

# DIE MUSIKFORSCHUNG

## **Christoph Henzel**

„...die Schaffung von Werken anzuregen, die sich nach Inhalt und Form für die Verfassungsfeiern besonders eignen.“ Zu einem Kompositionswettbewerb in der Weimarer Republik

## **Benedikt Leßmann**

Die Werkstatt der „petite phrase“: Henze, Schlöndorff und Prousts *Un amour de Swann*

## **Martin Ringsmut und Monika E. Schoop**

Ein musikalisches Denkmal gegen das Vergessen: Musikwissenschaftliche Erinnerungsforschung am Beispiel von Roger Moreno Rathgeb's *Requiem für Auschwitz*

## **Anna Maria Olivari**

Musikhistorische Frauenforschung und Nachschlagewerke zu Komponistinnen. Ein kontrastiver, diachroner und diversitätsorientierter Vergleich

## **Besprechungen · Mitteilungen**



# DIE MUSIKFORSCHUNG

75. Jahrgang 2022 / Heft 4

Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung  
von Fabian Kolb (Artikel), Wolfgang Fuhrmann (Besprechungen), Friedrich Geiger  
(Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste) und Barbara Eichner (Abstracts)  
Wissenschaftlicher Beirat: Inga Mai Groote, Jan Hemming,  
Arnold Jacobshagen und Panja Mücke

## *Inhalt*

Christoph Henzel: „...die Schaffung von Werken anzuregen, die sich nach Inhalt und Form für die Verfassungsfeiern besonders eignen.“ Zu einem Kompositionswettbewerb in der Weimarer Republik . . . . .	323
Benedikt Leßmann: Die Werkstatt der „petite phrase“: Henze, Schlöndorff und Prousts <i>Un amour de Swann</i> . . . . .	352
Martin Ringsmut und Monika E. Schoop: Ein musikalisches Denkmal gegen das Vergessen: Musikwissenschaftliche Erinnerungsforschung am Beispiel von Roger Moreno Rathgeb's <i>Requiem für Auschwitz</i> . . . . .	384
Anna Maria Olivari: Musikhistorische Frauenforschung und Nachschlagewerke zu Komponistinnen. Ein kontrastiver, diachroner und diversitätsorientierter Vergleich . . . . .	410

## *Besprechungen*

Jane D. Hatter: Composing Community in Late Medieval Music. Self-Reference, Pedagogy, and Practice (Nicole Schwindt; 430) / Tatjana Schabalina: „Texte zur Music“ in Sankt Petersburg. Gedruckte deutsche Quellen zu Werken von Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts (Irmgard Scheitler; 432) / Das flüchtige Werk. Pianistische Improvisation der Beethoven-Zeit (Philip Feldhordt; 437) / Christian Kämpf: Der neue Schauer. Über das Phantastische der musikalischen Romantik (Elisabetta Fava; 440) / Monika Henneemann: Felix Mendelssohn Bartholdys Opernprojekte im kulturellen Kontext der deutschen Opern- und Librettogeschichte, 1820–1850 (Christiane Wiesenfeldt; 443) / Georg Högl: Wald – Weber – Wagner. Studien zur Waldthematik in der musikalischen Öffentlichkeit des 19. Jahrhunderts (Ulrich Bartels; 444) / Anja Bunzel: The Songs of Johanna Kinkel. Genesis, Reception, Context (Daniela Glahn; 446) / Anton Webern: Briefwechsel mit der Universal-Edition (Manuel Gervink; 449) / Jürgen Arndt: Caterina Valente, Wolfgang Lauth, Jazz und Schlager. Facetten der 1950er Jahre und darüber hinaus (Peter Niedermüller; 451) / Helmut Lachenmann: Kunst als vom Geist beherrschte Magie. Texte zur

Musik 1996 bis 2020 (Jörn Peter Hiekel; 453) / Wolfgang Rathert und Berndt Ostendorf: Musik der USA. Kultur- und musikgeschichtliche Streifzüge (Melanie Unseld; 457) / Peter Petersen: Sternsekunden der Musik in Kompositionen aus fünf Jahrhunderten (Franz Michael Maier; 459) / Musik und Homosexualitäten. Tagungsberichte Bremen 2017 und 2018 (Julia Freund; 461) / The Oxford Handbook of Music and Queerness (Jürgen Schaarwächter; 464) / Religiöse Friedensmusik von der Antike bis zur Gegenwart (Stefan Hanheide; 468) // [Ludwig van] Beethoven: Werke. Gesamtausgabe. Abteilung I. Band 5: Symphonien V. Nr. 9 d-Moll Opus 125 mit Schluß-Chor über Schillers Ode „An die Freude“ für großes Orchester (Peter Gülke; 472)

Eingegangene Schriften . . . . .	474
Eingegangene Notenausgaben. . . . .	475
Mitteilungen . . . . .	475
Tagungsberichte . . . . .	477
Die Autorinnen und Autoren der Beiträge . . . . .	478

## Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 75. Jahrgang 2022 / Heft 4. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Fabian Kolb (Artikel), Wolfgang Fuhrmann (Besprechungen), Friedrich Geiger (Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungliste) und Barbara Eichner (Abstracts). Wissenschaftlicher Beirat: Inga Mai Groote, Jan Hemming, Arnold Jacobshagen und Panja Mücke.

ISSN 0027-4801

*Erscheinungsweise:* vierteljährlich

*Tagungsberichte* zur Online-Publikation ([www.musikforschung.de](http://www.musikforschung.de)) sollen an Prof. Dr. Friedrich Geiger, Hochschule für Musik und Theater München, [friedrich.geiger@hmtm.de](mailto:friedrich.geiger@hmtm.de), geschickt werden.

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

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

*Bezugsbedingungen:* „Die Musikforschung“ ist über den Buch- und Musikalienhandel oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich € 105,- zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis eines Heftes € 32,95. Für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten. Letzter Kündigungstermin für das Zeitschriftenabonnement ist jeweils der 15. November. Abonnementsbüro 0561 / 3105-177

*Anzeigenannahme:* Anzeigenannahme: Kerstin Bastian, Bärenreiter-Verlag, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, Tel. 0561 / 3105-186, E-Mail: [bastian@baerenreiter.com](mailto:bastian@baerenreiter.com). Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste: Nr. 23 vom 1. Januar 2021

*Beilagenhinweis:* Nomos Verlagsgesellschaft GmbH & Co. KG, Baden-Baden; Laaber-Verlag, Lilienthal; Brepols Publishers, Turnhout (Belgien); Register 2022

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



Christoph Henzel (Würzburg)

## „...die Schaffung von Werken anzuregen, die sich nach Inhalt und Form für die Verfassungsfeiern besonders eignen.“ Zu einem Kompositionswettbewerb in der Weimarer Republik

In der Berichterstattung über den Staatsakt am Tag der Deutschen Einheit am 3. Oktober findet neben den Redebeiträgen das abschließende gemeinsame Singen der Nationalhymne besondere Aufmerksamkeit. Doch wie steht es um die diesem Ritus vorangehenden musikalischen Beiträge? Nimmt man die Feiern der letzten Jahre in den Blick, stößt man auf eine beträchtliche Breite an Musikarten und Stilen. Neben Werken der Klassik findet auch populäre Musik (Filmmusik, Popsong, Operettenschlager, Volkslied) Verwendung.<sup>1</sup> Die Abkehr von der Praxis, die Festmusiken ausschließlich aus dem klassischen Repertoire zu nehmen, ist ein länger anhaltender Prozess. Er ist im Zusammenhang mit einem Trend zu sehen, der sich nach vereinzelt Ansätzen ab 2004 Bahn brach: dem Trend zur Popularisierung des Festakts, der mit der fernsehtauglichen Inszenierung als Show (mit Videoprojektionen) einhergeht.<sup>2</sup> Die Differenz zum mehrtägigen Bürgerfest im öffentlichen Raum der gastgebenden Stadt ist damit abgemildert. Die Wahl der Musikstücke folgt aber auch der Neigung, den nationalen Charakter der Feier durch einen regionalen Akzent auf der einen und die supranationale Perspektive auf der anderen Seite zu ergänzen.<sup>3</sup> Dass sich darin das Selbstverständnis der Bundesrepublik Deutschland spiegelt, liegt auf der Hand.

- 
- 1 Vgl. die Musikbeiträge der Feiern in Dresden 2016 (Ludwig van Beethoven, Ouvertüre zu *Fidelio* op. 72; Franz Waxmann, *Come back, little Sheba*; Johann Sebastian Bach, „Gratias agimus“ aus der Messe h-Moll BWV 232), in Berlin 2018 (Ludwig van Beethoven, *Leonoren*-Ouvertüre Nr. 3 op. 72a; Joy Denalane, *Alles leuchtet; Berliner Luft*) und in Kiel 2019 (Leonard Bernstein, Ouvertüre zu *Candide*; Lütt Matten, *de Has*, arrangiert von Jakob Brenner; Michael Schulte, *Never let you down*); siehe <<https://youtube.com/watch?v=bnDB9zGrHfs>>, <<https://youtube.com/watch?v=pf9myVnM6s>>, 2.9.2022, sowie das Programmheft Kiel 2019. Caterina Hilgenberg (Theater Kiel), die mir ein Exemplar zur Verfügung gestellt hat, sei an dieser Stelle dafür herzlich gedankt. Die Musik zu den Tanzaufführungen bleibt hier unberücksichtigt, ebenso die Musikuntermalung bei den Filmbeiträgen.
  - 2 Vgl. Thomas Sonner, *Soundtrack der Demokratie. Musik bei staatlichen Zeremonien in der Weimarer und der Berliner Republik* (= Studien zur Musikwissenschaft 53), Hamburg 2021, S. 250–253 und 301f. (Sonners Studie stützt sich auf die Festakte bis 2015.) Klassische Musik bestimmt dagegen, dem ersten Anlass entsprechend, durchweg die Programme der Gedenkstunde im Bundestag am Gedenktag der Opfer des Nationalsozialismus. Die Musik umrahmt bzw. gliedert die Festrede. Sie ist auf das Thema und den Redner abgestimmt; vgl. ebd., S. 342–350. So gelangten z. B. 2020 anlässlich der Ausführungen von Prinz Charles, mittlerweile König Charles III., aus dem Vereinigten Königreich über die Verbindungen zwischen Deutschland und Großbritannien der 5. Satz aus Ludwig van Beethovens Streichquartett Nr. 13 op. 130 und der 1. Satz aus Benjamin Brittens Streichquartett Nr. 3 op. 94 zur Aufführung; vgl. die Pressemitteilungen des Bundestags vom 11.11.2020, <<https://www.bundestag.de/presse/pressemitteilungen/pm-201111-vt-805608>>, 2.9.2022.
  - 3 Vgl. Sonner, S. 260–277. Im Fall von Waxmanns *Come back, little Sheba* überlagern sich die beiden Aspekte, indem die Musik aus einem Hollywoodfilm stammt, die ein ehemaliger Kompositionsstudent aus Dresden 1952 komponiert hat.

Vergleicht man den Befund mit der musikalischen Ausgestaltung der wichtigsten staatlichen Feier in der Zeit der Weimarer Republik, dem von der Reichsregierung in Berlin beangegangenen Verfassungstag am 11. August, fallen gravierende Unterschiede ins Auge: Erstens dominieren Werke renommierter Komponisten der klassischen Musik von Bach bis Wagner (siehe die Aufstellung im Anhang). Ludwig van Beethoven wurde besonders gerne gewählt. Stilistisch innovative zeitgenössische Komponisten sind überhaupt nicht vertreten. Zweitens gehören die bei den Mittagsfeiern aufgeführten Chorlieder einem Repertoire an, das sich durch seine Texte und eine simple Faktur an ein breites Publikum richtete. Mit der modernen populären Musik der 1920er Jahre, der als „Jazz“ bezeichneten synkopierten Tanzmusik, haben sie nichts zu tun. Die von den Veranstaltern parteiübergreifend vertretenen ästhetischen Wertmaßstäbe schlossen den „Jazz“, der im Allgemeinen als „Schund“ firmierte, auch von den Volksfesten, die die Feier des Verfassungstags begleiteten, aus.<sup>4</sup> Hier bestimmten Chorlieder, Fanfaren und Märsche das Bild.<sup>5</sup> Drittens war die Wahl der Kompositionen klar national ausgerichtet, indem nur deutsche Komponisten zum Zuge kamen, indem bei Vokalstücken die Wahl in der Regel auf (selbstverständlich deutschsprachige) religiöse oder nationale Texte fiel – indem, kurz gesagt, Werke aufgeführt wurden, die gemeinhin als Nationalgut galten. Darin spiegelt sich das Bestreben der verantwortlichen Politiker, das republikanische Deutschland in den Krisen der Nachkriegszeit als (friedliche) Kulturnation nach außen zu repräsentieren und im Inneren zu einigen.<sup>6</sup> Sie schlossen in ihrer Definition von Nation und Deutschtum insofern an die Konstruktionen des 19. Jahrhunderts an, als die Musik der Gesangsvereine wie auch die in den Konzertsälen etablierten Ideenkunstwerke der absoluten Musik als Ausweis einer kulturellen Schicksalsgemeinschaft jenseits konkreter Staatsgrenzen und als Grundlage für ein nationales Wir-Gefühl verstanden wurden.<sup>7</sup> Im Unterschied zur staatlichen Repräsentation des Kaiserreichs ging es ihnen darum, dieses Gefühl in eine enge Beziehung zum republikanischen Gedanken zu bringen.

Daraus ergab sich ein Problem: Die Festkompositionen aus dem klassischen Kanon, die Vokalkompositionen eingeschlossen, hatten keinen direkten Bezug zum Verfassungstag. Um dem abzuwehren, initiierten 1930 zwei preußische Ministerien und das Reichsinnenministerium einen Wettbewerb, um zeitgenössische Werke für diesen speziellen Anlass zu gewinnen. Welche Ideen hinter dem Projekt standen, wer daran organisatorisch bzw. künstlerisch beteiligt war und zu welchem Ergebnis der Wettbewerb gelangte, soll im Folgenden dargelegt werden. Auch wenn der ganze Vorgang folgenlos blieb, da kein auch nach den damaligen Maßstäben bedeutender Komponist involviert war und die preisgekrönten Werke bei keiner Verfassungsfeier aufgeführt wurden – weshalb das Projekt in Vergessenheit geriet –, ist er doch als Beispiel für das Problem der staatlichen Repräsentationsmusik (nicht nur) in der Weimarer Republik aufschlussreich.

4 Vgl. Wilfried Gruhn, *Wir müssen lernen, in Fesseln zu tanzen. Leo Kestenbergs Leben zwischen Kunst und Kulturpolitik*, Hofheim 2015, S. 95.

5 Vgl. Sonner, S. 102f.

6 Vgl. Winfried Speitkamp, „Erziehung zur Nation“. Reichskunstwart, Kulturpolitik und Identitätsstiftung im Staat von Weimar“, in: *Nationales Bewusstsein und kollektive Identität*, hrsg. von Helmut Berding (= Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Neuzeit 2), Frankfurt am Main 1994, S. 541–580, hier S. 543–551. Siehe dazu auch weiter unten die Ausführungen des Reichskulturwarts Edwin Redlob.

7 Vgl. Sabine Mecking, „Deutsche Musik, eine Illusion? Phänomene der Inklusion und Exklusion“, in: *Inklusion & Exklusion. ‚Deutsche‘ Musik in Europa und Nordamerika 1848–1945*, hrsg. von Sabine Mecking und Yvonne Wasserloos, Göttingen 2016, S. 7–30, hier S. 16f.

Die relevanten Quellen befinden sich überwiegend im Aktenbestand der ehemaligen Dienststelle des Reichskunstwarts, der im Bundesarchiv Berlin verwahrt wird. Ergänzendes Material befindet sich im historischen Archiv der Akademie der Künste Berlin. Sämtliche Quellen sind digitalisiert und online verfügbar.

### 1. Die musikalische Ausgestaltung der zentralen Verfassungsfeiern

Die Organisation der zentralen Verfassungsfeiern lag beim Reichskunstwart. Das im Innenministerium angesiedelte Amt war im Zuge der Ausarbeitung der Weimarer Verfassung geschaffen und dem Kunsthistoriker Dr. Edwin Redslob übertragen worden. Es sollte die von der Kulturhoheit der Länder unberührten kulturpolitischen Kompetenzen des Reichs vertreten. Der Reichskunstwart war sowohl für die auswärtige Kulturpolitik als auch für die das Reich betreffenden künstlerischen Fragen mit politischer Symbolfunktion wie etwa die Gestaltung der Hoheitszeichen, Banknoten, Reichsdenkmäler und Repräsentationsbauten zuständig.<sup>8</sup> Insofern fiel auch die Ausgestaltung der staatlichen Feiern der Weimarer Republik, zu denen in erster Linie die ab 1921 jährlich abgehaltene Verfassungsfeier am 11. August, aber auch einzelne Gedenkveranstaltungen gehörten (z. B. für den verstorbenen Reichspräsidenten Friedrich Ebert 1925), in seinen Aufgabenbereich.<sup>9</sup> Damit verbunden war nicht zuletzt die Auswahl passender Musikstücke.

Die Bedeutung des Verfassungstags war stets umstritten: Alle Vorstöße zu seiner reichseinheitlichen Einführung als Nationalfeiertag scheiterten. Der innenpolitische Streit darum, der mit der Frage der Bewertung der Republik als Staatsform zusammenhing, und die bewusst defensive Schlichtheit bei der Feierngestaltung in der Anfangszeit verhinderten seine Verankerung als integratives Moment in der Gesellschaft; Bemühungen um eine größere Publikumswirksamkeit ab 1929 kamen zu spät.<sup>10</sup> Umso mehr Bedeutung für die Repräsentation der republikanischen Staatsform gewannen die zentralen Feierlichkeiten in Berlin. Sie bestanden aus einem mittäglichen Festakt der Reichsregierung im Reichstag, einer kulturellen Abendveranstaltung, einem daran anschließenden Fackelzug sowie von 1929 bis 1931, im Zusammenhang mit Bestrebungen, „die Feier noch mehr volkstümlich zu gestalten und ein wirkliches Volksfest daraus werden zu lassen“<sup>11</sup>, einer Stadionfeier am Vortag.<sup>12</sup> In den Jahren 1925, 1926 und 1932 plante die Reichsregierung keine Abendfeier; an ihre Stelle trat als Veranstalterin zunächst die Regierung Preußens, 1932 die Stadt Berlin zusammen mit der kommissarischen Regierung Preußens. Mit der Organisation dieser Veranstaltungen

8 Vgl. Speitkamp, S. 552–556.

9 Vgl. ebd., S. 566–570; Gisbert Laube, *Der Reichskunstwart. Geschichte einer Kulturbehörde 1919–1933* (= Rechtshistorische Reihe 164), Frankfurt am Main 1997, S. 111–118.

10 Vgl. Fritz Schellack, *Nationalfeiertage in Deutschland von 1871 bis 1945* (= Europäische Hochschulschriften, Reihe III, Geschichte und ihre Hilfswissenschaften 415), Frankfurt am Main 1990, S. 179–188, 205–230 und 247–259; Nadine Rossol, „Repräsentationskultur und Verfassungsfeiern der Weimarer Republik“, in: *Demokratiekultur in Europa. Politische Repräsentation im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Detlef Lehnert (= Historische Demokratieforschung 1), Köln u. a. 2011, S. 261–279.

11 Protokoll der Besprechung der beteiligten Ministerien vom 26.3.1928, Bundesarchiv Berlin, R 43-I/571, fol. 189–193, hier fol. 189.

12 Vgl. Annegret Heffen, *Der Reichskunstwart – Kunstpolitik in den Jahren 1920–1933. Zu den Bemühungen um eine offizielle Reichskunstpolitik in der Weimarer Republik* (= Historie in der Blauen Eule 3), Essen 1986, S. 165–167; Nadine Rossol, *Performing the Nation in Interwar Germany. Sport, Spectacle and Political Symbolism, 1926–1936*, Basingstoke 2010, S. 66–79.

gen – und damit auch mit der Musikauswahl – hatte der Reichskunstwart nichts zu tun.<sup>13</sup> Zum zehnten Jahrestag der Verfassung 1929 wiederum fanden parallel an drei verschiedenen Spielstätten Feiern der Reichsregierung mit unterschiedlichen Programmen statt.

Redslob besaß keine spezielle musikalische Bildung, war aber mit dem klassischen Repertoire vertraut. Durch sein Gespür für die Auswahl „wirkungsvoller“ Musik bei den staatlichen Feiern erhielt er viel Anerkennung.<sup>14</sup> Seine Gestaltungsmöglichkeiten waren allerdings durch zwei Faktoren eingeschränkt: Zum einen lag der Feiertag in den Sommerferien. Dies hatte zur Folge, dass Chöre, Orchester und Dirigenten nur begrenzt zur Verfügung standen. Voraussetzung für die Zusage der Mitwirkung war fast immer, dass keine neuen Stücke einstudiert werden mussten. Die Fixierung auf das klassische Repertoire wurde dadurch natürlich gefördert. Zum andern stand Redslob häufig vor der Herausforderung, eigene Ideen mit den Wünschen aus den beteiligten Ministerien und den Vorstellungen der Dirigenten in Einklang zu bringen. Man kann der überlieferten Korrespondenz entnehmen, dass viele Anregungen von ihnen ausgingen und auch bereitwillig aufgegriffen wurden. Dass die Musikprogramme der Verfassungsfeiern durchweg von Redslob bestimmt wurden, ist also eine irriige Auffassung. Man muss berücksichtigen, dass der Reichskulturwart lediglich eine beratende Funktion im Innenministerium hatte und zudem auf ein gutes Verhältnis zu den preußischen Ministerien angewiesen war, die ihrerseits unter Umständen Einfluss auf die Gestaltung nehmen wollten.

Als exemplarisch für die Zwänge, die sich für die Planung und Durchführung der Feiern durch die Ferienzeit ergaben, sei ein Schreiben Redslobs an das Reichsinnenministerium von 1928 angeführt:

„Wegen der Ferien des Domchores ist es nicht möglich, die ausgewählten und vom Ministerium genehmigten Lieder zur Verfassungsfeier [...] zur Vorführung zu bringen. In Übereinstimmung mit dem Domchor schlage ich deswegen vor: den Festgesang, Komposition von Gluck, und das Lied an Deutschland, Komposition von Marschner, beide mit dem anliegenden von Max Kalbeck 1912 für Feste unserer Zeit verfassten Text. Die umgedichteten Texte sind freilich wenig wirkungsvoll. Die Komposition ist aber in beiden Fällen so ausgezeichnet und dürften [sic] dem festlichen Anfang durch Gluck und dem mehr volkstümlichen Schluss durch Marschner für die Feier gut geeignet sein; da wegen der Ferien der Wahl schwierigerer Musikstücke widerraten wird, möchte ich also diese beiden von mir gemeinsam mit dem Dirigenten des Domchores ausgesuchten Stücke in Vorschlag bringen und zwar, ohne dass der Text auf dem Programm abgedruckt wird.“<sup>15</sup>

Vorausgegangen war die Auswahl von zwei Chorliedern, Vertonungen von Carl Rinnes *Vaterlandslied* und Ladislaus Pyrkers *Die Allmacht*.<sup>16</sup> Da in den Ferien keine vollständige Besetzung zur Verfügung stand und auch keine Proben abgehalten werden konnten, disponierte Redslob in Absprache mit Hugo Rüdell, dem Leiter des der Hochschule für Musik angegliederten Staats- und Domchores, um. Interessant ist, dass für Redslob bei der Entscheidung für die Ersatzstücke nicht der Text, sondern der musikalische Charakter der Kompositionen den

13 Wer hier federführend tätig war, ist unbekannt. Die aufgeführten Werke stammten ausschließlich von Beethoven und Wagner; vgl. Sonner, S. 520.

14 Vgl. z. B. zur Trauerfeier für Walther Rathenau 1922 Christian Welzbacher, *Edwin Redslob. Biografie eines unverwundlichen Idealisten*, Berlin 2009, S. 192f.

15 Schreiben Redslobs an den Reichsinnenminister vom 26.6.1928, Bundesarchiv Berlin, R 32/220, fol. 185.

16 Vgl. das Schreiben Redslobs an den Reichsinnenminister vom 18.6.1928, ebd., fol. 178–180. Vermutlich handelt es sich um Arrangements von Liedern Franz Abts und Franz Schuberts.

Ausschlag gab. Ihm galt im Blick auf die Dramaturgie des Festablaufs die primäre Aufmerksamkeit. Möglicherweise war dies das Erfolgsrezept Redslobs.

Für den Austausch mit den (in der Regel renommierten) Dirigenten über die Programme lassen sich verschiedene Beispiele anführen. Zunächst soll hier auf den Briefwechsel mit dem preußischen Generalmusikdirektor Leo Blech im Sommer 1922 näher eingegangen werden.<sup>17</sup> Nachdem sich Blech, der bereits bei der Mittagsfeier im Opernhaus Unter den Linden im Jahr zuvor mitgewirkt hatte,<sup>18</sup> bereiterklärt hatte, dies auch in diesem Jahr zu tun, musste ihm Redslob zuerst die besonderen Bedingungen, unter denen die Aufführung von großbesetzter Musik im Reichstag nur stattfinden konnte, erläutern: nämlich mit einem nur für einige Anwesende sichtbaren Dirigenten und einem unsichtbaren, außerhalb des Plenarsaals postierten Orchester, das durch geöffnete Türen zu hören war. Damit konnte sich Blech aus akustischen Gründen nur schwer anfreunden; am Ende überzeugte ihn ein akzeptables Ergebnis. In Bezug auf das Programm stellte Redslob ihm einen Wunsch aus dem Ministerium vor: Richard Wagners Vorspiel zu *Die Meistersinger von Nürnberg*. Als zweites wollte Redslob „ganz gern ein Stück von Bruckner gebracht haben, oder von einem lebenden Meister“<sup>19</sup>. Blech riet aber von Anton Bruckner „wegen der ausserordentlichen Länge aller in Frage kommenden Sätze“<sup>20</sup> ab und schlug vor, Wagners Vorspiel wegen der glänzenden Wirkung am Schluss der Veranstaltung zu bringen. Als Eröffnungstück hielt er „in Inhalt, Anlage und Dauer“ die Ouvertüren zu *Rienzi*, *Euryanthe* und *Egmont* für geeignet. Redslob stimmte Blech zu und entschied sich für die Ouvertüre von Ludwig van Beethoven. Das Beispiel zeigt, dass wesentliche Anregungen für die musikalische Dramaturgie der Veranstaltung von Blech kamen.

Im selben Schreiben stellte Redslob dem Dirigenten seine Wünsche für die Abendveranstaltung zur Auswahl vor: das *Adagio* aus Bruckners 7. Symphonie, Beethovens 5. Symphonie, eventuell den Chor *Wo ist ein so herrlich Volk* von Johannes Brahms, Wagners *Wachet auf*-Chor und den Schlussmonolog des Hans Sachs aus *Die Meistersinger*. Alle diese Stücke waren für Redslob ideale Repräsentanten der Idee der deutschen Kulturturnation. Wieso schließlich über die 5. Symphonie hinaus der langsame Satz aus der 1. Symphonie von Brahms gespielt wurde, ist unbekannt. Vielleicht schloss die Rezitation von zwei Bruchstücken aus Gerhard Hauptmanns *Festspiel* die Aufführung von Vokalstücken aus. Möglicherweise spielte auch die Tatsache, dass die Abendveranstaltung gar nicht von Leo Blech und dem Blüthner-Orchester, sondern vom Berliner Philharmonischen Orchester unter Fritz Busch mitgestaltet wurde, eine Rolle.

Die Hauptmann-Rezitationen in der Abendfeier von 1922 folgten Redslobs Idee, den Verfassungstag mit Aktuellem aus Politik oder Kunst zu verbinden. Den Anlass dazu bot 1922 der 60. Geburtstag des Dramatikers und Schriftstellers. 1923 stand die Feier im Zeichen des Gedenkens an das von den Alliierten besetzte Rheinland. Dies hatte Konsequenzen für die Programmplanung: Der Vorschlag, Webers *Jubel-Ouvertüre* in der Abendfeier des Jahres 1923 aufzuführen, wurde von Redslob als unpassend zurückgewiesen.<sup>21</sup> Stattdessen

17 Vgl. das Schreiben Redslobs an Blech vom 27.7.1922, ebd., R 32/219, fol. 41, das Schreiben Blechs an Redslob vom 29.7.1922, ebd., fol. 47, und das Schreiben Redslobs an Blech vom 31.7.1922, ebd., fol. 48.

18 Vgl. zum Schriftwechsel über die Musik im Jahr 1921 Sonner, S. 82–84.

19 Schreiben Redslobs an Blech vom 31.7.1922, Bundesarchiv Berlin, R 32/219, fol. 41.

20 Ebd., fol. 47.

21 Vgl. das Schreiben Redslobs an Georg Richard Kruse, den Direktor des Lessingmuseums in Berlin, vom 30.7.1923, ebd., fol. 123.

sollten Max Buttings *Tragische Ouvertüre*, die für eine zentrale Gedenkfeier für die Kriegsoffer komponiert worden war, die nicht zustande gekommen war, und Beethovens 7. Symphonie aufgeführt werden.<sup>22</sup> In Bezug auf die Mittagsfeier legte Redslob Wert auf Schlichtheit. Ein Chor sollte das sonst übliche Orchester ersetzen, was auch besser zu den katastrophalen ökonomischen Verhältnissen der Inflationszeit passte.<sup>23</sup> Mit der Wahl des Berliner Lehrer-gesangvereins kamen ein Repertoirestück (von Alfred Dregert) und eine neuere Komposition (von Ewald Sträßer) des Männergesangs zum Zuge. 1930 wurde der Verfassungstag mit der Feier des Endes der Rheinlandbesetzung verknüpft. In der Mittagsfeier bezog sich darauf explizit aber nur das Chorlied *Flamme empor* mit seiner aus den Befreiungskriegen stammenden Dichtung. Dem zweiten Chorlied lag zwar auch ein nationaler Text zugrunde (in dessen Zentrum das Lob der deutschen Frauen steht), doch war das Stück wegen seines Autors Walther von der Vogelweide ausgesucht worden, dessen 700. Geburtstag in diesem Jahr gefeiert wurde.<sup>24</sup> Die Abendfeier des Jahres 1930 stimmte mit Händels *Halleluja* und der 9. Symphonie von Beethoven Töne der Freude und der Versöhnung an.<sup>25</sup>

Im darauffolgenden Jahr wünschte Redslob eine Verknüpfung mit dem Gedenken an den preußischen Reformler Heinrich Friedrich Karl vom und zum Stein, dessen 100. Todestag den Anlass gab, und empfahl deshalb, „ein Lied aus der Zeit der Freiheitskriege“ in das Programm aufzunehmen.<sup>26</sup> Freilich war bereits die Hymne *Sämann Deutschland* von Hans Ferdinand Schaub vorgemerkt, für die sich das Preußische Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung (Leo Kestenberg?) eingesetzt hatte. Redslob, der „die Komposition für gut und wirkungsvoll, den Text allerdings in seiner übertriebenen Art für wenig geeignet“<sup>27</sup> hielt, erbat sich ein Urteil Rüdels über das Stück, außerdem weitere Programm-vorschläge. Schließlich gelangte in der Mittagsfeier wirklich die Hymne zur Aufführung. Den Anfang der Feier machte auf Vorschlag Rüdels hin Johann Sebastian Bachs Motette *Der Geist hilft unserer Schwachheit auf* BWV 226. Man fragt sich, wie die für eine Beerdigung komponierte Motette auf einen Bibeltext zum Festanlass passte. Die Antwort besteht darin, dass Redslob wiederum vom Text abstrahierte, weil für ihn einzig die Qualität der Komposition, die er als absolute Musik verstand, bzw. ihre Wirkung zählte. Deutlich ausgesprochen wird diese Einstellung in einem Schreiben Redslobs, in dem er für die Aufführung der Motette warb:

22 Vgl. den Programmzettel, ebd., R 32/527, fol. 12, sowie das Schreiben Redslobs an Wilhelm Furtwängler vom 8.7.1923, ebd., R 32/219, fol. 89. Redslob plante im Anschluss an Buttings *Ouvertüre* zunächst die Aufführung von Goethes *Palaeophron und Neoterpe*. Als Abschluss stellte er Furtwängler die 4. Symphonie von Brahms und die 9. Symphonie von Bruckner zur Auswahl vor. Vorbereitet wurden schließlich Auszüge aus Hölderlins *Empedokles* und die 7. Symphonie von Beethoven. Ob bei der Entscheidung für die 7. Symphonie die Absage Furtwänglers und das Engagement Paul Scheinpflugs eine Rolle gespielt haben, ist unbekannt. Für Scheinpflug als Ersatz sprach, dass er als Generalmusikdirektor in Duisburg aus dem besetzten Gebiet kam; vgl. das Schreiben Redslobs an Furtwängler vom 20.7.1923, ebd., fol. 113. Am Ende wurde die Abendveranstaltung aber in Zeiten der innenpolitischen Krise aus Sicherheitsgründen kurzfristig abgesagt.

23 Vgl. das Schreiben Redslobs an den Reichsinnenminister vom 30.6.1923, ebd., fol. 187.

24 Vgl. den Programmzettel, ebd., R 32/527, fol. 144f.

25 Vgl. den Bericht über die Feier in der *Vossischen Zeitung* vom 12.8.1930, in dem von der 9. Symphonie als dem „Hohenlied der menschlichen Erlösung aus Qual und Kampf zu religiös geweihter Freude und Humanität“ die Rede ist (Morgenausgabe, S. 1).

26 Vgl. Redslobs Schreiben an Hugo Rüdels vom 15.5.1931, Bundesarchiv Berlin, R 32/274, fol. 68.

27 Schreiben Redslobs an den Reichsinnenminister vom 6.5.1931, ebd., R 32/438, fol. 101.

„Ausdrücklich bemerke ich, dass, wie immer bei Bach, der Text bei der Wahl keineswegs ausschlaggebend sein kann. Aber ich selbst, der ich die Motette oft gehört habe und als die wirkungsvollste von Bach kenne, habe den Text, der nur klanglich, nicht in einzelnen Worten deutlich wird, nie als entscheidend angesehen und würde es auch nicht für nötig halten, dass er im Programm abgedruckt wird.“<sup>28</sup>

1932 galt es, das Goethe-Jubiläum zu berücksichtigen. Möglicherweise motivierte dies die Aufführung von Beethovens *Egmont*-Ouvertüre in der Mittagsfeier. Das Werk, das bereits 1922 und 1929 gespielt worden war, zählte zusammen mit der 9. Symphonie (1924, 1929 und 1930) zu den beliebten Festkompositionen des Verfassungstags.<sup>29</sup> Hinsichtlich der Wertschätzung der 9. Symphonie knüpfte Redslob an die Arbeitermusikbewegung an, deren Berliner Repräsentant, der 1904 gegründete Berliner Volkschor, an den Aufführungen von 1924 und 1929 beteiligt war.<sup>30</sup> Er wandte sich so gegen die Vorbehalte der nationalkonservativen Kreise gegen dieses Hauptwerk Beethovens.

Resümierend kann man festhalten, dass die Auswahl der Kompositionen kaum einmal genauen Vorstellungen Redslobs oder anderer Verantwortlicher von einer nationalen Repräsentationsmusik folgte, sondern überwiegend pragmatisch nach den gegebenen Aufführungsmöglichkeiten sowie im Blick auf spezifische inhaltliche Akzentuierungen und, nicht zu vergessen, die dramaturgische Wirkung im Gesamttablauf vorgenommen wurde. Die Eignung der Stücke bemaß sich nie an der (abstrakten) Frage nach dem Wesen der nationalen bzw. deutschen Musik. Freilich bestand im Reichsinnenministerium stets ein unausgesprochener Konsens über den möglichen Fundus an Werken, der sich zum einen aus Vertonungen bestimmter Texte und zum anderen aus längst kanonisierten Kompositionen bzw. Komponisten speiste. Inwiefern die Verfassungsfeiern dabei selbst zur Herausbildung eines Kanons an staatlichen Festmusiken beigetragen haben, der die weitere musikalische Festkultur geprägt hat, kann im vorhandenen Rahmen nicht untersucht werden.

Dass bei den Verfassungsfeiern überhaupt Werke der Klassiker aufgeführt wurden, war Redslob zufolge im Charakter der Feiern begründet. In einem Vortrag über *Die Verfassungsfeier als Ausdruck deutscher Festkultur* von 1929 beschreibt er die Feier als „das höchste Fest des Reiches“ und den Verfassungstag als „Nationaltag der Republik“.<sup>31</sup> Die Kunst leiste dazu einen wichtigen Beitrag:

„Dass beispielsweise, einem nun schon feststehenden Brauch nach, in Berlin am 11. August die IX. Symphonie aufgeführt wird, dass somit das Werk Beethovens als höchstes Nationalgut und heiliger Volksbesitz dokumentiert wird: das ist für die Weihe des Verfassungstages entscheidend.“<sup>32</sup>

Redslob beschreibt eine wechselseitige Semantisierung: Indem das Kunstwerk beim Verfassungstag aufgeführt wird, tritt es als exemplarisch für die Nationalkultur in Erscheinung – wodurch wiederum die Verfassung der Republik zu einer Repräsentation der Kulturnation

28 Schreiben Redslobs an den Reichsinnenminister vom 8.6.1931, ebd., fol. 76.

29 Bei den Feiern der preußischen Regierung erklang die Ouvertüre zuerst 1926, dann 1932 zusammen mit der Schlusszene des *Egmont*.

30 Vgl. Andreas Eichhorn, *Beethovens neunte Symphonie. Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption* (= Kasseler Schriften zur Musik 3), Kassel 1993, S. 317–328.

31 Vgl. das Manuskript mit handschriftlichen Korrekturen und Ergänzungen, Bundesarchiv Berlin, R 32/426, fol. 79–96, hier fol. 91.

32 Ebd. Möglicherweise versuchte Redslob, damit den Graben in der Rezeption des Werks zwischen der Arbeitermusikbewegung (Aneignung) und den Konservativen (Skepsis) zu überwinden; vgl. Eichhorn, S. 317–328 und 334–337.

Deutschland wird. Allerdings war für das Gelingen der Feiern auch die „Volkstümlichkeit“ bedeutsam.<sup>33</sup> Der Reichskunstwart sah diesen Aspekt durch die musikbegleitete Parade vor dem Reichstag im Anschluss an die Mittagsfeier, durch die abendlichen Fackelzüge und schließlich durch die von ihm inaugurierte, als eine Art Gesamtkunstwerk zelebrierte Stadionfeier der Jugend realisiert.<sup>34</sup> Die soziale Exklusivität der Staatsakte im Reichstag sowie der Abendfeiern wurde so ausbalanciert bzw. blieb bezogen auf ein umfassendes Einheitsgefühl.<sup>35</sup> Dass Chorlieder ab 1923 in die Mittagsfeiern einbezogen wurden, führte ohnehin dazu, dass die „große“ Kunst zum Inhalt vornehmlich der kulturellen Abendfeier wurde, wodurch sich die Differenz zur Freiluftmusik für die Massen vor dem Reichstag verringerte. Ganz auf dieser Linie lag eine 1928 publizierte Musikempfehlung der Reichszentrale für Heimatdienst, der Informations- und Bildungsbehörde der Reichsregierung, für die Ausgestaltung von Verfassungsfeiern mit bescheidenerem musikalischem Aufgebot.<sup>36</sup> Sie enthielt als Instrumentalstücke lediglich zwei Ouvertüren (*Weihe des Hauses* und *Egmont* von Beethoven) und Joseph Haydns Variationensatz aus dem sogenannten „Kaiserquartett“, daneben aber zwölf Chöre patriotischen Inhalts. Unter ihnen befanden sich immerhin acht Stücke bekannter Komponisten (Beethoven: *Die Himmel rühmen*, Haydn: *Allmächtiger, Preis Dir und Ehren* und *Der Fels, an dem die Wut der Wogen*, Wolfgang Amadé Mozart: *Bundeslied*, Robert Schumann: *Des Sonntags in der Morgenstund'* und *Nord oder Süd*, Wagner: Schlusschor aus *Die Meistersinger*, Hugo Wolf: *Wer in die Fremde will wandern*), drei Repertoirestücke der Gesangsvereine (Albert Methfessel: *Stimmt an mit hellem, hohen Klang*, Klein: *Wie mir deine Freuden winken*, Karl August Groos: *Freiheit, die ich meine*) und eine durch die Jugendmusikbewegung wiederbelebte ältere Komposition (Johann Walter: *Du hast genug geschlafen, du deutsche Nation*). Redslobs Idee der Vermittlung zwischen Klassikern und Volkstümlichkeit machte sich bei der Zusammenstellung also durchaus bemerkbar. Neuer Kompositionen bedurfte es ihm zufolge nicht.

33 Vgl. Rossol, „Repräsentationskultur und Verfassungsfeiern“, S. 274–278.

34 Vgl. Edwin Redslob, „Die Verfassungsfeier als Ausdruck deutscher Festkultur“ (Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen), Bundesarchiv Berlin, R 32/426, fol. 94: „Die Grundidee der Feier besteht darin, die Jugend selbst zu Mitwirkenden zu machen. Alle Darbietungen: Gesangschor, Sprechchor, sportliches und tänzerisches Gruppenspiel sowie dazwischen die Musik der konzertierenden Kapellen schliessen sich zu einer großen Einheit zusammen.“ Redslob bezieht sich hier auf das von ihm 1929 für die Zehnjahresfeier geschaffene Festspiel *Deutschlands Strom*.

35 Vgl. Redslobs Schilderung des Endes der Abendfeier von 1922 in „Die Staatsfeiern der Reichsregierung“, in: ders., *Bekennnis zu Berlin*, Berlin 1964, S. 12–17, hier S. 15: „Als dann die Tore sich öffneten, als die Festversammlung des Theaters in Verbindung mit der vieltausendköpfigen Menge trat, die mit Fahnen und Fackeln den Platz um das Denkmal Schillers umdrängte, war die Verbindung der Regierung und ihrer Gäste mit der Gesamtheit des Volkes geschaffen, die im Geiste der Zeit lag. Alles war unmittelbare Gegenwart [...]. Aus dem in den Vorjahren akademisch kühlen Festakt der Reichsbehörden war eine Feier von werbender Kraft geworden, eine Form gemeinsamen Bekenntnisses zum Aufbau des neuen Staates.“

36 Vgl. *Zum Verfassungstag. Eine Zusammenstellung von Reden, Zitaten, Gedichten, Daten, nebst Vorschlägen zur Ausgestaltung von Verfassungsfeiern*, hrsg. von der Reichszentrale für Heimatdienst, Berlin 1928, S. 45f.

## 2. Vom Auftrag zum Wettbewerb

Leo Kestenbergs, Musikreferent im Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, war hier anderer Meinung. Die Idee, Komponisten durch Auftrag oder einen Wettbewerb zur Herstellung von Werken für den Verfassungstag anzuregen, ging von ihm, nicht von Redslob aus. Bereits 1928 hatte das Ministerium Waldemar von Baußnern, den Ständigen 2. Sekretär der Akademie der Künste, beauftragt, ein Werk für die Verfassungsfeier Preußens am 11. August 1928 zu schreiben. Kestenberg hatte im Rahmen der Planungen der Feier angeregt, „auch einmal für diesen besonderen Zweck geeignete Künstler mit entsprechenden Aufträgen zu bedenken“. Er führte dazu Folgendes aus:

„Dies sei durchaus nichts Ungewöhnliches. Auch schon in früheren Zeiten seien namhafte Künstler wiederholt mit Aufträgen zu offiziellen Feiern bedacht worden. Eine solche Unterstützung der Kunst würde gerade in der heutigen schwierigen Zeit begrüßt werden. [...] Man solle daher erwägen, für die diesjährige Verfassungsfeier einen namhaften Musiker mit der Abfassung eines als Ouvertüre geeigneten Werkes zu beauftragen, wofür ein Honorar von etwa 2000 RM in Frage käme.“<sup>37</sup>

Die Äußerung erweckt den Eindruck, als sei es Kestenberg primär um das Mäzenatentum des Staates gegangen und nicht eigentlich um eine Neuausrichtung der Feier. Doch dürfte dies seiner Taktik in der Sache geschuldet sein. Von Baußners *Hymnus für die deutsche Verfassungs-Feier* erlebte, dirigiert vom Komponisten, im Rahmen der gemeinsamen Abendfeier in der Krolloper seine Uraufführung, allerdings nicht als Ouvertüre. Es handelt sich um eine Orchesterkomposition, die drei Themen entfaltet (ein eigenes Thema, das Deutschlandlied und Mozarts *Bundeslied*) und in einen Bläusersatz des Deutschlandlieds mündet, welcher ad libitum von einem Chor verstärkt werden kann.<sup>38</sup> Bei der Aufführung wirkten Chöre mit. Außerdem stimmte das Publikum mit ein und sorgte so für einen wirkungsvollen Abschluss der Feier.<sup>39</sup> Kestenberg war von dem Stück enttäuscht:

„Das Stück von Baußnern hat ein paar ganz gute Ansätze, ist aber viel zu lang, hat zu viel Zäsuren und mischt aus den bekannten bewährten Farbtöpfen von Wagner bis Strauss alles dick durcheinander. Ich habe mir trotzdem heute überlegt, ob wir nicht einmal eine Verfassungsfeier durchdichten und komponieren lassen sollen. Man könnte vielleicht doch zu einer brauchbaren weltlichen Kantate kommen.“<sup>40</sup>

Kestenberg dachte also daran, mittels Aufträgen zu einem geeigneten Text und zu einer stilistisch zeitgemäßen Vertonung zu gelangen. Das weitere Vorgehen wurde mit den bei der Verfassungsfeier ausschlaggebenden Behörden, den Innenministerien des Reichs und Preußens, abgestimmt. Die Anregung zu einem Wettbewerb kam von anderer Seite. So schrieb Reichsinnenminister Carl Wilhelm Severing, der seinerseits einen Hinweis von einem ihm bekannten Kommunalpolitiker aus dem Rheinland erhalten hatte, am 14. Januar 1929 an Redslob:

37 Protokoll der Besprechung der beteiligten Ministerien vom 26.3.1928, Bundesarchiv Berlin, R 43-I/571, fol. 189–193, hier fol. 191. Als Schlussstück war damals noch Heinrich Kaminskis *Hymnus Der Mensch* (1926) eingeplant; vgl. ebd., fol. 192.

38 Vgl. Vera Grützner, *Waldemar von Baußnern (1866–1931). Leben und Werk* (= Musikgeschichtliche Studien 2), Kludenbach 1999, S. 112 und 144f.; Michael Wittmann, Vorwort zur Erstausgabe der Partitur, Berlin 2019 (MW-Musikverlag), ohne Seitenzählung. Michael Wittmann sei an dieser Stelle dafür gedankt, dass er mir ein Partiturrexemplar zur Ansicht zur Verfügung gestellt hat.

39 Vgl. *Vossische Zeitung* vom 12.8.1928.

40 Schreiben an Georg Schünemann vom 12.8.1928, in: Leo Kestenbergs, *Briefwechsel*, hrsg. von Dietmar Schenk (= Gesammelte Schriften 3.1), Freiburg im Breisgau 2010, S. 225–227, hier S. 225.

„Der Beigeordnete der Stadt Hamborn, Herr Dr. Wagner-Roemich teilte mir auf Grund seiner Beobachtungen mit, daß die Verfassungsfeiern in der Provinz qualitativ mangels musikalischer Werke nicht vorwärts kommen. Er regte bei mir an, ein Preisausschreiben des Reichsinnenministeriums zu veranstalten und getrennte Preise für Soli-, Chor- und Sinfoniewerke auszuschreiben. Ich bitte, dieser Anregung einmal nachzugehen und mir Bericht zu erstatten.“<sup>41</sup>

Den überlieferten Akten aus der Dienststelle des Reichskunstwarts ist nicht zu entnehmen, ob Redslob dieser Bitte nachkam. Das Thema stand aber noch im Raum, als ihm ein gutes Jahr danach Alfred Döblin von der Verlegung der Baden-Badener Musikwoche nach Berlin berichtete:

„Bei einer Besprechung mit den leitenden Herrn [sic] fiel mir ein, (bei der Diskussion der Gebrauchsmusik), dass jedes Jahr offiziell eine Verfassungsfeier stattfindet, im Stadion voriges Jahr und in Theatern, – und dass es ein Gedanke wäre, rechtzeitig an die jungen Musiker – und auch Autoren – heranzugehen mit Aufträgen bzw. [sic] Anregungen und Verabredungen für diesen Tag. Es wäre sinnvoll, die Produktiven an diese Dinge heranzubringen im Interesse der Feier. Teilen Sie mir vielleicht mit, sehr geehrter Herr Dr. Redslob, ob Ihnen der Gedanke diskutabel erscheint; – im positiven Fall will ich veranlassen, dass die Leiter der ‚Neuen Musik Berlin 1930‘ sich an Sie wenden.“<sup>42</sup>

Redslob begrüßte Döblins Anregung und signalisierte Interesse an einem Gedankenaustausch darüber mit ihm und den Organisatoren des Musikfestivals.<sup>43</sup> Ob es dazu gekommen ist, ist fraglich. Von einem Kontakt zwischen Paul Hindemith und dem Reichskunstwart in Berlin findet sich keine Spur.<sup>44</sup> Gezielte Aktivitäten des Reichskunstwarts in diese Richtung erübrigten sich freilich, denn schon im darauffolgenden Monat stimmten sich die Ministerien, ausgehend von einem Entwurfsschreiben des Preußischen Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung Adolf Grimme an die Sektionen für Musik und für Dichtkunst der Akademie der Künste, in Bezug auf das weitere Vorgehen ab:

„[...] Bisher sind in Berlin und auch in anderen Städten am Abend des Verfassungstages amtliche Feiern veranstaltet worden, die durch die Mitwirkung von Orchester und Chören unter der Leitung von namhaften Dirigenten auch eine künstlerische Bedeutung erlangt haben. Die Aufstellung der Programme für diese Feiern hat aber stets Schwierigkeiten verursacht, weil künstlerisch wertvolle Werke, die den Grundgedanken dieses Tages schöpferisch gestalten, noch nicht zur Verfügung standen. Bisher ist nur ein einziges Werk auf meine Anregung hin entstanden, der Verfassungshymnus von Professor von Baussnern, der auch bei einer der Abendfeiern vor 2 Jahren zur Aufführung gelangt ist.

Ich beabsichtige nunmehr im Einverständnis mit dem Herrn Reichsminister des Innern und dem Herrn Preußischen Minister des Innern auf dem in früheren Zeiten üblichen Wege des Auftrages die

41 Bundesarchiv Berlin, R 32/427, fol. 24. Dr. Klaus Wagner-Roemmich (geb. 1884) war Beigeordneter der Stadt Frankfurt am Main, vgl. *Hessische Biografie*, <<https://www.lagis-hessen.de/pnd/117113964>>, 2.9.2022.

42 Schreiben Döblins an Redslob vom 2.2.1930, Bundesarchiv Berlin, R 32/274, fol. 21. Döblin war als Textautor der Kantate *Das Wasser* von Ernst Toch an dem Festival *Neue Musik Berlin* beteiligt.

43 Schreiben Redslobs an Döblin vom 24.2.1930, ebd., fol. 18.

44 So blieb die Suche im Nachlass Hindemiths im Hindemith-Institut Frankfurt am Main (freundliche Auskunft von Dr. Heinz-Jürgen Winkler am 17.5.2021) als auch im Aktenbestand im Bundesarchiv Berlin ergebnislos. Redslob erwähnt Hindemith in seiner Autobiographie nur im Zusammenhang mit der Feier zum 75. Jahrestag der Frankfurter Nationalversammlung 1923, bei der das Amar-Quartett den Variationensatz aus dem sogenannten „Kaiserquartett“ Joseph Haydns und ein Streichquartett Hindemiths spielte; vgl. Edwin Redslob, *Von Weimar nach Europa. Erlebtes und Durchdachtes*, Berlin 1972, S. 175f.

Schaffung von Werken anzuregen, die sich nach Inhalt und Form für die Verfassungsfeiern besonders eignen.

[...] Es wäre ferner in Aussicht zu nehmen, dass nach einem kurzen Orchestervorspiel, das eine feierliche Stimmung atmet, ein Chorwerk einsetzt, dem ein knappes inhaltsreiches und leicht fassliches Gedicht zu Grunde liegt. Vorspiel und Chorwerk dürften nicht mehr als 20 Minuten beanspruchen. Der Schlussteil könnte eine Fortsetzung des Chorwerkes bringen, wobei es freisteht, diesen zweiten Teil mit dem ersten in Verbindung zu bringen, ihn von den gleichen Dichtern und Komponisten schaffen zu lassen oder ihn völlig frei und unabhängig von dem ersten Teil zu gestalten. [...] Das Deutschlandlied kann gegebenenfalls mit einem der Werke in Zusammenhang gebracht werden oder in das Programm eingefügt werden.

Zunächst sollen drei Dichter und drei Komponisten beauftragt werden, Werke, die diesem Gedankengang entsprechen, gegen ein angemessenes Honorar vorzulegen. Ich bitte, mich bei diesen Aufträgen zu beraten und mir möglichst bald Vorschläge für die Wahl geeigneter Dichter und Komponisten zu machen. Im Kreise der Ministerien wurde etwa an die Herren Gerhart Hauptmann, Alfred Döblin und Fritz von Unruh sowie an die Herren Eduard von Reznicek, Paul Hindemith und Kurt Thomas gedacht, doch sind diese Vorschläge ganz unverbindlich und können beliebig ergänzt oder verändert werden.

Ich hoffe zuversichtlich, dass die Gewinnung geeigneter Werke dazu führen wird, eine günstige Wirkung über das unmittelbare Ziel hinaus zu erreichen. Es kann wohl als sicher angenommen werden, dass Werke, die in Berlin mit Erfolg aufgeführt werden, auch bei Verfassungsfeiern in anderen Städten Verwendung finden. Ferner hoffe ich, dass durch diese Aufträge, die unter Umständen in den nächsten Jahren wiederholt werden können, eine noch engere Verbindung der schaffenden Künstler mit den kulturpolitischen Aufgaben der deutschen Republik hergestellt wird. [...] Für Honorare steht in diesem Jahr insgesamt eine Summe von 30000 Mark zur Verfügung. [...] Ich würde es sehr begrüßen, wenn es mit Unterstützung der Akademie der Künste gelingen würde, schon für die Abendfeiern am Verfassungstage dieses Jahres Werke auf diesem Wege zu erlangen.<sup>45</sup>

Dem Schreiben zufolge bestand Konsens darin, dass die bisher beim Verfassungstag gespielten Werke aus dem klassischen Repertoire dem Anlass nicht genügten, weil sie den republikanischen Grundgedanken nicht erfassten. Eine Ausnahme bildete die bereits erwähnte Auftragskomposition von Baußnerns, die hier nicht bewertet wurde. Aufträge an renommierte Dichter und Komponisten sollten diesem Mangel nun abhelfen. Dass eine Art Spagat zwischen dem künstlerischen Anspruch („wertvoll“, „schöpferisch“) und der Funktionsbindung zu leisten war, die die Berücksichtigung bestimmter, auf die Form der Feier abgestimmter Anforderungen in Bezug auf Aufbau und Umfang mit sich brachte, wurde vom Ministerium augenscheinlich nicht als Problem gesehen. Im Gegenteil: Es hoffte auf einen Ertrag schon innerhalb einiger Wochen. Dafür stellte es die angemessene Honorierung der Mühe sowie nachfolgende Aufführungen in Aussicht. Die vorgeschlagenen Dichter waren sämtlich bekennende Republikaner, freilich unterschiedlicher Couleur. Bei den Komponisten fällt als Gemeinsamkeit ihre Beziehung zur Akademie der Künste auf, die in das Ressort des Preußischen Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung fiel. Emil Nikolaus Reznicek war seit 1919 Mitglied, Paul Hindemith seit 1927. Kurt Thomas, der jüngste unter ihnen, hatte im selben Jahr den von der Akademie verliehenen Beethovenpreis für seine Messe a-Moll op. 1 erhalten. Gerade ein solches Vokalwerk dürfte ihn für die Aufgabe empfohlen haben. Und mochte sich der deutlich ältere Reznicek (geb. 1860) ebenfalls als aufgeschlossen gegenüber der Moderne empfehlen, so war die Nennung Hindemiths schon fast selbstverständlich, da er in Deutschland – noch – der erfolgreichste Vertreter einer Ästhetik war, die der Funktionsorientierung musikalischer Werke einen hohen Stellenwert einräumte.

45 Schreiben Grimmes vom März 1930 (Abschrift), Bundesarchiv Berlin, R 32/273, fol. 57.

Die Reaktionen aus den Innenministerien auf den Entwurf fielen positiv aus. Der preussische Innenminister bestätigte die Bewilligung von 7.500 Mark, die gleiche Summe, die vom Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung bereitgestellt wurde.<sup>46</sup> 15.000 Mark kamen vom Reichsministerium des Inneren. In seinem Schreiben bat der Minister lediglich um die Ergänzung der Liste der Komponisten um Karl Marx aus München.<sup>47</sup>

Die Antwort aus der Akademie der Künste vom 16. Juni 1930 auf das noch im April versandte Schreiben fasste die Stellungnahmen des Senats der Sektionen für Dichtkunst und für Musik zusammen, die jede für sich auf das am 26. April verschickte Schreiben des Ministers reagierten. Grundsätzliche Einwände gegen das Verfahren des Staatsauftrags erhoben sich in der Sektion für Dichtkunst:

„Zunächst bitten wir aussprechen zu dürfen, dass wir nicht glauben, die Beauftragung von Dichtern werde wünschenswerten Erfolg haben, falls die einzureichenden Dichtungen mit dem Verfassungstage in einem direkten und genauen Zusammenhange stehen sollen. Es scheint uns zum Wesen der politischen Dichtung zu gehören, dass sie sich vorwiegend kritisch äussert, dass sie vorwärts oder rückwärts zu treiben sucht, während die Zufriedenheit mit einem erreichten und gegebenen Zustande, selbst die patriotische Dankbarkeit dafür nur als Vorbedingung für künstlerisches Schaffen wirkt, als Anregung und Befreiung des Schöpfers zum Werk. Hymnen, etwa wie das Deutschlandlied, können unserer Meinung nach wohl freudig übernommen werden, aber nicht neu entstehen, weil sie der heutigen produktiven Gemütslage nicht entsprechen. Im Sinne der Verfassung denken, sorgen, arbeiten, bauen, leben wird vielen Dichtern der Gegenwart natürlicher sein und ihnen als eine schönere Aufgabe erscheinen, als die Güter der Verfassung in Versen zu feiern. Wir zweifeln nicht, dass eine Anzahl von lebenden Dichtern vorzügliche Reden für die deutsche Republik schreiben könnte. Dieselben Dichter würden Festdichtungen zum gleichen Zweck als unzeitgemäss, ja als unernsthaft und höfisch empfinden. Die Möglichkeit, jetzt tätiges Mitglied des Staates statt wie früher Untertan zu sein, hat den politischen Sinn arbeitsam und unfeierlich gemacht. Wollte er sich dieser Umwandlung gemäss in Dichtungen auswirken, so würden die Dichtungen prosaisch werden und der Kunst des Musikers kaum Entfaltungsraum lassen. Aus diesen Gründen können wir die Entstehungsbedingungen für ein knappes, inhaltsreiches, leichtfassliches Gedicht als Unterlage für ein Chorwerk nicht als günstig betrachten.

Wir würden befürworten, den aufgeforderten Dichtern thematisch und formal so viel Bewegungsfreiheit zu gewähren, wie sie Komponisten und bildende Künstler nach der Eigenart ihres Ausdrucksmaterials ohnehin besitzen. [...] Die Dichter Gerhart Hauptmann, Alfred Döblin, Fritz von Unruh scheinen auch uns geeignet. In unserem Kreise wurden ferner Wilhelm von Scholz und Alfred Kerr genannt.“<sup>48</sup>

Trotz des freundlichen Tonfalls der Stellungnahme war die Zurückweisung des ministeriellen Anliegens eindeutig. Es wurde als naiv und anachronistisch bewertet. Der vorgeschlagene Ausweg, den Dichtern die größtmögliche inhaltliche und formale Freiheit zu lassen, warf die Frage der Möglichkeit der Vertonung auf. Genau hier knüpfte die Stellungnahme aus der Sektion Musik an.<sup>49</sup> Sie enthielt im Unterschied zu den Kollegen der anderen Sektion keine grundsätzlichen Einwände gegen das Projekt, sondern führte lediglich praktische Bedenken ins Feld. Der Senat begrüßte das Vorhaben „aufs Freudigste“, bezweifelte aber, dass von den

46 Vgl. das Schreiben vom 11.4.1930 (Abschrift), ebd., fol. 55.

47 Vgl. das Schreiben vom 2.4.1930, ebd., fol. 56.

48 Schreiben Max Liebermanns an den Preussischen Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vom 16.6.1930, ebd., fol. 53f. Von Scholz war Mitglied der Akademie; er fungierte von 1926 bis 1928 als Präsident der Sektion für Dichtkunst.

49 Vgl. das Protokoll der Senatssitzung vom 12.5.1930, Akademie der Künste (= AdK), Berlin, PrAdK Nr. 1229, fol. 146f. In der Sitzung wurde bekanntgegeben, dass die neuen Kompositionen erst 1931 Verwendung finden könnten, da für den anstehenden Verfassungstag bereits die Aufführung der 9. Symphonie von Beethoven vorgesehen sei.

drei bestellten Dichtungen auch nur eine zur Vertonung geeignet sei.<sup>50</sup> Der Vorschlag ging deshalb dahin, „dass mehr als drei Dichtungen zur Verfügung gestellt werden sollten, oder es dem Komponisten gestattet wäre, auch andere Texte zu benützen, wenn sie auch nur lose mit dem genannten Zweck in Verbindung stehen, sofern sie nur die im Erlasse gekennzeichnete Stimmung (Feierlichkeit, Freudigkeit u. dgl.) zum Ausdruck brächten“<sup>51</sup>. Die „Stimmung“ bezeichnete den ästhetischen Zweck. Ihm war die Frage des Inhalts (und der dichterischen Form) untergeordnet; der affirmative Grundzug der Musik wurde nicht in Frage gestellt. Alternativ regte der Senat die Zusammenarbeit von Dichtern und Komponisten an, „wie das ja auch in früheren Zeiten meist der Fall gewesen sein mag“<sup>52</sup>. Da die Beschränkung auf drei Gedichte gegenstandslos geworden war, empfahl er weitere Komponisten für die Aufgabe aus der Generation der um 1900 Geborenen: Paul Höfer, Günter Raphael, Heinrich Kaminski und Norbert von Hannenheim.<sup>53</sup> Schließlich bot er sich als Gutachter für die eingereichten Werke an und schlug Honorare in abgestufter Höhe für die Kompositionen je nach Umfang und Besetzung vor: 1.000–2.000 Mark für kurze bzw. A-cappella-Werke, 3.000–4.000 Mark für Stücke mit Orchester.<sup>54</sup> Sämtliche Vorschläge wurden später in modifizierter Form aufgegriffen.

### 3. Die Frage der Texte

Das Schreiben der Akademie lenkte die Aufmerksamkeit auf das Problem des Textes der gewünschten Kompositionen. Wohl aus der Erkenntnis heraus, dass spezifische Dichtungen zum Verfassungstag nicht wie geplant zu bekommen seien, setzte sich Kestenbergs dafür ein, den Auftrag auszuweiten. Vertreter der Ministerien verabredeten sich am 7. Oktober 1930, „über den unmittelbaren Rahmen der Verfassungsfeiern hinauszugehen und Werke anzuregen, die bei Staatsfeiern im allgemeinen mit besonderer Berücksichtigung der Verfassungsfeier zur Aufführung geeignet sind“<sup>55</sup>. 16 Tage später wurde in einer von Kestenbergs initiierten Sitzung von Vertretern der Ministerien sowie der Akademie der Künste beschlossen, eine Liste von vorhandenen Texten zusammenzustellen, um den Komponisten Anregungen zu geben.<sup>56</sup> Die Beauftragung der Musiker sollte in einer Sitzung der Sektion Musik in der Akademie besprochen werden, in der Redslob einen programmatischen Vortrag halten wollte. Der Vortrag *Staatliche Feiern, ihre Tradition und die Vorbereitung ihrer künftigen Formung durch Musik und Dichtung*, der hier am 27. November vor geladenen Gästen aus Politik, Wissenschaft und Kunst gehalten wurde, ist nicht überliefert. Knappe Zusammenfassungen erschienen in der *Vossischen Zeitung* und in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung*. Den Berichten zufolge sprach sich Redslob für die Verschmelzung von Staats- und Volksfest aus und plädierte für das freie Engagement der Kunst als Vermittlerin der Staatsidee an das Gefühl des „Volks“.<sup>57</sup> Er kündigte in diesem Zusammenhang die Publikation von zur Vertonung

50 Vgl. Bundesarchiv Berlin, R 32/273, fol. 53<sup>v</sup>.

51 Ebd., fol. 54<sup>r</sup>.

52 Ebd.

53 Vgl. ebd.

54 Vgl. ebd.

55 Protokollniederschrift Kestenbergs vom 7.10.1930, AdK, Berlin, PrAdK Nr. 861, fol. 141.

56 Vgl. das Schreiben Redslobs an Ministerialrat Scholz vom 23.10.1930, Bundesarchiv Berlin, R 32/273, fol. 52.

57 Vgl. „-h“, „Staatliche Kunst? Reichskunstwart Dr. Redslob spricht“, in: *Vossische Zeitung* vom 29.11.1930 (Morgenausgabe); Fritz Herbert Lehr, „Staatliche Feiern – Volksfeiern. Ein Vortrag des

geeigneten Texten an. Als erster Schritt erschien wenig später eine Sammlung von Kriegsliteratur.<sup>58</sup> Für den Republikaner Redslob stand es außer Frage, dass das massenhafte Sterben des Ersten Weltkriegs einen Sinn hatte, nämlich die Überwindung des Materialismus durch die Besinnung auf die „jen-seitigen und jen-zeitigen Mächte“<sup>59</sup>. Sie erweckte keine Revanchegedanken, sondern zielte auf „die Gemeinschaft in Volk und Menschheit“<sup>60</sup>.

Im Anschluss an die Veranstaltung in der Akademie der Künste stellte die Sektion Musik eine Liste von Komponisten zusammen, „die zur Schaffung von Werken für staatliche Feiern aufgefordert werden könnten“<sup>61</sup>. Die Liste umfasst 18 Namen, von denen 13 als geeignet für Kompositionen mit Orchester gekennzeichnet sind (Max Butting, Arnold Ebel, Paul Höffer, Wilhelm Kempf, Günter Raphael, Heinrich Kaspar Schmid, Max Trapp, Herrmann Wolfgang von Waltershausen, Hermann Wunsch, Wilhelm Weismann, Kurt von Wolfurt, Hermann Zilcher, Winfried Zillig). Die übrigen fünf kamen für Werke ohne Orchester in Frage (Kurt Thomas, Hermann Erpf, Ludwig Weber, Karl Gerstberger, Hans Chemin-Petit).<sup>62</sup> Warum Hindemith und von Reznizek nicht mehr genannt wurden, ist unbekannt.

Zeitgleich arbeitete der Reichskunstwart an einer neuen „Zusammenstellung von Dichtungen, die für den Stil der deutschen Feier kennzeichnend sind oder sich zur Komposition bzw. [sic] auch zum Vortrag für Zwecke staatlicher Feiern eignen“. Sie enthielt zunächst Dramen, Festspiele und Gedichte vornehmlich des 19. Jahrhunderts, darunter auch diejenigen, die bereits bei den Verfassungsfeiern verwendet worden waren (z. B. Auszüge aus Goethes *Epimenides* und Hauptmanns *1813*).<sup>63</sup> In einer eigenen Abteilung „Aus neuester Zeit“ sind Werke von Fritz von Unruh (*Zum 11. August, Heinrich von Andernach*), Redslob (*Deutschlands Strom*), Hans Reisiger (*Totenfeier*) und Rudolf Binding (*Stolz und Trauer*) aufgeführt, außerdem die von Max Friedländer für Universitätsfeiern in Berlin besorgten Kontrafakturen sowie „Republikanische Volkslieder aus dem Wettbewerb des Oberpräsidenten von Schlesien“<sup>64</sup>. Berücksichtigt wurden hier auch Sammelbände mit Dichtungen Gefallener des Ersten Weltkriegs, darunter Redslobs Publikation von 1930, bzw. Almanache aus der Kriegszeit und unmittelbaren Nachkriegszeit (z. B. *1914 – Der deutsche Krieg im deutschen Gedicht, Die Gemeinschaft, Die Aktion und Die Erhebung*), schließlich auch Industrie- bzw. Arbeiterdichtung (*Das brennende Volk. Kriegsgabe der Werkleute aus Haus Nyland*, Jena 1916, und *Arbeiterdichtung der Gegenwart*, hrsg. von Kurt Offenburg, Frankfurt am Main 1925). Die Liste war für Ergänzungen offen.<sup>65</sup> Zum einen setzte Redslob kurz vor

---

Reichskunstwarts“, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung* vom 28.11.1930 (Abendausgabe). Lehr kritisiert in seinem Beitrag den Vortrag als „reichlich theoretisch“ und die Weimarer Staatsfeiern als „viel zu sehr vernunftdiktirt“.

58 Vgl. *Vermächtnis. Dichtungen, letzte Aussprüche und Briefe der Toten des Weltkrieges*, hrsg. von Edwin Redslob, Dresden 1930.

59 Ebd., S. 12.

60 Ebd.

61 Schreiben Georg Schumanns an den Reichsinnenminister vom 14.2.1931 (Abschrift), Bundesarchiv Berlin, R 32/273, fol. 50f.

62 Die Liste war das Ergebnis einer Beratung divergierender Vorschläge aus dem Kreis der Sektionsmitglieder; vgl. das Protokoll der Sitzung vom 2.2.1931, AdK, Berlin, PrAdK Nr. 861, fol. 103f. Namentlich gekennzeichnet sind Listen von Franz Schreker (ebd., fol. 101) und Hans Joachim Moser (ebd., fol. 107).

63 Vgl. Bundesarchiv Berlin, R 32/273, fol. 25f.

64 Hinter den „Volksliedern“ steht in Klammern: „Wenig geeignetes Material“.

65 Vgl. auch das Schreiben Kestenbergs an Redslob vom 22.4.1931, Bundesarchiv Berlin, R 32/273, fol. 46: „Vermutlich sind noch einzelne Gedichte der jüngsten Dichtergeneration für diese Aufgabe

ihrer Veröffentlichung noch kurzerhand den Namen Stefan George in Hinsicht auf dessen Gedicht *Der Krieg* an ihren Schluss. Zum andern dachte er über die Erweiterung durch Texte nichtdeutscher Dichter nach – was den bisherigen Selbstverständlichkeiten bei der Textwahl widersprach. So schrieb er an den Ministerialdirektor im preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung Gustav Menzel:

„Walt Whitmanns [sic] Hymnen und [Émile] Verhaerens Gesänge habe ich gern für künftige Veranstaltungen vorgemerkt. Eine Schwierigkeit liegt nur darin, dass wir uns bisher auf Werke deutscher Dichter beschränkt haben. Auf Walt Whitmann hatte ich während der Parlamentarischen Union bereits einmal verwiesen mit dem Vorschlag, die Hymne in der Originalsprache und in der deutschen Uebersetzung vortragen zu lassen.“<sup>66</sup>

Redslobs Idee ergab sich konsequent aus seinem Ansatz, den nationalen Feiertag als Reflexion allgemeinmenschlicher Erfahrungen und Sehnsüchte zu gestalten. Sie in die Praxis umzusetzen, scheiterte daran, dass es für ein solches Signal für die supranationale Ausrichtung des Deutschen Reichs keine Mehrheit gab.<sup>67</sup> In gewisser Weise standen ihr auch Redslobs Bemühungen um die Würdigung großer Deutscher aus Politik und Kultur bzw. um die Einbeziehung aktueller politischer Geschehnisse im Kontext der Feiern entgegen, da sie die Aufmerksamkeit nach Innen lenkten.

#### 4. Der Wettbewerb

Mit Redslobs „Zusammenstellung“ als Anlage versandte die Akademie der Künste ein auf den 11. März 1931 datiertes Anschreiben zunächst an 22 Komponisten. Die von der Musiksektion vorgelegte Vorschlagsliste fand insofern Berücksichtigung, als alle 13 für Werke mit Orchester vorgesehenen Komponisten unter den Empfängern waren. Von den für Werke ohne Orchester Bestimmten waren drei gestrichen (Erpf, Gerstberger und Weber) und dafür sieben neue hinzugefügt worden (Kurt Fiebig, Norbert von Hannenheim, Hugo Herrmann, Armin Knab, Herbert Marx, Georg Nelliuss, Hans F. Schaub).<sup>68</sup> Über die Gründe dafür ist nichts bekannt. Ein Plan ist nicht erkennbar; es ging weder darum, Nachwuchskomponisten eine Chance zu bieten, noch darum, mehr profilierte Komponisten von A-cappella-Musik einzubeziehen. Im Anschreiben ist als Ziel die „Schöpfung neuer Werke für staatliche Feiern, insbesondere für die Verfassungsfeiern“ angegeben.<sup>69</sup> Als geeignet werden „kleinere Werke a cappella, wie auch größere Werke für gemischten Chor oder Männerchor mit Orchester“ bezeichnet. Ihre Zusendung bis Ende Mai – also innerhalb von zweieinhalb Monaten – wurde erbeten. Die Wahl der Textgrundlage war freigestellt; Redslobs Liste sollte nur „Anregungen“ geben. Für die eingesandten Werke wurde je nach Umfang ein Honorar in Höhe von 100–500 Reichsmark in Aussicht gestellt. Dass es sich um einen Wettbewerb handelte, blieb

---

verwendbar [...]. Jedenfalls habe ich den Eindruck, daß durch die begonnene Aktion die beteiligten Kreise aufmerksam werden und daß sich Ihre, ohnehin recht ansehnliche Liste mühelos noch vervollständigen lassen wird.“

66 Schreiben Redslobs an Gustav Menzel vom 5.6.1931, ebd., fol. 31. Redslob meinte wohl die Interparlamentarische Union, einen Zusammenschluss von Parlamenten mit dem Ziel der Förderung von Frieden, Demokratie und Menschenrechten. Sie hatte 1928 in Berlin getagt.

67 Im Übrigen war Verhaeren für die Nationalkonservativen *persona non grata*, da er im Krieg pazifistische und antideutsche Texte publiziert hatte.

68 Vgl. die Liste, AdK, Berlin, PrAdK Nr. 861, fol. 72.

69 Vgl. das Anschreiben ebd., fol. 79.

unerwähnt. Darauf wies nur der vage Hinweis hin, dass „für die zur Aufführung empfohlenen Werke [...] noch besondere Honorare bewilligt“ würden.

Um die Zahl der möglichen Beiträger zu erhöhen, wurden nun auch die 31 Mitglieder der Musiksektion der Akademie der Künste zur Teilnahme eingeladen. Die 18 Berliner Mitglieder waren Waldemar von Baußnern, Paul Graener, Paul Hindemith, Paul Juon, Heinrich Kaminski, Hans Joachim Moser, Robert Kahn, Hugo Kaun, Emil Nikolaus von Reznicek, Max von Schillings, Arnold Schönberg, Franz Schreker, Georg Schumann, Max Seiffert, Ernst Eduard Taubert, Carl Thiel, Heinz Tiessen und Max Trapp, die 13 auswärtigen Mitglieder Walter Braunfels, Joseph Haas, Siegmund von Hausegger, Gerhard von Keußler, Arnold Mendelssohn, August von Othegraven, Hans Pfitzner, Ewald Sträßer, Richard Strauss, Julius Weismann, Richard Wetz, Ermanno Wolf-Ferrari und Felix Woysch.<sup>70</sup>

Neun Absagen gingen in der Akademie der Künste ein; in der Regel gaben die Absender als Grund Arbeitsüberlastung bzw. Zeitmangel in Anbetracht der knappen Frist an. Fünf Akademiemitglieder meldeten sich auf diese Weise (Braunfels, Haas, von Hausegger, Othegraven, Tiessen),<sup>71</sup> wobei Haas auf seine vorliegende Motette *Ein Freiheitslied* op. 78 als geeignetes Werk verwies.<sup>72</sup> Weitere Absagen kamen von Butting, Kempff, Raphael und von Waltershausen. Von Waltershausen begründete seinen Entschluss so: „Einerseits sind mir alle derartigen Konkurrenzen unsympathisch, noch mehr aber jedes schnelle Komponieren ad hoc.“<sup>73</sup> Wie Haas verwiesen Butting und Kempff auf bereits fertiggestellte Werke, Butting auf die Trauermusik von 1922 (siehe oben) und Kempff auf eine dem Reichspräsidenten Hindenburg gewidmete Fanfarenmusik.<sup>74</sup> Die meisten Akademiemitglieder ignorierten die Einladung, denn nur acht von ihnen sagten ihre Mitwirkung zu. Hindemith rührte sich nicht, vielleicht, weil er bis Ende Juni 1931 mit der Komposition des Oratoriums *Das Unaufhörliche* beschäftigt war. Da war die Reaktion der anderen Komponisten weitaus positiver: Hier wollten sich 15 der 22 Angeschriebenen am Wettbewerb beteiligen.<sup>75</sup>

Letzten Endes reichten dann aber nur 17 Komponisten, unter ihnen drei Mitglieder der Akademie, ein Werk bzw. mehrere Werke ein.<sup>76</sup> Eine präzise Liste der Eingänge liegt nicht vor; es sind nur Stichworte zu den Kompositionen aus dem Beurteilungsprozess überliefert.<sup>77</sup> Insofern ist die Identifizierung der zugrundeliegenden Dichtungen bzw. die genauere Beschreibung der Werke nicht immer möglich. Da nur zwei der Werke gedruckt wurden, ist in den meisten Fällen auch unklar, ob die Komposition überhaupt noch existiert. Als Wettbewerbsbeiträge akzeptiert wurden folgende Werke:

- Waldemar von Baußnern, *Das Göttliche*. Kantate für gemischten Chor und Blasorchester (Goethe)<sup>78</sup>
- Kurt Fiebig, *Ruhspruch* (Rudolf G. Binding)

70 Vgl. ebd., fol. 73.

71 Vgl. ebd., fol. 50–54.

72 Vgl. das Schreiben von Haas an die Musiksektion vom 16.3.1931, ebd., fol. 51.

73 Schreiben von Waltershausens an Georg Schumann vom 18.3.1931, ebd., fol. 58.

74 Vgl. das Schreiben Buttings an Schumann vom 19.3.1931, ebd., fol. 55f., und das Schreiben Kempffs an die Akademie vom 2.4.1931, ebd., fol. 57.

75 Vgl. die Aufstellung, ebd., fol. 19.

76 Von Reznicek hatte am 30.3.1931 Schumann von der Fertigstellung eines geeigneten Werks für Tenor solo, gemischten und Knabenchor sowie großes Orchester berichtet; vgl. ebd., fol. 23. Er reichte die Komposition aber nicht ein.

77 Am aussagekräftigsten ist die handschriftliche Liste Redslöbs, Bundesarchiv Berlin, R 32/273, fol. 23.

78 Vgl. Karl Teutsch und Monica Vlaicu, *Waldemar von Baußnern*, 2 Bde., darin Bd. 1: *Leben, Werk, Rezeption im Spiegel von Selbstzeugnissen, Briefen, Familienchroniken, Erinnerungen, zeitgenössischen Be-*

- Paul Höffer, *Zum 11. August* (von Unruh) für Männerchor und 2 Trompeten
- Robert Kahn, Festgesang *Ehre dem ewigen Frühling im Leben* für gemischten Chor a cappella (Björnsterne Björnson)<sup>79</sup>
- Armin Knab, *Beethovens Freude-Hymnus* für einstimmigen Chor (und Instrumente)<sup>80</sup>
- Herbert Marx, *Völk* (Kurt Heynicke)
- Arnold Mendelssohn, *Hymnus Gottes Land ist uns bestimmt* (Stefan George)<sup>81</sup>
- Georg Nelli, *Deutschland. Ein Liederkreis* op. 48 für dreistimmigen Chor (Karl Bröger, Ernst Ritter von Dombrowski, Walter Flex, Paul Gerhardt, Friedrich Hebbel, Kurt Heynicke, Friedrich Hölderlin, August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, Heinrich Lersch und Ludwig Uhland)<sup>82</sup>
- Hans Ferdinand Schaub, *Sämann Deutschland*
- Georg Schumann, *Wachet auf*
- Kurt Thomas, *Deutsches Lied*
- Max Trapp, *Du aber, deutsche Jugend* für vierstimmigen Chor a cappella (von Unruh)
- Kurt von Wolfurt, *Hymne an die Freiheit*. Kantate für gemischten Chor, Alt-Solo (oder Bariton-Solo), Orchester und Orgel ad libitum op. 22 (Goethe)<sup>83</sup>
- Felix Woysch, *Beherzigung* (Goethe)
- Hermann Wunsch, *Aufbruch* (Kurt Heynicke)
- Hermann Zilcher, *Wacht auf* für Männerchor a cappella op. 67<sup>84</sup>
- Winfried Zillig, *An die Deutschen* für Chor und Orchester (Hölderlin)<sup>85</sup>

Bereits gedruckte Werke wurden mit einer Ausnahme nicht akzeptiert – obwohl dies im Einladungsschreiben nicht erwähnt worden war. Wahrscheinlich entschied sich die Kommission erst bei der Bewertung dafür; sonst wäre es nicht zu den Einsendungen Mendelssohns und Zilchers sowie zum Hinweis von Haas auf ein gedrucktes Opus gekommen. Die Komposition von Schaub blieb vom Ausschluss verschont, weil sie bereits vor der Ausschreibung für den Verfassungstag 1931 entstanden war.<sup>86</sup>

---

*richten, Schriften und Rezensionen* (= Musikgeschichtliche Studien 6a), Kludenbach 2003, S. 122f. Die Kantate ist verschollen.

- 79 Vgl. Steffen Fahl, *Tradition der Natürlichkeit. Zu Biographie, Lyrikvertonung und Kammermusik des spätromantischen Klassizisten Robert Kahn* (= Berliner Musik-Studien 15), Sinzig 1998, S. 160 und 257 (hier auf ca. 1933 datiert).
- 80 Die Beethoven-Bearbeitung für einstimmigen Chor ist in Oskar Langs Werkverzeichnis nicht nachgewiesen. Sie steht sicher im Zusammenhang mit den *Zwei Zeitliedern* für einstimmigen Chor und Blas- oder Streichorchester oder Klavier (1930/1931, verlegt von Schott 1932); vgl. Oskar Lang, *Armin Knab. Ein Meister deutscher Liedkunst*, 2., revidierte und ergänzte Auflage, Würzburg 1981, S. 133.
- 81 Mendelssohn hatte außerdem drei Goethe-Vertonungen aus einem (nicht identifizierten) Druck geschickt: *Alles geben die Götter, Feiger Gedanken* und *Wenn im Unendlichen*.
- 82 1932 verlegt von Karl Hochstein, Heidelberg. Für die Überlassung einer Kopie danke ich Hubertus Wolzenburg (Stadtarchiv Hagen).
- 83 1932 als Klavierauszug verlegt von Bote & Bock, Berlin.
- 84 Zilcher hatte darüber hinaus *An mein deutsches Land*. Vorspiel für Orchester und Chor ad lib. op. 48 und *Zwei Gedichte von Goethe* für Männerchor und Orchester op. 62 eingesandt. Den Männerchören lagen Gedichte aus dem Band *Arbeiterdichtung der Gegenwart*, hrsg. von Kurt Offenburg, Frankfurt am Main 1925, zugrunde. Die Chöre sind nicht erhalten; vgl. zu Zilchers Einsendungen und seiner Beziehung zur Preußischen Akademie der Künste Christoph Henzel, „Keine Wege aus der Provinz. Gedanken zur Biographie Hermann Zilchers“, in: *Musik in Bayern* 87 (2022) (im Druck).
- 85 Es handelt sich um eine dreisätzig Komposition, die 1952 als *Chorfantasie über ein Fragment von Friedrich Hölderlin* uraufgeführt wurde; vgl. Christian Lemmerich, *Winfried Zillig. Komponist unter wechselnden Vorzeichen* (= Würzburger Beiträge zur Musikforschung 1), Tutzing 2012, S. 249f.
- 86 Vgl. das Protokoll der Kommissionssitzung vom 22.10.1931 (Abschrift), Bundesarchiv Berlin, R 32/273, fol. 16.

Außer Kahn, Nelliuss, Schaub, Schumann und Thomas waren alle Komponisten bei ihrer Textwahl der Vorschlagsliste Redslobs gefolgt. Wolfurt wählte einen Ausschnitt aus Goethes Festspiel *Epimenides Erwachen*, das zur Feier des Siegs über Napoleon entstanden und 1815 in Berlin uraufgeführt worden war. Die von Redslob geschätzte Lyrik der Kriegszeit griff nur Nelliuss auf. Die Beurteilung der Werke übernahm eine aus Mitgliedern der Musiksektion der Akademie gebildete Kommission, bestehend aus Paul Graener, Paul Juon, Hans Joachim Moser, Max von Schillings (Vorsitz), Franz Schreker und Heinz Tiessen.<sup>87</sup> Auf der Grundlage ihres Votums entschied die um die Vertreter der Ministerien und den Reichskunstwart erweiterte Runde am 22. Oktober 1931 über die in Aussicht gestellten Einreichungshonore und die Prämierung. Während jedem Werk seinem Umfang entsprechend ein Honorar zwischen 100 und 500 Reichsmark zugesprochen wurde, gingen die Preisgelder an von Baußnern, Marx, Wolfurt (je 2.500 Mark) und Nelliuss (2.000 Mark). Die im Protokoll festgehaltenen Bewertungen der Werke sind sehr knapp gehalten, auf Schlagworte reduziert; offensichtlich waren sie für die Verständigung innerhalb der Kommission bestimmt.<sup>88</sup> Sie lauten wie folgt:

- von Baußnern: „sehr würdig und empfunden“
- Fiebig: „ernsthafte Arbeit, aber zu wenig plastisch und volkstümlich“
- Höffer: „etwas salopp und gewollt“
- Kahn: „gute Arbeit, aber nicht geeignet“
- Knab: „allzu primitiv“
- Marx: „sehr schön empfunden, wirkungsvoll und nicht zu schwer“
- Mendelssohn: ohne Bewertung
- Nelliuss: „sehr gut, es sollen aber Nr. 6 und 10 wegfallen als ungeeignet“
- Schaub: ohne Bewertung
- Schumann: „die Melodie ist zu konfessionell gebunden, darum nicht geeignet“
- Thomas: „geschmacklich verfehlt“
- Trapp: „keine besonderen Züge“
- Wolfurt: „sehr frisch und großzügig“
- Woysch: „brave Arbeit“
- Wunsch: „nicht hervorragend, etwas gezwungen modern“
- Zilcher: „hat größtenteils bereits Veröffentlichtes geschickt“
- Zillig: „sehr ernst, aber zu artistisch“

87 Vgl. das Protokoll der Sektionssitzung vom 11.6.1931, AdK Berlin, PrAdK Nr. 1229, fol. 84.

88 Vgl. das Protokoll der Sitzung vom 22.10.1931 (Abschrift), Bundesarchiv Berlin, R 32/273, fol. 16. Das Werk von Schaub, das bereits gedruckt vorlag, war bereits in einer Senatssitzung der Sektion Musik im Herbst 1930 besprochen worden. Deshalb mag sich eine weitere Bewertung erübrigt haben; vgl. das Protokoll der Sitzung vom 22.9.1930, AdK, Berlin, PrAdK Nr. 1229, fol. 130f. Das Urteil lautete: „Die eingesandte Hymne von Schaub kann für Verfassungsfeiern empfohlen werden, wenn bei den betreffenden Feiern geschulte Chöre zur Verfügung stehen. Allerdings ist das Gedicht etwas geschwollen im Ausdruck.“ Schaub war nicht der einzige Komponist, der dem Reichskunstwart bzw. der Musiksektion der Akademie der Künste unaufgefordert passende Kompositionen zusandte oder sie zumindest auf eigene Werke aufmerksam machte. So berichtete Redslob der Reichszentrale für Heimatdienst am 22.6.1931 von Alfred Guttmanns *Messe des Lebens*, einer Mozart-Bearbeitung mit Gedichten Goethes, und von Friedrich Welters Kantate *Ihr sollt sprechen willkommen*, der Texte von Walther von der Vogelweide zugrunde lagen; vgl. Bundesarchiv Berlin, R 32/273, fol. 30. Im März 1931 waren in der Akademie der Künste die Hymnen *Mein Deutschland kann nicht untergehen* op. 118 und *Lasst uns den Glauben an Deutschland nicht verlieren* op. 119 von Joachim Henning (Köln) sowie *Gruß dir, du deutsche Republik* von Ernst Erich Buder eingegangen; vgl. AdK, Berlin, PrAdK Nr. 1152, fol. 345–349 und 360f.

Die Stichworte deuten darauf hin, dass die Jury den Forderungen nach mehr Volkstümlichkeit bei der Verfassungsfeier mit einer ernsten und (in traditionellem Sinn) „empfundener“, aber doch leicht verständlichen (und aufführbaren) Musik entgegenkommen wollte. Modernen musiksprachlichen Mitteln waren so enge Grenzen gesetzt. Dass Thomas und Zillig ohne Preis blieben, ist von daher wenig verwunderlich.

Bemerkenswert ist, dass mit Nellius ein Verfechter großdeutscher und völkischer Gedanken zum Preisträger gekürt wurde.<sup>89</sup> Der Komponist war auf die Liste der Wettbewerbsteilnehmer gelangt, nachdem sein hierfür bezeichnendes Oratorium *Von deutscher Not* op. 44 Anfang 1931 im Zusammenhang mit einem Antrag auf Druckkostenbeihilfe beim Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung in der Akademie geprüft und überaus positiv bewertet worden war.<sup>90</sup> Nellius wollte das Stück deshalb beim Wettbewerb einreichen,<sup>91</sup> nahm aber davon Abstand, nachdem die Begutachtung des vertonten Textes durch den Sekretär der Sektion für Dichtkunst Oskar Loerke neben einigem Lob auch politische Bedenken gegen die Eignung als Staatsmusik ergeben hatte.<sup>92</sup> In diesem Punkt war die Kommission sehr vorsichtig. Sie monierte auch in *Deutschland* zwei Fehlgriffe bei der Textwahl (von Dombrowskis *Die deutsche Eiche* und Flex' *Deutsche Schicksalsstunde*) und mahnte ihre Streichung an. Im Blick auf die Außenwirkung waren Verse wie „Wir sind der Haß der Erde,/ ob Mann, ob Weib, ob Kind./ Doch was auch daraus werde,/ wir bleiben, was wir sind!“ anstößig.<sup>93</sup> Nellius berücksichtigte den Ratschlag bei der Drucklegung seines Werks.

An seinem Liederkreis und an Wolfurts Kantate lassen sich die Qualitätsmaßstäbe der Jury etwas genauer nachvollziehen. Nellius' Komposition steht für einen traditionalistischen Stil in der Art des späten 19. Jahrhunderts, der trotz aller Chromatisierung klar auf der Dur-Moll-Tonalität, in der Melodik und Harmonik auf der Textausdeutung und, dies unterstützend, auf der Ausdifferenzierung der Dynamik, Agogik und Textdeklamation beruht (Beispiel 1). Nellius bedient sich, je nach Text, unterschiedlicher Tonfälle (Hymnus, Choral, Volkslied). Dadurch versuchte er, der gewünschten Volkstümlichkeit näher zu kommen, zumal er in Verbindung mit dem Choral- und Volksliedtyp die Harmonik vereinfacht. Der

89 Vgl. Helmke Jan Keden, *Zwischen „Singender Mannschaft“ und „Stählerner Romantik“. Die Ideologisierung des deutschen Männergesangs im Nationalsozialismus*, Stuttgart 2003, S. 28–31; Peter Bürger und Werner Neuhaus in Zusammenarbeit mit Michael Gosmann, *Georg Nellius (1891–1952). Völkisches und nationalsozialistisches Kulturschaffen, antisemitische Musikpolitik, Entnazifizierung* (= *daunlots. internetbeiträge des christine-koch-mundartarchivs am museum eslohe* 69), Eslohe 2014, <<http://www.sauerlandmundart.de/pdfs/daunlots%2069.pdf>> (S. 14f. und 57f.), 2.9.2022.

90 Vgl. die Kurzgutachten von Franz Schreker, Emil Nikolaus von Reznicek, Paul Juon und Robert Kahn sowie den Bericht von Georg Schumann an den Preußischen Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vom 30.3.1931, AdK, Berlin, PrAdK 1151, fol. 96f.

91 Vgl. das Schreiben von Nellius an Schumann vom 14.5.1931, AdK, Berlin, PrAdK 1152, fol. 363–365.

92 Vgl. das Gutachten Loerkes vom 18.5.1931, ebd., fol. 362. Loerkes Bedenken basierten auf der großdeutschen Tendenz der Dichtung von Maria Kahle. – Das Oratorium wurde im selben Jahr beim Wettbewerb um den vom Reichsinnenminister und dem Preußischen Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung gestifteten Staatspreis des deutschen Sängerbundes für Komposition prämiert; vgl. das Schreiben Georg Schumanns an den Preußischen Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vom 4.12.1931 (Entwurf), AdK, Berlin, PrAdK 1200, fol. 124f.

93 Unbeanstandet blieb die Erinnerung an den glühenden Patriotismus der Anfangszeit des Ersten Weltkriegs aus der Feder des Arbeiterdichters Karl Bröger („Alle schützen wir deiner Grenzen heiligen Saum./ Unser blühendes Leben für deinen dürrsten Baum, o Deutschland!“).

Hymnisch ( $\text{♩} = 46$ )

Tenor  
O heilig Herz der Völker, o Vaterland! All-dul-dend, gleich der

Bariton  
O heilig, heilig Herz: Vaterland! All-dul-dend, gleich der

Bass  
O heilig Herz der Völker: Vaterland! All-dul-dend, gleich

5  
T.  
schweigenden Mutter Erd', und all-ver-kannt, wenn schon aus deiner

Bar.  
Mutter Erd, und all-ver-kannt, all-ver-kannt, wenn schon aus

B.  
Mutter Erd', und all-ver-kannt, wenn schon aus deiner

9  
T.  
Tiefe die fremden ihr Bestes haben!

Bar.  
deiner Tiefe fremde, fremde ihr Bestes haben!

B.  
Tiefe die fremden ihr Bestes haben!

*cresc. assai e poco string.*

*rallent.*

Notenbeispiel 1: Georg Nelliuss, *Deutschland. Ein Liederkreis* op. 48, Heidelberg 1932, Nr. 1: *Gesang des Deutschen*, T. 1–12

dreistimmige, gelegentlich um eine oder zwei Stimmen erweiterte Satz steht zwischen aufgelockerter Homophonie und Polyphonie, wobei aber Imitationen und Fugatoabschnitte selten sind. Von den modernen Tendenzen zur „Linearität“ ist seine Musik unberührt. Die Bedeutung des Klangs wird daraus ersichtlich, dass fast alle Sätze vollstimmig komponiert sind. Nur in einem Satz (Nr. 1: *Gesang der Deutschen* von Hölderlin) gibt es eine zweistimmige Phrase im Unisono. Der 4. Satz (*Bekanntnis* von Bröger) hebt mit zwei längeren einstimmigen Rezitationen an (Beispiel 2). Sie erlauben die wirkungsvolle Akzentuierung des Wortes „Deutschland“. Nellius wusste als erfahrener Chorleiter genau, welche Ansprüche er an gut besetzte und geübte Laienchöre, die für repräsentative Festveranstaltungen wie den Verfassungstag in Frage kamen, stellen konnte. Er ging über die Anforderungen der Chorliedliteratur deutlich hinaus, blieb aber in Bezug auf die Tonsprache ganz im gewohnten Rahmen. Für die Jury war dies ein Weg, wie der erforderliche Spagat zwischen Kunst und Volkstümlichkeit gelingen konnte. Nellius selbst schätzte seine Komposition euphemistisch als „zum größten Teil nicht schwierig, sogar von kleineren Landchören zu bewältigen; kurz: Gebrauchs-Musik, wie sie ja auch wohl gewünscht war“<sup>94</sup>, ein. Die Anpassung an dieses Leistungsniveau und die Flexibilität der Besetzung<sup>95</sup> veranlassten Nellius zum Anschluss an den um 1930 herum vieldiskutierten Begriff „Gebrauchsmusik“, ohne dass dabei die Ästhetik der Neuen Sachlichkeit eine Rolle spielte. Der Begriff war für ihn durchweg positiv konnotiert, denn er zählte den Liederkreis „zum Besten meines bisherigen Schaffens“<sup>96</sup>.

Wolfurts Kantate unterscheidet sich von Nellius' Komposition durch die etwas freiere, koloristische Harmonik. Gemeinsam ist den Stücken der überwiegend homophone Chorsatz, der hier freilich mit solistischen Teilen abwechselt. Anders als der *Liederkreis* ist die durchkomponierte Kantate auf Geschlossenheit angelegt: Eine Reprise der ersten von neun Textstrophen am Schluss rundet das Stück ab und führt zu einer großen Schlusssteigerung. Auf diese Weise, aber auch durch Steigerungen im Rahmen der Abschnitte, versucht Wolfurt dem Pathos der Textvorlage gerecht zu werden. Typisch dafür ist die Verbreiterung des Deklamationsrhythmus', hier gekoppelt an die Erweiterung des tiefen Chors um die hohen Stimmen und an den Übergang von der rhythmisch prägnanten Deklamation zum Melisma (Beispiel 3). Bei der Harmonik fallen die Akkordrückungen (H–A–G und gis–a–H–c–cis–d) sowie der phrygische Halbschluss mit dem H-Dur-Akkord nach einer angedeuteten f-Moll-Kadenz auf. Möglicherweise trug diese Art der Klanggestaltung der Komposition das Prädikat „sehr frisch und großzügig“ ein. Die Quartvorhalte wirken aber auf seltsame Weise altertümlich und konventionell.

Im Verlauf des Wettbewerbs verschlechterte sich die Lage der öffentlichen Haushalte infolge der Weltwirtschaftskrise dramatisch. Aus diesem Grund verständigten sich die beteiligten Behörden darauf, in der Presse den Nothilfe-Charakter des Wettbewerbs für die Künstler zu unterstreichen. Von dem großzügig subventionierten Projekt blieb nicht viel übrig. Ein entsprechender Text des amtlichen Preußischen Pressedienstes vom 7. November 1931 erschien drei Tage später in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung*.<sup>97</sup> Von den bewilligten Honorarmitteln in Höhe von 30.000 RM wurde auch nur knapp die Hälfte verteilt (14.700 RM). Dem Wunsch des Preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbil-

94 Schreiben an Georg Schumann vom 14.5.1931, AdK, Berlin, PrAdK Nr. 1152, fol. 364.

95 Dem gedruckten Klavierauszug zufolge konnte der Liederkreis von einem dreistimmigen Männer- oder Frauenchor sowie Sopran, Alt und Bass oder Alt und zwei Tenören gesungen werden.

96 Schreiben an Georg Schumann vom 14.5.1931, AdK, Berlin, PrAdK Nr. 1152, fol. 364.

97 Vgl. AdK, Berlin, PrAdK Nr. 862, fol. 149f.

Ernst ( $\text{♩} = 44$ )

Tenor

Bariton

Bass

3

Im - mer schon ha - ben wir ei - ne Lie - be zu dir ge - kannt,

3

T.

Bar.

B.

6

bloß wir ha - ben sie nie mit ei - nem Na - men ge - nannt. Als man uns rief, da

3

zo - gen wir schwei - gend fort, auf den Lip - pen nicht, a - ber im

8

rall. *p* *pp*

T.

Bar.

B.

11

Deutsch - land!

O Deutsch - land!

Her - zen das Wort Deutsch - land, Deutsch - land!

Notenbeispiel 2: Georg Nelliuss, *Deutschland. Ein Liederkreis* op. 48, Heidelberg 1932, Nr. 4: *Bekanntnis*, T. 1–11

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Soprano and Alto parts are mostly rests. The Tenor and Bass parts have lyrics: "Hin-an, vor-wärts hin-an, hin-an, und das Werk, das". The piano accompaniment is marked *poco f*. The Tenor and Bass parts are marked *f* and *Sehr rhythmisch*.

Musical score for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Flute (Flg.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Soprano and Alto parts have lyrics: "Es ist um das All zu tun, es ist um das". The Tenor and Bass parts have lyrics: "Werk war schon ge-tan war ge-tan, das". The piano accompaniment is marked *pp* and *p*. The Flute part is marked *pp* and *p*. A tempo marking  $\text{♩} = \text{♩}$  is present above the Soprano staff.

S. All zu tun  
 A. All zu tun  
 T. Werk war schon ge - tan  
 B.  
 Flgl. Trompete

Notenbeispiel 3: Kurt von Wolfurt, *Hymne an die Freiheit* op. 22, Klavierauszug, Berlin 1932, T. 195–205

dung, den übriggebliebenen Anteil an Reichsmitteln der Akademie der Künste zur Finanzierung einer Aufführung der preisgekrönten Kompositionen in der Berliner Musikhochschule zu überlassen,<sup>98</sup> konnte nicht entsprochen werden, da eine Umwidmung der Etatmittel rechtlich nicht möglich war. Keines der Werke ist hier erklingen.<sup>99</sup> Von Aufführungen an anderen Orten ist nichts bekannt. Die Tatsache, dass 1932 schon keine Abendfeier am Verfassungstag mehr stattfand, verweist darauf, dass das ganze Projekt der künstlerischen Modernisierung und Popularisierung der Verfassungsfeier überholt war. Das am 1. Juni installierte Präsidialkabinett Franz von Papens arbeitete auf eine Abschaffung der Weimarer Republik hin.

98 Vgl. das Schreiben des Preußischen Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung an den Reichsinnenminister vom 12.1.1932 (Abschrift), Bundesarchiv Berlin, R 32/273, fol. 14. Eine Antwort ist hier nicht überliefert.

99 Freundliche Auskunft von Antje Kalcher (UdK Berlin), der an dieser Stelle herzlich für ihre Recherche gedankt sei.

## 5. Schluss

Der staatliche Wettbewerb, aus dem Bedürfnis nach zeitgemäßer und breitenwirksamer künstlerischer Gestaltung der Verfassungsfeier entstanden, war in einem Bereich zwischen Beauftragung und Wettbewerb angesiedelt. Es gab keine öffentliche Ausschreibung, sondern ausgesuchte Komponisten wurden zur Teilnahme aufgefordert. Dies hatte den Vorzug, dass von vornherein ein gewisses qualitatives Niveau gesichert war und keine Flut von Beiträgen gesichtet werden musste. Nachteilig war, dass die Auswahl der in Frage kommenden Komponisten nach undurchsichtigen Kriterien erfolgte; sie wurde im Wesentlichen durch die Senatoren der Musiksektion der Akademie der Künste vorgenommen. Wie die Liste zustande kam, wieso Namen gestrichen bzw. ergänzt wurden, lässt sich nur ausnahmsweise rekonstruieren. Dass sich die Sektionsmitglieder schließlich selbst beteiligen konnten, obwohl einige ihrer Kollegen die Jury bildeten, war wegen möglicher Interessenskonflikte bedenklich. Dass die Ministerien den Senat der Sektion mit der Durchführung des Wettbewerbs betrauten, ist aber leicht nachzuvollziehen: Als regelmäßig tagendes Gremium von Fachleuten vor Ort bot er eine Infrastruktur, die ansonsten erst hätte geschaffen werden müssen. Die Gutachter- und Beratertätigkeit für das Preußische Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung gehörte zu seinen satzungsmäßigen Aufgaben. Die Durchführung des vom Staat, genauer: von der Reichsregierung zusammen mit der Regierung Preußens angestoßenen Verfahrens schien in den Händen einer Behörde des preußischen Staats am besten aufgehoben – zumal Preußen das Land war, das sich (im Unterschied etwa zu Bayern) stets nachdrücklich für den Verfassungstag als Feiertag eingesetzt hatte. War es dann Zufall, dass alle vier Preisträger preußische Staatsbürger waren; zwei von ihnen sogar Mitglieder der Akademie der Künste (von Baußnern und von Wolfurt)?<sup>100</sup> Vermutlich war auch in Anbetracht der Mehrheit von eher traditionalistisch gesinnten Komponisten unter den Senatsmitgliedern bereits eine Vorentscheidung über den „Stil“ der gesuchten Werke getroffen. Ohne Zweifel wurde sie durch den Wunsch nach mehr „Volkstümlichkeit“ in der Feiergusaltung begünstigt. Ob ein Beitrag Hindemiths eine Chance gehabt hätte, muss Spekulation bleiben. (Schönbergs Werkbegriff schloss eine Beteiligung von vornherein aus.) Für seine Kollegen und die Jury stand außer Frage, dass sich der Gebrauchscharakter der Musik und ein gewisser künstlerischer Anspruch im Rahmen der Dur-Moll-Tonalität verbinden ließen. Überlegungen zum „deutschen“ Charakter der Musik spielten dabei zu keinem Zeitpunkt eine Rolle.

Mit Blick auf die anstehende Feier des Jahres 1931 waren die Fristen für die Einreichung und erst recht für die Bewertung äußerst knapp bemessen. Es verwundert kaum, dass der Zeitplan nicht eingehalten werden konnte. Die Abschlussbesprechung fand mehr als zwei Monate nach dem Verfassungstag statt. Die Verzögerung im Ablauf nahm freilich seinen Anfang schon im Jahr 1930, als die Sektion für Dichtkunst grundsätzliche Bedenken gegen die Art des Staatsauftrags anmeldete. Während Leo Kestenberg und das preußische Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung von einem hierarchischen Verhältnis zwischen dem Staat und „seinen“ Künstlern ausgingen, die Aufträge auszuführen hatten, verwiesen die in der Sektion versammelten Schriftsteller auf ihre Autonomie im republikanischen Gemeinwesen. Sie vertrug sich grundsätzlich nicht mit der monarchistischen Tradition, auf die sich Kestenberg als Vertreter der preußischen Verwaltung unausgesprochen

100 Marx und von Wolfurt lebten in Berlin. Letzterer wurde am 1.6.1932 Nachfolger von Baußners als 2. Ständiger Sekretär der Akademie der Künste; vgl. das Schreiben des Präsidenten der Akademie der Künste an den Preußischen Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vom 21.6.1932, AdK, Berlin, PrAdK Nr. I/73, fol. 103. Nellius war Musikdirektor in Neheim in Westfalen.

berief, und ihrer affirmativen Festlyrik. Zwar hatten die meisten Senatsmitglieder keine Vorbehalte gegen die Republik; der Dienst für sie konnte aber nicht anders als freiwillig und in freier Form erfolgen.<sup>101</sup> Sie legten umso mehr Wert darauf, als der Staat zu ihrer materiellen Sicherstellung nichts beitrug: Teilweise lebten die Dichter in prekären Verhältnissen. Jedenfalls war die ursprüngliche Planung, die vom „Funktionieren“ der Sektionsmitglieder in der Art von Sachbearbeitern ausging, mit dem Widerspruch vom Tisch. Die Ausführung der Aufgabe ging nun alleine auf die Komponisten über, die vom Reichskunstwart mit Textvorschlägen versorgt wurden. Die Pluralität (Festspiieldichtung, Auszüge aus Dramen, Kriegsliryk, Arbeiterdichtung u. a. m.) hing damit zusammen, dass die Auftraggeber nun von der ausschließlichen Bindung der Werke an den Verfassungstag abrückten, da ein passender Text für genau diese Gelegenheit schwer zu bekommen war. Damit einhergehend entfiel auch die Beschränkung auf Werke mit einer maximalen Dauer von 20 Minuten. Auf diesem Weg verlor der Wettbewerb sein Profil – und damit seinen Sinn; gefragt war nur noch eine Chorkomposition festlichen Charakters über ein allgemeines Thema.

Im Unterschied zu den Schriftstellern sah die Musiksektion keine grundsätzlichen Schwierigkeiten bei dem Staatsauftrag. Kein Wunder: Ihre Mitglieder standen überwiegend im Staatsdienst, waren also abgesichert und deshalb zu Repräsentationsaufgaben bereit. Die Sektion begrüßte die staatliche Initiative, die in ökonomisch schwierigen Zeiten nur allzu willkommen war. Die künstlerische Autonomie der Komponisten sollte durch die freie Textwahl gewahrt bleiben. Dieser Vorgabe entsprechend breit fiel das Spektrum der Dichter und Inhalte bei den Einsendungen aus. Auf die Republik und ihre Verfassung bezog sich explizit nur das Werk Höffers. Dass sich seine Kollegen für allgemeinere Themen wie Freiheit, Volk, Nation u. a. m. entschieden, hatte seinen Grund sicher darin, dass sie der Ausschreibung gemäß auch an Aufführungen jenseits des Verfassungstags dachten – zumal in manchen Ländern des Deutschen Reichs der Feiertag ignoriert wurde.

Freilich bildet sich in der Pluralität der Themen und Texte auch der fehlende Konsens darüber ab, auf welchem Fundament eigentlich der Staat stehe. Die Komponisten bezogen in diesem Punkt bei allem Pragmatismus, der ihr Handeln unter den Bedingungen des Verfahrens bestimmen mochte, durch ihre Wahl bewusst oder unbewusst eine Position im politischen Diskurs. Wohin die Freigabe der Textgrundlage führen konnte, zeigt der preisgekrönte Liederkreis von Nellius, der sich mit seinen nationalkonservativ-völkischen Texten am rechten Rand des Spektrums positionierte. Die Jury, auch in ihrer erweiterten Form mit Kestenbergs und Redslobs als Mitgliedern, wollte und konnte sich nicht als politischer Zensor verstehen. Sie sah darüber hinweg und monierte nur dem Repräsentationszweck abträgliche Extreme. Die Vertonung der Gedichte wie auch die zeitnah entstandene Komposition des völkischen Oratoriums *Von deutscher Not* beförderten nur wenig später Nellius' Karriere im nationalsozialistischen Staat.<sup>102</sup> Deutlicher konnte sich das Scheitern des republikanischen Wettbewerbsprojekts nicht zeigen.

101 Vgl. Inge Jens, *Dichter zwischen rechts und links. Die Geschichte der Sektion für Dichtkunst der Preußischen Akademie der Künste dargestellt nach den Dokumenten*, München 1971, S. 78.

102 Vgl. Esther Wallies, *Georg Nellius (1891–1952). National-konservative Strömungen in der Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts am Beispiel eines Komponisten*, Münster u. a. 1991, S. 51f.

*Anhang: Die Musikbeiträge bei den Verfassungsfeiern der Reichsregierung*

Quelle (wenn nicht anders angegeben): Bundesarchiv, R 32/220, R 32/275, R 32/438 und R 32/527

**1921**

– Mittagsfeier: Carl Maria von Weber, Ouvertüre zu *Der Freischütz*; Ludwig van Beethoven, 5. Symphonie, 4. Satz  
Blüthner-Orchester (Dir. Leo Blech)

**1922**

– Mittagsfeier: Ludwig van Beethoven, Ouvertüre zu *Egmont*; Richard Wagner, Vorspiel zu *Die Meistersinger von Nürnberg*  
Berliner Philharmonisches Orchester (Dir. Leo Blech)  
– Abendfeier: Johannes Brahms, 1. Symphonie, 2. Satz; Ludwig van Beethoven, 5. Symphonie  
Berliner Philharmonisches Orchester (Dir. Fritz Busch)

**1923**

– Mittagsfeier: Alfred Dregert, Hymne *Hör uns, Gott Vater*; Ewald Sträßer, *Nachtgedanken* („Mitten in dunkler Nacht“)  
Berliner Lehrgesangverein (Dir. Hugo Rüdel)

**1924**

– Mittagsfeier: Johannes Brahms, *Wo ist ein so herrlich Volk*; Albert Becker, *Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen*  
Staats- und Domchor (Dir. Max Wiedemann)  
– Abendfeier: Ludwig van Beethoven, 9. Symphonie  
Berliner Philharmonisches Orchester, Berliner Volkschor (Dir. Erich Kleiber)

**1925**

– Mittagsfeier: Johannes Brahms, 1. Symphonie, 1. Satz und 4. Satz  
Berliner Philharmonisches Orchester (Dir. Julius Prüwer)

**1926**

– Mittagsfeier: *An die deutsche Nation* (Volkslied); Wolfgang Amadé Mozart, *Bundeslied* KV 623a  
Staats- und Domchor (Dir. Hugo Rüdel)

**1927<sup>103</sup>**

– Abendfeier: Richard Wagner, Vorspiel zu *Die Meistersinger von Nürnberg*; Franz Schubert, *Der 23. Psalm*; Ludwig van Beethoven, *Die Ehre Gottes aus der Natur*; Hugo Kaun, *Heimatgebet* (aus: *Heimat* op. 109)  
Berliner Philharmonisches Orchester, Berliner Sinfonieorchester (Dir. Wilhelm Furtwängler),  
Chöre des Berliner Sängerbunds (Dir. Max Wiedemann)

**1928**

– Mittagsfeier: Christoph Willibald Gluck, *Festgesang* (bearb. von Georg Schumann, Text von Max Kalbeck); Heinrich Marschner, *An Deutschland* (Text von Max Kalbeck)  
Staats- und Domchor (Dir. Hugo Rüdel)

---

103 Bei der Mittagsfeier erklang keine Musik. Stattdessen trug der Sprechchor der Deutschen Hochschule für Leibesübungen Goethes *Talismane* und *Symbolum* vor.

– Abendfeier:<sup>104</sup> Georg Friedrich Händel, Concerto grosso; Anton Bruckner, *Psalm 150*; Waldemar von Baußnern, *Hymnus für die deutsche Verfassungsfeier*  
Berliner Philharmonisches Orchester, Berliner Symphonie-Orchester, Bruno Kittelscher Chor, Staats- und Domchor (Dir. Wilhelm Furtwängler, Waldemar von Baußnern)

### 1929

– Mittagsfeier: Georg Friedrich Händel, Concerto grosso d-Moll; Ludwig van Beethoven, Ouvertüre *Zur Namensfeier*  
Berliner Sinfonie-Orchester (Dir. Ernst Kunwald)  
– Abendfeier (Staatsoper Unter den Linden): Johann Sebastian Bach, Ouvertüre D-Dur; Ludwig van Beethoven, *Leonoren*-Ouvertüre Nr. 3  
Berliner Philharmonisches Orchester (Dir. Wilhelm Furtwängler)  
– Abendfeier (Staatsoper Am Platz der Republik): Ludwig van Beethoven, Ouvertüre zu *Egmont*; Ludwig van Beethoven, 9. Symphonie  
Berliner Volkschor, Gemischter Chor Groß-Berlin, Berliner Sinfonie-Orchester (Dir. Hermann Scherchen)  
– Abendfeier (Städtische Oper): Ludwig van Beethoven, *Fidelio* (Dir. Fritz Stiedry)

### 1930

– Mittagsfeier: Ludwig Traugott Gläser (Satz: Georg Schumann), *Flamme empor*; Walther von der Vogelweide (Satz: Simon Breu), *Lob der deutschen Lande*  
Staats- und Domchor (Dir. Hugo Rüdell)  
– Abendfeier: Georg Friedrich Händel: *Halleluja*, aus: *Der Messias*; Ludwig van Beethoven, 9. Symphonie  
Bruno Kittelscher Chor, Erkscher Gemischter Chor, Mitglieder der Münigersdorffschen Chorvereinigung, gemischter Chor Liederkranz, Berliner Philharmonisches Orchester, Berliner Sinfonie-Orchester (Dir. Bruno Kittel, Hermann Abendroth)

### 1931

– Mittagsfeier: Johann Sebastian Bach, Motette *Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf*; Hans Ferdinand Schaub, Hymne *Sämann Deutschland*  
Staats- und Domchor (Dir. Hugo Rüdell)  
– Abendfeier: Christoph Willibald Gluck, Ouvertüre zu *Iphigenie in Aulis*; Georg Friedrich Händel, Concerto grosso g-Moll  
Berliner Philharmonisches Orchester (Dir. Fritz Busch)

### 1932

– Mittagsfeier: Ludwig van Beethoven, Ouvertüre zu *Egmont*; Johannes Brahms, 4. Symphonie, 3. Satz  
Berliner Philharmonisches Orchester (Dir. Julius Prüwer)

---

<sup>104</sup> Vgl. *Vossische Zeitung* vom 12.8.1928.

*Abstract*

At the celebrations in honour of the “Verfassungstag” (the national holiday of the Weimar Republic on the 11<sup>th</sup> of August), normally music by renowned classical, German composers was played, ranging from Bach to Wagner. The programmes were compiled by Dr. Edwin Redslob, the “Reichskunstwart”, combining his own ideas on music with wishes from the concerned ministries as well as suggestions from the participating choir directors and conductors. To make the festivities more modern, and thus, it was hoped, more popular, the Ministry of the Interior, together with two Prussian ministries, proposed in 1930 to award contracts for new musical compositions and poetry. However, this idea was rejected as anachronistic by the section for poetry of the Prussian Academy of the Arts. This led to a modified proposal: Selected composers were invited to submit pieces suitable for state festivities including the “Verfassungstag”; in the end 17 submissions were received. The list of winners, announced in 1931, consisted primarily of stylistically traditional compositions by Waldemar von Baußnern, Herbert Marx, Georg Nelliuss, and Kurt von Wolfurt. However, none of these compositions were performed at the next (and last) “Verfassungstag” celebration, and most have been lost. This coincidentally made the competition, developed to enhance state representation, into a form of financial support for Prussian composers in economically difficult times.

Benedikt Leßmann (Wien)

## Die Werkstatt der „petite phrase“: Henze, Schlöndorff und Prousts *Un amour de Swann*

Hans Werner Henzes Affinität zum Film ist selten beachtet worden. Dabei ging diese so weit, dass Henze, wie er einmal in einem Interview bekannte, selbst gerne einen Film gemacht hätte, in der Art der literarischen Werke Gabriel García Márquez' oder der Filme Luis Buñuels. Doch anders als man erwarten könnte, wäre diese erträumte Tätigkeit nicht mit kompositorischer Arbeit verbunden gewesen, da Henze angeblich auf Filmmusik verzichtet hätte: „Und ohne Musik würden meine Filme sein!“,<sup>1</sup> sagte er in dem Zusammenhang. Das scheint auf den ersten Blick überraschend, denn Henze hat selbst eine Reihe von Filmmusiken geschrieben, unter anderem zu Filmen von Alain Resnais und von Volker Schlöndorff.<sup>2</sup>

Eine der Arbeiten für Schlöndorff betrifft *Un amour de Swann* (*Eine Liebe von Swann*, 1984), die Verfilmung des gleichnamigen Teils aus Marcel Prousts Roman *À la recherche du temps perdu*. Die Filmmusik hierzu schrieb Henze mit seinen Kölner Kompositionsstudenten David Graham, Gerd Kühn und Marcel Wengler nach Art eines Variationszyklus; ergänzt wird der Score durch präexistente Musik von Claude Debussy, Franz Liszt und Joseph Dieudonné Tagliafico. Der neukomponierte Anteil der Filmmusik verfolgt ein einzigartiges Konzept, das unmittelbar aus der Romanvorlage abgeleitet ist und dessen Eigenheiten sich nicht zuletzt aus der kollaborativen Entstehung erklären: der Zusammenarbeit der vier Komponisten und des Regisseurs, der intensiv an diesem Konzept mitwirkte. Ziel war es, ein Pendant zur Musik des fiktiven Komponisten Vinteuil zu schaffen, die im Roman beschrieben wird.

- 1 Hans Werner Henze, „...ohne Musik würden meine Filme sein!“, in: *Kameradschaft – Querelle. Kino zwischen Deutschland und Frankreich*, hrsg. von Heike Hurst und Heiner Gassen, München 1991, S. 239–244, hier S. 241. Henze interessierte sich besonders in seinen jüngeren Jahren für den Film, v. a. für den italienischen. Hier ist an erster Stelle Luchino Visconti zu nennen, dem er einen enthusiastischen Essay widmete („Versuch über Luchino Visconti“ [1958], in: Hans Werner Henze, *Essays*, Mainz u. a. 1964, S. 71–83) und mit dem er 1956 das Ballett *Maratona* erarbeitete.
- 2 Zu Henzes Filmmusik siehe bisher Hans Christian Schmidt-Banse, „Gegen die Bilder mit den Bildern. Zur Filmmusik von Hans Werner Henze“, in: *Hans Werner Henze. Politisch-humanitäres Engagement als künstlerische Perspektive. Festschrift zur Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Osnabrück an den Komponisten*, hrsg. von Sabine Giesbrecht, Osnabrück 1998, S. 125–138; Marie-Luise Bolte, „Hans Werner Henzes Beitrag zur Filmmusik“, in: *Hans Werner Henze. Die Vorträge des internationalen Henze-Symposiums am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg. 28. bis 30. Juni 2001*, hrsg. von Peter Petersen (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 20), Frankfurt am Main u. a. 2003, S. 65–72; Thomas Nytsch, „Auf fast vergessenen Wegen. Hans Werner Henzes Filmmusik“, in: *NZfM* 167/3 (2006), S. 68f.; Janosch Korell, „Hans Werner Henze und Volker Schlöndorff. Porträt einer Zusammenarbeit“, in: *NZfM* 176/3 (2015), S. 46–49; Annette Davison, „Hans Werner Henze and *The Lost Honour of Katharina Blum*“, in: *The Cambridge Companion to Film Music*, hrsg. von Mervyn Cooke und Fiona Ford, Cambridge u. a. 2016, S. 308–323; Jürg Stenzl, „Alain Resnais und Hans Werner Henze“, in: *Überblendungen. Neue Musik mit Film/Video*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 56), Mainz 2016, S. 166–184; sowie ders., *Musik/Film. Konstellationen zwischen Claude Debussy / Dudley Murphy und Hans Werner Henze / Alain Resnais*, München 2016, S. 292–342.

Der vorliegende Beitrag verfolgt ein doppeltes Interesse: Er widmet sich sowohl der Entstehungsgeschichte dieser Musik als auch ihrer strukturellen und semantischen Rolle innerhalb des Films. Beides hängt miteinander zusammen, da sich die besondere Konzeption dieser Filmmusik und ihre Entstehung aus einer pluralen Autorschaft heraus wechselseitig bedingen. Es soll die Frage beantwortet werden, aus welchen Faktoren der Genese und aus welchen inhaltlichen Voraussetzungen (von Romanvorlage, Drehbuch und filmischer Umsetzung) sich die besondere Faktur der Musik erklärt, die im Film – so meine These – zum Sinnbild von Begehren und Erinnerung wird.

Kollaborative Entstehung von Filmmusik ist grundsätzlich nichts Ungewöhnliches. Besonders bekannt ist jene Form der Arbeitsteilung, die in den Music Departments des „klassischen“ Hollywood-Films gepflegt wurde.<sup>3</sup> Es bestand typischerweise eine Unterteilung in die Bereiche Komposition – die häufig in der Hand eines Einzelnen lag – und Instrumentation.<sup>4</sup> Ben Winters hat gezeigt, dass es auch in Hollywood vorkam, dass mehrere Komponisten eine Filmmusik schrieben. Er plädiert für eine Erweiterung unseres Bildes von Autorschaft in der Filmmusik und postuliert in dem Zusammenhang, „that the score can be seen as the product of collaboration between film makers, musicians, technicians and the technical characteristics of the medium itself“<sup>5</sup>. Ohnehin ist der Film und auch seine Musik aufgrund der großen Zahl von an der Entstehung beteiligten Personen ein Idealbeispiel für Sichtweisen der letzten Jahrzehnte, die anstelle eines solitären Autorbegriffs die Arbeitsteiligkeit bei der Entstehung von Kunstwerken in den Blick gerückt haben. Der Soziologe und Jazzpianist Howard S. Becker beispielsweise hat die gemeinschaftliche Urheberschaft von Kunst innerhalb von sogenannten „art worlds“ beschrieben und etwa anhand eines Symphoniekonzerts auf die Beteiligung vielfältigster Prozesse von Instrumentenbau über Notenverlagswesen bis hin zu Vertrieb und Werbung hingewiesen, die neben die traditionell (auch in Gestalt der Akteur\*innen) in den Fokus genommenen Bereiche des Musiklebens, nämlich Komposition und Interpretation, zu stellen sind.<sup>6</sup>

Im vorliegenden Fall, beim Film *Un amour de Swann*, wäre in diesem Sinne über die Rolle nachzudenken, die nicht nur der Regisseur und die Komponisten, sondern auch weitere an der Konzeption des Films beteiligte Personen bei der Aufstellung von filmmusikalischen Vorgaben sowie bei der Erarbeitung des finalen Tonschnitts gespielt haben könnten. Diese Überlegungen sollen hier jedoch weitgehend ausgeklammert bleiben. Die *Swann*-Filmmusik ist ein Fall, bei dem bereits die Autorschaft im engeren Sinne – in komponierter Musik zu verstehen als das Ersinnen und Niederschreiben von Musik – in geteilten Händen lag: Vier Komponisten haben die Musik geschaffen, und an ihrer allgemeinen Konzeption war nachweislich zumindest noch der Regisseur beteiligt.

Die Forschung hat sich bisher nur gelegentlich Fällen von kollaborativer Komposition in der europäischen Musikgeschichte gewidmet. Katja Bethe etwa weist in ihrer Untersu-

3 Das „Golden Age“ des „klassischen“ Hollywood-Films wird in der Forschung unterschiedlich eingegrenzt. Man kann von einem Zeitraum ausgehen, der von ungefähr 1930 bis 1960 reicht, vgl. z. B. David Bordwell, Janet Staiger und Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, New York u. a. 1985.

4 Viele weitere Arbeitsschritte (und damit Akteur\*innen) kamen innerhalb der üblicherweise in drei Haupt- und weiteren Unterabteilungen strukturierten Music Departments hinzu, vgl. Roy M. Prendergast, *Film Music. A Neglected Art*, New York u. a. 1992, S. 37.

5 Ben Winters, „The Composer and the Studio: Korngold and Warner Bros.“, in: Cooke und Ford (Hrsg.), S. 51–66, hier S. 65.

6 Howard S. Becker, *Art Worlds*, Berkeley u. a. 1982, S. 2.

chung französischer Gemeinschaftskompositionen aus der Zeit des *Front populaire* (1936–1938) auf die politischen Beweggründe und Rahmenbedingungen hin, die gemeinschaftliches Komponieren motivieren können,<sup>7</sup> erscheint dieses doch vordergründig gegenüber dem Schaffen eines Einzelnen als besonders egalitär. Der politische Aspekt ist sicherlich auch bei Henze mitzubedenken: Es gab vor allem in den 1970er Jahren mehrere Projekte, bei denen der Komponist vor dem Hintergrund „linker“ politischer Ideale Kollektive in die musikalische Arbeit einbezog. Beispiele sind die gemeinsam mit Studenten und Dozenten der Musikhochschule Hamburg erstellte, 1973 in der DDR uraufgeführte Kantate *Streik bei Mannesmann*,<sup>8</sup> die „Anti-Smog-Oper“<sup>9</sup> *Der heiße Ofen* (1975) oder ferner auch seine Leitung des *Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano* (1976–1980), wo er die Beteiligung der lokalen Bevölkerung in diversen Bereichen anstrebte.<sup>10</sup>

Übliche Termini der Forschung zur Beschreibung solcher Kompositionen wie „kollaborativ“, „kollektiv“ oder „gemeinschaftlich“ suggerieren, dass deren Autor\*innen in etwa gleichrangig sind.<sup>11</sup> Damit erscheinen sie zur Beschreibung der *Swann*-Filmmusik wenig angemessen, da von einer Arbeit auf Augenhöhe kaum die Rede sein kann. Vielmehr war das Komponieren, wie ich zeigen werde, durch detaillierte Vorgaben Henzes an seine Schüler in hohem Maße vorbestimmt. Daher möchte ich für den vorliegenden Fall den Begriff der Werkstatt vorschlagen, wie er in der Kunstgeschichte verwendet wird. Natürlich handelt es sich dabei um einen doppelten terminologischen Transfer, da der Begriff zugleich aus einer anderen Kunstform und aus anderen Epochen (besonders vom Mittelalter bis in die Frühe Neuzeit) stammt.<sup>12</sup>

Mehrere Faktoren sprechen dafür: Diese Filmmusik entstand in einer hierarchisierten, auf einer Lehrer-Schüler-Beziehung basierenden Weise, wie sie auch für Werkstattmalerei typisch ist – aus einer „Werkstatt Henze“. Im Ergebnis lassen sich eine relativ „einheitli-

7 Katja Bethé, *Gemeinschaftliches Komponieren in Frankreich während des Front populaire (1936–1938). Voraussetzungen, Bedingungen und Arbeitsweisen* (= Musikwissenschaftliche Publikationen 45), Hildesheim u. a. 2016. Eher Überblickscharakter haben folgende Beiträge: Malcolm Boyd, Art. „Collaborative compositions“ (2001), in: *GroveO*, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06109>>, 3.9.2022; Thomas M. Maier, „Komponieren als ‚konzertierte Aktion‘. Kollektivkompositionen im 20. Jahrhundert“, in: *NZfM* 169/3 (2008), S. 50–53. Die Beziehungen zwischen Komposition und Interpretation sowie zwischen Komposition und Improvisation werden mit Bezug auf zeitgenössische Musik untersucht im Sammelband *Distributed Creativity. Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*, hrsg. von Eric F. Clarke und Mark Doffman (= *Studies in Musical Performance as Creative Practice* 2), Oxford u. a. 2017.

8 Vgl. Hans-Jürgen Keller, „Streik bei Mannesmann. Hans Werner Henze als künstlerischer Projektleiter einer Kollektivkomposition“, in: Giesbrecht (Hrsg.), S. 73–91.

9 Hans Werner Henze, *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926–1995*, Frankfurt am Main 1996, S. 419.

10 Vgl. Johannes Bultmann, *Die kulturpädagogische Arbeit Hans Werner Henzes am Beispiel des „Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano“* (= *Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft* 16), Regensburg 1982. Henze schreibt rückblickend, sein Ziel eines „Modellfall[s] für moderne, demokratische Kunsterziehung und -übung“ habe er nie vollständig erreicht. Henze, *Reiselieder*, S. 431f.

11 Siehe zu solchen Phänomenen beispielsweise auch R. Keith Sawyer, *Group Creativity. Music, Theater, Collaboration*, Mahwah u. a. 2003.

12 Eine Theorie der Werkstatt in der Kunstgeschichte scheint auszustehen. Ein klassischer Beitrag zum Thema ist Hans Huth, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Augsburg 1925, Reprint Darmstadt 1967. Eine Reihe von Fallstudien bietet der Band *Künstlerwerkstätten der Renaissance*, hrsg. von Roberto Casanelli (= *Geschichte der europäischen Kunst* 5), Zürich u. a. 1998.

che Sprache“ und ein „Fundus von Motiven und immer wieder exerzierten technischen Bausteinen“ konstatieren – Kriterien, die Nicole Schwindt bei ihrer Reflexion über den Werkstattbegriff in der Musik am Beispiel einer Musikkappelle um 1500 angeführt hat.<sup>13</sup> Diese technischen Kennzeichen von Werkstattarbeit sind hier nicht nur durch die Zusammenarbeit im Rahmen des Kompositionsstudiums gegeben (bei der eine stilistische Nähe zwischen Lehrern und Schülern möglich, aber nicht zwangsläufig ist), sondern durch relativ feste Rahmenbedingungen und Vorgaben zur Orientierung an einem musikalischen Material nach Art eines Variationszyklus. Schwindts allgemeingültige Beschreibung trifft daher auch auf die *Swann*-Filmmusik zu: „Für externe Beobachter, damalige wie heutige, wirkt das Ergebnis einer gelungenen Werkstatt-Arbeit homogen. Es entstehen vielschichtige Kunstobjekte, deren Anteile einzelner Urheber noch heute schwer bis gar nicht bestimmbar sind.“<sup>14</sup>

Auf der Grundlage von bislang kaum bekannten Quellen sowie von Interviews<sup>15</sup> möchte ich mich dieser Werkstattkomposition in vier Schritten nähern: Vor dem Hintergrund der Filmmusik-Ästhetik Henzes, der für ein jeweils individuell auf den Film abgestimmtes Musikkonzept eintritt (I.), möchte ich die Herausforderungen erläutern, die eine Verfilmung von Prousts Roman für die Filmmusik bedeutet (II.). Als Kernstück des Aufsatzes wird die komplexe Genese der Variationsfolge erhellet, die Henze und seine Schüler Graham, Kühr und Wengler für diesen Film komponierten (III.). All das liefert die Basis für eine Interpretation der Bedeutung der Musik in *Un amour de Swann* vor dem Hintergrund von Begehren und Erinnerung (IV.).

### *I. Filmmusik und Filmmusikästhetik bei Hans Werner Henze*

Angesichts der eigenen Produktivität im Bereich der Filmmusik – Tabelle 1 gibt einen Überblick – darf man Henzes eingangs zitierte Fantasie von einem Film ohne Musik nicht als Distanzierung von Filmmusik schlechthin begreifen, allenfalls als eine Distanzierung von deren Konventionen. In seiner Filmmusikästhetik schließt Henze an das berühmte Buch *Komposition für den Film* von Hanns Eisler und Theodor W. Adorno an, das er im zitierten Interview denn auch nennt: „Ich habe sehr früh in meinem Leben das faszinierende Buch von Eisler und Adorno gelesen, *Komposition für den Film*. Da habe ich begriffen, was für ein interessantes Gebiet der Film für den Komponisten darstellt.“<sup>16</sup> Auch in seinen Memoiren

13 Nicole Schwindt, „Komponisten am Hof Maximilians. Eine Werkstatt?“, in: *Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur*, hrsg. von Christoph Wagner und Oliver Jehle (= Regensburger Studien zur Kunstgeschichte 17), Regensburg 2012, S. 379–391, hier S. 380 und 388.

14 Ebd., S. 380. Der Hauptunterschied zur kunsthistorischen Werkstatt bleibt freilich, wie auch Schwindt ausführt (S. 379), in der unterschiedlichen Materialität der Kunstformen begründet: Werkstätten im physischen Sinne benötigen das Komponieren in aller Regel nicht.

15 Volker Schlöndorff gab mir freundlicherweise telefonisch Auskunft. Auch David Graham, Gerd Kühr und Marcel Wengler berichteten in ausführlichen Telefonaten über ihre Beiträge zu dieser Filmmusik und gewährten mir Einsicht in Materialien. Die Paul-Sacher-Stiftung in Basel (Simon Obert, Tina Kilvio Tüscher) und das Archiv- und Studienzentrum des Deutschen Filminstituts / Filmmuseums in Frankfurt am Main (Isabelle Bastian) gaben mir die Möglichkeit, wichtige Quellen zu konsultieren. Michele Calella las einen Entwurf des vorliegenden Aufsatzes und gab mir wertvolle Hinweise. Den genannten Personen und Institutionen möchte ich sehr herzlich für ihre Unterstützung danken.

16 Henze, „...ohne Musik“, S. 241.

*Reiseliieder mit böhmischen Quinten* erwähnt Henze diese offenbar wichtige Lektüre, die bereits um 1950 stattfand.<sup>17</sup>

*Komposition für den Film* ist nun aber eine beißende Kritik am Verfahren der „klassischen“ Hollywood-Filmmusik, wie sie Eisler und Adorno in den 1940er Jahren im US-amerikanischen Exil erleben konnten.<sup>18</sup> Diese Kritik wurde später vielfach und unter wechselnden, positiven wie negativen Vorzeichen rezipiert und zu einem ästhetischen Paradigma „Hollywood“ kodifiziert, für das unter anderem die Verwendung von Leitmotiven und die Idee der „Unhörbarkeit“ der Musik im Film kennzeichnend sind.<sup>19</sup> Diese Praktiken, die man teilweise bis heute beobachten kann, insbesondere in großen Mainstream-Produktionen,<sup>20</sup> wurden von Adorno und Eisler – und in deren Folge wohl auch von Henze – abgelehnt.<sup>21</sup> Dem wird das Ideal einer jeweils individuell auf den Film abgestimmten Musik entgegengestellt. Man vergleiche die Forderung Adornos und Eislers, „Filmmusik sollte spezifisch sein“,<sup>22</sup> mit der Idealvorstellung, die Henze im Interview skizziert:

„Wie viele verschiedene Möglichkeiten es gibt, sich über das Klischee zu erheben, von Film zu Film, von Opus zu Opus eine andere Aufgabe zu lösen. Man kann sich Musik vorstellen, die in jedem Film eine völlig anders geartete technische, ästhetische oder dramaturgische Funktion erfüllt. Man kann an

17 Henze, *Reiseliieder*, S. 110. Das Buch ist chronologisch strukturiert, allerdings nur hie und da datiert. Henze erwähnt eine Lektüre kurz nach Erscheinen der deutschen Erstausgabe im Berliner Henschel-Verlag (1949).

18 Für eine instruktive Kurzeinführung siehe Felix Diergarten, „Filmmusik“, in: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Richard Klein u. a., Berlin 2019, S. 202–205. Genese und ästhetische Prämissen des Buchs erläutert Johannes C. Gall, *Hanns Eisler Goes Hollywood. Das Buch „Komposition für den Film“ und die Filmmusik zu „Hangnen Also Die“* (= Eisler-Studien 5), Wiesbaden 2015.

19 Vgl. insbesondere Claudia Gorbman, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, Bloomington/Indiana 1987. Wenn ich im Folgenden mit diesem idealtypischen Paradigma argumentiere, soll damit die Vielfältigkeit von Filmmusik aus Hollywood keineswegs negiert werden. Die Argumentation beschreibt hier in erster Linie Diskurse über Filmmusik, weniger diese Musik selbst. Ferner ist mit der Beschreibung von Kategorien wie (Hollywood-)Filmmusik oder Neue Musik kein Werturteil welcher Art auch immer verbunden.

20 Auch wenn man diese allgemeine Tendenz natürlich, gerade was den historischen Verlauf betrifft, weiter differenzieren muss, scheint mir unstrittig, dass viele Elemente der Hollywood-Filmmusik des sogenannten „Golden Age“ bei aller Pluralisierung sehr langlebig sind. In den 1980er Jahren, der Zeit des *Swann*-Films, gab es bei Komponisten wie John Williams eine Renaissance des symphonischen Stils der klassischen Hollywood-Filmmusik, die im Grunde bis heute andauert und insbesondere bestimmte Marktsegmente (Blockbuster) und („pathetische“) Genres wie etwa Fantasy, Historienfilm usw. betrifft. Siehe dazu auch Mervyn Cooke, *A History of Film Music*, Cambridge u. a. 2008, S. 454–510.

21 Henzes Distanz zum populären Kino wird möglicherweise auch dadurch belegt, dass er die Verwendung seiner Musik im Film *The Exorcist* (1973) ablehnte: „Wo meine Musik auch erscheint, glücklicherweise nur kurz, ist dieser grausige Film, grauenhafte Film, auch qualitativ: *The Exorcist!*“ Sven Ahnert, „Hans Werner Henze und seine Filmmusik. Kino als Passion“, Sendung des Deutschlandfunks vom 25.8.2016, zitiert nach: <[https://www.deutschlandfunk.de/hans-werner-henze-und-seine-filmmusik-kino-als-passion.1991.de.html?dram:article\\_id=361429](https://www.deutschlandfunk.de/hans-werner-henze-und-seine-filmmusik-kino-als-passion.1991.de.html?dram:article_id=361429)>, 3.9.2022. Das Zitat stammt aus einem Interview vom Ende der 1990er Jahre; für diese Auskunft danke ich Sven Ahnert. Die im Abspann von *The Exorcist* verwendete Musik geht ironischerweise auf Filmmusik von Henze zurück: Es ist ein Satz der *Fantasia für Streicher*, der Konzertfassung der Musik zum Film *Der junge Törless*.

22 Theodor W. Adorno und Hanns Eisler, *Komposition für den Film* [1947, engl.], in: Theodor W. Adorno, *Komposition für den Film, Der getreue Korrepetitor*, hrsg. von Rolf Tiedemann (= Gesammelte Schriften 15), Frankfurt am Main 2003, S. 135.

Jahr	Titel	Regisseur	Bemerkung
1963	<i>Muriel ou le temps d'un retour</i>	Alain Resnais	
1966	<i>Der junge Törless</i>	Volker Schlöndorff	
1971	<i>Ein unheimlicher Moment</i>	Volker Schlöndorff	Episode des Films <i>Der Paukenspieler</i>
1975	<i>Die verlorene Ehre der Katharina Blum</i>	Volker Schlöndorff	
1976	<i>Greed</i>	Erich von Stroheim	Stummfilmimprovisation zum Film <i>Gier</i> (1924)
1977	<i>Abelard – die Entmannung</i>	Franz Seitz	mit Rolf Alexander Wilhelm
1978	<i>Taugenichts</i>	Bernhard Sinkel	
1982	<i>Concierto barroco (Montezuma)</i>	José Montes-Baquer	Fernsehfilm
1983	<i>Un amour de Swann</i>	Volker Schlöndorff	mit David Graham, Gerd Kühn, Marcel Wengler
1983	<i>L'amour à mort</i>	Alain Resnais	
1984	<i>Ninguém Duas Vezes (Nach Lissabon)</i>	Jorge Silva Melo	
1986	<i>Architecture at the crossroads</i>	Peter Adam	TV-Dokumentarserie
1986	<i>Comrades</i>	Bill Douglas	mit David Graham

Tabelle 1: Filmmusiken von Hans Werner Henze<sup>23</sup>

einen Film nicht mit einem fertigen System herangehen; man muß sich von Fall zu Fall an einen Stil, eine Ästhetik anpassen. Wenn man für den Film schreibt, dann weil man fasziniert ist von der Idee, in die Gefühls- und Vorstellungswelt eines anderen, des Filmregisseurs, einzusteigen und zu versuchen, ihn so gut wie möglich zu verstehen und seine Vorstellungen Wirklichkeit werden zu lassen.“<sup>24</sup>

Mag Hollywood für Henze wie für andere europäische Komponisten von Filmmusik auch das Gegenbild gewesen sein – inwieweit sich ihre realen Produkte von der Hollywood-Filmmusik tatsächlich unterscheiden, bleibt eine offene Frage. Dass aber der Filmmusikdiskurs vor allem im Deutschland der Nachkriegszeit von einer Anti-Hollywood-Haltung geprägt war, ist kaum zu bezweifeln. Sichtbar ist dies an einer Publikation wie dem *Handbuch Filmmusik* (1990) von Norbert Jürgen Schneider, das die Musik im sogenannten Neuen Deutschen Film in den Blick nimmt – so bezeichnet man üblicherweise weite Teile des künstlerisch ambitionierten deutschen Films nach dem Oberhausener Manifest von 1962, das für eine Erneuerung des Kinos eingetreten war. Schneiders Idealbild ist denn auch der „Autorenfilm“, dessen Musik „im selben Maße authentisch, echt, wahrhaftig und glaubwürdig“<sup>25</sup> zu sein habe. Die Antithese dazu wird klar benannt: Es ist Hollywood, „die industrialisierte Musikproduktion, wie sie z. B. um 1940 in der Musikabteilung amerika-

23 Die Auflistung folgt insbesondere folgenden Quellen: *Hans Werner Henze. Ein Werkverzeichnis. 1946–1996*, Mainz u. a. 1996, S. 403–407; Werkverzeichnis auf der Website der Hans-Werner-Henze-Stiftung, <[https://www.hans-werner-henze-stiftung.de/hans-werner-henze/werkverzeichnis/?no\\_cache=1](https://www.hans-werner-henze-stiftung.de/hans-werner-henze/werkverzeichnis/?no_cache=1)>, 3.9.2022; IMDb (Internet Movie Database), <<https://www.imdb.com>>, 3.9.2022. – Die IMDb verzeichnet außerdem Musik zum Spielfilm *Unvermeidbarer Zufall – Der Junge nebenan* (Dieter Schidor, 1986), wozu ich keine weiteren Informationen finden konnte. Die obige Übersicht kann angesichts des Forschungsstands ohnehin nur als Zwischenstand gelten.

24 Henze, „...ohne Musik“, S. 241 und 244.

25 Norbert Jürgen Schneider, *Handbuch Filmmusik I. Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film* (= Kommunikation audiovisuell 13), München 1990, S. 40.

nischer Filmfirmen (die wie Fabriken organisiert waren) üblich war“<sup>26</sup>. Auch in jüngeren Beiträgen der neuerdings aufblühenden Forschung zur Musik im Neuen Deutschen Film wird diese Dichotomie fortgeschrieben, in manchmal etwas undifferenzierter Weise.<sup>27</sup>

Eine weitere, damit verknüpfte Dichotomie im Diskurs besteht zwischen Filmmusik und „Neuer“ Musik. Das wird schon daran deutlich, dass Henze in der Reihe der Komponisten Neuer Musik – wo er ohnehin als Außenseiter gilt<sup>28</sup> – einer von sehr wenigen war, die überhaupt Filmmusik geschrieben haben.<sup>29</sup> Noch vor wenigen Jahren bestätigte der Regisseur Edgar Reitz in einem Interview, wie weitverbreitet in der Neue-Musik-Szene die Haltung sei, Filmmusik als niedere Kunst zu betrachten – und wie gering auf der anderen Seite, bei den Filmschaffenden, das Verständnis für avancierte Kunstmusik.<sup>30</sup> Für Reitz gilt: „Ich kann heute nicht – ich bin seit vielen Jahren mit mehreren Komponisten befreundet – etwa zu Helmut Lachenmann gehen und sagen, er solle mir eine Filmmusik schreiben.“<sup>31</sup>

Auch bei Henze selbst wird mit einem Blick auf einschlägige Werke und Äußerungen eine Hierarchisierung erkennbar: Filmmusik stuft er gegenüber der „eigentlichen“ (Kunst-) Musik als nachrangig ein.<sup>32</sup> Entsprechend selten ist er in Schriften und Interviews auf sie eingegangen, und diese Zurückhaltung gegenüber der Filmmusik prägt bis heute auch die Henze-Forschung.<sup>33</sup> In dem Zusammenhang ist es bezeichnend, dass das vom Komponisten autorisierte Werkverzeichnis die Filmmusiken nicht im Hauptteil anführt, der die Kompositionen jeweils mit einer kurzen Beschreibung würdigt, sondern lediglich in einer chrono-

26 Ebd., S. 41.

27 Die Nutzung präexistenter Musik von Komponisten wie Beethoven oder Mahler im Neuen Deutschen Film beschreibt Roger Hillman pauschal als „a counterexample to almost every aspect of the classical Hollywood paradigm“. Roger Hillman, *Unsettling Scores. German Film, Music, and Ideology*, Bloomington/Indiana 2005, S. 1. Damit scheint mir eine eigentlich obsolete Dichotomie von amerikanischem und europäischem Film fortgesetzt zu werden, wenngleich sich die historische Wirklichkeit auch in Sachen Filmmusik als weitaus differenzierter erweisen dürfte. Siehe zur Musik im Neuen Deutschen Film auch Caryl Flinn, *The New German Cinema. Music, History, and the Matter of Style*, Berkeley u. a. 2004.

28 Vgl. Reinhard Kager, „Der einsame Rebell. Hans Werner Henze und die Darmstädter Avantgarde“, in: *Im Laufe der Zeit. Kontinuität und Veränderung bei Hans Werner Henze*, hrsg. von Hans-Klaus Jungheinrich, Mainz 2002, S. 11–21.

29 Diese Beschreibung trifft vor allem auf die (west-)deutsche Nachkriegsavantgarde zu und bezieht sich insbesondere auf Filmmusik im engeren Sinne (im Unterschied zu anderen intermedialen Verknüpfungen unter Einbezug von Bewegtbild und Musik). Einige wenige Ausnahmen von dieser Tendenz nennt Jörn Peter Hiekel, Art. „Film/Video“, in: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. von dems. und Christian Utz, Stuttgart u. a. 2016, S. 227–233, hier S. 229. Auch Hiekel spricht von der „Randständigkeit“ des Phänomens, die er u. a. auf die „weit verbreitete [...] Geringschätzung ‚funktionaler‘ Musik“ zurückführt (ebd.).

30 Teile des europäischen Avantgardekinos interessierten sich durchaus für die zeitgenössische Musik, was entsprechende Entscheidungen für Komponisten erklärt. So deutet jedenfalls Mervyn Cooke die Tatsache, dass Alain Resnais Musik von Henze und von Penderecki (in *Je t'aime, je t'aime*, 1968) einsetzte. Cooke, S. 328.

31 „Filmkunst und Musik. Edgar Reitz im Gespräch mit Jörn Peter Hiekel“, in: Hiekel (Hrsg.), S. 50–62, hier S. 58.

32 Auch das könnte man in der Tradition von Adorno und Eisler sehen, die die Geschichtsfähigkeit von Filmmusik ebenso in Zweifel ziehen wie die Existenz einer Ästhetik der Filmmusik. Vgl. Adorno und Eisler, S. 51 und 64.

33 Das wird etwa im Vergleich zur breiten Erforschung seiner Musiktheaterwerke deutlich. Zu den Ausnahmen vgl. Anm. 2.

logischen Liste am Ende des Buchs, die keine weitergehenden Informationen enthält. Später entstandene Konzertsfassungen der Filmmusiken sind von dieser Praxis ausgenommen, und dies hängt wohl mit dem ihnen dadurch zugewiesenen ästhetischen Rang zusammen, aber natürlich auch mit ihrem Status als publiziertes Werk.<sup>34</sup> Henze bemerkt dazu im Vorwort des Werkverzeichnisses: „Gelegenheits- und Gebrauchskompositionen, insbesondere ungedruckte politische Lieder sowie meine Beiträge zu Kollektiv-Kompositionen sind in diesem Werkverzeichnis nicht aufgeführt.“<sup>35</sup> Damit lässt er eine Abgrenzung zwischen Werken im eigentlichen Sinne und sonstigen kompositorischen Arbeiten erkennen.

Henze sah seine Filmmusiken also vermutlich als Gebrauchskompositionen.<sup>36</sup> Einige von ihnen sind darüber hinaus Kollektivkompositionen, und zwar vermutlich in erster Linie aus pragmatischen Gründen – sie entstanden nämlich oft in knapp bemessener Zeit. Das wird aus vielen Bemerkungen des Komponisten zu den entsprechenden Arbeiten deutlich, ferner aus dem Sachverhalt, dass er in manchen von ihnen eigene, präexistente Werke weiterverwendete, was im Allgemeinen eine raschere Vollendung erlaubt haben dürfte. Die Zeitnot mag den speziellen Abläufen der Filmproduktion geschuldet sein.<sup>37</sup> Sie ist aber möglicherweise auch – und das verrät der Ton, in dem Henze von der Komposition spricht – das Resultat einer Planung, in der die Schaffung von Filmmusik als künstlerisch sekundäre Tätigkeit mit entsprechend geringerer Priorität eingestuft wird.

So berichtet Henze etwa über *Muriel*, er habe diese Arbeit in der italienischen Heimat in acht Tagen vollendet: „Ich hatte nicht sehr viel Zeit und mußte mir einen Assistenten nehmen, zum Kopieren der Noten und Schreiben der Stimmen.“<sup>38</sup> Die Heimreise von der Aufnahme-Session in Paris wird offenbar als Rückkehr zum eigentlichen Komponieren empfunden: „Dann wieder in Castel Gandolfo für einen produktiven Sommer.“<sup>39</sup> Ähnlich beiläufig erzählt Henze in seinen Memoiren von der Fertigstellung der Musik zu Schlöndorffs Filmen *Der junge Törless* und *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*;<sup>40</sup> *Un amour de Swann* und viele andere seiner Filmmusiken erwähnt er gar nicht erst. Interessant ist auch, wie Henze die briefliche Zusage an Schlöndorff formuliert, die *Katharina-Blum*-Filmmusik zu schreiben, „und zwar nicht nur aus politischen, sondern auch aus Geldgründen. Durch die Arbeit an der Bond-Oper (die übrigens THE RIVER heißen wird) kann ich keine geldverdienenden Arbeiten sonst machen, aber einen Film für Dich, das würde ich schon noch schaffen.“<sup>41</sup> In Zeitnot war Henze, wie sich Schlöndorff erinnert, auch während der Entste-

34 Es betrifft die *Fantasia für Streicher* (1966) und die *Kleinen Elegien* (1988, beide nach der Filmmusik zu *Der junge Törless*), die Konzertsuite *Katharina Blum* (1975), *Une petite phrase* für Klavier (1984, nach der Filmmusik zu *Un amour de Swann*), die Sonate für sechs Spieler (1984, quasi identisch mit der Filmmusik zu *L'amour à mort*) und *Triplo concerto barocco* (2008). Man darf diese Fälle der Weiterverwendung im Sinne Henzes wohl als „Upcycling“ betrachten, denn es ist klar, dass er hier eine Wertdifferenz sieht.

35 Hans Werner Henze, *Ein Werkverzeichnis*, S. 8.

36 Zu den historischen Hintergründen des Begriffs „Gebrauchsmusik“ (der u. a. ebenfalls auf Adorno beziehbar ist) siehe Stephen Hinton, Art. „Gebrauchsmusik“, in: *HMT*, 15. Auslieferung (Winter 1987/1988).

37 Auch in Hollywood wurde häufig unter Zeitnot gearbeitet, vgl. Cooke, S. 71.

38 Henze, „...ohne Musik“, S. 240.

39 Henze, *Reiselieder*, S. 232.

40 Vgl. ebd., S. 263 und 414.

41 Hans Werner Henze, Brief (mschr.) an Volker Schlöndorff vom 27.11.1974, Sammlung Hans Werner Henze, Paul-Sacher-Stiftung, Basel (im Folgenden: PSS), zitiert nach Korell, S. 48. Die deutsche

hung des *Swann*-Films, und das sei der Hauptgrund gewesen, warum er Kölner Studenten in die Arbeit an der Filmmusik einbezog.<sup>42</sup>

Gleichwohl befand sich Henze mit Schlöndorff ästhetisch offenbar im Einklang. Sein Ideal einer individualisierten Filmmusik lässt sich mit den Vorstellungen Schlöndorffs in Beziehung setzen, der vor wenigen Jahren in einem Radiointerview erläuterte, warum seine Filme häufig einen geringen Musikanteil haben:

„Ich mag keine Musik[,] die man nicht hört, die so untendrunter klimpert als Kleister[,] und sie muss[,] wie man so sagt[,] ’n Akzent setzen und plötzlich der Szene noch mal nen neuen Schub geben[.] Sogar Filmmusiker verstehen das nicht immer. Sie meinen[,] sie müssten die Szene illustrieren. Sie meinen[,] sie müssten dem Zuschauer suggerieren[,] was er jetzt empfinden soll. Also: Trommelwirbelschlagzeug bei ner Verfolgungsjagd und Geigen bei der Liebesszene. Und der Zuschauer braucht das gar nicht, wenn er mit dem Charakter ne Szene empfindet, empfindet er das sowieso.“<sup>43</sup>

Ein in dieser Weise pointierter und „hörbarer“ Einsatz von Musik im Film ist es, in dem sich Schlöndorff und Henze trafen. Symptomatisch ist hierfür die Entlehnung des Begriffs „Arie“ als Bezeichnung für einen musikalisch determinierten Moment im Film, und zwar nicht notwendigerweise in Gestalt von solistischer Vokalmusik. Die Idee, diesen Terminus auf den Film zu übertragen, findet sich bei beiden: Henze erzählt, dass in seiner ersten Filmmusikarbeit *Muriel* der Regisseur Alain Resnais die Vorstellung verfolgt hatte, den Film mit „Arien“ zu bereichern: „Es ging ihm darum, an bestimmten Stellen des Films, ohne daß es die Handlung erfordert, Musik aus einer anderen Ecke, aus einer anderen Dimension hinzuzufügen.“<sup>44</sup> Angeregt durch seine Erfahrungen in der Opernregie verwendete seinerseits Schlöndorff den Begriff „Arie“ in einem noch allgemeineren Sinne: Er meinte damit nicht zwangsläufig den Einsatz von Musik, sondern einen filmischen Moment intensiven Innehaltens und Fokussierens auf die Emotionen einer Figur.<sup>45</sup>

Es wird erkennbar, dass es sich bei Schlöndorff um einen musikalisch sehr interessierten Regisseur handelt, der sich um eine besondere Vertonung seiner Filme bemühte. Nur deswegen kam es bereits bei seinem allerersten Film, *Der junge Törless* (1966), zur Zusammenarbeit mit Henze. In seinen Memoiren berichtet Schlöndorff, dass er während der Dreharbeiten viel Musik von Bartók gehört habe, die er als besonders passend erachtete. Die vom Produzenten ins Spiel gebrachten Optionen für die Filmmusik lehnte er hingegen ab:

---

Erstaufführung der erwähnten Oper *We Come to the River* (Libretto: Edward Bond) wurde 1976 von Schlöndorff in Berlin inszeniert.

42 Telefonat mit Volker Schlöndorff am 26.11.2021.

43 Josef Schelle, „Weltoffen und streitbar. Eine Lange Nacht mit Volker Schlöndorff zum 80. Geburtstag“, Sendung des Deutschlandfunks vom 30.3.2019, zitiert nach dem unkorrigierten Sendemanuskript unter <[https://assets.deutschlandfunk.de/FILE\\_28ead0dd0c62250c7997a0abb6465785/original.txt](https://assets.deutschlandfunk.de/FILE_28ead0dd0c62250c7997a0abb6465785/original.txt)>, 3.9.2022. Mir gegenüber kritisierte Schlöndorff das Ideal „unhörbarer“ Filmmusik (Telefonat am 26.11.2021).

44 Henze, „...ohne Musik“, S. 239.

45 „So nenne ich den Augenblick, in dem alles stillzustehen scheint und sich das Publikum völlig auf eine Figur einlässt, in ihr Innerstes eindringt, ihre Freude und Nöte teilt, ihrer ‚Arie‘ lauscht.“ Volker Schlöndorff, *Licht, Schatten und Bewegung. Mein Leben und meine Filme*, München 2008, S. 205. Schlöndorff hat mehrfach Opern inszeniert. Zu den Beziehungen, die er zwischen Film und Oper erkennt, siehe auch seine Äußerungen in: „Ist die Leinwand eine bessere Bühne? Eine Podiumsdiskussion mit Norbert Abels, Paul-Georg Dittrich, David Roesner und Volker Schlöndorff, moderiert von Uwe Friedrich“, in: *Oper und Film*, hrsg. von Arne Stollberg u. a., München 2019, S. 221–238.

„Franz Seitz schlug verschiedene, erfahrene Filmkomponisten vor, gegen die ich mich sträubte. Ich hörte schon ihre Geigen... Da stellte der immer wieder überraschende Franz Seitz anheim: ‚ein Opernkomponist, Hans Werner Henze‘. Nun musste ich meine Ignoranz gestehen. Eine Platte der *Elegie für junge Liebende* überzeugte mich. Henze war in Berlin und bereit, sich den Rohschnitt des Filmes anzusehen.“<sup>46</sup>

Schlöndorffs Abwehr gegen konventionelle Filmmusik, die in seiner Assoziation der Geigen spürbar wird, führte im *Törless* zu einem relativ puristischen Score Henzes, der mit Renaissance-Instrumenten arbeitet.<sup>47</sup> Die Zusammenarbeit bewirkte eine wechselseitige Annäherung des Musikers und des Filmemachers, denn es soll Henze gewesen sein, der anregte, dass Schlöndorff auch Opern inszenieren könne: „Als Hans Werner Henze den Rohschnitt des *Törless* gesehen hatte, sagte er: – Ich mache Ihnen gerne die Musik zu Ihren Bildern, aber das nächste Mal müssen Sie die Bilder zu meiner Musik machen.“<sup>48</sup>

Für eine Einordnung aller Filmmusiken Henzes ist es angesichts der Lage der einschlägigen Forschung noch zu früh. Eine zentrale Frage dabei wäre, inwieweit die Kompositionen den von Henze artikulierten Anspruch nach Individualität, nach Abweichung von der schematisierten Norm tatsächlich einlösen. Anhand der Kooperationen mit dem Regisseur Alain Resnais hat Jürg Stenzl dies bereits erörtert. Der Musik zu *Muriel* (1963) kommen demnach an keiner Stelle „die herkömmlichen Funktionen einer Filmmusik zu: Es gibt keine Ergänzungen, Verdoppelungen oder Intensivierungen dessen, was die Bilder zeigen, aber auch nicht musikalische ‚Überbrückungen‘ unterschiedlicher Einstellungen“<sup>49</sup>. Noch extremer ist der Fall von *Lamour à mort* (1983), wo Henzes Musik fast ausnahmslos nicht synchron zur Filmhandlung, sondern in gesonderten Sequenzen zu Schwarzbild erklingt und die Konzeption des Films in ungewöhnlicher Weise mitgeprägt hat.<sup>50</sup>

Henze selbst hat sich als Musiker gesehen, der vom Theater „herkommt“<sup>51</sup> und seine Musik, selbst dort, wo sie nicht direkt vom Wort gezeugt ist, als „gestisch, gestenreich, [...] rezitativisch, rezitatorisch“<sup>52</sup> beschrieben. Das macht auch seine Affinität zum Film verständlich. Außerdem interessierte sich der Komponist seit jeher für die Literatur, wie in

46 Schlöndorff, *Licht, Schatten und Bewegung*, S. 164.

47 Die genaue Besetzung ist unklar. Henze publizierte Fassungen für Streichorchester bzw. -sextett (*Fantasia für Streicher* und *Der junge Törless. Fantasia für Streichsextett*, 1966) sowie mit einigem zeitlichen Abstand eine Einrichtung für „alte“ Instrumente, die Andrew Parrott besorgte (*Kleine Elegien*, 1984/1985), vgl. *Hans Werner Henze. Ein Werkverzeichnis*, S. 246, 274 und 364. Ich konnte nicht klären, ob Letztere auf dieselben Instrumente zurückgreift wie die ursprüngliche Filmmusik.

48 Schlöndorff, *Licht, Schatten und Bewegung*, S. 203.

49 Stenzl, „Alain Resnais und Hans Werner Henze“, S. 168. Siehe ausführlicher auch das einschlägige Kapitel in: ders., *Musik/Film*, S. 292–342.

50 Henze berichtete, dass Resnais „aus dem vorhandenen Material hie und da noch ein paar Sekunden dazugeschnitten“ habe, um der Musikdauer gerecht zu werden. Resnais habe sich von Anfang an eine „Sonate“ gewünscht – und das soll wohl bedeuten: eine genuin musikalisch determinierte Komposition. Henze, „...ohne Musik“, S. 240. Stenzl spricht bei diesem Fall von einer „völlig neuartigen Musikverwendung im Film“. Stenzl, „Alain Resnais und Hans Werner Henze“, S. 170.

51 „Ich komme vom Theater her, ich stamme ab von einer Kategorie Künstler, die sich nicht ausschließlich mit Musik beschäftigen, wie z. B. Haydn oder Brahms oder Webern es getan haben.“ Hans Werner Henze und Johannes Bultmann, „Sprachmusik. Eine Unterhaltung“, in: *Die Chiffren. Musik und Sprache*, hrsg. von Hans Werner Henze (= Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik 4), Frankfurt am Main 1990, S. 7–24, hier S. 8.

52 Ebd., S. 11. Siehe zu Henzes Ästhetik auch Antje Tumat, *Dichterin und Komponist. Ästhetik und Dramaturgie in Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes „Prinz von Homburg“*, Kassel u. a. 2004.

der Henze-Forschung immer wieder betont wurde.<sup>53</sup> Peter Petersen hat Henzes Ästhetik einer „musica impura“ erläutert, die solche „externen“ Bezüge bewusst aufsucht.<sup>54</sup> All das mag erklären, warum der Komponist mehrfach mit Volker Schlöndorff zusammenarbeitete – einem Regisseur, der insbesondere Literaturverfilmungen geschaffen hat. Im Falle von *Un amour de Swann* bedeutete die Komposition der Filmmusik eine besondere Herausforderung, da bereits in der Vorlage, dem Roman von Marcel Proust, die Musik eine ganz spezifische Rolle spielt. Musikalischen Fragen galt daher bei diesem Projekt von Anfang an große Aufmerksamkeit.

## II. Proust – Film – Musik

Als erste Kino-Verfilmung eines Teils von Prousts großem Romanzyklus *À la recherche du temps perdu* nimmt Volker Schlöndorffs *Un amour de Swann* eine historische Position ein.<sup>55</sup> Gemessen an der Bedeutung, die Prousts Werk im Allgemeinen zugesprochen wird, ist die Anzahl der Nachfolger bis heute überschaubar geblieben.<sup>56</sup> Dass die *Recherche* (wie der Roman oft genannt wird) gerne als unverfilmbar bezeichnet wird,<sup>57</sup> liegt nicht nur an ihrer immensen Länge, sondern mehr noch an der Struktur. Denn die in ausufernd langen Sätzen formulierte Prosa dient nur sekundär der Darstellung einer Handlung. Sie hat reflektierenden Charakter und ist von beständigen essayistischen Abschweifungen gekennzeichnet.<sup>58</sup> In den Worten Walter Benjamins ist sie „Dichtung, Memoirenwerk und Kommentar *in einem*“<sup>59</sup>. In einem Film, so könnte man argumentieren, ist das kaum zu realisieren.

Hinzu kam in Frankreich – zumindest noch zur Entstehungszeit dieser ersten Kino-Verfilmung – ein großer, möglicherweise übermäßiger Respekt vor Proust als nationalem

53 Vgl. beispielsweise Harmut Lück, „Literarische Bilderwelten. Zu Henzes früher vokaler Kammermusik“, in: *Hans Werner Henze. Musik und Sprache*, hrsg. von Ulrich Tadday (= MK 132), München 2003, S. 27–50, hier S. 27.

54 Peter Petersen, „Tanz-, Jazz- und Marschidiome im Musiktheater Hans Werner Henzes. Zur Konkretisierung des Stilbegriffs ‚musica impura‘“, in: *Mth* 10 (1995), S. 73–86. Den an Pablo Neruda angelehnten Begriff „musica impura“ hat Henze selbst mit Bezug auf seine Musik verwendet, vgl. Hans Werner Henze, „Musica impura – Musik als Sprache“ [1972], in: ders., *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1984*, hrsg. von Jens Brockmeier, München 1984, S. 186–195.

55 Zuvor erschien lediglich 1971 eine einstündige Folge „Du côté de chez Swann“ innerhalb der französischen Fernsehreihe *Les cent livres des hommes*. Vgl. C. B., „Proust à la radio et à l'écran“, in: *L'Avant-Scène Cinéma* 321/322 (Februar 1984), Themenheft *Un amour de Swann*, S. 108f.

56 Zu nennen sind insbesondere *Le temps retrouvé* (1999), *La captive* (2000), ferner der von ARTE produzierte Zweiteiler *À la recherche du temps perdu* (2011). Siehe zu den bis dato erschienenen Verfilmungen u. a. Martine Beugnet und Marion Schmid, *Proust at the Movies*, Aldershot/Burlington 2004.

57 So etwa kurz vor Erscheinen des Films in der französischen Tageszeitung *Le Quotidien*, vgl. Sophie Lannes, „La longue marche, entretien avec Nicole Stéphane“, in: *L'Avant-Scène Cinéma* 321/322, S. 5–10, hier S. 7.

58 Die Proust-Forschung ist kaum überschaubar. Für eine konzise Einführung in deutscher Sprache siehe Angelika Corbineau-Hoffmann, *Marcel Proust: À la recherche du temps perdu. Einführung und Kommentar* (= Uni-Taschenbücher 1755), Tübingen u. a. 1993.

59 Walter Benjamin, „Zum Bilde Prousts“ (1929), in: *Marcel Proust. Leseerfahrungen deutschsprachiger Schriftsteller von Theodor W. Adorno bis Stefan Zweig*, hrsg. von Achim Hölter, Frankfurt am Main 1998, S. 72–85, hier S. 72, Hervorhebung original.

Bildungsgut, worüber auch Schlöndorff selbst nur zu gut orientiert war.<sup>60</sup> Dass er überhaupt zum Regisseur dieses Films wurde, verdankt sich einem Zufall. Nach einer Reihe von gescheiterten Verfilmungsprojekten (Harold Pinter, Luchino Visconti)<sup>61</sup> hatten Jean-Claude Carrière und Peter Brook ein Drehbuch verfasst. Doch der als Regisseur vorgesehene Brook musste für eine USA-Tournee von *La tragédie de Carmen* abspringen, und Schlöndorff, Spezialist für Literaturverfilmungen und obendrein frankophil, erschien als naheliegende Alternative,<sup>62</sup> auch weil er mit Carrière gut bekannt war und mit ihm an den Filmen *Die Blechtrommel* und *Die Fälschung* zusammengearbeitet hatte.<sup>63</sup>

Beim Projekt von Carrière und Brook ging es nie um eine Verfilmung der gesamten *Recherche*, sondern lediglich um den „Roman im Roman“ *Un amour de Swann*, eigentlich eine lange Rückblende, die auf vielfältige Weise mit der Haupthandlung verknüpft ist. Dieser Teil handelt von Charles Swann, einem Dandy jüdischer Abstammung, der durch seine Beziehung zu Odette, einer Dame von zweifelhafter Reputation, seine ohnehin prekäre Position in der von Antisemitismus durchdrungenen Pariser Oberschicht gefährdet. Die namensgebende „Liebe von Swann“ ist vor allem nagende Eifersucht. Denn Swann grübelt beständig über die Vergangenheit Odettes, über ihre lesbischen Beziehungen und über Nebenbuhler. Das Drehbuch kondensiert die Romanhandlung in nur 24 Stunden, von Nachmittag bis Nachmittag; hinzu kommt ein Epilog. Das erfordert die beständige Verwendung von Flashbacks und rückblickenden Erzählungen der Figuren. Diese Vorgehensweise erscheint besonders angemessen für einen Roman, der Zeit und Erinnerung zum Thema hat.<sup>64</sup> Wie ich zeigen werde, hatte sie überdies erhebliche Konsequenzen für die Filmmusik.

Schlöndorffs Verfilmung wurde am Ende jedoch – so darf man verbreitete Auffassungen in Filmkritik und Wissenschaft resümieren – als gescheitert betrachtet.<sup>65</sup> Kritisiert wurde er keineswegs nur von dogmatischen „Proustianern“,<sup>66</sup> sondern auch von Cineasten. Schlöndorff selbst, der während der Kinolaufzeit des Films bereits für seine nächste Arbeit *Death of a Salesman* in den USA weilte, bemerkte dazu in einem Interview: „There was an unholy

60 „Es sei die heilige Kuh des französischen Adels und eines gewissen Bürgertums, die ihn aber völlig falsch verstünden. Er gelte ihnen als der Meister des Eleganten, des Subtilen, der *délicatesse du cœur*, des Empfindsamen, der feinen Gefühle und vornehmer Konversation im Halbdunkel antike eingerichteter Salons. Ich war also gewarnt...“. Schlöndorff, *Licht, Schatten und Bewegung*, S. 319.

61 Die zentrale Figur war dabei die Schauspielerin und Produzentin Nicole Stéphane, die über die Filmrechte am Roman verfügte, siehe Lannes.

62 Schlöndorff war in Frankreich zur Schule gegangen, hatte dort studiert und bei den Regisseuren Alain Resnais und Louis Malle als Assistent gearbeitet, wie auch in der quasi-offiziellen Publikation zum Film, dem Themenheft von *L'Avant-Scène Cinéma*, betont wurde. Vgl. Pierre Li, „Du côté de Losange, entretiens avec Margaret Menegoz“, in: *L'Avant-Scène Cinéma* 321/322, S. 18–23, hier S. 19.

63 Siehe dazu Thilo Wydra, *Volker Schlöndorff und seine Filme*, München 1998, S. 146–161.

64 Eine klassische Studie dazu ist Hans Robert Jauß, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts „A la recherche du temps perdu“*. Ein Beitrag zur Theorie des Romans (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 587), Frankfurt am Main 1986.

65 Vgl. Marie Miguet, „Un film mal aimé: *Un amour de Swann* de V. Schlöndorff“, in: *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray* 35 (1985), S. 350–362, hier S. 350; Hans-Bernhard Moeller und George Lellis, *Volker Schlöndorff's Cinema. Adaptation, Politics, and the „Movie-Appropriation“*, Carbondale u. a. 2002, S. 206; Beugnet und Schmid, S. 105f.

66 Das war eigentlich die Sorge des Produktionsteams gewesen, insbesondere wegen der drastischen Bordellszene, die nicht in gleicher Weise im Roman vorkommt, vgl. Claude Beylie und Catherine Schapira, „Débusquer les gens et les choses, entretiens avec Jean-Claude Carrière“, in: *L'Avant-Scène Cinéma* 321/322, S. 11–17, hier S. 15f.

coalition: people who thought the story was so boring that it shouldn't be filmed and those who believed Proust shouldn't be touched.<sup>67</sup> Kritisiert wurde tatsächlich meist eher eine zu große als eine zu geringe Treue zum Original, eine gewisse Fadheit in der Anmutung sowie die Performance der internationalen Besetzung, bei der Jeremy Irons (Swann) und Ornella Muti (Odette) in den Hauptrollen den französischen Cast ergänzten, wofür sie synchronisiert werden mussten.<sup>68</sup> In den meist eher lauen als vernichtenden Rezensionen<sup>69</sup> wurde der Film als „télé de luxe“<sup>70</sup>, als „adaptation neutre“<sup>71</sup> und als „beautiful film“<sup>72</sup> bezeichnet, der „history as spectacular commodity“<sup>73</sup> inszeniere. Hellsichtig ist der Hinweis von Jill Forbes, dass die Reduktion auf die Handlung unweigerlich ein Problem darstellt: „if *Un Amour de Swann* is reduced to its narrative content, it cannot be said to contain anything resembling a strong story line: ‚Middle aged roué meets not-too-attractive ex-prostitute...‘“<sup>74</sup>. So gilt dieser Film heute im Allgemeinen, auch wenn er inzwischen etwas nachsichtiger beurteilt wird,<sup>75</sup> immer noch als eine schwächere unter den Proust-Verfilmungen.<sup>76</sup>

Schlöndorff selbst machte sich über die Probleme seines Films wenig Illusionen. In tagebuchartigen Notizen, die heute als Vorlass im Archiv- und Studienzentrum des Deutschen

67 Kevin Thomas, „Swann in Love‘ Director: Schlöndorff Makes Films His Way“, in: *Los Angeles Times* (20.2.1985), online: <<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1985-02-20-ca-485-story.html>>, 3.9.2022.

68 Eine Übersicht über zahlreiche Rezensionen geben Tess Forbes u. a. (Hrsg.), *Adaptations, Heritage Film and Costume Drama. 16+ Source Guide*, London 2004, online: <<http://old.bfi.org.uk/filmtvinfo/publications/16+/pdf/costumedrama.pdf>>, 3.9.2022, S. 36–38.

69 Das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* fasste seinerzeit die französischen Premierenkritiken zusammen und kam zum Ergebnis: „Trotz aller Vorbehalte druckte keine Zeitung einen eindeutigen Verriß.“ „Kein Frust mit Proust“, in: *Der Spiegel* (26.2.1984), online: <<https://www.spiegel.de/kultur/kein-frust-mit-proust-a-f55b2b6f-0002-0001-0000-000013510236?context=issue>>, 3.9.2022. Besonders scharf wurde der Film eher in späteren, wissenschaftlich intendierten Beiträgen kritisiert, etwa Phil Powrie, „Marketing History: *Swann in Love*“, in: *Film Criticism* 12/3 (1988), S. 33–45; oder Peter Kravanja, *Proust à l'écran* (= Palimpsestes 22), Brüssel 2003, S. 76–92.

70 Emmanuel Carrère, „Un amour de Swann“, in: *Positif. Revue mensuelle de cinéma* (April 1984), S. 77f., hier S. 78.

71 Michel Mesnil, „Canady Dry. ‚Un amour de Swann‘“, in: *Esprit*, Nouvelle série 89/5 (Mai 1984), S. 176–179, hier S. 179.

72 William V. Costanzo, „The Persistence of Proust, the Resistance of Film“, in: *Literature Film Quarterly* 15 (1987), S. 169–174, hier S. 173.

73 Powrie, S. 41.

74 Jill Forbes, „Alas, poor Swann. Un Amour de Swann“, in: *Sight and Sound* 53 (1984), S. 221f., hier S. 221.

75 Moeller und Lellis unternehmen eine „qualified defense“ des Films. Moeller und Lellis, S. 207.

76 Für weitere Forschungsbeiträge siehe Sybille Penkert, „Volker Schlöndorffs ‚Eine Liebe von Swann‘“, in: Hurst und Gassen (Hrsg.), S. 297–306; Gertrud Lehnert-Rodiek, „Un amour de Swann. Zu den Beziehungen zwischen Text und Film“, in: *Dialog der Künste. Intermediale Fallstudien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Erwin Koppen*, hrsg. von Maria Moog-Grünwald und Christoph Rodiek, Frankfurt am Main u. a. 1989, S. 205–214; Melissa Anderson, „In Search of Adaptation: Proust and Film“, in: *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, hrsg. von Robert Stam und Alessandra Raengo, Malden u. a. 2005, S. 100–110; Vincent Ferré, „Mais dans les beaux livres, tous les contes qu'on fait sont beaux. Marcel Proust, Raoul Ruiz, Volker Schlöndorff and Harold Pinter“, in: *Proust and the Visual*, hrsg. von Nathalie Aubert, Cardiff 2013, S. 183–202. Zahlreiche Beiträge zum Thema Proust-Verfilmung enthält außerdem der Band *Proust und die Medien*, hrsg. von Uta Felten und Volker Roloff, Paderborn u. a. 2005.

Filminstituts & Filmmuseums in Frankfurt am Main verwahrt werden, reflektierte er bereits gegen Ende der Dreharbeiten, am 26. Juni 1983, über das zu erwartende Scheitern:

„Das Wesentliche ist gedreht – und dabei das Unbehagen: es war nicht wesentlich, es lebt nicht, es fehlt etwas. Seit dieser hysterischen Woche in Bagatelle, wo die Darsteller nur noch, jeder für sich, ihre Texte aufsagten, (statt miteinander etwas herzustellen, etwas Lebendiges, das die Kamera aufnehmen kann), steht fest: es wird eben doch nur eine elegante Illustration.“<sup>77</sup>

Von dieser einige Jahre später auch öffentlich gemachten<sup>78</sup> Skepsis gegenüber dem eigenen Film scheint die Musik ausgenommen zu sein, wie aus einem Brief Schlöndorffs an Henze vom 12. Oktober 1984, einige Monate nach der Filmpremiere, hervorgeht: „Auch zu unserem ‚Swann‘ wächst der innere Abstand allmählich. Was bleibt ist die Sinnlichkeit, die erotische Besessenheit, die zum großen Teil aus Deiner Musik kommt.“<sup>79</sup>

Tatsächlich wurde in der Filmkritik die durchaus ungewöhnlich angelegte Musik nur selten einbezogen, vermutlich aus Mangel an entsprechenden Kompetenzen. Die wenigen Autoren, die auf sie eingehen, beschreiben sie durchaus zutreffend als Fremdkörper innerhalb eines auf vielen Ebenen um historische Adäquatheit bemühten Historienfilms,<sup>80</sup> da sie auf stilistische Annäherung an das *Fin de Siècle* als Handlungszeit völlig verzichtet.<sup>81</sup> So schrieb etwa Roger Shattuck: „in a production committed to historical accuracy in everything visual, it is jarring to hear music that sounds more like Schoenberg than like César Franck or Fauré. So far as I could discern after seeing and hearing the film twice, Vinteuil’s air that feeds Swann’s love consists of an insistent descending seventh and not much more.“<sup>82</sup>

77 Volker Schlöndorff, *Notizbuch „Un amour de Swann“* (handschr.), Sammlung Volker Schlöndorff, DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt am Main (im Folgenden: DFF), Signatur 20.4.1/02, Unterstreichung original; bereits zitiert bei Wydra, S. 161. Das DFF verwahrt zwei Notizbücher Schlöndorffs zum Film; das andere hat die Signatur 20.4.1/05, scheint aber das chronologisch frühere zu sein, wie aus der (allerdings sehr lückenhaften) Datierung hervorgeht. Die Notizbücher sind nicht paginiert.

78 Vgl. Heike Hurst und Daniel Sauvaget, „...um wieviel freier als in Deutschland. Interview mit Volker Schlöndorff“, in: Hurst und Gassen (Hrsg.), S. 307–312, hier S. 307f. Aufschlussreich ist auch das etwa halbstündige Interview mit Schlöndorff auf der 2008 erschienenen DVD (Leipzig: Kinowelt). Mir berichtete Schlöndorff, das Projekt habe sich aufgrund seiner Einbeziehung erst nach Fertigstellung des Drehbuchs wie eine „Auftragsarbeit“ angefühlt; er selbst hätte es anders konzipiert (Telefonat am 26.11.2021).

79 Volker Schlöndorff, Brief an Hans Werner Henze vom 12.10.1984, Sammlung Hans Werner Henze, PSS. Im selben Brief kritisiert Schlöndorff nebenbei bemerkt das Filmmusik-Konzept von *Lamour à mort*, vgl. Korell, S. 49.

80 Es wurden originale Kostüme und Schmuck von Cartier verwendet, wie Schlöndorff im DVD-Kommentar (wie Anm. 78) erzählt. Die opulente Ausstattung führte sogar zu einem Bericht im Modemagazin *Vogue*: Joan Juliet Buck, „On the Set with Marcel Proust“, in: *Vogue* (Dezember 1983), S. 342–349. Außerdem wurden adlige Komparsen eingesetzt, um möglichst authentische Umgangsformen usw. zu realisieren, worüber auch in deutschen Medien berichtet wurde, vgl. Marie-Luise Scherer, „Die eiskalte Sphäre der Hocharistokratie“, in: *Der Spiegel* (12.2.1984), online: <<https://www.spiegel.de/kultur/die-eiskalte-sphaere-der-hocharistokratie-a-5a738b44-0002-0001-0000-000013508752>>, 3.9.2022.

81 Schlöndorff selbst sah das Projekt nicht als Historienfilm. Er notierte am 11.9.1983: „Les personnages portent costumes et roulent en fiacre, mais ce n’est pas un film d’époque pour autant. Cela ne se passe à aucune époque, et nulle part. Ce n’est pas réaliste.“ Schlöndorff, *Notizbuch*, 20.4.1/02.

82 Roger Shattuck, „Not Swann’s Way“, in: *The New York Review of Books* (16.8.1984), online: <[https://www.nybooks.com/articles/1984/08/16/not-swanns-way/?lp\\_txn\\_id=1255113](https://www.nybooks.com/articles/1984/08/16/not-swanns-way/?lp_txn_id=1255113)>, 3.9.2022. Vgl. außer-

Tatsächlich sollte Musik in jeder filmischen Auseinandersetzung mit Prousts Werk eine besondere Aufmerksamkeit gelten, da sie in der *Recherche* eine so prominente Rolle spielt.<sup>83</sup> Neben den vielen Erwähnungen von Komponisten und musikalischen Werken im Roman<sup>84</sup> ist hier besonders die Beziehung der Musik zum Konzept der „*mémoire involontaire*“ relevant, der unwillkürlich ausgelösten Erinnerung als einem zentralen Thema des Buchs. Außerdem hat Proust den fiktiven Komponisten Vinteuil ersonnen, von dem er mehrere, motivisch-thematisch miteinander assoziierte Kompositionen eingehend schildert.

Die ausführlich im Roman(-Teil) *Un amour de Swann* beschriebene Violinsonate Vinteuils, die im Film zunächst zu einer Komposition für Streichsextett und Harfe wird, enthält ein musikalisches Thema: die berühmte „*petite phrase*“, die für Swann und Odette zur „Nationalhymne“ ihrer Liebe wird. In Swanns Wahrnehmung gewinnt sie etwas Objekthaftes, wird ihm gleichsam zum Besitz, auf den er das erotische Begehren zu Odette projiziert.<sup>85</sup> Die Musikrezeption geschieht im Zeichen des Erinnerns. Der Erzähler des Romans beschreibt ausführlich, wie Swann sie im Konzert wiedererkennt („*reconnut*“): „*Et elle était si particulière, elle avait un charme si individuel et qu'aucun autre n'aurait pu remplacer, que ce fut pour Swann comme s'il eût rencontré dans un salon ami une personne qu'il avait admirée dans la rue et désespérait de jamais retrouver.*“<sup>86</sup>

Diese Sonate mit ihrer „*petite phrase*“ hat der Musik Henzes als Vorbild gedient: nicht stilistisch, aber ideell. Als ein Werk Vinteuils erklingt Henzes Musik auch diegetisch mehrfach im Film, in Versionen für Streichensemble und Harfe sowie für Klavier solo.<sup>87</sup> Alle weiteren Variationen von Henze, Graham, Kühr und Wengler – auch die vielen, die nicht-diegetisch erklingen – sind strukturell von ihr abgeleitet. Schlöndorff hat in seinen Memoiren eine Äußerung des Komponisten dazu übermittelt:

---

dem Vincent Canby, „*Swann in Love*“, a Proustian Vignette from France“, in: *New York Times* (14.9.1984), S. 4, online: <<https://www.nytimes.com/1984/09/14/movies/swann-in-love-a-proustian-vignette-from-france.html>>, 3.9.2022.

83 Entsprechend umfangreich ist die Literatur zur Musik bei Proust. Siehe neben den im Folgenden genannten Titeln insbesondere Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, Paris 1984; in jüngerer Zeit außerdem Franz Michael Maier, *Becketts Melodien. Die Musik und die Idee des Zusammenhangs bei Schopenhauer, Proust und Beckett*, Würzburg 2006, S. 42–110; Naomi Perley, „The Language of an Unknown Country: Intratextuality in Proust's *In Search of Lost Time*“, in: *19th-Century Music* 36 (2012), S. 136–145; Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique. L'allégresse du compositeur*, Turnhout 2017; Joseph Acquisto, „Listening, Touching, Meaning: On Translating Musical Experience, Answering the Call of Art, and Aesthetic Subjectivity in Baudelaire and Proust“, in: *ML* 100 (2019), S. 597–614; *Musiques de Proust*, hrsg. von Cécile Leblanc u. a., Paris 2020.

84 Man hat etwa 40 Komponisten gezählt, die in der *Recherche* erwähnt werden, vgl. Andreas Meyer, „Fixierung des Flüchtigen? Zum Musikbegriff bei Marcel Proust“, in: *Marcel Proust. Zwischen Belle Époque und Moderne*, hrsg. von Reiner Speck und Michael Maar, Frankfurt am Main 1999, S. 127–141, hier S. 127.

85 Vgl. Angelika Corbineau-Hoffmann, „La voix (voie) de la *petite phrase*. Über die Sprache der Musik bei Marcel Proust“, in: *Marcel Proust. Sprache und Sprachen*, hrsg. von Karl Hölz (= Publikationen der Marcel-Proust-Gesellschaft 6), Frankfurt am Main u. a. 1991, S. 171–191.

86 Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, hrsg. von Antoine Compagnon, Paris 1988, S. 208.

87 Dass es sich um das Vinteuil-Stück handeln soll, wird im Film nicht explizit gesagt. Es ergibt sich (mit Kenntnis des Romans) aus der Position, die es innerhalb der Filmhandlung einnimmt. In den Regieanweisungen des Drehbuchs (genauer: dessen publizierter Fassung) ist an den betreffenden Stellen von „une *petite phrase musicale*“ und von der „sonate de Vinteuil“ die Rede. „*Un amour de Swann. Découpage intégral après montage et texte du dialogue in extenso*“, in: *L'Avant-Scène Cinéma* 321/322, S. 31–89, hier S. 38 und 67.

„Hans Werner Henze komponierte dazu die passende, kein wenig sentimentale Musik, die er selbst wunderbar beschrieb: ‚Man war oft versucht, diesem kleinen Thema, dieser petite phrase, die Sonate für Klavier und Violine von César Franck zugrunde zu legen. Aber das ist eine zu simple Reduktion. Proust selbst sagt, dass er nur eine musikalische Phrase beschreiben wollte. Ich habe versucht, zu erfassen, zu verstehen, wie er sie beschreibt. Es ist ein Satz für ein Streichsextett mit Harfe, der zum ersten Mal zu hören ist am Anfang des Films im Salon der Herzogin von Guermentes. Swann hört diese Musik beim Hinausgehen, und sie springt ihn an wie ein wildes Tier. In diesen paar Noten ist die ganze Erinnerung an den Beginn seiner Liebe aufgehoben.“<sup>88</sup>

Proust orientierte sich für die Beschreibung der Violinsonate Vinteuils – wie bei vielem anderem in der *Recherche* – an realen Vorbildern. Tatsächlich ist nicht allein César Franck, von dem Henze spricht, das Modell gewesen. Vielmehr stand (neben anderen Stellen aus berühmten Werken) vor allem die erste Violinsonate d-Moll op. 75 von Camille Saint-Saëns Pate für Vinteuils Werk,<sup>89</sup> wobei vermutlich das zweite Thema des ersten Satzes als Vorbild der „petite phrase“ fungierte.<sup>90</sup> Doch für Henzes Filmmusik ist dieser reale Bezug der Musik im Roman wenig relevant,<sup>91</sup> da sie auf das Verfahren der Stilkopie bewusst verzichtet.<sup>92</sup> Wichtiger ist – wie Henzes Beschreibung belegt – die starke affektive Wirkung, die diese Musik (obgleich von Proust als medioker beurteilt<sup>93</sup>) im Sinne einer „mémoire involontaire“<sup>94</sup> bei Swann auslöst. Sie steht im Kontrast zur ansonsten oft beiläufigen, laienhaften Rezeption von Musik, die Proust in seinem Roman ins Werk setzt<sup>95</sup> und die auch im Film zu sehen ist: Im Salon der Guermentes belustigen sich Oriane und Swann über Mme de Cambremer, die innig versunken lauscht und dabei mit dem Kopf zuckt. Sie selbst hören nur beiläufig der Musik Liszts zu und machen leise Konversation. Umso auffälliger ist die erschütternde Wirkung, die direkt danach Vinteuils Sonate – realisiert als Komposition Henzes – auf Swann ausübt: Man sieht einen sichtlich erregten, schwer atmenden Swann, der zunächst der Musik wie gefesselt lauscht. Als die in der Partitur vorgeschriebene Wieder-

88 Schlöndorff, *Licht, Schatten und Bewegung*, S. 326.

89 Siehe dazu ausführlich bereits George D. Painter, *Marcel Proust. Eine Biographie*, übersetzt von Ilse Wodtke, Frankfurt am Main 1980, Bd. 2, S. 387–389. Den Hinweis auf Saint-Saëns gab Proust in zwei privaten Briefen von 1915 und 1918, vgl. Marcel Proust, *Correspondance*, hrsg. von Philip Kolb, Bd. 14, Paris 1986, S. 234–236, und Bd. 17, Paris 1989, S. 193–197.

90 Für Hinweise in Bezug auf diese Problematik danke ich Christoph Flamm. Tatsächlich benennt Proust in den genannten Briefen weder die Sonate (es gibt derer zwei von Saint-Saëns) noch das Thema präzise. Die Vermutung zur Identifikation lässt sich insbesondere dadurch erhärten, dass im Roman eine Wiederkehr des Themas im letzten Satz erwähnt wird, wie sie sich in op. 75 tatsächlich ereignet. Vgl. Proust, *Du côté de chez Swann*, S. 345. Eine Eins-zu-eins-Entsprechung ist ohnehin nicht beabsichtigt. Proust beschreibt in den Briefen eher eine Kompilation verschiedener Stellen, unter anderem auch von Wagner, Schubert, Franck und Fauré, die seine Vorstellung der fiktiven Sonate gebildet habe. Das Vorbild Saint-Saëns betrifft das Thema, die „petite phrase“. Siehe zu dieser Problematik jüngst auch Oliver Huck, „Variationen über ein Thema von Vinteuil aus Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*“, in: *AfMw* 78 (2021), S. 100–121.

91 Vgl. bereits Peter-Eckhard Knabe, „Proust und die Musik“, in: *Marcel Proust. Werk und Wirkung*, hrsg. von Reiner Speck (= Publikationen der Marcel-Proust-Gesellschaft 1), Köln 1982, S. 144–155, der die Ansicht vertritt, „daß es Proust nicht um eine konkrete Komposition geht, sondern um das Phänomen Sonate oder Musik und deren Wirkung“ (S. 151).

92 Ganz anders verhält es sich mit der Musik von Jorge Arriagada für den Film *Le temps retrouvé* (1999).

93 In beiden in Anm. 89 zitierten Briefen verwendet Proust das Wort „médiocre“ mit Bezug auf Saint-Saëns.

94 Vgl. Corbineau-Hoffmann, „La voix“, S. 183.

95 Dazu ausführlich Meyer.

holung beginnt, zückt er sein Taschentuch, um sich das Gesicht abzuwischen, und verlässt den Raum. Diese frühe Szene etabliert die Bedeutsamkeit, die die Musik fortan als Spiegel der Emotionen Swanns haben wird. Dass die Musik in Schlöndorffs Verfilmung derart bedeutsam ist, verdankt sich der intensiven Zusammenarbeit zwischen dem Regisseur und dem Komponistenteam.

### III. Entstehung einer Werkstattkomposition

Viele Umstände der Entstehung der Filmmusik zu *Un amour de Swann* liegen im Dunkeln.<sup>96</sup> Dennoch ließen sich einige Stationen der Entstehungsgeschichte rekonstruieren und wichtige Aspekte der Vorgehensweise bei der Konzeption und Niederschrift der Musik erhellen. Die Ergebnisse werden im Folgenden listenartig gemäß einer ungefähren Chronologie festgehalten. Zum Verständnis muss dabei erwähnt werden, dass der Film im Mai/Juni 1983 gedreht,<sup>97</sup> im Herbst desselben Jahres geschnitten wurde<sup>98</sup> und am 23. Februar 1984 in Paris seine Weltpremiere erlebte.<sup>99</sup>

– Schlöndorffs Notizen belegen, dass der Regisseur in die Konzeption der Musik stark eingebunden war und sich während der Arbeiten am Film laufend für diese interessierte. So findet sich in einem der beiden vorliegenden Notizbücher zum Film ein eingeklebter, nicht datierter Zettel Schlöndorffs, der über Probleme des entstehenden Films reflektiert. Dort wird die Musik als einer von den wenigen Aspekten genannt, denen eigentlich eine (noch) größere Aufmerksamkeit gelten müsste.<sup>100</sup> In den Notizbüchern, in denen sich verschiedenste Arten Einträge abwechseln – von notierten Telefonnummern über Casting-Notizen zu zahlreichen Schauspieler\*innen bis hin zu längeren tagebuchartigen Reflexionen –, gibt es immer wieder Bemerkungen zur Musik und zu beteiligten Musikern, sowohl zu den vier Komponisten als auch zu Instrumentalist\*innen, die mitwirken sollten.<sup>101</sup> Nach Schlöndorffs Zeugnis soll Henze aus zwei Gründen zunächst etwas skeptisch gegenüber seiner Beteiligung gewesen sein: zum einem wegen Arbeitsüberlastung, zum anderen wegen seiner persönlichen Beziehung zu Luchino Visconti, der lange Zeit selbst das Projekt einer Proust-Verfilmung verfolgt hatte. Die Auseinandersetzung mit Vinteuil und der „petite phrase“ habe Henze jedoch sogleich interessiert.<sup>102</sup>

96 Die vorliegenden Quellen liefern nur fragmentarische Informationen, und meine Interviewpartner mussten sich immerhin fast vier Jahrzehnte zurückerinnern, woraus sachliche Lücken oder Irrtümer resultieren können.

97 Die Dreharbeiten begannen offenbar am 9.5.1983 („demain, enfin, premier jour de tournage“, Eintrag vom 8.5.1983, Schlöndorff, *Notizbuch*, 20.4.1/02) und endeten vor dem 10.7.1983. Eine Pressemitteilung der Bioskop-Film vom 13.7.1983 teilt mit, der Film sei „zwei Tage früher fertig geworden, als der Drehplan von neun Wochen vorgegeben hatte“. Zitiert nach einer Sammlung diverser Notizen mit Zeitungartikeln und Adressen zu *Un amour de Swann*, Sammlung Volker Schlöndorff, DFF, Signatur 20.4.1/03.

98 Ein zweiter Anlauf zum Schnitt wurde am 8.9.1983 genommen; er hat wahrscheinlich bis in den Oktober gedauert. Dies geht aus Einträgen in Schlöndorff, *Notizbuch*, 20.4.1/02, hervor.

99 Laut dem Eintrag in IMDb, <<https://www.imdb.com/title/tt0088315/>>, 3.9.2022.

100 „Müssen wir nicht: Kräfte sammeln? aufschieben + Produktionsleitung organisieren + Studio für Essen Verdurin dazunehmen? + Musik vorbereiten + Sprache (engl. o. franz.) einstimmen für Ornella + Jeremy“. Schlöndorff, *Notizbuch*, 20.4.1/02, eingeklebter Zettel, Unterstreichung original.

101 Ebd.

102 Telefonat mit Volker Schlöndorff am 26.11.2021.

- Für die Komposition war von Beginn an die Auseinandersetzung mit Prousts Roman wichtig, und zwar insbesondere mit jenen Stellen, an denen die Musik Vinteuils beschrieben wird. „Es ging alles um die ‚petite phrase‘“, erinnert sich David Graham.<sup>103</sup> Gerd Kühn berichtet, dass die entsprechenden Passagen aus der deutschen Übersetzung den Komponisten als ein Konvolut von Kopien zur Verfügung gestellt wurden.<sup>104</sup> Ein Exemplar dieser immerhin 53 Seiten umfassenden Materialien findet sich heute im Vorlass Schlöndorffs.<sup>105</sup> Die Zusage an die Komponisten (jedenfalls an Kühn) fand bereits Anfang Dezember 1982 statt.<sup>106</sup>
- Feststeht, dass Schlöndorff mehrmals mit den Komponisten bzw. einzelnen von ihnen zur Besprechung des Vorhabens zusammentraf, und zwar sowohl vor dem Filmdreh als auch danach.<sup>107</sup> Erste Besprechungen zumindest mit Henze scheint es bereits im Sommer 1982 gegeben zu haben.<sup>108</sup> Belegbar anhand von Schlöndorffs Notizen ist ferner eine Zusammenkunft im März 1983 in Köln.<sup>109</sup> Außerdem erinnert sich Schlöndorff an eine Besprechung der Musik mit Henze anhand des fertig gedrehten Films (also eine „spotting session“), bei der auch die Cutterin, Françoise Bonnot, zugegen war.<sup>110</sup> So unsicher diese vor allem auf Erinnerungszeugnissen basierende Rekonstruktion im Detail sein mag, so lässt sich in der Gesamtheit schließen, dass die Planung der Filmmusik in einer kollaborativen Weise geschah und der Regisseur in deren Konzeption (wenn auch natürlich nicht in Details des Tonsatzes) eingebunden war.
- Zur inhaltlichen Abstimmung zwischen Schlöndorff und den Komponisten wurde bereits frühzeitig mit nummerierten Listen gearbeitet, in denen die geplanten Cues festgehalten und Angaben zur Position in der Filmhandlung, zum musikalischen Charakter und zur Dauer gemacht wurden.<sup>111</sup> Es kursieren hierzu mehrere, teils voneinander abweichende Auflistungen von der Hand Schlöndorffs, in denen nummerierte Musikbeiträge (mit „M“

---

103 Telefonat mit David Graham am 20.4.2021.

104 Telefonat mit Gerd Kühn am 8.4.2021.

105 Sammlung Volker Schlöndorff, DFF, Signatur 20.3.7/01.

106 Kühn erhielt einen begleitenden Brief Schlöndorffs am 1.12., die Kopien selbst von dessen Sekretärin am 2.12.1982, wie er mir berichtete (Telefonat am 7.6.2021).

107 Gerd Kühn erinnerte sich, dass mehrere Treffen stattfanden (Telefonat am 8.4.2021), Schlöndorff hingegen berichtete, es habe nur ein Treffen in der gesamten Runde, aber mehrere mit Henze und Wengler gegeben, räumte aber ein, dass er sich nicht genau erinnere (Telefonat am 26.11.2021).

108 Zu Notizen Schlöndorffs zur Filmmusik aus der Phase der Drehbuchbesprechungen siehe die Zitate am Ende dieses Beitrags.

109 Notiert ist dort „H. W. Henze: WANN? wo? | Reise über Köln + Ffm“ und etwas später „Hans Freitag 4.3. KÖLN“. Schlöndorff, *Notizbuch*, 20.4.1/02. Viel weiter hinten im selben Notizbuch findet sich der Eintrag „1. März 83 Köln, auf der Rückreise von der Berlinale bei Henze: eine hoffentlich nicht richtige Erkenntnis. Filme, in denen es nur um Gefühle geht, kommen nicht an.“ – Marcel Wengler erinnert sich außerdem an ein Treffen in Marino (Telefonat am 21.4.2021).

110 Telefonat mit Volker Schlöndorff am 26.11.2021.

111 Das ist natürlich eine übliche Vorgehensweise, die Schlöndorff und Henze auch bei Filmprojekten mit anderen Partnern pflegten. Bei der *Blechtrommel* (1979, Musik: Maurice Jarre) arbeitete Schlöndorff z. B. anscheinend mit einer anhand der „Bilder“ des Films sortierten Liste, vgl. Volker Schlöndorff, „Die *Blechtrommel*“. *Tagebuch einer Verfilmung*, Darmstadt u. a. 1979, S. 148–150. Henze verwendete ebenfalls „M-Nummern“ im Film *Der Taugenichts* (1977, Regie: Bernhard Sinkel), wie handschriftliche Notenmaterialien belegen, vgl. Hans Werner Henze, Skizzen und (unvollständige?) Partitur zum Film *Der Taugenichts*, Sammlung Hans Werner Henze, PSS.

für Musik bzw. „musique“) angeführt werden,<sup>112</sup> und zwar sowohl die neukomponierten Stücke als auch die (unten näher identifizierten) Stücke von Debussy, Liszt und Tagliacapo.<sup>113</sup> Auch die von den vier Komponisten angefertigten Partituren verwenden die M-Nummerierung, deren finales Stadium offenbar erst im November 1983 festgelegt wurde.<sup>114</sup> – Grundlage aller Kompositionen von Henze, Graham, Kühn und Wengler bildete ein präexistentes Werk Henzes, das frei zwölftönig konzipierte *Compianto* aus den *Ariosi* (1963). Henze arbeitete dabei dieses Orchesterstück für Streicher und Harfe um<sup>115</sup> (siehe Abbildung 1) und veränderte dabei lediglich Details des Tonsatzes.<sup>116</sup> Das mit einer Widmung an Schlöndorff versehene und mit „UNE PETITE PHRASE“ überschriebene Autograph ist mit April 1983 datiert.<sup>117</sup> Eigens hierfür scheint Henze eine Zwölftontabelle erstellt zu haben,<sup>118</sup> was insofern verwunderlich ist, als sich auf dieser Ebene gegenüber der Vorlage *Compianto* kaum etwas änderte.<sup>119</sup> Das entstandene Ensemblestück ist im Film zweimal zu hören: während des Vorspanns (M 1)<sup>120</sup> sowie als Inzidenzmusik während der Konzertszene im Salon der Guermites (M 4), wo es zweifellos die Position der Vinteuil-Musik einnehmen soll. Es bildete die Basis aller Variationen, das heißt der vollständigen Filmmusik mit Ausnahme der präexistenten Stücke.

Die Entscheidung zur Weiterverwendung der *Ariosi* ist inhaltlich dadurch zu rechtfertigen, dass deren Sujet passend erschien. Denn dort geht es – in Henzes Worten – um „die Geschichte einer imaginären Liebe, oder genauer, Reflexion über das Ende einer Liebe“<sup>121</sup>. Außerdem hat das Stück *Compianto* ein klar identifizierbares musikalisches Thema, das die

112 In einem der Notizbücher hat Schlöndorff ein offenbar früheres Stadium der Überlegungen festgehalten, in dem nicht realisierte Musiknummern wie ein Kurkonzert in der Szene im Château de Bagatelles notiert sind (gestrichen und mit dem Vermerk „NON“ versehen). Schlöndorff, *Notizbuch*, 20.4.1/02. Das DFF verwahrt außerdem eine *Spotting list des musiques* (Sammlung Volker Schlöndorff, Signatur 20.4.1./01), deren Nummerierung später verändert und deren Zeitangaben präzisiert wurden. Das lässt sich an einer (unvollständigen) Fotokopie im Privatbesitz David Grahams belegen, die entsprechend ergänzt ist und die ich einsehen durfte. Sie gibt die endgültige Nummerierung wieder, die auch im Notenmaterial verwendet wurde. Die Einteilung wurde außerdem mittels einer Liste im Sonderheft von *L'Avant-Scène Cinéma* öffentlich gemacht, die „d'après les indications de Volker Schlöndorff“ erstellt wurde: Catherine Schapira, „La petite phrase. Les musiques d'Un amour de Swann“, in: *L'Avant-Scène Cinéma* 321/322, S. 91.

113 Diese werden meistens bereits in Prousts Roman erwähnt, wie übrigens auch die im Film nur verbal angesprochene, aber nicht zu hörende Oper *Une nuit de Cléopâtre* von Victor Massé. Das unterstreicht, dass auch in diesem Aspekt der Verfilmung Treue gegenüber der Vorlage angestrebt wurde.

114 Jedenfalls gemäß einer Notiz in den Unterlagen, die Gerd Kühn zum Film aufbewahrt hat (Telefonat am 7.6.2021).

115 Wengler erinnert sich, wie Henze in Marino mit großer Geste auftrat, nachdem er in kurzer Zeit das Stück *Une petite phrase* „gefunden“ habe. Dass dieses mit *Compianto* weitgehend identisch ist, sei ihm, Wengler, erst später aufgefallen (Telefonat am 21.4.2021).

116 Am auffälligsten ist vielleicht der aufsteigende, Bitonalität herstellende A-Dur-Akkord der Harfe in T. 2, der das Stück möglicherweise ein wenig „salonhafter“ erscheinen lässt, als es ursprünglich war.

117 Hans Werner Henze, Musik zu *Un amour de Swann*, Partiturreinschrift von M 1, *Une petite phrase*, Fotokopie, Sammlung Hans Werner Henze, PSS.

118 Hans Werner Henze, Musik zu *Un amour de Swann*, Reihentabellen, Sammlung Hans Werner Henze, PSS.

119 Möglicherweise sollte diese für die Arbeit an den Variationen dienen. Allerdings erinnert sich Kühn (Telefonat am 8.4.2021) an keinerlei Vorgaben bezüglich einer dodekaphonen Strukturierung.

120 Ich verwende die Nummerierung der in Anm. 112 letztgenannten Quellen (Graham, Schapira).

121 Hans Werner Henze. *Ein Werkverzeichnis*, S. 162.

Assoziation der „petite phrase“ erlaubt; es wird von der Violine gespielt. Es handelt sich somit bei dieser Filmmusik partiell um eine Eigenbearbeitung. Friedrich Geiger hat unlängst eine allgemeine Beschreibung von Eigenbearbeitungen vorgelegt und die Motivationen von Komponist\*innen für dieses Verfahren beschrieben. Die Überlegungen lassen sich auch auf diesen Fall anwenden, denn neben „[k]ünstlerische[n] Gründe[n]“ dürften Henze vermutlich zugleich „ökonomische[s] Kalkül“ und „Termindruck“<sup>122</sup> bewogen haben, eine eigene Komposition weiterzuverwenden.

– Von diesem neu eingerichteten Ensemblestück Henzes erstellte zunächst Gerd Kühn einen Klavierauszug, der den Komponisten als Arbeitshilfe dienen sollte.<sup>123</sup>

– Grundlage für die weitere Arbeit war die Variationstechnik: Alle eigens für den Film komponierten Nummern basieren in unterschiedlich enger Anlehnung auf dem von Henze geschriebenen Ensemblestück. Variiert wird in verschiedener Weise, wie hier nur summarisch erläutert werden kann: durch Veränderungen der Instrumentation, durch motivisch-thematische Arbeit am Thema, durch Herausgreifen und ostinates Wiederholen einzelner Takte oder Harmoniekonstellationen, durch rhythmische Verfremdung usw. Die Kompositionstätigkeit geschah zumindest auf Seiten der drei Studenten unter großem Zeitdruck, wie sie sich übereinstimmend erinnern.<sup>124</sup>

– Bereits durch die Orientierung am Variationsverfahren sowie durch die vorab erstellten Listen mit Zuordnung der Musikstücke zu Handlungsposition und Stimmung sowie mit Zeitdauer war den drei Schülern ein relativ enger Rahmen vorgegeben. Mehr noch wurde ihre Arbeit durch schriftliche Anweisungen vorgesteuert, in denen Henze sowohl die Atmosphäre der betreffenden Nummern beschrieb als auch konkrete musikalische Vorgaben machte, meist unter Bezugnahme auf das zu variierte Stück *Une petite phrase* (dessen Takte, Akkorde usw.), wobei er teilweise eine partellartige Kurznotation verwendete. So lautete etwa die Forderung an David Graham zum Stück M 18, *Sonate pervertie*: „David takes Gerd’s PNO arrangement of the ‚petite phrase‘ and tries to imagine a Paris 1886 courtesane (?) (la ‚Traviata‘?) playing the piano very sillily, badly and movingly stupid. 52 sec.“<sup>125</sup>

Bei zwei Stücken, die Marcel Wengler zu schreiben hatte (M 6 und M 12), bestand die Aufgabe darin, sich jeweils an eine bereits bestehende Variation Henzes (M 5 und M 9) anzulehnen und diese noch einmal zu variieren – mit anderen Worten eine Variation im engeren Sinne oder, wenn man so will, zweiten Grades zu komponieren. So heißt es in den Anweisungen zu M 12, das Henzes Stück *Chrysanthème* (M 9) variieren soll: „CHRYSANTHÈMES, doppelt so langsam. Ohne Klav., ohne Harfe. Bei Beginn jedes neuen Takts spielen Harfe (und Klav. pizz.) ein sf Echo aller Noten des vorausgegangenen Akkords, die Orgel hält diesen aus bis zum nächsten Einsatz.“<sup>126</sup> In solch einem Fall entspricht die Aufgabe eher der eines Arrangeurs oder Bearbeiters als der eines Komponisten: Es bleiben Details der Ausarbeitung freigestellt, doch von freier musikalischer Erfindung ist das Prozedere weit

122 Friedrich Geiger, „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Eigenbearbeitung in der Musik?“, in: *RE-SET. Rückgriffe und Fortschreibungen in der Musik seit 1900*, hrsg. von Simon Obert und Heidy Zimmermann, Mainz u. a. 2018, S. 77–91, hier S. 85.

123 Telefonate mit Gerd Kühn am 8.4. und 7.6.2021.

124 Telefonate am 8.4.2021 (Kühn), 20.4.2021 (Graham) und 21.4.2021 (Wengler), vgl. auch Korell, S. 49.

125 Hans Werner Henze, Musik zu *Un amour de Swann*, autographe Anweisung zu M 18, *Sonate pervertie*, Fotokopie, Privatbesitz David Graham.

126 Hans Werner Henze, Musik zu *Un amour de Swann*, autographe Anweisung zu M 12, [*Deuxième chrysanthème*], Fotokopie, Privatbesitz Marcel Wengler.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "UNE PETITE PHRASE" by Henze. The score is written on multiple staves. At the top left, there is a circled "M1" and the title "UNE PETITE PHRASE". The top right corner has the signature "H. Henze" and the date "Sept 1983". The score includes parts for Harpe (Harp), Violoncello (Cello), Violon (Violin), and a vocal line. The vocal line has lyrics: "ma con calma" and "tempo alla cava cal". The score is marked with various dynamics like "pp", "c. s.o.", and "f". There are also tempo markings like "7/8" and "4/8". The score is written in a clear, legible hand.

entfernt. Im Extremfall nähert sich die Vorgehensweise damit gewissermaßen – wenngleich vor einem völlig anderen Hintergrund – der typischen Unterteilung der Arbeit in Komposition und Instrumentation an, wie sie Hollywoods Music Departments pflegten.

Der starke Einfluss, den Henze auf diese Weise auf die einzelnen Variationen ausübte, ist der Hauptgrund, warum ich vorschlage, die Variationen über *Une petite phrase* von Henze, Graham, Kühn und Wengler als „Werkstattkomposition“ zu betrachten. Unterliegt die Schaffung von Filmmusik ohnehin fast immer starken Begrenzungen, so war die Kreativität der drei Studenten Henzes in diesem Fall noch weiter eingeeignet: Schließlich waren nicht nur sekundengenaue Zeitdauern und Stimmungen, sondern auch konkretes musikalisches Material und die Art und Weise des variierenden Umgangs mit demselben vorgegeben.<sup>127</sup> Dadurch blieb eine gewisse stilistische Einheitlichkeit in der Kontrolle Henzes, der ohne jeden Zweifel eine privilegierte Position innerhalb des Komponistenkollektivs einnahm.

– Einzelne Nummern wurden bereits während des Drehs live eingespielt. Henzes Stück *Une petite phrase* sollte dabei von keinem geringeren als Ivry Gitlis dargeboten werden, der

<sup>127</sup> Ein Extremfall ist Henzes zweiseitige Anweisung zu M 13 (Fotokopie, Privatbesitz David Graham), die geradezu als Particell mit Anweisungen zu beschreiben ist.

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Une petite phrase' by Hans Werner Henze. The score is written on ten staves, divided into two systems of five staves each. The top system includes parts for horn (Horn), violin (V), alto (A), and cello (C). The bottom system includes parts for horn (Horn), violin (V), alto (A), and cello (C). The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, dynamics (e.g., *pp*, *pp dolce*, *ppp*), and articulation marks. The score is a photocopy of a manuscript.

Abbildung 1: Hans Werner Henze, Musik zu *Un amour de Swann*, Partiturreinschrift von M 1, *Une petite phrase*, Fotokopie (Sammlung Hans Werner Henze, PSS, Abdruck mit freundlicher Genehmigung)

auch im Film als Solist zu sehen ist. Gitlis' sehr freie Interpretation konnte jedoch – so erinnert sich Marcel Wengler, der vor Ort war<sup>128</sup> – keinesfalls im Film verwendet werden, sondern musste nachsynchronisiert werden. Ebenfalls als Inzidenzmusik ist im Film eine (nicht mit einer Nummer versehene) freie Klavierbearbeitung von *Une petite phrase* von Gerd Kühr zu hören;<sup>129</sup> dieses Stück musste daher früher als die anderen Variationen fertiggestellt werden.<sup>130</sup>

128 Telefonat mit Marcel Wengler am 21.4.2021.

129 Die Reinschrift ist datiert auf Mai 1983. Gerd Kühr, *Une petite phrase pour piano d'après Hans Werner Henze*, Fotokopie, Sammlung Hans Werner Henze, PSS. Ein Faksimile der ersten Seite ist abgebildet in Penkert, S. 298.

130 Kühr konnte anhand eines Notizblatts rekonstruieren, dass die Deadline im Juni 1983 war (Telefonat am 7.6.2021).

- Die Entstehung der meisten Variationen lässt sich zeitlich nicht genau eingrenzen, auch weil Graham und Wengler ihre Partituren nicht datiert haben. Doch wurden sie offenbar recht spät geschrieben. Für die beiden weiteren Stücke von Kühr (M 16 und M 20) immerhin lässt sich belegen, dass sie erst im Dezember 1983 fertiggestellt und an den Schott-Verlag gesandt wurden, der offenbar für die Erstellung des Stimmenmaterials verantwortlich war.<sup>131</sup> Bedenkt man, dass nur gut zwei Monate später die Premiere des Films stattfand, war der zeitliche Rahmen am Ende eng gesteckt.
- Die Einspielung der Musik fand in großer Eile an einem einzigen Tag und ohne vorherige Proben im Dezember 1983 in München unter Beteiligung von Musikern aus dortigen Orchestern und unter der Leitung von Marcel Wengler statt.<sup>132</sup> Einige Musiknummern wurden dafür kurzfristig geringfügig angepasst<sup>133</sup> oder waren überhaupt erst wenige Tage zuvor komponiert worden.<sup>134</sup> Diese Kurzfristigkeit und die späte Finalisierung mancher Anforderungen an die Filmmusik könnten damit zusammenhängen, dass der Schnitt des dramaturgisch komplexen Films Probleme verursacht hatte und ein zweites Mal in Angriff genommen werden musste.<sup>135</sup>
- Wenngleich nachweislich komponiert und aufgenommen, wurden manche Stücke nicht in den Film übernommen, obwohl die betreffenden Szenen, für die diese Stücke laut Plan vorgesehen waren, sehr wohl im Final Cut existieren. Dort wurde aber andere oder auch gar keine Musik verwendet.<sup>136</sup> Schlöndorff erklärt diesen Umstand als völlig normal: Es entspreche dem üblichen Prozedere beim Filmschnitt, dass man beim „Anlegen“ der Musik entscheide, ob diese zum Bild passt oder eben nicht.<sup>137</sup> So nachvollziehbar diese Erklärung aus der Filmpraxis heraus sein mag, bleibt es bei einer so minutiös und mit hohem kompositorischem Aufwand vorgeplanten, von Komponisten „autonomer“ Musik geschriebenen Filmmusik etwas erstaunlich, dass derart verfahren wurde.<sup>138</sup>

131 Es existieren entsprechende Briefe Kührs an den Verlag vom 7.12. und 11.12.1983 (Hans Werner Henze, Musik zu *Un amour de Swann*, Herstellungsunterlagen, Sammlung Hans Werner Henze, PSS). Ein Brief, mit dem Wengler die Noten von M 1, M 5, M 6, M 8, M 12 und M 14 an den Verlag übermittelte (ebd.), ist nur mit „Dienstag“ datiert.

132 Telefonat mit Marcel Wengler am 21.4.2021. Laut Wenglers Notizen waren 22 Musiker beteiligt. Die unter Zeitdruck angefertigten Bänder – Wengler erinnert sich, dass der Produzent Eberhard Junkersdorf während der Aufnahmen ständig auf Fertigstellung drängte – wurden anschließend sofort nach Paris verbracht. Die Aufnahmen geschahen vermutlich am 21.12.1983, wie eine Aktennotiz des Schott-Verlags vom 20.12.1983 in den Herstellungsunterlagen zur Filmmusik (wie Anm. 131) belegt.

133 Wengler berichtet, er habe in M 13, einem Stück von Graham, einige Takte „streichen müssen, um eine ganz präzise Dauer zu gewährleisten!“ E-Mail an den Verf. vom 6.6.2021.

134 Schlöndorff hatte Wengler nur ein paar Tage zuvor mitgeteilt, dass er zusätzliche Musik für den Abschnitt benötige, woraufhin M 21 komponiert wurde (Telefonat mit Marcel Wengler am 8.6.2021). Diese Erinnerung wird durch einen nicht genau datierten Brief Wenglers an den Schott-Verlag gestützt, der in den Herstellungsunterlagen zur *Swann*-Filmmusik (wie Anm. 131) aufbewahrt wird.

135 Schlöndorff notierte am 8. und 9.9.1983: „Nous recommençons le montage avec Françoise Bonnot. Presque tout a été remis à plat. Une bande vidéo conserve l'ancien montage.“ Schlöndorff, *Notizbuch*, 20.4.1/05.

136 Tabelle 2 gibt Aufschluss darüber, welche Nummern dies betrifft und ob ein anderes Stück (wieder-) verwendet oder gar keine Musik eingespielt wurde.

137 Telefonat mit Volker Schlöndorff am 26.11.2021.

138 Bezeichnenderweise war jedoch den von mir interviewten Komponisten nicht (oder nicht mehr) bewusst, dass einzelne Stücke schließlich nicht im Film verwendet worden waren.

- Offenbar recht kurz nach Veröffentlichung des Films wurde eine LP herausgebracht, die auf der ersten Seite einige Stücke der *Swann*-Musik und auf der zweiten Henzes Konzertsuite *Katharina Blum* enthält. Die Angaben auf dem Plattencover sind spärlich und irreführend: Als Komponist ist fälschlich allein Henze angegeben; die Interpreten und der Dirigent der *Swann*-Musik werden gar nicht genannt;<sup>139</sup> die für den Tonträger ausgewählten zwölf Stücke wurden kurzerhand als *12 variations pour sextuor à corde et harpe* betitelt, was schon in Hinblick auf die Besetzung inkorrekt ist.<sup>140</sup> Diese LP ist auch deswegen interessant, weil manche der Stücke, die es nicht in den Film „geschafft“ haben, immerhin durch dieses Medium akustisch zugänglich geworden sind.<sup>141</sup> Auch für die anderen Stücke ist die Existenz der LP hilfreich, weil sie dort weitaus klarer durchhörbar sind als in der Tonabmischung des Films.<sup>142</sup> Mancher unkonventionelle Aspekt, etwa die Einbeziehung einer Orgel, tritt so deutlich klarer zutage als in der Filmversion.
- Ähnlich wie bei manchen anderen seiner Filmmusiken publizierte Henze mit etwas zeitlichem Abstand einen Teil als Konzertfassung: das Klavierstück *Une petite phrase*. Es handelt sich um eine freie Bearbeitung des gleichnamigen Ensemble-Stücks.<sup>143</sup> Laut einem in der Paul-Sacher-Stiftung verwahrten Entwurf entstand es am 14./15. Mai 1984.<sup>144</sup>

\*

Die Situation der musikalisch notierten Quellen zur Musik des Films *Un amour de Swann* ist seit kurzer Zeit einigermaßen günstig – jedenfalls für die Verhältnisse von Filmmusik, die die Forschung ja häufig vor Materialprobleme stellt. Seit 2020 befinden sich Notenmaterialien zum Film in der Paul-Sacher-Stiftung in Basel, die zuvor im Archiv des Schott-Verlags aufbewahrt wurden und die kürzlich abermals ergänzt und inventarisiert werden konnten.<sup>145</sup> Daneben existieren weitere Partituren bzw. Fotokopien in privater Hand, die ich teilweise einsehen durfte. Eine Auflistung der Musiknummern (Tabelle 2) kann auf Grundlage dieser Quellen und in Abgleich mit dem Film vorgenommen werden.

139 Im Gegenteil entsteht der falsche Eindruck, dass wie bei der Einspielung der *Katharina-Blum*-Suite das Radio-Sinfonieorchester Basel unter der Leitung von Hans Werner Henze gespielt hätte. Das LP-Cover stellt durch Verwendung des Filmplakats trotzdem die *Swann*-Filmmusik ins Zentrum, die sich auf der A-Seite befindet.

140 Hans Werner Henze, *Un amour de Swann. Bande originale du film* (Radio-Sinfonieorchester Basel, Dirigent: Hans Werner Henze), LP, Clichy: Milan A 240, o. J.

141 Dies kommt bei Soundtrackalben (insbesondere mit Popmusik) häufiger vor, vgl. Lee Barron, „Music Inspired By...“. The Curious Case of the Missing Soundtrack“, in: *Popular Music and Film*, hrsg. von Ian Inglis, London u. a. 2003, S. 148–161; Cooke, S. 477f.

142 Für Hilfe bei der Identifikation der Stücke auf der LP danke ich Marcel Wengler. Besonders erstaunlich ist es, dass sowohl M 1 als auch M 4 für die Platte ausgewählt wurden – mithin zweimal das gleiche Stück, unterschieden lediglich durch Ausführung oder Nicht-Ausführung der Wiederholung.

143 Hans Werner Henze, *Une petite phrase für Klavier*, Mainz: Schott 1984 (ED 7293), vgl. auch den Eintrag in *Hans Werner Henze. Ein Werkverzeichnis*, S. 346.

144 Hans Werner Henze, *Une petite phrase für Klavier*, autographischer Entwurf (2 S.), Sammlung Hans Werner Henze, PSS. Der Notentext entspricht weitgehend dem der Druckfassung.

145 Mittlerweile liegen dort (gemäß freundlicher Auskunft von Simon Obert vom 15.6.2022) alle in Tabelle 2 erwähnten Stücke in Partitur oder Partiturskopie vor (Ausnahmen sind lediglich die Debussy- und Liszt-Arrangements M 2 und M 3 sowie das Lied von Tagliafico). Bei meinem Besuch in der Paul-Sacher-Stiftung im Mai 2021 waren die Partituren zu etlichen Nummern offenbar noch nicht vorhanden, wobei sich manche der fehlenden Stücke aus einem (seinerzeit ebenfalls unvollständigen) Stimmenmaterial spartieren ließen.

Die Tabelle nennt neben der „offiziellen“ M-Nummer die Titel in eventuellen Varianten der Partitur und der erwähnten Musiklisten. Eine stichwortartige Szenenbeschreibung vermittelt zusammen mit diesen Titeln einen Eindruck davon, wodurch die Musik an der jeweiligen Stelle motiviert sein könnte. Auch das Vorkommen auf der LP wird anhand einer Tracknummer angezeigt. Filmmusik – auch das weist die Tabelle nach – erscheint in *Un amour de Swann*, wie erwähnt, sowohl diegetisch als auch nicht-diegetisch, und das betrifft bemerkenswerterweise gerade auch die (auf Vinteuils Sonate bezogenen) Variationen der vier Komponisten.<sup>146</sup>

#### IV. Begehren und Erinnerung

Die Filmmusik der vier Komponisten ist als Realisierung der fiktiven Musik Vinteuils zu verstehen und versinnbildlicht zentrale Themen des Romans und seiner Verfilmung. Schon in ihrer grundlegenden Konzeption ist sie in besonders enger Weise an den Roman angelehnt. In ihrer Gesamtheit fungiert sie als Emblem von Begehren und Erinnerung,<sup>147</sup> wie ein Überblick zeigt.

Nach dem Vorspann erklingt während einer knappen halben Stunde lediglich Inzidenzmusik, die durch die Konzertsituation der Handlung motiviert ist, darunter das Hauptstück *Une petite phrase* von Henze (M 1 bzw. M 4), das für die Sonate von Vinteuil steht und das, wie erwähnt, eine emotionale Reaktion bei Swann auslöst. Während der Szene im Château de Bagatelles ist keine Musik zu hören. Dicht an dicht folgen sehr kurze Variationen bei der Szene in Odettes Zimmer aufeinander, wo Swann die Geliebte mit Nachfragen zu ihrer Vergangenheit bedrängt. In den nachfolgenden Abschnitten des Films sind Einzelnummern zu hören: 1. das Orgelstück im Bordell, wo Swann beim Sex eine Prostituierte zu Odette ausfragt, 2. das Stück *Chrysanthème* während seiner Rückkehr nach Hause – er stellt dabei die von Odette erhaltene Blume in seinen Schrank – und 3. das Lied *Pauvres fous* von Tagliafico vor der Opéra Garnier, wo er nach Odette sucht – der Gesang eines Barsängers löst eine Erinnerungsrückblende aus; man sieht Odette dasselbe Lied singen. Eine weitere Konzertdarbietung bringt eine vorläufige Annäherung der beiden Hauptfiguren: Als der Pianist das Vinteuil-Stück spielt, setzt Odette sich neben Swann, sucht mit ihm Körperkontakt und bezeichnet die Sonate als „l’Hymne national de notre amour“. Im nächtlichen Paris der Tuileries, wo Swann infolge von Odettes Aufbruch mit den Verdurin alleine zurückbleibt, illustrieren zwei Variationen seine Eifersuchtsausbrüche. Besondere Bedeutung nimmt anschließend schon wegen ihres Umfangs die *Fantaisie lyrique* ein,<sup>148</sup> die einen längeren Flashback zur ersten erotischen Annäherung Swanns an Odette begleitet, welche assoziativ für beide seitdem mit der Cattleya-Orchidee in Odettes Dekolleté verknüpft ist. Es ist ein Wendepunkt des Films: Unmittelbar danach schließt sich Swanns nächtlicher Besuch bei Odette an, der schließlich zur sexuellen Vereinigung führt. In dieser zweiten Szene in Odettes Zimmer sind erneut mehrere kurze Stücke zu hören, darunter Odettes linkische Klavierdarbietung der „petite phrase“. Auch der Zeitsprung in den Epilog wird von einer Variation begleitet, ebenso der bedeutsame erste Auftritt von Odette als Madame Swann.

146 Es wurden möglichst vollständige Informationen angestrebt. Daher weist die Tabelle auch jene Stücke nach, die am Ende nicht in den Film aufgenommen wurden.

147 „Music becomes for Schlöndorff’s film a kind of analogue to memory and the mental processes involved with memory.“ Moeller und Lellis, S. 210.

148 Es ist das längste nicht-diegetische Stück mit Ausnahme von Vor- und Nachspann.

Nr.	Titelvarianten	Komponist	Besetzung	Timecode DVD	Szenenbeschreibung / Auslöser	Die-gese	LP-Track	Kommentar
M 1	<i>Une petite phrase; Générique</i>	Henze	Hf., Str.	00:00:10– 00:01:45	Vorspann	nein	10	identisch mit M 4 (ohne Wiederholung)
M 2	<i>Première Arabesque</i>	Debussy	Hf.	00:07:32– 00:11:50	Konzert Guermantès	ja	–	Bearbeitung des bekannten Klavierstücks (aus L. 66) für Harfe
M 3	<i>La prédication aux oiseaux</i>	Liszt	Kl.	00:12:10– 00:13:56	Konzert Guermantès	ja	–	Bearbeitung/Auszug des Klavierstücks aus <i>Deux légendes</i> S 175
M 4	<i>Une petite phrase; La Sonate de Vinteuil</i>	Henze	Hf., Str.	00:14:28– 00:18:03	Konzert Guermantès	ja	9	identisch mit M 1 (mit Wiederholung)
M 5	<i>Jalousie, premier coup; 1<sup>er</sup> coup de jalousie; premier coup de poignard</i>	Henze	Str.	00:27:53– 00:27:47	Swann hört Gespräch Odettes mit, Odette tritt ein	nein	–	
M 6	<i>Jalousie, deuxième coup; 2<sup>e</sup> coup de jalousie</i>	Wengler	Str.	00:31:16– 00:31:33	Swann macht Odette heftige Vorwürfe	nein	–	Variation von M 5
M 7	<i>Musette; Jalousie, troisième coup; Chant de la sirène</i>	Henze	Knabensopran, Str.	00:34:02– 00:35:08	Bericht Odettes	nein	5	Gesangstext mit inhaltlichem Bezug zur Szene <sup>149</sup>
M 8	<i>La lettre anonyme; Jalousie</i>	Wengler	Cel., Hf., Kl., Str.	–	Swann liest anonymen Brief			nicht im Film verwendet...
M 6				00:38:15– 00:38:31		nein		...stattdessen erneut M 6 (s. o.)
M 9	<i>Chrysanthème</i>	Henze	Hf., Kl. Str.	–	Odette gibt Swann Blume, Flashback		6	nicht im Film verwendet...
M 17*				00:39:47– 00:40:30		nein		...stattdessen Variante von M 17 (ohne Gesang)?
M 10	<i>Pièce pour orgue baroque; La maison de passe</i>	Graham	Org.	–	Swann besucht Bordell			nicht im Film verwendet, dort keine Musik

149 Während Odette Swanns Fragen zu lesbischen Beziehungen in der Vergangenheit beantwortet, singt der Knabensopran: „Il y a très longtemps, peut-être deux ou trois fois, sans me rendre compte de ce que je faisais.“ Schlöndorff erinnert sich, dass es Henze gewesen sei, der die beiden in den Variationen verwendeten Gesangstexte schrieb (Telefonat am 26.11.2021).

Nr.	Titelvarianten	Komponist	Besetzung	Timecode DVD	Szenenbeschreibung / Auslöser	Die-gese	LP-Track	Kommentar
M 11	<i>Deuxième orgue; Fugue; Pièce pour orgue et vibraphone</i>	Graham	Org., Vib.	00:42:36– 00:43:33	Prostituierte berichtet von Odette	nein	11	
M 12	<i>Deuxième chrysanthème</i>	Wengler	Hf., Kl., Org., Str.	–			7	Variante von M 9, nicht im Film verwendet...
M 17*				00:43:55– 00:44:38	Swann geht nach Hause, legt Blume in den Schrank	nein		...stattdessen erneut Variante von M 17?
–	<i>Pauvres fous</i>	Tagliafico		00:51:47– 00:51:52	Swann sucht Odette vor der Oper	un-klar <sup>150</sup>		kurzer Vorgriff
–	<i>Pauvres fous</i>	Tagliafico	Ges., Mando- line (?); Ges., Kl.	00:52:59– 00:54:19	Sänger im Restaurant; Rückblende zu Odette	ja		
–	<i>Une petite phrase pour piano</i>	Kühr	Kl.	00:59:40– 01:01:53	Konzert Verdurin	ja		
M 13	<i>Bonheur plus solitude; Pièce for string orchestra and harp</i>	Graham	Hf., Kl., Str.	01:05:40– 01:06:21	Odette lässt Swann sitzen	nein	1	
M 14	<i>Andante furioso; Aria della folia</i>	Wengler	Hf., Str., Pk.	01:07:01– 01:07:55	Eifersuchtsausbruch	nein	2	Assoziation in den Musiklisten: „Tristan, Wagner“
M 15	<i>Swann rentre; Postludio di Swann</i>	Wengler	Kl., Str.					nicht im Film, dort keine Musik
M 16	<i>Fantaisie lyrique; Les chercheurs du clair de lune</i>	Kühr	Kl., Hf., Str., Vibr.	01:10:51– 01:13:02	Swann in der Kutsche, Flashback zu sexueller Annäherung	nein	4	

<sup>150</sup> Erst durch die anschließende Einstellung wird klar, dass vermutlich der Sänger im Restaurant das (auch im Roman erwähnte) Lied von Joseph Dieudonné Tagliafico gesungen hat.

Nr.	Titelvarianten	Komponist	Besetzung	Timecode DVD	Szenenbeschreibung/ Auslöser	Diegese	LP-Track	Kommentar
M 17	<i>Voce del angelino; Allegretto</i>	Henze	Knabensopran, Cel., Hf., Str.	01:15:47– 01:16:55	Swanns nächtlicher Besuch bei Odette	nein	8	Gesangstext mit inhaltlichem Bezug <sup>151</sup>
M 18	<i>La sonate perversie</i>	Graham	Kl.	01:20:30– 01:21:20	Odette spielt (falsch) die Sonate	ja		
M 19	<i>La sonate perversie</i>	Graham	Kl.	01:21:37– 01:21:51	dasselbe	ja		Variante/Ausschnitt von M 18
M 20	<i>Le spectre Swann; La sonate des spectres</i>	Kühr	Kl., Hf., Str.	01:32:02– 01:33:08	Zeitsprung mit traumartiger Rückblende	ja <sup>152</sup>	3	Violinsolo vor Beginn ist von Henze
M 21	<i>Epilog I; Epilog I, Marche triomphale d'Odette</i>	Wengler	Knabensopran, Trp., Hf., Org., Str., Kl. Tr., Vibr., Pk.	01:42:02– 01:43:28	Odette als Mme Swann	nein	12	direkter Übergang in M 22
M 22	<i>Epilog III, Epilog I</i>	Wengler	Hf., Str.	01:43:28– 01:46:00	Abspann	nein	(12)	

Tabelle 2: Musik im/zum Film *Un amour de Swann*<sup>151</sup> „Charles! Revenez me voir souvent, juste pour m'embrasser avant de m'endormir.“<sup>152</sup> Der gealterte Swann sieht lediglich geisterhaft die Musiker des Konzerts im Salon der Guermautes wieder, es ist also so etwas wie eine imaginäre Diegese.

Die Zusammenschau zeigt, dass Musik in diesem Film insbesondere durch folgende Faktoren motiviert ist: die Eifersucht Swanns und sein gegenüber Odette empfundenes Begehren auf der Handlungsebene<sup>153</sup> sowie diegetisches Auftreten von Musik und Flashbacks bzw. Zeitsprünge auf der formalen Ebene des Films. Die Musik der „petite phrase“ wird von Anfang an im Modus des Erinnerns erlebt, denn schon bei ihrem ersten Auftreten im Konzert der Guermites legt Swanns Reaktion nahe, dass er die Musik wiedererkennt und dass sie für ihn affektiv hochgradig codiert ist. Beim zweiten Konzert ist auch Odette anwesend, die mit der Komposition offensichtlich ebenso vertraut ist.

Die für diesen Film erstellte Variationsfolge ist folglich auf hintersinnige Art als Realisierung der Musik Vinteuils zu verstehen, nämlich nicht nur in ihrer Grundgestalt als ein diegetisch erklingendes, also für die Figuren des Films hörbares Musikstück, sondern auch in jener Form, in der die Hauptfigur Swann sie in obsessiver Weise als Symbol seiner Beziehung zu Odette wahrnimmt. Der Film konkretisiert und verstärkt eine Idee, die im Roman allenfalls allgemein angesprochen werden kann: die Tatsache, dass Swanns besessenes, eifersuchtsvolles und durch stetige erinnernde Rückschau gekennzeichnetes Begehren sich in einem beständigen Erleben der Musik Vinteuils manifestiert, die als Zeichen dieses Begehrens fungiert.<sup>154</sup> Dass dies die zugrundeliegende Idee war, belegt eine Notiz Schlöndorffs, die bereits bei Besprechungen zum Drehbuch im Sommer 1982 entstand:

„HWH: Swann doit réagir à l'apparition de la petite phrase non seulement quand elle est ‚source-music‘, mais aussi lorsque sur la bande son seulement elle commence. Il peut comme l'écouter un instant – sortant de la situation dans laquelle il se trouve – Prévoir toutes ces variations dans le scénario pour le tournage [...]“<sup>155</sup>

Es ist unklar, ob Schlöndorff mit der Abkürzung „HWH“ eine Äußerung Hans Werner Henzes paraphrasiert, eine gegenüber dem Komponisten zu vertretende Meinung vorab notiert oder das Ergebnis eines gemeinsamen Gesprächs festhält. Entscheidend ist die Idee: Swann soll auch auf nicht-diegetische Verwendung der Variationen über *Une petite phrase* sichtbar emotional reagieren. Unabhängig davon, ob dieses Vorhaben beim Dreh realisiert wurde,<sup>156</sup> zeigt das, welche Wichtigkeit der Musik frühzeitig im Entstehungsprozess zugemessen wurde. Sie soll als Seismograph der Stimmungen Swanns in Bezug auf sein Begehren wirken – und das bedeutet: den zentralen Handlungsfaden aufs Engste begleiten. Für Schlöndorff sollte Swanns Obsession Traumzuständen nahekommen; das Adjektiv „onirique“ hat er vielfach für die Beschreibung dieses Films verwendet: „Le film raconte une obsession, le monde des images doit devenir peu à peu obsessionnel et onirique. La camera est à l'intérieur de la tête de Swann: elle prend des images hyper-réalistes, mais partielles du monde extérieur, mais les images mentales et rêves de Swann.“<sup>157</sup> Und scheinbar assoziativ wie in einem Traum gehen nicht nur die Bilder ihren Gang; auch die Musik-Cues fügen sich in diesen Verlauf.

153 Der Film wird gänzlich aus der Perspektive des männlichen Protagonisten erzählt.

154 Swann ist überzeugt, „que la phrase de la sonate existât réellement.“ Proust, *Du côté de chez Swann*, S. 345.

155 Schlöndorff, *Notizbuch*, 20.4.1/05. Da das Notizbuch nur lückenhaft datiert ist, ist der Eintrag chronologisch nicht genau festzumachen. Das letzte zuvor niedergeschriebene Datum ist der 26.6.1982; direkt nach dem Eintrag folgt der 16./17.8.1982.

156 Es dürfte nur in einzelnen Szenen der Fall sein.

157 Notiz mit der Überschrift „L'IMAGE“, Schlöndorff, *Notizbuch*, 20.4.1/05. Die Vokabel „onirique“ wird auch im Notizbuch 20.4.1/02 (Eintrag vom 11.9.1983) verwendet, außerdem in Schlöndorffs publizierten Arbeitsnotizen zur Beschreibung der Arbeit des Kameramanns Sven Nykvist, vgl. Volker

Bei der Konzeption der Filmmusik scheint es von vornherein darum gegangen zu sein, die Sonate von Vinteuil zu imaginieren,<sup>158</sup> aber eben nicht in Gestalt einer Stillkopie.<sup>159</sup> Wie Schlöndorff in seinen kurz nach der Film Premiere auf Französisch publizierten Arbeitsnotizen festhielt, sollte es vielmehr eine „musique vierge“ sein: „Henze a composé cette petite Sonate d’après les indications de Proust, mais avec l’oreille et la sensibilité musicale d’aujourd’hui, sans jamais faire du faux XIX<sup>e</sup> siècle.“<sup>160</sup> Dafür wurde in Kauf genommen, dass die Musik innerhalb des historischen Settings hervorsteicht. Mir gegenüber beschrieb Schlöndorff als eine Motivation das Bestreben, die Fremdheit jener damals „neuen“ Musik Vinteuils für das Publikum des Films wiederherzustellen. Ihm habe gefallen, dass sie als Musik der Gegenwart, als Musik Henzes erkennbar bleibe. Die Produktions- und Verleihfirmen seien allerdings gegenüber dieser wenig „süffigen“ Filmmusik sehr skeptisch gewesen.<sup>161</sup>

Die fiktive „petite phrase“ prägte also auf einer anderen Ebene als der musikalisch-stilistischen die Filmmusik: Die Umsetzung durch Henze und seine Schüler ist als Versuch zu verstehen, der psychologischen Bedeutung gerecht zu werden, die Vinteuils Sonate innerhalb der Handlung für Swann hat. Dadurch begründete sich die intensive Beschäftigung aller vier Komponisten mit Romanpassagen – und die Wahl der Variationstechnik als Kompositionsverfahren.<sup>162</sup> Die Filmmusik ist somit in einer ganz bemerkenswerten Weise auf die Filmhandlung und deren literarische Vorlage abgestimmt, und zwar – so könnte man argumentieren – in anderer Weise, als es ohnehin so gut wie jede Filmmusik beabsichtigt. Sie ist nicht nur eine besser oder schlechter passende Stimmungsmusik für einzelne Szenen. Vielmehr erklärt sich bereits ihre Grundanlage nur durch die Anforderungen der Vorlage – konkret: durch die Bedeutung, die Musik innerhalb des Romans einnimmt. Die Strukturierung der Cues als Variationsfolge über ein Konzertstück, das auch diegetisch erklingt, wäre auf kaum einen anderen Zusammenhang sinnvoll zu übertragen.

Darüber hinaus erscheint die Musik der spezifischen Art und Weise adäquat, wie der Film die Handlung des Romans konkret umsetzt, nämlich in Gestalt des in 24 Stunden kondensierten und mit Flashbacks operierenden Szenarios,<sup>163</sup> das eine nicht-lineare, Erinnerungsvorgänge betonende Zeitkonzeption nach sich zieht. Dafür ist diese Musik, die qua Variation immer wieder auf dasselbe Material zurückkommt, besonders angemessen, weil sie gedankliche Rückerinnerungen zu unterstreichen, begleiten oder auszulösen vermag. In

---

Schlöndorff, „A propos de l’adaptation de *Un amour de Swann*. Notes de travail“, in: *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray* 34 (1984), S. 178–191, hier S. 182.

158 In einem Beitrag aus dem Umfeld des Filmteams wird Henzes Musik mit dieser kurzerhand gleichgesetzt: „Hans Werner Henze qui a composé la musique originale du film – la célèbre sonate de Vinteuil avec ‚sa petite phrase‘ – a senti le personnage de Swann comme une sorte de Tristan“; Lannes, S. 9. Dass die Assoziation zu Wagners *Tristan* (der im Roman erwähnt wird) für die Filmmusik-Konzeption wichtig war, belegen entsprechende Notizen in den Musiklisten bei M 14 (siehe Tabelle 2).

159 Die Beschreibung, dass Henze bei dieser Filmmusik „herzhaft in den impressionistischen Farbtopf“ gegriffen habe (Schmidt-Banse, S. 137), erscheint mir daher wenig angemessen.

160 Schlöndorff, „A propos de l’adaptation“, S. 190.

161 Telefonat am 26.11.2021.

162 „Schlöndorff wollte eine intelligente Musik, eine Musik, die die gleiche Qualität hat wie der Film, wie die Geschichte.“ Telefonat mit Marcel Wengler am 8.6.2021.

163 „Les flash-backs n’interviennent que dans ce sens, non pour raconter ce qui s’est passé avant, comment ils se sont connus etc., mais en tant qu’associations – d’elle ou de lui? – comment ça s’est déjà une fois passé“. Schlöndorff, *Notizbuch*, 20.4.1/05. Interessanterweise nennt Schlöndorff hier Resnais’ Film *Muriel* als Referenz, dessen Filmmusik Henze komponiert hatte.

einer frühen Phase der Entstehung des Films hatte Schlöndorff an einer noch stärker assoziativen Bebilderung der „petite phrase“ überlegt, wie ein Notizbucheintrag des Regisseurs belegt, der wie folgt beginnt: „bei petite phrase erste Assoz. Bilder – sehr hart im Kontrast – Körperteile von Odette, der Rücken im Bett sitzend, die Hüften wie Cello [...]“.<sup>164</sup> Dieses nicht realisierte Vorhaben hätte die Verbindung von Musik und Erinnerung weiter verstärkt und der Filmmusik noch einmal größeres Gewicht verliehen.

Auch wenn nicht alle diese Ideen umgesetzt wurden, bleibt die *Swann*-Filmmusik ein außergewöhnlicher Fall: Ihr Konzept steht in gewisser Weise tatsächlich einer (idealtypisch verstandenen) Hollywood-Filmmusik entgegen, insofern sie keineswegs als „unhörbare“ Musik lediglich unterschwellig Emotionen verstärkt und illustriert, sondern vielmehr eigene, besonders auffällige Akzente setzt. Dem von Henze als Ideal vertretenen Anspruch, einen Film in jeweils individualisierter Weise zu vertonen, wird sie in ihrer idiosynkratischen Anlage durchaus gerecht. Sie verfolgt ein genuin musikalisches Kompositionsprinzip – die Anlage als Variationszyklus –, das nur in den seltensten Fällen in der Filmmusik verwendet wird<sup>165</sup> und das hier inhaltlich motiviert ist. Die Tonspur dieser Proust-Verfilmung präsentiert Vinteuils Musik als einen auffälligen Fremdkörper innerhalb des Films und als Zeichen der „mémoire involontaire“: Die Filmmusik mit ihren verschiedenen variativen Stadien versinnbildlicht Erinnerungsprozesse der Hauptfigur Swann, dessen Begehren sich im Zeichen einer beständigen Rückbindung an das in der Vergangenheit Erlebte manifestiert, welches wiederum im obsessiven inneren Hören der „petite phrase“ eine klangliche Realisierung findet.

Die Anlage des Scores anhand eines Prinzips der (im weiteren Sinne) autonomen Musik, des Variationszyklus, hängt indirekt auch mit der Entscheidung zusammen, mit Hans Werner Henze einen „selbstbewussten“ Komponisten zu beauftragen, der nicht hauptsächlich „Gebrauchsmusik“ schrieb, wie er selbst es nannte, sondern Werke für Konzert und Oper. Dass Henze drei seiner Schüler in die Arbeit einband, folgte wohl primär pragmatischen Erwägungen, erscheint aber bei einer Strukturierung als Variationen über ein Thema besonders gut realisierbar, ohne die zweifellos intendierte stilistische Einheitlichkeit einzubüßen. Durch die genaue Vorausplanung mit Schlöndorff anhand des Drehbuchs sowie später des Rohschnitts und durch minutiöse Vorgaben an die Studenten konnte Henze – im Sinne einer Werkstattarbeit – die künstlerische Kontrolle größtenteils in den Händen behalten, ohne die Musik vollständig selbst schreiben zu müssen.

Es floss ein hohes Maß an kompositorischem Kalkül in den Entwurf dieser Filmmusik – und das bedeutet bei Henze gerade keine Beschränkung auf musikalisch-strukturelle Momente, sondern eine stetige Einbeziehung des literarischen bzw. filmischen Rahmens, für den mit den Variationen über *Une petite phrase* ein kompositorisches Pendant gefunden wurde. Gleichwohl bleibt die Musik, so wie sie sich auf der Tonspur realisiert, am Ende ein dienendes Element – und möglicherweise konnte das auch gar nicht anders sein, bedenkt man die vielen Unwägbarkeiten, von denen die Entstehung dieses Films und gerade auch seiner auf mehrere Urheber zurückgehenden Musik geprägt war. Die auditive Realität der Filmmusik unterlag schließlich, wie wohl in den allermeisten Fällen, der Kontrolle der Filmcrew, namentlich von Regisseur und Cutterin, die durch Verzicht auf einzelne Variationen und Wiederholung anderer das ungewöhnliche Konzept sozusagen glätteten. Dennoch bleibt dieses Produkt aus der „Werkstatt Henze“ ein bemerkenswerter Fall einer Musik, die

164 Ebd.

165 Eine berühmte Ausnahme ist die Frühstücksszene in *Citizen Kane* (Musik: Bernard Herrmann), vgl. u. a. Cooke, S. 204.

dem Film *Un amour de Swann* auf hintergründige Art adäquat ist und ihm zugleich einen Stempel aufdrückt.

*Abstract*

The score to Volker Schlöndorff's Proust adaptation *Un amour de Swann* (1984) was a collaborative venture of Hans Werner Henze with three of his composition students, David Graham, Gerd Kühn and Marcel Wengler. Using interviews with the director and the composers, as well as hitherto little-known sources (e.g. the musical materials in the Paul Sacher Foundation and Schlöndorff's papers), this article traces the genesis and the meaning of this "workshop" composition. In response to Proust's novel, the score follows a unique concept that chimes with Henze's rejection of conventional film music. The fictitious "petite phrase" by the fictional composer Vinteuil appears in the form of variations on a pre-existing theme by Henze, the elaboration of which was partly handed over to the students, often with very detailed instructions from Henze. Except for a selection of three pre-existing pieces, the entire film score consists of variations of the "petite phrase". Although not fully present in the final cut, these variations meticulously track the processes of memory and desire in the film.

Martin Ringsmut (Hildesheim), Monika E. Schoop (Lüneburg)

## Ein musikalisches Denkmal gegen das Vergessen: Musikwissenschaftliche Erinnerungsforschung am Beispiel von Roger Moreno Rathgeb's *Requiem für Auschwitz*\*

*Ein musikalisches Denkmal gegen das Vergessen*

4. Mai 2018, Heerlen, eine kleine Stadt in den Niederlanden nahe der deutschen Grenze. Wir, Martin Ringsmut und Monika Schoop, besuchen heute das *Requiem für Auschwitz* des Komponisten Roger Moreno Rathgeb. Im Rahmen des DFG-Projektes „Klingende Erinnerungen“ erforschen wir seit über einem halben Jahr musikalische Erinnerungen an die Verfolgung durch das NS-Regime. Das Konzentrationslager Auschwitz mit seinen unzähligen Opfern ist dabei in unser beider Forschung ein immer wiederkehrendes Thema. Gegen 19 Uhr treffen wir im Theater Heerlen ein. Anscheinend sind wir zu früh, auf einer kleinen Bühne im Foyer probt ein Kinderchor. Wir setzen uns in die Nähe der Bar und beobachten den Chor. Wir verstehen nur Wortfetzen, aber genug, um zu erahnen, dass es um das Thema Krieg geht. „Der 4. Mai ist einer von zwei Gedenktagen zum Zweiten Weltkrieg in den Niederlanden“, erzählt uns eine Kellnerin, die wir auf die Lieder ansprechen. Sie fährt fort: „Während am 4. Mai den Opfern des Krieges gedacht wird, wird am 5. Mai die Befreiung gefeiert.“ Sie weist uns darauf hin, dass die Lieder des Chores das Leben während des Krieges thematisieren und somit zum Bereich des Gedenkens an die Opfer zu zählen sind. Langsam füllt sich das Foyer. Nach einer kurzen Pause steht der Chor erneut auf der Bühne. Das nun deutlich größere Publikum hört zu, unterhält sich leise und nippt an Getränken. Die Stimmung ist andächtig, aber lebhaft. Doch plötzlich verstummt alles. Am 4. Mai um 20 Uhr kommt in den Niederlanden während zweier Schweigeminuten das öffentliche Leben zum Erliegen. So herrscht auch im Theater Heerlen vollkommene Stille. Wenig später ruft uns der Gong in den Innenbereich des Theaters, und wir nehmen in den oberen Rängen Platz. Der Bürgermeister der Nachbargemeinde Vaals eröffnet den Abend mit den Worten: „Een bijzonder avond, een bijzonder werk“, ein besonderer Abend, ein besonderes Werk. Es ist kein Zufall, dass das *Requiem für Auschwitz* ausgerechnet an diesem Gedenktag aufgeführt wird.

Mit dem niederländischen Orchester Ensemble Conservatoire sowie lokalen Chören, der Heerlense Oratoriumsvereniging und dem Koninklijk Mannenkoor Cecila 1837 Vaals im Rücken betritt der Komponist des *Requiem*s die Bühne. Begleitet von dem Kontrabassisten Janusch Hallema,<sup>1</sup> spielt und singt Roger Moreno Rathgeb zunächst die beiden Lieder „Cai Yone“ aus dem Soundtrack des Films *Tabor ukhodit v nebo*<sup>2</sup> und „Djelem Djelem“, das, wie der Komponist dem Publikum erklärt, beim internationalen Roma-Kongress 1971

\* Diese Forschung wurde von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen des Projekts *Klingende Erinnerungen – NS-Verfolgung und Widerstand in zeitgenössischer Musik aus Deutschland* (2017–2020, Projektnummer 359573469) gefördert.

1 Ein Musiker, mit dem Rathgeb bereits in verschiedenen Formationen gemeinsam musiziert hat.

2 *Das Zigeunerlager zieht in den Himmel | Wenn die Zigeuner ziehen* (1976).

zur Hymne der Roma erklärt wurde. Danach tritt Rathgeb an das Pult am linken Rand der Bühne und gibt eine kurze Einführung in das *Requiem*, dessen Genese und die Bedeutung des Erinnerns an die Opfer des Nationalsozialismus in der heutigen politischen Situation. Er betont, dass gerade in Zeiten, in denen der Rechtsextremismus wieder erstarke, die Aufführung des Stückes ein wichtiges Zeichen sei. Es ginge dabei nicht um Schuldzuweisungen mit erhobenem Finger, sondern um Verbrüderung und Vergebung. Danach verlässt der Komponist die Bühne und setzt sich ins Publikum.

Die vier Solistinnen und Solisten treten ein, und das *Requiem* beginnt mit den ersten Glockenschlägen. „Een muzikaal monument“, ein musikalisches Denkmal hatte Rathgeb seine Komposition genannt. Die Stimmgewalt der beiden Chöre und die Präsenz des Orchesters wecken in uns tatsächlich den Eindruck eines monumentalen Stückes, bei dem bereits die bloße Anzahl der Menschen auf der Bühne das Ausmaß des Leidens in Auschwitz verdeutlicht. Zwischen den einzelnen Formteilen des *Requiem*s treten Jugendliche an den Rand der Bühne und verlesen über ein Mikrofon Ausschnitte aus Gedichten über das Leben im Konzentrationslager. Nachdem das Stück endet, betritt der Komponist noch einmal die Bühne, um zusammen mit den Solistinnen und Solisten sowie dem Dirigenten Blumen in Empfang zu nehmen. Im Namen des niederländischen Königshauses verleiht der Bürgermeister dem Komponisten den Oranje-Nassau-Orden. Er betont die Bedeutung des Stückes als Zeichen gegen Rassismus und Hass. Erneut wird deutlich, dass das musikalische Denkmal nicht nur an Vergangenes erinnert, sondern auch zur Gestaltung der Gegenwart beiträgt.

### 1. Das Requiem für Auschwitz als Objekt musikwissenschaftlicher Erinnerungsforschung

Roger Moreno Rathgeb begann die Komposition des *Requiem*s nach einem Besuch des ehemaligen Konzentrationslagers Auschwitz-Birkenau im Jahr 1998. Der Kompositionsprozess sollte sich über fast zehn Jahre erstrecken. Nach einer längeren Schaffenspause und einer weiteren Reise nach Auschwitz vollendete Rathgeb das *Requiem* als sein erstes symphonisches Werk im Jahr 2008. Die Uraufführung am 3. Mai 2012 in der Nieuwe Kerk in Amsterdam war der Beginn einer europaweiten Aufführungsreihe, die im gleichen Jahr stattfand. Bis heute (August 2020) wurde das *Requiem* insgesamt 17-mal in verschiedenen europäischen Städten aufgeführt.

Im Folgenden untersuchen wir das *Requiem für Auschwitz* aus dem Blickwinkel einer musikwissenschaftlichen Erinnerungsforschung. Ausgangspunkt unserer Untersuchung ist seine Bezeichnung als „muzikaal monument“ oder „musikalisches Denkmal“<sup>3</sup> in Interviews, Konzertrezensionen und Hintergrundberichten. Alexander Ferdinand Grychtolik (2012) unterscheidet in Anlehnung an Alois Riegl<sup>4</sup> zwischen zwei Formen des Musikdenkmals:

3 Marita Berg, „Sinti- und Roma-Orchester erinnert an Holocaust“, in: *Deutsche Welle* (13.11.2012), <<https://p.dw.com/p/16t6i>>, 5.9.2022; Lieneke van der Fluit, „Sinti-muzikant voltooit dodenmis: Musik ter verbroedering“, in: *kro Magazine* (Mai 2012), S. 12f.; dies., „Muzikaal monument: Een eerbetoon aan alle slachtoffers van Auschwitz“, in: *NCRV-GIDS* (28.4.2012), <<https://www.nrc.nl/nieuws/2012/04/28/een-muzikaal-monument-voor-auschwitz-1100213-a908592>>, 5.9.2022.

4 Alois Riegl, „Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung“ [1903], in: ders., *Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von Karl M. Swoboda, Augsburg u. a. 1929, S. 144–193.

dem „gewollt gesetzte[n]“ Denkmal, mit dem eine memoriale Absicht verfolgt wird, und dem „wirkungsgeschichtlich entstandene[n]“ Denkmal, das als besonders wertvoll und schützenswert erachtet wird und dessen zukünftige Rezipierbarkeit sichergestellt werden soll.<sup>5</sup> Das *Requiem für Auschwitz* verfügt über eine eindeutige „Memorialabsicht“ und ist somit in der ersten Kategorie zu verorten.

Schon durch die Wahl der Form des Requiems, das als solches bereits eine erinnernde Funktion erfüllt,<sup>6</sup> wird die Rolle des Stückes als Medium von Erinnerung deutlich. Es lässt sich zudem in einem größeren Kontext von „Holocaust-Kompositionen“<sup>7</sup> verorten. Amy Lynn Wlodarski zeigt, dass in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg mit einer Reihe von Werken, die den Holocaust adressieren, ein eigenes „genre of musical expression“<sup>8</sup> entstand.<sup>9</sup> Zu diesen zählen Werke wie z. B. Arnold Schönbergs *A Survivor from Warsaw*, Steve Reichs *Different Trains* oder auch die *Jüdische Chronik* von Paul Dessau, Karl Amadeus Hartmann, Hans Werner Henze, Rudolf Wagner-Régeny, Boris Blacher und Jens Gerlach. Obwohl sich das *Requiem für Auschwitz* in diesem Genre verorten lässt, weicht es von einer von Wlodarski als charakteristisch beschriebenen Klangästhetik ab.<sup>10</sup> Rathgeb entschied sich bewusst gegen den sonst verbreiteten Einsatz von Dissonanzen und Atonalität (persönliches Interview, 1. August 2019).

In unserer Untersuchung des musikalischen Denkmals richten wir zunächst den Fokus auf seine verschiedenen, multimedial verwobenen Bestandteile. Unter Rückgriff auf Astrid Erlls Konzept „travelling memory“<sup>11</sup> zeigen wir, wie die Erinnerung an den Holocaust über verschiedene Träger\*innen und Medien verbreitet wird und wie durch die Remediation von Medieninhalten verschiedene Zeitlichkeiten miteinander verbunden werden. Ausgehend von der Tatsache, dass erinnern nicht objektiv, sondern stets interessengeleitet ist,<sup>12</sup> analysieren wir im nächsten Schritt, an welche Opfergruppen das musikalische Denkmal erinnert. Wir zeigen dabei, dass das *Requiem* einer Vielzahl von Akteur\*innen als Projektions- und Interpretationsfläche dient und mit verschiedenen Erinnerungsinhalten aufgeladen wird. Abschließend rücken wir das Spannungsfeld Musik, Erinnerung und Politik in den Vordergrund und untersuchen, wie das musikalische Denkmal genutzt wird, um bestimmte politische und gesellschaftliche Ziele zu erreichen. In unserer Untersuchung gehen wir dabei auch der Frage nach, was ein musikalisches Denkmal im Gegensatz zu anderen Formen von

5 Alexander Ferdinand Grychtolik, *Musikalische Werte und „Denkmalskultur“*. Eine Axiologie der Musik, Weimar 2012, S. 145–152.

6 Petya Tsvetanova, „Das Requiem – ein Erinnerungsort. Das *War Requiem* von Benjamin Britten und das *Polskie Requiem* von Krzysztof Penderecki als musikalische Erinnerungsdenkmäler des 20. Jahrhunderts“, in: *Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis – Geschichte – Gegenwart*, hrsg. von Lena Nieper und Julian Schmitz, Bielefeld 2016, S. 103–112. Siehe ebenfalls Grychtolik, S. 159.

7 Kerstin Sicking, *Holocaust-Kompositionen als Medien der Erinnerung: Die Entwicklung eines musikwissenschaftlichen Gedächtniskonzepts* (= Europäische Hochschulschriften 36, Musikwissenschaft 259), Frankfurt am Main u. a. 2010.

8 Amy Lynn Wlodarski, *Musical Witness and Holocaust Representation*, Cambridge 2015, S. 1.

9 Für eine Übersicht musikalischer Werke, die sich mit dem Holocaust auseinandersetzen, siehe Bret Werb, Art. „Music“, in: *The Oxford Handbook of Holocaust Studies*, hrsg. von Peter Hayes und John K. Roth, Oxford u. a. 2010, S. 478–489.

10 Mit Grychtolik ließen sich die von Wlodarski adressierten Kompositionen als Mahnmale bezeichnen (Grychtolik, S. 147).

11 Astrid Erll, „Travelling Memory“, in: *Parallax* 17/4 (2011), S. 4–18.

12 Dies., *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart 32017, S. 6f.

Denkmälern charakterisiert, und zeigen, dass es der Begriff durch sein suggestives Potenzial ermöglicht, Anschluss an Diskurse der Memory Studies zu schaffen und deren in erster Linie an Artefakten entwickelte Ansätze zu erweitern.

Wir nähern uns diesen Fragestellungen mit Hilfe einer Kombination verschiedener Methoden der Datenerhebung und -analyse, durch die wir musikwissenschaftliche und insbesondere musikethnologische Ansätze in Dialog mit Theorien der Memory Studies setzen. Dabei stützen wir uns auf eine in der Musikforschung weit verbreitete Auffassung von Musik, die über das bloße Verständnis von Musik als Klang hinausgeht. Georgina Born schreibt hierzu:

„Music has no material essence but a plural and distributed materiality. Its multiple simultaneous forms of existence – as sonic trace, discursive exegesis, notated score, technological prosthesis, social and embodied performance – indicate the necessity of conceiving of the musical object as a constellation of mediations.“<sup>13</sup>

Analog zu Born betrachten wir das musikalische Denkmal demnach als Konstellation verschiedener Medialitäten, die eine Vielzahl medienpezifischer Eigenschaften aufweist. An dieser Stelle lassen sich deutlich die vom Medienwissenschaftler Knut Hickethier aufgeführten medienübergreifenden Formen der Medialität, Oralität und Literalität, Theatralität und Audiovisualität erkennen.<sup>14</sup> Das musikalische Werk wird zudem durch seine Darstellung, Einbettung und Rezeption in technisch-apparative Medien wie Dokumentarfilme, Fernsehen und Zeitungen überführt. Unsere Untersuchung spiegelt hier den von der Kulturwissenschaftlerin Ann Rigney postulierten „performative turn“ in der Erinnerungsforschung wider, nach dem sich die Analyse nicht länger nur auf bestimmte Artefakte, z. B. einen Text, ein Denkmal, oder wie in unserem Fall ein musikalisches Werk, richtet, sondern verschiedenste Praktiken des Produktionsprozesses und der Rezeption mit einbezieht.<sup>15</sup> Das *Requiem für Auschwitz* als musikalisches Denkmal umfasst nicht nur das *Requiem* als Klang, als Partitur und Libretto, sondern ebenso seine einzelnen Aufführungen, Aufnahmen, Presstexte und Booklets, das filmische „Making Of“ und nicht zuletzt auch seine Rezeption. Dass diese verschiedenen Erscheinungsformen von vornherein als Bestandteile des musikalischen Denkmals konzipiert wurden, zeigt die Beschreibung auf der Website: „Requiem für Auschwitz – ein Denkmal aus Musik, Film, Bildern und Worten.“<sup>16</sup>

Unser Vorgehen ist daher bewusst interdisziplinär angelegt. Die mediale Dimension des *Requiem*s erschließen wir mittels verschiedener Konzepte und Ansätze der Memory Studies und der Medienwissenschaft, darunter Astrid Erlls „travelling memory“<sup>17</sup> und Jay Bolters und Richard Grusins „remediation“<sup>18</sup>. Zur genaueren Illustration des musikalischen Textes

13 Georgina Born, „Music and the Materialization of Identities“, in: *Journal of Material Culture* 16/4 (2011), S. 376–388, hier S. 377.

14 Knut Hickethier, *Einführung in die Medienwissenschaft*, Stuttgart u. a. 2010, S. 27f.

15 Ann Rigney, „Cultural Memory Studies: Mediation, Narrative, and the Aesthetic“, in: *Routledge International Handbook of Memory Studies*, hrsg. von Anna Lisa Tota und Trevor Hagen, London u. a. 2016, S. 65–76, hier S. 68.

16 <<http://requiemforauschwitz.eu/de/index.html>>, 5.9.2022.

17 Erll, „Travelling Memory“.

18 Jay David Bolter und Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge/MA 2000; *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, hrsg. von Astrid Erll und Ann Rigney (= Media and Cultural Memory 10), Berlin 2009.

greifen wir auf die Analyse der Partitur zurück. Des Weiteren wenden wir musikethnologische Methoden der Datenerhebung und -analyse an. Hierunter fallen teilnehmende Beobachtung<sup>19</sup> bei der Aufführung in Heerlen 2018, bei Proben und Aufführungen der Roma und Sinti Philharmoniker (einschließlich des *Requiem*) im Rahmen des 75. Holocaust-Gedenktages für Sinti und Roma in Auschwitz und Krakau sowie des internationalen Holocaust-Gedenktages am 27. Januar 2020 in Berlin. Einblick in Erfahrungen, die verschiedene Akteur\*innen mit dem *Requiem* verbinden, erlangten wir vor allem durch semi-strukturierte Interviews<sup>20</sup> mit Roger Moreno Rathgeb, Riccardo M Sahiti, dem Gründer und Leiter der Roma und Sinti Philharmoniker, und dem Holocaust-Überlebenden und Vertreter des Auschwitz-Komitees Zoni Weisz. Unstrukturierte Interviews<sup>21</sup> mit Mitgliedern der Roma und Sinti Philharmoniker fließen ebenfalls in unsere Analyse ein. Auch die Rezeption des Stücks wird durch die Auswertung von journalistischen Beiträgen wie Konzert- und Hintergrundberichten<sup>22</sup> sowie Kommentaren von Konzertbesucher\*innen im sozialen Netzwerk Facebook<sup>23</sup> Beachtung finden. Die Daten wurden mittels induktiven Kodierens<sup>24</sup> ausgewertet.

Mit unserer Untersuchung wollen wir zur Schließung einer wissenschaftlichen Leerstelle beitragen. Denn obwohl sich seit den späten 1980er Jahren „Gedächtnis“ als zentrales Konzept in verschiedensten kultur- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen etabliert hat, das sowohl international als auch interdisziplinär Anwendung findet,<sup>25</sup> bestehen in der Musikwissenschaft nach wie vor Forschungslücken, sowohl in Bezug auf Theorie als auch auf konkrete Forschungsthemen. Im Vergleich zu vielen anderen kulturwissenschaftlichen Disziplinen, insbesondere der Literatur- und Filmwissenschaft, erfuhr der Themenkomplex „Gedächtnis“ in der Musikwissenschaft verhältnismäßig spät Beachtung. Noch im Jahr 2009 konstatierten Karin Bijsterveld und José van Dijck, dass die Rolle auditiver Faktoren für das Erinnern sowohl unterschätzt als auch theoretisch unzureichend erschlossen sei.<sup>26</sup> Erst in den letzten Jahren findet sich im Fach eine wachsende Zahl von Publikationen zum Themenkomplex, z. B. zu kulturellem Gedächtnis und Musikszene,<sup>27</sup> Musik

19 Kathleen M. DeWalt and Billie R. DeWalt, *Participant Observation. A Guide for Fieldworkers*, Lanham u. a. 2011.

20 Russel Bernard, *Research Methods in Anthropology. Qualitative and Quantitative Approaches*, Lanham u. a. 2006, S. 210–250.

21 Ebd.

22 Insgesamt 49 Beiträge aus der deutschen und niederländischen Presse zwischen 2012 und 2019.

23 Christine Hine, „Ethnographies of Online Communities and Social Media: Modes, Varieties, Affordances“, in: *The SAGE Handbook of Online Research Methods*, hrsg. von Nigel Fielding u. a., London 2017, S. 401–415.

24 Bernard, S. 463–521.

25 Astrid Erll, *Memory in Culture*, Houndmills 2011, S. 1f. Im deutschsprachigen Raum siehe vor allem die Werke von Aleida und Jan Assmann, besonders Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, München 2014, und Jan Assmann, „Communicative and Cultural Memory“, in: *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, hrsg. von Astrid Erll und Ansgar Nünning, Berlin 2008, S. 109–118.

26 Karin Bijsterveld und José van Dijck, *Sound Souvenirs. Audio Technologies, Memory and Cultural Practice*, Amsterdam 2009, S. 12.

27 Siehe z. B. Andy Bennett und Ian Rogers, *Popular Music Scenes and Cultural Memory*, London 2016.

als Erinnerungstechnik,<sup>28</sup> Sound<sup>29</sup> sowie Musik als kulturelles Erbe.<sup>30</sup> Auch im deutschsprachigen Raum finden sich vermehrt Publikationen zum Themenkomplex „Musik und Erinnerung“.<sup>31</sup> Eine Reihe von Studien untersucht explizit Kompositionen, die sich mit dem Holocaust auseinandersetzen.<sup>32</sup> Die Herangehensweise ist dabei überwiegend musikhistorisch und musikanalytisch. Musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit den wenigen Werken, die die Verfolgung der Sinti und Roma thematisieren, gibt es bislang nicht.<sup>33</sup>

## 2. Erinnerungsrouten: Das musikalische Denkmal als „Erinnerung in Bewegung“

Erinnerung ist nicht statisch, sondern prozesshaft, wie Astrid Erll mit ihrem Konzept der „travelling memory“ oder „Erinnerung in Bewegung“ ausführt.<sup>34</sup> Mit diesem Begriff benennt Erll die Annahme, dass sich bei der Produktion von Erinnerungen sowohl Menschen, Medien, Erinnerungsformen und -symbole als auch verschiedene Praktiken in ständiger Bewegung befinden. Erst durch Bewegung entsteht Erinnerung und wird lebendig. Erll identifiziert fünf für die Verbreitung zentrale Dimensionen: 1. Menschen als Erinnerungs-Akteur\*innen (z. B. Komponist\*innen, Musiker\*innen, Journalist\*innen und Hörer\*innen), 2. Medien (Verbreitung und Adaption von Inhalten über die Zeit durch verschiedene Technologien), 3. Inhalte (geteilte Bilder, Vorstellungen und Narrative über die Vergangenheit), 4. Praktiken (Erinnerungs-Rituale); 5. Formen (verdichtete Inhalte, wie Topoi, Symbole oder Narrative, die sich aufgrund von Komplexitätsreduktion beson-

28 Siehe z. B. Michael Pickering und Emily Keightley, *Photography, Music and Memory. Pieces of the Past in Everyday Life*, Houndmills 2015.

29 Siehe z. B. Caroline Birdsall, „Sound Memory. A Critical Concept for Researching Memories of War and Conflict“, in: *Memory, Place and Identity. Commemoration and Remembrance of War and Conflict*, hrsg. von Danielle Drozdewski u. a., London 2016, S. 111–129; Caroline Birdsall und Danielle Drozdewski, „Capturing Commemoration. Using Mobile Recordings within Memory Research“, in: *mobile media & communication* 6/2 (2018), S. 267–284; Karin Bijsterveld, *Soundscape of the Urban Past. Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*, Bielefeld 2013.

30 Siehe z. B. *Journal of Heritage Studies* 20/3, Special Issue: *Popular Music Heritage Cultural Memory and Cultural Identity* (2014); *Sites of Popular Music Heritage. Memories, Histories, Places*, hrsg. von Sara Cohen u. a., London u. a. 2015; *Popular Music, Cultural Memory and Heritage*, hrsg. von Andy Bennett und Susanne Janssen, New York u. a. 2017; *Music as Heritage. Historical and Ethnographic Perspectives*, hrsg. von Barley Norton und Naomi Matsumoto, London 2019.

31 Siehe z. B. *Resonanzen: Vom Erinnern in der Musik*, hrsg. von Andreas Dorschel (= Studien zur Wertungsforschung 47), Wien u. a. 2007; *Lied und populäre Kultur – Song and Popular Culture 59. Lieder/Songs als Medien des Erinnerns*, hrsg. von Michael Fischer und Tobias Widmaier (= Jahrbuch des Zentrums für Populäre Kultur und Musik 59), Münster 2014; Nieper u. a. (Hrsg.); *Musik – Kultur – Gedächtnis. Theoretische und analytische Annäherungen an ein Forschungsfeld zwischen den Disziplinen*, hrsg. von Christofer Jost und Gerd Sebald, Wiesbaden 2020.

32 Sickling; Joy H. Calico, *Arnold Schoenberg's A Survivor from Warsaw in Postwar Europe* (= California Studies in 20th-Century Music 17), Berkeley u. a. 2014; *Partituren der Erinnerung. Der Holocaust in der Musik / Scores of Commemoration. The Holocaust in Music*, hrsg. von Béla Rásky und Verena Pawlowsky, Wien 2015; Włodarski; Rachel Adelstein, „Monuments in Sacred Time. Musical Memorials of the Holocaust“, in: *Journal of Synagogue Music* 41/2 (2016), S. 15–28.

33 Es existieren auffallend wenige Kompositionen, die sich mit der Verfolgung der Sinti und Roma auseinandersetzen. Als Ausnahmen sind neben dem *Requiem für Auschwitz* vor allem Gerhard Rosenfelds *Requiem für Kaza Kathárinna* und Adrian Gaspar's *Symphonia Romani – Bari Duk* zu nennen.

34 Erll, „Travelling Memory“; dies., *Kollektives Gedächtnis*, S. 124–126.

ders zur Verbreitung eignen).<sup>35</sup> Erinnerungen an den Holocaust zirkulieren somit in Form unterschiedlicher, teils verdichteter Inhalte. Sie werden mittels verschiedener Praktiken und unter Rückgriff auf diverse Medien verbreitet, wodurch sie neue Akteur\*innen erreichen. Übertragen auf das musikalische Denkmal bedeutet das, dass auch dieses als Medium der „Erinnerung in Bewegung“ betrachtet werden muss. Erll fordert: „[...] memory studies should develop an interest in mnemonic itineraries, follow the non-isomorphic trajectories of media, contents, and carriers, the paths, and path-dependencies, of remembering and forgetting“.<sup>36</sup> Dieser Aufforderung wollen wir im Folgenden nachkommen und drei zentrale Erinnerungsrouten des musikalischen Denkmals nachzeichnen: 1. die Remediation von verdichteten Erinnerungsinhalten; 2. postmemoriale Erinnerungstransfers in der Entstehung des *Requiems*; 3. die Performance des *Requiems* als Raum des Erinnerungstransfers. Vorab ist an dieser Stelle hinzuzufügen, dass die Bewegung explizit nicht als teleologischer Prozess gedacht ist, der vom Komponisten über das musikalische Denkmal hin zur Rezeption geht. Vielmehr möchten wir die wechselseitigen Einflüsse und die Generierung von Bedeutungen hervorheben, die zwischen verschiedenen Akteur\*innen und Dimensionen des Denkmals stattfinden.

### *Erinnerungsrouten 1: Remediation von Erinnerungsinhalten*

Das *Requiem für Auschwitz* greift auf bereits bestehende Erinnerungsinhalte zurück, die über verschiedene Akteur\*innen und Institutionen sowie durch verschiedene Medien zirkulieren. Viele dieser Inhalte sind im Sinne Erlls „Formen“, also stark verdichtete Erinnerungsinhalte. Das Tor des Arbeitslagers Auschwitz mit der Aufschrift „Arbeit macht frei“, die Schienen, die zum Eingang des Vernichtungslagers Auschwitz-Birkenau führen, oder Gefangene in Häftlingskleidung – ein Repertoire an Bildern, welches die Verbrechen von Auschwitz symbolisiert, ist heute fest im kollektiven Gedächtnis verankert. Viele dieser verdichteten Erinnerungsinhalte werden im *Requiem für Auschwitz* remediatisiert. Jay Bolter und Richard Grusin definieren Remediation als „the representation of one medium in another“<sup>37</sup>, ausgehend von der Annahme Marshall McLuhans, dass der Inhalt eines jeden Mediums zugleich immer ein anderes Medium ist. Dabei kann es sich sowohl um eine Remediation innerhalb eines Mediums als auch der verschiedener Medien handeln.<sup>38</sup>

Besonders deutlich wird dies in der DVD *Requiem for Auschwitz – Making Of*,<sup>39</sup> die unterschiedliche Medieninhalte wie Filmaufnahmen, Fotografien und Musik remediatisiert. Die Remediatisierung von Archivaufnahmen und aktuellen Aufnahmen aus dem Lagerkomplex Auschwitz, privaten Filmaufnahmen der Konzerte sowie Ausschnitten aus Berichten über das *Requiem* im deutschen, französischen und niederländischen Fernsehen stellt Verbindungen zwischen verschiedenen Zeitlichkeiten und zwischen dem historischen Ort, dem Komponisten und seiner Komposition her. Ersichtlich wird dies schon in der Eingangsszene

35 Erll, „Travelling Memory“, S. 12f.

36 Ebd., S. 14.

37 Bolter und Grusin, S. 45.

38 Ebd., S. 49. Hierbei handelt es sich nicht zwangsläufig um einen linearen Prozess, in dem ein neues Medium ein älteres reproduziert, z. B. ein digitales ein analoges Medium. Ebd., S. 55.

39 Verdichtete Erinnerungsinhalte lassen sich auch in anderen Medialisierungen des *Requiems* wiederfinden, z. B. ein Foto des Tors „Arbeit macht frei“ im Programmheft der Heerleener Aufführung oder die Einbindung von Fotografien in die Aufführungen des *Requiems*.

(00:00–01:17). Das *Making Of* öffnet mit einer Remediation von historischem Bildmaterial: einem Foto des Eingangs des Vernichtungslagers Auschwitz-Birkenau. Das Hereinzoomen auf den Wachturm im Hintergrund simuliert eine Kamerafahrt entlang der Schienen. Währenddessen ertönen die Glocken und Pauken, die auch das *Requiem für Auschwitz* eröffnen. Die Szene wird überblendet mit einer Filmaufnahme des Tors des Arbeitslagers „Arbeit macht frei“. Obwohl in schwarz-weiß, ist erkennbar, dass es sich um ein aktuelleres Bild handelt. Bei genauem Betrachten sind Besucher\*innen der Gedenkstätte unter dem Tor zu erkennen. An dieser Stelle werden Vergangenheit und Gegenwart filmisch miteinander verwoben, und es wird eine Verbindung zwischen dem Erinnerungsort Auschwitz und dem musikalischen Werk hergestellt.



Abbildung 1: *Requiem für Auschwitz – Making Of* (00:04) – Verbindung früher und heute am historischen Ort

Es folgt erneut eine historische Luftaufnahme eines Bereichs des Lagerkomplexes, das den Lagerzaun und mehrere Reihen Baracken zeigt, sowie eine historische Filmaufnahme von in Decken und Häftlingskleidung gehüllten Gefangenen hinter Stacheldraht. Die nächsten Szenen zeigen die Gedenkstätte heute: Baracken im Schnee, eine Überblendung in den Zaun, den Stacheldraht mit Baracken im Hintergrund, danach eine Kamerafahrt vorbei am Stacheldraht mit Ruinen des Lagers im Hintergrund und letztlich eine weitere Einstellung des Zauns, die schwarz ausgeblendet wird. Während die Worte „Requiem für Auschwitz“ eingeblendet werden, ertönt das eröffnende Orgelmotiv des *Requiem*s. Die folgende Szene zeigt erstmals den Komponisten. Die Kamera folgt Rathgeb, der durch die verschneite Gedenkstätte läuft. Im Hintergrund sind Zaun und Wachtürme zu sehen. Kurzzeitig wird die Partitur des *Requiem*s (das Präludium) überblendet. Die beiden Einstellungen verschmelzen, bevor die Kamera erneut Rathgeb bei seinem Gang durch die Gedenkstätte folgt. Besonders

deutlich wird hier der Einsatz von „Remediation-als-Realitätseffekt“<sup>40</sup>. Erll argumentiert, dass durch Einsatz von dokumentarischem Material eine indexikalische Verbindung zwischen einem fiktionalen Film und den Ereignissen, die dieser darstellt, erzeugt werden kann. Dies lässt sich hier auch auf das musikalische Denkmal übertragen. Durch die Remediationen werden der Komponist und seine Komposition (als Klang und Text) mit den mit Auschwitz assoziierten verdichteten Erinnerungsinhalten verbunden. Diese werden Teil des musikalischen Denkmals und verbinden das *Requiem* und seinen Komponisten mit dem historischen Narrativ „Auschwitz“. Das *Requiem* wird selbst Teil der „palimpsestartige[n] Struktur von medialen Repräsentationen“<sup>41</sup> von Auschwitz.

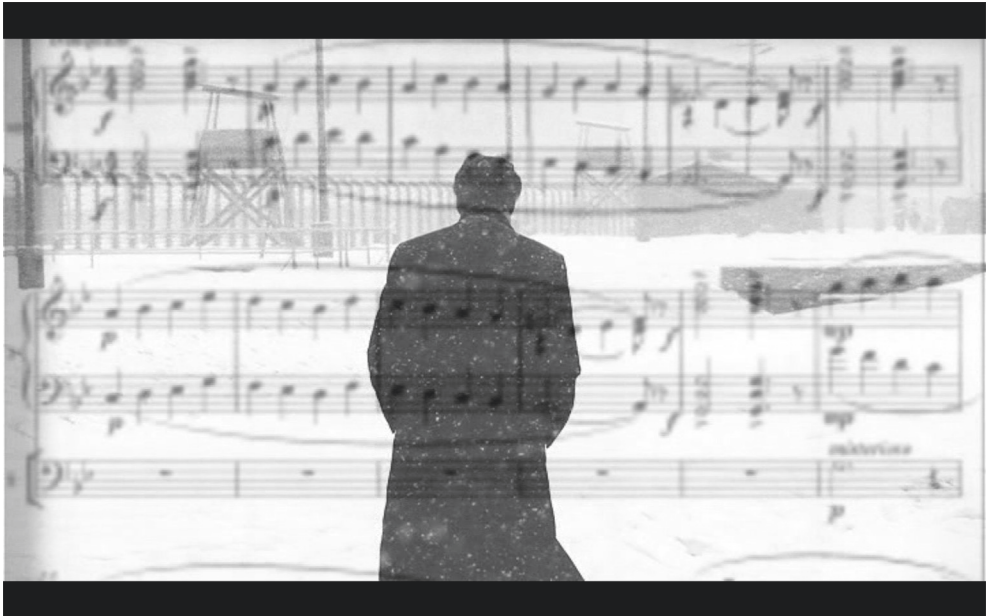


Abbildung 2: *Requiem for Auschwitz – Making Of* (00:52) – Verbindung Komponist, Komposition und historischer Ort

Rathgeb bedient sich jedoch nicht nur Bildern des kollektiven Gedächtnisses. „Remediation hat die Tendenz, Erinnerung zu verfestigen, indem sie bestimmte Topoi, Narrative und Ikonen der Vergangenheit erzeugt und stabilisiert.“<sup>42</sup> So trägt Rathgeb mit dem musikalischen Denkmal auch zur Festigung des Erinnerungsortes und des Narrativs „Auschwitz“ bei. Es sind gerade diese verdichteten Formen, die, wie Anna Reading zeigt, das weitläufige Zirkulieren von Erinnerung ermöglichen, insbesondere in transnationalen Kontexten.<sup>43</sup> Bei der

40 Vgl. Erll, *Kollektives Gedächtnis*, S. 161.

41 Ebd.

42 Ebd.

43 Anna Marie Reading, „The European Roma. An Unsettled Right to Memory“, in: *Public Memory, Public Media and the Politics of Justice*, hrsg. von Philip Lee und Pradip Ninan Thomas, London 2012, S. 121–140, hier S. 136f.; siehe auch Alison Landsberg, *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York 2004, S. 143–147.

Überführung von Erinnerungsinhalten in verdichtete Formen findet jedoch zwangsläufig eine erhebliche Reduktion von Komplexität statt, welche das Partikulare unter das Allgemeine subsumiert. Gleichzeitig wird der Interpretationsspielraum durch die Verbindung von zu Symbolen verdichteten Formen erheblich erweitert. So werden wir im weiteren Verlauf des Artikels zeigen, dass gerade durch die Symbolhaftigkeit von Auschwitz weitere Bedeutungsfelder eröffnet werden, die über ein bloßes Erinnern hinausgehen.

### *Erinnerungsrouten 2: Postmemoriale Erinnerung in der Entstehung des Requiems*

Bereits die erste Erinnerungsrouten zeigt, dass Auschwitz in besonderem Maße mit Bedeutungen aufgeladen ist. Als Pars pro Toto für den Holocaust stellt es selbst im Sinne von Erll einen verdichteten Erinnerungsinhalt dar. Im Folgenden wollen wir davon ausgehend eine weitere Erinnerungsrouten nachzeichnen: die Rolle von Auschwitz als symbolisch aufgeladenem Erinnerungsort für die Entstehung des *Requiems*. In Interviews erwähnt der Komponist regelmäßig ein Schlüsselmoment: sein erster Besuch in Auschwitz während einer Konzertreise im Jahr 1998. Es wird deutlich, dass Rathgeb's individuelle Rezeption des Ortes stark von seiner symbolischen Aufgeladenheit beeinflusst ist. Obwohl es sich nur um einen halbtägigen Besuch handelte, weckte er starke Emotionen. Im Interview mit Martin Ringsmut schildert Rathgeb dies deutlich:

„Man braucht da mindestens drei Tage, mal alles richtig sehen zu können. Aber was ich gesehen habe, das hat mir schon gereicht. Schon als ich unter dieser Pforte ‚Arbeit macht frei‘ durchgelaufen bin, da gingen ja die Nackenhaare rauf. Und da dachte ich: ‚Ich komm hier rein, und ich kann heil wieder raus.‘ Und die Leute damals, die kamen nicht mehr raus. Und eigentlich ziemlich kurz nach dem Unterschreiten dieser Pforte kam schon für mich der Gedanke, ich will ein musikalisches Denkmal machen für diese Leute.“<sup>44</sup>

Im *Making Of* beschreibt Rathgeb, dass der Besuch in Auschwitz ihn so nachhaltig prägte, dass ihm der Ort noch Monate lang nachts in seinen Träumen erschien. Der Besuch des Ortes und die dadurch geweckten Emotionen fungierten als „Ersatz“ für Erfahrungen aus erster Hand. Er ermöglichte es Rathgeb, der den Holocaust selbst nicht erlebt hat, einen affektiven Bezug zu der Vergangenheit und insbesondere zu den Opfern herzustellen. Marianne Hirsch verwendet hierfür die Bezeichnung „postmemory“:

„Postmemory‘ describes the relationship that the ‚generation after‘ bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before – to experiences they ‚remember‘ only by means of the stories, images, and behaviours among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right.“<sup>45</sup>

Die Beziehung zur Vergangenheit wird durch den Ort und seine Rezeption, die wiederum geprägt ist von verdichteten Erinnerungsinhalten, vermittelt. Ein an den historischen Ort gekoppeltes kollektives Gedächtnis wird in das individuelle, postmemoriale Gedächtnis des Komponisten überführt. Rathgeb selber wird zum Erinnerungs-Träger, zu einem „secondary witness“<sup>46</sup>. Dieser Prozess wird wiederum durch die stetige Wiederholung der Entstehungsgeschichte in journalistischen Beiträgen und Interviews und seine Remediation im *Making*

44 Persönliches Interview, 11.7.2018.

45 Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York 2012, S. 5.

46 Wlodarski.

Of selbst Teil des musikalischen Denkmals und zeigt die Vielschichtigkeit von Erinnerung in Bewegung im musikalischen Denkmal.

### *Erinnerungsrouten 3: Die Aufführung als Raum des Erinnerungstransfers*

Erinnerung an den Holocaust vollzieht im musikalischen Denkmal noch eine weitere zentrale Bewegung. Wir argumentieren, dass das *Requiem* selbst einen Raum schafft, in dem ein Transfer zu neuen Träger\*innen stattfindet. In diesem Prozess kommt dem affektiven Potenzial des musikalischen Denkmals eine zentrale Rolle zu. In ihrem Artikel „The Affective Turn in Ethnomusicology“<sup>47</sup> schreibt die Musikethnologin Ana Hofman: „Affect is seen as a potential, a bodily capacity to affect and be affected. It is embodied in the automatic reaction manifested in the skin, on the surface of the body and in the heartbeat, but it is still something that goes beyond the body, a passage from one experiential state of the body to another [...]“<sup>48</sup> Rathgeb ist sich des affektiven Potenzials der Musik bewusst und hebt es besonders hervor.

„Musik trifft einen anderen Nerv. Obwohl Musik eine flüchtige Kunstform ist. Du hörst etwas im Moment, dann ist es wieder weg. Außer du konservierst das auf eine CD. [...] Ich meine, dass man mittlerweile schon Leute mit Musik aus dem Koma holen kann. Also es hat schon eine unglaubliche Macht, eine unglaubliche Kraft. Das kannst du mit einem Gemälde nicht.“<sup>49</sup>

Auch wenn der Komponist an dieser Stelle mit seiner Annahme, dass Musik Menschen aus dem Koma wecken könne, sehr verkürzt argumentiert, wird dennoch ihr Potenzial in Hinblick auf die Rezeption des *Requiem*s deutlich. So beschreibt Boleslav Danilewicz, der als in Lodz lebender Roma die Invasion der Deutschen miterlebte, nach der Aufführung des *Requiem für Auschwitz* in Krakau, dass die Musik Erinnerungen in ihm hervorgerufen hat:

„Ich kann nicht sprechen, ich habe das ganze Konzert über gezittert. Diese Musik lässt mich den Krieg noch einmal erleben, den Moment, in dem die Deutschen zu uns kamen und unsere Mutter mitnahmen, die ich nie mehr wiedergesehen habe und die in Auschwitz ums Leben gekommen ist.“<sup>50</sup>

Doch die Bedeutung des Affektiven für das musikalische Denkmal geht darüber hinaus. Das *Requiem für Auschwitz* zeigt, dass durch das affektive Potenzial ein „transferral space“, ein Raum des Erinnerungstransfers und eine Plattform für das, was Landsberg „prosthetic memory“<sup>51</sup> nennt, geschaffen werden kann. Landsberg beschreibt, wie z. B. durch Filme oder Museen Schnittstellen zwischen Personen und historischen Narrativen entstehen, die es Menschen ermöglichen, sich in einen größeren geschichtlichen Kontext hineinzusetzen und tiefgehende, persönliche Gedächtnisinhalte herzustellen, obwohl sie das entsprechende historische Ereignis nicht selbst erlebt haben.<sup>52</sup> Analog zu Landsbergs Beobachtungen kann auch Musik einen Raum für Erinnerungstransfers bilden, in denen Menschen experimentelle

47 Ana Hofman, „The Affective Turn in Ethnomusicology“, in: *Muzikologija* 18 (2015), S. 35–55.

48 Ebd., S. 36.

49 Persönliches Interview, 11.7.2018.

50 AFP, *Un requiem pour Auschwitz joué par des musiciens roms à Cracovie en mémoire des victimes du camp*, 27.1.2013, <<http://www.requiemforauschwitz.eu/images/pdfs/Rom.pdf>>, 5.9.2022; alle Übersetzungen von den Autor\*innen.

51 Landsberg.

52 Ebd., S. 2.

(daher auf Erfahrung basierende) Beziehungen zu historischen Ereignissen herstellen können. Landsberg schreibt, dass Menschen so in der Lage sind, eine weite Bandbreite von auf Erfahrungen und Sinnesindrücken beruhenden Erinnerungen und Wissen zu erlangen, welche durch ausschließlich kognitive Mittel nur eingeschränkt zu erreichen wären.<sup>53</sup>

Die Reaktionen von Besucher\*innen der Aufführungen des *Requiem*s zeigen deutlich, dass die Aufführungen emotionale und teils körperliche Reaktionen hervorrufen, welche somit die Rezipient\*innen mit dem historischen Narrativ verbinden. So beschreiben Besucher\*innen nach dem Konzert in Heerlen in Kommentaren auf der Facebook-Seite des mitwirkenden Chors Heerlense Oratoriumvereniging das Konzert als emotional, beeindruckend, gewaltig und großartig.<sup>54</sup> Ein Besucher schreibt z. B. „Wat een geweldig concert was dit! Emotioneel van het begin tot het einde.“ („Was für ein großartiges Konzert war das! Emotional von Anfang bis Ende.“) Ein anderer kommentiert: „Een indrukwekkend concert!“ („Ein eindrucksvolles Konzert!“) Eine weitere Person hinterlässt den Kommentar „Ik vond het geweldig, indrukwekkend mooi.“ („Ich fand es fantastisch, beeindruckend schön.“) In diesem Raum des Erinnerungstransfers werden Zuhörer\*innen selbst zu Träger\*innen der Erinnerung an den Holocaust. Landsberg macht jedoch deutlich, dass es sich hier nicht um eine Replikation von Erfahrungen des historischen Ereignisses handelt, sondern um gänzlich neue Erfahrungen, die anderweitig nicht zugängliche Einsichten in das historische Ereignis bieten.<sup>55</sup>

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass Musik einen klar definierten Raum für Erinnerung und Gedenken schaffen kann, in dem Menschen persönliche Verbindungen zu einer Vergangenheit knüpfen können, die sie nicht selbst erlebt haben.<sup>56</sup> Musik ist dabei unbedingt als polysem zu verstehen und daher offen für individuelle und kulturell geprägte Interpretationen.<sup>57</sup> Die Zeichen und Formen, auf die das *Requiem* zurückgreift, existieren nicht in einem Vakuum, sondern verweisen auf bereits etablierte Inhalte, die die Rezeptionen des Stückes beeinflussen. Trotz zahlreicher Rückgriffe auf bereits etablierte und verdichtete Formen bleiben Leerstellen und Freiräume, die neu gefüllt und interpretiert werden können.

### 3. An wen erinnert das Requiem? Das musikalische Denkmal als Projektionsfläche

Durch seine klangliche Dimension unterscheidet sich das musikalische Denkmal von anderen Denkmälern. Es ist, wie Rathgeb selbst beschreibt, eine „flüchtige Kunstform“<sup>58</sup>. Die Historikerin Shirli Gilbert hebt den performativen und ephemeren Charakter von Musik als Medium der Erinnerung hervor: „In ways distinct from physical structures like stone memorials, statues and graves, music is performative, enacting memorialization primarily

53 Ebd., S. 113.

54 Facebook-Seite der Heerlense Oratoriumvereniging vom 5.5.2018 <<https://www.facebook.com/HOV.heerlen>>, 5.9.2022.

55 Landsberg, S. 135f.

56 Ebd., S. 113.

57 Siehe hierzu u. a. Oliver Seibt, „*Don't let me be misunderstood*“: Zur Verstehbarkeit populärer Musik“, in: *Musik und Verstehen*, hrsg. von Christoph von Blumröder und Wolfram Steinbeck, Laaber 2004, S. 300–311; sowie Julio Mendivil, „Auch Lieder entwickeln soziale oder verpersönlichte Biografien“, in: *systema* 21/1 (2007), S. 83–89.

58 Persönliches Interview, 11.7.2018.

through time rather than in space [...].“<sup>59</sup> Als Sound, einem „medium of pure duration“<sup>60</sup>, existiert ein musikalisches Denkmal vor allem in seiner Performance und in seiner zeitlichen Ausdehnung. Während materielle Strukturen wie etwa Steindenkmäler unabhängig davon, ob sie regelmäßig in Erinnerungs-Kontexten genutzt werden, über eine gewisse Zeit weiterbestehen,<sup>61</sup> ist das musikalische Denkmal nur existent bzw. erfahrbar, solange es erklingt. Der ephemere Charakter von Musik wird jedoch nicht als negatives, sondern als positives Charakteristikum betrachtet. Gerade dadurch, dass es immer wieder von neuem aufgeführt werden muss, um „lebendig“ zu bleiben, entfaltet es seine Wirkung als Denkmal. Dass die Bedeutung eines musikalischen Werkes und somit eines musikalischen Denkmals nicht starr ist, sondern seine musikalischen, textlichen und performativen Dimensionen zahlreiche Interpretationsspielräume und Projektionsflächen bieten,<sup>62</sup> wird besonders bei der Frage, an wen das musikalische Denkmal erinnert, deutlich.

### *Projektionsfläche 1: Alle Opfer des Holocaust*

Die am weitesten verbreitete Interpretation behandelt das *Requiem* als Denkmal für alle Opfer des Holocaust. Als „the archetypal death camp and universal byword for genocide“<sup>63</sup> steht Auschwitz als Pars pro Toto für den Holocaust. Vor diesem Hintergrund wird das Stück entsprechend als alle Opfer des Holocaust repräsentierend angesehen. Diese Interpretation wurde insbesondere (zeitweise) vom Komponisten stark gemacht. Rathgeb widmet das Stück allen Opfern des NS-Regimes, egal welcher ethnischen und religiösen Zugehörigkeit. Im Interview führt Rathgeb aus, das Stück sei „[n]icht nur für die Juden, und auch nicht nur für die Sinti und Roma. Ich habe ja dann realisiert, dass schlussendlich alle im selben Boot saßen, damals.“<sup>64</sup> Dieser universale Anspruch spiegelt sich ebenso in verschiedenen Aspekten des *Requiem*s und dessen Rezeption wider. Wir werden dies am Beispiel der Interpretationen des Textes und der Musik sowie anhand verschiedener Aufführungskontexte zeigen.

Der Text des *Requiem*s wurde auf Latein<sup>65</sup> belassen, einer Sprache, mit der Rathgeb eine universelle Neutralität verbindet und die dafür sorgen soll, dass alle Opfer gleichermaßen

59 Shirli Gilbert, „Buried Monuments: Yiddish Songs and Holocaust Memory“, in: *History Workshop Journal* 66/1 (2008), S. 107–128, hier S. 122f.

60 Adelstein, S. 21.

61 An dieser Stelle sei hinzugefügt, dass auch diese Denkmäler ihre Bedeutung erst dadurch erhalten, dass Menschen mit ihnen interagieren. Eine weiterführende Analyse der historischen Verbindung zwischen dem Denkmalbegriff und der Verschriftlichung von Musik und die damit einhergehende Überbewertung der materiellen Aspekte von Musik (z. B. Partituren) gegenüber den „ephemerem“ Aspekten, findet sich in Grychtolik, S. 146.

62 Vgl. u. a. Thomas Turino, „Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music“, in: *Ethnomusicology* 43/2 (1999), S. 221–255; ders., „Peircian Thought as Core Theory for a Phenomenological Ethnomusicology“, in: *Ethnomusicology* 58/2 (2014), S. 185–221.

63 Werb, S. 486.

64 Persönliches Interview, 11.7.2018.

65 Seit die Totenmesse und ihre liturgischen Bestandteile im Konzil von Trient (1545) kodifiziert wurden, gab es nur wenige Änderungen, und sowohl Abfolge als auch Texte haben größtenteils bis heute Bestand; Ursula Reichert, Art. „Requiem“, Fassung November 2016, in: *MGGGO*, <<https://www.mggg-online.com/mgg/stable/45704>>, 5.9.2022, Abschnitt „Bis 1600“. Demnach ist auch das *Requiem für Auschwitz* in Introitus (Requiem), Kyrie Eleison, Absolve Domine, Dies irae, Domine Jesu Christe, Sanctus (Benedictus), Agnus Dei, Lux aeterna und Libera me, Domine aufgeteilt.

Zugang erhalten und einen eigenen Interpretationsraum entwickeln können.<sup>66</sup> Darüber hinaus finden sich auf der Website des *Requiem*s zahlreiche Textinterpretationen, die die liturgischen Textpassagen mit den Erfahrungen des Holocaust verbinden. So schreibt Rathgeb über das *Libera Me*:

„*Libera me, Domine*, Rette mich, oh Herr. Wie oft hallte dieser Schrei durch die Gebäude und Flure von Auschwitz. Eine Million Mal. Um dann in unendlicher Enttäuschung und Wut zu enden: ‚Wenn Himmel und Erde erzittern, sollst du kommen, um mit Feuer über die Welt zu richten.‘ Wie oft haben sie um Rache und Vergeltung gebeten, dass ihre Peiniger vor dem Anblick des göttlichen Zornes erzittern. Dass sie durch Feuer bestraft werden, so wie sie ihre Opfer mit Feuer zerstört haben. Das einzige, was wir tun können ist, all dieser Seelen zu gedenken und für sie zu beten: ‚Herr, erbarme dich ihnen. Erhöre mein Gebet. Gib ihnen die ewige Ruhe, oh Herr und das ewige Licht leuchte ihnen. Amen.‘“<sup>67</sup>

Diese von Rathgeb als allgemein und kulturübergreifend verständlich erachteten Interpretationen des lateinischen Textes finden sich ebenso in Zuschreibungen der Emotionen wieder, welche mit dem *Requiem* als Komposition verbunden werden. Rathgeb's Beschreibungen seiner musikalischen Komposition sowie die Lesarten der Journalist\*innen zeigen, dass der Klang des *Requiem*s als Medium betrachtet wird, das mit dem Holocaust assoziierte Emotionen, insbesondere die der Opfer, evoziert. Die Interpretationen und Ausführungen des Komponisten zu seinem Stück finden sich auch auf der Website des *Requiem*s. Über das Präludium schreibt Rathgeb hier beispielsweise:

„Es vermittelt einen ersten Eindruck von den unterschiedlichen Gefühlen im späteren Musikstück, wie Angst, Hoffnung, Glauben, Resignation, Anklage und Verzweiflung. Es beginnt mit einem festlichen Orgelmotiv, das sich schnell zu einem unheilvollen Hilferuf entwickelt, sobald die Saiten zu spielen beginnen. Beruhigend erklingt die Antwort der Orgel. Das Leitmotiv der leisen Streicher und Bläser in der folgenden Passage deutet Reue und Gebete an mit einem Hauch von flüchtiger Hoffnung, die aber letztlich in Schmerz und Verzweiflung endet. Dann verschmelzen beide Motive – das Thema der Trauer und das der Hoffnung und Erwartung – miteinander, ausgedrückt durch Holzbläser und Streicher und schließlich enden sie in dem Hilferuf aus dem ersten Abschnitt. Das Vorspiel endet mit einer Wiederholung des Orgelmotivs, noch einmal als Zeichen des göttlichen Trostes.“<sup>68</sup>

Ähnliche Interpretationen finden sich in den die Aufführungen begleitenden Programmheften und Pressemitteilungen. In letzteren heißt es zum Beispiel: „Er hat die Emotionen und wesentlichen Fragen über Auschwitz in eine ebenbürtige Menge von Motiven umgewandelt, die sich in verschiedenen Instrumenten und Gesang ausdrücken.“<sup>69</sup> Auch die Analyse der journalistischen Rezeption des Stückes zeigt, wie Emotionen in die Musik hineingelesen werden. Der Journalist Gerd Döring schreibt beispielsweise in seiner Rezension des Frankfurter Konzertes: „Glockenschläge beschwören Angst und Bedrohung, Leid, aber auch Hoffnung klingen an im Spiel des Orchesters [...]“<sup>70</sup> In der Ankündigung des Wiesbadener Konzertes heißt es: „Angst, Schmerz, Einsamkeit, Hoffnung und Verzweiflung: Roger Mo-

66 Persönliches Interview, 11.7.2018. Die Einschätzung dieses universellen Charakters des Lateins, welche Rathgeb vornimmt, ist an dieser Stelle nur eingeschränkt zu teilen, da sich die Verbreitung der Sprache kaum von der Verbreitung des Christentums trennen lässt.

67 <<http://www.requiemforauschwitz.eu/de/motives11.html>>, 5.9.2022.

68 Ebd.

69 Pressemitteilung des Staatstheaters Wiesbaden, „Requiem für Auschwitz‘ am 19. Juni im Großen Haus“, 16.5.2018, <<https://www.staatstheater-wiesbaden.de/service/presse/pressemitteilungen/pm-613/>>, 5.9.2022.

70 Gerd Döring, „Glockenschläge für die Ermordeten: Das Requiem für Auschwitz in der Alten Oper“, in: *Frankfurter Rundschau* vom 1./2.12.2012, S. 30.

reno Rathgeb spürt den Emotionen der verzweifelten Menschen in den Vernichtungslagern nach. [...] Diese Emotionen und wesentliche Fragen zu Auschwitz hat der Komponist in eine adäquate Menge von Motiven umgewandelt. Sie drücken sich in verschiedenen Instrumenten und Gesängen aus.<sup>71</sup>

Darüber hinaus bildet die zeitliche und räumliche Einbindung des Stückes in bereits existierende Strukturen des Gedenkens einen wichtigen Faktor für dessen Interpretation als Denkmal für alle Opfer des NS-Regimes. Aufführungen an regionalen und überregionalen Gedenktagen bilden einen Rahmen für die Erinnerung aller Opfer des Holocaust. Es fällt auf, dass das *Requiem* insbesondere an bzw. um das niederländische Totengedenken aufgeführt wurde, an dem allen Opfern des Zweiten Weltkriegs gedacht wird: 3. Mai 2012 (Amsterdam), 4. Mai 2012 (Tilburg) sowie 1./2./4. Mai 2015 (Zeeland). Ebenfalls finden sich Aufführungen an bzw. um den Internationalen Holocaust-Gedenktag, so am 27. Januar 2013 (Krakau), 29. Januar 2013 (Berlin) und 27. Januar 2016 (Dresden). Auch die Aufführungen des *Requiem*s, welche wir zwischen 2018 und 2020 als Teil unserer Forschung besucht haben, waren in spezielle Gedenkkontexte eingebettet. So fand, wie eingangs beschrieben, die Aufführung des *Requiem*s 2018 in Heerlen am niederländischen Gedenktag des Kriegsendes am 4. Mai statt. Die Aufführung am 26. Januar 2020 im Berliner Dom war als Teil der Feierlichkeiten zum Holocaust-Gedenktag gerahmt.

### *Projektionsfläche 2: Sinti und Roma*

Eine weitere verbreitete Interpretation ist, dass das Stück spezifisch die Opfer der Sinti und Roma repräsentiere. Dies werden wir exemplarisch anhand der Zuschreibungen von Bedeutungen des musikalischen Textes, der musikalischen Akteur\*innen sowie verschiedenen Aufführungskontexten herausstellen.

Als Ausgangspunkt hierfür dient uns die musikalische Analyse des Hauptmotivs, welches im Präludium eingeführt wird und sich in verschiedenen Varianten durch das ganze Stück zieht. Das Motiv erscheint zum ersten Mal in Takt 111 und wird zwischen den Streichern und der Orgel aufgeteilt, wobei sich die Stimmen taktweise abwechseln. Die Orgel beginnt zunächst mit zwei vollen Tonika-Akkorden in g-Moll und wird von einer stetig absteigenden Linie in den Streichern abgelöst. Die Melodielinien stellen Ausschnitte einer Moll-Tonleiter mit zwei übermäßigen Sekunden zwischen der dritten und vierten sowie der sechsten und siebten Stufe dar. Der Komponist verwendet hierfür den aus Perspektive der Musikethnologie und der Kulturwissenschaften durchaus problematischen Begriff „Zigeunertonleiter“.<sup>72</sup> Nach vier Takten wechselt die Orgel in die Moll-Dominante d-Moll. Ab Takt 117 erklingen beide Motivteile von Orgel und Streichern gleichzeitig, wobei im Bass ein Tritonus gehalten wird, der sich in Takt 119 in eine reine Quarte (und in Takt 121 schließlich in eine Quinte) auflöst, während die absteigende Linie der Streicher umgekehrt wird und nun aufsteigt, bis Orgel und Streicher in Takt 122 in einen reinen d-Moll-Akkord enden.

71 Renate Feyerbacher, „Requiem für Auschwitz‘ für alle Opfer der Vernichtungslager im Hessischen Staatstheater Wiesbaden“, in: *Feuilleton Frankfurt* vom 18.6.2018, <<https://www.feuilletonfrankfurt.de/2018/06/18/requiem-fuer-auschwitz-fuer-alle-opfer-der-vernichtungslager-im-hessischen-staatstheater-wiesbaden/>>, 5.9.2022.

72 Der Komponist verteidigt den Begriff „Zigeunermusik“ als Selbstbezeichnung, was jedoch nach eigenen Aussagen nicht unumstritten bei anderen Mitgliedern der Minderheit ist.

108 **H** *drammatico*

2 Flauti

Timpani in G, c, d + f

Organo

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

116

Timpani in G, c, d + f

Piatti

Organo

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

122

Timpani in G, c, d + f

Organ

Violini I

Violini II

Violen

Violoncelli

Contrabassi

*ff*

*Maestoso*

*poco ritenuto*

*ff*

Ped. 8<sup>va</sup>

Notenbeispiel 1: Roger Moreno Rathgeb, *Requiem für Auschwitz*, T. 108–128

In der Begleit-DVD führt Rathgeb eine weitere Interpretation des musikalischen Textes an. Er betont, dass das immer wiederkehrende Anfangsthema, welches sich aus der „Zigeuner-tonleiter“ ableite, sinnbildlich für die Sinti und Roma stehe, die trotz aller Widrigkeiten überlebten und immer wieder auftauchten.<sup>73</sup> Später wird der Komponist im Dialog mit Riccardo M Sahiti, Dirigent und Leiter der Roma und Sinti Philharmoniker, gezeigt. Beide besprechen über die Partitur gebeugt verschiedene Passagen des *Requiem*s. Der Komponist spricht das Hauptmotiv des Präludiums an, welches Sahiti das „Roma-Motiv“ nennt. Rathgeb übernimmt die Bezeichnung Sahitis und erklärt abschließend, das Motiv sei „der Schrei der Roma im Lager“<sup>74</sup>. Viele Rezensionen greifen diese hier skizzierten Interpretationsangebote des Komponisten auf und erkennen ihrerseits in dem Stück Anleihen aus der Musik von Sinti und Roma.<sup>75</sup> Einige Jahre später relativiert der Komponist diese eindeutige Zuweisung musikalischer Motive zu einer speziellen Opfergruppe. Auf die Frage Martin Ringsmuts, ob er weitere Opfergruppen kodiert im musikalischen Text repräsentiert sehe, antwortet Rathgeb, dass sich keine klare Trennung zwischen den Musikstilen der Jüd\*innen sowie der Sinti und Roma ziehen ließe. Konkret auf das Motiv im Präludium angesprochen führt er aus, dass es ebenso gut ein „jüdisches Motiv“ sein könne, da es viele Gemeinsamkeiten in den musikalischen Traditionen gebe.<sup>76</sup> Stattdessen betont er die Offenheit und

73 *Making Of* ab 32:00.

74 Ebd., ab 37:00.

75 Z. B. Marcel Malachowski, „Musik als Reflex der Vergangenheit“, in: *NZZ* vom 5.4.2013, <<https://www.nzz.ch/feuilleton/buehne/musik-als-reflex-der-vergangenheit-1.18058296>>, 5.9.2022; Michael Bartsch, „Requiem für Auschwitz‘ erinnerte an den vergessenen Völkermord an Sinti und Roma“, in: *Dresdner Neueste Nachrichten* vom 29.1.2016; Heinz Markert, „Mithin der schwerste Gang des Abends: Verlesung der Opfer des NS-Vernichtungswahns“, in: *Weltexpresso* vom 25.6.2018, <[https://weltexpresso.de/index.php/musik/13319-mithin-der-schwerste-gang-des-abends-verlesung-der-opfer-der-ns-vernichtungswahns\\_556](https://weltexpresso.de/index.php/musik/13319-mithin-der-schwerste-gang-des-abends-verlesung-der-opfer-der-ns-vernichtungswahns_556)>, 5.9.2022.

76 Persönliches Interview, 11.7.2018.

den Interpretationsspielraum des musikalischen Textes und spricht sich somit gegen eine Vereinnahmung des Stückes als Denkmal für nur eine Opfergruppe aus.

Dennoch wird die Bedeutung des *Requiems* als Denkmal, das speziell den Opfern der Sinti und Roma gewidmet ist, bis heute aufrechterhalten. Die Wahrnehmung der musikalischen Akteur\*innen spielt hierbei eine wichtige Rolle. In verschiedenen Medien wird immer wieder hervorgehoben, dass Rathgeb selbst Sinto sei. Beispielsweise heißt es im ersten Satz des *Making Of*: „Der Komponist des Requiems, Roger Moreno Rathgeb, ist Sohn einer Sinteza“ (01:20). Diese Zuschreibung findet sich ebenso in den Presseberichten zu den Aufführungen des *Requiems* wieder.<sup>77</sup> Außerdem wird bei Aufführungen die Rolle der Roma und Sinti Philharmoniker besonders betont. Die Roma und Sinti Philharmoniker wurden 2002 in Frankfurt zunächst als Streichorchester gegründet, nachdem ein Jahr zuvor unter dem Vorsitz des Dirigenten Riccardo M Sahiti der Philharmonische Verein der Sinti und Roma initiiert wurde. Seit seiner Gründung vereinigt das Orchester vor allem Roma- und Sinti-Musiker\*innen, die in unterschiedlichen europäischen Orchestern spielen. Es ist bislang kein „stehendes Orchester“, sondern setzt sich je nach Projekt und Aufführung neu zusammen. Die bloße Zugehörigkeit der Musiker\*innen zur Minderheit wird jedoch ausschlaggebend für die Interpretation des *Requiems*.<sup>78</sup> Ungeachtet ihrer tatsächlichen Familiengeschichten werden sie selbst zu Stellvertreter\*innen einer spezifischen Opfergruppe gemacht.<sup>79</sup> Eine Rezension des Wiesbadener Konzertes weist explizit auf die erinnernde Funktion hin, die mit den Philharmonikern selbst verbunden scheint: „Denn die Sinti und Roma Philharmoniker sind oft sehr gern gesehene Gäste – an Gedenktagen wie dem zur Befreiung von Auschwitz beispielsweise.“<sup>80</sup>

Als letzten Aspekt möchten wir einmal mehr ein Augenmerk auf die Aufführungskontexte werfen. Nach seiner Vollendung im Jahr 2012 wurde das *Requiem* als Teil eines umfassenderen EU-Projekts aufgeführt, welches unter anderem vom Kulturprogramm der EU finanziert wurde. Neben den Aufführungen in sieben europäischen Städten umfasste das Projekt eine internationale Konferenz zum Thema „The Roma between Past and Future“ und die Einrichtung und Kuratierung einer digitalen Ausstellung. Eine Reihe von Aufführungen fand zudem im Rahmen von Festivals und Kulturwochen mit Sinti- und Roma-Bezug statt oder wurde von Sinti- und Roma-Organisationen veranstaltet. Hierzu zählten zum Beispiel Aufführungen im Rahmen des „International Gypsy Festival“ in Tilburg, der Wiesbadener „Kulturwochen gegen Antiziganismus“ oder das Konzert in Budapest unter der Organisation der Romedia Foundation.

77 Z. B. Peter Pappert, „Requiem in Heerlen als Aufruf zu Toleranz und Respekt“, in: *Aachener Nachrichten* vom 30.4.2018, <[https://www.aachener-zeitung.de/kultur/requiem-in-heerlen-als-aufruf-zu-toleranz-und-respekt\\_aid-24503795](https://www.aachener-zeitung.de/kultur/requiem-in-heerlen-als-aufruf-zu-toleranz-und-respekt_aid-24503795)>, 5.9.2022.

78 Vgl. u. a. Berg; Ronny Blaschke, „Musik gegen Klischees“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 27.11.2012, <<https://www.sueddeutsche.de/kultur/roma-und-sinti-philharmoniker-musik-gegen-klischees-1.1534241>>, 5.9.2022; Ralf Siepmann, „Auschwitz Requiem: Das lebende Mahnmal“, in: *Evangelisch.de* vom 3.5.2012, <<https://www.evangelisch.de/inhalte/1195/03-05-2012/auschwitz-requiem-das-lebende-mahnmal>>, 5.9.2022.

79 Döring; Ronny Blaschke, „Aufstand der Stehgeiger“, in: *NZZ* vom 7.4.2013.

80 „Riccardo Sahiti: Der Kämpfer“, in: *Frankfurter Neue Presse* vom 23.6.2018, <<https://www.fnp.de/frankfurt/riccardo-sahiti-kaempfer-10385402.html>>, 5.9.2022.

Auch Aufführungen an speziell den Opfern der Sinti und Roma gewidmeten Gedenktagen stützen die Lesart. So war die Aufführung im August 2019 in Krakau, bei der Martin Ringsmut die Musiker des Roma und Sinti Orchesters begleitete, im besonderen Maß mit der Erinnerung an die in Auschwitz getöteten Sinti und Roma verbunden. Im Rahmen der Veranstaltungen zum International Roma Day wurden politische Vertreter\*innen der Minderheiten eingeladen sowie Politiker\*innen, Vertreter\*innen von Fach- und Sozialverbänden und junge Erwachsene und Jugendliche, welche sich in der Initiative „Dikh he na Bister“ („Schau hin und vergiss nicht“) engagierten. Auf verschiedenen im Vorfeld kursierenden Programmen der zweitägigen Veranstaltung wurde die Aufführung des *Requiems* explizit als „Konzert in Erinnerung an die ermordeten Sinti und Roma am 2. August 1944“ angekündigt.<sup>81</sup> Der Aufführung gingen zunächst eine Rede des Vorsitzenden des Verbands polnischer Rom\*nja Roman Kwiatkowski voraus sowie die Verleihung des Sonderpreises des Europäischen Bürgerrechtspreises für Sinti und Roma an Dr. Piotr Cywiński, Direktor des Staatlichen Museums Auschwitz-Birkenau. Danach spielten die Roma und Sinti Philharmoniker Stücke von Adrian Gaspar, Pablo de Saraste und Gustav Mahler, bevor der Abend mit der Aufführung des *Requiems* schloss. Am Folgetag fanden sich die Akteur\*innen zur Gedenkveranstaltung im ehemaligen Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau zusammen, bei der, neben kürzeren Musikdarbietungen durch die Roma und Sinti Philharmoniker, vor allem durch Reden an die über 4.000 Menschen gedacht wurde, die am 2. August in Auschwitz getötet wurden.

### *Interpretation 3: Lokale Opfergruppen*

Letztlich kann das *Requiem* auch als musikalisches Denkmal für eine lokale Opfergruppe interpretiert werden. Ein Beispiel dafür ist die Aufführung des *Requiems* im niederländischen s’Hertogenbosch am 21. April 2013. Zwischen den einzelnen Formteilen des *Requiems* pausierten Orchester und Chor, und Schüler\*innen aus s’Hertogenbosch verlasen Tagebuchfragmente von Gefangenen des Konzentrationslagers Vught. Auf diese Weise wurde ein direkter Bezug zu der lokalen Opfergruppe und der Geschichte des Ortes hergestellt. Ein weiteres eindrückliches Beispiel ist die Aufführung des Stückes in Wiesbaden am 19. Juni 2018. Hier wurde das *Requiem* ausdrücklich dem Gedenken der 119 Wiesbadener Sinti und Roma gewidmet, die am gleichen Tag vor 75 Jahren nach Auschwitz-Birkenau deportiert wurden.<sup>82</sup> Durch wechselnde Wort- und Bildbeiträge wurden die lokalen Opfer einbezogen. In vier Einschüben zwischen den Formteilen erfolgte eine szenische Lesung der Namen der Deportierten und ihrer Todeszeitpunkte durch Schüler\*innen Wiesbadener Gymnasien. An die Bühnenrückwand wurden Archivfotos der Opfer projiziert. Porträts und Fotos aus Familienalben, die die Menschen mit ihren Familien und Freund\*innen zeigten, rückten die lokalen Opfer auch visuell in den Vordergrund.

Diese Beispiele zeigen erneut die multimediale Dimension des *Requiems*. Ähnlich wie im *Making Of* werden auch bei den Aufführungen Medien wie Fotografien und Tagebucheinträge remediatisiert, die den Erinnerungsinhalt des *Requiems* anreichern und verändern. Autobiographische Erinnerungen der Opfer erhalten ebenso Einzug in den erinnerungssemantischen Nexus wie geschichtliche Fakten und Daten. Die Aufführungen in s’Hertogenbosch

81 <<https://zentralrat.sintiundroma.de/veranstaltungen/internationale-gedenkfeier-am-2-august-2019-in-auschwitz-birkenau>>, 5.9.2022.

82 Markert.

und Wiesbaden sind dabei keine Einzelfälle. Gerade der Einsatz von Fotografien ist häufiger Bestandteil der *Requiem*-Aufführungen. So werden weitere indexikalische Verbindungen zwischen dem *Requiem* und konkreten Erinnerungsinhalten geknüpft, wie auch die Aufführung in Krakau im Jahr 2019 zeigt.



Abbildung 3: Aufführung des *Requiem*s für *Auschwitz* am 1. August 2019 in Krakau durch die Roma und Sinti Philharmoniker. © Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma / Jarek Praszkiwicz

Zusammenfassend können wir festhalten, dass neben musikalischen/textlichen Interpretationen vor allem die spezifischen Aufführungskontexte ausschlaggebend für die Frage sind, an wen das musikalische Denkmal erinnert. Auch die in den Aufführungen remediatisierten Medien haben einen Einfluss auf die mit dem *Requiem* verbundenen Erinnerungen. Es wird an dieser Stelle deutlich, dass das musikalische Denkmal als solches nicht starr ist, weder in seiner Form noch in seiner Bedeutung. Jede Aufführung eröffnet weitere Freiräume für Interpretationen und lässt abweichende Schwerpunktsetzungen zu. Des Weiteren führen Veränderungen auf politischer Ebene ebenfalls zu neuen Rezeptionen des Stückes. Wir gehen daher im nächsten Teil auf die politischen Zwecke ein, die mit den Aufführungen des *Requiem*s verknüpft werden.

#### 4. Erinnerung für Gegenwart und Zukunft: Politische Zwecke des musikalischen Denkmals

Als letzten Punkt betrachten wir die Frage nach dem Zweck des Erinnerns und der Funktion des musikalischen Denkmals in der Gegenwart. Wie Erll argumentiert, sind individuelle und kollektive Erinnerungen niemals bloße Spiegel der Vergangenheit, sondern vielmehr Ausdruck gegenwärtiger Interessen und Bedürfnisse der erinnernden Personen und Gruppierungen.<sup>83</sup> An dieser Stelle geht es auch um eine Politisierung des *Requiems* im engeren Sinne. Zu allen Aufführungen des *Requiems* wurden regionale und überregionale Politiker\*innen, Aktivist\*innen und andere Würdenträger\*innen eingeladen und in das Rahmenprogramm eingebunden. „Klassische Musik“ wird in diesem Kontext zum politischen Instrument, wie Rathgeb zeigt:

„Mit der ‚Zigeunermusik‘, mit Jazz, und solchen Sachen, mit der Folklore, da triffst du viele wohlgesinnte Leute. Aber das sind alles Leute, die können dir nicht weiterhelfen im Grunde genommen. Zumindest nicht im politischen Sinne. Aber mit einem klassischen Werk... Du lädst dann diese Leute ein, die an den Hebeln sitzen. Du lädst Merkel ein, du lädst die königliche Familie ein, du lädst den Premier ein, du lädst den Bundestag ein. Ein paar werden wohl kommen müssen, um ihr Gesicht zu wahren. Und dann hast du die Leute, die an den Hebeln sitzen. Und dann kannst du bei denen vielleicht noch was los machen im Kopf oben.“<sup>84</sup>

Im Folgenden werden wir anhand von drei spezifischen Deutungen des *Requiems* unterschiedlichen Akteur\*innen und den Intentionen, die sie mit dem *Requiem* verbinden, nachspüren.

##### *Politischer Zweck 1: Sichtbarmachung des vergessenen Holocaust*

Das *Requiem für Auschwitz* wird als wichtiger Meilenstein in der Aufarbeitung und Anerkennung des Genozids an Sinti und Roma während des Zweiten Weltkriegs angesehen und genutzt. Die Nachkriegszeit in Deutschland und weiten Teilen Europas war für Überlebende und Nachkommen der Sinti und Roma vor allem durch Kontinuitäten rassistischer Diskriminierung geprägt.<sup>85</sup> Die formale Anerkennung des Völkermords erfolgte erst im Jahr 1982 durch den damaligen Bundeskanzler Helmut Schmidt. Den Anstrengungen der sich seit den 1970er und 1980er Jahren formierenden Bürgerrechtsbewegungen der Sinti und Roma ist es zu verdanken, dass der Völkermord mittlerweile in der breiteren Öffentlichkeit bekannt und anerkannt ist.<sup>86</sup> Dennoch sehen viele Aktivist\*innen und weitere Angehörige der Minderheit die Notwendigkeit weiterer Aufklärung des, wie es der niederländische Aktivist Zoni Weisz bezeichnet, „vergessenen Holocaust“<sup>87</sup>. Auf der Website zum *Requiem für Auschwitz* heißt es hierzu:

83 Erll, *Kollektives Gedächtnis*, S. 6f.

84 Persönliches Interview, 11.7.2018.

85 Vgl. u. a. Oliver von Mengersen, „The Impact of the Holocaust on the Sinti Communities in Post-War Germany“, in: *Beyond the Roma Holocaust. From Resistance to Mobilisation*, hrsg. von Thomas M. Buchsbaum und Sławomir Kapralski, Krakau 2017, S. 59–72; Karola Fings, *Sinti und Roma. Geschichte einer Minderheit* (= C.H. Beck Wissen 2707), München 2016.

86 Wolfgang Wippermann, *Niemand ist ein Zigeuner. Zur Ächtung eines europäischen Vorurteils*, Hamburg 2015, S. 92.

87 Persönliches Interview, 26.1.2019.

„Der Holocaust ist mit jüdischen Opfern verbunden. Die allgemeine Öffentlichkeit weiß kaum über die Roma und Sinti Völkermord [sic]. [...]. Die Ignoranz und Gleichgültigkeit der Mehrheit über dieses dunkle Kapitel der europäischen Vergangenheit verstärkt [sic] Ambivalenz, Vorurteile und Diskriminierung von Roma und Sinti in der Gegenwart. Durch die Verbindung der Erfahrungen der NS-Völkermord an den Sinti und Roma und der zunehmenden [sic] Hass und Rassismus gegen Roma und Sinti im heutigen Europa, wird es klar warum sie ständig Drohungen und Verfolgungen berücksichtigen müssen. [...] Die Darstellung der Roma und Sinti, auch im Bereich der Erinnerung an den Holocaust, Bildung und Forschung, muss noch durchgesetzt werden.“<sup>88</sup>

Zoni Weisz ist ebenfalls im *Making Of* zu sehen und begleitete Rathgeb bei einer seiner Reisen in das ehemalige Konzentrationslager. Er engagierte sich darüber hinaus bei der Antragstellung des EU-Projekts „Requiem für Auschwitz“ und half, die Sichtbarmachung des vergessenen Holocaust zu einem Kernanliegen des Projekts zu machen. Ein wichtiger Bestandteil dessen war die Verbreitung von Informationen über das Schicksal der Minderheit während der NS-Zeit über die Website des *Requiem*s und zahlreiche weitere digitale Medien. Hier ist besonders die digitale Ausstellung „Der vergessene Völkermord“<sup>89</sup> zu nennen, welche neben allgemeinen Informationen auch besonders über individuelle Schicksale von Opfern informiert.

#### *Politischer Zweck 2: Ein Statement gegen Rassismus und Diskriminierung*

Seit seiner Premiere im Mai 2012 wurde das *Requiem* mittlerweile 17-mal aufgeführt. Dabei hat sich die Rezeption und Kontextualisierung des Stückes verändert. Rathgeb, der bisher bei allen Aufführungen persönlich anwesend war, bemerkte eine Umdeutung des Stückes bereits nach den ersten Aufführungen: „Es ist die Erweiterung zu einer Botschaft in Richtung Zukunft. Am Anfang war es wirklich nur Gedenken [...]. Aber, eigentlich schon nach der Aufführung in Ungarn oder in Tschechien, nach der dritten, vierten Aufführung, fing das an, eine andere Dimension anzunehmen, auch zukunftsgerichtet.“<sup>90</sup> Die „Botschaft in Richtung Zukunft“ wendet sich vor allem mit einem warnenden Impetus gegen die gegenwärtig erstarkende politische Rechte, insbesondere die Zunahme von Antisemitismus, Antiziganismus und Rassismus in Europa.<sup>91</sup> Dies zeigen die Kontextualisierung der Aufführungen innerhalb des Rahmenprogramms und deren mediale Rezeption. Wie bereits in der Eingangsvignette klar zu erkennen ist, scheinen politische Ziele in den Wortbeiträgen durch, die die Aufführungen rahmen. So wurde beispielsweise bei der Aufführung in Berlin am 26. Januar 2020 durch die Redner\*innen konkret Bezug genommen auf den Anschlag auf die Synagoge in Halle am 9. Oktober 2019, den Mord am CDU-Politiker Walter Lübcke und die Landtagswahlen in Thüringen, bei denen die AfD als zweitstärkste Partei ins Parlament gewählt wurde. In einem dem Konzert vorangehenden Gottesdienst, der den Opfern der NS-Verfolgung und im Speziellen denen der Sinti und Roma gewidmet war, positionierte sich die evangelische Bischöfin Petra Bosse-Huber explizit gegen rechts. Danach sprach Romani Rose, Vorsitzender des Zentralrats Deutscher Sinti und Roma, von der gesamtgesellschaftlichen Aufgabe, die Demokratie zu verteidigen. Das Gedenken sei hier nur ein erster Schritt.

88 <<https://auschwitz-requiem.de/tl/Organisation-und-Zielsetzungen.htm>>, 5.9.2022.

89 <<https://romasinti.eu/de>>, 5.9.2022.

90 Persönliches Interview, 11.7.2018.

91 Pappert.

In der medialen Rezeption wird die politische Ausrichtung des *Requiem*s aufgegriffen und gestützt.<sup>92</sup> Die Berichterstattung im Vorfeld der Aufführung in Wiesbaden 2018 zeigt dies deutlich. Aufgrund fehlender Finanzierung stand die Aufführung noch wenige Wochen vorher auf der Kippe. Eine Vielzahl von Spendenaufrufen folgte, die besonders in den journalistischen Medien mit einer Positionierung gegen rechts gleichgesetzt wurde.<sup>93</sup> Eine solche Verbindung des (musikalischen) Gedenkens an die Opfer des Holocaust mit einer Haltung gegen aktuelle, rechts gerichtete politische Entwicklungen ist nicht auf das *Requiem* beschränkt, sondern allgemein in europäischen Erinnerungsdiskursen gegenwärtig.<sup>94</sup> Durch seine Rahmung als politisches Statement durch den Komponisten, Politiker\*innen, Veranstalter\*innen und Journalist\*innen wird das *Requiem* Teil dieser Diskurse.

### *Politischer Zweck 3: Ein Statement gegen Antiziganismus*

In verschiedenen europäischen Aufführungskontexten wird das *Requiem* letztlich auch zur Positionierung gegen Antiziganismus, eine spezielle Form des Rassismus, genutzt. Besonders deutlich wird dies am Beispiel des Wiesbadener Konzerts, das den „Abschluss und Höhepunkt“ der Wiesbadener „Kulturwochen gegen Antiziganismus“ darstellte.<sup>95</sup> Ziel der vom Landesverband Deutscher Sinti und Roma Hessen und städtischen und zivilgesellschaftlichen Kooperationspartner\*innen durchgeführten Kulturwochen war es, „verschiedene Blickwinkel auf die gemeinsame Geschichte der Minderheit und der Mehrheitsgesellschaft“<sup>96</sup> zu vermitteln und über Kontinuitäten in der Diskriminierung aufzuklären. Neben dem *Requiem* waren eine Ausstellung, Filmvorführungen und Podiumsdiskussionen sowie eine Gedenkveranstaltung für die aus Wiesbaden deportierten Sinti wichtige Programmpunkte. Dass Erinnerung hierbei nicht rückwärtsgewandt ist, sondern aktuelle Relevanz hat, zeigt der Historiker Udo Engbring-Romang von der Gesellschaft für Antiziganismusforschung, Kurator der in die Kulturwochen eingebundenen Ausstellung „Der Weg der Sinti und Roma“. Er betont, es gehe darum, „dass die Erinnerung nicht museal wird“. Die Vorurteile gegen Sinti und Roma seien heute verstärkt, und das werde „mit einem hohen Maß an Gleichgültigkeit aufgenommen“<sup>97</sup>.

Verschiedene Veranstaltungskontexte und Akteur\*innen verleihen auch weiteren Aufführungen des *Requiem*s den Status eines Statements gegen Antiziganismus – häufig auch

92 Vgl. u. a. Bodo Weissenborn, „Roma- und Sinti-Philharmoniker: ein Orchester für Millionen“, in: *hessenschau* vom 17.6.2018.

93 Feyerbacher; Brigitta Lamparth, „Requiem für Auschwitz‘ im Staatstheater Wiesbaden“, in: *Main-Spitze* vom 7.6.2018, <[https://www.main-spitze.de/freizeit/kunst-und-kultur/musik/requiem-fur-auschwitz-im-staatstheater-wiesbaden\\_18823399](https://www.main-spitze.de/freizeit/kunst-und-kultur/musik/requiem-fur-auschwitz-im-staatstheater-wiesbaden_18823399)>, 5.9.2022; Madeleine Reckmann, „Konzert in Wiesbaden: Sinti- und Roma-Konzert auf der Kippe“, in: *Frankfurter Rundschau* vom 18.4.2018, <<https://www.fr.de/rhein-main/wiesbaden/auswaertiges-amt-org26268/sinti-roma-konzert-kippe-10996115.html>>, 5.9.2022.

94 Siehe z. B. Monika E. Schoop, „A Living Memorial for the Edelweißpiraten‘ – Musical Memories of Cologne’s Anti-Hitler Youth“, in: *Popular Music and Society* 44/2 (2021), S. 193–211; Federico Spinetti, „Punk Rock on the Gothic Line: Resounding the World War II Antifascist Resistenza in Contemporary Italy“, in: ebd., S. 212–232.

95 Website des Verbands deutscher Sinti und Roma Landesverband Hessen <<https://sinti-roma-hessen.de/?p=2561>>, 5.9.2022.

96 Ebd.

97 Lamparth.

vor dem Hintergrund lokaler Kontexte. Die Aufführung in Prag wurde beispielsweise von der Organisation Slovo 21 mit durchgeführt, die sich aktiv für die Rechte der Roma in Tschechien einsetzt.<sup>98</sup> Bei der Aufführung am 6. November 2012 in Budapest wurde dagegen auf das aggressive Vorgehen der Orbán-Regierung gegen Roma-Gruppen in Ungarn aufmerksam gemacht.<sup>99</sup>

Unter den Akteur\*innen besonders hervorzuheben sind an dieser Stelle erneut die Roma und Sinti Philharmoniker. Das Orchester engagiert sich gegen verschiedene Formen der Stigmatisierung, von einer pauschalen Kriminalisierung bis hin zum „lustige[n] Zigeunerleben“<sup>100</sup>. Auch Mitglieder des Orchesters selbst sehen sich mit diesen Vorurteilen konfrontiert, wie Sahiti am Beispiel des Versuchs der Musiker\*innen, Kontrabässe für die Aufführung in Prag zu leihen, zeigt.<sup>101</sup> Sahiti geht es vornehmlich um einen Wandel der öffentlichen Wahrnehmung. Im Programmheft zum Gründungskonzert des Orchesters wird betont, dass das Orchester vor dem Hintergrund gegründet wurde, „musikalische Werke aufzuführen, insbesondere jene, die in der Kultur der Roma und Sinti verwurzelt sind“<sup>102</sup>. Neben der Sichtbarmachung und Pflege eines „musikalischen Erbes“ und der Schaffung einer Grundlage für weitere Kompositionen, sieht Sahiti das Orchester als alternative Repräsentationsfläche für Roma- und Sinti-Musik. Ihm geht es bei den Aufführungen des Orchesters um das Abbauen von Vorurteilen und um die Schaffung eines positiven und differenzierten Bildes der Minderheit.<sup>103</sup> Dieser Zweck wurde vom ersten Konzert des Orchesters an kontinuierlich in die Rezeption des Orchesters eingeschrieben und bildet auch ein wiederkehrendes Element bei den Aufführungen des *Requiem*s.<sup>104</sup> Auch Iulian Dedu, Violinist und Konzertmeister der Roma und Sinti Philharmoniker, sieht das Orchester in der Pflicht, sichtbar zu sein und in der Gesellschaft als Botschafter der Minderheit zu wirken. Für ihn geht es dabei auch darum, die Lebensumstände für Mitglieder der Minderheiten zu verbessern und mit Blick auf den Zweiten Weltkrieg zu erreichen, dass „nie wieder das passiert, was schon einmal passiert ist“<sup>105</sup>. Rathgeb selbst nutzt ebenfalls seine Rolle als Komponist des *Requiem*s, um zur Verbesserung der Situation der Sinti und Roma beizutragen.<sup>106</sup> Die Beispiele zeigen, dass das *Requiem* selbst nicht nur zu einem deutlichen Zeichen gegen Antiziganismus gemacht wird, sondern zu einem politischen Werkzeug zur Verbesserung der Lebenssituation nach wie vor marginalisierter und stigmatisierter Minderheiten.

98 Silja Schultheis, „Wider den Aggressionen gegen Sinti und Roma“, in: *Deutschlandfunk* vom 5.11.2012, <[https://www.deutschlandfunk.de/wider-den-aggressionen-gegen-sinti-und-roma.691.de.html?dram:article\\_id=226340](https://www.deutschlandfunk.de/wider-den-aggressionen-gegen-sinti-und-roma.691.de.html?dram:article_id=226340)>, 5.9.2022.

99 Vgl. Annabel Tremlett und Vera Messing, „Hungary’s Future: Anti-Immigration, Anti-Multiculturalism and Anti-Roma?“, in: *OpenDemocracy* vom 4.8.2015, <<https://www.opendemocracy.net/en/can-europe-make-it/hungarys-future-antiimmigration-antimulticulturalism-and-antiro>>, 5.9.2022.

100 Blaschke, „Musik gegen Klischees“.

101 Ebd.

102 <<http://www.foerdervereinroma.de/philharm/Konzerte/konzert.htm>>, 5.9.2022.

103 Persönliches Interview, 4.9.2018.

104 Feyerbacher; Volker Milch, „Requiem für Auschwitz‘ im Rahmen der Kulturwochen gegen Antiziganismus in Wiesbaden“, in: *Wiesbadener Kurier* vom 21.6.2018, <[https://www.wiesbadener-kurier.de/freizeit/kunst-und-kultur/musik/requiem-fur-auschwitz-im-rahmen-der-kulturwochen-gegen-antiziganismus-in-wiesbaden\\_18865768](https://www.wiesbadener-kurier.de/freizeit/kunst-und-kultur/musik/requiem-fur-auschwitz-im-rahmen-der-kulturwochen-gegen-antiziganismus-in-wiesbaden_18865768)>, 5.9.2022; Blaschke, „Musik gegen Klischees“; ders., „Aufstand der Stehgeiger“.

105 Persönliches Interview, 1.8.2019.

106 Blaschke, „Musik gegen Klischees“.

*Fazit: Das „musikalische Denkmal“ als Konzept für Musikwissenschaft und Erinnerungsforschung*

Mit diesem Artikel haben wir nicht nur einen Beitrag zur Erschließung eines bisher kaum beachteten Bereichs der Holocaust-Kompositionen geleistet, sondern auch einen Brückenschlag zwischen Musikwissenschaft und Erinnerungsforschung geschaffen. Wie wir gezeigt haben, können beide Bereiche durch einen Dialog profitieren – sowohl auf methodischer als auch auf theoretischer Ebene. Insbesondere klanglich-performative Aspekte des Erinnerns waren bisher in der Erinnerungsforschung von untergeordneter Bedeutung. Gleichzeitig blieb bisher in musikwissenschaftlichen Untersuchungen eine breite und tiefere Auseinandersetzung mit Konzepten der Erinnerungsforschung weitestgehend aus. Unsere Untersuchung hat gezeigt, dass gerade Konzepte wie „prosthetic memory“<sup>107</sup>, „postmemory“<sup>108</sup> und „travelling memory“<sup>109</sup> mit einem kulturwissenschaftlichen Verständnis von Musik vereinbar sind und einen idealen Ausgangspunkt für die musikwissenschaftliche Erforschung von Erinnerungspraktiken bilden.

Die Untersuchung des *Requiem für Auschwitz* zeigt, dass mittels einer Kombination von Forschungsmethoden verschiedene Dimensionen des musikalischen Denkmals und seine Prozesshaftigkeit erschlossen werden können. Der Einbezug von Feldforschung ermöglicht es, über eine Objekt-zentrierte Analyse hinauszugehen und eine an konkreten Performances kultureller Erinnerung orientierte Untersuchung in den Vordergrund zu rücken. Hierdurch setzen wir bewusst den Fokus auf Erinnern als (wiederkehrende) Praxis im Gegensatz zu der Idee eines kulturellen Gedächtnisses, welches durch Artefakte gespeichert und abgerufen wird. Das musikalische Denkmal stellt so die Idee von Medien als bloßen Erinnerungsspeichern auf die Probe. Es wird deutlich, dass Erinnerungen im musikalischen Denkmal als zeitlich begrenzte, erlebte und performative Struktur nicht einfach übertragen, sondern vielmehr generiert werden. Das musikalische Denkmal schafft einen Raum des Erinnerungstransfers, in dem Menschen eigene Bezüge zur Vergangenheit herstellen und in dem es zu einer Verbindung und zum Austausch zwischen persönlichen und kollektiven Erinnerungen kommt. Dem sowohl zugeschriebenen als auch individuell erfahrenen affektiven Potenzial von Musik kommt in diesem Prozess besondere Bedeutung zu.

Das musikalische Denkmal wird von unterschiedlichen Akteur\*innen mit Bedeutung aufgeladen. Die Bedeutungsgenerierung findet im Kontext eines Spannungsfelds von relativer Offenheit und konkreten Interpretationsangeboten statt. Auf der einen Seite bringen die klanglichen, performativen und temporalen Dimensionen ein hohes Maß an Polysemie mit sich. Auf der anderen Seite werden durch die Remediation von Erinnerungsinhalten indexikalische Verbindungen geschaffen. Die Einbettung in räumliche und zeitliche Kontexte sowie die (zugeschriebene) Gruppenzugehörigkeit von Akteur\*innen legt zusätzliche Lesarten nahe. Für weitere Erkenntnisse sind an dieser Stelle Rezeptionsstudien erstrebenswert, die detaillierte Einblicke in die Bedeutungsgenerierung musikalischer Denkmäler geben könnten.

Schließlich zeigt sich, dass durch das musikalische Denkmal das politische Potenzial von Erinnerung in den Vordergrund tritt. Mit dem musikalischen Denkmal wird nicht nur an Vergangenes erinnert, sondern es wird ebenso zur Gestaltung von Gegenwart und Zukunft

107 Landsberg.

108 Hirsch.

109 Erll, „Travelling Memory“.

eingesetzt. Zeitgleich wird deutlich, dass das musikalische Denkmal nur durch aktives Handeln vieler verschiedener Akteur\*innen „errichtet“ werden kann und es einer erinnernden Gemeinschaft bedarf, die sich immer wieder für die Finanzierung und Durchführung engagiert. Die Frage, inwiefern musikalische Denkmäler tatsächlich zur Verwirklichung politischer Visionen beitragen können, bleibt eine Aufgabe zukünftiger musikwissenschaftlicher Erinnerungsforschung. Was wir an dieser Stelle allerdings bereits feststellen können, ist, dass das musikalische Denkmal Menschen für gemeinsame Ziele zusammenbringt: nicht nur zum Gedenken, sondern auch um die aktuelle Gesellschaft zu verändern.

#### *Abstract*

With his *Requiem for Auschwitz*, Roger Moreno Rathgeb has crafted a “musical memorial” for the victims of National Socialism. By bringing together approaches and concepts from musicology (especially ethnomusicology), media and memory studies, this article investigates three central aspects of the multimedia memorial comprised of “music, film, images and words” (Rathgeb 2019). The article first analyses the circulation and transfer of memory, tracing the “travels” (Erl 2011) and “remediations” (Bolter/Grusin 1999) of memories of the Holocaust, as well as examining music’s affective potential to create spaces of memory transfer (Landsberg 2004). Second, by asking who is remembered, the article surveys the manifold readings afforded by music, its musical agents, its embedding of media, and its performance contexts. Third, the article focuses on the political purpose of the musical memorial, unveiling that the *Requiem* is not only employed to make visible the marginalized memories of the Sinti and Roma genocide by the Nazis, but that it is used to draw attention to current struggles of the minority across Europe. The *Requiem* further serves as a general statement against racism, actively attempting to shape the present and future.

Anna Maria Olivari (Dortmund)

## Musikhistorische Frauenforschung und Nachschlagewerke zu Komponistinnen. Ein kontrastiver, diachroner und diversitätsorientierter Vergleich

### 1. Das Themengebiet „Frau und Musik“ 1893–1999: Wissenszirkulation durch Nachschlagewerke

Die Nachricht, dass 150 Jahre nach der Eröffnung der Wiener Staatsoper die Oper einer Komponistin, Olga Neuwirth, dort zum ersten Mal aufgeführt werden sollte, erregte Ende 2019 Aufsehen.<sup>1</sup> Sie lenkt die Aufmerksamkeit auf eine Problematik, die innerhalb der musikhistorischen Frauenforschung bereits um 1900 im Zentrum stand: die Erinnerungskultur zu Komponistinnen.<sup>2</sup> Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, ausschnitthaft und anhand exemplarischer Publikationen zu rekonstruieren, wie die musikhistorische Frauenforschung durch biographische Nachschlagewerke zur Wissenszirkulation über Leistungen von komponierenden Frauen beigetragen hat: Die Umsetzung dieses Vorhabens steht hierbei im Fokus. Zu diesem Zweck stützt sich die Untersuchung auf Methoden der kulturwissenschaftlichen Diversitätsforschung. Dadurch soll beleuchtet werden, welche Differenzierungen wie diskursiv hervorgebracht werden. So sind Fragen zu stellen, wie beispielsweise die Kategorie „Komponistin“ konstruiert wird, also welche Identitätskategorien diesbezüglich zentral sind. Solche Fragen nach dem spezifischen „doing difference“ eines Lexikons gehen Hand in Hand mit einer Untersuchung der jeweiligen Wissensvermittlung, z. B. des Wissenschaftsverständnisses, das dem jeweiligen Lexikon zugrunde liegt. All dies sind Aspekte, mit denen sich die Analyse beschäftigt.

#### 1.1. Analysekorpus

Als Korpus dienen der Untersuchung drei Lexika, die „neues“ Wissen zu produzieren<sup>3</sup> und tradierte Ansichten in Frage zu stellen anstreben, um dem Vergessen entgegenzuwirken. Die Texte, die zur Rezeption in wissenschaftlichen und nicht-wissenschaftlichen Kreisen gedacht sind, machen Komponistinnen zum alleinigen Gegenstand. Sie wurden von Musikwissenschaftlerinnen verfasst oder herausgegeben und können zwei historischen Phasen des Feminismus, der historischen Frauenbewegung einerseits und der feministischen Musikwissenschaft andererseits, zugeordnet werden. Es handelt sich hierbei um Anna Morschs *Deutschlands Tonkünstlerinnen* (1893), Eva Weissweilers *Komponistinnen aus 500*

1 Vgl. z. B. Wolfgang Höbel, „Die erste Frau – nach 150 Jahren“, in: *Der Spiegel (online)* (6.12.2019), <<http://www.spiegel.de/kultur/olga-neuwirth-an-der-wiener-staatsoper-eine-frau-im-tempel-der-phalokraten-a-00000000-0002-0001-0000-000167380484>>, 4.9.2022.

2 Zu Erinnerung und Gedächtnis vgl. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, sowie Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992.

3 Vgl. Monika Mommertz, „Theoriepotenziale ‚ferner Vergangenheiten‘: Geschlecht als Markierung/Ressource/Tracer“, in: *L'Homme* 26/1 (2015), S. 79–97, hier S. 86.

Jahren (1981), in erweiterter Neuauflage erschienen als *Komponistinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (1999), sowie Julie Anne Sadies und Rhian Samuels *The New Grove Dictionary of Women Composers* (1994).

Im Fall des ersten Lexikons, *Deutschlands Tonkünstlerinnen* von Anna Morsch (1893),<sup>4</sup> hat man es mit dem „First Wave Feminism“, der laut Ute Gerhard im deutschsprachigen Raum als „alte“ oder „historische“ Frauenbewegung (Ende des 19. Jahrhunderts bis 1920/1930) bezeichnet wird, zu tun.<sup>5</sup> Es mag in diesem Kontext nicht erstaunen, dass die „[b]iographische[n] Skizzen aus der Gegenwart“<sup>6</sup> im Anschluss an ein Tonkünstlerinnen-Album entstanden sind, das die Musikhistorikerin „im Auftrage des Deutschen Frauencomité’s für die Weltausstellung in Chicago“<sup>7</sup> zusammenstellte. Als Frau durfte Morsch (1841–1916) keine universitäre Ausbildung genießen, dennoch lernte sie den Beruf der Musikschriftstellerin auf autodidaktischer Basis. Erfahrung mit dem Verfassen von Lexikon-einträgen sammelte sie neben *Deutschlands Tonkünstlerinnen* auch durch die Mitarbeit an Emil Breslauer’s Neubearbeitung von *Julius Schubert’s Musikalisches Conversations-Lexikon* (vermutlich 1892). Des Weiteren war sie als (Chef-)Redakteurin der Zeitschrift *Der Klavier-Lehrer* (ab 1911 *Musikpädagogische Blätter*) für ihre musikpädagogischen Tätigkeiten sowie ihr starkes berufspolitisches Engagement im Deutschen Musikpädagogischen Verband berühmt.<sup>8</sup>

Dem Deckblatt von *Deutschlands Tonkünstlerinnen* zufolge habe Morsch die Skizzen lediglich „[g]esammelt und herausgegeben“<sup>9</sup>: Die Funktion der Autorin wird in eine Herausgeberinnenschaft umgewandelt. Morsch erhebt durch das Wort „Skizze“ keinen Anspruch auf Vollständigkeit und lässt durch die Herausgeberinnenfunktion ihren Anteil am Projekt kleiner erscheinen. Bereits das Deckblatt weist also auf „Ausweichmanöver“ des Textes hin, ein Phänomen, das in der späteren Analyse noch deutlicher zutage treten wird. Das Lexikon von Morsch, das aus einem einzigen Band besteht, wurde vom Berliner Verlag von Stern & Ollendorff gedruckt.<sup>10</sup> Insgesamt beinhaltet der Text 123 Darstellungen, die jeweils eine bis maximal vier Seiten umfassen. Die vier Abschnitte, in die das Lexikon gegliedert ist, widmen sich allen Musikberufen der Zeit: Komponistinnen und Musikschriftstellerinnen befinden sich im ersten Abschnitt, der zweite Abschnitt befasst

4 Anna Morsch, *Deutschlands Tonkünstlerinnen. Biographische Skizzen aus der Gegenwart*, Berlin 1893.

5 Vgl. Ute Gerhard, *Frauenbewegung und Feminismus. Eine Geschichte seit 1789* (= C. H. Beck Wissen 2463), München 2009, S. 50.

6 Morsch, Titelei.

7 Ebd., S. 5.

8 Vgl. Martina Bick, Art. „Anna Morsch“, in: *Musikvermittlung und Genderforschung: Musikerinnen-Lexikon und multimediale Präsentationen (MUGI)*, hrsg. von Beatrix Borchard u. a., Hamburg 2003ff., <[https://mugi.hfmt-hamburg.de/old/A\\_lexartikel/lexartikel.php%3Fid=mors1841.html](https://mugi.hfmt-hamburg.de/old/A_lexartikel/lexartikel.php%3Fid=mors1841.html)>, 4.9.2022. Siehe ferner auch Hugo Riemann, *Hugo Riemanns Musiklexikon*, bearbeitet von Alfred Einstein, Berlin 1929, Bd. 2, S. 486.

9 Morsch, Titelei.

10 Da sich zum Verlag nur sehr wenige Informationen finden lassen, ist zu vermuten, dass es sich um einen kleinen Verlag gehandelt hat. Er soll nur von 1891 bis 1896 bestanden haben und dann 1896 von A. Deneke erworben worden sein. Einige Ausgaben der *Neuen Berliner Musikzeitung* erschienen bei dem Verlag, des Weiteren Musikwerke von Arno Kleffel, Otto Feller und Hans Brüning. Auch eine Tragödie von Alfred Christlieb Kalischer, *Der Untergang des Achilleus*, soll dort ebenfalls veröffentlicht worden sein. Zu den Themenbereichen des Verlags zählten also Musik und Literatur/Theater. Für weitere Informationen vgl. Stefanie Döll, *Das Berliner Musikverlagswesen in der Zeit von 1880 bis 1920*, Diss. Freie Universität Berlin 1984, S. 67 und 85.

sich mit Sängerinnen, der dritte mit Instrumentalistinnen und der vierte schließlich mit Musikpädagoginnen.<sup>11</sup> Dieser Gliederung entsprechend werden Musikberufe nach der Art der Tätigkeit klassifiziert: Schreiben, Singen, Spielen und Lehren.

Rebecca Grotjahn ordnet *Deutschlands Tonkünstlerinnen* den ersten „überblicksartigen Darstellungen“ des „früher gern so genannten Themengebiet[s] ‚Frau und Musik‘“<sup>12</sup> zu. Ab den 1980er Jahren diene Morschs Pionierarbeit der feministischen Musikwissenschaft, die der Frauenbewegung nach 1970<sup>13</sup> zuzuordnen ist und sich primär dem „Entdecken und Aufdecken“<sup>14</sup> von Werken und Leistungen komponierender Frauen verschrieb, „als Ausgangspunkt für weitere Forschungen“<sup>15</sup>.

In diesem zweiten Kontext erscheinen 1981 und 1999 in Deutschland die Texte von Eva Weissweiler, *Komponistinnen aus 500 Jahren* und *Komponistinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*,<sup>16</sup> sowie 1994 in Großbritannien das Lexikon von Julie Anne Sadie und Rhian Samuel, *The New Grove Dictionary of Women Composers*.<sup>17</sup> Ein wichtiges Kriterium für die Wahl der Nachschlagewerke aus dem ausgehenden 20. Jahrhundert besteht in ihrer Zugänglichkeit, da sie von renommierten Verlagen veröffentlicht wurden. Folglich standen sie für erste Informationen sofort zur Verfügung und übernahmen die Funktion, die heute etwa dem digitalen Lexikon des Projekts *MUGI* zukommt.<sup>18</sup> Es liegt nahe, dass sich die beiden Publikationen im Gegensatz zu Morsch ausschließlich Komponistinnen widmen.

Es gilt im Folgenden, die beiden Projekte und ihre Autorinnen kurz vorzustellen. Zunächst einmal Weissweilers Texte. Eva Weissweiler, geboren 1951, ist promovierte Musikwissenschaftlerin und hat sich als freie Autorin wiederholt dem Verfassen von Musikerinnenbiographien gewidmet, z. B. denen von Clara Schumann und Fanny Mendelssohn.<sup>19</sup> Die erste Ausgabe ihres *Komponistinnen*-Projekts erschien 1981 im Fischer Taschenbuchverlag, die zweite, überarbeitete Ausgabe 1999 im Deutschen Taschenbuch Verlag. Die zweite Ausgabe beinhaltet im Vergleich zur ersten ein Kapitel zu Komponistinnen im Nationalsozialismus, ein Kapitel zu den Komponistinnen und Performance-Künstlerinnen der Avantgarde und eine aktualisierte Bibliographie von Sekundärtexten zu Komponistinnen.<sup>20</sup> Beide Ausgaben liegen also im Taschenbuchformat vor und in Verlagen, die eine lange Tradition haben und Publikationen aus vielen Themengebieten verzeichnen: Unter diesem Gesichtspunkt scheint eine Popularisierung des Wissens wohl angestrebt zu

11 Vgl. Bick.

12 Rebecca Grotjahn, „Musik: Frauen- und Geschlechterforschung in der Musikwissenschaft“, in: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*, hrsg. von Ruth Becker und Beate Kortendiek (= *Geschlecht und Gesellschaft* 35), Wiesbaden 2010, S. 774–779, hier S. 776.

13 Vgl. Gerhard, S. 50.

14 Monika Bloß, „Musikwissenschaft“, in: *Gender-Studien. Eine Einführung*, hrsg. von Christina von Braun und Inge Stephan, Stuttgart u. a. 2006, S. 307–321, hier S. 310.

15 Bick, Abschnitt „Rezeption“.

16 Vgl. Eva Weissweiler, *Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen*, Frankfurt am Main 1981; dies., *Komponistinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen*, München u. a. 1999.

17 Vgl. *NGroveDWC*.

18 Borchard u. a. (Hrsg.), *MUGI-Lexikon*, <<https://mugi.hfmt-hamburg.de>>, 4.9.2022.

19 Eva Weissweiler, *Fanny Mendelssohn. Ein Portrait in Briefen*, Berlin 1984; dies., *Clara Schumann. Eine Biographie*, Hamburg 1990.

20 Vgl. Weissweiler, *Komponistinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, S. 6.

sein.<sup>21</sup> Die Tatsache, dass eine zweite Ausgabe von Weissweilers *Komponistinnen* veröffentlicht wurde, belegt das Interesse seitens Leser:innenschaft und Verlagswesen sowohl an dem Projekt selbst als auch an seiner Ergänzung und Aktualisierung.

Im Folgenden soll auf das englischsprachige *Komponistinnen-Lexikon* und seine Herausgeberinnen eingegangen werden. Julie Anne Sadie, geboren 1948, ist wie Weissweiler promovierte Musikwissenschaftlerin und war mit Stanley Sadie, dem Herausgeber des *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, verheiratet.<sup>22</sup> Abgesehen von dem hier behandelten Lexikon sind von ihr weitere Publikationen, die sich Musikerinnen widmen,<sup>23</sup> sowie weitere Nachschlagewerke, etwa zur Barockmusik, zu erwähnen.<sup>24</sup> Rhian Samuel, die zweite Herausgeberin, geboren 1944, ist nicht nur promovierte Musikwissenschaftlerin, sondern auch anerkannte Komponistin.<sup>25</sup> Im Unterschied zu den Texten Weissweilers entstand dieses englischsprachige Projekt mithin durch die Zusammenarbeit mit einer Komponistin. Der Verlag, Macmillan, hat genauso wie etwa der Fischer Verlag einen sehr guten Ruf und veröffentlicht verschiedene Textsorten, darunter auch Lexika. Beispielsweise pflegt er seit dem 19. Jahrhundert mit dem *Grove-Musiklexikon* eine enge Zusammenarbeit.<sup>26</sup> Abgesehen von der Macmillan- und Norton-Ausgabe (beide 1994) wurden keine weiteren Ausgaben des Lexikons veröffentlicht. Anders als bei Morsch und Weissweiler stammen nicht alle Einträge des Lexikons von Sadie und Samuel, sondern von weiteren Musikwissenschaftler:innen; Sadie und Samuel sind lediglich die Herausgeberinnen des Lexikons. Die Autor:innen der Einträge sind, im Gegensatz zu Morsch und Weissweiler, sowohl männlichen als auch weiblichen Geschlechts: Auf die angestrebte Geschlechterparität des *Grove-Komponistinnenlexikons* wird der Beitrag noch zu sprechen kommen.

Zusammenfassend lässt sich hinsichtlich des ausgewählten Korpus sagen, dass im vorliegenden Beitrag die Wissenszirkulation zum Thema „Komponistinnen“ innerhalb der musikhistorischen Frauenforschung durch einen Vergleich von einem der ersten Texte dieser Art mit zwei Lexika des ausgehenden 20. Jahrhunderts diachron rekonstruiert wird. Der renommierte Status der Verlage, bei denen Weissweilers Bücher sowie das *Grove-Komponistinnenlexikon* erscheinen, ermöglicht die Zugänglichkeit von Wissen.

21 Vgl. Maria Remenyi, „Popularisierung‘ und ‚Wissenschaft‘ – ein Gegensatz? Die mathematischen Wissenschaften und ihre Vermittlung im 18. Jahrhundert“, in: *Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Ulrich Johannes Schneider, Berlin u. a. 2009, S. 347–354.

22 Vgl. Nicolas Slonimsky u. a., Art. „Sadie, Julie Anne (née McCormack)“, in: *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, 9<sup>th</sup> Edition, hrsg. von Nicolas Slonimsky und Laura Kuhn, New York 2001, Bd. 5, S. 3111.

23 Julie Anne Sadie, „Musiciennes of the Ancien Régime“, in: *Women Making Music. The Western Art Tradition, 1150–1950*, hrsg. von Jane Bowers und Judith Tick, Urbana u. a. 1986, S. 191–223.

24 *Companion to Baroque Music*, hrsg. von Julie Anne Sadie, London 1990.

25 Stephen Banfield und Marie Fitzpatrick, Art. „Samuel, Rhian“, in: *GroveO*, 2001, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45960>>, 4.9.2022.

26 Vgl. „History of Grove Music Timeline“, in: *Oxford Music Online*, <<https://www.oxfordmusiconline.com/page/history-of-grove-music-timeline>>, 4.9.2022. *Oxford Music Online* bietet eine Auflistung von weiblichen Komponistinnen, bei der man zu den Einträgen des *GroveO* weitergeleitet wird. Vgl. „Women Composers A to Z“, in: ebd., <<https://www.oxfordmusiconline.com/page/women-composers-a-to-z>>, 4.9.2022. Auch der amerikanische Verlag Norton & Company, bei dem die amerikanische Ausgabe des *Komponistinnenlexikons* erscheint, ist ein großer und renommierter Verlag, der ebenfalls Lexika verzeichnet, z. B. zu Symbolen, Graphic und Fashion Designers oder Künstler:innen.

## 1.2. Methodik

Mit dem Kriterium der Zugänglichkeit geht die Annahme einher, dass biographische Nachschlagewerke als übliches erstes Recherchemittel einen wichtigen Beitrag zur Wissenszirkulation leisten und somit entscheidend zur Popularisierung von Wissen beitragen: Durch die (De-)Konstruktion von Identitäten können sie beispielsweise Machtverhältnisse reproduzieren oder subvertieren.<sup>27</sup> Diesbezüglich schreibt Ulrike Haß:

„Nachschlagewerke gelten oft als ultimativ objektive und ‚neutrale‘ Quellen, aber sie unterscheiden sich in ihrer Standpunktgebundenheit nicht von anderen Texten, seien es literarische oder sachbezogene: Sie sind auf spezifische Weise eingebunden in Diskurse und spielen in ihnen oft sogar herausragende Rollen, gerade weil sie für unparteiisch gehalten werden.“<sup>28</sup>

Zudem geben Lexika über das Wissenschaftsverständnis der jeweiligen Epoche Aufschluss: Spielen etwa in erster Linie Gelehrtentexte oder eher das autobiographische Material die Hauptrolle?<sup>29</sup> Die Beantwortung dieser Frage ermöglicht die Identifikation der Legitimationsinstanzen des Wissens der Zeit, zum Beispiel Adel und Klerus, „bürgerliche Intelligenz“<sup>30</sup> oder (männliche) Gelehrtenkreise. Wiederholt sind Lexika folglich durch die historisch orientierten Geisteswissenschaften untersucht worden.<sup>31</sup>

Von der vorliegenden Untersuchung ist eine ausschnittshafte Diskursgeschichte der musikhistorischen Frauenforschung anhand von biographischen Nachschlagewerken zu erwarten. Die historische und geographische Kontextualisierung des jeweiligen Lexikons oder der dargestellten Akteurinnen ergänzt die textimmanente Analyse. Noch Haß betont, dass trotz der Orientierung an bestimmten, tradierten Methoden Lexikograph:innen stets „Adaptionen an die eigene Intention und an die Rahmenbedingungen im eigenen Land und in der je neuen historischen Situation“<sup>32</sup> als notwendig erachten. Wie soll aber aus methodischer Sicht das Analysekorpus unter die Lupe genommen werden? Dies gilt es im Folgenden zu beleuchten.

### – Historische Diversitätsforschung

Klassifizieren ist eine der wichtigsten Tätigkeiten eines:r Lexikograph:in. Ein Sammelband von Theo Stammen und Wolfgang E. J. Weber, der sich auf europäische Enzyklopädien konzentriert, geht bei der Untersuchung von der Trias „Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung“<sup>33</sup> als den drei Hauptfunktionen von Nachschlagewerken aus. Gleichmaßen ist die Tätigkeit des Klassifizierens von Akteur:innen der Geschichte bei

27 Vgl. Melanie Unseld, *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musik- kultur und Musikhistoriographie* (= Biographik 3), Köln u. a. 2014, S. 85f.

28 Ulrike Haß, „Einführung in den Band, samt eines Versuchs über die Frage, ob Europa als ‚Wissensraum‘ verstanden werden kann“, in: *Große Lexika und Wörterbücher Europas. Europäische Enzyklopädien und Wörterbücher in historischen Porträts*, hrsg. von ders., Berlin u. a. 2011, S. 1–49, hier S. 8.

29 Vgl. Unseld, S. 86.

30 Ebd.

31 Vgl. z. B. Monika Schmitz-Emans, „Lexika und Wörterbücher als Selbstporträts“, in: *Autobiografie intermedial. Fallstudien zur Literatur und zum Comic*, hrsg. von Kalina Kupczyńska und Jadwiga Kita-Huber, Bielefeld 2019; vgl. auch Haß (Hrsg.).

32 Haß, S. 32.

33 *Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädien*, hrsg. von Theo Stammen und Wolfgang E. J. Weber, Berlin 2004.

biographischen Nachschlagetexten besonders augenfällig. Bezüglich dieser Art von Unterscheidungen, die nicht „naturhaft gegeben“, sondern „kontingent“ und „sinnhaft“ konstruiert werden, sprechen Stefan Hirschhauer und Tobias Boll von „Humandifferenzierungen“: „Menschen werden nach einer Vielzahl von Aspekten unterschieden und in Kategorien sortiert. Diese Kategorisierungen sind nach einer je eigenen Logik konstruiert“.<sup>34</sup>

Welche und wie Differenzierungen im Klassifikationsinstrument des Musiklexikons in Bezug auf Komponistinnen konstruiert werden, ist ein analytischer Schwerpunkt des vorliegenden Beitrags. Dementsprechend schreibt er sich in die historische, kulturwissenschaftliche Diversitätsforschung ein.<sup>35</sup> Speziell die historische Wandelbarkeit von Differenzierungen, die in ihren jeweiligen historischen und geographischen Kontexten zu erfassen sind, stellt ein zentrales methodisches Postulat der vorliegenden Untersuchung dar.<sup>36</sup> Mit dem Begriff des „un/doing difference“ nehmen Hirschhauer und Boll einerseits auf den „stets flüchtigen Schwebezustand“<sup>37</sup> der Konstruktion und Dekonstruktion von Differenzen Bezug, andererseits weisen sie damit darauf hin, dass „[j]edes *doing* einer Unterscheidung [...] das *un-doing* – die Verdrängung und Negation – anderer Unterscheidungen schon in sich trägt“.<sup>38</sup> Die Perspektive, dass Differenzsetzungen als fluid, hybrid<sup>39</sup> und „relational aufeinander bezogen“<sup>40</sup> zu denken sind, ist auch für diesen Beitrag wichtig.

Wie beim intrakategorialen Ansatz der Intersektionalitätsforschung geht der Beitrag davon aus, dass die Gruppe „Komponistinnen“ weder homogen ist, noch homogen dargestellt wird. Vielmehr differenziert sie sich hinsichtlich weiterer Kategorien, etwa des sozialen und beruflichen Status, der Nationalität und des Körpers, aus.<sup>41</sup> Bereits 1990 äußerte Susan McClary ihre Skepsis gegenüber einer exklusiven Fokussierung feministisch-musikwissenschaftlicher Studien auf die Kategorie des Geschlechts und wies auf die Wichtigkeit hin, „the politics of race, of class, of subjectivity, of popular culture“<sup>42</sup> ebenso zu berücksichtigen.

Um anhand des gewählten Korpus offenzulegen, welche Differenzierungen diskursiv hervorgebracht werden und wie das jeweilige Lexikon dementsprechend an der Wissenszirkulation zu Komponistinnen partizipiert, sind neben historischen Faktoren die Performativität und Performanz des jeweiligen Textes in den Mittelpunkt zu rücken. Es geht also

34 Stefan Hirschhauer und Tobias Boll, „Un/doing Differences. Zur Theorie und Empirie eines Forschungsprogramms“, in: *Un/doing Differences. Praktiken der Humandifferenzierung*, hrsg. von Stefan Hirschhauer, Weilerswist 2017, S. 7–26, hier S. 7.

35 Vgl. *Diversität historisch. Repräsentationen und Praktiken gesellschaftlicher Differenzierung im Wandel*, hrsg. von Moritz Florin u. a. (= Histoire 140), Bielefeld 2018.

36 Vgl. Moritz Florin, Victoria Gutsche und Natalie Krentz, „Diversity – Gender – Intersektionalität. Überlegungen zu Begriffen und Konzepten historischer Diversitätsforschung“, in: ebd., S. 9–31.

37 Hirschhauer und Boll, S. 11.

38 Ebd., S. 12, Hervorhebungen im Original.

39 Vgl. Florin, Gutsche und Krentz, S. 22.

40 Ebd., S. 24.

41 Vgl. u. a. *Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität*, hrsg. von Katharina Walgenbach u. a., Opladen u. a. 2007; dies., „Intersektionalität als Paradigma zur Analyse von Ungleichheits-, Macht- und Normierungsverhältnissen“, in: *Vierteljahresschrift für Heilpädagogik und ihre Nachbargebiete* 3 (2016), S. 211–224.

42 Susan McClary, „Towards a Feminist Criticism of Music“, in: *Canadian University Music Review* 10/2 (1990), S. 9–18, hier S. 15.

darum herauszufinden, ob – um mit Paul de Man zu sprechen – das Lexikon praktiziert, „was [es] predigt“<sup>43</sup>, oder nicht.

– *Die Pragmatik eines Textes*

Über die Absicht eines Textes gibt der Paratext „Vorwort“ Auskunft. Ein großes Verdienst von Gérard Genettes Methode der Textanalyse, auf die sich der Beitrag im ersten Teil der Analyse stützt, besteht darin, dass er die Pragmatik dieser Nebentexte in den Vordergrund rückt.<sup>44</sup> Darunter fallen alle textuellen Elemente, z. B. Widmungen, Vorworte, Klappentexte, aber auch Interviews mit den Autor:innen, die den eigentlichen Text begleiten. In den Ausführungen eines Narratologen, der primär für textimmanente Analysen plädiert,<sup>45</sup> klingen Annahmen der *Pragmatic Literary Stylistics* an, die sich in den kognitiven Geisteswissenschaften verorten und die die Interaktion zwischen Schreiber:innen und Leser:innen untersuchen. Dieses Forschungsparadigma zeichnet sich durch theoretischen Eklektizismus aus und berücksichtigt den Entstehungs- und Rezeptionskontext. Methoden aus der Sprachwissenschaft werden mit Methoden aus der Literaturwissenschaft kombiniert: Die pragmatische Analyse der Strategien, mit denen Sprecher:innen interagieren und dabei verbale Äußerungen kommunizieren und interpretieren, geht mit der Untersuchung der Funktion eines gewissen Sprachgebrauchs für die Rezeption literarischer Texte einher.<sup>46</sup> Im Fall des kontrastiven Vergleichs von nicht-literarischen Texten im engeren Sinne, nämlich von Nachschlagewerken, die zudem einen pragmatischen Anspruch für die Recherche erheben, erscheint die Konzentration auf die Pragmatik des Textes besonders ergiebig.

Paratexte dienen Genette zufolge der Präsentation des Textes und ermöglichen „seine ‚Rezeption‘ und seinen Konsum in [...] der Gestalt eines Buches“<sup>47</sup>: Solche „Anhängsel“ seien keineswegs bloß „eine Zone des Übergangs“<sup>48</sup>, vielmehr komme ihnen eine Transaktionsfunktion zu, die Auskunft über Pragmatik und Strategie des Textes gibt. An mehreren Stellen betont Genette den „pragmatische[n] Status“<sup>49</sup> von Paratexten, ihren „funktionalen Charakter“<sup>50</sup>. Manche paratextuellen Elemente besitzen ihm zufolge sogar eine „performativ[e]“<sup>51</sup> Macht. Beispielsweise geben Vorworte den Leser:innen Aufgaben, wie etwa die Rekonstruktion von Diskrepanzen zwischen ihnen und dem Inhalt des Buches.<sup>52</sup> Dieses letzte Beispiel verdeutlicht, dass Paratexte, so Genette, einen „Hilfsdiskurs“ darstellen, „der im Dienst einer anderen Sache steht, die seine Daseinsberechtigung findet, nämlich des

43 Paul de Man, „Semiologie und Rhetorik“, in: ders., *Allegorien des Lesens*, Frankfurt am Main 1988, S. 31–51, hier S. 45.

44 Vgl. Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt am Main 7 2019.

45 Vgl. Jan Christoph Meister, Art. „Narratology“, in: *the living handbook of narratology*, hrsg. von Peter Hühn u. a., Hamburg 2009ff., <<https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/48.html>>, 4.9.2022, Abschnitt 3.3. „French Structuralism: 1966–1990“.

46 Vgl. Siobhan Chapman und Billy Clark, „Introduction: Pragmatic Literary Stylistics“, in: *Pragmatic Literary Stylistics*, hrsg. von dens., New York 2014, S. 1–15.

47 Genette, S. 9.

48 Ebd., S. 10.

49 Ebd., S. 15, Hervorhebung im Original.

50 Ebd., S. 18, Hervorhebung im Original.

51 Ebd., Hervorhebung im Original.

52 Vgl. ebd., S. 16–19.

Textes“<sup>53</sup>. McCoy kritisiert dieses hierarchisch aufgefasste Verhältnis von Text und Paratext und zeigt, dass Paratexte Transaktion oder Widerstand gegen bestehende Machtverhältnisse ermöglichen: Folglich seien sie an sich bzw. eigenständig für sich sehr wichtig.<sup>54</sup> Da der vorliegende Beitrag das Äußere und „Innere eines Buches“<sup>55</sup> zu einer rückkoppelnden Interaktion kommen lässt, also Vorworte mit Einträgen vergleicht, geht er vom komplementären Status von Paratexten aus. Sowohl in einem Vorwort als auch in einem Eintrag können auf der performativen und nicht-performativen Ebene des Textes Machtverhältnisse, die die Wissenszirkulation betreffen, reproduziert oder subvertiert werden: Typische Geschlechterkonstruktionen der Zeit können beispielsweise bei der Schilderung des Lebens von Kulturschaffenden aufrechterhalten oder einer Kritik unterzogen werden.

Im Folgenden sollen die Schritte der Analyse veranschaulicht werden, bei der zunächst die Originalvorworte und das dabei programmatisch deklarierte Vorhaben im Zentrum stehen. In einem zweiten Schritt soll gezeigt werden, wie die Biographie einer einzigen Komponistin in drei verschiedenen Einträgen – bei Morsch, Weissweiler und im *Grove-Komponistinnenlexikon* – dargestellt wird. Als Beispiel dient hier Clara Schumann, die exemplarisch für den Typus der Virtuositin und der Komponistin des 19. Jahrhunderts steht. Schließlich wird der Fokus auf Einträge zu Komponistinnen gelegt, die zur Zeit der Veröffentlichung des jeweiligen Nachschlagewerkes noch lebten. Die Untersuchung soll zeigen, wie die Lexika sowohl Vergangenheit als auch Gegenwart verhandeln.

## 2. Der Paratext „Vorwort“ in biographischen Nachschlagewerken

Mit dem Ziel, die Wissenszirkulation über Komponistinnen im Medium des biographischen Nachschlagewerkes aus einer diversitätsorientierten Perspektive auszuloten, rückt die Analyse der Vorworte folgende Aspekte in den Mittelpunkt:<sup>56</sup>

1. Wie wurden die Akteurinnen ausgewählt? Wie wird begründet, dass das Lexikon nur von weiblichen Musikakteurinnen handelt? Hierbei hat man es mit einem markierten „doing difference“ zu tun: Es darf nur über Musikerinnen geschrieben werden, wozu Musiker männlichen Geschlechts aus den Projekten ausgeschlossen werden. Wie diese Entscheidung im Text begründet wird, gilt es im Folgenden zu untersuchen.
2. Werden die Lebensläufe und die Errungenschaften von weiblichen Musikakteurinnen an denselben Kriterien gemessen, die in der Musiklexikographie auch für männliche Komponisten gelten, z. B. Einfluss und Bedeutung? Oder werden diese Kriterien ergänzt oder in Frage gestellt für den spezifischen Fokus des Lexikons? Entsteht somit unter Umständen die Notwendigkeit, neue Kriterien auf das Material anzuwenden, etwa Verschiedenheit und Lebendigkeit?<sup>57</sup>

53 Ebd., S. 18.

54 Vgl. Beth A. McCoy, „Race and the (Para)Textual Condition“, in: *Publications of the Modern Language Association of America* 121/1 (2006), S. 156–169.

55 Genette, S. 102. Zur Kritik an dieser Innen-Außen-Metapher vgl. de Man, S. 33 und 42f.

56 Die vorliegenden Fragen stützen sich auf folgende Texte: Genette; Sigrid Nieberle, „Rückkehr einer Scheinleiche? Ein erneuter Versuch über die Autorin“, in: *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, hrsg. von Fotis Jannidis u. a. (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 71), Tübingen 1999, S. 255–272; Unseld, S. 85–100.

57 Sigrid Nieberle listet unter den Kriterien, die bei der Auseinandersetzung mit Autorinnen wichtig sind, „Verschiedenheit“ und „Lebendigkeit“ auf. Verschiedenheit kann als methodische Anwendung unterschiedlicher, ausdifferenzierter Kriterien verstanden werden, die an das jeweilige Untersuchungsobjekt

3. Wie erfolgte die Quellenauswahl? Erfolgte sie beispielsweise auf der Basis von Forschungsliteratur oder von Anekdoten und autobiographischen Zeugnissen?
4. Was ist die Absicht des Lexikons? Möchte es Wissenszirkulation revidieren, vertiefen oder überhaupt initiieren?
5. An welche Zielgruppe richtet sich das Nachschlagewerk? Nur an Wissenschaftler:innen oder an ein breiteres Publikum?

Hinsichtlich des ersten Punktes finden sich in *Deutschlands Tonkünstlerinnen* von Morsch kaum Informationen: Es wird nicht ersichtlich, wieso weiblichen Komponistinnen ein eigenes Lexikon gewidmet wird. Morsch erwähnt lediglich, dass es von „unseren bedeutendsten, heut lebenden, schaffenden, lehrenden und ausübenden Tonkünstlerinnen“<sup>58</sup> handelt. Das Kriterium der Bedeutsamkeit, das sich mit dem der Lebendigkeit sowie den vielen Deklinationen des „Tonkünstlertums“ verknüpft, reicht hier als Begründung für das Korpus aus. Somit ist auch die Frage zu Punkt zwei aus der obigen Liste beantwortet: Bedeutung, Lebendigkeit und die Verschiedenheit der musikalischen Profession stehen im Vordergrund.<sup>59</sup> Anzumerken ist an dieser Stelle auch, dass Morsch weder die Worte „Beruf“ noch „Profession“, sondern den Ausdruck „Tonkunst“ verwendet: Diese Wortwahl ist symptomatisch für die damalige Art von Musikgeschichtsschreibung, die um die „Musik als ‚Tonkunst‘ und die Individualität ihrer ‚Schöpfer“<sup>60</sup> kreiste. Die betrachteten Musikerinnen gehören in die Sphäre der Kunst, sprich: Sie können weder mit bezahlter Arbeit noch mit Dilettantismus in Verbindung gebracht werden.<sup>61</sup> Morsch schwächt die Kategorie des beruflichen Status ab, um die des künstlerischen Talents hervorzuheben. Zwar wird folglich die Berufstätigkeit von Frauen anders als in den politischen Bestrebungen der damaligen Frauenbewegung nicht offen thematisiert, es kann jedoch Margrit Twellmanns Beobachtung bestätigt werden, „daß sich die ‚Frauenfrage‘ nicht in der ‚Brotfrage‘ erschöpfe, sondern als

---

etwa aus historischer Sicht anzupassen sind. Ein solches methodisches Vorgehen ermöglicht laut Nieberle die Verabschiedung von einem „vermeintlich überzeitlichen Autorschaftsmodell, das sich im Paradigma der Namhaftigkeit niederschlägt“. Neben Namhaftigkeit sei auch die chronologische Auflistung von Werken und Namen einer Art von Literaturgeschichtsschreibung verpflichtet, die „mit historisierendem Impetus das überzeitliche Modell der Autorschaft auf dem jeweiligen Boden der Diskurse und Machtverhältnisse wieder einholt“. Das Kriterium der „Lebendigkeit“ bezieht sich auf das Potenzial, eine Autorin, die von traditionellen Literaturgeschichtsschreibungen für tot erklärt wurde, zu „revitalisieren“. Nieberle, S. 262f. und 272. Es liegt auf der Hand, dass sich die Kriterien von Nieberle nicht nur auf literarische Autorinnen, sondern auch auf Musikakteurinnen übertragen lassen.

58 Morsch, S. 5.

59 Zudem widmet sich *Deutschlands Tonkünstlerinnen* nicht nur Komponistinnen, sondern auch Musikschaffstellerinnen, Sängerinnen, Instrumentalistinnen und Musikpädagoginnen.

60 Bloß, S. 308. Auch das zeitgenössische Lexikon von Michaelis bedient sich des Wortes „Tonkünstler“. Vgl. Alfred Michaelis, *Frauen als schaffende Tonkünstler*, Leipzig 1888.

61 Vgl. Manuela Günter, „Jenseits von Kunst, Arbeit und Muße: Weibliches Schreiben 1800/1900“, in: *Kunst und Arbeit. Zum Verhältnis von Ästhetik und Arbeitsanthropologie vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, hrsg. von Anja Lemke und Wilhelm Weinstock, Paderborn 2014, S. 99–122. Die Einleitung des zitierten Sammelbandes rekonstruiert aus historischer Perspektive das Verhältnis von Kunst und Arbeit. Vgl. Anja Lemke und Wilhelm Weinstock, „Einleitung“, in: ebd., S. 9–22.

„Menschheitsfrage“ alle Bereiche des menschlichen Lebens berühre“<sup>62</sup>. In diesem Fall setzt sie sich auch mit der Kreativität von Komponistinnen auseinander.<sup>63</sup>

Bezüglich der Quellenauswahl kann Folgendes ausgesagt werden: Morsch bedauert, wegen unbeantworteter Briefe „auf die eigene Forschung angewiesen“<sup>64</sup> geblieben zu sein, weswegen sie im Untertitel ihr Unterfangen als Sammlung von „Skizzen“, die demnach keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, bezeichnet. Gleichzeitig wird deutlich, dass das autobiographische Material die Hauptrolle spielt: Die Autorin schreibt sich in jene „historisch orientierte bürgerliche Intelligenz“<sup>65</sup> ein, die Melanie Unseld in Anlehnung an Albrecht Koschorke von der „Textautorität qua Filiation“, also der treuen Überlieferung durch Adel und Klerus, abgrenzt.<sup>66</sup> Zur Absicht des Lexikons finden sich keine expliziten Informationen, es sei denn, man geht zunächst auf Punkt fünf der obigen Liste ein: die Frage nach der Zielgruppe. Morsch wendet sich an „einen freundlichen Leserkreis“<sup>67</sup>, von dem sie sich wünscht, dass er in einer zweiten Auflage ihre Recherchen vertieft und dadurch ihr Lexikon aktualisiert bzw. verbessert. Dieser „Leserkreis“ erweist sich so als aktiver Teil einer durchdachten Wissenszirkulation. Indirekt scheint hier das Lexikon die damaligen (männlichen) Gelehrtenkreise als designiertes Publikum im Blick zu haben: Die Absichten sind also Wissenszirkulation und Anerkennung vonseiten der Legitimationsinstanzen des Wissens der damaligen Zeit.

Um mit Genette diese erste Analyse zu resümieren: Das Vorwort von Morsch besteht performativ aus vielen „Ausweichmanöver[n]“<sup>68</sup>, und die Leser:innen sollen selber die nicht-performative Seite des Textes rekonstruieren: Diese zeichnet sich durch Leerstellen und sprachliche Umwege, die auf die Berufstätigkeit von Musikerinnen und das diesbezügliche Wissensdefizit hinweisen, aus. Der Ausschluss von männlichen Musikern aus dem Projekt und die sich daraus ergebende Konzentration auf weibliche Musikerinnen wird nicht begründet. Im Prozess des „doing difference“ im Medium des biographischen Nachschlagewerkes hebt Morsch allerdings vor allem die Kategorie des künstlerischen Talents hervor, also eine Differenzierung, die entscheidend zur Legitimation ihrer Biographiewürdigkeit beiträgt.

Bei Weissweiler wird die Analyse dadurch erleichtert, dass sich im Text präzise Angaben zu den obigen Punkten finden, so zunächst einmal hinsichtlich der Auswahl der Akteurinnen. Das Nachschlagewerk, das im Untertitel als „Kultur- und Wirkungsgeschichte“<sup>69</sup> definiert und dementsprechend von einem Lexikon ausdrücklich abgegrenzt wird, setzt sich aus „besonders exemplarische[n] Lebensgeschichten“<sup>70</sup> zusammen.<sup>71</sup> Exemplarisch seien

62 Margrit Twellmann, *Die deutsche Frauenbewegung im Spiegel repräsentativer Frauenzeitschriften. Ihre Anfänge und erste Entwicklung 1843–1889*, Meisenheim am Glan 1972, hier S. 223; vgl. auch Gerhard, S. 54 und 64.

63 Vgl. Bloß, S. 310.

64 Morsch, S. 6.

65 Unseld, S. 86.

66 Unseld nimmt allerdings auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts Bezug; vgl. ebd., S. 85–100; Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Zur Mediologie des achtzehnten Jahrhunderts*, München 1999. Zur Wichtigkeit von mündlichen Quellen im 19. Jahrhundert siehe auch Haß, S. 28, Anm. 17.

67 Morsch, S. 6.

68 Genette, S. 222.

69 Weissweiler, *Komponistinnen aus 500 Jahren*, Titelei.

70 Ebd., S. 11.

71 Die Analyse konzentriert sich auf Originalvorworte, um Vergleichbarkeit zu gewährleisten.

die Biographien, weil sie die Bedingungen weiblichen Komponierens zu rekonstruieren ermöglichen: Weissweiler stellt, indem sie die Absicht ihres Nachschlagewerkes dezidiert anspricht, klar, dass es ihr „nicht nur um äußere Daten wie Stationen der Ausbildung, Publikationsfrequenz, öffentliche Erfolge, sondern auch um die sozialen und psychischen Konflikte [gehe], denen komponierende Frauen in einer Welt voller Vorurteile ausgesetzt waren“<sup>72</sup>. Die Kriterien von Einfluss und Bedeutung sind dem Zitat entsprechend nachrangig, während das Kriterium der Verschiedenheit, das zudem durch die vielen mehr oder weniger populären Musikgenres gegeben ist, vordergründig erscheint. Die Autorin schreibt sich demnach in Positionen der damaligen feministischen Musikwissenschaft ein: Es galt die Bedingungen des Komponierens zu beleuchten, die weit mehr als das Komponieren selbst als maßgeblich für die „weibliche Ästhetik“ angesehen wurden.<sup>73</sup> Wie erfolgt die Quellenauswahl für diese sozialpsychologische Rekonstruktion? Erstaunlicherweise durch eine Recherche, die „mehr oder weniger dem Zufall überlassen“ gewesen sei, da Dokumente über die betrachteten Akteurinnen „nirgendwo systematisch verzeichnet“<sup>74</sup> waren. Den Leser:innen wird zwar die Absenz von Garantien für eine zuverlässige Recherche signalisiert, zugleich werden jedoch auch Herausforderungen vor Augen geführt, nämlich diejenigen, die zutage treten, wenn man das Bloß zufolge „enorme Wissensdefizit“<sup>75</sup> bezüglich Leistungen von Komponistinnen aufzuarbeiten versucht. Wie Morsch sieht die Autorin diese Aufarbeitung als keineswegs abgeschlossen an. Auch wird eine aktive Beteiligung der Leser:innen an dem Projekt vorgesehen, die mit der weiteren Auseinandersetzung mit dem Thema korrespondieren soll.<sup>76</sup> Die Absicht der Wissenszirkulation ist also auch bei Weissweiler vorhanden. Hinsichtlich der Zielgruppe kann vermutet werden, dass sich das Nachschlagewerk an Wissenschaftler:innen richtet, wobei zu diesem Aspekt jedoch keine genauen Informationen zu finden sind. Auch wird nicht begründet, warum Weissweilers *Komponistinnen* nur von weiblichen Komponistinnen handelt: Die Autorin weist lediglich auf die Einseitigkeit und Anfechtbarkeit ihrer Entscheidung hin und listet viele „loci communes“ gegen komponierende Frauen auf, was für die Beispielhaftigkeit dieser Profession in puncto soziale Ungleichheiten im musikalischen Bereich spricht.<sup>77</sup> Auch in diesem Fall bleibt also das offensichtliche „doing difference“ durch die ausschließliche Auswahl von Komponistinnen unbegründet.

Das Originalvorwort von *The New Grove Dictionary of Women Composers* ist mit Genette als „allograph“<sup>78</sup> zu bezeichnen, da es nicht von den Herausgeberinnen des Lexikons, sondern von Stanley Sadie, dem damaligen Herausgeber des *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, verfasst wurde.<sup>79</sup> Der Text geht auf die Ursachen für den Ausschluss von Komponistinnen aus dem kulturellen Gedächtnis ein, was auf die Fehlurteile früherer Musikhistoriker:innen zurückzuführen sei. Zu den Kriterien für die Aufnahme von

72 Weissweiler, *Komponistinnen aus 500 Jahren*, S. 11.

73 Vgl. Bloß, S. 311.

74 Weissweiler, *Komponistinnen aus 500 Jahren*, S. 11.

75 Bloß, S. 310.

76 Vgl. Weissweiler, *Komponistinnen aus 500 Jahren*, S. 12.

77 Vgl. ebd., S. 9 und 11.

78 Genette, S. 251.

79 Dem Vorwort folgt ein Preface der Herausgeberinnen: Da hier der Fokus auf Vorworten liegt, wird es jedoch nicht behandelt. Vgl. Julie Anne Sadie und Rhian Samuel, „Preface“, in: *NGroveDWC*, S. IX–XVIII.

Akteurinnen zählen „supposed merit and prominence“ sowie „achievement“,<sup>80</sup> also dieselben Kriterien, die auch beim anderen *Grove*-Lexikon, das im Titel allerdings nicht geschlechtlich markiert ist, angelegt wurden. Das Lexikon über Komponistinnen sei nämlich als Komplement des anderen zu verstehen, so das Vorwort. Seine Absicht bestehe nicht darin, „to establish or to acknowledge any supposed separation between the sexes“<sup>81</sup>. Vielmehr möchte es sich einer Forschungslücke annehmen und „a useful tool“<sup>82</sup> für die Recherche sein: Somit wird die Zielgruppe implizit erwähnt, nämlich diejenigen, die zu Komponistinnen recherchieren wollen. Zu zwei weiteren Aspekten, zur Quellenauswahl und zur Markierung der Geschlechterdifferenz, lassen sich keine expliziten Informationen finden. Zur Auswahl der Quellen ist jedoch festzuhalten, dass die Aussage über den komplementären Status des Komponistinnen-Lexikons indirekt auf die Richtlinien des *Grove*-Musiklexikons verweist. Es öffnet sich für die Leser:innen jedoch auch hier eine signifikante Leerstelle, die selbst im Text nicht aufgelöst wird, nämlich die Frage, warum Komponistinnen ein separates Lexikon gewidmet wird. Zwar plädiert das Vorwort, wie gezeigt, für einen komplementären Status des Nachschlagewerkes und für die Absicht der Geschlechterparität, was sich als ein „undoing difference“ zwischen Musiker:innen weiblichen und männlichen Geschlechts begreifen lässt. Jedoch werden im Titel und in der Durchführung des Projektes Komponierende männlichen Geschlechts ausgeschlossen: Differenz wird dementsprechend markiert. Es entsteht somit eine Diskrepanz zwischen Vorwort und Inhalt des Lexikons. Wie in den Lexika von Morsch und Weissweiler bleibt das „doing difference“ also unbegründet.

An dieser Stelle lässt sich ein kurzes Zwischenfazit ziehen, das über die vorher angesprochene Markierung einer Geschlechterdifferenz hinausgeht und weitere Gemeinsamkeiten und Differenzen in den Vorworten der drei Lexika in den Blick nimmt. Zunächst einmal ist festzuhalten, dass sowohl Morsch als auch Weissweiler die Aufgabe des Verfassens eines Vorwortes samt all seiner Implikationen, etwa der Absichtserklärung und der Erläuterung der Kriterien für die Aufnahme von Akteurinnen nicht an eine andere (männliche) Instanz delegieren, sondern das selbst übernehmen. Was aber den Beitrag der drei Lexika zur Wissenszirkulation angeht, so lässt sich ein gedankliches Kontinuum beobachten, und zwar der Wunsch, Wissenszirkulation zu initiieren.

### 3. Lexikoneinträge im Vergleich

Die Konzentration auf Paratexte wie Vorworte und Titel reicht allerdings nicht aus, um Auskunft darüber zu geben, wie ein biographisches Lexikon unter Berücksichtigung des je eigenen „un/doing difference“ an der Wissenszirkulation partizipiert. Markus Bandur stellt diesbezüglich fest, dass „der Erklärungsmodus der Sachartikel weitaus bezeichnender ist“<sup>83</sup>. Gerade dieser Erklärungsmodus soll hier im Fokus stehen. Zu diesem Zweck begleiten die folgenden Leitfragen, die ineinander übergehen, die Untersuchung:

1. Wie werden die zuvor analysierten Aspekte, etwa die Kriterien für die Auswahl und Darstellung der Komponistinnen sowie die Absichtserklärung, in den Einträgen umgesetzt?

80 Vgl. Stanley Sadie, „Foreword“, in: ebd., S. VII.

81 Ebd.

82 Ebd.

83 Markus Bandur, Art. „Musiklexika“, Fassung 1997, in: *MGGO*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/55426>>, 4.9.2022, Abschnitt „Systematischer und historischer Überblick, Einleitung“.

2. Welche Stilmittel und welche Argumentationsmodi zeichnen die Texte aus? Unter diesem Gesichtspunkt soll die Performativität der Texte in den Mittelpunkt gestellt werden: Hierbei geht es also mit Haß um die Frage „der sprachlichen Formung der ‚Wissensinhalte‘“<sup>84</sup>.
3. Welche Differenzierungen ergeben sich? Welche Identitätskategorien erscheinen durch das jeweilige „un/doing difference“ der Lexika als vordergründig, welche werden hingegen abgeschwächt?

Durch die Analyse der Einträge zu Clara Schumann sollen in einem ersten Schritt die vorigen Leitfragen unter die Lupe genommen werden, bevor sie dann in einem zweiten Schritt auf die Untersuchung von Einträgen zu Komponistinnen, die zur Zeit der Veröffentlichung des jeweiligen Lexikons noch lebten, Anwendung finden.

### 3.1. Lexikoneinträge zu Clara Schumann

Die Analyse der Einträge zu Clara Schumann soll zeigen, wie das Korpus mit der Biographie der Musikerin, die zudem bereits zu Lebzeiten berühmt war, umgeht.

Der Reihenfolge von *Deutschlands Tonkünstlerinnen* nach ist Schumann die erste Musikerin nicht-adliger Herkunft, die Eingang in das Werk gefunden hat.<sup>85</sup> Das künstlerische Talent steht für ihre Bedeutung und erscheint entsprechend dem Vorwort und Titel zentral. Zudem spricht es für ihre Lebendigkeit: Morsch präzisiert, dass „ob auch das Alter ihr Haar bleicht, ihr Künstlerthum strahlt, den antiken Götterbildern gleich, in ewig jugendlicher Schöne“: Ihre künstlerischen Fähigkeiten sind also im Gegensatz zum alt werdenden Körper immer noch „lebendig“.<sup>86</sup> Aus diesem Zitat lassen sich weitere Folgerungen ableiten, wie etwa die im Vorwort genannten Kriterien und Absichten umgesetzt werden. Zunächst wird betont, dass das künstlerische Talent über allen anderen Identitätskategorien wie Körper, Alter und Geld steht. Des Weiteren, dass das alltägliche Leben samt aller Probleme, zum Beispiel dem ihr väterlicherseits auferlegten Heiratsverbot und Roberts Hand- und Nervenkrankheit, auf eine transzendente Ebene verschoben wird. Auf dieser Ebene, die im vorigen Zitat durch den Vergleich mit antiken Gottheiten zum Tragen kommt, können Hindernisse nicht erwähnt werden. Clara wird durch einen Laudatio-Stil und viele Metaphern durchgehend mit einer Priesterin assoziiert: Sie sei „hohe, deutsche Priesterin im Heiligthum der reinsten Schönheit“<sup>87</sup>, und Robert soll „eine frische Strömung in die abgeschlossene Studienzelle der jungen Kunstnovize“<sup>88</sup> getragen haben. Gender spielt im Eintrag ebenfalls eine Rolle, etwa durch die Erwähnung einiger „Stereotyp[e] weiblicher Identität“<sup>89</sup>. Zu diesen zählen einerseits das „Mothering“<sup>90</sup>, da erwähnt wird, dass die

84 Haß, S. 41.

85 Vgl. Morsch, S. 13–16.

86 Ebd., S. 16.

87 Ebd., S. 13.

88 Ebd., S. 14.

89 Caitríona Ní Dhúill, „Biographie von ‚er‘ bis ‚sie‘. Möglichkeiten und Grenzen relationaler Biographie“, in: *Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie*, hrsg. von Bernhard Fetz, Berlin u. a. 2009, S. 199–226, hier S. 212.

90 Vgl. Nancy J. Chodorow, *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley 1978; Ní Dhúill, S. 208.

Musikerin stets „die aufopfernde Mutter geblieben“<sup>91</sup> sei, andererseits die „Orientierung auf den anderen hin“<sup>92</sup>; Clara sei durch die Liebesbeziehung zu Robert seine Muse geworden.<sup>93</sup> Die Ausweichmanöver des Vorworts tauchen auch in diesem Eintrag auf. Zu Leben und Schaffen werden dem „freundlichen Leserkreis“, also der Zielgruppe des Nachschlagewerkes, vor allem implizit Informationen vermittelt, die sich hinter lobenden Worten und Metaphern verbergen. Auch das epochenbedingte Wissenschaftsverständnis, das auf dem Primat des autobiographischen Materials beruht, stellt ein Hindernis für die Absicht der Wissenserweiterung dar: Beispielsweise sind Äußerungen von Robert über Clara nicht mit einem Quellenverweis versehen<sup>94</sup> und auch enthält der Eintrag kein ausführliches und systematisch angeordnetes Werkverzeichnis. Die statische Priesterinnen-Metaphorik entspringt einer Art von Musikgeschichtsschreibung, die auf der Ideologie von Meisterwerk und Geniekult beruht.<sup>95</sup> Damit erreicht allerdings Morsch ein wichtiges Ziel: Schumann wird den Kriterien der Epoche entsprechend biographiewürdig. Sie produziert echte Kunst und keine dilettantische bzw. bezahlte Arbeit.<sup>96</sup> Morsch wehrt sich somit gegen bürgerliche Normen der Zeit, die „das Kunstschaffen als natürliche[n], exklusive[n] Charakterzug des Mannes“<sup>97</sup> ansehen.

Im Gegensatz dazu wehrt sich Weissweiler vom ersten Satz an mit polemischem Ton gegen „phantasievoll[e]“ Schilderungen der „Lebens- und Liebesgeschichte“ Schumanns: Darunter fallen auch diejenigen, die sie als „Hohepriesterin der Kunst“<sup>98</sup> porträtieren. Über sie sei „so viel unkritisch Glorifizierendes geschrieben worden“<sup>99</sup>, dass es Zeit für „[e]ine schlichte wissenschaftliche Arbeit“<sup>100</sup> sei. Somit wird der Unterschied zu Morsch auch hinsichtlich des epochenbedingten Wissenschaftsverständnisses markiert. Auch ergibt sich eine Diskrepanz zum Vorhaben des Vorworts und zum Inhalt des Eintrags: Weissweiler berücksichtigt die sozialpsychologischen Bedingungen der Laufbahn Schumanns und spricht etwa mit polemischem Ton ihre Gefühle dem Musikunterricht mit dem Vater und den kompositorischen Fähigkeiten von Männern gegenüber an.<sup>101</sup> Dadurch werden auch die Quellen sichtbar: Zwar sind bibliographische Nachweise sowie Notenbeispiele vorhanden, das autobiographische Material spielt jedoch immer noch die Hauptrolle, wie sich an den vielen Bezügen auf Tagebucheinträge feststellen lässt.<sup>102</sup>

91 Morsch, S. 13.

92 Ní Dhúill, S. 212.

93 Vgl. Morsch, S. 14.

94 Vgl. ebd., S. 13.

95 Vgl. Eva Rieger, *Frau, Musik & Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausbildung*, Kassel 21988, S. 312.

96 Zu diesem „Stereotyp des materiell desinteressierten, ausschließlich auf seine künstlerische Selbstverwirklichung konzentrierten Bohemiens“, das „seit der Mitte des 19. Jahrhunderts Vorstellungen von der Welt der Kunst“ prägt, siehe Martin Rempe, *Kunst, Spiel, Arbeit. Musikerleben in Deutschland 1850 bis 1960* (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 235), Göttingen 2020, hier S. 9. Vgl. auch Wolfgang Ruppert, *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1998.

97 Rempe, S. 101.

98 Weissweiler, *Komponistinnen aus 500 Jahren*, S. 255. Die Einträge zu Schumann sind in beiden Ausgaben identisch, die hier angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die erste Ausgabe.

99 Ebd.

100 Ebd., S. 256.

101 Vgl. ebd., S. 256f. und 268f.

102 Vgl. ebd., S. 256f.

Im Rahmen dieser Darstellung nimmt der Körper eine Sonderstellung ein. Weissweiler geht zum Beispiel auf den Misserfolg von Claras Konzerten nach den „zahlreiche[n] Schwangerschaften“<sup>103</sup> ein und betont dadurch, dass von einer Musikerin schönes Aussehen verlangt wurde. Folglich zeigt sie, dass die Interdependenz von Körper, Geschlecht und Talent Schlüsselfaktoren für den Erfolg einer künstlerischen Laufbahn im 19. Jahrhundert waren. Wie andere Musikwissenschaftlerinnen ihrer Zeit berücksichtigt die Autorin also den Aspekt der Körperlichkeit.<sup>104</sup> Das Kriterium der Verschiedenheit schlägt sich in der Beachtung vieler Faktoren nieder und wird dementsprechend eingehalten. Durch die bibliographischen Nachweise und den höheren Informationsgehalt im Vergleich zu Morsch wird Wissenszirkulation ermöglicht. Weissweilers Absicht bestand aber nicht nur in einer Initiierung, sondern auch in einer Revision dieser Wissenszirkulation durch die Dekonstruktion der Stereotype, die sich in Bezug auf Komponistinnen verfestigt hatten. Zugleich baut sie im Text jedoch die Dichotomie zwischen dem „sensibel veranlagten Robert“ und der „praktisch denkenden“<sup>105</sup> Clara auf, spricht Claras Vater „Sadismus“<sup>106</sup> und Robert „Überlegenheit als Komponist“<sup>107</sup> zu. Das dichotomische Denken, der polemische Ton und die Wertungen des Textes scheinen so jene Stereotype zu reproduzieren, die das Nachschlagewerk zu bekämpfen beabsichtigte. Der Erklärungs- und Darstellungsmodus wirkt demnach dem angestrebten „undoing difference“ entgegen.

Im *Grove*-Komponistinnenlexikon steht dagegen die Kategorie des beruflichen Status im Vordergrund: Um Bedeutung, Leistungen und Einfluss Schumanns hervorzuheben, geht Nancy B. Reich, die Verfasserin des Eintrags, auf die vielen Tourneen, Geldaspekte und den Einfluss der Musikerin auf die Klavierperformance der damaligen Zeit ein.<sup>108</sup> Bezüglich dieses letzten Aspekts wird das Potenzial von Nachschlagewerken deutlich, Identitäten durch unterschiedliche Differenzsetzungen immer anders konstruieren zu können. Clara habe, Reich zufolge und im Gegensatz zu Weissweiler, erreicht, dass sich die Aufmerksamkeit des Publikums auf die aufgeführten Stücke anstatt auf die Virtuosin richtete: Als Konsequenz hieraus konzentrierte sich die Rezeption mehr auf die Faktur der Werke und weniger auf den Körper von Künstler:innen.<sup>109</sup> Während sich Weissweiler die Frage stellt, ob Schumann als „eine wirklich emanzipierte Frau“<sup>110</sup> gelten könne, und zur Schlussfolgerung kommt, dass sie „eher angepaßt“<sup>111</sup> war, stellt Reich sie als Pionierin dar. Die Identitätskategorie Gender ist nachrangig: Insofern wird die Absicht des Vorworts, keine Geschlechterdifferenz anzuerkennen, eingehalten. Gender interagiert an manchen Stellen mit der dominanten Identitätskategorie des beruflichen Status: Selbst die weibliche Tugend der Hinwendung zu den anderen hin verflechtet sich mit Schumanns beruflicher Position als einflussreicher Pianistin. Der Argumentationsstruktur des Textes nach wird der Eindruck vermittelt, dass Clara Kompositionen ihres Ehemannes nicht aus dem Grund aufführte, ihn als gesunde Frau zu unterstützen und somit eheliche Treue und Altruismus zu demonstrieren. Vielmehr scheint der Grund darin zu liegen, dass sie eine renommierte Pianistin war, was die

103 Ebd., S. 268.

104 Vgl. Bloß, S. 313.

105 Weissweiler, *Komponistinnen aus 500 Jahren*, S. 258.

106 Ebd., S. 256.

107 Ebd., S. 258.

108 Vgl. Nancy B. Reich, Art. „Schumann, Clara“, in: *NGroveDWC*, S. 411–416.

109 Vgl. ebd., S. 413.

110 Weissweiler, *Komponistinnen aus 500 Jahren*, S. 269.

111 Ebd., S. 270.

Verbreitung des Werkes garantierte. Neben den Kriterien Einfluss, Bedeutung und Leistung erweist sich die Verschiedenheit, die im Vorwort nicht genannt wird, als ebenfalls wichtig. Reich thematisiert viele Bedingungen von Claras kompositorischer Laufbahn und privatem Leben, etwa das Heiratsverbot des Vaters, die Krankheit von Robert und die daraus resultierende finanzielle Unterstützung der ganzen Familie durch ihre Konzerte.<sup>112</sup> Insofern lässt sich der Eintrag in die Tendenzen der damaligen feministischen Musikwissenschaft einordnen, weil die Bedingungen, unter denen Frauen Musikwerke schrieben, Erwähnung finden. Des Weiteren sind eine Werkliste und eine Bibliographie enthalten, die sowohl die Nachprüfbarkeit als auch die Erweiterung von Wissen ermöglichen.

Die Analyse der Einträge zu Schumann hat gezeigt, ob und wie die Kriterien und die Absichten des Vorworts in den drei Nachschlagewerken umgesetzt werden. Auch hat sie bestätigt, dass die Kategorie „Komponistin“ in biographischen Lexika der musikhistorischen Frauenforschung nicht homogen dargestellt wird, indem sie das jeweilige „un/doing difference“ beleuchtet hat. Folglich partizipieren die Einträge auf unterschiedlicher Art und Weise an der Wissenszirkulation: Sie stellen beispielsweise Schumann als unerreichbare Auctoritas des musikalischen Panoramas der damaligen Zeit dar oder porträtieren sie als Komponistin, die ihrem Ehemann unterlegen ist, sowie auch als einflussreiche und Geld verdienende Musikschaffende. Die Leser:innen, die nach Informationen zum Leben von Clara Schumann recherchieren, finden in den drei Nachschlagewerken drei zum Teil ähnliche, zum Teil auch sehr divergierende Darstellungen.

### 3.2. Einträge zu zeitgenössischen Komponistinnen im Vergleich

In diesem Abschnitt soll einerseits untersucht werden, wie die drei Lexika zeitgenössische Komponistinnen darstellen und somit Gegenwart verhandeln.<sup>113</sup> Andererseits geht die Analyse aber auch der Frage nach, wie sie mit den Biographien von Akteurinnen umgehen, die im Vergleich zu Schumann weniger Platz im kulturellen Gedächtnis gefunden haben. Um eine Vergleichbarkeit zu gewährleisten, wurden bei der Auswahl der Einträge sowohl die Textlänge als auch die nationale Herkunft der Akteurinnen beachtet. Infolgedessen soll auch beleuchtet werden, wie das Korpus die Kategorie der Nationalität verhandelt: *Deutschlands Tonkünstlerinnen*, Ausgangspunkt der Analyse, rückt neben Kunst Nationalität an exponierte Stelle.<sup>114</sup>

Aus dem Lexikon von Morsch werden die Einträge zu Ingeborg von Bronsart und Julie von Pfeilschifter behandelt. Bronsart (1840–1913) wurde in Russland von schwedischen Eltern geboren. Zeit ihres Lebens unternahm sie viele Tourneen als Pianistin und nach dem Umzug nach Hannover, wo ihr Mann zum Intendanten des Königlichen Hoftheaters ernannt wurde und sie wegen des preußischen Beamtenrechts nicht mehr konzertieren durfte, widmete sie sich der Komposition.<sup>115</sup> Pfeilschifter (1840–1918) war ebenfalls Pianistin und Komponistin, vor allem von Liedern und Tanz-Divertissements. Laut Silke Wenzel ist ihr

112 Vgl. Reich, S. 411f.

113 Zur Wichtigkeit von Aktualität unter zeitgenössischen Lexika vgl. Klaus Vogelgsang, „Zum Begriff ‚Enzyklopädie‘“, in: Stammes u. a. (Hrsg.), S. 15–23, hier S. 22.

114 Als historische Referenz um 1900 seien diesbezüglich die Vaterländischen Frauenvereine erwähnt. Vgl. Gerhard, S. 56.

115 Vgl. Katharina Hottmann, Art. „Bronsart von Schellendorf, Ingeborg (Lena) von“, Fassung November 2016, in: *MGG*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/53352>>, 4.9.2022.

Lebensweg „ein sozialgeschichtlich beeindruckendes Beispiel für eine Musikerin, die [...] versuchte, ihren Lebensunterhalt allein zu bestreiten“<sup>116</sup>. Im Gegensatz zum Eintrag über Schumann ermöglicht die nicht exponierte Position der beiden Einträge Interdependenzen von Gender, sozialem und beruflichem Status, Geld, Körper und Nationalität zu thematisieren.<sup>117</sup> In Bezug auf Bronsart erwähnt beispielsweise Morsch, dass Liszt der „blonde[n] Schwedin“<sup>118</sup> beim ersten Treffen kein Vertrauen schenkte: Folglich verlangte er von ihr, dass sie vor Ort eine Fuge komponierte. Das Aussehen, die nationale Herkunft und das Geschlecht der Musikerin erweckten Liszts Misstrauen. In Bezug auf Pfeilschifter sieht die Autorin die Hindernisse in ihrer musikalischen Laufbahn als Konsequenz finanzieller Not und ihres dadurch bedingten „beständige[n] Wohnungswechsel[s]“<sup>119</sup> an: Sie macht auf diese Weise deutlich, wie sehr ökonomische Bedingungen den Erfolg und die Qualität der Ausbildung beeinflussen können. Das Kriterium der Lebendigkeit ist in beiden Einträgen wichtig: Morsch definiert Bronsart als „unermüdlich schaffende Künstlerin“<sup>120</sup>, während Pfeilschifter Hindernisse „mit rastloser, unermüdender Energie“<sup>121</sup> bewältigte. Über die Bedeutung der Musikerinnen geben Kritiker und berühmte männliche Persönlichkeiten der Zeit Auskunft: Wie bei Schumann gelten erneut männliche Instanzen als Garantie für die Bedeutung als Künstlerin. Auch autobiographische Aussagen spielen eine große Rolle. Des Weiteren ordnet Morsch die Komponistinnen performativ in die Sphäre der Kunst ein: Bronsarts Erfolg sei auf das „ernste“ Gebiet der dramatischen Komposition zurückzuführen und Pfeilschifter gelte als „Stifterin einer ganz besonderen Neuheit in der Tonkunst“<sup>122</sup>, die durch die Kombination von Gesang und Tanz sowie die Sujets doch für ein „Frauengenre“ bzw. Geldarbeit gehalten werden könnte. Auch diese Einträge enthalten keine bibliographischen Nachweise. Der Informationsgehalt ist jedoch insgesamt höher als im Eintrag zu Schumann: Die Zielgruppe des Nachschlagewerkes verfügt über mehr Details für eine Weiterführung der Recherche. Soziale Ungleichheiten werden zwar noch als schicksalhaft angesehen,<sup>123</sup> es werden aber auch die Bedingungen weiblichen Komponierens berücksichtigt und die Berufstätigkeit offen thematisiert. Das scheint eine Konsequenz folgender Faktoren zu sein: der nicht exponierten Stelle der Einträge, der niedrigeren Popularität der Musikerinnen im Vergleich zu Schumann und bei Pfeilschifter des sozialen Status.

Aus Weissweilers Publikationen und dem *Grove*-Komponistinnenlexikon werden die Einträge zu Laurie Anderson und Renate Birnstein vorgestellt. Anderson (\*1947), US-amerikanische Komponistin und Performance-Künstlerin, widmet sich nicht nur der Musik, sondern auch der Malerei, Bildhauerei und Dichtung. Diese Künste kombiniert sie in ihren experimentellen Werken und Performances.<sup>124</sup> Birnstein (\*1946), deutsche Komponistin, studierte in Hamburg bei berühmten Komponisten der Neuen Musik, György Ligeti und

116 Silke Wenzel, Art. „Julie von Pfeilschifter“, in: *MUGI-Lexikon*, <[https://mugi.hfmt-hamburg.de/A\\_lexartikel/lexartikel.php%3Fid=pfei1840.html](https://mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/lexartikel.php%3Fid=pfei1840.html)>, 4.9.2022, Abschnitt „Profil“.

117 Vgl. Morsch, S. 17–20 und 42ff.

118 Ebd., S. 18.

119 Ebd., S. 42.

120 Ebd., S. 20.

121 Ebd., S. 42.

122 Ebd., S. 17.

123 Vgl. ebd., S. 44.

124 Vgl. Michael Saffle, Art. „Anderson, Laurie Phillips“, Fassung November 2016, in: *MGGO*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/51618>>, 4.9.2022.

Diether de la Motte. In derselben Stadt wurde sie später Professorin für Komposition und Musiktheorie. Birnstein ist insbesondere für ihren minimalistischen Stil bekannt.<sup>125</sup>

Bei Weissweiler<sup>126</sup> sind wie auch bei der Schilderung Schumanns Interdependenzen von Körper und Gender wichtig, besonders in Bezug auf Anderson: Die Autorin geht auf ihr Auftreten samt „ihren viel zu großen Männeranzügen“<sup>127</sup> ein. Die Identitätskategorie „class“ spielt ebenfalls eine Rolle: Die Musikerin soll „ihre Kindheit in einem komfortablen Landhaus mit Swimmingpool, Golf- und Tennisplätzen“<sup>128</sup> verbracht haben. Ebenso ist die Kategorie der Nationalität wichtig, die wieder zu einer dichotomisierenden, stereotypenreichen Darstellung führt: Andersons „komödiantische Art“ vertrage sich „nur schlecht mit dem deutschen Ernst“<sup>129</sup>. Während sie mit ihren Stücken in den USA Erfolge feiert, wird in Deutschland Birnsteins Hinwendung „zur mathematischen Abstraktion“ in ihrem Schaffen als „auffällig“<sup>130</sup> bezeichnet. Auch im Vorwort zur zweiten Ausgabe profilieren sich die USA einem alten Topos entsprechend als Land der Möglichkeiten für Komponistinnen.<sup>131</sup> Erneut ist der Ton polarisierend und polemisch, selbst wenn Weissweiler zugleich wichtige Vorurteile identifiziert, die für das weibliche Schaffen ein Hindernis dargestellt haben und die Morsch in ihrem Lexikon zu umgehen versuchte. In Bezug auf „kommerzielle Frauenkunst“ äußert die Autorin zum Beispiel die Auffassung, „daß auch Frauen das Recht haben, sich zu vermarkten, daß Frauenkunst nicht gleich schlecht oder unbedeutend sein muß, nur weil sie sich gut verkauft“<sup>132</sup>. Die Absicht einer sozialpsychologischen Rekonstruktion wird eingehalten: Weissweiler erwähnt etwa Birnsteins „Angst vor der Blamage“<sup>133</sup> wegen des Vergleichs mit männlichen Komponisten. Die Quellen sind wieder autobiographische Aussagen und Rezensionen: Die getroffene Auswahl unterscheidet sich demnach wenig von der Morschs, jedoch spricht Weissweiler soziale Ungleichheiten und ihre Ursachen an. Die Mittel, mit denen sie arbeitet, nämlich Dichotomien und polemischer Ton, führen zur Dekonstruktion einiger Vorurteile gegenüber der kommerziellen Frauenkunst. Gleichzeitig werden andere, beispielsweise der deutsche Sinn für Humor, reproduziert.

Der Eintrag über Anderson im *Grove*-Komponistinnenlexikon wurde von John Rockwell und Mark Swed,<sup>134</sup> der über Birnstein von Roswitha Sperber,<sup>135</sup> selbst Herausgeberin eines Komponistinnenlexikons,<sup>136</sup> verfasst. Die Kategorie des beruflichen Status wird wie im Eintrag über Schumann in den Mittelpunkt gerückt: Dem Vorwort entsprechend thematisieren die Einträge Leistungen und Auszeichnungen, etwa Birnsteins Stipendium für einen Aufenthalt in Rom oder Andersons Errungenschaften im Bereich des Instrumentendesigns sowie Erfolg und Kompositionsstil, zum Beispiel Andersons Popularität und Birnsteins mi-

125 Roswitha Sperber, Art. „Birnstein, Renate“, in: *GroveO*, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43373>>, 4.9.2022.

126 Vgl. Weissweiler, *Komponistinnen aus 500 Jahren*, S. 384ff.; dies., *Komponistinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, S. 410ff.

127 Ebd., S. 411.

128 Ebd., S. 410.

129 Ebd., S. 412.

130 Weissweiler, *Komponistinnen aus 500 Jahren*, S. 386.

131 Vgl. Weissweiler, *Komponistinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, S. 13.

132 Ebd., S. 412.

133 Weissweiler, *Komponistinnen aus 500 Jahren*, S. 386.

134 John Rockwell und Mark Swed, Art. „Anderson, Laurie“, in: *NGroveDWC*, S. 13ff.

135 Roswitha Sperber, Art. „Birnstein, Renate“, in: ebd., S. 64.

136 Vgl. *Komponistinnen in Deutschland*, hrsg. von Roswitha Sperber, Bonn 1996.

nimalistischen Stil. Die Bedingungen weiblichen Komponierens werden im Gegensatz zum Eintrag zu Schumann nicht erwähnt: Die Einträge sind eine ausformulierte Auflistung von Daten wie Wirkungsstätten, Werken und Auszeichnungen. Selbst die Kategorie Gender erweist sich als nachrangig: Die Absicht der Geschlechterparität wird bestätigt. Die wenigen geschlechtlichen Markierungen werden allein am Namen der Musikerinnen und durch ein Experiment Andersons sichtbar, das mit Geschlechtergrenzen spielt und die Transposition der Stimme der Sängerin in einen männlichen Stimmbereich vorsieht, um den Autoren zu folge „the alter-ego figure of authority“<sup>137</sup> zu erzeugen. Selbst nationale Identitätskategorien, die bei Weissweiler wichtig sind, werden kaum angesprochen – bis auf wenige Ausnahmen, wie die Erwähnung der Staatszugehörigkeit zu Beginn des Eintrags und der Studien- und Wirkungsstätten. Die Absicht des Lexikons, ein hilfreiches Werkzeug für die Recherche zu Komponistinnen zu sein, bestätigen die Werk- und Literaturverzeichnisse. Diese ermöglichen Nachprüfbarkeit und Erweiterung von Wissen.

Bezüglich dieser letzten Analyse kann resümierend festgehalten werden, dass die Darstellung der gegenwärtigen Situation von Komponistinnen durch Morsch lebendiger und dynamischer ist als bei Weissweiler und im *Grove*-Komponistinnenlexikon, zumindest dann, wenn es sich nicht um Autoritäten wie Schumann handelt. Morsch findet Umwege im Text, um einerseits dem Konformitätsdruck der Zeit zu entgehen, andererseits jedoch Bedingungen weiblichen Komponierens anzusprechen. Hingegen insistiert Weissweiler auf ihre Absicht einer polarisierenden Darstellung, und im *Grove*-Komponistinnenlexikon werden musikhistorische Bedingungen kaum mehr einbezogen.

#### 4. Fazit: Ausweichmanöver und Umwege

Die vorliegende Untersuchung hat die Aufarbeitung von Wissensdefiziten in biographischen Nachschlagewerken der musikhistorischen Frauenforschung exemplarisch veranschaulicht. Es konnte gezeigt werden, dass die Identität einer Komponistin im behandelten Medium immer anders konstruiert werden kann, indem einige Identitätskategorien in den Vordergrund oder in den Hintergrund gestellt werden. Dementsprechend werden Differenzierungen in den betrachteten Texten unterschiedlich diskursiv hervorgebracht, was sich unter dem Begriff des „un/doing difference“ subsumieren lässt. Bei Morsch wurde z. B. primär das künstlerische Talent, bei Weissweiler die Körperlichkeit und im *Grove*-Komponistinnenlexikon der berufliche Status hervorgehoben. Die diachrone Analyse ermöglichte eine ausschnitthafte Rekonstruktion der Diskursgeschichte der musikhistorischen Frauenforschung, die einen Beitrag zur Ergänzung und Revision der Erinnerungskultur leisten will. Vor allem kristallisiert sich aus der Untersuchung die Verschiedenheit der Mittel und Argumentationsstrategien heraus. Die drei Lexika gehen zudem mit den Quellen und der performativen Ebene des Textes unterschiedlich um. Weit über eine sozialhistorische Rekonstruktion hinaus führt demnach eine diversitätsorientierte, diachrone Untersuchung zu einer genaueren Betrachtung von Einzelkonstellationen.<sup>138</sup>

Die große Leerstelle, die sich für Leser:innen in Bezug auf alle drei Projekte öffnet, ist folgende: Kein Lexikon liefert eine Erklärung bezüglich der Markierung der Geschlechterdifferenz im Titel. Besonders widersprüchlich scheint dieser Aspekt im *Grove*-Kompo-

<sup>137</sup> Rockwell und Swed, S. 15.

<sup>138</sup> Vgl. Florin, Gutsche und Krentz, S. 26.

nistinnenlexikon, das doch auf eine geschlechtslose Darstellung zielt.<sup>139</sup> Die gleichzeitige Analyse von Paratexten und Einträgen machte dementsprechend auf einige Diskrepanzen zwischen dem Außen und dem Innen der drei Nachschlagewerke aufmerksam. Diese lassen sich im übertragenen Sinne mit den Umwegen im Campus der Protagonistin von Virginia Woolfs oft zitiertem Essay *A Room of One's Own*, die ihr Zugang zur Bildung ermöglichen, in Verbindung bringen.<sup>140</sup> Beide Phasen der musikhistorischen Frauenforschung, im ausgehenden 19. und im ausgehenden 20. Jahrhundert, erreichen ihre Ziele durch Umwege. Jedoch garantiert diese Strategie die Veröffentlichung in renommierten Verlagen und die Verbreitung von neuem Wissen, das durch das Lexikon produziert wird. Vielleicht ist es kein Zufall, dass auch die erste Oper einer Komponistin in der Wiener Staatsoper durch die Wahl von Woolfs Roman *Orlando* als Vorlage erneut auf diese weiblichen Umwege verweist.

### Abstract

The article investigates how reference works on female composers, published during first- and second-wave feminism (around 1900 and during the 1980s–1990s respectively), take part in the production and circulation of knowledge. The comparative analysis uses an intersectional and transdisciplinary approach to investigate the respective construction of identity on the performative and non-performative side of the text as well as on the specific historical understanding of scholarship. This paper compares forewords and selected articles on Clara Schumann as well as contemporary female composers from three publications: *Deutschlands Tonkünstlerinnen* by Anna Morsch (1893), *Komponistinnen aus 500 Jahren* (1981) and *Komponistinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (1999) by Eva Weissweiler as well as *The New Grove Dictionary of Women Composers* (1994) edited by Julie Anne Sadie and Rhian Samuel. This selection allows the investigation to reconstruct the discourse of feminist musicology within the medium of reference works on women composers.

139 Vgl. Mommertz, S. 94.

140 Vgl. Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, hrsg. von David Bradshaw und Stuart N. Clarke, Chichester u. a. 2015, S. 6; Sigrid Nieberle, „Zum Nachdenken kommen. Auf einen Gedankengang mit Virginia Woolf“, in: *Wege. Festschrift für Susanne Rode-Breymann*, hrsg. von Annette Kreuziger-Herr u. a. (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 100), Hildesheim u. a. 2018, S. 367–375.

## Besprechungen

JANE D. HATTER: *Composing Community in Late Medieval Music. Self-Reference, Pedagogy, and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press 2019. 299 S., Abb., Nbsp., Tab.

Dieses Buch eignet sich als angenehme Einstiegslektüre für alle, die sich einen komfortablen Überblick über frankoflämische Kompositionen über Musiker, über Musik und über Musiktheorie im 15. und 16. Jahrhundert verschaffen wollen. Da Selbstbezüglichkeit in den Künsten schon immer ein faszinierendes Thema war, ist das Gebiet auch gut und detailliert erforscht und aus zahlreichen Perspektiven beleuchtet (auch in nicht-englischer Literatur, die unberücksichtigt blieb). Mit einer Art Handbuch-Ansatz wendet sich Jane Hatter diesem weiten Komplex zu und bindet die unterschiedlichen Erscheinungsformen, wie Komponisten sich in ihren Werken auf sich selbst sowie andere Kollegen bzw. deren Schöpfungen explizit beziehen, unter dem Lemma „Gemeinschaft stiften“ zusammen. Dass sich die solcherart selbst und in ihren Beziehungen zu anderen inszenierenden Musiker damit bewusst als Gruppe artikulieren, die durch das ihnen gemeinsame Tun geeint ist, greift auf das Narrativ einer spätmittelalterlichen „creation of the composer as a distinct professional category“ (S. 5) zurück. Eine Begründung, etwa die Überlegung, dass sich „die Kapelle“ in eine allgemein-geistliche und eine speziell musikalische Kapelle differenziert hatte, wird nicht angestrebt. Allenfalls zieht die Autorin des Öfteren eine Parallele zwischen Kapellkollegien und Malergilden, doch ohne dies soziologisch zu unterfüttern.

Eine Zuspitzung erfährt die Thematik, indem Hatter nicht nur das Aufrufen von Musikernamen in Kompositionen und das verbale Zitieren anderer Werke für ihre Beweisführung heranzieht, sondern auch die

bekannteren „musiktheoretischen“ Devisen wie Hexachord-Kompositionen oder das Spiel mit Solmisationssilben als Reflexion über das eigene Tun der selbstbewussten bzw. sich ihrer selbst bewusst gewordenen Komponisten begreift. Wenn Komponisten musikalische Techniken und das Handwerkliche in ihren Werken hervorkehren, sieht sie darin eine Analogie zu Gemälden, in denen Maler sich selbst im Studio oder beim Skizzieren darstellen.

Es entsteht ein weites Panorama, wie man die „expression of professional identity“ (S. 8) in Werken gespiegelt sehen kann. Die Darstellungen beruhen auf einem bemerkenswert großen Vorrat ausgewerteter und referierter Literatur und ausführlichen Werkbesprechungen, die teils neue Deutungen bekannter Phänomene bereithalten (etwa homorhythmische Passagen mit *Coronae* als Artikulation einer Sängergruppe). Die Wahl der Fallstudien hängt freilich davon ab, was in der angelsächsischen Forschung behandelt worden ist. Hatter beschränkt sich nicht auf institutionell reale Kollegenschaft und faktische oder denkbare Kontakte unter Musikern, sondern schließt imaginäre Kollektive mit ein.

Eine „corporate identity“ über die Institution generiert Dufays doppeltextige Motette *Fulgens iubar/Puerpera* mit einem Akrostichon auf den Cambraier Magister puerorum in Verbindung mit Solmisation der Konjunktion „ut“ als Tonsilbe *ut*. Gleiches bewirkt sein *Ave regina III* mit den tropierenden Passagen, die um Dufays und „unser“, d. h. der Kapellmitglieder Seelenheil bitten. Musikermotetten im Kodex Chantilly preisen mythologische und antike Vorgänger, bevor dann im späteren 15. Jahrhundert Kohorten zeitgenössischer Musiker aufgerufen und in Fürbitten einbezogen werden, prominent in Loyset Compères *Omnium bonorum plena*. Hatter legt Wert auf die häufig enge Verknüpfung mit marianischen Kompositionen, die Muttergottes dabei nicht nur als Quell des Seelenheils von Musikern, sondern

auch als Einnahmequelle dank Stiftungen für Marienandachten verstehend. Antoine Busnoys' Motetten *In hydraulis* und *Anthoni usque limina* wie Jacob Obrechts *Inter praeclarissimas virtutes* präsentieren den Autornamen als einen devoten Vertreter der Musikerprofession; die neue Dimension hätte noch verdeutlicht werden können, wenn der Kontrast zu sich eher stolz in Motetten nennenden Vorgängern wie Zacara da Teramo, Johannes Ciconia und dem jungen Dufay erwähnt worden wäre. Motetten, die Alltagsorgen von Musikern thematisieren, passen ebenfalls zum gewachsenen professionellen Selbstverständnis.

Am deutlichsten manifestiert sich die Verbundenheit im Komplex der Deplorationen. Bei diesen Lamenti auf den Tod verehrter Musikkollegen sind persönliche und offizielle Klagen zu unterscheiden. Aus einer (nicht ganz vollständigen, Verdelot, Reusch, Dietrich, Regnart aussparenden) Liste einschlägiger Kompositionen mit französischen und lateinischen Texten werden exemplarische Gattungsvertreter für Chanson, Motetten-Chanson und Motette vorgestellt und auf ihr sprachliches und musikalisches Verweispotential hin befragt. Tod erweist sich – sei es aus persönlicher Betroffenheit, sei es aus retrospektiver Reverenz – als besonderer Impuls, Memoria und Historia künstlerisch zu gestalten und dabei später universal eingesetzte „musical markers of mourning“ (S. 121) wie Requiem-Cantus firmi und Phrygisch zu etablieren.

Als Indiz einer erhöhten Beschäftigung der Komponisten mit den Grundlagen der eigenen Profession wertet Hatter Werke, die in auffälliger Weise Techniken anwenden, wie sie sowohl zum Basis- als auch zum Fortgeschrittenenprogramm der Musiktheorie gehören. Cantus firmi, die nacheinander in unterschiedlichen Mensuren realisiert werden sollen, Proportionskanons, modale Mehrdeutigkeit und akkumulierte Proportionen bei Domarto, Ockeghem, Obrecht und Brumel (also das, was man früher unter den

„Künsten der Niederländer“ verbucht hat), aber auch die Ausnutzung des kompletten Gamuts in einer Tonleiter (beim enigmatischen Roelkin) und das Zitieren griechischer Musikbegriffe gelten ihr als zum Teil direkte Umsetzungen musiktheoretischer Texte. All das soll die Wahrnehmung auf einen bewusst agierenden, gebildeten Komponisten lenken.

Filetstück des Buchs ist das Abschlusskapitel über den bedeutungshaltigen Hexachordgebrauch ab 1480, zu dem Hatter eigentlich schon F. Andrieus Deploration auf Machaut hätte rechnen können. Allerdings würde dies ihr Argument schwächen, dass das Hexachord in der Musiktheorie der zweiten Jahrhunderthälfte einer neuen, humanistischen Bewertung unterzogen worden war und dadurch für die entsprechenden Konzeptkompositionen eines Isaac, Josquin, Compère, Brumel, van Stappen und Ghiselin attraktiv geworden sei. Sie verwenden das (mittlerweile auch als Terminus existierende) Hexachord als Motiv oder als Konstruktionsprinzip des Cantus firmus, „as a symbol of the discipline of music and of the musical profession more generally“ (S. 205). Die Ausführungen kulminieren, wie zu erwarten, in Josquins *Illibata*-Motette, in der alles versammelt ist: der Komponistenname als Akrostichon, ein Soggetto cavato aus Solmisationssilben, humanistische Textelemente und der von „Sängerkehlen“ entbotene Mariengruß.

Die Zielgruppe des Buches rekrutiert sich womöglich nicht nur aus der Fachwissenschaft, sonst müssten basale Dinge wie Solmisation und dergleichen nicht erläutert oder Dufay als ein bedeutender, aber vor allem Spezialisten bekannter Komponist eingeführt werden. (Die Feinheiten des Mensursystems werden indes vorausgesetzt.) Unter der gewandten, fast suggestiven Diktion und der Fülle der herangezogenen Informationen bleibt allerdings verdeckt, dass die Zuverlässigkeit der Aussagen und die Akkuratess des Textes nicht immer gesichert sind. Das zeigt sich in biographischen Irrtümern (Isaac war sehr wohl am Hof Maximilians

präsent, Binchois war Chapelain, aber kein Priester), Rechtschreib- und Zahlen-Nachlässigkeiten (von den Druckern Vietor & Singriener bleibt nur „Singren“ übrig; *Fletus date* ist keine Kontrafaktur von Josquins „Holznymphen“, die überdies *Nymphes de* [!] *bois* geschrieben werden; Dufays *Adieu ce* [!] *bons vins* datiert hundert Jahre vor 1526), Versehen bei Quellenangaben (*Fulgens iubar* steht in ModB auf fol. 122 recto, nicht verso, 2106 ist die olim-Signatur von Warschau RM 5892), Bezeichnungssirrtümern (*d'* kann in einer Hexachordum durum-Skala nicht als *la* solmisiert werden), Beschreibungsfehlern (die vierte, nicht dritte Sequenz von Josquins *Pauper sum ego* beginnt mit *mi*, in *Vinders' O mors* ist nur die Sexta pars, nicht der Tenor primus und auch nicht die anderen Stimmen in proportio dupla notiert), falsch wiedergegebener Sekundärliteratur (Noble hielt *Absolve quaesumus* für ein Werk Josquins, das er vielleicht für sein eigenes Begräbnis geschrieben hat), Recherchemängeln (*Dueil angouisseux* ist nicht als Christine de Pizans Lamento auf ihren Gatten bekannt; nicht erst Dufay ersetzte an seinem Lebensende eine Silbe seines Namens durch eine zu solmisierte Note, vielmehr ist das schon im Oxford-Kodex längst auch bei anderen Namen Brauch), ungenügender Vertrautheit mit der Nomenklatur von Strophenbezeichnungen in *Formes fixes* und fremdsprachlicher Inkompetenz („prier“ und „priez“ macht im Französischen durchaus einen rhetorischen Unterschied, auch wenn er in der englischen Übersetzung nicht zum Vorschein kommt), ikonographischen Fehlesungen (der junge Mann im Titelholzstich der *Margarita philosophica* hält einen Mensurstab als Tondauern-Chiffre in der Hand, nicht eine Birkenrute, mit der er für Schnitzer gezüchtigt würde; der Crater Bachi auf Titelblättern indiziert Humanismus, nicht „pastime“ per Stundenglas) usw. usf. Fehler passieren immer mal, hier aber regelmäßig. Dazu kommt ein teils überfordertes Lektorat (Doppelungen in Fließtext und Anmerkungen,

Textlöcher bei vorgesehenen Mensurzeichen, kryptische Links, ein lückenhaftes Register).

Kurz gesagt: Das Buch ist anregend und gewinnbringend zu lesen, weil es viele bekannte Aspekte auf interessante Weise zusammenführt und durch Detailbeobachtungen anreichert. Entgegen dem Titel deuten sie aber weniger auf ein gewachsenes Wir-, sondern vor allem auf ein gestärktes Ich-Gefühl komponierender Renaissance-Musiker hin. Und am Ende angelangt, fragt man sich, ob die derart inszenierte heile Welt der virtuellen Musiker-Gemeinschaft tatsächlich so ganz ohne Animositäten, Konkurrenz und Intrigen existierte oder ob die Werke nicht auch eine Plattform für Narzissten boten? Auf jeden Fall bildet Hatters Synthese, die aus einer ganz speziellen Perspektive ein Bild einer sich formierenden Musiker-Identität zeichnet, eine treffliche Ausgangsbasis für entsprechende Überlegungen; die Detailangaben sollte man jeweils überprüfen.

(Juli 2022)

Nicole Schwindt

TATJANA SCHABALINA: „*Texte zur Music*“ in Sankt Petersburg. Gedruckte deutsche Quellen zu Werken von Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts. 2 Bde. Beeskow: Ortus Musikverlag 2022. XVI, 1053 S., Abb., Nbsp. (Forum Mitteldeutsche Barockmusik. Band 12.)

Seit 2007 sitzt die Sankt Petersburger Musikwissenschaftlerin und Pianistin Tatjana Schabalina in jeder freien Minute über Zettelkästen in der Nationalbibliothek ihrer Heimatstadt, durchforstet die verschiedensten Abteilungen des Hauses und fördert die unglaublichsten Textzeugnisse zutage. Der Wissenschaftsgemeinde ist Schabalinas Arbeit längst durch Artikel und Vorträge ein Begriff. Umso dringlicher wurde das Erscheinen dieses Monumentalwerkes erwartet, hinter dessen mehr als tausend Seiten

eine unvorstellbar mühselige Kleinarbeit steckt.

Im I. Kapitel erklärt die Autorin mit souveräner Quellenkenntnis, auf welchen Wegen eine russische Bibliothek zu dieser Fülle deutschsprachiger Libretti kommen konnte. Sie berichtet von den Quellen, aus denen sich der Bestand im 18. und 19. Jahrhundert speiste, insbesondere vor der Sammlung der Gebrüder Załuski und zwar namentlich des jüngeren Józef Andrzej: Die Bibliothek dieses weitschauenden Mannes, der akribisch und unvoreingenommen sammelte, wurde von Polen ins Zarenreich verschleppt. Auch anderen Provenienzen, Erbschaften, Schenkungen, Erwerbungen, geht die Autorin minutiös nach.

Der Katalog als solcher beginnt mit Kapitel II.1, den „Texten zur Kirchen-Musik“. Jeder Eintrag informiert über Signatur, Volltitel, Format, Umfang, Provenienz, Tonsetzer und Dichter, um sodann die einzelnen Incipits der Sätze aufzulisten. Am Ende des Eintrags steht der Hinweis auf Exemplare des Werkes in anderen Bibliotheken. Wie oft bezeugt hier die lapidare Bemerkung „nicht nachgewiesen“ ein Unikat! Die Libretti sind alphabetisch nach dem „Erscheinungsort (welcher in der Regel auch der Ort der Aufführung ist)“ (S. 5) geordnet. Dies ist freilich nicht ganz konsequent durchzuhalten: S. 204 steht eine Leipziger Evangelien-Passion trotz ihrer Veröffentlichung in Halle unter Leipzig und S. 240 liest man unter Magdeburg von einer Kirchweihkantate aus Hohenstein, das allerdings im Osterzgebirge liegt. Doch zum Glück geht nichts unter, weil es auf jeden Fall im Ortsregister zu finden ist. Wie schwierig die Zuordnung ist, macht ein Extremfall klar: Ein Johann Philipp Krieger'scher Jahrgang ist unter Naumburg verzeichnet (S. 255), wurde aber nicht dort, sondern zugleich in Weißenfels, Sangerhausen und Querfurth aufgeführt. Etwas verwirrend ist freilich, dass die zahlreichen Werke von Flor oder Funcke je nachdem, wo sie gedruckt wurden, unter Hamburg oder Lüneburg angeführt sind.

Nur ahnen kann man die ungeheure Rechercharbeit, die hinter den kleinen Angaben der Autorin zu den Verfassern von Text und Musik oder zu den weiteren vorhandenen Exemplaren steckt. Ihre umfangreiche Fachbuchlektüre ist in dem 24-seitigen Literaturverzeichnis nur in Grundzügen abgebildet.

Am besten bekannt geworden sind bereits die Erträge für die Bachforschung (siehe die Beiträge im Bach-Jahrbuch 2008 und 2009). Aus ihnen ergeben sich neue Erkenntnisse zu Datierung und Aufführung; als Beispiel sei das einzige Exemplar einer Neufassung der Markuspassion von Picander 1744 genannt (S. 233, 844–850). Zum Glück beschränkte sich Schabalina nicht auf Leipzig und auch nicht auf J. S. Bach, denn ihre weiteren Funde sind mindestens ebenso spektakulär. Im Kapitel II.2 liest man von zwei unbekanntem Weihnachtsoratorien von Reinhard Keiser (S. 148, 150) und einem neuen Passionsoratorium von Telemann (S. 59, 858–869).

Mit Erstaunen erfährt man von einer Aufführung des Hunold'schen Passionstextes (S. 127), und zwar in der neuerbauten Gnadenkirche im schlesischen Freystadt. Der dort 1712 installierte Director chori musici Christian Bormann brachte 1715 das Werk zum Klingen (Karl Paulke: „Johann Theodorich Roemhildt [1684–1756]“, in: *AfMw* 1 [1919], S. 372–401, hier S. 377). Die Angabe auf dem Titelblatt „produciren wird Christian Bormann“ könnte auf ihn als Komponisten deuten. Dargelegt ist Johann Schelles Vertonung eines Jahrgangs von Johann Neunhertz (S. 179), wovon man bislang nur den Titel kannte und dessen Struktur bemerkenswert ist. Auch durch andere Funde nimmt Schelle als Komponist von Evangeliumskantaten ein neues Profil an. – Dass Ernst Salomon Cyprians *Hilaria evangelica* (Gotha 1719) längst nicht alle musikalischen Aufführungen des Reformationsjubiläums 1717 verzeichnen, wird aus Werken von Eilenburg (S. 101) und Königsberg (S. 161) deutlich. Schon die Incipits

erhellen den damals obwaltenden Triumphalismus. Das ohne Ort und Jahr überlieferte Libretto zum gleichen Anlass (S. 334) wird wohl nach Dresden gehören, denn es findet in dem Jahrgang *Die Ruhige Sabbaths-Freude* (S. 67) seine genaue Entsprechung. – Höchst merkwürdig ist eine Hamburger Markuspassion, die sich in Sprache und Stil genau in die Serie der Telemann'schen Aufführungen einreihen würde, ohne zu ihr zu gehören (S. 328). – Die vorgelegten Fakten falsifizieren oder verifizieren vorhandene Vermutungen. So hatte bereits Walter Blankenburg („Die Aufführungen von Passionen und Passionskantaten in der Schloßkirche auf dem Friedenstein zu Gotha zwischen 1699 und 1770“, in: Anna Amalie Abert und Wilhelm Pfannkuch (Hrsg.), *FS Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*. Kassel u. a 1963, S. 50–59, hier S. 52) Christian Friedrich Witt als Komponisten der merkwürdigen Gothaer Passionsmusik *Das Leyden unsers Herrn Jesu Christi* (1707) vermutet. Nun bewahrheitet sich diese Annahme jedenfalls insofern, als eine Variante dieser Passion unter Witts Namen in Sankt Petersburg liegt (S. 105).

Was kann man Schöneres über ein Buch sagen, als dass man sofort große Lust bekommt, mit dem dargebotenen Material weiterzuarbeiten? Sehr oft trifft man auf Bekannt-Unbekanntes: Da ist eine Aufführung in Breslau: *Thränen unter dem Creutz Jesu* (S. 61) nach einem Text von Johann Ulrich von König. Es handelt sich um jenen vom Autor 1716 in *Theatralische, geistliche, vermischte und Galante Gedichte* veröffentlichten Text, der 1711 im Hamburger Dom mit Reinhard Keisers Vertonung musiziert worden war. Nicht zuletzt aus der Bibliothek Hoffmanns von Fallersleben wissen wir von Übernahmen zahlreicher oratorischer Werke – oft durch das Breslauer Collegium Musicum unter Anthon Albrecht Koch, hier durch den Chor von St. Maria Magdalena, also wohl unter Johann Georg Hof(f)mann aufgeführt. Die Kenntnis des Breslauer Musiklebens ist durch die Funde

noch entscheidend vermehrt worden. Ein merkwürdiges Beziehungsgeflecht wird hier sichtbar, für das weite Entfernungen offenbar nebensächlich waren (vgl. auch S. 861).

Ein Actus Musicus *Von Reichen Mann und Lazaro* (S. 176) entpuppt sich dank der angeführten Incipits als Variante von Andreas Fromms Werk (Stettin 1649). Zu den bekannten Aufführungen in Erfurt, Schwarzenberg, Löbau und Königsberg kommt also noch eine undatierte in Lauenburg hinzu, die die Kirchenlieder durch jüngere ersetzt, was freilich für die fehlende Datierung nicht weiterhilft. Hingegen lässt sich das undatierte Kirchenwerk von Mattheson für den 3. Sonntag nach Trinitatis (S. 153) genauer bestimmen: Es steht auch in der Hamburger Libretto-Sammlung als Nr. 141 und war für den 9.6.1721 bestimmt.

Dass mit Gottlob Harrer, Thomaskantor 1750–1755, das Sepolcro seinen Weg ins protestantische Leipzig fand, ist der Forschung bekannt. Schabalina konnte aber schon in einer Veröffentlichung von 2020 einen „spätestens seit Ende der 1740er Jahre sich anbahnende[n] Wandel der musikalischen Traditionen“ in Leipzig aufzeigen („Zur Aufführung des Oratoriums ‚Isaac ein Vorbild des Erlösers‘ in der Leipziger Thomaskirche im Jahr 1754“, in: *BJ* 106 [2020], S. 279–292, hier S. 289. Vgl. die dort S. 285–288 wiedergegebene Aufführungsserie 1748–1757). Nun setzt ein spektakulärer Fund Anzeichen dieses Wandels noch etwas früher an, beweist er doch, dass ein Passionsoratorium von Stölzel 1734 in der Thomaskirche zum Vortrag kam (S. 230, 835–844). Unter dem neuen Titel *Der Gläubigen Seele Geistliche Betrachtungen* ist das ursprüngliche Werk nicht mehr zu erraten; es handelt sich aber um Stölzels erstes Gothaer Oratorium von 1720: *Die Leidende und am Creutz sterbende Liebe Jesu, in der Hoch-Fürstl. Sächß. Hof-Capelle zum Friedenstein Musicalisch Aufgeführt*.

Wertvoll sind auch Einblicke ins Musikleben. Wir wissen vom Turnus der Leipziger

Kantatenaufführungen (siehe auch S. 199). Im sächsischen Freiberg wurde die Kanta- te jeweils morgens in der einen Kirche vor, in der anderen nach der Predigt musiziert (S. 119). Über Wittenberg lernen wir, dass als Musiker die „bey hiesiger Stadt-Kirche zum Choro Musico bestellen Studiosi“ herangezogen wurden (S. 630 u. ö.).

Höchst aufschlussreich ist die dargebotene Fülle an Kantaten-Formen – wobei natürlich der Begriff Kantate immer im freiesten Verständnis zu denken ist. Ohne Ortsangabe ist ein Festjahrgang, dessen kurze Werke sämtlich rollenhaft-dramatisch gefasst sind (S. 316), was an C. C. Dedekind erinnert. In Schweidnitz sang man bei einer Kantate nicht eine einzelne Choralstrophe, sondern sämtliche Verse eines Liedes auf verschiedene Stellen verteilt (S. 288). Am faszinierendsten aber ist der oben bereits erwähnte Dresdner Jahrgang *Die Ruhige Sabbaths-Freude* (S. 67), in dem Texte verschiedenster Faktur gesungen wurden. Viele von ihnen sind Oden, die einen bekannten Choral kontrafazieren, in einigen Fällen handelt es sich um echte Cantaten (nur Rezitative und Arien), dreimal liegt ein Madrigal vor, einmal ein Oratorio (gegenüber der Cantate mit Dictum angereichert) und einmal sogar ein Sonett. Deutlicher kann man die formale Vielfalt von Musiktexten zum gleichen Verwendungszweck einerseits und die präzise Terminologie andererseits nicht demonstrieren.

Da sich Kapitel II.1 den „Texten zur Kirchen-Musik“ widmet, haben sich drei Titel versehentlich dorthin verirrt. Es handelt sich jeweils um Schulactus, die zwar einen geistlichen Gegenstand haben, aber in den betreffenden Lehranstalten aufgeführt wurden (S. 130, 307, 327). Andererseits bezieht sich im Kapitel II.2 „Texte zu weltlichen Werken und Gelegenheitsmusiken“ das Attribut „weltlich“ offensichtlich nicht auf die Casualia, denn unter ihnen finden sich zahlreiche Libretti zu kirchenmusikalischen Aufführungen: Hierher gehören neben wenigen sog. Brautmessen die vielen Trauermusiken,

die während des Totengedenkgottesdienstes in der Kirche musiziert wurden. In diesem sehr reichhaltigen Kapitel sind auch immer wieder Notenfunde zu verzeichnen. Ungeachtet der aus Königsberg in großer Menge bekannten Casualia fand Schabalina noch viele weitere und sogar viele mit Noten. Die Komponisten reichen, grob gesprochen, von Stobäus bis Riedel, es gibt sogar Dichtungen von Simon Dach darunter, die der Forschung noch nicht bekannt waren. Königsberg ist sicher die ‚Hauptstadt‘ der Gelegenheitsdichtung, aber Schabalina stellt uns – ziemlich überraschend – auch das Lüneburg eines Funcke und Flor sowie ihrer späteren Kollegen als Hochburg vor. Hingegen fehlt Nürnberg ganz. Dies kann aber einzig dadurch zu erklären sein, dass die Sammler, deren Erträge in Sankt Petersburg landeten, auf Nürnberg keinen Zugriff hatten, denn Casualia mit Musik wurden in der Reichsstadt genug geschrieben.

Die Sammlung der Musik zu Schul- und Universitätsactus von verschiedenen Orten ist großartig. Für Breslau bietet sie merkwürdigerweise keine Überschneidungen zu dem von Konrad Gajek vor Ort Gefundenen (*Das Breslauer Schultheater im 17. und 18. Jahrhundert. Einladungsschriften zu den Schulactus und Szenare zu den Aufführungen „förmlicher Comödien“ an den protestantischen Gymnasien*. Hrsg. u. mit einem Nachwort vers. von Konrad Gajek. Tübingen 1994). Doch es existieren auch in anderen Bibliotheken Quellen. Zu einigen liegt nun der fehlende musikalische Teil vor, etwa zu der exzeptionellen dreitägigen Veranstaltung, die Rektor Christian Stieff im Maria Magdalenen-Gymnasium abhielt: *Die Geißel der Welt, Den glückseligen Tyrannen Attila, Wolte Zu einer deutschen Poëtischen Vorstellung Bey dem dreytägigen deutschen Actu Den 12. 13. und 14. Septemb. Anno 1713. Durch die studirende Magdaleneische Jugend in Breßlaw, Auf ihrem gewöhnlichen Schul-Theatro in einige Betrachtung ziehen lassen* Christian Stieff, Des Magdal. Gymnas. Pro-Rector und Prof. Publ.

Breslau: Baumann 1713. Möglicherweise ist er auch der Dichter der Musiktexte (S. 358). Für die Vertonung könnte der damals amtierende Kantor Jeremias Gottwald oder der Organist Gottfried Richwitz zuständig gewesen sein (Reinhold Starke: „Kantoren und Organisten der Kirche zu St. Maria Magdalena zu Breslau“, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* 36 [1904], S. 76–100, hier S. 85, 95). Künftige Forschung muss die Einladungsprogramme als Ergänzung heranziehen, denn diese bieten die Besetzung der Chöre und die Gesangsrollen und geben Auskunft über den verantwortlichen Rektor oder auch den Autor (vgl. zu S. 360: *Das Glorwürdigste Höchst-gesegnete [...] Ertz-Hauss Oesterreich, Wolte bey dem jährlichen deutschen Actu den 15, 16 und 17 Septembr. Anno 1716 durch die studirende Magdaleneische Jugend in Bresslau auf ihrem gewöhnlichen Schul-Theatro [...] in einer Poetischen Vorstellung Glückwünschend betrachten lassen*, Christian Stieff, Breslau: Baumann 1716, letzte Seite; vgl. zu S. 376: Autor des Textes ist Christian Weinisch: *P. Helvium Pertinacem Augustum dramate latino in Gymnasio Elisabetano A.O.R. MDCCXXIV. die XXVII. Maji [...] exhibitum iri indicat* M.Christianus Weinisch, Gymnasii Elisabetani Collega. Breslau: Baumann 1734).

Ein Anhang (Kapitel II.4) informiert über Liedersammlungen und Einzelwerke. Auch hier gibt es neue Funde zu machen. Vollkommen unbekannt war bislang z. B. *Salomon-Syrachischer Lieder Ahnhang zu jenerseits Tugend-Lehr-Schriefften gehörig* von C. C. Dedekind aus dem Jahr 1696. Zwei weitere, höchst informative Abschnitte befassen sich erläuternd mit den Libretto-Funden zu J. S. Bach (Kapitel III), Telemann, Riedel und anderen Komponisten (Kapitel IV). Hier stellt die Autorin den Wert der Neuerkenntnisse in den notwendigen Zusammenhang und setzt sich mit der Forschung auseinander. Ein Personen-, Orts- und Werkregister erschließen das Werk.

Der Wert dieses Kataloges ist weitgespannt. Nicht nur finden sich in ihm neue

Werke bekannter Komponisten, sondern er bietet auch ganz generell für die Musik- wie auch für die deutsche Literaturgeschichte eine Fülle von lokalen Namen, die sonst kaum zu greifen wären. Für Städte mit Opernbetrieb besitzen wir nun einen übersichtlichen Aufführungsfundus, auch wenn die meisten Stücke schon bekannt sind. Speziell für die Gelegenheitsmusik ist ein Schatz gehoben. Die vielen Casualia zu Hochzeit und Beerdigung werden der genealogischen Forschung neue Nahrung geben.

Die beiden Bände zeugen von großer Sorgfalt. Illustrationen in den Darstellungskapiteln III und IV ergänzen die gediegene Aufmachung. Kaum je finden sich Druck- oder Lesefehler. Der Leser täte sich freilich in der Orientierung leichter, wenn ihn die laufenden Kopfzeilen über den jeweils behandelten Ort informierten. Zeitgenössische Titel haben ihre Tücken. Was die Hochdeutschen Komödianten eitel als „Oper“ bezeichneten (S. 686), war keine solche, sondern einfach das oft gespielte Wanderbühnenstück *Virenus*, das wohl von Andreas Elenson (nicht Elerson) stammt. Und natürlich findet man hin und wieder zu vermeintlichen Unikaten weitere Exemplare, die im Laufe der Zeit, in der die Autorin an ihrem monumentalen Werk arbeitete, aufgetaucht sind. Das ist nicht anders zu erwarten. Auch ein Katalog wie der vorliegende entbindet nicht von eigener Recherche. Vielmehr regt Schabalinas umfassendes Werk, das konnte die Rezension vielleicht deutlich machen, außerordentlich zu weiteren Forschungen an und bietet eine ungeahnt breite Grundlage dafür.

(Juni 2022)

Irmgard Scheitler

*Das flüchtige Werk. Pianistische Improvisation der Beethoven-Zeit. Hrsg. von Michael LEHNER, Nathalie MEIDHOF und Leonardo MIUCCI unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel ALLENBACH. Schliengen: Edition Argus 2019. 207 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern. Band 12.)*

Der Sammelband *Das flüchtige Werk* ist eine von mehreren Publikationen, die in den letzten Jahren zum (v. a. pianistischen) Improvisieren im 19. Jahrhundert erschienen sind: Zu nennen wären etwa Dana Gooleys Monographie *Fantasies of Improvisation. Free Playing in Nineteenth-Century Music* (New York 2018) und der von Gianmario Borio und Angela Carone herausgegebene Band zu *Musical Improvisation and Open Form in the Age of Beethoven* (London 2018). Während z. B. Gooley stärker musikästhetisch argumentiert, legen die Beitragenden des hier zu besprechenden Bandes den Schwerpunkt auf „Fragestellungen der *historically informed performance practice* und der historisch informierten Musiktheorie“ (S. 9). Der Band geht von der praktischen Problemstellung einer aktuell zu verzeichnenden „Diskrepanz zwischen hochspezialisierter Notentextwiedergabe bei gleichzeitig kaum ausgeprägten Improvisationskenntnissen“ (S. 7) aus. Vor dem Hintergrund des so benannten Mangels soll er „Impulse für eine aktivere Rolle des Improvisierens“ auch in der Aufführungspraxis geben und damit auch für eine „Bereicherung einer allzu starren Konzertkultur“ (S. 14).

Mit dem Titel „Das flüchtige Werk“ klingen Ambivalenzen zwischen Spontanem und Vorbereitetem, auch zwischen Improvisation und Komposition an. Verschiedentlich gehen die Beitragenden (insbesondere Lutz Felbick und Nathalie Meidhof) auf die wissenschaftlichen Verlegenheiten im Umgang mit dem „Flüchtigen“ ein. Hilfreich sind vor diesem Hintergrund Vorschläge für improvisationsspezifische analytische Zugänge, die

sich etwa in den Beiträgen von Michael Lehner, Martin Skamletz und Nathalie Meidhof finden und auf die Suche nach Modellhaftem oder „Improvisierbarem“ in improvisationsnahen Kompositionen abzielen. Insgesamt eher ausgeblendet wird, dass das spontane Spiel nicht ein Wert an sich sein muss und dass werkästhetische Positionen historisch nicht unbedingt nur durch Sachzwänge und Ignoranz gegenüber Improvisation begründet sind. Ein argumentatives Gegengewicht angesichts des Titels wäre vielleicht denkbar gewesen; andererseits werden alle diesbezüglichen Prämissen des Bandes von vornherein offen gelegt, sodass hier nicht wirklich Anlass zu Kritik besteht.

Die Spannung zwischen Flüchtigkeit und „Werk“ ist am deutlichsten wohl in den Beiträgen von Lutz Felbick, Leonardo Miucci und Stephan Zirwes präsent. Felbick beschreibt einen sich im 18. Jahrhundert vollziehenden Paradigmenwechsel von einer noch teilweise „oralen Kultur“ zur beinahe ausschließlichen „Schriftkultur“ (S. 36) und macht dies am Begriff der „Composition“ fest, der im 18. Jahrhundert zunächst nicht unbedingt die schriftliche Fixierung implizieren musste. Beethoven ordnet er hier als „Grenzgänger“ (S. 55) ein, bei dem sich eine „Gleichzeitigkeit der alten und neuen Denkweise“ (S. 53) finde: Er plädiert dafür, Beethoven „sowohl als einen *Compositor extemporaneus* als auch einen vom ‚Geist der Gründlichkeit‘ geprägten Tonsetzer“ aufzufassen (S. 55).

In ähnlicher Weise argumentiert Miucci, dass in Beethovens Œuvre „traces of both stylistic conservation and evolution“ ausgemacht werden könnten (S. 100f.), und macht darin einen Übergang aus „from Classical-style notation to the notational style that would dominate the Romantic era“ – mit entscheidenden Folgen für die Rolle von Improvisation besonders im Klavierkonzert. Die Tendenz zu einer Eliminierung von Leerstellen („incompleteness“, S. 103) durch Ausnotieren von Kadenzen führt er

v. a. auf das Anwachsen der Gruppe pianistischer Liebhaber:innen zurück, durch die sich Komponierende zu ebensolcher genaueren Notation veranlasst gefühlt hätten (vgl. S. 108). Miuccis Überlegung, dass die von Beethoven für seine früheren Klavierkonzerte notierten Kadenzten eher für Amateur:innen geschrieben und damit eigentlich nicht als repräsentativ für seinen Improvisationsstil anzusehen seien (vgl. S. 112), leuchtet ein. Ohne eine klare Empfehlung auszusprechen, legt er als Konsequenz doch implizit nahe, dass professionelle Musiker:innen eher eigene Kadenzten entwerfen sollten.

Mit der Dialektik des „flüchtigen Werks“ befasst sich Zirwes angesichts des Oxymorons der „komponierten Fantasie“. Er versteht diese als „Reflexion“ eines Improvisationsprozesses (S. 176f.) und sucht in Fantasien der Beethovenzeit nach „Spuren formaler Ausgangskonzepte“ und „systematisch erweiterten Tonartendispositionen“ sowie nach individuellen Eingriffen in solche „übergeordneten und normierten Strukturen“ (S. 177). Ausgehend vom „Ausbalancieren strukturierter und frei schweifender Momente“ in den komponierten Fantasien Carl Philipp Emanuel Bachs (S. 180) betrachtet er Kompositionen u. a. Joseph Haydns, Justin Heinrich Knechts und Johann Nepomuk Hummels. Er benennt dabei sowohl Reihungsformen als auch Formkonzepte, die sich dem Sonatensatz annähern und im Falle von Hummels *Fantaisie* op. 18 sogar als „Verschmelzung des Sonatenhauptsatzes mit dem drei- beziehungsweise viersätzigen Sonatenmodell“ aufgefasst werden können – hier bringt er den Begriff der „double function form“ ins Spiel (S. 190). Ähnlich wie Zirwes sieht auch Michael Lehner einen Zusammenhang zwischen jenem Konzept der double function form und Fantasien der Beethovenzeit. Lehner formuliert in diesem Zusammenhang allgemeiner, „dass der Einfluss der Improvisationspraxis auf das Entstehen und die Entwicklung formaler Aspekte des Komponierens noch immer

unterschätzt wird“ (S. 70). Die von Zirwes angeführte Hummel-Fantasie op. 18 dürfte jedoch wirkmächtiger gewesen sein als die von Lehner betonten Improvisationsbeispiele aus Carl Czernys *Systematischer Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* von 1829 (vgl. zur Bedeutung von Hummels Fantasie etwa Jean-Pierre Bartoli, „Réflexion sur l'évolution de la fantaisie pour piano au début du XIXe siècle en France“, in: *Musique, images, instruments* 11 (2009), S. 191–203). Eine Vermittlerrolle Czernys zwischen Hummel und Franz Liszts formalen Konzepten anzunehmen, ist allerdings durchaus plausibel, auch wenn sowohl bei Hummel als auch bei Czerny das Moment von Reihung etwas präsenter sein mag als in mancher Liszt-Komposition.

Auf Improvisation als „Ende“ oder „Anfang“ lenkt Maria Grazia Sità den Blick. Sie weist darauf hin, dass das Improvisieren in zeitgenössischen Lehrwerken häufig am Schluss thematisiert wird; dass Improvisationen zumeist am Konzertende vorgesehen waren; dass Improvisation auch als ein „Ende“ im Sinne eines „Ziels“ betrachtet werden kann. Vor diesem Hintergrund schlägt sie vor, die (improvisierte) Kadenz stärker auch als musikalischen Zielpunkt eines Satzes aufzufassen, über die erwartbare Zurschaustellung von Virtuosität und Einfallsvermögen hinaus. Damit formuliert sie gewissermaßen einen Gegenentwurf zu im 19. Jahrhundert vorgetragenen Befürchtungen, Kadenzten könnten das Gleichgewicht einer Komposition in Schiefelage bringen und seien tendenziell eine „Unsitte“ (vgl. etwa Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien. Band 2*, Wien 1869–1870, Reprint Hildesheim 1979, S. 88). Für den Aspekt „Improvisation als Anfang“ verweist sie u. a. auf das Präludium und gibt Einblicke in weniger bekannte italienische Präludien-sammlungen. Die Annahme, dass im Unterricht der Zeit auch bei nicht-professionellen Musiker:innen schnell aus dem (Auswendig-)Spielen solcher Präludien improvisierte

Präludien hervorgegangen und somit Improvisation regelmäßig ein „starting point for instrumental study“ gewesen sei (S. 18ff.), erscheint dabei als vielleicht etwas idealisiert.

Auf Improvisation als „Ende“ konzentriert sich auch Sonja Wagenbichler in ihrem Beitrag zu Virtuosenwettstreiten als „Showdowns am Klavier“. Aufschlussreich ist ihr Befund, dass Improvisation offenbar als einzige Disziplin „fester Bestandteile der Wettbewerbe“ war (S. 170). Sie fasst die Wettstreite auf als „Vehikel für aktuelle musikästhetische Reflexionen einerseits und andererseits als Medium, in dem gesellschaftliche Fragen diskutiert werden“ (S. 171) – während ersteres, im Sinne eines Gegeneinanderabwägens verschiedener Stile, durchaus überzeugt, erscheint letzteres, später konkretisiert zu einem „Kräftemessen zwischen Hochadel und Niederadel“ (S. 173), als (obwohl reizvoll) fast etwas zu pointiert.

Einen ebenso wie Beethoven (in der Darstellung Felbicks und Miuccis) zwischen „alt“ und „neu“ stehenden Komponisten nimmt Giorgio Sanguinetti in den Blick, nämlich Giacomo Tritto, Lehrer für Kontrapunkt und Komposition am Konservatorium von Neapel, der 1816 83-jährig zwei Traktate zu Partimento und Kontrapunkt veröffentlichte. Sanguinetti identifiziert in Trittos Partimenti solche, die Bezüge zum Sonatensatz- bzw. Sonatenrondo-Modell aufweisen, und stellt damit eine Verbindung her zwischen Partimentotechnik und dem „klassischen Stil“.

Michael Lehnert's Lesart von Czernys *Anleitung zum Fantasieren* als „implizite Harmonie- und Formenlehre“, aus der Lernende (oder auch Analysierende) den „pädagogischen Ansatz [...] herausdestillieren“ müssen (S. 70), überzeugt. Schon die Präludien-Beispiele am Anfang des Lehrwerks können mit Lehner „als ein verkapptes Modulations- und Ausweichungskompendium“ aufgefasst (S. 79), „modellhafte Bassverläufe und Sequenzmuster“ (S. 81) aus den Präludien wie auch den späteren Beispielen herausgelesen

werden. Lehner betont damit den didaktischen Wert solcher Beispiele in der *Anleitung zum Fantasieren*, die hilfreicher seien als Czernys knappe Erläuterungen, auf die sich Leser:innen des Lehrwerks zumeist konzentrierten.

Martin Skamletz zeigt auf, wie der Komponist Joseph Preindl das Wiener Tagesgeschehen kompositorisch aufgreift, etwa indem er Material aus beliebten französischen Opern in Klavierfantasien verarbeitet. Die um 1800 erschienenen Fantasien zeigen eine Nähe zum Sonatensatz, zu finden sind aber auch formale Experimente wie die Konzeption der *Fantaisie* op. 13, bei der „es sich um eine Art Klavierauszug einer fiktiven Kantate zu handeln“ scheint, „deren Sätze durch improvisatorische Teile vorbereitet und miteinander verbunden sind“ (S. 125). Auch in der *Fantaisie* op. 21 kann so eine „Art Klavierauszug“ ausgemacht werden, wenn von Preindl hier „ausgewählte Sätze aus Haydns Oratorium *Die Schöpfung* nicht variiert, sondern nur für Klavier gesetzt und – durch freie, fantasieartig modulierende Teile verbunden – potpourriartig aneinandergereiht werden [...]“ (S. 127). In einem zweiten Beitrag untersucht Skamletz Joseph Lipavskys Gestaltung von Rondo-Fantasien, um an ihnen die „Konzeption eines improvisierten oder zumindest improvisierbaren Rondos“ vorzuführen (S. 148). Auch hier stößt er, wie bei Preindl, auf die klavierauszugartige Behandlung von tagesaktuellen Opernummern (S. 153). Er bezieht dies auf Czernys Darstellungen zum Rondo in der *Anleitung zum Fantasieren*. Mit Blick auf die Faktur des Satzes wäre, wie auch im Falle der Preindl-Stücke, der Bezug zu Czernys Potpourri-Kapitel desselben Lehrwerks vielleicht sogar noch naheliegender, denn dort ist die Vorgehensweise beim Umgang mit Ausschnitten aus komponierter Musik quasi dieselbe wie diejenige, die Skamletz bei Preindl und Lipavsky feststellt. Überzeugend ist Skamletz' Herausarbeitung von standardisierten Abläufen in Lipavskys Rondos: Hier scheint wohl tatsächlich ein

„stets einsatzbereiter Schlachtplan für die wohl mittelschwere Aufgabe, ein Rondo über ein ihm in Gesellschaft zugerufenes Thema aus einer aktuell im Spielplan befindlichen Oper zu improvisieren [...]“, durch (S. 161).

Nathalie Meidhof betrachtet Variationenwerke Beethovens als „notierte musikalische Zeitzeugen des improvisierenden und damit auch komponierenden Beethoven“ (S. 194) und untersucht diese Kompositionen „unter dem Aspekt des Improvisatorischen“ (S. 195). In Beethovens WoO 79 findet sie Verfahren umgesetzt, die auch Czerny in seinem Kapitel zu Variationen beschreibe, und überdies teils „auffällig viele gängige, modellhafte Wendungen“ (S. 196), die das Stück „improvisatorisch“ erscheinen lassen. Sie veranschaulicht, wie dem Thema ein Satzmodell „aufgezwungen“ (vgl. S. 200) wird und legt dar, dass gerade darin ein improvisationstypisches Verfahren gesehen werden kann.

Manche der im Band geäußerten Thesen bzw. Annahmen bedürften noch weiterer Untersuchung. So gibt es wenig Anhaltspunkte dafür, dass Czerny wirklich „als Lehrer und Pianist eine Autorität“ auf dem Gebiet der „Improvisationskultur im Wien des frühen 19. Jahrhunderts“ war (S. 69). Weiterhin werden die kurzen Kapitel zu Improvisation in Czernys *Pianoforte-Schule* op. 500 als Beleg dafür gelesen, dass jener seit seiner ca. zehn Jahre zuvor erschienenen *Anleitung zum Fantasieren* selbst von einem Bedeutungsverlust von Improvisation ausgegangen sei (vgl. S. 8f., 70). Lehner weist indes selbst darauf hin, dass Czerny im späteren Lehrwerk gegenüber der *Anleitung zum Fantasieren* seine Methodik konkretisiere. Es wäre damit genauso gut möglich, dass er sich um größere didaktische Zugänglichkeit bemühte, um damit auch die in der *Anleitung zum Fantasieren* verbliebene didaktische „Lücke“ u. a. eines improvisatorischen Anfänger:innen-Unterrichts zu schließen. Auch hätte es beim Verfassen von op. 500 wenig Sinn ergeben, nochmals so ausführlich auf das Improvisieren einzugehen wie in der *Anleitung zum*

*Fantasieren*, auf die Czerny im späteren Lehrwerk zudem explizit verweist.

Insgesamt stellen die durchweg spannenden Beiträge eine echte Bereicherung dar sowohl zur Erforschung der Vielgestaltigkeit von Improvisationspraxis um 1800 als auch zu allgemeineren Fragen des Umgangs etwa mit improvisationsähnlichen Kompositionen. Der Band ist perfekt lektoriert. Ein hilfreicher Service ist das „Namen-, Werk- und Ortsregister“ am Ende des Bandes.

(August 2022)

Philip Feldhordt

CHRISTIAN KÄMPF: *Der neue Schaulder. Über das Phantastische der musikalischen Romantik*. Stuttgart: Metzler 2021. XVIII, 292 S.

Spätestens seit der Nachkriegszeit ist dem Phantastischen eine veritable Blüte an kritischen Untersuchungen gewidmet worden. Umso auffälliger war lange Zeit das Fehlen von Beiträgen zum spezifisch musikalischen Phantastischen, das nicht nur auf eine solide kompositorische Tradition zurückblicken kann, sondern auch in der Literatur immer wieder beschworen worden ist, um vor dem Leser Klänge und Visionen heraufzubeschwören, die die Sprache transzendieren. In den letzten Jahren haben erfreulicherweise mehrere Veröffentlichungen versucht, diese kritische Lücke zu füllen und in umfassenden Analysen Charakter, Machart und Eigentümlichkeiten der „phantastischen“ Musik von allen Seiten zu beleuchten: Studien zu von Shakespeare angeregten Kompositionen, denen zwei wichtige Bände von Thomas Radecke (2007) bzw. Sophie Taubert (2018) gewidmet sind, haben dies maßgeblich mit angestoßen; aber auch Goethes Faust hat die Erfindung phantastischer Klangräume inspiriert, die Hexen, Teufel und Erscheinungen plausibel machen (Beate Schmidt 2006). Das Phantastische in der Musik stand dann in einem 2016 im *AfMw* erschienenen Artikel von Frank Hentschel im Mittelpunkt

und bezog sich insbesondere auf den Begriff des Unheimlichen; nicht weniger als zwei Dissertationen befassten sich schließlich aus unterschiedlichen Blickwinkeln mit diesem Thema: Die der Rezensentin (*Geisterspuk und Elfentanz. Musikalische Phantastik im Deutschland des frühen 19. Jahrhunderts*, Universität Bern 2017, publiziert Würzburg 2021) ist vor allem den musikalischen Ausdruckscodes des Phantastischen gewidmet; in der anderen, hier zu besprechenden (Universität Bremen 2019) strebt der Autor Christian Kämpf vor allem danach, die Spur des schreckenerregenden, hässlichen Phantastischen vertiefend zu untersuchen: ein Phantastisches, das „Schauer“ provoziert, wie der Titel ankündigt, präzisiert durch den Untertitel *Über das Phantastische der musikalischen Romantik*, in dem sich der umfassende Anspruch dieses Essays spiegelt. Kämpf liest das musikalische Phantastische aus der ästhetischen Debatte des frühen 19. Jahrhunderts heraus neu, öffnet damit – wie seine Vorgänger – den Diskurs für die musikästhetische Literatur und untersucht das Phantastische als interdisziplinäres Phänomen, womit er einen entscheidenden Aspekt des Problems aufgreift. Schon die Mottos, mit denen der Text beginnt, reichen aus, um die Fülle der Perspektiven vorwegzunehmen: insbesondere ein wunderbares von Friedrich Wilhelm IV.: „Ich glaube nicht an Gespenster, fürchte mich aber vor ihnen“, ein Zitat, das symptomatisch ist für jene Verbindung zwischen dem Phantastischen und jene latente Angst, die Kämpf in den Mittelpunkt seiner Forschung stellt. Aber es ist ein anderes Zitat, das sich als zentral für den von Kämpf eingeschlagenen kritischen Weg erweist: „Es ist ein neuer Schauer, aber keine alte Furcht“, das einer Schrift von Jean Paul aus dem Jahr 1815 entnommen ist (Vorrede zu *Des deutschen Mittelalters Volksglauben*). Hier beginnt eine Untersuchung von Jean Pauls Verhältnis zum Übernatürlichen und zur Kunst, in der das phantastische Element ein entscheidender Dreh- und Angelpunkt

zwischen Einbildungskraft und Wahrheit ist, ein Symptom der unwiderstehlichen „Sehnsucht nach dem Unendlichen“ und als solches ein wesentliches Motiv der Romantik (S. XII). Die Erforschung der Jean-Paul-Schumann-Linie ist in den präsentierten und diskutierten Dokumenten so präzise und originell, dass sie zweifellos zu einer Referenz für jeden werden wird, der sich von nun an mit der Untersuchung des musikalischen Phantastischen beschäftigen möchte. Als Ausgangspunkt einer spannenden Entdeckungsfahrt unter den Kritikern und Rezensenten der Zeit nennt Kämpf Gottfried Webers Aufsatz „Über die Tonmalerei“, um den herum eine Konstellation verwandter Überlegungen gedieh, denn er findet dort „grundlegend zusammengefasst [...], was als Kernfrage und Fazit vom nachahmungsästhetischen Diskurs [...] übrigbleibt und den diskursiven Aushandlungsprozess über das Phantastische der musikalischen Romantik mit initiiert und prägt: die vermittelnde Rolle der Phantasie“ (S. 69).

Das Phantastische ist jedoch nicht nur die Fähigkeit des Genies, über die Nachahmung hinaus zum poetischen Kern dessen vorzudringen, was es beobachtet; der Begriff „phantastisch“ wird oft verwendet, um das Bizarre, das Brechen von Regeln, den Wunsch, Staunen zu erregen, zu beschreiben; wobei es ziemlich schwierig ist, die Grenze zwischen genialer Innovationskraft und aufgeplusterter Willkür zu ziehen. Zwischen diesen beiden Extremen entspinnt sich eine untergründige Polemik, der das Phantastische, ob real oder vermeintlich, ständig Nahrung bietet: Kämpf führt uns durch dieses Dickicht an kritischen Beiträgen und zeichnet eine Vielzahl von Rezensionen und Kommentaren nach, die darauf abzielen, die Präsenz des Hässlichen (und der phantastischen Verzerrung) in der Kunst und insbesondere in der Musik anzuprangern. Das große Verdienst von Kämpfs Beitrag liegt gerade in der geduldigen Sammlung dieses Materials: Es werden die Ansichten

von Gottfried Fink vorgestellt und diskutiert, der auf die ästhetischen Schriften von Christian Hermann Weisse und Friedrich Ludewig Bouterwek zurückgreift und den „Reiz des Hässlichen auch in der Musik“ verspottet, das Produkt einer „gespensterschaffenden Phantasie“ (S. 92), die er mit einer hartnäckigen und ansteckenden Krankheit vergleicht. Auch Ferdinand Hand schaltete sich in die Debatte ein, indem er „das Wunderbare, das Märchenhafte [...]“ aufwertete, aber stets „das Geheimnisvolle“ vom „Geistlosen“ unterschied und den Künstler aufforderte, „die Ahnungen des Unendlichen“ und nicht „das Reich der Finsternis“ anzustreben (S. 103). Kurzum, nur das Phantastische mit positivem Vorzeichen scheint in der Musik ein Bürgerrecht zu haben; wenn es Vampire oder Dämonen präsentiert, wird es stattdessen zu einer pathologischen Abweichung der Phantasie, die die Wirklichkeit verzerrt, um Eindruck zu machen, und es nicht mehr schafft, sie von Grund auf zu verklären. Manchmal wird die Debatte um das Phantastische von kleineren Werken wie Johann Peter Emilius Hartmanns *Ravnen* (nach Andersen) oder Ferdinand Ries' *Liska* (siehe S. 110ff.) genährt und steht in Wechselwirkung mit den ästhetischen Prämissen der Romantischen Oper, aus der die einen das Komische verbannen möchten, während die anderen es für wertvoll halten und gerade an die Präsenz des Übernatürlichen knüpfen, sofern der volkstümliche Aspekt ihm eine feste Verwurzelung in Realismus und der Repräsentation der Nationalidee entgegensetzt. Diese ästhetische Reflexion über Musik wird dann je nach Anlass mit der Rezeption von Shakespeare, Gozzis *Fiabe teatrali*, Mozarts *Don Giovanni* verwoben, die hinter Tieck, Franz Horn und natürlich Hoffmann stehen. Hinter diesem Geflecht aus Dissens und ästhetischem Widerstand, in dem das Phantastische mal als Fortschritt, mal als Stolperstein und Falle erscheint, taucht die Poetik Jean Pauls wieder auf, der gerade in der Dialektik der Gegensätze den Keim der Romantik

erkennt, worin ihm Robert Schumann gefolgt ist. Kämpf geht auch auf dessen *Das Paradies und die Peri* ein, in dem der religiöse Sinn mit Orientalismus und Märchen durchtränkt ist: Wenn das Kunstwerk sich auf die Gegenwart beziehen soll, wird das Phantastische als beklagenswerte Verdrängung der Realität verurteilt; jedoch kann „von einer ausschließlichen Beschränkung des Künstlers auf die Gegenwart [...] nicht die Rede sein“, meint Franz Brendel (S. 214), der dieses Oratorium als formal und inhaltlich umso fortschrittlicher bezeichnet, je mehr es in der literarischen Welt verwurzelt sei (in Schumanns Worten: „Jean Paul mit seinem innigen Gemüth hat die Musik tiefer begriffen, als der scharfdenkende Kant“, S. 232): Auch die Poetisierung der Religion gehört in der Tat zu den modernen Zwecken der Kunst und die Phantastik kann in dieser Hinsicht ihren Beitrag geben. Nach wertvollen Streifzügen zu Friedrich Hinrichs (der im Gegenteil im *Lohengrin* „das Realistische des Historischen und das Idealistische des Nationalen“ schätzt und nicht die seiner Meinung nach vom Komponisten zu ernst genommenen phantastischen Elemente), Wolfgang Robert Griepenkerl, Franz Brendel, Johann Christian Lobe und Richard Pohl (mit Hinweisen auch auf die frühe Wagner-Rezeption) endet diese dichte Studie gerade im Zeichen Schumanns, insbesondere des „dramatischen Gedichts“ *Manfred* nach Byron, das für das Verständnis der tiefen Verbindung von Literatur, Theater und Musik im Bereich des Phantastischen grundlegend ist.

Schauspielmusik, programmatisches Konzertwerk und zugleich selbständiges Orchesterstück – wenn man nur an die vielgelobte Ouvertüre denkt –, zeigt *Manfred* die Spaltung zwischen Ahnung und Wirklichkeit: Manfred ist eine Sprechrolle, um ihn wird aber die Geisterwelt musikalisiert; dem Außenseiter bleibt also Musik immer verweigert und nur als Traum, als Ferne, als unversöhnlich fremde Dimension gezeigt. Man könnte hinzufügen, dass auch andere Komponisten,

von Reichardt bis Wagner über Weber, Hoffmann, Spohr und Marschner, einen ähnlichen Begriff vom Phantastischen in Musik gesetzt hatten, und zwar mit gut erkennbaren kompositorischen Merkmalen; Kämpf will sich aber auf die ästhetische Debatte konzentrieren und zeigt dadurch, wie frappant das Unverständnis von Musikschriftstellern und Kritikern dem Phantastischen gegenüber war.

(August 2022)

*Elisabetta Fava*

*MONIKA HENNEMANN: Felix Mendelssohn Bartholdys Opernprojekte im kulturellen Kontext der deutschen Opern- und Librettogeschichte, 1820–1850. Hannover: Wehrhahn Verlag 2020. 725 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Böse Zungen behaupten, wenn aus einem neuen Band der Gesamtausgabe eines Komponisten musiziert wird, der nach Jahren, vielleicht Jahrzehnten endlich einmal vorliegt, höre man den Unterschied zu vorher gar nicht. Das ist natürlich blanker Unsinn, entgegnet der entrüstete Musikwissenschaftler, schließlich komme es auf die Genauigkeit und die Details an. Ebenso gibt es, wenn auch seltener, Buchpublikationen, die an den bekannten Fakten, grob betrachtet, wenig bis gar nichts ändern, doch dem, der genau hineinliest und -schaut, ein fein kartiertes Quellen- und Dokumentengelände anbieten, das es in dieser Genauigkeit nicht gegeben hat und aus dem man viel über das vermeintlich Bekannte lernen kann. Monika Hennemanns Mainzer Dissertation über „Felix Mendelssohn Bartholdys Opernprojekte im kulturellen Kontext der deutschen Opern- und Librettogeschichte“ von 2009, erschienen 2020 im Hannoveraner Wehrhahn-Verlag, ist so ein Fall: Weder wird man hier eine neue, unbekannte Oper von Mendelssohn finden noch über die längst bekannte Einsicht hinaus gelangen, dass Mendelssohn mit seinen Librettisten einfach

nicht zufrieden war und sein Leben lang alle Verhandlungen um einen geeigneten Opernstoff zum Scheitern brachte. Wie das genau vor sich ging, weiß indes niemand, und die wenigen, die es wissen und in den vergangenen Dekaden mahndend eine solche Studie gefordert haben, sind – wohlweislich? – vor der Materialmasse zurückgeschreckt und vielleicht auch vor dem schaffenspsychologischen Dilemma, sich jahrelang mit dem Topos des Unvollendeten zu beschäftigen. Das kann nicht nur bei Nachwuchswissenschaftlern gründlich schiefgehen.

Monika Hennemann hat sich davon allerdings nicht beirren lassen, sondern Mendelssohns sämtliche Opernprojekte einschließlich aller Primärquellen und Korrespondenzen mit ca. 50 potentiellen und tatsächlichen Librettisten minutiös aufgearbeitet. Angetrieben von der Frage nach dem Warum will die Verfasserin noch mehr: „Ziel dieser Studie ist es, mögliche Gründe für dieses Scheitern zu finden“ (S. 22). Dazu holt sie weit aus: Kapitel 1 zieht zunächst einen großen Bogen um die Gattung Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit einem Fokus auf das sog. „Librettoproblem“, das in der zeitgenössischen Presse bereits zum Schlagwort geworden war und zeigen kann, dass Mendelssohns Hadern mit einem geeigneten Text kein Einzelfall, sondern Symptom seiner Zeitgeschichte war, ein Symptom, das den Konkurrenten Richard Wagner, der sonst in der Studie keine Rolle spielt, offenbar nicht tangierte und wenn, dann ausschließlich produktiv. Kapitel 2 geht näher auf die Jugendopern und die textbezogenen Herausforderungen Mendelssohns mit Vokalwerken ein, während das Kapitel 3 mit ca. 200 Seiten als „Buch im Buch“ das eigentliche Zentrum bildet (S. 252–454) und die potentiellen und tatsächlichen Librettisten in ihrer Beziehung zu Mendelssohn dokumentarisch vorstellt, diskutiert und einordnet. Kapitel 4 stellt das letzte große Projekt zur „Lorelei“ und damit die intensive und kongeniale – letztlich dann doch wieder

gescheiterte – Zusammenarbeit mit dem Lübecker Dichter Emanuel Geibel vor und leitet von dort in den Schlussteil über.

Die schiere Quellenflut, die sich im Hauptkapitel findet, ist kaum angemessen zu beschreiben: Zahlreiche Briefe an und von Mendelssohn werden hier überhaupt erstmals editorisch aufbereitet und bekannt gemacht, sämtliche Kontexte von Kontaktaufnahmen und -Abbrüchen, soweit möglich, rekonstruiert, und ebenso Empfehlungen aufgearbeitet, die Mendelssohn über sein Umfeld zugetragen wurden, sei es aus der Familie oder dem Freundeskreis. Ebenfalls wird unterschieden, ob Mendelssohn selbst die Initiative einer Anfrage ergriff, ob er von Berufsdichtern strategisch kontaktiert wurde und welchen Einfluss die Persönlichkeiten jeweils versuchten, auf den Komponisten zu nehmen. Mit Charlotte Birch-Pfeiffer (S. 366ff.) ist schließlich auch eine Frau vertreten, die in erster Linie als Schauspielerin und Theaterintendantin bekannt war, sich aber auch als Dramatikerin etabliert hatte. Über die gemeinsame Bekannte und Freundin Jenny Lind, die sie beide mit einer auf sie zugeschnittenen Oper fördern wollten, entspann sich eine lange Suche nach einem geeigneten Stoff, unterbrochen von Krankheiten Birch-Pfeiffers und schließlich beendet durch Mendelssohns frühen Tod.

Dass Mendelssohn „Zeit seines Lebens bestrebt war, eine Oper zu komponieren“ (S. 22), zieht sich als Formulierung in zahlreichen Varianten wie ein roter Faden durch die Studie, ganz so, als habe die Verfasserin sich dieses Durchhaltevermögen ihres Protagonisten immer wieder wie einen Spiegel vorhalten und sich selbst zurufen müssen. Auch andere Aspekte des gewichtigen, 725 Seiten starken Bandes sind von den Spuren der eigenen mühevollen Auseinandersetzung geprägt: Das beginnt bei dem in wissenschaftlichen Veröffentlichungen eher ungewöhnlichen Fettdruck einzelner Worte oder Namen, vielleicht um den Überblick nicht zu verlieren, das setzt sich fort bei einem Aufbau

der Arbeit in fünfstufiger Form mit fünf Kapiteln, eingerahmt von Prolog und Epilog, und das endet bei einem knapp 60-seitigen Fazit in zwei Teilen (Resümee: S. 553–591 und Epilog: S. 592–610) mit weiteren Unterkapiteln – betitelt mit selbstreflexiven Fragen wie „Warum Mendelssohn?“ –, ganz so, als wolle man schlicht nicht wahrhaben, nun aber wirklich und unwiderrufflich am Ende einer jahrzehntelangen Auseinandersetzung mit dem gewählten Stoff angekommen zu sein. Der quellensatte Anhang (S. 611–666) und auch das große Personen-, Libretto- und Librettostoffvorlagen-Register am Schluss machen aus Monika Hennemanns Buch ein unverzichtbares Nachschlagewerk und einen wichtigen Quellen-Kompass, und dies nicht nur für die Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy, die diese Opern-Gebiete erst noch betreten, sich darin zurechtfinden und – vor allem – ihre kleinen, aber feinen Unterschiede hörbar machen muss.

(August 2022)

Christiane Wiesenfeldt

*GEORG HÖGL: Wald – Weber – Wagner. Studien zur Waldthematik in der musikalischen Öffentlichkeit des 19. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 556 S. (Würzburger Beiträge zur Musikforschung, Band 8.)*

„Waldesrauschen und Hörnerschall, Vogelgesänge und Waldesstille – Imaginationen von Wald können durch ein weites Spektrum akustischer Phänomene wachgerufen werden. Wo der Wald aber zu einem zentralen Gegenstand des Musiktheaters wurde, etwa in Carl Maria von Webers *Freischütz* (1821) oder Richard Wagners *Siegfried* (1876), da machen solch klangliche Assoziationen nur einen Teilaspekt eines komplexen Kulturmusters aus. Unter welchen Bedingungen und in welchen kulturgeschichtlichen Zusammenhängen ‚Waldmusik‘ im 19. Jahrhundert produziert und rezipiert

und wie über das Verhältnis von Wald und Musik nachgedacht wurde, stellt das vorliegende Buch an einer Reihe von Fallstudien dar. Ausgehend von einer kulturell geprägten Wahrnehmung der Natur als Landschaft wird untersucht, inwiefern Weber und Wagner sich in ihrem Schaffen für das Musiktheater und in musikbezogenen Schriften auf ‚Waldbilder‘ des individuellen und kollektiven Gedächtnisses bezogen. Nicht zuletzt erweist sich dabei, welche Beiträge sie selbst zur Bedeutungsaufladung der Waldlandschaft und insbesondere zum Mnemotopos ‚Deutscher Wald‘ leisteten.“

Es ist sicher nicht besonders einfallsreich, eine Rezension mit dem Zitieren des Klappentextes zu beginnen. Hat man sich aber durch die fast 500 Seiten Text mit entsprechend üppigem Anhang hindurchgelesen (und bisweilen -gekämpft), dann fällt es gar nicht so leicht, seine Einschlaghaken anzubringen und sogleich auf das hinzuweisen, was die besondere Qualität des Buches ausmacht, seine Inhalte zu referieren und ggf. aufzuzeigen, wo man manches vielleicht hätte anders machen können. Allem anderen vorzuschicken ist daher der ausdrückliche Hinweis, dass es sich beim vorliegenden Buch in vielen Einzelkapiteln und -beobachtungen um eine wirklich exemplarische, bis in die (um im Bild zu bleiben) kleinste Verästelung ausgefeilte und auf breitester Basis recherchierte Studie handelt, um ein Buch also, das man so – eben als Dissertation – nur einmal im Leben schreibt. Der erkennbar mit Bedacht gewählte und seinem Wesen nach eben sehr weitgefaste Begriff der „musikalischen Öffentlichkeit“ erlaubt es dem Verfasser, unter den Oberüberschriften „Natur als Landschaft“, „Wald, Musik und Waldmusik“, „Wald und Romantik“, „Wald und Mittelalter“, „Heiliger Wald, heilende Waldluft“ und „Deutscher Wald“ auf beinahe 300 Seiten ein ‚Buch im Buch‘ zu schreiben, bevor es erst dann detailliert um Weber und Wagner geht. Dieser Hinweis ist vielleicht nicht überflüssig, da man bei einer

im Fach Musikwissenschaft geschriebenen und angenommenen Dissertation möglicherweise vermutet, sie enthalte ein eher knapp gefasstes Einleitungskapitel zu den bekannten Waldtopoi im 19. Jahrhundert und befasse sich sodann (und in der Hauptsache) mit dem Jägerchor, der Wolfsschlucht und dem Waldweben, vielleicht auch mit Humperdincks *Hänsel und Gretel*. Högl aber schreibt – und das wird eigentlich schon von Anfang an klar – ebenso eine kulturhistorische bzw. kulturästhetische wie eine musikwissenschaftliche Arbeit. Die Deutschen und ihr Wald – das steht im Mittelpunkt seines Buches und seines Interesses. Die genannten sechs Großkapitel sind erkennbar ‚offen‘ angelegt („Wald und Romantik“ – was für ein Thema!), ihre Binnengliederung ist nicht immer trennscharf gegeneinander abgegrenzt. Das methodische Vorgehen hätte hier und da, im Großen wie im Kleinen, gern noch klarer erläutert werden können, zumal die Unterüberschriften – oftmals Zitate aufnehmend – auch nicht immer hinreichend ordnungsstiftende Funktion ausüben. Im Ganzen wurde – das darf man bei allem Lob wohl sagen – nicht immer genug an den Leser gedacht, und auch Kürzungen hätten sich hier und da angeboten. Die von Weber und Wagner gezeichneten und vertonten Waldbilder werden dann sozusagen in jeder nur denkbaren Weise kontextualisiert. Die *Siegfried*-Analysen etwa zählen zum Besten, was man in der Wagner-Literatur finden kann, weil sie – neben anderem – immer auch und sehr konsequent aus der Entstehungsgeschichte des Werkes heraus konzipiert sind. Man bewundert einmal mehr aber auch Wagners immensen Fleiß, seine Belesenheit, seine Fantasie und seine besondere kombinatorische Gabe, aus ganz unterschiedlichen Stoffen ein – weithin – stimmiges Ganzes zu machen. Högl zeichnet dies wunderbar nach. Seltsam und schade ist dagegen, dass die musikalische Gestaltung der Wolfsschlucht-Szene gänzlich unbeleuchtet bleibt. Hierfür hätte man wenigstens gern einen Grund erfahren.

Auch die Waldszenen aus *Hänsel und Gretel* hätten durchaus Aufnahme im Buch finden können, zumal gerade sie die „musikalische Öffentlichkeit“ doch mit beeinflusst haben dürften – oder nicht? Dankbar ist man für das Personenregister, das auf der Suche nach dem verlorenen Namen gute Dienste leistet, die Fußnoten aber nicht konsequent berücksichtigt. Apropos Fußnoten: Diese führen, sozusagen nach guter alter Dissertationsmanier, ein reges Eigenleben, dienen keineswegs allein dem Nachweis einer Belegstelle, sondern bieten reichlich Platz für Nebengedanken und die Diskussion verschiedener Forschungsmeinungen zu den unterschiedlichsten Themenaspekten. Vor allem letzteres beeindruckt wegen der erkennbaren Breite der Recherche, führt mitunter aber auch zu einer gewissen Ermüdung, wenn der Haupttext durch eine zweite Erzählschicht angereichert wird, die sich bisweilen – auch optisch – zu verselbständigen droht. Einzelne Seiten mit mehr als 30 Zeilen Anmerkungen sind keine Seltenheit; zudem ist der sehr kleine Schriftgrad grenzwertig. Auch vom Leser wird so ein nicht geringes Maß an Disziplin und Durchhaltevermögen erwartet. Vor allem das gründliche Studium der Fußnoten macht neben der Breite der Recherche aber auch die überaus sorgfältige redaktionelle Einrichtung des Bandes deutlich. Högls Sprache ist niveauvoll und angenehm, mitunter blitzen Humor und Freude an Sprachspielen auf, die nur sehr selten danebengehen, etwa auf S. 429, wenn es heißt, Fafner habe sich „tumorartig“ im Wald eingenistet. Auch Begriffe wie „Setting“ (S. 84) oder „aufdröseln“ (S. 38, 175) stören das sonst harmonische Bild.

Dass Högls Buch gewisse Unwuchten aufweist, ist nicht zu übersehen. Viel weniger darf freilich übersehen werden, dass es dem Autor geradezu beispielhaft gelungen ist, Musik-Kulturgeschichte vor dem Hintergrund profunden geschichtsphilosophischen Wissens zu schreiben. Die Prognose sei gewagt, dass man dieses Buch auch noch

in 30 oder 50 Jahren mit Gewinn zur Hand nehmen wird.

(August 2022)

Ulrich Bartels

ANJA BUNZEL: *The Songs of Johanna Kinkel. Genesis, Reception, Context. Woodbridge: The Boydell Press 2020. 305 S., Abb.*

„Unter den in neuester Zeit beliebt gewordenen Liederkomponisten von ernstem künstlerischen Bestreben, welche meist vorzugsweise in Mendelssohns und Schuberts Fußstapfen einzutreten bemüht sind, [...] [wäre noch Johanna Kinkel, DG] zu erwähnen“ (*Der Maikäfer. Zeitschrift für Nichtphilister. Band 3*, Ludwig Röhrscheid Verlag 1894, S. 37). In ihrem Aufsatz „Ueber die modernen Liederkomponisten“, aus welchem dieses Zitat stammt, gibt Johanna Kinkel einen Überblick über verschiedene Liederkomponist:innen ihrer Zeit. Ein ähnliches Anliegen verfolgt Anja Bunzel in ihrer Monographie *The Songs of Johanna Kinkel*. Bunzel kontextualisiert die Komponistin anhand verschiedener, auch vergleichender Analysen ihrer veröffentlichten Lieder, indem sie immer wieder Zusammenhänge zu u. a. biographischen Quellen, Rezensionen oder Kompositionen anderer zeitgenössischer Komponist:innen aufzeigt.

In ihrer Einleitung formuliert Bunzel als Ergebnis der Sichtung der bereits vorhandenen Literatur zu Johanna Kinkel folgende Zielsetzung für ihre Monographie: “[T]his book offers an exhaustive close reading and contextualisation of Kinkel’s published small-scale vocal music, which includes strophic and through-composed Lieder, duets, and ballads” (S. 5). Größere Werke vernachlässigt Bunzel aufgrund der schwierigen Quellenlage.

Das erste Kapitel dient der Leser:in als biographische Orientierung und verschafft auf diese Weise vor allem für eine erste Annäherung an die Komponistin Johanna Kinkel einen detaillierten Überblick. Dabei wird

aufgrund der Zielsetzung der Monographie verständlicherweise ein Fokus auf die kreativen und produktiven Schaffensphasen von Johanna Kinkel gelegt. Darüber hinaus werden Verbindungen zu bekannten Persönlichkeiten (wie der Familie von Arnim oder der Familie Mendelssohn) und natürlich auch zu ihrem zweiten Ehemann Gottfried Kinkel und dem daraus resultierenden Bezug zur Politik herausgearbeitet. Die von der biographischen Darstellung nicht zu trennende und auch hier vorhandene Konstruktivität wird in diesem Kontext jedoch nicht reflektiert (vgl. z. B. Beatrix Borchard, *Mit Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte*, Wien 2005).

Im zweiten Kapitel wird der Blickwinkel spezifischer und richtet sich auf das konkrete kompositorische Handeln. Johanna Kinkel gehört zu den Komponist:innen, die sich selbst nicht nur als freischaffende Künstler:innen im 19. Jahrhundert betrachteten, sondern auch als solche arbeiteten und sich in Salons vernetzten. Neben einem Überblick über die verschiedenen Opera, die Johanna Kinkel veröffentlicht hat, stellt Bunzel heraus, dass in Johanna Kinkels Kompositionen – aufgrund ihrer eigenen Fertigkeiten – das Klavier eine große Rolle spielt. Darüber hinaus werden weitere Aspekte, wie die vertonten Dichter:innen, die Verlage sowie Orte und Sänger:innen, zusammengetragen, die für Johanna Kinkels musikalisches Wirken von Bedeutung gewesen sind. Schließlich hält Bunzel fest, dass Johanna Kinkels musikalische Aktivitäten den Zeitgeist abbilden.

Das dritte Kapitel, zugleich das erste, in dem sich Bunzel musiktheoretisch mit Johanna Kinkels Liedern auseinandersetzt, widmet sich ihren Liebesliedern. Zu Beginn wird äußerst knapp reflektiert, inwieweit autobiographische Interpretationen zu relativieren sind. Dazu zieht Bunzel Melanie Unselds Begrifflichkeiten des „inventarische[n] Ich[s]“ und des „inventorische[n] Ich[s]“ heran (S. 45). Im Anschluss daran verfährt

Bunzel stets nach dem gleichen Prinzip: Der Liedtext eines ausgewählten Liedes wird nach einer Zusammenfassung auf Deutsch und Englisch wiedergegeben. Danach folgt in variierendem Detailgrad eine analytische Einschätzung der jeweiligen Komposition, die an verschiedenen Stellen mit Notenbeispielen oder Übersichtstabellen ergänzt wird. Diese Vorgehensweise entspricht einerseits Bunzels Zielsetzung und bietet den Vorteil, dass zahlreiche Lieder Johanna Kinkels Erwähnung finden. Andererseits liegt ein Nachteil in der bisweilen mangelnden Tiefe sowie Stringenz bzw. Zielrichtung der Betrachtung, welche für eine Analyse jenseits ihres Selbstzweckes notwendig gewesen wäre. Viele der im Fließtext verarbeiteten Informationen (z. B. Tonart, Ambitus, Form) hätten darüber hinaus durchaus sinnvoll in die tabellarische Auflistung der Kompositionen im Anhang aufgenommen werden können. Diese wirklich wertvolle Ressource im Anhang des Buches (S. 250–264), welche Angaben zum Erscheinungsdatum, zur Opusnummer, zum Titel, zur Dichter:in, zur Widmung, zum Datum sowie zur Quelle und zum Verlag bündelt, hätte durch entsprechende Ergänzungen für zukünftige Forschung noch aussagekräftiger gestaltet werden können. Insgesamt konkretisiert sich in diesem sowie den folgenden zwei Kapiteln Bunzels traditioneller Interpretationsansatz, den sie in der Einleitung wie folgt beschreibt: „All of these chapters [...] are autobiographical, while at the same time shedding light on more general socio-cultural phenomena of the time“ (S. 6). Als Beispiel hierfür kann das Lied „Die Gefangenen“ dienen, in welchem auf inhaltlicher Ebene beschrieben wird, wie zwei Liebende nicht zueinander kommen können, da sie „in Ketten sind“ (S. 63). Da Johanna Kinkel in einem Brief an Gottfried Kinkel die Entstehung des Liedes in einer schlaflosen Nacht beschreibt, interpretiert Bunzel das Lied dahingehend, dass sich die „Ketten“ auf ihre Situation beziehen, in welcher sie aufgrund gesellschaftlicher Umstände ihre Liebe zu

Gottfried Kinkel nicht ausleben kann – nicht zuletzt da er bereits verlobt ist (S. 64).

Im vierten Kapitel über Johanna Kinkels politische Lieder hält Anja Bunzel grundsätzlich an ihrer Vorgehensweise hinsichtlich der Besprechung der verschiedenen Lieder fest und kommt u. a. zu dem Schluss, dass Johanna Kinkels Beitrag zum „nation-building“ einerseits in der Verwendung der als typisch deutsch wahrgenommenen Gattung Lied sowie andererseits in der Auswahl politischer Gedichte liegt (vgl. S. 160). Auch ihre revolutionären und demokratischen Sichtweisen werden anhand ihrer Kompositionen und gesellschaftlichen Vernetzungen herausgearbeitet (vgl. S. 161f.).

Im Kapitel „Songs in praise of nature“ setzt sich Bunzel in der Besprechung der ausgewählten Lieder anhand des typisch romantischen Topos Natur mit der Frage auseinander, inwieweit Johanna Kinkels kompositorisches Handeln vergleichbar mit dem zeitgenössischer Komponisten ist. Am Ende des Kapitels zieht Anja Bunzel ein recht aussagekräftiges Fazit: „Despite Kinkel’s fondness for Romantic themes her Lieder exhibit a unique style made up of harmonic variety, melodic peculiarity and partially challenging piano accompaniments. That these features were unusual within the gendered discourse of the time can be deduced from the reviews of Ludwig Rellstab and Gottfried Wilhelm Fink, both of whom found Kinkel’s chromaticism and dissonances unfavourable. On the other hand, some Lieder confirm that Kinkel’s biography, musical taste, and choice of topoi merged with the Romantic mindset“ (S. 204f.).

Das letzte analytische Kapitel, „Chapter 6: Compositional aesthetics“, ist inhaltlich aufschlussreich, da hier mehrfach Vertonungen eines Gedichtes von verschiedenen Komponist:innen gegenübergestellt werden. Durch diese Vorgehensweise arbeitet Bunzel heraus, wie sich Johanna Kinkels Kompositionsstil mit dem anderer zeitgenössischer Komponist:innen in Beziehung setzen lässt.

Es werden weniger bekannte, aber auch sehr namhafte Komponist:innen wie Schubert, Schumann oder Hensel berücksichtigt, wodurch die Leser:in ein durchaus breites Bild der für das 19. Jahrhundert üblichen Kompositionsstile erhält. Auch wie sich Johanna Kinkels Lieder dazu ins Verhältnis setzen lassen, wird detailliert betrachtet. Beispielfhaft sei hier auf die zehn verschiedenen Versionen von Goethes „An den Mond“ verwiesen, die Bunzel miteinander vergleicht. Johanna Kinkels Fassung wird letztlich wie folgt eingeordnet: „Compared to other composers, it appears that Kinkel’s approach was not unique. However, her harmony and pianistic expressiveness are more advanced than those of many other settings of the same words“ (S. 210).

Das Nachwort enthält neben den zu erwartenden zusammenfassenden Betrachtungen noch eine Argumentationslinie, die zur weiteren Reflexion anregt. Zunächst konstatiert Bunzel, dass Johanna Kinkel einerseits zu typisch und andererseits zu individuell komponiert hat, um tradiert zu werden: „Despite (or because of) her typical nineteenth-century aesthetics on the one hand and her stylistic diversity and unusual biography on the other hand, it almost seems to be the case that Kinkel’s oeuvre is not usual enough to be considered within the context of typical nineteenth-century composers and the history of ideas; and her work is not unusual enough to be considered within the context of epoch-making profound works and thinkers“ (S. 247). Diese Beobachtung erscheint angesichts der vorausgegangenen Analysen plausibel. Gleichzeitig bleibt offen, welche anderen Diskurse bei der Frage nach der ausgebliebenen Tradierung eine Rolle gespielt haben mögen. Vor dem Hintergrund dieses Aspekts verdeutlicht Bunzels rückblickend formulierter Anspruch an ihre Monographie sehr deutlich ihre wissenschaftliche Perspektive: „It was the aim of this book to explore Kinkel’s published music beyond the particular aspect of Kinkel’s gender, namely

via such other frameworks as autobiographical composition, cultural identity, and Romanticism“ (S. 248). Diese Sichtweise, welche sich gerade jenseits der Kategorien Geschlecht und Gender verortet, wirft die Frage auf, inwieweit sich ein Forschungsgegenstand, dem mehr oder weniger klare Vorstellungen zu diesen Kategorien inhärent sind, ohne eine Reflexion derselben abschließend zu betrachten ist – oft genug sind Komponistinnen des 19. Jahrhunderts (in)direkt zu diesen Kategorien von Zeitgenoss:innen positioniert worden oder haben sich selbst dazu positioniert. Die Einschätzungen der in einem der vorangegangenen Zitate bereits erwähnten Rezensenten Rellstab und Fink sind nur ein Beispiel dafür; die Frage nach der Tradierung ist ein weiteres.

Abschließend sei in diesem Zusammenhang auf eine Parallele zwischen der Auswahl des Titelmildes und der Monographie verwiesen: Das Porträt Johanna Kinkels ist ästhetisch ansprechend. Genauso ist die Einordnung der Komponistin in ihre Zeit und die Ästhetik ihrer Zeitgenoss:innen gelungen. Zugleich ist Johanna Kinkel auf dem Porträt indes als Hausfrau mit Nähutensilien abgebildet, die für das Titelbild gleichwohl herausgeschnitten worden sind. Diese Auslassung steht exemplarisch für die fehlende und doch vielleicht erkenntnisreiche Kontextualisierung in die Diskurse der historischen Musikwissenschaft, welche sich mit Reflexionen der eigenen wissenschaftlichen Perspektive, den Kategorien Geschlecht und Gender, aber auch Fragen der biographischen Darstellung oder Kanonisierung und Tradierung auseinandersetzen.

Unabhängig von der Wahl der wissenschaftlichen Perspektive sind Bunzels Betrachtungen jedoch ein Zugewinn für die historische Musikwissenschaft, da die Kompositionen Johanna Kinkels mit anderen zeitgenössischen Kompositionen verglichen und im traditionellen musikästhetischen Diskurs des 19. Jahrhunderts verortet werden.

(Juli 2022)

Daniela Glahn

*ANTON WEBERN: Briefwechsel mit der Universal-Edition. Hrsg. von Julia BUNGARDT. Wien: Lafite 2020. 367 S., Abb. (Webern-Studien. Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe. Band 5.)*

Korrespondenzen von Komponisten und ihren Verlegern haben eine besondere Aussagekraft, deren Spektrum von rein geschäftlichen Vorgängen bis hin zu werkästhetischen Bekenntnissen reicht, deren man an anderen Stellen u. U. kaum je fündig würde. In solchen „Glücksfällen“ (für die Beteiligten wie die Nachwelt) erscheint der Verleger als eine Mischung aus engem Vertrautem, Freund, Geschäftspartner und künstlerischem Berater. Ganz sicher war der legendäre Verlagsdirektor der Universal Edition, Emil Hertzka (1869–1932), eine solche Verlegerpersönlichkeit, ohne dessen Engagement für die „unerhört“ avantgardistischen Werke der Wiener Schule um Arnold Schönberg diese eine gänzlich andere Rezeption erhalten, vielleicht sogar geschichtliche Position eingenommen hätten.

Hertzka wäre aber dieser Erfolg sicherlich nicht beschieden gewesen, hätte er die Werke Schönbergs und seiner bedeutendsten Schüler blindlings zum Druck befördert; denn er verstand es – vielleicht wie kein zweiter –, wirtschaftliche Interessen und avantgardistisch-künstlerisches Verlagsprofil in Einklang zu bringen. Und so findet man im ersten Brief Weberns an Hertzka vom 5. Dezember 1911 (zugleich die Nr. 1 der Edition) lediglich die Bitte um einen durch Schönberg vermittelten Preisnachlass für die Partitur von dessen *Pelleas und Melisande*, und es sollten noch fast drei Jahre vergehen, ehe er mit ersten eigenen Liedern vorsichtig an Hertzka herantrat. Und noch bis 1920 sollte es dauern, bis es zu ersten Vertragsabschlüssen kam.

Julia Bungardt hat ihrer mustergültigen Edition eine 70-seitige Einführung vorausgeschickt, in der sie Weberns stete Bemühungen um einen Druck seiner Werke

beschreibt, die sich durchaus auch auf andere Verlage erstreckten, trotz nachdrücklicher Empfehlungen Schönbergs („Das ist eine Nummer!!!!“, S. 12) aber erfolglos blieben. In der Zeit nach den ersten Vertragsabschlüssen gerät die Korrespondenz zum Spiegel der durchaus wechselvollen Verlagsgeschichte, die Bungardt in ihrer einführenden Darstellung durch genau die Details ergänzt, die zum Verständnis der Briefe bzw. als ergänzende Informationen bedeutsam sind.

Sicherlich liest man die Briefe mit dem größten Gewinn, wenn man parallel dazu die auch von der Herausgeberin als Referenzwerk angegebene Biographie von Hans und Rosaleen Moldenhauer *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes* (Zürich 1980) heranzieht. Aber auch ohne dies sind diese Briefe, wenn sie sich nicht auf rein Geschäftliches beziehen, aussagekräftig genug, was die ästhetische Ausrichtung des Komponisten betrifft, die in allererster Hinsicht auf Person und Werk Arnold Schönbergs fokussiert (um nicht zu sagen: fixiert) war. So zeigt der Brief Weberns an Emil Hertzka vom 3. Januar 1925 (Nr. 18 der Edition), in dem man u. a. erfährt, dass Webern einer Aufforderung Hertzkas (offensichtlich an mehrere Komponisten), Kinderstücke für Klavier zu komponieren, bislang nicht nachgekommen ist. Webern schreibt dazu: „weil es bei mir in dieser Hinsicht nie so wird, wie ich will, sondern nur so, wie es mir bestimmt ist, wie ich muß“ (S. 101). Für diesen Gedanken ist u. a. wohl das Schönberg'sche *Du sollst nicht, du mußt* (op. 27/2) ausschlaggebend. Schönberg selbst benennt er auch in einer Ankündigung für den Druck seiner *Bagatellen für Streichquartett* op. 9, bei denen er Hertzka ersucht, „dass sie ein Vorwort von Schönberg enthalten“. Dass ihm dieses später sehr berühmt gewordene Vorwort wichtig ist, offenbart für Webern zwar eine bedeutsame ästhetische Ausrichtung, doch er ist geschickt genug, dies Hertzka gegenüber auch mit finanziellen Anreizen schmackhaft zu machen, wenn er schreibt: „denn es ist doch

klar, dass das auf den Absatz der Stücke von wesentlichstem Einfluß sein muß“ (S. 102). Die Abbildung einer Verlagsanzeige zeigt, dass Hertzka dem durchaus entsprach.

Wie weit Weberns Vertrauen in Emil Hertzka reichte, zeigt sich etwa in einem Brief (Nr. 23 vom 15. April 1925), in dem er ihn bittet, „mir bei diesen meinen Absichten behilflich zu sein und Ihren so überaus weitgehenden Einfluß ein wenig für mich geltend zu machen“ (S. 108), nämlich die Nachfolge von Rudolf Schulz-Dornburg als städtischer Musikdirektor in Bochum zu erhalten. Und tatsächlich hat Hertzka ein solches Empfehlungsschreiben verfasst. Dass Webern letztlich erfolglos war, kann man Hertzka kaum anlasten.

In späteren Jahren lässt die Korrespondenz ein deutlich gewachsenes Selbstbewusstsein Weberns erkennen – so z. B. wenn er am 6. Dezember 1927 (Brief Nr. 59) Hertzka gegenüber argumentiert, dass sein Aufstieg als Komponist „zweifellos ein zwar zäher aber doch stetiger, niemals unterbrochener Aufstieg meiner Sache“ (S. 134) war. Sodann schreibt er, durchaus geschäftsmäßig und in Eigenwerbung nicht ungeschickt, welche Werke er komponiert hat, welche aufgeführt worden sind, und auch, in welchen Ländern. Wir sehen Webern hier nicht etwa zurückhaltend und tendenziell eher vergeistigt, allem Weltlichen abgewandt (diesem Klischee hat er wohl kaum je entsprochen). Webern hatte vielmehr eine sehr genaue Vorstellung davon, was sein Werk buchstäblich „wert“ war, natürlich in erster Linie in künstlerischer Hinsicht, dann aber auch materiell für den Verlag (und damit indirekt auch für ihn selbst).

Der Tod Hertzkas 1932, die Emigration Schönbergs in die USA im Folgejahr und Alban Bergs Tod 1935 markieren tiefe Zäsuren im Leben Weberns, die in der Verlagskorrespondenz kaum Spuren hinterlassen haben. Eine wichtige Bezugsperson wird nun der ebenfalls dem Schönberg-Kreis entstammende Erwin Stein, der nach seiner Emigration die UE-Interessen über den Verlag Boosey

& Hawkes abwickelte, während Webern zugleich auch während der Zeit des Nationalsozialismus für das Wiener Haus tätig blieb, überwiegend jedoch in Berater-Funktion.

Nicht nur in philologischer Hinsicht ist Julia Bungardts Edition makellos; es gelingt ihr auch in beispielhafter Weise die Vermittlung dessen, was (vielleicht etwas pathetisch formuliert) „Briefe“ zu „Dokumenten“ macht. Die Ausgabe wird ergänzt durch einen vielgestaltigen Anhang, dessen erster Teil mit dem Briefwechsel zwischen der Witwe Wilhelmine Webern bis zu ihrem Tod am 29. Dezember 1949 und der Universal Edition in besonderer Weise anrührt – allein durch die Mischung aus beidseitig bemühter Geschäftsmäßigkeit und tiefer persönlicher Anteilnahme, besonders im Austausch mit der Prokuristin Barbara („Betti“) Rothe. – Es folgen Weberns Kurzgutachten für die Universal Edition, eine eigene Aufstellung ungedruckter Werke (vermutlich Ende 1944), ein Verzeichnis der Briefe, ein aufschlussreiches Personenverzeichnis mit Kurzbiographien von UE-Mitarbeiterinnen und -Mitarbeitern, eine Auflistung der in der UE zu Lebzeiten des Komponisten erschienenen Erstausgaben, sowie Fundstellen der Briefe und ungedruckten Quellen, Bibliographie und Register. Dieser Band hat Maßstäbe in der Korrespondenz-Edition gesetzt, und es erscheint zunächst geradezu beklemmend, dass die Zeit solcher Formen bedeutender Gedankenaustausche, wie sie vielleicht wirklich nur in Briefen realisierbar ist, wohl endgültig vorbei ist. Aber jede Zeit etabliert ihre eigenen medialen Geschichtsräume, und an die Stelle von Briefen werden andere Zeugnisse treten.

(August 2022)

Manuel Gervink

JÜRGEN ARNDT: *Caterina Valente, Wolfgang Lauth, Jazz und Schlager. Facetten der 1950er Jahre und darüber hinaus. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2021. 464 S. (Mannheimer Manieren. Musik und Forschung. Band 10.)*

Keine der beiden im Titel des anzudeutenden Bandes genannten Personen genießt aktuell den Status eines Eintrags in *MGG-online*. Gleichwohl dürfte hier bei der Durchschnittsbevölkerung wie bei Musikforscher:innen durchaus ein Wissensgefälle zwischen beiden gegeben sein. Caterina Valente kennt man und wird sie wahrscheinlich intuitiv unmittelbar der Kategorie Schlager zuordnen. Beim Namen Wolfgang Lauth hingegen wird vor allem der Spezialistenkreis der Jazzkenner:innen hellhörig werden. Immerhin war der Pianist und Komponist in den 1950er Jahren eine, wenn nicht die Galionsfigur der deutschen Szene (und wurde auch zweimal in Umfragen zum Jazzmusiker des Jahres gewählt). Valente und Lauth lebten in den 1950er Jahren in Mannheim (Lauth wohl seit seinem Studium bis zu seinem Tode 2011, Valente von 1952 bis 1957 in der Stadt, sowie von 1957 bis 1959 in der Region). Und so hatte das Buch seinen Ursprung in der Anfrage zu einem Tagungsbeitrag zu populärer Musik in Mannheim, kurz nachdem der Verfasser Jürgen Arndt an die dortige Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst berufen worden war (S. 7, 9). Die akribischen Recherchen zu diesem ironischerweise bis heute nicht gehaltenen Referat haben in über zehn Jahren zu einer mehr als bemerkenswerten Monographie geführt.

Und in dieser Monographie gelingt Arndt mindestens dreierlei: Erstens leistet das Buch Grundlagenforschung in der erheblichen lacuna, die die bundesdeutsche Unterhaltungsmusik der Nachkriegszeit in der Forschung bedauerlicherweise immer noch darstellt. Zweitens stellt Arndt nicht einfach den „Jazzler“ Lauth der „Schlager Sängerin“

Valente gegenüber. Durch sein bestechendes Detailwissen gelingt es Arndt immer wieder, verschiedene Formen von „Beziehungszauber“ – um Thomas Mann metaphorisch zu zitieren und damit auf Richard Wagner anzuspähen – zwischen den beiden Akteuren aufzudecken, auch wenn beide nie zusammen auf der Bühne gestanden haben (u. a. S. 415). Arndt folgt hier der methodischen Prämisse, die seine Arbeit in Forschung und Lehre zu populärer Musik und Jazz prägt. Er begreift Unterhaltungsmusik bzw. Popular Music nicht als Feld präzise geschiedener Genres und Innovationen, sondern als die Fortspinnung und vor allem Verwebung unterschiedlicher paralleler Traditionen. Entsprechend folgt das Buch drittens einem konsequent transdisziplinären Ansatz. Die Betrachtungen zur Musik verharren nicht in der musikalischen Analyse (die gleichwohl erfreulicherweise betrieben wird), sondern betrachten auch die mediale Einbettung der Musik. Somit wird deren Semantik präziser greifbar und mediale Inszenierungsstrategien können offengelegt werden. Schließlich ergeben sich die erwähnten Beziehungen zwischen Lauth und Valente vor allem durch die Netzwerke von Vorbildern und eben Musiker:innen, mit denen man zusammenarbeitete (beide etwa mit Klaus Wunderlich, S. 27f., 80, 336, oder Sigi Schwab, S. 407–413). Vergleichende Biographistik ergänzt so das Methodenspektrum (man beachte das umfangreiche Personenregister, S. 451–463).

Neben der auf das Methodische fokussierten Einleitung (S. 11–25) und einem Ausblick, in dem es dem Autor gelingt, auch noch den Bezug zur Geschichte der musikalischen Bildungsinstitutionen in Mannheim herzustellen (S. 415–422), besteht das Buch aus vier Hauptteilen, in denen Arndt entsprechend den Inhalt entlang von vier thematischen Feldern organisiert: Paris-Perspektiven, Jazz und alte Musik (womit vor allem Johann Sebastian Bach gemeint ist), „Valente-Reisen“ und Tanz. In dieser

Vierteiligkeit genießen die beiden Rahmenkapitel deutlicher vergleichenden Charakter, die beiden Binnenkapitel konzentrieren sich dagegen jeweils auf zunächst Lauth und dann Valente (wobei der jeweils andere Akteur natürlich dennoch zur Sprache kommt). Aufgrund des erwähnten Detailreichtums können diese Hauptteile an dieser Stelle leider lediglich schlaglichtartig beleuchtet werden.

Paris war für beide Künstler ein wichtiger Bezugspunkt. Für Valente bildete ihre Geburtsstadt am Ende der Mannheimer Zeit mit Auftritten im *Olympia* eine wichtige Station ihrer internationalen Karriere. Auch fungierte die Stadt als Kulisse einiger Valente-Filme, dies jedoch eher clichéhaft. Für Lauth war die Stadt eine wichtige Inspirationsquelle. Hier lernte er noch mehr als in Mannheim zugleich eher konservativen und modernen Jazz kennen. Die Stadt inspirierte ihn eher rückblickend zu der Suite *Impressions de Paris* (1964). Vor allem wurden die Jazz-Clubs links der Seine zum Modell für entsprechende deutsche Locations (wie das Mannheimer Cave 54) und mit ihnen schwappte die Welle der Existentialist:innen in die Bundesrepublik.

Im zweiten Kapitel geht Arndt nicht nur umfassend auf die Rezeption Bachs und anderer älterer Musik im Jazz ein (S. 145ff.), sondern würdigt vor allem die seinerzeit immens erfolgreiche Veranstaltung *Jazz und alte Musik* (S. 169ff.), die musikwissenschaftliche Vorträge mit Auftritten von Lauths Ensemble kombinierte. Arndt arbeitet dabei ebenso deren integrativen Charakter wie die Tendenz zur Selbstinszenierung und -stilisierung heraus. Letztere hat für Lauth aber keineswegs hier ihr Bewenden, sondern weitet sich auch bei ihm in das Medium des Films, wie der Dokumentarfilm *Präludium in Jazz* (BRD 1957, S. 201–209) zeigt.

„Valente-Reisen“ ist doppelsinnig gemeint. Der Begriff beschreibt zum einen, wie das hispano-lateinamerikanische (später auch italienische oder im Cover *Ganz Paris* auch französische) Flair von Valentés

Liedern das diffuse Fernweh des deutschen Publikums befriedigte. Zum anderen bezieht er sich aber auch auf Valentés Weg zum internationalen Star, neben Paris sind natürlich die Vereinigten Staaten zu erwähnen (wo sie übrigens als Jazz-Sängerin wahrgenommen wurde). In der Bundesrepublik wurde letzteres gleichsam satirisch rückgespiegelt in dem Auftritt mit dem „Randale“-Rock’n’Roller Bill Haley in dem Film *Hier bin ich* (BRD 1959, S. 283–287).

Schließlich kam dem Tanz bei beiden große Bedeutung zu. Für Valente war er keine gestisch-szenische Andeutung bei ihren Auftritten. Sie tanzte auf höchstem Niveau (und damit bei Konzerten in einem für eine Sängerin eigentlich inakzeptablen Maß an Anstrengung, S. 411). Dies stellt sie nicht nur an die Tradition deutscher Revuefilme (S. 360–368), sondern auch US-amerikanischer Tanzfilme (S. 349–360). Nach dem weitgehenden Ende seiner Schallplattenkarriere war Lauth seit 1965 als Komponist und Musiker maßgeblich an drei Jazz-Ballettabenden am Mannheimer Nationaltheater beteiligt, die nicht nur jeweils per se über mehrere Jahre liefen, sondern im Jahr 1969 sogar komplett parallel auf dem Spielplan des Theaters standen (vgl. S. 396).

Wer den inspirierenden Text so wie der Rezensent von vorn nach hinten liest, dem wird auffallen, dass sich Informationen bisweilen wiederholen (etwa wenn im Zusammenhang mit Silvio Francesco, der als Künstler ja auf den Nachnamen Valente verzichtete, mehrfach erwähnt wird, dass es sich um den Bruder von Caterina Valente handelt). Aus zwei Gründen sollte hierin aber kein Manko gesehen werden: Auf der einen Seite ist gerade die Zahl der im Text behandelten Personen, Film- und Musiktitel so groß, dass man bei sukzessiver Lektüre kaum zu all diesen sämtlichen schon gegebene Informationen memoriert haben wird. Zum anderen ist anzunehmen, dass das Buch auch den Charakter eines Nachschlagewerkes annehmen wird, und hier ist es sicher von Vorteil, möglichst viel

Information an einer Stelle zu finden, anstatt im gesamten Text danach fahnden zu müssen.

Für die wenigen, die sich der bundesdeutschen Unterhaltungsmusik der Nachkriegsjahre widmen, setzt Arndts Untersuchung Standards. Aber auch allen anderen, die zur Unterhaltungsmusik bzw. im Bereich der Popular Music Studies arbeiten, sei das Buch mit größtem Nachdruck zur Lektüre empfohlen.

(August 2022)

Peter Niedermüller

*HELMUT LACHENMANN: Kunst als vom Geist beherrschte Magie. Texte zur Musik 1996 bis 2020. Hrsg. von Ulrich MOSCH. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2021. 652 S.*

Umfassende Schriftenbände namhafter Komponistenpersönlichkeiten der Gegenwart finden seit Jahrzehnten erhebliche Resonanz. Das ist begrüßenswert, da ihre wesentliche Aufgabe wohl darin liegt, anspruchsvollen Musikwerken, die das Denken wie die Sinne gleichermaßen herausfordern, eine größere und aufmerksamere Hörerschaft zu verschaffen. Ihre musikwissenschaftliche Relevanz kann sich aber auch auf die Möglichkeit erstrecken, den Facettenreichtum der Neuen Musik sowie der mit ihr verbundenen Denkbewegungen und Erfahrungsmöglichkeiten zu erschließen. Wird dieser Reichtum doch im bisherigen, weithin von arg verkürzenden Dichotomien bestimmten Diskurs über sie mit eigentümlicher Beharrlichkeit immer wieder ausgeblendet – was nicht zuletzt daran liegen dürfte, dass die musikbezogenen akademischen Fächer vielerorts um die Gegenwartskunst einen Bogen machen.

Gerade angesichts dieses in anderen Disziplinen nahezu undenkbar Defizits ist die Gefahr allerdings nicht von der Hand zu weisen, dass Schriftenbände von Komponistinnen und Komponisten nicht nur zusätzliche Deutungshoheit erhalten, sondern

auch die Rezeption sogar in übertriebener Weise prägen. Und das kann vor allem drei Gründe haben: Erstens enthalten öffentliche Äußerungen von Künstlerpersönlichkeiten wohl fast generell (manchmal wohl unbewusst) Versuche der Beeinflussung des im Diskurs verankerten Bildes über sie bzw. ihre geschichtliche Rolle. Zweitens lassen sich, da solche Bände in der Regel Sammlungen von Texten zu unterschiedlichsten Anlässen sind, manche ihrer Akzentuierungen wohl eher aus bestimmten Zeitumständen und Situationen heraus verstehen (was vielfach ästhetische Lagerbildungen oder Momente der Rechtfertigung einschließt). Und drittens liefern manche der in den letzten Jahrzehnten vorgelegten Schriftenbände Interpretationsvorschläge zu bestimmten Werken und deren Kontexten, die die Beschäftigung mit der jeweiligen Werksubstanz auf viel zu eindeutige Fährten lenken. Ergiebig sind solche Textsammlungen für die Forschung dementsprechend vor allem dann, wenn man nicht distanzlos mit ihnen umgeht.

Helmut Lachenmanns 2021 erschienener zweiter Schriftenband ist zwar ebenso wie der 25 Jahre zuvor im selben Verlag publizierte erste – der den Titel *Musik als existentielle Erfahrung* trägt und inzwischen bereits in dritter Auflage vorliegt – eine Sammlung aus Beiträgen zu sehr unterschiedlichen Themen und Anlässen. Deren Spektrum reicht von grundsätzlichen Reflexionen über zahlreiche Gespräche bis zu Festreden, Nachrufen, drei Polemiken und einzelnen eher beiläufigen Betrachtungen. Und fokussiert werden auf erhellende Weise alle seit dem ersten Schriftenband entstandenen Werke, zu denen außer der epochalen Oper *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (ihr ist ein eigenes, mehr als 60-seitiges Kapitel gewidmet) auch zentrale Werke wie *NUN*, *Concertini* und *GOT LOST* gehören.

Der Wert dieses wiederum sorgfältig edierten und gut ausgestatteten Konvoluts von Texten aus den letzten zweieinhalb Jahrzehnten, das den ebenfalls sprechenden Titel

*Musik als vom Geist beherrschte Magie* trägt, lässt sich mit Blick auf die drei eben skizzierten Problematiken beschreiben: Es scheint über weite Strecken so, als habe der Komponist sie sorgsam reflektiert. Denn viel weniger als im ersten Schriftenband kristallisieren sich jene Narrative heraus, die seine Position als Abgrenzung gegenüber anderen Positionen oder als komponierte Gesellschaftskritik definierten.

Deutlich substantieller treten stattdessen Bezüge zu anderen Positionen unterschiedlichster Zeiten und Stile hervor, zu denen außer manchen Strategien von Beethoven, Mahler, Webern oder Cage (die bereits im ersten Band eine wichtige Rolle spielten) auch etwa die *Alpensymphonie* von Strauss, die Idee der „Ausdruckslosigkeit“ bei Berg sowie die Poetik von Schumann gehören.

Charakteristisch für diese Neujustierung und zugleich Erweiterung der Perspektiven erscheint es, dass die jüngeren Texte und Gespräche (Letztere dominieren in diesem Band deutlich) kaum mehr jene griffigen Erklärungsmodelle mit politischer Tönung enthalten, die im Falle der früheren Beiträge zwar meist *post festum* formuliert wurden, aber doch den Lachenmann-Diskurs bis in die 1990er Jahre hinein sehr einseitig prägten. Den früher fast inflationär oft verwendeten Begriff der „Verweigerung“ etwa, den der Komponist im ersten Schriftenband selber riskant häufig und zum Teil fast unbekümmert ins Spiel brachte, verleugnet er zwar auch heute nicht. Aber er bezeichnet den Umgang mit ihm inzwischen mit guten Gründen als „Schubladendenken“ sowie als Teil der „herrschenden Verblödungsmechanismen“ (vgl. im vorliegenden Band S. 187). Gemeint ist damit, dass diese Formel im Reden über seine Musik früher vielfach als eindimensional negativistisch verstanden wurde, anstatt hinreichend die für sie stets zentrale Idee der Neuerschließung expressiver Möglichkeiten zu berücksichtigen. Der internationale Erfolg von Lachenmanns Kompositionen hängt gewiss damit zusammen,

dass gerade das – also der Gestus einer „Musica positiva“ – heute viel klarer als früher hervortritt. Das aber hängt außer mit der Verbesserung der Qualität von Aufführungen auch mit einem Aspekt zusammen, der in den Gesprächen und Texten dieses Bandes immer wieder anklingt, nämlich mit manchen Veränderungen der Werke selbst. Lachenmann bezeichnet diese Veränderungen sinnfällig als „neue Gefährlichkeit“ (S. 22).

Eine merkliche Differenz zu vielen Selbstbeschreibungen anderer Komponistenpersönlichkeiten ist an der Art der Reflexionen eigener Arbeiten festzumachen: Diese regen einerseits zum Denken an, zeigen analytische Details auf und vertiefen bestimmte Kontexte (dies besonders eindrucksvoll in einem mit hilfreichen Notenbeispielen versehenen Gespräch mit Christian Utz und Clemens Gadenstätter). Aber sie lassen andererseits einige konzeptionelle Ideen wohl bewusst im Dunkeln bzw. navigieren virtuos an ihnen vorbei. Das auf diese Weise spürbare Anliegen, Interpretationen nicht allzu deutlich zu lenken, hat unmittelbar auch mit der Ästhetik von Lachenmanns Musik zu tun. Denn deren Klangpraxis ist zwar stets von Reminiszenzen und Erfahrungen tief durchdrungen. Aber sie findet immer neue Wege, deren Deutlichkeit zu limitieren und jenseits von geläufigen Mustern oder Darstellungsgewohnheiten zu agieren. Ohne solche Momente des bloß Schattenhaften, so zeigen fast alle Beschreibungen und Argumentationen dieses Bandes, wären die durch ein Musikwerk konfigurierten Erfahrungsräume für ein auf Entdeckungen gerichtetes Hören nach Lachenmanns Überzeugung viel zu eng. Sie liefen Gefahr, von einer Wirkungsästhetik überlagert zu werden, die der für Lachenmann charakteristischen emphatischen Wahrnehmungsästhetik im Wege stünde.

Diese Grundüberzeugung kommt in diesem neuen Schriftenband auf unterschiedlichen Wegen zum Ausdruck. Lachenmann versteht sie einerseits als Erbe der seriellen Musik, und er bezieht sich auf sehr

unterschiedliche Ansätze aus diesem Feld, vor allem immer wieder auf Nonos *Cantosospeso* sowie Stockhausens *Gruppen* (die beide etwa 30-mal erwähnt werden). Doch wie wenig diese Bezugsrichtung genügen kann, wird ebenfalls immer wieder deutlich, wenn in diesem Buch von den eben schon genannten Positionen, aber auch etwa von Debussy, Feldman, Haydn, Ligeti, Schönberg oder Strawinsky die Rede ist. Dieses Multiperspektivische kann als Aufruf zu genaueren Lachenmann-Analysen verstanden werden, aber zugleich zur Überprüfung und Erweiterung bisheriger Narrative.

Zumindest vereinzelt betreten die Reflexionen dieses Bandes, indem sie Seitenblicke auf andere Künste wagen, sogar neues Diskurs-Terrain. Einzelne dieser Reflexionen sind auf die Bildenden Künste bezogen, gemünzt auf Realisierungen jenseits strenger Abstraktion wie auch jenseits geläufiger Affekte bzw. Formen der Veranschaulichung. Gleich mehrmals gerät dabei der mit Lachenmann jahrzehntelang befreundete Maler Karl Bohrmann ins Blickfeld. Bislang im Diskurs kaum berücksichtigte Aspekte finden sich aber auch an anderen Stellen in diesem Buch, namentlich etwa in einem umfangreichen Gespräch mit Armin Köhler, das erstmals in gedruckter Form vorliegt und seine Meriten vor allem in der Reflexion von Erfahrungen aus Lachenmanns Jugend besitzt.

Die Relevanz des Bandes für die musikwissenschaftliche Beschäftigung mit Lachenmanns Musik hängt mit allen angedeuteten Perspektiverweiterungen – den musikbezogenen wie auch den außermusikalischen – zusammen: Sie liegt insbesondere darin, dass der Komponist immer wieder Signale aussendet, die der Forschung einen keineswegs engen Raum für Auslegungen und vergleichende Betrachtungen offerieren. Mit alledem lässt sich das Reden über seine Werke substantiell vertiefen. Und das meint nicht bloß die neueren Werke, sondern auch die einschlägigen älteren.

Merklich gegenüber früheren Texten geändert hat sich dabei die stilistische Seite, die nicht nur von größerer Souveränität, sondern zuweilen auch von einem pointiert spielerischen Habitus geprägt ist. In einem der Werkkommentare, jenem zu *NUN*, resultiert aus dieser Tendenz eine auffällige Nähe zum Habitus des für Lachenmann überaus wichtigen Philosophen Friedrich Nietzsche. Und hier wie etwa auch in dem 2006 für die Darmstädter Ferienkurse formulierten Beitrag mit dem pointierten Titel *East meets West? – West eats Meat... oder das Crescendo des „Bolero“* kann man das sogar in Beziehung zu manchen stilistischen Eigenarten seiner Werke setzen.

Gerade der zuletzt genannte Text, der als Lachenmanns zentraler Beitrag zu den Relationen zwischen europäischen Positionen sowie Traditionen aus anderen Teilen der Welt gelten kann, ist dazu angetan, die vom Herausgeber Ulrich Mosch plausibel in den Titel des Schriftenbands gehobene Formel „Kunst als vom Geist beherrschte Magie“ zu erläutern. Geht es doch mit dieser Formel in einem emphatischen Sinne um jenes Kunstverständnis, das spätestens seit der Beethovenzeit in der europäischen Musik tief verankert ist.

Für Lachenmann hat diese Dimension, wie bei der Lektüre dieses Buches immer wieder deutlich wird, ganz besondere Bedeutung. Bemerkenswert beharrlich kommt er dementsprechend in gleich mehreren Texten und Gesprächssituationen auf jenen mittlerweile 64 Jahre zurückliegenden Impuls seines Lehrers Nono zurück, der darin bestand, in Beethovens 3. *Symphonie* nachzuvollziehen, „wie immer der Geist alles beherrscht“ (S. 369). „Dieser Satz begleitet mich bis heute“ (S. 158) äußerte Lachenmann im Jahre 2019, um seine Idee eines kreativen, von Transformationen getragenen Umgangs mit dem Magischen zu erläutern.

Diese Stellungnahme verdient auch aus einem weiteren wichtigen Grund Erwähnung: Lachenmann hat sie anlässlich dieser

Textedition hinzugefügt. Das indiziert, wie nachdrücklich sich diese nicht als historisch-kritische Ausgabe versteht, vielmehr als Präsentation von sorgsam aktualisierten und überarbeiteten Neufassungen.

Zu den gewichtigen Texten von besonderer Signifikanz ist in diesem Buch auch der Beitrag *Philosophie des Komponierens, gibt es das?* zu zählen. Er gehört zu jenen, in die einige Situationen des Dialogs mit dem Philosophen Albrecht Wellmer eingeflossen sind. Und dabei zeichnet sich eine bemerkenswerte Konvergenz namentlich zu Wellmers dialektischem Postmoderne-Verständnis wie auch zur Bereitschaft des Philosophen zur Revision früherer Positionen ab. Denn Lachenmann erweitert hier nicht nur die eigenen Denkbewegungen früherer Jahrzehnte mit Blick auf den schon skizzierten, von Konsonanzen und anderen Traditionsbezügen getragenen Aspekt der neuen „Gefährlichkeit“, sondern er führt hier Nonos Beethoven-Enthusiasmus sogar noch einen Schritt weiter – und landet geradewegs bei dem, „was das Herz treffen soll“ (S. 25).

Es spricht vieles dafür, auch solche für Lachenmann heute typischen Statements nicht als Einengung, sondern als Erweiterung der Deutungswege zu empfinden. Umso weniger, so ist zu hoffen, dürfte die Lachenmann-Forschung künftig von dem bestimmt sein, was zumindest bis zum Ende des 20. Jahrhunderts weithin üblich war: von jenem oft weithin eindimensionalen Nachzeichnen und Variieren der Gedankenführungen des Komponisten, das zu vielerlei Beschreibungen seiner historischen Position führte, aber zuweilen auf Kosten gründlicher Betrachtungen der Musik und ihrer Substanz ging.  
(August 2022) Jörn Peter Hiekel

WOLFGANG RATHERT / BERNDT OSTENDORF: *Musik der USA. Kultur- und musikgeschichtliche Streifzüge. Hofheim: Wolke Verlag 2018. 740 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Genitivus explicativus, genitivus auctoris, genitivus possessivus, qualitatis, partitivus... Der Genitiv ist ein Kasus für viele Fälle: erklärend und identitätsbestimmend, den Ursprung einer Sache bedeutend, Besitz- und Eigentumsverhältnisse klärend, die Beschaffenheit oder auch einen Teilbereich bezeichnend u. a. m. Die Fülle möglicher Genitivfunktionen ist durchaus Programm beim vorliegenden Buch. Denn mit dem Titel – *Musik der USA* – sind genau jene ambivalenten Sinnzuschreibungen gemeint, die in Fragen der Identitätsstiftung qua Musik auftreten (können). Was meint „amerikanische“ Musik? Wer zählt zu ihren Urheberinnen und Urhebern, Interpretinnen und Interpreten? Diskutieren wir ästhetische Fragen einer Nationalmusik – und welches Idiom wäre dies angesichts eines Einwanderungslandes? Welche Rolle spielen Black Atlantic und die Bedingungen des Musikmachens unter Sklaverei, Segregation und Hybridisierung? Wie stehen Rassismus und populäre Kulturen zueinander, wenn die Minstrel Show als „Schlüsseltradition der Populären Musikkultur der USA“ (S. 26) zu verstehen ist? Und wenn es um die schiere Fülle musikalischer Phänomene geht, die auf dem nordamerikanischen Kontinent beobachtet werden können: Welche Grenzen sind in einem Land sinnvoll, das sich konstituiert und beständig angetrieben wird durch vielfache und vielgestaltige Migrationsbewegungen nach und von den, aber auch innerhalb der USA? Geht es bei der *Musik der USA* daher auch um die engen Verflechtungen, die die Musik der USA mit anderen Weltregionen unterhält? Musik der USA – jenseits der USA? Und: Was verbindet die Musik(kultur) mit anderen Feldern der Kultur und Geschichte, Industrie und Ökonomie, Gesellschaft und

Politik? Schließlich geht es bei jenen Ambivalenzen auch um das, was verschiedene Akteure und Akteurinnen als „amerikanisch“ wahrnehmen, identifizieren, definieren oder sich zu eigen machen.

Führt man sich angesichts dieser Agenda den Anspruch der Autoren vor Augen, diese „amerikanische“ Musikgeschichte etwa seit der Gründung der USA zu thematisieren, mag man kaum glauben, dass ein solches Thema zwischen zwei Buchdeckeln Platz findet, selbst wenn die Autoren ihr Buch einschränkend mit dem Begriff „Streifzüge“ untertiteln.

Tatsächlich liegt hier ein 740 Seiten starkes Buch auf dem Tisch, das die Autoren, der Musikwissenschaftler Wolfgang Rathert und der emeritierte Professor für Nordamerikanische Kulturgeschichte Berndt Ostendorf, als einen „verwegenen Versuch“ bezeichnen, „einen Gegenstand zu behandeln, dessen innere und äußere Dimensionen sich – wie das Land selbst – einer Bändigung entziehen“ (S. 9). Man mag diese Formulierung als eloquente Vorwort-Floskel abtun, doch immer wieder taucht das Memento des Nicht-Bändigbaren auf, bis hin zum Schlusskapitel, wo von der „unvermeidlich fragmentarischen und subjektiven“, noch dazu „aus einer europäischen Perspektive“ heraus geschriebenen Herangehensweise (S. 493) die Rede ist. Nimmt man diese sprachlichen Gesten mithin ernst, nimmt man sie gewissermaßen als Ostinato des gesamten Bandes, entwickelt sich das Lesen sukzessive zum imaginären Dialog mit den Autoren: nach weiteren Kontexten Ausschau haltend, diskussionsangelockt nachfragend, notwendige Leerstellen und benannte Desiderate imaginär weiterführend... Das Buch sei ein „work in progress“, auf dessen Weiterentwicklung die Autoren hoffen“ (S. 17), heißt es im Vorwort. Nicht mehr und nicht weniger ist der Anspruch des Bandes, womit die Autoren nicht zuletzt die grundsätzliche Partikularität von Geschichtsschreibung auf einladende Art und Weise offenlegen.

Das Buch stellt sich seiner selbstgesteckten Aufgabe, „kultur- und musikgeschichtliche Streifzüge“ anzubieten, in mehreren Textarten. Vier große Textabschnitte bilden dabei den Hauptteil. Mit mehr als 100 Seiten ist jeder dieser Abschnitte im Grunde ein eigenes Buch, zumindest lassen sie sich als vier große Gedankengänge auch jeweils eigenständig lesen: Zunächst die „Spielarten des Populären“, die Berndt Ostendorf vom 19. Jahrhundert bis in die 1970er/80er Jahre nachzeichnet (im Unterkapitel „Country und Western Music“ unterstützt durch den Koautor Stephan Palmié), gefolgt vom Abschnitt über „Kulturelle Vernetzungen“, verfasst von Wolfgang Rathert, in dem es, den gleichen Zeitraum noch einmal durchstreifend, um Fragen von Identität, Migrationsbiographien und transatlantische Musikerkarrieren (Dirigenten, Komponisten, Interpreten) geht. Dass diese beiden ersten Themenabschnitte immer wieder auch zusammenhängend zu denken sind, fällt nicht nur bei den gelegentlich auftauchenden Redundanzen auf, sondern insbesondere auch bei den querliegenden Fragestellungen, so etwa, ob die Vorstellung des Amerikanischseins eine Frage der (Einwanderer-) Generationen war und wie stark regionale Spezifika – etwa die Rolle New Yorks als im Grunde ‚unamerikanischer Ort‘ oder New Orleans als besonders aufnahmefähiger Raum für karibische und europäische Einflüsse – zur Entwicklung verschiedener Musikkulturen beigetragen haben. Die beiden folgenden Abschnitte stammen von Wolfgang Rathert, wobei es im dritten Abschnitt unter dem Titel „Emanzipation und Emergenz“ um „Autonomiebestrebungen in der nordamerikanischen Musikgeschichte“ des 19. Jahrhunderts geht, denen Rathert nicht nur kompositionsgeschichtlich und in Fragen einer spezifisch ‚amerikanischen Ästhetik‘ nachgeht, sondern auch entlang der Phänomene von Popularisierung, Medialität, Rezeption und den Prozessen politisch umkämpfter Identität. Der vierte, große

Abschnitt („Das amerikanische Jahrhundert. Perspektiven und Exkursionen“) legt den Schwerpunkt auf das 20. Jahrhundert und hebt noch einmal mit historischen und methodischen Reflexionen an, geht über „Technik und Technologie“-Fragen und biographische Konstellationen über zum Versuch einer Epochen-Signatur, der sich im Grunde als Abgesang an die historiographische Kategorie der „Größe“ lesen lässt. Der Abschnitt mündet schließlich in zwei großen Kapiteln, die durch die Zäsur 1945 getrennt sind, und die sich recht übersichtlich an Einzelnamen orientieren: Charles Ives, Henry Cowell, Aaron Copland als Vertreter vor 1945, Elliott Carter, John Cage, Leonard Bernstein, John Adams sowie die Gruppe der New York School, der (Post-)Minimalisten und des Third Stream (gewissermaßen einem ‚third space‘ für die „Welten von Jazz und Klassik“, S. 476) für die Zeit nach 1945.

Wenn oben von mehreren Textarten die Rede war, endet – auf ein klassisches Resümee verzichtend – dieser große erste Teil des Buches mit einem knappen Essay, der dem wunderbar mehrdeutigen Begriff der Stimme gewidmet ist: „Voices of american music“. Auch hier sich dem Nicht-Bändigbaren bewusst, führt das schmale Kapitel noch einmal auf engem Raum zusammen, was denkbarerweise als das Spezifische der Musik der USA zu benennen wäre.

Die folgenden 250 Seiten gehören dem Anhang. Die „Synoptische Chronik: Nordamerikanische und europäische Zeit-, Kultur- und Musikgeschichte im Kontext, 1600–2018“ ist nichts Geringeres als ein Vademecum zur Fülle des Vorangegangenen: Wer sich zuvor in den Zusammenhängen und Details verloren hatte, kann in der über 100seitigen Chronik Orientierungshilfe finden. Dass die Bibliographie monumental ausfällt, erstaunt nach der Lektüre kaum mehr, ebenso wenig, dass für eine gute Orientierung in der systematisch gegliederten Bibliographie die Lektüre der Vorbemerkung unabdingbar ist. Unbedingt verdientvoll

auch das Register, das neben Personen, Werken und Orten auch Institutionen umfasst.

Ein Buch dieses Umfangs über die Musik der USA ist ein Fresko: komplex und durchdacht im Aufbau, detailreich in der Ausführung, die Betrachtenden mit der Fülle und der Lust des suchenden Erkennens konfrontierend. Nicht jede(r) wird jedes Detail, jeden Namen finden, den er oder sie mit der Geschichte der Musik der USA verbindet. Und zuweilen mögen die Pinselstriche allzu schwungvoll gesetzt sein („Jazz ist das Ergebnis der Fusion von ländlicher Ohrmusik und städtischer Augenmusik, von westlichem Alphabetismus und afrikanischer Erinnerung“, S. 106). Doch diese Merksatzartigkeit verschwindet wieder in der Fülle der Details und in klug interpolierten, reflexiven Passagen über die Konstruktion von Narrativen oder über die Fragen von Grenzziehungen, (Selbst)Verortungen und Identitätsbildungsprozessen. Gut verbinden sich auch die beiden Disziplinen des Autoren-Duos: Die Themen werden von zwei Seiten beleuchtet, was unter einem Lichtkegel allzu starke Schatten werfen würde. Dass davon Musikgeschichtsschreibung gerade auch dort profitiert, wo Fragen des Populären, des Performativen, der Narrative und der Diskurse behandelt werden, ist offensichtlich.

(August 2022)

Melanie Unsel

PETER PETERSEN: *Sternsekunden der Musik in Kompositionen aus fünf Jahrhunderten*. Schliengen: Edition Argus 2022. 216 S., Nbsp.

Manche Leser der *Musikforschung* werden sich an jenes unterhaltsame Spiel der Jugendjahre erinnern, bei dem man darum stritt, welche drei Bücher und welche drei Partituren es verdienen, auf eine einsame Insel mitgenommen zu werden. Jeder stellte die besonderen Qualitäten seiner Lieblingswerke heraus, die es erlauben würden, lange Zeit von ihnen zu zehren. Damals fiel die

Entscheidung leicht, weil man nicht viele Werke kannte.

Peter Petersens Band *Sternsekunden der Musik* ist eine Weiterentwicklung solchen ästhetischen Abwägens. Der Autor hat 43 Werke ausgewählt, die er besonders schätzt; dabei begründet er seine Entscheidung jeweils mit einer prägnanten Stelle im Werk. Nicht das Werk als Ganzes, sondern nur diese Stelle in ihrer Besonderheit wird jeweils herausgestellt. Jedem dieser musikalischen Aphorismen stellt der Autor einen Notenausschnitt voran, in welchem die Schlüsselstelle graphisch durch leichte Aufhellung des Hintergrundes hervorgehoben ist. Das ist drucktechnisch ganz hervorragend realisiert und leuchtet unmittelbar ein. (Das Buch ist insgesamt mit jener Sorgfalt und Hingabe hergestellt, welche die Produktionen aus Ulli Schmitts Schliengener Verlag *Edition Argus* auszeichnen.) Im Durchschnitt ist eine solche Betrachtung dreieinhalb Seiten lang (43 Teile mit je einer Notenseite füllen 192 Textseiten). Der Autor richtet einen erfahrenen und fokussierten Blick auf die ausgewählten Musikwerke.

Ein solches Verfahren ist das genaue Gegenteil abstrakten Dozierens. Obwohl der Autor ganz objektiv spricht, lässt er keinen Zweifel daran, dass die ausgewählten Stellen ihm viel bedeuten. Jeder von uns hat ja für sich diese paar Takte, die zu üben sein Glück ausmachten, diese paar Verse, die er sich immer noch nicht oft genug vorgesprochen hat. Jeder kennt diesen Moment, von dem es in Poulencs Lied *Les chemins de l'amour* heißt: „Un jour j'ai senti sur moi brûler tes mains“. Der Autor spricht von „Sternsekunden der Musik“ und meint damit die Moment- oder Fulgurationsform der Sternstunde.

Unter einer Stern- oder Sternenstunde versteht man einen bedeutsamen Augenblick. In seinen *Sternstunden der Geschichte* (2000, <sup>2</sup>2004) informiert Alexander Demandt über dieses Konzept. Petersen geht auf diesen Hintergrund – es gibt eine ganze Reihe von Büchern über Sternstunden (der

Philosophie, der Physik, der Kunst, etc.) – ebenso wenig ein wie auf einen Berührungspunkt mit Stefan Zweigs *Sternstunden der Menschheit*, der sich angeboten hätte, nämlich Zweigs Darstellung der Komposition der *Marseillaise* durch Claude Rouget de l'Isle. Statt seine individuelle Wortprägung „Sternsekunde“ durch solche Antezedentien zu belasten, erläutert er sie im Vorwort durch die Synonyme „Klangmomente“, „flüchtige Klangszenen“, „Sonderereignisse mit Tiefendimension“ (S. 7). Dieser Verzicht auf umständliche Vorreden zugunsten des unmittelbaren Zugriffs charakterisiert die Verfahrensweise des Autors insgesamt. Nicht nur seinen Leitbegriff, sondern auch die von ihm ausgewählten musikalischen Augenblicke betrachtet der Autor, um es mit einer Wendung des Musik- und Gestalt-Theoretikers Erich Moritz von Hornbostel zu sagen, „rein deskriptiv und theoriefrei“: Der Autor verzichtet auf ein vereinheitlichendes Verfahren; er überlässt sich der inneren Bestimmtheit der jeweiligen musikalischen Stelle. Der Autor weiß nichts besser, erteilt keine Zensuren; was er vor Augen stellt, betrachtet er als geglückt. Der Autor sucht nicht nach einem Zusammenhang zwischen den musikalischen Stellen, die er chronologisch aufreihet; er betrachtet jede in ihrem eigenen Licht. Der Autor fingiert weder Vollständigkeit in irgendeiner Hinsicht noch beansprucht er kanonartige Repräsentativität seiner Auswahl. Der Autor presst seine Lieblingsstellen nicht und interpretiert sie nicht zu Ende, er sonnt sich nicht in ihrem Glanz und hascht nicht nach rhetorischem Mehrwert. Vielmehr teilt er seine erhellen- den Überlegungen ganz unpräzise mit. Dass seine Leser Noten lesen können, setzt der Autor allerdings voraus.

Hochinteressant sind Petersens Ausführungen zur Veränderlichkeit der siebten Stufe in Chopins Klavierwerken (S. 50), die der Autor an sechs Beispielen erörtert. Im selben Sinn faszinierend ist es, wie er den ästhetischen Zugewinn identifiziert, der in J. A. P. Schulz' *Abendlied* aus einer

minimalen melodischen Asymmetrie resultiert (S. 31). Belebend ist die Erörterung des Wiedererkennungsmoments in Richard Strauss' *Elektra* – der Leser wird an die im Stück vorausgegangenen Höhepunkte und Kongestionen erinnert, zumal an den Wortwechsel zwischen Elektra und Ägisth (S. 88). Sehr überzeugend interpretiert der Autor die musikalische Disparatheit des Anfangswortes „Fremd“ in der *Winterreise* (S. 41f.).

Dieses subtile Argumentieren stützt sich auf den Notentext. Daraus folgt, dass die Gedankenführung nicht ebenso unwiderstehlich sein kann, wenn nicht die formal kompositorische Dimension der Musik betrachtet wird, für deren Darstellung die Notenschrift erfunden wurde, sondern die akustisch-performative Seite der Musik, die in den Noten nur benannt werden kann. (Die Einfügung eines Auflösungszeichens in einen Notentext zielt auf eine andere Schicht der Musik als die Einfügung der Vortragsbezeichnung *smorzando*.) Das auskomponierte Decrescendo eines im Unisono von Bläsern und Streichern vorgetragenen eingestrichenen d bei Bernd Alois Zimmermann mag als Aufführungserlebnis über die Maßen eindrucksvoll sein. Dem Notentext ist das Eindrückliche dieser Klangveränderung lesend aber nicht in derselben Weise zu entnehmen, wie die obengenannte melodische Veränderung bei Schulz, während die Fähigkeit zur Imagination eines solchen komplexen Klanggeschehens auf Berufsmusiker eingeschränkt sein dürfte (vgl. S. 166). An Ort und Stelle kann der Autor angesichts einer als Notentext vorliegenden und zu respektierenden Komposition nichts tun als zu hoffen, dass der Leser sich die Stelle zu Gehör bringt. Aber der Autor findet einen Weg, diesen Sachverhalt zu thematisieren. Erneut nicht rasonierend, sondern deskriptiv stellt er ihn vor die Augen des Lesers: Er präsentiert dem Leser eine selbst verfertigte Transkription einer Aufführung von *What a wonderful world* durch Louis Armstrong (S. 140). Die Transkription verweist auf die

Aufführung als das Original und auf die audiovisuelle Aufzeichnung als die überlegene Art der Objektivierung.

Es gelingt dem Autor auf überzeugende Weise, den Blick des Lesers auf Stellen in musikalischen Kompositionen und auf Momente der musikalischen Realität zu richten, und den Leser dabei zu begleiten, wie er diese Noten liest und wie er diese musikalischen Momente imaginiert und erlebt. Durch das luzide graphische Verfahren mit den durch *highlighting* ausgezeichneten Notenbeispielen und durch die klare und inspirierende Darstellung wird der Leser – lange bevor er sich alle 43 Beispiele vorgenommen hat – dazu ermutigt, über seinen eigenen Fundus musikalischer Sternsekunden nachzudenken. *So ist etwa der Pianissimo-Einsatz der Querflöte in Richard Strauss' Don Juan nach Buchstabe M* – doch darüber an anderer Stelle...

Das Buch hat noch einen weiteren Aspekt, den der Autor zwar nicht explizit thematisiert, für den er aber durch sein Verfahren überzeugend eintritt. Die Konzentration auf eminente musikalische Momente ist eine Absage an den Holismus in der Betrachtung künstlerischer Werke. Gemeint ist jenes Bestehen auf dem „Ganz oder Garnicht“, das sich im Vollstellen der Bücherregale mit Gesamtausgaben, im Anhören des Wohltemperierten Klaviers in chromatischer Abfolge der Stücke, schließlich in der Weigerung dokumentiert, Proust zu lesen, weil die Episoden ohne das Ganze nicht verständlich, das Ganze aber zu lang sei. Was Petersen statt solchem Insistieren auf Vollständigkeit dem Leser vor Augen führt und womöglich in ihm weckt, ist das Gespür für die *eine* geglückte Zeile, für den *einen* geglückten Reim. Diese Anregung ist beherzigenswert über die Musik hinaus. Als Georg Lukács 1920 seine *Theorie des Romans* mit dem Wort „Selig“ beginnen ließ, war es eine Sternsekunde. Um das zu merken, bedarf es einer Kenntnis von Lukács' Position in der Expressionismusdebatte nicht.

So ist das Buch von Petersen ein reiches und ein inspirierendes Werk. Beide nämlich, das Studieren der Beispiele und das angeregte Weiterdenken, führen dazu, dass aus den Sternsekunden, wenn man sich über ihrer Betrachtung vergisst, veritable Sternstunden werden.

(Juli 2022)

Franz Michael Maier

*Musik und Homosexualitäten. Tagungsberichte Bremen 2017 und 2018. Hrsg. von Kadja GRÖNKE, Michael ZYWIETZ. Hamburg: Textem Verlag 2021. 457 S.*

Der von Kadja Grönke und Michael Zywiets herausgegebene Band *Musik und Homosexualitäten* ist aus zwei Tagungen hervorgegangen, die an der Bremer Hochschule für Künste in den Jahren 2017 („Stand und Perspektiven musikwissenschaftlicher Homosexualitätenforschung“) und 2018 („Homosexualitäten und Manierismen“) veranstaltet wurden. Der umfangreiche Band enthält 25 Beiträge, die in drei thematischen Sektionen organisiert sind. Wie die Konjunktion „und“ im Buchtitel anzeigt, ist das Themenfeld sehr breit gefasst und lässt so verschiedene Konkretisierungsmöglichkeiten der Relation zwischen „Musik“ und „Homosexualitäten“ zu. Hinter dieser Offenheit steckt auch das Ziel, eben jenes Forschungsfeld, das spätestens mit dem vom Philip Brett, Elizabeth Wood und Gary C. Thomas herausgegebenen Sammelband *Queering the Pitch* (New York und London 1994) ins Bewusstsein gerückt ist, in seiner deutschsprachigen Ausprägung zu erschließen, eine Bestandsaufnahme bisheriger und aktueller Ansätze zu präsentieren und zukünftige Forschungsfragen und -perspektiven aufzuzeigen. Dabei ist es dem Herausgebersteam auch darum gelegen, vor dem Hintergrund der wachsenden Beliebtheit der Queer Studies die Homosexualitätenforschung „nicht als Seitenzweig, der in queeren Forschungen stillschweigend mitgemeint ist, sondern als

Forschungsschwerpunkt eigenen Rechts“ (S. 10) zu positionieren. Denn das „Aufsuchen, Erforschen, Benennen und Auf-Musik-Beziehen oder Aus-Musik-Herauslesen von Homosexualitäten“, so Grönke und Zywiets in ihrem Vorwort, sei „immer noch [...] ein Desiderat“ (ebd.).

Mit der ersten Abteilung, „Musikwissenschaftliche Homosexualitätenforschung“, sind fachgeschichtliche sowie grundsätzliche methodische Reflexionen an den Anfang gestellt, die den Leser:innen sogleich nützliche Einblicke in die Forschungsgeschichte und zentrale Problemfelder verschaffen. Eröffnet wird der Band durch einen Beitrag von Eva Rieger, die einen kurzen historischen Abriss zur musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Homosexualitäten gibt und dabei – auch im Sinne eines kritischen Rückblicks – auf bisherige Schwerpunktsetzungen und Debatten sowie auf wichtige Einsichten und weiteren Forschungsbedarf eingeht.

Inwiefern das Thema Homosexualität in der Musikbiographik berücksichtigt wurde und wird, untersucht der Beitrag von Martina Bick. In Vergleichen von lexikalischen Einträgen in *MGG 1* und *2* sowie der Plattform *MUGI* zeigt sie Mechanismen der Tabuisierung und Zensur auf und weist in dem Kontext auf „Unterschiede in der Einordnung und Beschreibung von Homosexualität bei Männern und Frauen“ hin (S. 37). Diskutiert wird dabei auch die Schwierigkeit im biographischen Schreiben, gleichgeschlechtliches Begehren einerseits nicht zu tabuisieren, ohne jedoch andererseits durch die homosexuelle Markierung von Akteur:innen „Identitäten fest[zuschreib[en]“ (ebd.).

Auf blinde Flecken der Musikwissenschaft macht auch Kevin Clarke in seinem kritischen Überblick zur Operettenforschung aufmerksam. Der Thematik „Sexualität und Operette“ habe sich die deutschsprachige Forschung „[t]rotz der geradezu überwältigenden Fülle an historischem Material“ (S. 44) kaum genähert; Fragestellungen und Forschungsbedarf gebe es zur Genüge, so

Clarke, der hier insbesondere ein Ausloten der Funktion der „Operette als ‚safe space‘ für anders Liebende und Lebende“ (S. 45) vor Augen hat.

Dass im Rahmen fachgeschichtlicher Reflexionen auch die Debatte um die angebliche Homosexualität von Franz Schubert (ausgehend von Thesen Maynard Solomons in den späten 1980er Jahren) zum Gegenstand gemacht wird, liegt nahe. Hans-Joachim Hinrichsen unterzieht die damals vorgebrachten Argumentationen ebenso wie neuere Überlegungen einer detaillierten Prüfung und kommt zu dem Schluss: „Die Analysen können noch so geistreich sein – ihre Prämissen bleiben hypothetisch [...], ihre Folgerungen hängen in der Luft“ (S. 64). Dabei problematisiert er mit Blick auf die damalige Debatte, „dass neben lauterer wissenschaftlichen Motiven auch andere Interessen im Spiel waren, die aus der Wissenschaft tunlichst herauszuhalten wären“, darunter „das Bestreben, eine bislang in den Untergrund abgedrängte Subkultur durch Bereitstellung eines historischen Identifikationsangebots aufzuwerten“ (S. 54; vgl. dagegen S. 191).

Mit den von Kadja Grönke aufgeworfenen grundlegenden Fragen „Gibt es tatsächlich eine schwule Ästhetik in der Musik? Und lässt sich diese wirklich im Klang verorten?“ (S. 93) schließt die erste thematische Sektion. Nach analytischer Befragung der Musik von Hans Werner Henze und Aribert Reimann verneint die Autorin zunächst die Frage nach einer solchen Ästhetik (S. 94f.). Im Rekurs auf den Barthes'schen Begriff einer Rauheit bzw. Körnung der Stimme, den sie als „erotisch gefärbte Verbindung zwischen dem hörenden Körper und dem singenden oder musizierenden Körper“ (S. 95) entfaltet, formuliert Grönke sodann die Frage nach einer „schwule[n] Klangästhetik“ (S. 95) als eine rezeptionsästhetische Frage um (S. 98).

Viele der bereits in der ersten Abteilung angesprochenen Gesichtspunkte werden in den folgenden „Fallbeispielen“, welche die zweite und größte Sektion des Sammelbands

bilden, aufgegriffen und weiter vertieft. Die Einzelstudien beziehen sich dabei fast ausschließlich auf das 19. und insbesondere das 20. Jahrhundert; der Schwerpunkt liegt im Bereich der ‚Kunstmusik‘.

Gedächtniskulturelle Fragen nach der Art und Weise des Erinnerns oder (Ver)Schweigens werden insbesondere in den Beiträgen von Jürgen Schaarwächter, Angelika Silberbauer und Anna Ricke weiterverfolgt. Schaarwächter gibt einen Überblick über das Leben und das schriftstellerische sowie kompositorische Schaffen von Robert Obousier, die er als „unangemessen unerforscht“ (S. 152) bezeichnet und diesen Umstand mit heteronormativen Tendenzen in der Wissenschaft und Zensuren im privaten Umfeld in Verbindung bringt. Silberbauer verfolgt die „Zensur homoerotischer Narrative“ (S. 171) am Beispiel von Ethel Smyth, v. a. hinsichtlich biographischer Literatur. Und Anne Ricke fragt danach, „wie und warum Smaragda Eger-Berg als (musik-)kulturelle Akteurin aus dem Blick geriet“ (S. 153) und trotz ihrer vielfältigen künstlerischen Tätigkeiten primär als (homosexuelle) Schwester Alban Bergs im kulturellen Gedächtnis verankert ist.

Möglichen Verschränkungen von Biographie und Werk gehen die Beiträge von Markus Schneider (mit Blick auf Leonard Bernsteins Oper *A Quiet Place*) und Antje Tumat nach, die eine Lesart von Henzes *Bassariden* anbietet, in der die konkrete musikalische Gestaltung „aus dem persönlichen Bedürfnis des künstlerischen Außenseiters Henze [...] nach künstlerischer Befreiung“, aber eben auch „des Homosexuellen und damit gesellschaftlichen Außenseiters nach sittlicher Befreiung [...] gedeutet werden“ könne (S. 221).

Vorsichtig artikuliert Schlussfolgerungen, Hinweise auf *mögliche* Deutungen und Gedankenexperimente – zurückgeführt auf mangelnde Belegbarkeit und schwierige Quellenlagen – prägen auch die Beiträge, die sich Spuren gleichgeschlechtlicher

Sexualität in konkreten Werken zuwenden. Michael Kerstan beschäftigt sich mit „homosexuelle[n] Motive[n]“ (S. 200) in Henzes Schaffen, bezeichnet das Herausstellen einer „spezifisch ‚homosexuellen[n] Musik Henzes“ aber als spekulativ (S. 192). Auch für Wolfram Boder verbleiben Überlegungen dazu, inwiefern Hugo Staehles „Freundschaftssymphonie“ und die von Jakob Hoffmeister formulierte Beschreibung derselben als „Dokument[e] einer möglichen Homosexualität“ (S. 300) gelesen werden können, im Bereich des Spekultativen (S. 300). Katharina Hottmann richtet den Blick auf Aspekte „komponierter Männlichkeit“ (S. 323) in Symphonischen Dichtungen von Siegfried Wagner und Clement Harris und kommt zu der Einschätzung, dass „alle wirklich eindeutige Semantik, die auf Geschlecht im engeren Sinne zielen könnte, ausgespart bleibt“ (S. 323f.). Mit Blick auf das Künstlerpaar Benjamin Britten und Peter Pears erklärt Juana Zimmermann, dass zwar „kein ‚homosexuelles Komponieren‘ postuliert werden“ (S. 272) könne, wohl aber der wechselseitige Einfluss der beiden Künstler aufspürbar sei, während Cornelia Bartsch die Spuren eines queeren Begehrens von Ethel Smyth in den „semantische[n] Überlagerungen musikalischer wie textlicher Art“ (S. 180) in den Opern *Fantasio* und *The Boatswain's Mate* festmacht.

Von etwaigen Kurzschlüssen zwischen Biographie und Werk – ein Problem, das von Rieger mit Blick auf die Forschungsgeschichte eingangs thematisiert wird (S. 23) – ist in den Beiträgen wenig spürbar. Ausdrücklich werden hier Lesarten angeboten, bei deren Entfaltung Einsichten in historische Zusammenhänge (u. a. bei Zywiets, S. 10) und analytisch interessante Befunde zur Sprache kommen (u. a. bei Hottmann, S. 324). Nur an wenigen Stellen, wo zunächst nach Momenten von Homosexualität *in* der Musik gefragt wird, um die Frage dann zu verneinen mit dem Vermerk, dass es sich bei dem entsprechenden Stück aber um faszinierende

Musik handle, kann man sich als Leserin fragen, ob nicht gleich das Verhältnis von Musik und Homosexualität auf produktivere Art hätte perspektiviert werden können.

Dennoch vermittelt der Band den Eindruck, dass „Homosexualität“ eine gewinnbringende Kategorie in der (sozial-)historischen Auseinandersetzung mit musikkulturell handelnden Akteur:innen sein kann und – in Hinblick auf die erwähnten Leerstellen bisheriger Forschung – sein sollte, und Gleiches gilt für die Beschäftigung mit in Diskursen und Rezeptionszusammenhängen eingespannten musikalischen Werken. Interessant wäre hier auch herauszustellen, was eigentlich die musikwissenschaftliche Forschung qua ihres Forschungsgegenstands zur interdisziplinären Homosexualitätsforschung beitragen kann. Insofern sich die meisten Beiträge mit biographischer Darstellung, historischer Kontextualisierung und musikalischer bzw. Text-Analyse und Interpretation beschäftigen, scheinen sich die im Vorwort konstatierten „ganz unterschiedlichen[n] Forschungsansätze“ (S. 9) wohl v. a. auf die je anders akzentuierten Fragestellungen der Beitragenden zu beziehen. Wer nach begrifflichen Angeboten und Theorieentwürfen sucht, etwa in Anbindung an disziplinenübergreifende Konzepte aus den Gender und Queer Studies, wird nur sporadisch fündig – was aber auch nicht das Hauptanliegen des Bandes war.

Dass eine Adaption solcher Konzepte fruchtbar gemacht werden kann, beweist der Beitrag von Ulrich Wilker, der im Rekurs auf Judith Butler und Eve Kosofsky Sedgwick eine durch musikalische Analyse gestützte Lesart von Ravels *L'heure espagnole* vorlegt, in der die Schichtung der musikalischen Motive der männlichen Protagonisten als „motivische[s] ‚male bonding‘“ (S. 372) in den Blick gerät. Wilkers Aufsatz eröffnet die dritte Sektion, „Manierismen“, welche die anderen Beiträge des Bandes produktiv ergänzt. Hier findet auch eine interdisziplinäre Öffnung statt, v. a. in den Bereich der

Literaturwissenschaft. Wenn Gregor Schuhen etwa die Figur des Dandy „zwischen Hegemonieanspruch und Homosexualitätsverdacht“ (S. 443) und die „Verbindungslinien zwischen Manierismus und Dandytum“ (S. 456) beleuchtet, können seine Einsichten auch für Musikforschung fruchtbar gemacht werden. Ein weiterer Aufsatz von Clarke (der in dem Band für eine gewisse stilistische Erweiterung sorgt) schlüsselt nachvollziehbar auf, wie die „karikierende Darstellung von klischeehaft-heterosexuellem Begehren“ (S. 386) in Musicals im Sinne eines „Dekonstruieren[s] von Heteronormativität“ und einer „gespielten Scheinhomosexualität“ (S. 392) gelesen werden konnten.

Der Band *Musik und Homosexualitäten*, dessen Beiträge durch die expliziten und impliziten Querverweise und Verbindungslinien in ihrer Zusammenstellung an thematischer Komplexität gewinnen, leistet nicht zuletzt im Aufzeigen von Forschungsbedarf und der konkreten Benennung noch offener Fragen einen wichtigen Beitrag zur Musikforschung.

(August 2022)

Julia Freund

*The Oxford Handbook of Music and Queerness.* Hrsg. von Fred Everett Maus und Sheila Whiteley. Oxford: Oxford University Press 2022 (Online-Veröffentlichung 2018). xiii, 676 S., Abb., Nbsp., Tab.

Während in der deutschsprachigen Forschungsgemeinschaft die Studien zu LGBTQIA+ und Musik noch eher am Anfang stehen, hat sich im englischsprachigen Raum nicht zuletzt seit den Pionierarbeiten von Philip Brett, Elizabeth Wood und anderen in den vergangenen dreißig Jahren eine reiche Forschungskultur mit durchaus eigenen Bereichen der Spezialisierung entwickelt. Dem nicht gerade leichten Anspruch, der Vielfalt der gebotenen Thematik in einem Handbuch gerecht zu werden, versuchen Fred Everett Maus and Sheila Whiteley, zusammen

mit dem Theater- und Performancewissenschaftler und Afroamerikanistikprofessor Tavia Nyong'o und der Musikethnologin Zoe Sherinian, mit einer großen Vielfalt von insgesamt 32 Textbeiträgen in sechs Abteilungen gerecht zu werden. Nur sechs Autoren der Beiträge sind an europäischen Universitäten tätig, mit der Ausnahme von Tim Stüttgen, Jeroen de Kloet und Yiu Fai Chow sind alle weiteren Verfasser an nordamerikanischen Hochschulen tätig (gewesen). Ein durchaus eigenes Netzwerk wird so in der vorliegenden Publikation ausgebreitet, mit besonderen Schwerpunkten und eigenen Facetten.

Fred Everett Maus ist sich der Vielfalt des Schrifttums zu Music und Queerness sichtlich bewusst, allerdings – das scheint auch in der Einleitung durch – fast ausschließlich mit Blick auf englischsprachige Veröffentlichungen. Ein wenig kann er andeuten, warum einige Bereiche im vorliegenden Band eher ausgespart wurden – es hätte der Situation aber gutgetan, hätte er in möglichst vielen Bereichen noch versucht, Abhilfe zu schaffen. Allerdings muss man die Genese des Buches (die nicht erläutert wird) wohl mit in Betracht ziehen – die ursprüngliche Herausgeberin Sheila Whiteley starb 2015 74-jährig, so dass eine längerfristige weitere Verzögerung vermieden werden sollte. Dass der Veröffentlichungsprozess bei Oxford University Press zumeist länger dauert, als gut für die Publikation ist, mag die Situation noch zugespitzt haben. Die Online-Version des Handbuchs erschien 2018, weitgehend unbeachtet in Europa, die Druckfassung wurde erst verzögert 2022 ausgeliefert.

Im eröffnenden Abschnitt „Kinds of Music“ werden in sechs Beiträgen verschiedene „Musiken“ aufgeblättert, die, wie es scheint, eher durch die besonderen Interessen der einzelnen Autoren als durch ein systematisches Konzept der Herausgeber\*innen bestimmt werden: Electronic Dance Music (Luis Manuel Garcia-Mispirota), das Musical *Mame* (Bradley Rogers), Gospel Music (E. Patrick

Johnson), irische Traditional Music in den USA (Tes Slominski), Country Music (Shana Goldin-Perschbacher) und Hip-Hop (Shanté Paradigm Smalls). Teilweise trüben, so scheint es jedenfalls dem Rezensenten, auch queere Konstrukte der Autor\*innen den wissenschaftlich neutralen Blick, sodass, etwa im Beitrag zur Gospel Music, ein eher essayistischer denn wissenschaftlich vertiefender Ton vorherrscht; dies mag teilweise auch durch die gelegentlich mehr als bedenkliche Ignoranz internationaler Forschungs- und Standardliteratur begründet sein. Und so erhellend wenigstens einige dieser Beiträge sind, die neue Perspektiven eröffnen oder neue Fragen stellen – vieles bleibt (teilweise erschreckendes) Stückwerk, ohne die Einzelthematiken auf Größeres hin zu öffnen, im Sinne eines Handbuchs die Perspektiven konsequent zu weiten.

Queere Lesarten traditionell nicht unbedingt als queer verstandener Quellen erkundet der zweite Hauptabschnitt. Da geht es um queere Lesarten von Bibeltexten (Dirk von der Horst, leider ausschließlich mit Blick auf zeitgenössische nordamerikanische Musik), Opernadaptationen und die Repräsentation nicht-normativer Sexualitäten (leider abermals mit einem stark verengten Blick – selbst hier sind die wegweisenden Kompositionen Michael Tippets Freya Jarman keine Erwähnung wert, vielmehr verliert sich die Autorin in Allgemeinplätzen zu Bizets *Carmen* und Brittens *Death in Venice*), queere audiovisuelle Kreativität (in Nina Treadwells Beitrag geht es mithin nicht wirklich um Queerness und Musik) und um Karaoke und queere Performance (Karen Tongsons Kapitel versucht auch theoretische Überlegungen zu formulieren).

In einem weiteren Hauptabschnitt befassen sich vier Beiträge mit verschiedenen Arten der Materialität von Musik und Klang, besonders von Vokalklang; keiner dieser Beiträge überzeugt durch einen hinreichenden Bezug zum Hauptthema Musik und Queerness; hier scheinen die bislang noch

nicht hinreichend systematisch entwickelten Methodiken zu diesem Themenbereich ganz besonders auffällig. So vielfältig Queerness sein kann, so vielfältig kann naturgemäß auch ihre klangliche Manifestation sein; jeder Versuch, hier eine Phänomenologie zu entwickeln, muss mit größtmöglicher Offenheit zum Objekt agieren. Überraschenderweise behandelt nur ein Beitrag in diesem Abschnitt den Fetischcharakter von Klang (Jodie Taylor) – und dieser bleibt zum großen Teil eher theoretisch-soziologischer Natur, als dass tatsächlich ein Instrumentarium entwickelt würde, „Aural Sex“ in ein umfassendes Konzept einzubinden.

Unter der Überschrift „Lives“ sind sieben Beiträge zusammengefasst, „queer lives mostly, in relation to music and sound“ (S. 18). Die Wahl der Beiträge scheint wenig repräsentativ, teilweise ausgesprochen assoziativ, einige Beiträge sagen mehr über ihre Verfasser\*innen denn über die besprochenen Themen aus (Charles Fisk über „Endangered Tenderness: Schubert, Chopin, and Schumann“, ohne auch nur den geringsten Bezug zu aktueller Forschungsliteratur oder Originalquellen; Sheila Whiteleys Beitrag über „Queering Brighton“ bietet leider kaum wirkliche Substanz zur Musik der queeren Szene Brightons, mehr persönliche Betrachtungen denn vertiefte Forschung; auch Elizabeth Goulds kurzer Beitrag über Feminismus enthält kaum Substantielles zu Queerness und Musik). Colin Andrew Lee eröffnet mit seinem Beitrag einen Blick auf queere Musiktherapie angesichts HIV und AIDS, wenn auch das Schaffen von an AIDS verstorbenen Komponisten gar nicht thematisiert wird, vielmehr einzelne Fälle aus der therapeutischen Praxis Erwähnung finden. Dana Beitz wendet sich dem nicht leichten Thema einer „Trans\*Method in Musicology“ zu, nimmt aber gleichfalls schnell eine subjektive Perspektive ein, und den Untiefen einer apologetischen Musikwissenschaft, die das große Ganze aus dem Blick verlieren, kann auch sie nicht ganz entgehen. Tim Stüttgens

Beitrag befasst sich mit den auf afroamerikanische Queerness ausgerichteten „queer studies“, und so knapp seine Einlassungen sind, so weitreichend ist doch sein Konzept; während der Arbeit an seiner Masterarbeit zur Queerness nahm sich Stüttgen, auch als Performancekünstler aktiv, 2013 das Leben. Der Abschnitt endet mit einem Beitrag von Jenny Olivia Johnson zu Pädosexualität und Musik (auch wenn der Titel ihres Beitrages hierfür eigentlich zu unspezifisch ist); auch hier geht es weniger um die möglicherweise existierende – wie auch immer geartete – Verbindung zwischen der spezifischen Situation (Knaben- oder Kinderchor, Musikpädagogik) und der Musikausübung oder der komponierten Musik als vielmehr um subjektive Einlassungen, die reichlich wahllos und pauschalierend Benjamin Britten und den Knabenchorleiter Donald G. Hanson einander gegenüberstellen, nicht aber Nicolas Gombert, Jean-Baptiste Lully oder Johann Rosenmüller erwähnen. (In diesem Beitrag ist die herangezogene Literatur als nahezu unwissenschaftlich zu bezeichnen, Zeitungsartikel und Onlinepublikationen treten an die Stelle substantieller Forschungspublikationen.) Leider war in diesem Kapitel kein Platz, auch andere queere „Übergriffigkeiten“ in der Musikszene zu diskutieren – gerade in den USA hätte eine objektivierende Betrachtung dieses Bereiches vielleicht neue Perspektiven erbringen können.

Einige Schlaglichter auf Queerness und Musik in den vergangenen 100 Jahren bietet der vierte Abschnitt, von „Queerness in the Clerical Imagination, 1200–1500“ (Lisa Colton), einem Beitrag zu Illustrationen in Manuskripten, über eine allzu oberflächliche „Queer History of the Castrato“ (Emily Wilbourne), die aber merkwürdigerweise stärker von einer postfreudianischen Perspektive ausgeht als die queeren Aspekte des Kastratenseins historisch zu vertiefen, den Blick auf das Crossdressing in der Barockoper oder die ‚Gegenbewegung‘ der Hosenrollen ab dem Zeitalter der Aufklärung zu lenken. Gillian

M. Rodger wirft einen ausführlichen (für die vorliegende Veröffentlichung eigentlich zu ausführlichen) Blick auf Drag auf US-amerikanischen Bühnen im (langen) 19. Jahrhundert – auch hier wieder ein ausgesprochen spezifisches Thema, das nicht hinreichend geweitet wird und vor allem wenig mit dem Bereich der Musik unterfüttert wird; die kurze Erkundung der „European antecedents“ erweist sich als blamabel verkürzend und wenig vertieft recherchiert; hier hätte editorisch rigoros eingegriffen werden müssen.

Das Kapitel endet mit ausführlichen Beiträgen zu anglophonen Songs über HIV/AIDS (Matthew J. Jones) und zu queerem Patriotismus beim Eurovision Song Contest (Ivan Raykoff). Dass andere musikalische Kunstformen, die sich mit HIV/AIDS befasst haben, keinerlei Erwähnung wert zu sein scheinen, zeugt einmal mehr von den selektiven Perspektiven des Verfassers und der Herausgeber\*innen. Immerhin sind beide Beiträge solide recherchiert und behandeln ihre Thematiken mit hinreichender Seriosität.

Der letzte Abschnitt mit fünf Kapiteln ist „Cross-Cultural Queerness“ überschrieben und greift verstärkt auch musikethnologische Perspektiven auf. Im eröffnenden Beitrag bemüht sich Zoe Sherinian, am Beispiel ihrer Feldforschungen in Indien Fragestellungen und Leitfäden für entsprechende Untersuchungen zu erkunden. So hilfreich die acht von ihr herausgearbeiteten Punkte sind, so umfassen sie doch nicht alle wesentlichen Aspekte. Natürlich ist ihr voll zuzustimmen, dass eine von den westlichen „Kulturnationen“ generierte Sichtweise auf Gender oder Sexualität keineswegs bruchlos übertragen werden kann, noch dass queere Musikethnologie westliche LGBTQ-artige Subkulturen vermuten sollte. So wie einerseits queere oder „queer-like“ Verhaltensweisen in anderen Kulturen keineswegs für marginal oder stigmatisiert gehalten werden sollten, so – und dies ist ein wesentlicher fehlender Teil ihrer Perspektive – sollte auch nicht vergessen

werden, dass in vielen nichteuropäischen Staaten Marginalisierung und Stigmatisierung von queeren Menschen existieren, die sich neben einfacher Ausgrenzung im weiten Spektrum von „Heilbehandlungen“ und Gefängnisstrafen bis hin zur Todesstrafe erstrecken. Dass im südasiatischen Raum, wo queere oder „queer-like“ Verhaltens- und Lebensformen teilweise nicht nur weit stärker verbreitet, sondern auch wesentlicher Teil der Kultur (und der Subkulturen) sind, auch dieser Bereich vielleicht etwas anders wahrzunehmen ist (im ganzen Buch scheint die Strafbarkeit von queerem Verhalten kaum auf), mag für Sherinians Forschungszugang zutreffen und ihrer Situation als lesbischer Forscherin genehmer sein, ist aber weit entfernt schon von den queeren Lebensrealitäten etwa in China oder selbst Thailand – eine dezidiert unpolitische Vorgehensweise wie von ihr empfohlen mag pragmatisch sein, wird aber nicht wirklich die ganze Vielfalt der Problematiken aufdecken können. Umso spannender Joseph S. C. Lams Beitrag zum Crossdressing als künstlerischer oder queerer Performance in der chinesischen Kunqu-Oper und jener von Henry Spiller zu „non-ordinary gender and sexuality in Indonesian performance“ – wenn auch der Aufsatztitel eher westliche Konzeptionen denn einen unverstellten queeren Blick nahelegt, der sich dann aber im Beitrag durchaus ergibt. Beiträge zu queerer Politik in der Pop-Musik Hong Kongs (Yiu Fai Chow/Jeroen de Kloet – noch ohne hinreichende Implementierung der Einflussnahme Chinas auf diese Kulturentwicklung – durch die verzögerte Veröffentlichung ist dieser Beitrag bereits jetzt ein Stück Zeitgeschichte) und zu queeren Aspekten in der ukrainischen Popmusik (Stephen Amico) schließen den Band, der in vieler Hinsicht Schlaglichter wirft.

Zu einem Handbuch, wie wir es im deutschsprachigen Raum verstehen, sind die Beiträge aber zumeist zu disparat, es fehlen viele wichtige Aspekte und Perspektiven, eine ganze Reihe Beiträge ist überdies qualitativ

als oberflächlich zu bezeichnen. Es ist zu hoffen, dass viele neue Fragestellungen und Perspektiven in den nächsten Jahren durch weiteren intensiven Austausch, Tagungsberichte und Sammelbände der Öffentlichkeit an anderer Stelle vermittelt werden können.  
(Juli 2022) *Jürgen Schaarwächter*

*Religiöse Friedensmusik von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. von Dominik HÖINK. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2021. 345 S., Abb., Nbsp., Tab. (Folkwang Studien. Band 21.)*

Der Band gibt die Vorträge eines Symposiums wieder, das als Zusammenarbeit der Folkwang Universität der Künste mit dem Exzellenzcluster „Religion und Politik in den Kulturen der Vormoderne und Moderne“ der WWU Münster im Juni 2018 stattgefunden hat. Zeitgleich zum Münsteraner Symposium fand die Abschlussstagung des Leibniz-Forschungsprojekts „Repräsentationen des Friedens im vormodernen Europa“ in Mainz statt, bei der die Musikwissenschaft ebenso vertreten war.

Wenn der Herausgeber Dominik Höink in seiner Einführung konstatiert, dass „Musik seit jeher ein zentrales Medium der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Thema ‚Frieden‘ war“ (S. 9) und gleichzeitig von der bislang nicht sehr umfangreichen musikwissenschaftlichen Friedensforschung spricht, dann zeigen die beiden Tagungen das gesteigerte wissenschaftliche Interesse an der Thematik. Die Forschungen haben sich bisher weitgehend auf das 20. Jahrhundert mit seinen zahlreichen unfriedlichen Entwicklungen in Kriegen und Diktaturen erstreckt sowie auf den Dreißigjährigen Krieg, auf Zeiten also, in denen große Teile der Bevölkerung von Krieg und Gewalt erfasst wurden. Der vorliegende, aus 16 Einzelbeiträgen bestehende, chronologisch angeordnete Band erweitert das Blickfeld nun

sowohl im zeitlichen Rahmen, indem vor allem Entwicklungen der älteren Geschichte in den Blick genommen wurden, und im geographischen Raum, indem mit Indien, Ghana, Südafrika und dem Vorderen Orient auch Regionen erfasst wurden, die bisher kaum im Fokus der „musikwissenschaftlichen Friedensforschung“ (S. 9) gestanden haben. Ob letzterer Begriff, den Höink in seiner gut orientierenden Einführung verwendet, die damit gemeinten Forschungen treffend erfasst, ist diskutierbar. Denn Friedensforschung meint im Kern eigentlich zunächst die Forschung, wie Frieden in der Gegenwart erzielt und erhalten wird. Hinzu kommt eine historische Friedensforschung, die ergründet, wie Frieden in vergangenen Epochen erreicht bzw. anderen, z. B. machtpolitischen Zielen, untergeordnet wurde. Zu dieser Art von Friedensforschung kann die Musikwissenschaft kaum einen Beitrag leisten. Daneben hat sich als eine besondere Facette die kulturhistorische Friedensforschung etabliert, die fragt, welche Ausdrucks- und Sichtweisen Kunst und Kultur zum Frieden, zu seiner Erreichung, Erhaltung und Gefährdung beigetragen haben und beitragen können. Hier wäre die entsprechende Musikforschung anzusiedeln, vielleicht mit dem Begriff Friedensmusik-Forschung, wie Höink es auch im Zwischentitel (S. 19) formuliert. Eine Definition, was genau unter Friedensmusik zu verstehen ist, könnte ebenso Gegenstand der Auseinandersetzung sein. In jedem Fall ist sie ein Teil der politischen Musik.

Die Beiträge des Bandes stellen sich die Aufgabe, ein relevantes Repertoire, das dem titelgebenden Begriff „Religiöse Friedensmusik“ gerecht wird, zusammenzutragen bzw. dem schon bekannten hinzuzufügen und in seiner jeweiligen Aussage zum Frieden zu erschließen.

Die Chronologie beginnt mit der vorchristlichen Zeit im Vorderen Orient, wo „Frieden durch göttlich befohlene militärische Gewalt“ (S. 22) entsteht bzw. definiert

ist. Musik, so resümiert Rüdiger Schmitt in seinem Beitrag, ist fester Bestandteil von rituellen Siegesfeiern (S. 40). Damit zeigt er Vorstellungen und Praktiken auf, die bis ins 20. Jahrhundert ihre – fast erschreckende – Gültigkeit behalten haben. Davon zeugen im vorliegenden Band die Beiträge zu Händel (Gardner), Telemann (Reipsch) und Reinecke (Kalisch). Nur am Ende des Dreißigjährigen Krieges gab es Feiermusik, die die Freude über den Frieden zum Ausdruck brachte, weil es keinen Sieger gab. Und das Ende des Ersten Weltkrieges hatte jeglicher Stellungnahme für lange Zeit den Sinn ausgezogen.

Stefan Klöckner leitet seine Überlegungen, ob es friedenthematische Gesänge im Gregorianischen Repertoire gibt, mit der Bemerkung ein, dass „Worte, die direkt aus dem Wortstamm ‚pax, pacis, pacem‘ abgeleitet sind, erstaunlich selten vorkommen“, es aber zahlreiche Texte gebe, die sich mit dem weiten thematischen Feld des Friedens befassen (S. 44). Der Friedensbegriff zielt auf den inneren Frieden ab, „den der Beter braucht, um äußeren Frieden halten zu können“ (S. 56) hinsichtlich des ehrlichen und friedfertigen Miteinanders, was an einigen Gesängen gezeigt wird. Deziert politischer Friede ist in dieser Musik nicht angesprochen.

Als eine Repertoireerweiterung kann die Entdeckung zweier Friedensmotetten im *Opusculum cantionum* von Johannes Flamingus aus dem Jahre 1571 angesprochen werden, die Dominik Höink vorstellt und geschichtlich verortet.

Peter Schmitz widmet sich der Musik bei Dankfesten nach dem Westfälischen Frieden und im Besonderen Johann Rosenmüller und dem Leipziger Dankfest. Die Editionen dreier kleinerer Kompositionen von Georg Huckle, Michael Franck und Adam Drese sind gewinnbringende Ergänzungen zu dem Beitrag.

Den vier als Friedensmusiken zu bezeichnenden Werken von Heinrich Schütz

(SWV 49, 338, 465, 418) widmet sich Jürgen Heidrich. Bei der wichtigsten Komposition, dem *Da pacem* von 1627, stellt er einen Bezug zu einer Komposition von Johann Walter her, einer Torgauer Kirchweihmotette von 1544, in der sich ebenso Vivat-Rufe an zeitgenössische Potentaten finden. Auf diese Motette und seine Vorgänger hat schon der Aufsatz von Dominik Höink hingewiesen. Hier aber von einer bewussten Bezugnahme Schützens auf das konfessionsgeschichtlich bedeutsame Ereignis der Torgauer Kirchweihe zu sprechen (S. 127), erscheint recht mutig. Immerhin wären einige Worte zu verlieren gewesen über die Wahrscheinlichkeit, dass Schütz dieses etwa 80 Jahre ältere Werk kannte. Heidrich sieht in den vorgestellten Werken den nur bedingt autonom handelnden Kapellmeister, der eher den Vorgaben seiner Dienstherren nachkommen musste. Bekenntnishaft sich mit dem Thema Frieden auseinanderzusetzen wäre im Rahmen der *Kleinen Geistlichen Konzerte* möglich gewesen. Darin spiele, so Heidrich, die Friedensthematik aber keine Rolle (S. 133) – eine bedenkenswerte Feststellung, auch in dem Wissen, dass zwei Motetten der *Geistlichen Chormusik* von 1648 ganz deutlich friedenthematisch ausgerichtet sind (SWV 372 und 373). So kommt Heidrich zu dem Schluss, dass man bei Schütz vergebens jegliche individuelle, auch intellektuelle künstlerische Reflexion über Krieg und Frieden suche (S. 135). Der Autor listet in der Folge eine Reihe von Werken anderer Komponisten auf, bei denen das in erhöhtem Maße der Fall ist. Man könnte hier die Sammlungen von Kriegsklagen von Kindermann, Werlin und Hildebrand hinzufügen.

Matthew Gardner erschließt die zentralen Beiträge Georg Friedrich Händels zur religiösen Friedensmusik in ihrem historischen Kontext und ordnet sie in die jeweilige Karrierephase des Komponisten ein. Dabei geht es um Musik zu den Dankgottesdiensten von 1713, 1743 und 1749, wo jeweils ein Friedensschluss, der auf den Sieg der britischen

Truppen erfolgte, gefeiert wurde. Ergänzend weist Gardner zu Recht darauf hin, dass das Thema Frieden mit religiösen Bezügen auch in verschiedenen Oratorien Händels eine Rolle spielt. Als vollends weltliches Werk wird die *Feuerwerksmusik* nur kurz angesprochen und auf den zentralen Satz *La Paix* nicht weiter eingegangen.

Weniger bekannt und erschlossen als Händels Friedensmusiken sind die entsprechenden Kompositionen von Georg Philipp Telemann, die Brit Reipsch vorstellt. Sie listet fünf Werke für aktuelle Friedensschlüsse, drei Werke für Friedensjubiläen und drei Werke für militärische Siege auf; von sechs dieser elf Werke ist allerdings die Musik nicht erhalten (S. 175f.). Auftraggeber waren, soweit bekannt, zumeist städtische Obrigkeiten in Telemanns Wirkungsstädten Frankfurt und Hamburg. Ausführlich wird die Hamburger Festmusik zur 200-jährigen Wiederkehr des Augsburger Religionsfriedens vorgestellt.

Beethoven wiederum gehört zu den zentralen Schöpfern von Friedensmusik, allem voran mit *Fidelio* und der *Missa solemnis*, auch die *Pastorale* und die Neunte wären diskutierbar. Dem religiösen Werk, und davon nur dem friedensmusikalisch relevantesten Teil, dem *Agnus Dei*, widmet sich Hans-Joachim Hinrichsen. Er führt spannende Details in den Skizzen und der Partitur sowie strukturelle Besonderheiten auf und kommt zu dem Schluss, dass es sich „um die faszinierendste Formbildungsleistung in Beethovens gesamter bis dahin komponierter Vokalmusik“ handelt (S. 199). Damit nicht genug, erkennt Hinrichsen Parallelen zu Immanuel Kants Schrift *Vom ewigen Frieden* (1795) im Begriff der „ästhetischen Idee“. „Sie ist nichts Geringeres als die mit den genuinen Darstellungsmitteln der Kunst umgesetzte Idee eines umfassend erreichbaren ewigen Friedens“ (S. 203). Eine faszinierende Konzeption!

Die Ausführungen von Markus Bögge-mann zu Schumanns *Missa sacra* op. 147 zeigen, dass das Werk – im Gegensatz zu

Beethovens *Missa solemnis* – keine besonders hervortretende Aussage zum Thema Frieden macht.

Der Deutsch-Französische Krieg 1870/71 ist bisher kaum unter dem Aspekt von Friedensmusik untersucht worden, dem sich nun Volker Kalisch zuwendet. Nach Ausführungen über Sigmund Freuds zwei Krieges-Essays von 1915 – eine bereichernde Quelle! – und deren Beziehung zum Krieg 1870/71 kommt er zum Hauptwerk seiner Untersuchung, Carl Reineckes Fest-Ouverture *Friedensfeier* op. 105, die unmittelbar nach dem Sieg Deutschlands bei Sedan im September 1870 entstand. Kalisch interpretiert besonders die beiden in der Ouverture enthaltenen Zitate, den oftmals politisch instrumentalisierten protestantischen Choral *Nun danket alle Gott*, viel ausführlicher aber den Kriegsmarsch *See, the conqu'ring Hero comes* aus Händels Oratorien *Joshua* und *Judas Mac-cabäus*. Ein „Vorverständnis seiner Hörerschaft“ (S. 240) voraussetzend, implementiere dieses Zitat einerseits das deutsche Bemühen um Repatriierung Händels (S. 241), bringe aber die „Selbstbefreiungsabsicht des sich in Knechtschaft wahnenden deutschen Volkes“ (S. 242) zum Ausdruck und letztlich in der historischen Situation 1870/71 das „Überlegenheitsgefühl des Kriegsgewinners“ (S. 247). Somit stifte das Stück im Gegensatz zum Titel keinen Frieden (S. 247) – was kaum bestritten werden kann. Die Rezeption der Händel'schen Melodie ist allerdings zwiegespalten. Der hier angesprochenen Jubelfeier des siegreichen Helden steht ein anderes zweites Fortleben gegenüber, dasjenige im Adventslied *Tochter Zion*, das ebenso im 19. Jahrhundert begann. Eine verständige christliche Hörerschaft könnte mit diesem Zitat auch eine Brücke zu Weihnachten bilden. Und in dem 1826 erschienenen Text von Friedrich Heinrich Ranke wird der kommende Gottessohn entschieden als Friedensbringer gefeiert, was den Bezug zum Werk-titel „Friedensfeier“ herstellen würde. Solche Zitate, wie sie in vielen Friedensmusiken und

in politischer Musik grundsätzlich verwendet wurden, haben ihre Tücken.

Andreas Jacob nimmt mit Arnold Schönberg einen Komponisten ins Blickfeld, der sich besonders intensiv und über weite Strecken seines Lebens mit der Friedensthematik auseinandergesetzt hat. Analog zum Titel des Bandes bezieht er Schönbergs Auseinandersetzung mit religiösen Fragen mit ein und skizziert zunächst Schönbergs künstlerische Positionen zu Religion und Politik mit dem Ergebnis, dass sich Stellungnahmen zu Fragen von Krieg und Frieden mit Ausnahme des Chorwerks *Friede auf Erden* op. 13 eher unter Schönbergs nicht-musikalischen Schriften finden (S. 258). Damit setzt er den Rahmen dieser Kompositionen allerdings recht eng an, denn in Werken wie *A Survivor from Warsaw* und *Ode to Napoleon Buonaparte* lassen sich ebenso entsprechende Stellungnahmen dezidiert ausmachen, im *Survivor* ist sie auch entschieden religiös bestimmt. Jacob beschäftigt sich in seiner Selektion entsprechend ausführlich mit dem op. 13, zu dem schon vielfältige Literatur vorliegt. Gegen Ende seines Beitrages skizziert er Schönbergs Texte zur Thematik. Der Titelbegriff „Militarist“, den Jakob dem Komponisten zuschreibt, scheint sehr pointiert und wird im Text nicht untermauert. Schönbergs Antwort auf den Ersten Weltkrieg ist das unvollendete Oratorium *Die Jakobsleiter*. Auch wenn es nicht zentral auf die Friedensthematik ausgerichtet ist, wäre die Erschließung dieses zutiefst religiösen Werkes ein Gewinn für den vorliegenden Band, allerdings auch eine eminente Herausforderung.

Während die bisher vorgestellten Beiträge sich mit Werken auseinandersetzen, in denen die Friedensthematik direkt zum Ausdruck kommt, stellt Michael Custodis Konzertprogramme im NS-besetzten Norwegen vor, in deren – zunächst völlig unpolitischen – Werken eine neue Funktion festgemacht werden kann: die politische Widerstandshaltung. Deren Semantik wird in dem Beitrag minutiös erschlossen.

Eine ganz anders ausgerichtete Facette von Friedensmusik stellt Gretel Schwörer-Kohl vor, indem sie das umfangreiche Thema von Musik und Frieden in der indischen Musik (S. 315) behandelt. Sie arbeitet heraus, welche *raga* Frieden verbreiten und welche gemeinsamen musikalischen Merkmale sie besitzen. Bei der Lektüre entdeckt man Entsprechungen zur Ethos-Lehre der griechischen Antike oder zur Tonartencharakteristik. Dass „Friede auf Sieg folgt“ (S. 302) und mit einem „männlichen Herrscher“ (S. 314) in Verbindung steht, haben auch eine ganze Reihe von anderen Beiträgen benannt, beginnend im alten Ägypten (Beitrag Schmitt), sodass darin eine weltweit gültige Konstante erkannt werden muss. Die Frage aber, welche musikalischen Charakteristika der *raga* spezifisch Frieden verbreiten können, scheint weiteres Potential in sich zu bergen.

Eine dritte Facette von Friedensmusik jenseits der werkorientierten Beiträge führt nach Afrika. Die Grenzen Ghanas, so Andreas Meyer, seien aus der europäischen Kolonialherrschaft übernommen worden und würden den Siedlungsarealen ethnischer Gruppen häufig nicht entsprechen. Der Aufgabe, unterschiedliche Ethnien im Sinne eines Nation Building aneinander anzunähern, habe sich die Musik gewidmet, indem sie einerseits die Musikinstrumente der einzelnen Bevölkerungsgruppen im ghanaischen Nationalmuseum in Accra miteinander in Beziehung zueinander gebracht habe. Andererseits habe das Ghanaian Dance Ensemble sich zur Aufgabe gemacht, durch Aufführungen von Tänzen der verschiedenen Gruppen „das Gefühl für die Kulturen der anderen zu stärken“ (S. 325). Ghana gelte heute als „Stabilitätsanker in Westafrika“ (S. 328)!

Der letzte Beitrag des Bandes bleibt in Afrika, kehrt aber zurück zur Darstellung eines Werkes, nun aus den Jahren 2005/06. Die fast 100 Jahre seit dem Ersten Weltkrieg sind in dem Band nicht behandelt worden, was angesichts der schon vielfach vorliegenden Literatur zu diesem Zeitraum vertretbar

ist. Rebecca Sandmeier bringt die Kantate *Rewind* von Philipp Miller in Beziehung zur südafrikanischen Truth and Reconciliation Commission. Nach einer Skizzierung der friedenskulturellen Aktivitäten im Rahmen der Demokratisierung des Landes wird zunächst die Arbeit der Kommission vorgestellt. Danach erfolgt eine Skizzierung der Komposition einschließlich ihrer vordergründig nicht erkennbaren religiösen Konnotation. Das Werk für vier Solisten, Chor, Streichoktett und eingespielte Live-Mitschnitte von Zeugenaussagen aus der Kommission, aber auch von Kirchen- und Protestliedern lässt zunächst an Bernd Alois Zimmermanns *Requiem für einen jungen Dichter* denken. Die im Internet verfügbaren Ausschnitte lassen eine ambitionierte, allerdings etwas hörfreundlichere Tonsprache erkennen. Der Hinweis auf dieses Werk ist, wie vieles andere in dem Band, eine entschiedene Bereicherung der Auseinandersetzung um Friedensmusik.

(August 2022)

Stefan Hanheide

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: *Werke. Gesamtausgabe. Abteilung I. Band 5: Symphonien V. Nr. 9 d-Moll Opus 125 mit Schluß-Chor über Schillers Ode „An die Freude“ für großes Orchester, 4 Solo- und 4 Chor-Stimmen.* Hrsg. von Beate Angelika KRAUS unter Mitarbeit von Bernhard R. APPEL. Koreferat: Christine SIEGERT. München: G. Henle Verlag 2020. XII, 381 S.

Was lange währte, wurde endlich sehr gut. Der Widerhaken in dem Lob, dennoch einem großen, rührt daher, dass das Beethoven-Haus uns auf Ausgaben der Symphonien lange hat warten lassen; nicht weit zurück liegen Zeiten, da man Josquin oder Palestrina, gemessen am Möglichen, aus verlässlicheren Ausgaben musizieren konnte als Beethoven. Anspruch und Qualität des nun

Vorliegenden freilich taugen als Pflaster auf die alte Wunde.

Dass der 140 Seiten umfassende Kritische Bericht in Akribie und Ausführlichkeit über frühere Redaktionen hinausgeht, tut den bewundernswerten Alleingängen von Jonathan Del Mar (Bärenreiter) und Peter Hauschild (Breitkopf & Härtel) keinen Abtrag, umso weniger, als Differenzen weniger den Textstand betreffen als einzelne Bewertungen. Der törichte Einwand, in Aufführungen würden Unterschiede der Redaktionen kaum oder gar nicht hörbar, sofern man nicht mit Vorkenntnis gezielt hört, erledigt sich von selbst. Bei großer Musik gibt es keine Kleinigkeiten, dort haben auch Bestätigungen bekannter Sachverhalte Gewicht – im Gegensatz zur Neigung von Herausgebern, Neugefundenes herauszustellen, die hier keine Rolle spielt.

Für den, der genau liest, ist die Lektüre des vorliegenden Kritischen Berichts ein anstrengendes, dennoch pures Vergnügen. Das beginnt („I“) bei der alptraumhaft verzwickten Quellenlage, der Berücksichtigung und Klärung der Abhängigkeiten von insgesamt 59 unter A bis H samt Indices versammelten Quellen (Erwähnungen in Briefen und Konversationsheften inbegriffen), deren Beschreibung und Bewertung samt einem der Werkentstehung, ersten Aufführungen und einem der Quellenbewertung gewidmeten Unterkapitel; es setzt sich („II“) in Detailfragen zur Edition fort – (Metronom-Angaben; Wiederholungen im 2. Satz; das Kontrafagott im Finale; Beethovens Aneignung des Schiller-Textes) und mündet („III“) in eine fast 150 Seiten umfassende Rechenschaft über Lesarten.

Der Benutzer möge sich von der Akribie der Rechenschaft anstecken lassen, wenngleich die schwer übersehbare Detailfülle Kontrollen fast unmöglich macht; das gilt für unter Zeitdruck arbeitende Dirigenten wie auch den Rezensenten. Ausgaben dieses Kalibers bedürfen, ohne dass es zur Entschuldigung für unkritische Hinnahme der

Texte werden darf, eines *Quantums* blinden Vertrauens.

Den Vorgaben der NGA gemäß ist diese auf die Idee des *Opus perfectum et absolutum* konzipiert, sucht also, soweit möglich, den dokumentarisch belegbaren Intentionen des Komponisten nahezukommen. Aspekte der Deutung spielen keine Rolle; Metronomangaben finden sich mit wenigen Ausnahmen nur im Kritischen Bericht; lediglich auf größere Differenzen der Lesarten wird innerhalb des Notentextes hingewiesen. Gerade deshalb sieht der Leser sich vielerorts der Differenz von Sinn- und Buchstabentreue gegenüber, verlorengegangenen Selbstverständlichkeiten der Ausführung, der Frage, wie viel Vertrauen in mitdenkende Phantasie der Musizierenden sich in dem niedergeschlagen hat, was sich heute wie nachlässig niedergeschrieben ausnimmt. Über Toscaninis „*Come è scritto*“ hätten Musiker der klassischen Zeit die Köpfe geschüttelt.

Leicht erklärlich erscheint es bei Zusatzhinweisen – Strichen, Punkten, Keilen –, deren Ergänzung bei analogen Passagen kaum eines „*simile*“ bzw. „*sempre*“ bedarf; ähnlich bei Schlussnoten; dass bei den Schlussschlägen der Schreckensfanfaren am Finalebeginn (T. 7 bzw. T. 24f.) einmal Keile stehen, einmal nicht, zeigt keine unterschiedliche Ausführung an, ebenso wenig im ersten Satz (T. 515, 519, 521) das Untereinander von Achteln bei Hörnern, Vierteln bei Trompeten; bei den langen Bögen am Beginn des Mittelteils im *Molto vivace* sind selbstverständlich Strichwechsel unterstellt. Schwieriger zu entscheiden bereits, ob im ersten Satz (T. 355f.) die Bindung der dreitönig chromatischen Fortschreitung bei Flöte und Fagott in der zweiten Oboe, danach der zweiten Klarinette nicht vergessen worden sei; ob die seinerzeit fast übliche Gewohnheit, größere Bögen ohne Rücksicht auf die Artikulation summativ von Taktstrich zu Taktstrich zu notieren, in den Takten 380ff. den Ansatz der Sechzehntelfiguren der Streicher auf der letzten Note des jeweiligen

Vortaktes verdorben habe, ähnlich im Finale (T. 257–260) für Flöten, Oboen und Klarinetten, oder, ob die in den Flöten (T. 497) angezeigte Bindung von der letzten Note zur ersten des Folgetaktes nicht auch für die anderen Bläser gelte, zumindest die, die den Ton wechseln; und bei der Bläserepisode im *Adagio molto e Cantabile* sind sicherlich diejenigen im Recht, die die in der ersten Klarinette beim Sekundschritt abwärts – Achtel zu Viertel – konsequent notierte Bindung für sich übernehmen (T. 85ff.), angezeigt ist sie nicht.

Weshalb die in den Takten 25 und 33 des *Adagio* fehlende, sonst generell gewollte Bindung von der ersten zur zweiten Note nicht ergänzt wurde, bleibt rätselhaft (der Revisionsbericht nimmt darauf Bezug); und zu den *Curiosa* zählt, dass ein durch etliche Ausgaben mitgeschleppter – kleiner – Fehler stehenblieb – die fünfte Note in T. 234 des ersten Satzes ist bei Flöten *b*“, nicht *d*“. Entgegen aller Enthaltensamkeit in nicht direkt textbezogenen Fragen wäre ein Hinweis nicht überflüssig gewesen, dass wiederholte „*f*“-Anweisungen (z. B. im ersten Satz T. 298f.) als *Sforzati* zu lesen sind, und dass sich der Widerspruch in der Anweisung „*Se lon le caractère d'un Récitatif, mais in tempo*“ fast auflöst, wenn man „*a tempo*“ als mitgemeint vermutet.

In den Zuständigkeitsbereich wissenschaftlicher Ausgaben gehören die meisten angeführten Details – eine kleine Auswahl – nicht, sehr wohl indes, penibel Lesende durch saubere Grenzziehung auf sie aufmerksam zu machen. Das ist hier, durch die Quellensituation arg erschwert, glänzend gelungen. Dennoch wäre eine Auffüstung der auffälligsten, durch Treue zur Überlieferung erzwungenen Unstimmigkeiten nützlich gewesen.

Inwiefern dieser Text heilig ist, inwiefern nicht, wissen wir nun genauer als zuvor – immer mit dem hochprominent belegten Risiko, dass simple, mit Buchstabentreue identische Begriffe von Werktreue

mit musikalischer Unsensibilität, wo nicht Denkfaulheit zu tun haben. Mögen Musiker, vorab Dirigenten, sich von der Gründlichkeit der vorliegenden Arbeit anstecken, in deren Interna hereinziehen, ihre Verantwortung hier genauer definieren lassen. Der Musikwelt ist ein schwieriges, verpflichtendes, großes Geschenk gemacht worden.  
(August 2022) *Peter Gülke*

## Eingegangene Schriften

HENNING ALBRECHT: Leitmotivik in der Filmmusik. Einflüsse auf die visuelle Aufmerksamkeit und emotionale Wirkungen während der Filmrezeption. Baden-Baden: Tectum 2021. XXI, 272 S., Abb., Nbsp. (Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag: Musikwissenschaft. Band 16.)

Bach-Werke-Verzeichnis (BWV). Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Hrsg. von Christine BLANKEN, Christoph WOLFF und Peter WOLLNY. Begründet von Wolfgang SCHMIEDER. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel<sup>3</sup> 2022. 880 S.

MAREN BAGGE: Favourite Songs. Populäre englische Musikkultur im langen 19. Jahrhundert. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2022. 729 S., Abb., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 116.)

Der junge Brahms. Zwischen Natur und Poesie. Hrsg. von Wolfgang SANDBERGER. München: Edition Text + Kritik 2022. 112 S., Abb. (Veröffentlichungen des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck. Band 13.)

RENÉ DESCARTES. Compendium musicae. Abriss der Musik. Kommentierte Neuausgabe mit Übersetzung, Einführung, lemmatisiertem Index und Auswahlkonkordanz. Hrsg. von Rolf KETTELER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2022. 301 S.

(Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 117.)

FRÉDÉRIC DÖHL: Zwischen Pastiche und Zitat. Die Urheberrechtsreform 2021 und ihre Konsequenzen für die künstlerische Kreativität. Bielefeld: transcript 2022. 294 S. (Musik und Klangkultur. Band 58.)

PAVEL HAAS: A Catalogue of the Music and Writings. Hrsg. von Ondřej PIVODA und Lubomír SPURNÝ. Kassel u. a.: Bärenreiter 2022. XV, 235 S.

Italian Opera in Global and Transnational Perspective. Reimagining Italianità in the Long Nineteenth Century. Hrsg. von Axel KÖRNER und Paulo M. KÜHL. Cambridge: Cambridge University Press 2022. 322 S.

Music and Democracy. Participatory Approaches. Hrsg. von Marko KÖLBL und Fritz TRÜMPI. Wien/Bielefeld: mdwPress/transcript 2021. 270 S., Abb.

Eduard Steuermann. „Musiker und Virtuose“. Hrsg. von Lars E. LAUBHOLD. München: Edition Text + Kritik 2022. 538 S., Abb., Nbsp.

Teilnehmerinnen und Teilnehmer am Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“. Hrsg. von Heiner GEMBRIS und Claudia BULLERJAHN. Münster: LIT 2022. 454 S. (Schriften des Instituts für Begabungsforschung in der Musik. Band 19.)

Verflechtungen. Musik und Sprache in der Gegenwart. Hrsg. von Wolfgang LESSING und Karolin SCHMITT-WEIDMANN. Mainz: Schott Musik 2022. 136 S. (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Band 61.)

CHRISTIANE WIESENFELDT: Die Anfänge der Romantik in der Musik. Kassel/Berlin: Bärenreiter/J.B. Metzler 2022. 304 S., Abb.

Zukunft(s)orchester. Perspektiven für Musikersausbildung und Orchesterpraxis. Hrsg. von Frauke ADRIANS. Mainz: Schott Music 2022. 96 S.

## Eingegangene Notenausgaben

PAUL HINDEMITH: Sämtliche Werke. Serie II: Orchesterwerke. Band 8. Werke für Blasorchester. Hrsg. von Luitgard SCHAIDER. Mainz: Schott Music 2022. 216 S.

CAMILLE SAINT-SAËNS: Œuvres instrumentales complètes. Série II: Œuvres concertantes. Volume 2: Œuvres pour piano et orchestre. Hrsg. von Klaus OEHL und Peter RÜMENAPP. Kassel u. a.: Bärenreiter 2022. CXII, 361 S.

## Mitteilungen

Es verstarben:

Prof. Dr. Artur Kurt SIMON am 1. August 2022 in Berlin,

PD Dr. Dorothea BAUMANN am 29. August 2022 in Zollikerberg.

Wir gratulieren:

Dr. Martin ELSTE zum 70. Geburtstag am 11. September 2022,

Prof. Dr. Friedhelm BRUSNIAK zum 70. Geburtstag am 1. Oktober 2022,

Dr. Dieter GUTKNECHT zum 80. Geburtstag am 10. Oktober 2022,

Prof. Dr. Andreas BALLSTAEDT zum 65. Geburtstag am 13. Oktober 2022,

Dr. Michael STRUCK zum 70. Geburtstag am 22. Oktober 2022,

Prof. Dr. Günther METZ zum 85. Geburtstag am 24. Oktober 2022,

Prof. Dr. Ulrich PRINZ zum 85. Geburtstag am 25. Oktober 2022,

Prof. Dr. Christian Martin SCHMIDT zum 80. Geburtstag am 10. November 2022,

Dr. Wolfgang WITZENMANN zum 85. Geburtstag am 26. November 2022,

Prof. h. c. Barbara SCHEUCH-VÖTTERLE zum 75. Geburtstag am 27. November 2022,

Prof. Dr. Norbert JERS zum 75. Geburtstag am 5. Dezember 2022,

Dr. Hans-Otto KORTH zum 70. Geburtstag am 23. Dezember 2022.

\*\*\*

Der *Internationale Heinrich-Schütz-Preis* ging in diesem Jahr erstmals an zwei Institutionen. Im Festjahr „SCHÜTZ22 – ‚weil ich lebe““ anlässlich des 350. Todestages des Komponisten wurden die Verlage Bärenreiter (Kassel) und Carus (Stuttgart) mit der silbernen Ehrenmedaille ausgezeichnet, die seit 2018 alljährlich im Rahmen des Heinrich Schütz Musikfestes verliehen wird. Mit diesem undotierten Preis werden Persönlichkeiten, Ensembles, Einrichtungen und Institutionen geehrt und gewürdigt, die sich durch exzellente künstlerische wie wissenschaftliche Leistungen und Verdienste um die Interpretation, lebendige Vermittlung und weitreichende Verbreitung des Œuvres von Heinrich Schütz und der Musik seiner Zeit verdient gemacht haben.

Seit 1955 erscheinen im Bärenreiter-Verlag die Bände der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke* von Heinrich Schütz als quellenkritische Ausgabe für den wissenschaftlichen und praktischen Gebrauch. Die seit 1979 bei Bärenreiter erscheinenden *Schütz-Jahrbücher* bilden ein wichtiges Forum für die wissenschaftliche Erschließung des vielschichtigen Œuvres von Schütz. Walter Werbeck hat vor einigen Monaten das *Schütz-Handbuch* herausgegeben, und Anfang 2023 erscheint, ebenfalls beim Bärenreiter-Verlag, das von Werner Breig herausgegebene *Schütz-Werkverzeichnis*.

Ende der 1960er-Jahre initiierte Günter Graulich im Carus-Verlag eine wissenschaftlich-kritische Edition Schütz'scher Werke. Die *Stuttgarter Schütz-Ausgabe* erscheint seit 1971. Auf Grundlage dieser Ausgabe wurde seit 2009 eine Schütz-Gesamteinspielung durch den Dresdner Kammerchor unter Leitung von Hans-Christoph Rademann

realisiert, die seit ihrem Abschluss im Jahr 2019 nun 20 Folgen auf insgesamt 27 CDs umfasst und mit mehreren Preisen ausgezeichnet wurde.

\*\*\*

Die *Händel-Festspiele in Halle an der Saale* werden 2023 unter dem Motto „Die Oper: Streit um *Tweedledum* und *Tweedledee*“ stehen. Mit dem Zitat aus einem Gedicht in einer Londoner Zeitschrift des Jahres 1725, das auf die Konkurrenz zwischen den Opernkomponisten Giovanni Bononcini und Georg Friedrich Händel abzielt, soll akzentuiert werden, dass die Oper seit jeher Gegenstand von Auseinandersetzungen gewesen ist, in denen kulturpolitische und künstlerische Interessen miteinander verknüpft gewesen sind. Dies gilt allemal auch für die beiden Opern Akademien, für die Händel zwischen 1719 und 1734 leitend tätig war, und denen sich die Konkurrenz zwischen der „Opera of the Nobility“ und Händels Wirken im Covent Garden Theatre bis zum Jahr 1737 anschloss. Auf nahezu allen Ebenen der Opernproduktion zeigen sich Verknüpfungen hin zu übergreifenden politisch-kulturellen und sozialen Aushandlungsprozessen: sei es in der Organisation, Patronage und Finanzierung der Akademien, sei es im Publikum, sei es in der öffentlichen Kritik, sei es in der Repertoire-Auswahl und den Libretti, sei es bei den Sängerinnen und Sängern, sei es bei den Szenarien und Bühnenbildern, sei es bei den Kompositionen selbst.

Unter dem Titel *Politik der Oper – Händels Opern Akademien 1719–1737* möchte die Internationale Wissenschaftliche Konferenz zu den Händel-Festspielen am 30. und 31. Mai 2023 die genannten politischen

Dimensionen der Akademien Händels, aber auch ihre Voraussetzungen und Folgen ebenso ausloten wie zu Vergleichen mit früheren und späteren Institutionalisierungsformen der Kunstform Oper einladen. Nicht zuletzt soll es auch um eine kritische Aktualisierung der historischen Befunde vor dem Hintergrund der heutigen Situation der Opernhäuser gehen.

Kontakt: Dr. Annette Landgraf, landgraf@musik.uni-halle.de; Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann, wolfgang.hirschmann@musik.uni-halle.de; Dr. Juliane Riepe, leitung.bibliothek@haendelhaus.de; Ulrike Harnisch, gesellschaft@haendel.de.

\*\*\*

Die *Dent-Medal*, gestiftet im Gedenken an den bedeutenden Wissenschaftler und Musiker Edward J. Dent (1876–1957), wurde im Jahr 2022 an Mark BURFORD verliehen. Burford wurde 2005 an der Columbia University promoviert und ist heute R. P. Wollenberg Professor of Music am Reed College in Portland, Oregon. Derzeit ist er Sheila Biddle Ford Foundation Fellow am Hutchins Center for African and African American Research in Harvard. Seine Forschung ist unverwechselbar und für das Fach bedeutsam. Er verbindet die klanglichen Aspekte der Musik mit politischen Wertfragen, verknüpft die Geschichte der Musik mit komplexer Ideengeschichte und schreibt in einem ansprechenden und zugänglichen Stil. Die Dent-Medal wird seit 1961 jährlich von der Royal Musical Association an Personen verliehen, die für ihren herausragenden Beitrag zur Musikwissenschaft ausgewählt werden.

## Tagungsberichte

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

Berlin, 8.–9.10.2021

*Erinnerungskulturen in der Ethnomusikologie*  
von Dorit Klebe, Berlin

Berlin, 7.4.2022

*Mechanical technologies and their transfers. Theoretical considerations on performance analysis and its practical realisation*  
von Jörg Holzmann, Bern/Salzburg

Zwickau, 8.4.–10.4.2022

*Robert Schumann – Musiktheoretische Perspektiven*  
von Martin Hecker unter Mitarbeit von Paul Zoder, beide Bremen

Koblenz, 9.–11.6.2022

*Rollen und Funktionen von Musik in der digitalen Ära*  
von Shirley Wick, Koblenz

Leipzig, 23.–25.06.2022

*Mendelssohn und Wagner. Zwei Leitfiguren der Leipziger Musikgeschichte*  
von Niklas Schächner, Leipzig

Hamburg, 30.6.2022

*Schillers Freude, Adornos Leid: Beethovens Neunte zwischen Affirmation, Appell und Utopie. Hans-Joachim Hinrichsen zum 70. Geburtstag*  
von Tim Martin Hoffmann, Berlin

Leipzig, 1.7.2022

*Socialist Realism in Music, Globally*  
von Noomi J. Bacher, Leipzig

## Die Autorinnen und Autoren der Beiträge

CHRISTOPH HENZEL, Studium der Musikwissenschaft in Berlin und Freedonia. 1993 Promotion, 2001 Habilitation. Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Hochschule der Künste Berlin, an der Universität Rostock, an der Staatsbibliothek zu Berlin PK und an der Freien Universität Berlin. Seit 2007 Professor für Historische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Würzburg. Zuletzt erschienen: „Wagner-Nachfolge? Leitmotivtechnik in der deutschen Filmmusik der 1920er bis 1940er Jahre“, in: *wagnerspectrum* 18 (2022), Heft 1.

BENEDIKT LESSMANN, geboren 1984 in Marsberg, ist seit 2016 Universitätsassistent am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien. Er studierte Musikwissenschaft, Komparatistik, Romanistik und Kirchenmusik in Leipzig, Paris und Halle. Von 2010 bis 2016 war er am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig tätig, zunächst in der Mendelssohn-Briefedition, dann als Wissenschaftlicher Mitarbeiter. Er unterrichtete außerdem Musikgeschichte an der Leipziger Hochschule für Musik und Theater sowie an der Kirchenmusikhochschule Dresden. 2015 wurde er an der Universität Leipzig mit einer Dissertation über die französische Gregorianik-Rezeption im 19. und frühen 20. Jahrhundert promoviert. 2021 folgte die Habilitation an der Universität Wien mit der Monographie *Übersetzung als Debatte: Französische Musikästhetik in Deutschland zur Zeit der Aufklärung*.

ANNA MARIA OLIVARI, geboren 1988 in Melzo, Provinz Mailand, Italien. Studium der Violine in Mailand sowie der Germanistik, Anglistik und Italianistik in Berlin, Mailand und Stuttgart. 2016 Promotion zum Dr. phil. an der Freien Universität zu Berlin, Promotionsstipendiatin der Fazit-Stiftung. 2017–2018 Lehrkraft für besondere Aufgaben an der Technischen Universität Dortmund (Fakultät Kulturwissenschaften), seit 2018 Akademische Rätin auf Zeit ebendort. Mitglied des Forschungsprojekts „Aufbruch in die Moderne (1890–1960): Gender Studies in der interdisziplinären Musikkulturforschung“, gefördert durch die Mariann Steegmann Foundation. Forschungsschwerpunkte: Musikkulturforschung, Intermedialität, Intersektionalität und Diversität. Jüngste Monographie: *Doktor Faustus (ver-)stimmen. Kompositionen zu Thomas Manns Roman*, Berlin 2021.

MARTIN RINGSMUT ist Musikethnologe und Koordinator des DAAD-Graduiertenkollegs „Performing Sustainability: Cultures and Development in West-Africa“, das seit 2016 in Kooperation zwischen der Universität Hildesheim, der University of Maiduguri (Nigeria) und der University of Cape Coast (Ghana) durchgeführt wird. Er studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Deutsche Philologie und promovierte 2022 an der Universität zu Köln zum Thema *Cape Verdean Rhythms: Kolá San Jon, Spatialization and the Performance of Caboverdianidade*. Von 2017 bis 2020 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter des von der DFG geförderten Projekts „Sounding Memories: Nazi Persecution and Anti-Nazi Resistance in Contemporary Germany“. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Musikethnologie und den Popular Music Studies und umfassen die Musik Cabo Verdes, West- und Luso-Afrikas sowie die Musik der Sinti und Roma in Europa, wobei übergeordnete Fragen nach kultureller Identität und Erinnerungsprozessen, Postkolonialität und sozialer Räumlichkeit im Fokus stehen.

MONIKA E. SCHOOP ist Professorin für Musikwissenschaft (insbesondere Popular Music Studies) an der Leuphana Universität Lüneburg. Aktuell leitet sie das Forschungsprojekt „Musikalische und klangliche Erinnerungsräume in der Post-Witness Era – Erinnern an die Zeit des Nationalsozialismus in Niedersachsen“, das vom MWK Niedersachsen gefördert wird. Zusammen mit Federico Spinetti koordinierte sie zuvor das DFG-Projekt „Klingende Erinnerungen – NS-Verfolgung und Widerstand in zeitgenössischer Musik aus Deutschland“ (2017–2020). Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen neben Erinnerungsforschung Populärmusik auf den Philippinen, Transformationen der Musikwirtschaft durch (digitale) Technologien sowie Gender und Queer Studies. Sie ist Autorin des Buches *Independent Music and Digital Technology in the Philippines* (2017) und Co-Herausgeberin des Special Issues „Music and the Politics of Memory: Resounding Antifascism across Borders“ des Journals *Popular Music and Society* (2021).

# DIE MUSIKFORSCHUNG

75. Jahrgang 2022

Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung  
von Panja Mücke (Artikel, Heft 1), Fabian Kolb (Artikel, Heft 2–4),  
Wolfgang Fuhrmann (Besprechungen),  
Friedrich Geiger (Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste) und  
Barbara Eichner (Abstracts)

Wissenschaftlicher Beirat:  
Inga Mai Groote, Jan Hemming,  
Arnold Jacobshagen und Panja Mücke



*Beiträge*

Klaus Aringer: Zum Gedenken an Manfred Hermann Schmid (1947–2021) . . . . .	115
Michael Chizzali: „Auff das ich die Kunst der Musices vollkomlicher alda begreifen möchte...“ Zur Erforschung von Ausbildungsreisen deutscher Musiker nach Italien um 1600. . . . .	1
Sonja Gesse-Harm: Mendelssohns Sololieder. Eine Standortbestimmung . . . . .	212
Christoph Henzel: „...die Schaffung von Werken anzuregen, die sich nach Inhalt und Form für die Verfassungsfeiern besonders eignen.“ Zu einem Komposi- tionswettbewerb in der Weimarer Republik. . . . .	323
Hiromi Hoshino: „Es nimmt sich gut aus“. Mendelssohns Arrangements für Klavier zu vier und zwei Händen. . . . .	23
Veronika Knodel: Sprachlosigkeit und Trauma in Toshio Hosokawas <i>Voiceless Voice in Hiroshima</i> (1989/2001) . . . . .	137
Markus Helmut Lenhart: Musiker als Heroen einer österreichischen Identität und Kulturpolitik in der Zwischenkriegszeit . . . . .	246
Benedikt Leßmann: Die Werkstatt der „petite phrase“: Henze, Schlöndorff und Prousts <i>Un amour de Swann</i> . . . . .	352
Yoko Maruyama: Brahms' Stilwandel in der Klangkonstruktion der Streicher- kammermusikwerke. . . . .	53
Rainer Nonnenmann: Unter die Lupe genommen: Kompositorische Auseinander- setzungen mit Ludwig van Beethoven seit 2010 . . . . .	256
Anna Maria Olivari: Musikhistorische Frauenforschung und Nachschlagewerke zu Komponistinnen. Ein kontrastiver, diachroner und diversitätsorientierter Vergleich . . . . .	410
Tihomir Popović: Vom Menuett zum „Balladenton“. Musikalisches Archaisie- ren in den <i>Lyrischen Stücken</i> Edvard Griegs . . . . .	227
Martin Ringsmut und Monika E. Schoop: Ein musikalisches Denkmal gegen das Vergessen: Musikwissenschaftliche Erinnerungsforschung am Beispiel von Roger Moreno Rathgeb's <i>Requiem für Auschwitz</i> . . . . .	384
Wolfgang Sandberger: Zum Gedenken an Volker Scherliess (1945–2022) . . . . .	116
Christine Siegert und Axel Fischer: Zum Gedenken an Arnfried Edler (1938–2022)	211
Simon Tönies: Wagners Mythos – Möglichkeiten einer ideologiekritischen Werkanalyse . . . . .	117

*Kleiner Beitrag*

Nastasia Heckendorff: „dovute grazie in musica“. Zwei neu entdeckte Briefe von Luigi Rossi . . . . .	147
---	-----

*Besprechungen**Rezensionsessays*

Zum gegenwärtigen Stand der Schumann-Ausgabe (Bernhard R. Appel) . . . . .	154
Das Zögern der Musikwissenschaft vor der Globalgeschichte (Tobias Janz) . . . . .	275
Theodor W. Adorno: Musikalische Briefwechsel Band 1. Theodor W. Adorno, Ernst Krenek: Briefwechsel 1929–1964 (Julia Freund) . . . . .	307
Jürgen Arndt: Caterina Valente, Wolfgang Lauth, Jazz und Schlager. Facetten der 1950er Jahre und darüber hinaus (Peter Niedermüller) . . . . .	451
Ausdruck in der Musik. Theorien und Formationen (Boris Voigt) . . . . .	286
Philip Auslander: In Concert. Performing Musical Persona (Marina Forell) . . . . .	105
Axel Beer: Das Leipziger Bureau de Musique (Hoffmeister & Kühnel, A. Kühnel). Geschichte und Verlagsproduktion (1800–1814), unter Benutzung von Vorarbeiten von Klaus Burmeister (Peter Schmitz) . . . . .	299
[Ludwig van] Beethoven: Werke. Gesamtausgabe. Abteilung I. Band 5: Symphonien V. Nr. 9 d-Moll Opus 125 mit Schluß-Chor über Schillers Ode „An die Freude“ für großes Orchester (Peter Gülke) . . . . .	472
Maria Behrendt: Brücken in die Gegenwart. Romantische Aspekte im deutschen Kunstlied der 1830er Jahre (Elisabeth Schmierer) . . . . .	300
Matt Brennan: Kick It. A Social History of the Drum Kit (Alan van Keeken) . . . . .	193
Anja Bunzel: The Songs of Johanna Kinkel. Genesis, Reception, Context (Daniela Glahn) . . . . .	446
Esma Cerkovnik: „... et nos immutabimur“ – Music and Conversion in Rome in the First Half of the 17th Century (Melanie Wald-Fuhrmann) . . . . .	87
Christian Cöster: Richard Strauss als Komödiant, Hermann Bahr und Hans Sommer. Studien zur Entstehung und Werkgestalt von „Intermezzo“ (Adrian Kech) . . . . .	96
Felix Diergarten: Komponieren in den Zeiten Machauts. Die Liedsätze des Codex Ivrea (David Fallows) . . . . .	80
Orlando Figes: Die Europäer. Drei kosmopolitische Leben und die Entstehung europäischer Kultur (Kadja Grönke) . . . . .	304
Siegfried Gissel: Alte Hymnenmelodien und ihre Tonarten (Hartmut Möller) . . . . .	166
Jane D. Hatter: Composing Community in Late Medieval Music. Self-Reference, Pedagogy, and Practice (Nicole Schwindt) . . . . .	430
Moritz Heffter: Die „Plejades Musicae“ des Henricus Baryphonus. Edition, Übersetzung und Kommentar (Stefan Morent) . . . . .	84
Theresa Henkel: Carl Banck und die Musikkritik in Dresden 1846–1889 (Sean Reilly) . . . . .	302
Monika Hennemann: Felix Mendelssohn Bartholdys Opernprojekte im kulturellen Kontext der deutschen Opern- und Librettogeschichte, 1820–1850 (Christiane Wiesenfeldt) . . . . .	443
James Hepokoski: A Sonata Theory Handbook (Stefan Keym) . . . . .	176
Hans-Joachim Hinrichsen: Ludwig van Beethoven. Musik für eine neue Zeit (Boris Voigt) . . . . .	169
Georg Högl: Wald – Weber – Wagner. Studien zur Waldthematik in der musikalischen Öffentlichkeit des 19. Jahrhunderts (Ulrich Bartels) . . . . .	444

Im Umbruch. Musikleben in Halle in den 1980er Jahren (Patrick Becker-Naydenov) . . . . .	310
Thomas Kabisch: Chopins Klaviermusik. Ein musikalischer Werkführer (Werner Kopfmüller) . . . . .	179
Christian Kämpf: Der neue Schauer. Über das Phantastische der musikalischen Romantik (Elisabetta Fava) . . . . .	440
Simon Kannenberg: Joachim Raff und Hans von Bülow (Birger Petersen) . . . . .	196
Reiner Kontressowitz: Annäherungen II. Zur Biographie und zu den Sinfonien von Friedrich Goldmann (1941–2009) (Dominik Dungal) . . . . .	311
Helmut Lachenmann: Kunst als vom Geist beherrschte Magie. Texte zur Musik 1996 bis 2020 (Jörn Peter Hiekel) . . . . .	453
Jochen Lebelt: Robert Schumann als Redakteur 1834–1844. Eine Studie über Robert Schumanns Tätigkeit als Redakteur der „Neuen Zeitschrift für Musik“ (Bernhard R. Appel) . . . . .	90
Johannes Lohmann (1895–1983): Musiké und Lógos (Franz Michael Maier) . . . . .	78
Karsten Mackensen: Musik und die Ordnung der Dinge im ausgehenden Mittelalter und in der Frühen Neuzeit (Melanie Wald-Fuhrmann) . . . . .	167
„Man müßte nach Rom gehen“. Bernd Alois Zimmermann und Italien (Oliver Korte) . . . . .	99
Peter Moormann: Gustavo Dudamel. Repertoire – Interpretation – Rezeption (Gregor Herzfeld) . . . . .	103
Anno Mungen: Die dramatische Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient. Stimme, Medialität, Kunstleistung (Rebecca Grotjahn) . . . . .	183
The Music Road: Coherence and Diversity in Music from the Mediterranean to India (Tobias Janz) . . . . .	275
Musicología en web. Patrimonio musical y Humanidades Digitales (Cristina Urchueguía) . . . . .	188
Musik und Homosexualitäten. Tagungsberichte Bremen 2017 und 2018 (Julia Freund) . . . . .	461
Oktoberrevolution. Ereignis, Rezeption, künstlerische Deutung (Patrick Becker-Naydenov) . . . . .	94
The Oxford Handbook of Music and Queerness (Jürgen Schaarwächter) . . . . .	464
Malte Pelleter: „Futurhythmaschinen“. Drum-Machines und die Zukünfte auditiver Kulturen (Konstantin Jahn) . . . . .	316
Peter Petersen: Sternsekunden der Musik in Kompositionen aus fünf Jahrhunderten (Franz Michael Maier) . . . . .	459
Bernhard Rainer: Instrumentalisten und instrumentale Praxis am Hof Albrechts V. von Bayern 1550–1579 (Franz Körndle) . . . . .	293
Wolfgang Rathert und Berndt Ostendorf: Musik der USA. Kultur- und musikgeschichtliche Streifzüge (Melanie Unseld) . . . . .	457
Marcie Ray: Coquettes, Wives, and Widows. Gender Politics in French Baroque Opera and Theater (Hanna Walsdorf) . . . . .	297
Religiöse Friedensmusik von der Antike bis zur Gegenwart (Stefan Hanheide) . . . . .	468
Miriam Roner: Autonome Kunst als gesellschaftliche Praxis. Hans Georg Nägelis Theorie der Musik (Sean Reilly) . . . . .	181
Christine Roth: Kirchenmusik, Reformation und Traditionsbindung. Überlieferung in Lübeck, Lüneburg und Schwerin (Eva-Maria de Oliveira Pinto) . . . . .	82

Tatjana Schabalina: „Texte zur Music“ in Sankt Petersburg. Gedruckte deutsche Quellen zu Werken von Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts (Irmgard Scheitler) . . . . .	432
Manfred Hermann Schmid: Beethovens Streichquartette. Auf der Spur musikalischer Gedanken. Ein Werkführer (Hans-Joachim Hinrichsen) . . . . .	171
Karolin Schmitt-Weidmann: Der Körper als Vermittler zwischen Musik und (all)täglicher Lebenswelt (Stephanie Schroedter) . . . . .	313
Frank Schneider: Form und Klang. Essays und Analysen zur Musik von Friedrich Goldmann (Dominik Dungal) . . . . .	102
Dmitri Schostakowitsch: Briefe an Iwan Sollertinski (Stefan Weiss) . . . . .	186
Robert Schumann: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III / Werkgruppe 1 / Band 6 (Bernhard R. Appel) . . . . .	154
Robert Schumann: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI / Band 9 (Bernhard R. Appel) . . . . .	154
Leopoldo Siano: Musica cosmogonica von der Barockzeit bis heute (Patrick Becker-Naydenov) . . . . .	184
Richard Strauss im Briefwechsel mit Hans Sommer, Hermann Bahr und Willy Levin. Mit ergänzenden Korrespondenzen von Pauline de Ahna-Strauss, Antonie Sommer, Anna Bahr-Mildenburg und Franz Strauss (Adrian Kech) . . .	96
Studies on a Global History of Music: A Balzan Musicology Project (Tobias Janz)	275
Felix Christian Thiesen: Mikroklänge – Plinks. Zur Erkennbarkeit kürzester musikalischer Klangobjekte (Anja-Xiaoxing Cui) . . . . .	197
Transcultural Music History: Global Participation and Regional Diversity in the Modern Age (Tobias Janz) . . . . .	275
Ivan Turgenev und die europäische Musikkultur (Kadja Grönke) . . . . .	304
Das verdächtig Populäre in der Musik. Warum wir mögen, wofür wir uns schämen (Anke Charton) . . . . .	191
Pauline Viardot-Garcia – Julius Rietz. Der Briefwechsel 1858–1874 (Kadja Grönke) . . . . .	304
Anton Webern: Briefwechsel mit der Universal-Edition (Manuel Gervink) . . . . .	449
Das flüchtige Werk. Pianistische Improvisation der Beethoven-Zeit (Philip Feldhordt) . . . . .	437
Zwischen Transfer und Transformation. Horizonte der Rezeption von Musik (Arne Stollberg) . . . . .	290
Die im Jahre 2022 angenommenen musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Dissertationen . . . . .	201
Eingegangene Schriften. . . . .	107, 205, 318, 474
Eingegangene Notenausgaben. . . . .	110, 206, 319, 475
Mitteilungen . . . . .	111, 207, 319, 475
Tagungsberichte . . . . .	112, 209, 321, 477
Die Autorinnen und Autoren der Beiträge . . . . .	113, 209, 322, 477
Hinweise für Autorinnen und Autoren . . . . .	113

Tagungsberichte

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

- Basel, 1.–3.10.2021 *Tonsysteme und Stimmungen* von Patrick Becker-Naydenov, Leipzig  
 Berlin, 8.–9.10.2021 *Erinnerungskulturen in der Ethnomusikologie* von Dorit Klebe, Berlin  
 Berlin, 2.–4.12.2021 *Access to waxes. Arab Collections of the Berlin Phonogramm-Archiv: Digitization and Online Publication* von Juana Zimmermann, Detmold, Lea Simon, Berlin, und Hanna Judd, Boston  
 Berlin, 7.4.2022 *Mechanical technologies and their transfers. Theoretical considerations on performance analysis and its practical realisation* von Jörg Holzmann, Bern/Salzburg  
 Berlin, 5.–7.5.2022 *Zwischen Olympia und Freischütz. Oper in Berlin im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Repertoire – Realisierung – Rezeption* von Lukas Michaelis, Frankfurt am Main  
 Bern, 5.–6.11.2021 *Das mittelalterliche Rabab* von Marina Haiduk, Bern  
 Bonn, 10.–12.6.2022 *Beethoven und seine rheinischen Musikerkollegen* von Robert von Zahn, Köln  
 Brienz, 4.–5.4.2022 *Raubgut – Fluchtgut. Internationale Tagung zur Provenienzforschung im Bereich Streichinstrumente und die Rolle der Schweiz im Instrumentenhandel seit den 1930er-Jahren* von Thomas Gartmann, Bern  
 Essen, 28.–30.4.2022 *Musique mystique. Zum Schaffen von Charles Tournemire* von Jimmy Fauth, Essen  
 Florenz, 24.–26.2.2022 *Aural Architectures of the Divine. Sacred Spaces, Sound and Rites in Transcultural Perspectives* von Leonie Krempien, Main  
 Graz, 26.–27.11.2021 *Textmaterial im zeitgenössischen Musiktheater* von Léa Moullet, Graz  
 Hamburg, 30.6.2022 *Schillers Freude, Adornos Leid: Beethovens Neunte zwischen Affirmation, Appell und Utopie. Hans-Joachim Hinrichsen zum 70. Geburtstag* von Tim Martin Hoffmann, Berlin  
 Heidelberg, 6.–8.10.2021 *Translation, Interpretation, Adaptation. Music Between Latin America and Europe 1920 to 2020* von Gracia Llorca Llinares und Tim Reichert, Tübingen  
 Koblenz, 9.–11.6.2022 *Rollen und Funktionen von Musik in der digitalen Ära* von Shirley Wick, Koblenz  
 Leipzig, 23.–25.6.2022 *Mendelssohn und Wagner. Zwei Leitfiguren der Leipziger Musikgeschichte* von Niklas Schächner, Leipzig  
 Leipzig, 1.7.2022 *Socialist Realism in Music, Globally* von Noomi J. Bacher, Leipzig  
 Loven di Menaggio, 21.–24.10.2021 *Castrato Singers in Opera: The Current State of Research* von Heidrun Eberl, Weimar  
 München, 16.–18.3.2022 *Das Italienische Madrigal. Alfred Einsteins „Versuch einer Geschichte der italienischen Profan-Musik im 16. Jahrhundert“ und die Folgen* von Charlotte Steup, München  
 Newcastle, 14.–16.9.2021 *Royal Musical Association, 57th Annual Conference* von Patrick Becker-Naydenov, Leipzig  
 Rom, 3.–9.10.2021 *Musikstadt Rom – Topographie, Geschichte, Ausstrahlung* von Adele Jakumeit und Ina Rupprecht, Münster  
 Rom, 16.–18.3.2022 *Musical Topographies of the Mediterranean* von Nora Eggers und Viola Grosbach, Frankfurt am Main

Schwerin, 8.–9.10.2021 *Jüdisches Leben: Musik und Kultur im Wandel der Zeit* von Josephina Strößner, Rostock

Wrocław/Breslau, 1.–2.12.2021 *Analiza dzieła muzycznego. Historia – Theoria – Praxis / Musical Analysis. Historia – Theoria – Praxis* von Gesine Schröder, Leipzig/Wien

Zwickau, 8.4.–10.4.2022 *Robert Schumann – Musiktheoretische Perspektiven* von Martin Hecker unter Mitarbeit von Paul Zoder, beide Bremen

## *Namenregister*

- Abbado, Cl. 105  
 Abbatini, A. M. 88f.  
 Abels, N. 360  
 Abendroth, H. 350  
 Abendroth, W. 258  
 Abert, A. A. 434  
 Abraham, M. 229, 233  
 Abt, Fr. 326  
 Acquisto, J. 366  
 Adam de la Halle 81  
 Adam, A. E. 13  
 Adam, Ad. 93  
 Adam, P. 356  
 Adams, J. 260, 458  
 Adelstein, R. 389, 396  
 Adler, G. 248, 251f.  
 Adorno, Th. W. 127, 132,  
     134f., 175, 191, 214,  
     307f., 355ff.  
 Aerts, H. 234  
 Agawu, K. 284  
 Agazzari, A. 88  
 Agricola 294  
 Ahna-Strauss, P. de 96  
 Ahnert, Sv. 356  
 Aichinger, Gr. 2, 22  
 Alappatt, J. A. 287  
 Albrecht V., Herzog 293  
 Albrecht VI. 17  
 Alidosi, C. 4  
 Allegri, L. 1, 15  
 Allemagna, C. d' 3  
 Allen, T. 195  
 Allenbach, D. 437f.  
 Almási, G. 6  
 Alsted, J. H. 167  
 Altieri, R. 94  
 Amico, St. 467  
 Andersen 442, 427f.  
 Anderson, B. 246  
 Anderson, L. 426  
 Andreini, G. B. 88  
 Andriessen, L. 258  
 Andrieu, F. 431  
 Andrzej, J. 433  
 Anerio, G. Fr. 88  
 Anne d'Autriche 149f.  
 Antonio, J. di 4  
 Antonio, Kardinal 148  
 Apel, W. 81  
 Appel, B. R. 93, 166, 472f.  
 Appen, R. von 292  
 Arenskij, A. 306  
 Aringer, K. 115  
 Arlt, W. 57  
 Armstrong, L. 460  
 Arndt, J. 450f.  
 Arnecke, J. 227  
 Arnim, Familie von 447  
 Arnold, D. 2  
 Arriagada, J. 367  
 Artioli, U. 17  
 Aschhausen, J. G. von 5, 10  
 Asensio, J. C. 189  
 Assmann, A. 139, 388, 410  
 Assmann, J. 139, 388  
 Aubert, N. 364  
 Auerbach, L. 258  
 Auhagen, W. 292  
 Aumüller, G. 9, 18  
 Auslander, Ph. 104ff.  
 Ausländer, R. 258  
 Autreau, J. 297  
 Avril, Fr. 80  
 Babel, I. 187, 306  
 Bach, C. Ph. E. 438  
 Bach, J. Chr. 178  
 Bach, J. S. 180, 257, 261,  
     299, 323f., 328, 350, 433,  
     436, 451  
 Back, R. 223  
 Backhaus, M. 8  
 Badal Pérez-Alarcón, C. 189  
 Badiou, A. 95  
 Bahr, H. 96, 98  
 Bal y Gay, J. 190  
 Balamanuto, T. 17  
 Baldassarre, A. 214, 225  
 Baldenecker, J. D. 38, 40, 43  
 Banck, C. 302  
 Bandur, M. 421  
 Banfield, St. 413  
 Bangert, J. 9  
 Barberini d. J., Kardinal A.  
     151  
 Barlow, Kl. 260  
 Barron, L. 375  
 Bartels, U. 446  
 Barth, J. A. 91  
 Barthes, R. 120f., 134, 119,  
     291  
 Bartók, B. 360  
 Bartoli, J.-P. 438  
 Bartsch, C. 463  
 Bartsch, M. 400  
 Baryphonus, H. 84ff.  
 Basho, M. 145  
 Bataille, G. 317  
 Bauckholt, C. 315  
 Baudrexel, Ph. J. 15  
 Bauer, Br. 124  
 Bauer-Lechner, N. 126  
 Baumann, M. P. 280  
 Baur, J. 264  
 Baußnern, W. von 331, 338,  
     340, 347, 350f.  
 Becker, H. 26  
 Becker, H. S. 182, 353  
 Becker, R. 412  
 Becker-Naydenov, P. 95,  
     186, 311  
 Beer, A. 26, 299f.  
 Beethoven, L. van 29, 54f.,  
     113, 170f., 173, 176,  
     178f., 249ff., 254, 255ff.,  
     299, 302, 323f., 326ff.,  
     339, 349f., 357, 437, 439,  
     454, 470, 472ff.  
 Behrendt, M. 191ff., 300  
 Beice, M. 157  
 Beiche, M. 154  
 Beil, M. 259, 267  
 Bendemann 27  
 Benestad, F. 229  
 Benett, W. St. 28  
 Benjamin, W. 101, 256, 307,  
     362  
 Bennett, A. 388f.  
 Bentivoglio, A. 147  
 Bentivoglio, G. 151

- Berding, H. 324  
 Berg, A. 116, 307, 401, 450, 463  
 Berg, M. 385  
 Bergmann, W. 123  
 Berio, L. 264  
 Bernadó, M. 189  
 Bernard, R. 388  
 Bernstein, J. 8  
 Bernstein, L. 105, 189, 323, 458, 463  
 Bertola, M. F. 94f.  
 Bertram, G. 314  
 Bethe, K. 354  
 Beugnet, M. 362  
 Beyer, M. 98  
 Beylie, Cl. 363  
 Bick, M. 411  
 Bijsterveld, K. 388ff.  
 Bimberg, G. 311  
 Binchois 432  
 Binding, R. 336  
 Birch-Pfeiffer, Ch. 444  
 Birdsall, C. 139, 389  
 Birnstein, R. 426f.  
 Bizet, G. 465  
 Björnson, Bj. 339  
 Blacher, B. 386  
 Black, A. 315  
 Blankenburg, W. 434  
 Blaschke, R. 401, 407  
 Blech, L. 327, 349  
 Bloch, E. 101  
 Bloß, M. 412, 418ff.  
 Blumröder, Chr. von 395  
 Boder, W. 463  
 Bodsch, I. 221f.  
 Boetticher, W. 28, 293, 295  
 Böggermann, M. 470  
 Böhm, Cl. 27  
 Böhme, J. 186  
 Bohrmann, K. 455  
 Boll, T. 415  
 Bolte, M.-L. 352  
 Bolter 390, 409  
 Bonney, B. 322  
 Bonnot, Fr. 369  
 Borchard, B. 184, 304f., 411, 447  
 Borchmeyer, D. 129  
 Bordwell, D. 353  
 Borghetti, V. 3  
 Borio, G. 437  
 Bormann, Chr. 433  
 Born, G. 387  
 Bossert, G. 13  
 Boulanger, L. 291  
 Bourdieu, P. 182, 191  
 Bouterwek, Fr. L. 442  
 Bowers, J. 413  
 Boyd, M. 354  
 Boyter, J. 387  
 Bozarth, G. S. 57  
 Bracciano, D. di 150  
 Bradshaw, D. 429  
 Brahms, J. 53ff., 158, 177ff., 196, 221, 234, 249, 259, 302, 327f., 349f., 361  
 Brandes, J. 227  
 Braudel, F. 2, 4  
 Braun, Chr. von 412  
 Braun, P. M. 259  
 Braun, W. 15  
 Braunfels, W. 338  
 Bredemeyer, R. 258  
 Breitenbach, A. 304  
 Brendel, Fr. 303, 442  
 Brendt, N. 232  
 Brennan, M. 193f.  
 Brentano, Fr. 78  
 Breslauer, E. 411  
 Brett, Ph. 461, 464  
 Breu, S. 350  
 Britten, B. 141f., 146, 323, 463, 465f.  
 Brock, H. 232, 235, 243  
 Brockmeier, J. 362  
 Bröger, K. 339, 341  
 Bronarski, L. 237  
 Bronsart, I. von 425f.  
 Brook, P. 363  
 Bruckner, A. 176, 249, 327f., 350  
 Brugi, B. 6f.  
 Brühmann, H. 119  
 Brumeister, Kl. 299  
 Brumel 431  
 Brunel Gotch, R. 29  
 Brüning, H. 411  
 Brünner, Chr. 249  
 Brüstle, Chr. 314  
 Bryant, D. 18  
 Buchbinder, R. 258  
 Buchsbaum, Th. M. 404  
 Buck, J. J. 365  
 Buck-Morss, S. 284  
 Buder, E. E. 340  
 Buhler, J. 135  
 Buia, P. 147  
 Bukofzer, M. 81, 311  
 Bülow, H. von 196f.  
 Bülow, M. von 197  
 Bultmann, J. 354, 361  
 Bungardt, J. 449f.  
 Buñuel, L. 352  
 Bunzel, A. 446f.  
 Bürger, P. 341  
 Burney 284  
 Busch, Fr. 327, 349f.  
 Büsing, O. 259  
 Busnoy, A. 431  
 Buthe, E. 1, 5, 10, 22  
 Buti, Fr. 151  
 Butis, Fr. 209  
 Butler, J. 464  
 Butting, M. 328, 336, 338  
 Buxtehude, D. 87f.  
 Buxton, Ed. 25  
 Byron, Lord 442  
 Cacciaglia, L. 147  
 Caccini 4, 292  
 Caeyer, J. 257  
 Cage, J. 454, 458  
 Caguilhem, Ph. 3  
 Calella, M. 290f.  
 Calico, J. H. 389  
 Calvisius, S. 85  
 Calvo, J. 189  
 Campra, A. 297  
 Canby, V. 366  
 Cantemir, D. 280  
 Carissimi, G. 88, 150  
 Carlo Emanuele I. von Savoyen 18  
 Carone, A. 437  
 Carpenter, K. 195  
 Carrère, E. 364  
 Carrière, J.-Cl. 363  
 Carter, E. 458  
 Carus, C. G. 156  
 Casper, J. L. 221  
 Casper, M. 258

- Cassanelli, R. 354  
 Castoriadis, C. 312  
 Cavalieri, E. de' 88  
 Celan, P. 144f.  
 Cerha, Fr. 260  
 Cerkovnik, E. 87  
 Chalupt, R. 94  
 Chamberlain, H. St. 123,  
 125  
 Chapman, S. 416  
 Charles III., König 323  
 Charteris, R. 2  
 Charton, A. 193  
 Chemin-Petit, H. 336  
 Cherubino, L. 26  
 Chizzali, M. 1ff., 8, 9, 113,  
 221  
 Chodorkovskaja, E. 306  
 Chodorow, N. J. 422  
 Chopin, Fr. 179f., 234, 243,  
 265, 460  
 Chow, Y. F. 467  
 Christian II., Kurfürst 1, 10f.  
 Christina von Frankreich,  
 Herzogin von Savoyen  
 149, 152  
 Ciconia, J. 431  
 Citron, M. J. 26  
 Clark, B. 416  
 Clarke, E. F. 354  
 Clarke, K. 194, 464  
 Clarke, St. N. 429  
 Clemens IX. [G.]  
 Rospigliosi, Papst 88f.  
 Clemmaw, C. 24  
 Codero di Pamparato, St. 4  
 Collard, W. Fr. 221  
 Colloro, F. 21  
 Colton, L. 466  
 Compère, L. 430f.  
 Conrad, S. 279  
 Cooke, M. 352, 356f.  
 Cooper, B. 240  
 Cooper, J. M. 223  
 Copland, A. 458  
 Corbineau-Hoffmann, A.  
 362, 366f.  
 Corteccia, Fr. 8  
 Cosimo II. de' Medici 10f.  
 Cosimo III. de' Medici 18f.  
 Cossettini, L. 101  
 Costanzo, W. V. 364  
 Cöster, Chr. 96f.  
 Cowell, H. 316, 458  
 Cressy, Th. 285  
 Croll, G. 115  
 Cui, A.-Y. 200  
 Culley, Th. D. 15  
 Curbet, J. 189  
 Currie, G. 283  
 Cusanus 168  
 Custodis, M. 471  
 Cyprian, E. S. 433  
 Czerny, C. 40, 52, 438ff.  
 Dach, S. 435  
 Dadelsen, G. von 116  
 Dahlhaus, C. 57, 120, 128,  
 172, 179, 191, 211, 227f.,  
 237, 241, 290  
 Danchet, A. 297  
 Danilewicz, B. 394  
 Dansker, O. 187  
 Danuser, H. 129, 179  
 Darcy, W. 173, 176  
 Davies, J. 11  
 Davison, A. 352  
 Dean, Br. 258f.  
 Debussy, Cl. 180, 292, 352,  
 370, 377, 455  
 Decker, J.-O. 118, 126  
 Dedekind, C. C. 435  
 Dedu, I. 407  
 Deines, St. 314  
 Del Mar, J. 472  
 Deleuze, G. 95  
 Demandt, A. 459  
 Descartes, R. 79  
 Desportes, Cl. Fr. 297  
 Dessau, P. 258, 386  
 Devrient, Ed. 40, 217  
 DeWalt, B. R. 388  
 DeWalt, K. M. 388  
 Diabelli, A. 261f.  
 Diergarten, F. 80f.  
 Dietrich 431  
 Dijck, J. van 388  
 Dinglinger, W. 37  
 Dinslage, P. 235, 237, 243  
 Dittrich, P.-G. 360  
 Dobbs, B. 85  
 Döblin, A. 332  
 Doffman, M. 354  
 Döll, St. 411  
 Domarto 431  
 Dombois, J. 117  
 Dombrowski, E. Ritter von  
 339, 341  
 Domhardt, G. 310  
 Domin, H. 258  
 Dorfner, A. 100  
 Döring, G. 397, 401  
 Dorschel, A. 389  
 Dorsthenius, Ph. 8  
 Dostoevskij, Fj. M. 306  
 Douglas, B. 356  
 Dregert, A. 328, 349  
 Drese, Ad. 469  
 Droysen 221ff.  
 Drozdzewski, D. 139, 389  
 Du, Y. 287  
 Dudamel, G. 103  
 Düe, J. 304  
 Dufay, G. 430ff.  
 Dun, T. 258f., 280  
 Dungal, D. 103, 313  
 Düring, I. 79  
 Dvořák, A. 259  
 Dylan, B. 287  
 Ebel, A. 336  
 Eberle, G. 187  
 Ebert 220  
 Ebert, Fr. 325  
 Ebstein, K. 282  
 Eck, C. van 315  
 Eckhart, Meister 186  
 Eco, U. 121  
 Eder, G. J. 254  
 Edler, A. 211  
 Edler, Fl. 234  
 Eggebrecht, H. H. 115  
 Egri, M. 24  
 Ehrmann-Herfort, S. 99f.  
 Eichendorff, J. von 222ff.  
 Eichhorn, A. 216, 329  
 Eichner, B. 214f.  
 Eilenburg 433  
 Eilish, B. 106  
 Einstein, A. 411  
 Eisler, H. 355ff.  
 Eismann, G. 27, 221  
 Eitner, R. 40

- Eliade, M. 186  
 Ellenberger, H. 8  
 Elphick, D. 290  
 Elvers, R. 35ff., 41, 49  
 Emich, B. 148  
 Endres, M. 118  
 Engbring-Romang, U. 406  
 Engel, C. 290  
 Eppelsheim, J. 293  
 Erben, Chr. 23  
 Erben, Fr.-M. 23  
 Eriksen, Tr. B. 123  
 Erll, A. 140, 386ff., 390,  
 392, 404, 408f.  
 Eröd, I. 259  
 Erpf, H. 336f.  
 Ertmanns, General 30  
 Eshun, K. 316  
 Evans-Romaine, K. 306  
 Evers, T. 155, 157
- Facchinetti, Kardinal C. 148,  
 152  
 Fahl, St. 339  
 Falke, G. H. H. 289  
 Fallows, D. 82  
 Faunt, N. 7  
 Fauré, G. 180, 367  
 Fauth, G. 23  
 Fava, E. 443  
 Febel, R. 322  
 Feige, D. M. 276, 287f.  
 Felber, E. 248, 251f.  
 Felbick, L. 437, 439  
 Feldhorst, Ph. 440  
 Feldman, M. 455  
 Feller, O. 411  
 Felten, U. 364  
 Ferdinand von  
 Innerösterreich 17  
 Ferdinando I. de' Medici 1,  
 9, 21  
 Fernández-Corté 189  
 Ferrari, L. 260  
 Ferré, V. 364  
 Fetz, B. 422  
 Feyerbacher, R. 398, 406f.  
 Fichte, J. G. 123, 125  
 Fiebig, K. 337f., 340  
 Fielding, N. 388
- Figes, O. 304f.  
 Fink, G. W. 37, 51, 442  
 Finson, J. W. 239  
 Fiorentino, G. 190  
 Fischer 191  
 Fischer von Weikersthal, F.  
 94f.  
 Fischer, A. 211  
 Fischer, G. 17  
 Fischer, J. M. 124, 214  
 Fischer, Kl.-D. 306  
 Fischer, M. 192, 389  
 Fischer-Dieskau, D. 212  
 Fischer-Lichte, E. 314f.  
 Fisk, Ch. 466  
 Fitzpatrick, M. 413  
 Fladt, H. 234  
 Flamingus, J. 469  
 Flamm, Chr. 367  
 Flex, W. 339, 341  
 Flinn, C. 357  
 Florin, M. 415, 428  
 Floros, C. 284  
 Flotzinger, R. 247ff., 243  
 Fludd, R. 168  
 Fluit, L. van der 385  
 Fog, D. 229, 234  
 Fokin, P. 306  
 Forbes, J. 364  
 Forbes, T. 364  
 Ford, F. 352  
 Forell, M. 107  
 Forkel 284  
 Forlian, Cl. de 220  
 Forstenheuser, G. 9  
 Forstenheuser, J. 9  
 Förster, K. 15  
 Fould, J. 282  
 Francesco I. de' Medici 10  
 Francesco, S. 453  
 Franck, C. 259, 367  
 Franck, M. 469  
 Franz, M.-L. von 186  
 Freiligrath, F. v. 222  
 Freitas, R. 149  
 Freund, J. 310, 464  
 Freund, S. 470  
 Frich, J. 244  
 Fricke, St. 260  
 Friedländer, M. 336  
 Friedländer, S. 134f.
- Friedrich I. von  
 Württemberg 13, 16  
 Friedrich Wilhelm IV. 441  
 Friedrich, C. D. 155f.  
 Friedrich, M. 14  
 Friedrich, U. 360  
 Frieler, K. 198  
 Frisch, W. 57  
 Frith, S. 106  
 Fritsch, J. 322  
 Fritz, M. 289  
 Fromm, A. 434  
 Fugellie, D. 286  
 Fuhrmann, W. 191f., 287ff.  
 Fujita, R. 281  
 Fürstenau, M. 5  
 Furtwängler, W. 328, 349f.  
 Fuzelier, L. 297
- Gabrieli, A. 1  
 Gabrieli, G. 1, 15, 17f.  
 Gadamer, H.-G. 314  
 Gade, N. W. 237f., 243  
 Gadenstätter, Chr. 455  
 Gajek, K. 435  
 Gall, J. C. 356  
 Gálvez, J. 191  
 Ganß 14ff.  
 Ganß d. Ä., W. 12  
 Ganß d. J., W. 12  
 Ganß, W. 22  
 Garcia-Mispireta, L. M. 465  
 Gardner, M. 469f.  
 Garratt, J. 182  
 Gaspar, A. 402  
 Gaspar, Ad. 389  
 Gassen, H. 352  
 Gasser, J. 113  
 Geiger, Fr. 371  
 Gellert, Chr. F. 220  
 Gembero-Ustároz, M.  
 188ff.  
 Genette, G. 291, 416f., 419f.  
 Gentile, L. 147  
 George, St. 337, 339  
 Gerhard, U. 411, 419  
 Gerhard, P. 339  
 Gerigk, H.-J. 306  
 Gerlach, J. 386  
 Gerson, Ch. de 167f.

- Gerstberger, K. 336f.  
 Gervink, M. 450  
 Gesse-Harm, S. 212ff., 322  
 Gessner 221  
 Geyer, H. 260  
 Ghiselin 431  
 Ghuman, N. 282  
 Gielen, M. 260f.  
 Giesbrecht, S. 352  
 Gilbert, Sh. 396  
 Ginzel, H.-H. 259  
 Giorgio, Fr. 167  
 Gissel, S. 166f.  
 Gitlis, Iv. 372  
 Glahn, D. 449  
 Glanert, D. 259  
 Glarean 85  
 Gläser, L. Tr. 350  
 Gleichauf, Fr. X. 35  
 Glikman, I. 186, 188  
 Globokar, V. 315  
 Gluck, Chr. W. 349f.  
 Goehr, L. 259  
 Goethe, J. W. von 30, 222,  
 301, 328f., 336, 338ff.,  
 349, 440, 448  
 Goethe, O. von 27  
 Gogol', N. 306  
 Goldin-Perschbacher, Sh.  
 465  
 Goldmann, Fr. 102, 311ff.  
 Goldstone, A. 24  
 Golle, L. 23  
 Golly-Becker, D. 12, 14, 20  
 Goltz, M. 54, 76  
 Gombert, N. 466  
 Goodman, N. 185, 314  
 Gooley, D. 437  
 Gorbman, Cl. 356  
 Gordon, M. 259, 271  
 Gormann-Thelen, M. 78f.  
 Görner, B. 10, 21f.  
 Gosmann, M. 341  
 Gottwald, J. 436  
 Gouk, P. 167  
 Gould, E. 466  
 Goulet, A.-M. 2, 4, 16, 18, 20  
 Gozzi 442  
 Grabbe, J. 16, 18  
 Grabbe, L. 121  
 Graener, P. 338, 340  
 Graham, D. 352, 355f., 366,  
 369ff. 374, 377ff., 383  
 Gramit, D. 182  
 Grant, M. J. 285  
 Grassl, M. 292  
 Grave, Fl. 178  
 Grazi, P. 4  
 Grazioli, Cr. 17  
 Green, G. K. 81  
 Greenberg, Y. 185  
 Gregor, J. 99  
 Gregor-Dellin, M. 118  
 Gregori i Cifré, J. M. 189  
 Greifenstein, J. 288  
 Grendler, P. F. 6f., 11  
 Grieg, Ed. 227ff.  
 Griepenkerl, W. R. 442  
 Grimes, N. 213  
 Grimley, D. 242f.  
 Grimm, H. 85  
 Grimme, Ad. 332  
 Groethuysen, A. 23  
 Gröger, O. 313  
 Grombelka, R.-E. 258  
 Grönke, K. 307, 461f.  
 Groos, K. A. 330  
 Großmann-Vendrey, S. 125  
 Grotjahn, R. 184, 412  
 Groys, B. 95  
 Gruber, G. 15, 53, 65  
 Gruhn, W. 324  
 Grünschneider, T. 3f., 10,  
 19, 22  
 Grüny, Chr. 276  
 Grusin, R. 387, 390, 409  
 Grützner, V. 331  
 Grychtolik, A. F. 385f.  
 Guanti, G. 101  
 Guggumos, G. 17  
 Gülke, P. 213, 261, 322, 473  
 Gumbrecht, H. U. 314  
 Günther, M. 418  
 Günther, W. 3, 9f., 17, 19,  
 22  
 Guthmüller, B. 10  
 Gutsche, V. 415, 428  
 Guttmann, A. 340  
 Haas, G. F. 258  
 Haas, J. 338f.  
 Haeffner, J. Chr. Fr. 241  
 Hagen, Tr. 387  
 Hainhofer, Ph. 296  
 Hallema, J. 384  
 Halm, A. 173  
 Hamilton, K. 60  
 Hampson, Th. 322  
 Hand, F. 442  
 Händel, G. Fr. 350, 469f.  
 Hanheide, St. 472  
 Hanisch, E. 246, 252  
 Hannenheim, N. von 335,  
 337  
 Hansen, M. 103  
 Hanslick, Ed. 289, 302f.,  
 438  
 Hanson, D. G. 466  
 Harpa, G. B. de la 295  
 Harper-Scott, J. P. E. 95  
 Harter, G. 434  
 Harris, Cl. 463  
 Härtel 28  
 Härtel, G. Chr. 299  
 Hartmann, Chr. H. F. 91  
 Hartmann, J. P. E. 442  
 Hartmann, K. A. 386  
 Hase, O. von 36  
 Haß, U. 414  
 Hasselman, M. 81f.  
 Hassler 15  
 Haßler/Hassler, H. L. 2, 22  
 Hatter, J. D. 430f.  
 Hauptmann, G. 327  
 Hauschild, P. 472  
 Hausegger, S. von 338  
 Hausmann, A. M. 227  
 Haydn, J. 25, 176ff., 249ff.,  
 254, 274, 299, 330, 332,  
 361, 438f., 455  
 Hayes, P. 386  
 Hebbel, Fr. 339  
 Heckendorff, N. 147ff., 151,  
 209  
 Hecker, J. von 174  
 Heckmann, H. 189  
 Hedwig von Sachsen 10  
 Heffen, A. 325  
 Heffter, M. 84ff.  
 Hegel, G. W. Fr. 123, 284  
 Heidelberg, Fr. 38  
 Heidrich, J. 469  
 Heine, H. 222f., 233, 301

- Heister, H.-W. 128  
 Helftrich, U. 306  
 Heller, Fr. 295  
 Hellwig, Fr. 27  
 Helm, Th. 172  
 Henkel, Th. 302f.  
 Hennemann, M. 443f.  
 Henning, J. 340  
 Henry, P. 259f.  
 Hensel, F. 448  
 Hentschel, Fr. 440  
 Henze, H. W. 260, 352ff.,  
 379, 386, 462  
 Henze-Döhring, S. 217, 322  
 Henzel, Chr. 323ff., 477  
 Hepokoski, J. 173, 176ff.  
 Hepp, A. 121  
 Herbst, J. A. 166  
 Herrmann, B. 382  
 Herrmann, H. 337  
 Herrmann, L. 118  
 Hertzka, E. 449f.  
 Herzfeld, Gr. 105  
 Hespos, H.-J. 315  
 Heyd, W. 13  
 Heynicke, K. 339  
 Hickethier, Kn. 387  
 Hidalgo, M. 259f.  
 Hiekel, J. P. 264, 352, 357,  
 456  
 Higgins, P. 82  
 Hilgenberg, C. 323  
 Hilger, S. 100  
 Hiller, F. 26ff., 32  
 Hillman, R. 357  
 Himmel, Fr. H. 300  
 Hindemith, P. 332f., 336,  
 338  
 Hindenburg, P. von 338  
 Hine, Chr. 388  
 Hinrichs, Fr. 442  
 Hinrichsen, H.-J. 169f., 176,  
 179, 258, 291, 462, 470  
 Hirsch, M. 393, 408  
 Hirschhauer, St. 415  
 Hirschmann, W. 310  
 Höbel, W. 410  
 Hobsbawm, E. J. 246  
 Hochstein, K. 339  
 Hoerne, Chr. 282  
 Hof(f)mann, J. G. 434  
 Höffer, P. 335f., 339f.  
 Hoffmann von Fallersleben,  
 A. H. 339  
 Hoffmann, E. T. A. 170,  
 442f.  
 Hoffmann, Eu. 166  
 Hoffmann, R. 260, 315  
 Hoffmeister, Fr. A. 299  
 Hoffmeister, J. 463  
 Hofman, A. 394  
 Hofmannsthal, H. von 98  
 Hofmeister 35  
 Högl, G. 444f.  
 Höink, D. 468f.  
 Holberg, L. 231  
 Hölderlin, Fr. 328, 339  
 Höller, Y. 259  
 Holliger, H. 315  
 Hollje, A. 191f.  
 Holofernes, J. 260  
 Holschneider, A. 116  
 Hölter, A. 362  
 Hölty 220, 223  
 Hölz, K. 366  
 Holzmann, J. 191f.  
 Holzner, A. 17  
 Homburg, T. 8  
 Horkheimer, M. 307  
 Horn, Fr. 442  
 Hornbostel, M. von 185,  
 460  
 Horne, W. 225  
 Horsley, Ch. Ed. 39f.  
 Horsley, F. 28f.  
 Horsley, M. 28  
 Horsley, S. 26, 28  
 Horsley, W. 28  
 Horst, D. von der 465  
 Hoshino, H. 23ff., 26, 47,  
 113  
 Hosokawa, T. 137ff., 209,  
 258  
 Hottmann, K. 425, 463  
 Howard, K. 281, 285  
 Huber, N. A. 259, 322  
 Hübner, J. 29f., 156  
 Huck, O. 367  
 Hucke, G. 469  
 Hudson, R. 234, 239  
 Hühn, P. 416  
 Hummel, J. N. 27f., 438  
 Humperdinck, E. 445  
 Hünigen, E. 313  
 Hurst, H. 352, 365  
 Hust, Chr. 168, 227, 235  
 Huth, H. 354  
 Imhof, P. 14  
 Immermann 223  
 Indorf, G. 172  
 Iñesta, J. M. 189  
 Inge, L. 260  
 Inglis, I. 375  
 Iriye, A. 278  
 Irons, J. 364  
 Irving, D. 189, 279, 281  
 Isaac, H. 431  
 Iser, W. 291  
 Isle, Cl. R. de l' 460  
 Ismaiel-Wendt, J. 317  
 Israel, U. 22  
 Ives, Ch. 184, 259, 458  
 Jacob, A. 471  
 Jacob, H. 123  
 Jacobsen, Chr. 225  
 Jacopo de' Medici 19, 21  
 Jaeger, Fr. 139  
 Jäger, H. 100  
 Jagiello, R. 198  
 Jahn, A. 80  
 Jahn, K. 317  
 Janke, P. 254  
 Jannidis, F. 119, 417  
 Jans, M. 167  
 Janssen, S. 389  
 Janz, T. 127f., 135, 286  
 Jarman, Fr. 465  
 Jarre, M. 369  
 Jary-Janecka, Fr. 254  
 Jauß, H. R. 292, 363  
 Jean Paul 211, 441f.  
 Jehle, O. 355  
 Jens, I. 348  
 Jeßulat, A. 227  
 Joachim, J. 158  
 Johann Albrecht I., Herzog  
 83  
 Johann Georg I. von Sachsen  
 4f., 10, 21  
 Johann Georg, Kurprinz 18  
 Johanna von Österreich 10

- Johnson, E. P. 465  
 Johnson, J. O. 466  
 Johnston, W. M. 249  
 Joneleit, J. 257  
 Jones, M. J. 467  
 Josquin des Prez 236, 431f.,  
 472  
 Jost, Chr. 258, 260, 389  
 Jost, P. 213, 224f.  
 Joubert, E. 279  
 Jung, C. G. 186  
 Jungheinrich, H.-Kl. 357  
 Junkersdorf, E. 374  
 Juon, P. 338, 340f.  
 Just 191
- Kabisch, Th. 179f.  
 Kaczmarczyk, Ad. 33  
 Kade, R. 19  
 Kadrnoska, Fr. 249  
 Kagel, M. 258, 264  
 Kager, R. 357  
 Kägler, Br. 15  
 Kahle, M. 341  
 Kahn, R. 338ff.  
 Kaiser, U. 241  
 Kalbeck, M. 349  
 Kalcher, A. 346  
 Kalisch, V. 469f.  
 Kalischer, A. Chr. 411  
 Kaminski, H. 331, 335, 338  
 Kampe, G. 259f.  
 Kämper, D. 322  
 Kämpf, Chr. 440ff.  
 Kancheli, G. 259  
 Kannenberg, S. 196f.  
 Kant, I. 123, 125, 169, 171  
 Kapp, J. 215  
 Kapralski, Sl. 404  
 Karbusický, Vl. 228  
 Kardamis, K. 284  
 Kaufmann, D. 258  
 Kaun, H. 338, 349  
 Kaye, L. 127  
 Kech, Ad. 99  
 Keden, H. J. 341  
 Keeken, A. van 191f., 196  
 Kegel, Chr. 9  
 Keightley, E. 389  
 Keiser, R. 433  
 Keller, H.-J. 354
- Keller, U. 187  
 Kempf, W. 336  
 Kennedy, Th. V. 298  
 Kerman, J. 172  
 Kertscher, H.-J. 310  
 Kessel, S. 256, 258  
 Kestenber, L. 328, 331,  
 336, 347  
 Keußler, G. von 338  
 Keym, St. 179, 291  
 Killmayer, W. 264  
 Kinkel, G. 447f.  
 Kinkel, J. 446ff.  
 Kircher, A. 167  
 Kirchmeyer, H. 302  
 Kirkendale, W. 1, 3ff., 19  
 Kirsch, K. 69  
 Kita-Hubert, J. 414  
 Kittel, Br. 350  
 Kittel, K. 18  
 Kittler, Fr. 316  
 Kivy, P. 289  
 Kjerulf 241  
 Klage, C. 52  
 Klaper, M. 147, 149, 151,  
 209  
 Klaudios Ptolemaios 79  
 Klaus, I. 306  
 Kleffel, A. 411  
 Kleiber, E. 349  
 Klein 330  
 Klein, H.-G. 27, 30, 49  
 Klein, R. 117, 127, 287, 356  
 Klein, T. R. 284, 288  
 Klemsee, Chr. 18  
 Klingberg, L. 311  
 Klingemann, C. 26, 28f., 41  
 Klingemann, K. 214, 220f.,  
 223  
 Klöckner, St. 469  
 Kloepfer, R. 127  
 Kloet, J. de 467  
 Kludenbach 331  
 Kmetz, J. 3  
 Knab, A. 337, 339f.  
 Knabe, P.-E. 367  
 Knecht, J. H. 438  
 Knodel, V. 137ff., 209  
 Knorr, J. 91  
 Koch, A. 47  
 Koch, A. A. 434
- Koch, H. Chr. 57, 173, 177  
 Koch, Sv.-I. 259, 267  
 Köchel, L. von 21  
 Köckeritz, J. 3, 9f., 17, 19,  
 22  
 Koeckert, R. 115, 172  
 Koelsch, St. 198  
 Koenen, G. 94  
 Kohl, H. 123  
 Köhler, K.-H. 212  
 Kohrs, Kl. H. 288  
 Kolb-Neuhaus, R. 282  
 Kolomiets, M. 260  
 Kolz, J. 12  
 König, J. U. von 434  
 Konold, W. 224  
 Konrad, H. 249  
 Konrad, U. 291  
 Kontressowitz, R. 102, 311f.  
 Konwitschny, P. 136  
 Kopfmüller, W. 181  
 Kopytowa, G. 187  
 Korell, J. 352, 371  
 Körndle, Fr. 297  
 Kornel, A. 191  
 Kornet, Chr. 9  
 Korte, O. 101  
 Kortendiek, B. 412  
 Koschorke, A. 419  
 Kosky, B. 130, 135  
 Kosofsky Sedgwick, E. 464  
 Kownazkaja, Lj. 186f.  
 Kracauer, S. 307  
 Krahe, Kr. R. M. 27  
 Krämer, L. 227ff.  
 Kramer, U. 229  
 Kraus, B. A. 472f.  
 Kraus, K. 272  
 Krauss, Cl. 97  
 Kravanja, P. 364  
 Kreft, E. 232, 235, 242  
 Kroidler, J. 260  
 Krellmann, H. 229, 234  
 Kremer, J. 21  
 Krenek, E. 307ff.  
 Krentz, N. 415, 428  
 Kreutziger-Herr, A. 429  
 Krieger, J. Ph. 433  
 Kristevas, J. 291  
 Kropfinger, Kl. 130  
 Kroyer, Th. 1

- Krüger, Ed. 221  
 Krüger, Kl. 88  
 Krumhansl, C. 199  
 Krummacher, Fr. 48, 54, 57,  
     74, 237  
 Krupa, G. 194  
 Kruse, G. R. 327  
 Kruse, J. A. 218  
 Kruse, P. 121  
 Kube 65  
 Kues, N. von 167  
 Kügelgen, Fr. G. von 156  
 Kuhl, Ad. 99f.  
 Kuhn, L. 413  
 Kühnel, A. 299  
 Kühr, G. 352, 355f., 366,  
     369ff., 378f., 383  
 Kunwald, E. 350  
 Kupczyńska, K. 414  
 Kupković, L. 259  
 Kurtág, G. 264  
  
 Lach, R. 248ff.  
 Lachenmann, H. 260, 322,  
     453f.  
 Lady Gaga 105ff.  
 Lam, J. S. C. 467  
 Lambour, Chr. 27  
 Lamparth, Br. 406  
 Land, N. 316  
 Landi, St. 88f.  
 Landmann, O. 1  
 Landsberg, A. 392, 294f.,  
     408  
 Landwehr, E.-M. 244  
 Lang, B. 260  
 Lang, J. 301  
 Lang, O. 339  
 Lange, E. 198  
 Langenbruch, A. 292  
 Lannes, S. 362, 381  
 Lao Tse 186  
 Laščenko, Sv. 306  
 Lasso, O. di 4  
 László, M. 100  
 Laube, G. 325  
 Laubhold, L. 105  
 Lauer, L. 141, 143  
 Lauth, R. 123  
 Lauth, W. 450f.  
 Lavoisier, A. 185  
  
 Lawford-Hinrichsen, I. 299  
 Le Valois d'Orville, A.-J. 297  
 Lebelt, J. 90f.  
 Leblanc, C. 366  
 Lechner 16  
 Lee, C. A. 466  
 Lee, K. 285  
 Lee, Ph. 392  
 Lefèvre, J. 167f.  
 Legrand, A. 297  
 Lehmann, Bj. 101  
 Lehner, M. 440, 437ff.  
 Lehnert, D. 325  
 Lehnert, M. H. 246ff.  
 Lehnert-Rodiek, G. 364  
 Lehr, Fr. H. 335  
 Leitner, I. 228f., 233  
 Lellis, G. 363  
 Lemmerich, Chr. 339  
 Łempicki, St. 7  
 Lenau, N. 220  
 Lenhart, M. H. 254, 322  
 Lenke, A. 418  
 Leonhardt, M. 191f.  
 Leopold V. 17  
 Leopold, S. 1, 21  
 Lera, N. 17  
 Lersch, H. 339  
 Lesage, A.-R. 297  
 Leßmann, B. 290f., 352ff.,  
     477  
 Leuchtmann 295  
 Levin, D. J. 134  
 Levin, W. 96ff., 116  
 Lévi-Strauss, Cl. 119f.  
 Li, P. 363  
 Liebermann, M. 334  
 Ligeti, G. 264, 267, 426,  
     455  
 Liguori, Fr. 13  
 Lil Nas X 106  
 Lind, J. 322, 444  
 Lindberg, M. 260  
 Lindlar, H. 299  
 Lineman, A. 86  
 Lipavsky, J. 439  
 Lippius 85  
 Liptow, J. 314  
 Liszt, Fr. 33, 180, 196, 259,  
     302, 306, 352, 370, 377,  
     438  
  
 Litzmann, B. 27  
 Lloyd Webber, A. 193  
 Llull, R. 167  
 Lobe, J. Chr. 442  
 Locke, R. 227f.  
 Loerke, O. 341  
 Loges, N. 60  
 Lohet, L. 12f.  
 Lohet, S. 15  
 Lohmann, J. 78f.  
 Lombardi, L. 99ff.  
 Lombardo, Pr. 14  
 Loos, H. 25, 214, 235, 258f.  
 Lorenz, S. 16, 21  
 Lossius, L. 166  
 Lott, M. S. 60f.  
 Loussier, J. 259  
 Lübcke, W. 405  
 Lubman, Br. 258  
 Lück, H. 138, 362  
 Ludwig III., Herzog 12  
 Ludwig, Fr. 81  
 Ludwig, W. F. 194  
 Luhmann, N. 311  
 Lukács, G. 461  
 Lully, J.-B. 466  
 Lütteken, L. 224  
  
 Ma, Yo Yo 280  
 Maar, M. 366  
 MacCarthy, M. 282  
 Mace, A. 213  
 Machaut 80f.  
 Mack, D. 118  
 Mackensen, K. 167f.  
 MacMillan, J. 259  
 Madonna 105  
 Maeterlinck 292  
 Mahler, G. 125f., 179, 257,  
     357, 402, 454  
 Mahling, Chr.-H. 28, 228  
 Mahnkopf, Cl.-St. 259, 288  
 Mai, P. 8  
 Maier, Fr. M. 80, 461  
 Maier, Th. M. 354  
 Malachowski, M. 400  
 Malle, L. 363  
 Man, P. de 416  
 Mann, Th. 451  
 Manoury, Ph. 258f.  
 Marazzoli, M. 88, 150

- Marchinegg, I. 7  
 Marcoll, M. 260  
 Marcuse, H. 125  
 Markert, H. 400, 402  
 Márquez, G. G. 352  
 Marrara, D. 11  
 Marschner, H. 29, 349, 443  
 Marsh, C. 230  
 Martinengo, G. 8  
 Martínez Torner, Ed. 190  
 Martín-López, J. 190  
 Martos, L. 33  
 Maruyama, Y. 53ff., 113  
 Marx, A. B. 178, 302f.  
 Marx, B. 10, 18  
 Marx, H. 337, 339f., 347, 351  
 Marx, K. 124f.  
 Massé, V. 370  
 Massenkeil, G. 140  
 Mastropietro, A. 100  
 Matheus, M. 22  
 Mathur, Av. 287  
 Matsumoto, N. 389  
 Mattheson, J. 85, 434  
 Matthus, S. 260  
 Mauny, P. de 306  
 Maurer Zenck, Cl. 307  
 Maus, Fr. E. 464f.  
 Maximilian Ernst 17  
 Maximilian I. von Bayern 17  
 Maximilian II. 5, 17  
 May, J. 98  
 Mayeda, A. 164  
 Mayer-Hirzberger, A. 247, 249, 253  
 Mazarin, Kardinal J. 149  
 Mazuela-Anguita, A. 190  
 Mazzei, R. 8f., 14  
 Mazzocchi, D. 88  
 Mazzocchi, V. 88  
 McClary, S. 415  
 McCorkle, M. L. 164, 218  
 McCoy, B. A. 417  
 McLuhan, M. 316  
 Mecking, S. 324  
 Medek, T. 259  
 Meibom, M. 80  
 Meidhof, N. 437f., 440  
 Meierhans, B. 259  
 Meine, S. 209  
 Meister, J. Chr. 416  
 Melani, A. 150  
 Melo, J. S. 356  
 Menchi, S. S. 22  
 Mende, G. 95  
 Mendelssohn, A. 338ff.  
 Mendelssohn, Familie 447  
 Mendelssohn, L. 37  
 Mendelssohn, R. 26f.  
 Mendelssohn Bartholdy, F. 23ff., 26f., 113, 124, 176, 180, 212ff., 224, 412, 443f.  
 Mendivil, J. 395  
 Mengersen, O. von 404  
 Menze, J. 191f.  
 Menzel, G. 337  
 Mercer-Taxlor, P. 213  
 Mersch, D. 314  
 Mersenne, M. 168  
 Mertens, P. 191f.  
 Merulo, Cl. 17  
 Mesnil, M. 364  
 Messing, V. 407  
 Metastasio, P. 220  
 Methfessel, A. 330  
 Metzner, G. 215  
 Meyer Kalkus, R. 145  
 Meyer, A. 366f., 471  
 Meyer, C. H. 38  
 Meyerbeer, G. 26, 130, 215  
 Meyerhold, Ws. 187  
 Mezö, I. 32f.  
 Michaelis, A. 418  
 Michejewa, Lj. 187  
 Mielich, H. 293  
 Miguet, M. 363  
 Mikusi, B. 239  
 Milch, V. 407  
 Milewski, B. 243  
 Milhaud, D. 94  
 Millenkovich-Morold, M. von 249  
 Miller, Ph. 472  
 Millington, B. 126, 130, 177  
 Mirò, C. 137  
 Miró, J. 144  
 Mischung, P. 186  
 Miucci, L. 437ff.  
 Mockwitz, Fr. 36f., 40, 45ff., 52  
 Moeller, H.-B. 363  
 Mohr, G. 287  
 Moldenhauer, H. 450  
 Moldenhauer, R. 450  
 Mölich, G. 10, 15, 22  
 Molino, J. 118, 126  
 Möller, E. 8  
 Möller, H. 167  
 Mommertz, M. 410, 429  
 Montes-Baquer, J. 356  
 Monteverdi 16  
 Moog-Grünewald, M. 364  
 Moore, Th. 222  
 Moormann, P. 103f.  
 Moortele, St. V. 178  
 Moosdorf, M. 23  
 Morand, P. de 297  
 Morelli, A. 150f.  
 Morello, C. 13f.  
 Moreno, H. 24  
 Morent, St. 87  
 Moritz von Sachsen 5  
 Morsch, A. 411, 413, 418ff., 423, 425, 429  
 Mösch, St. 184  
 Mosch, U. 453f., 456  
 Moscheles, Ch. 26f.  
 Moscheles, I. 26  
 Moser, H. J. 336, 338, 340  
 Moßburger, H. 242  
 Motte, D. de la 427  
 Mozart, C. 30  
 Mozart, W. A. 25, 27, 29, 54, 97, 176ff., 249ff., 254, 257, 262, 264, 274, 299, 330, 340, 349, 442  
 Mozio, C. Lo 283  
 Mrongovius, K.-H. 23  
 Mücke, P. 216  
 Muenz, H. 260  
 Mukherji, Dh. 282  
 Müller, A. E. 300  
 Müller, Th. 310  
 Mungen, A. 183f.  
 Muntendorf, Br. 260  
 Münzmay, A. 292  
 Murata, M. 150  
 Mussorgsky, M. 187, 239  
 Muti, O. 364  
 Nägeli, H. G. 181f.  
 Naldi, Sc. 11

- Nattiez, J.-J. 117f., 125f.,  
 130, 366  
 Nauhaus, G. 91, 218, 221f.  
 Näumann, K. 310  
 Nauwach, J. 5, 10, 22  
 Neidhardt von Thüringen 10  
 Nelliuss, G. 337, 339ff.,  
 342f., 344, 347, 351  
 Nemirovitch-Dantchenko,  
 K. 23  
 Neruda, P. 362  
 Neugebauer, W. 248  
 Neuhaus, W. 341  
 Neunhertz, J. 433  
 Neuwirth, M. 179  
 Neuwirth, O. 410  
 Ní Dhúill, C. 422f.  
 Nicki Minaj 106f.  
 Nieberle, S. 417f., 429  
 Nieden, G. zur 2, 4, 6, 15f.,  
 18, 20  
 Niedermüller, P. 453  
 Nielson, L. 283  
 Nieper, L. 137, 139, 386  
 Nietzsche, Fr. 186, 456  
 Nishida, K. 145  
 Nolde, A. 16  
 Nolde, E. 116  
 Nonnenmann, R. 256ff.,  
 322  
 Nono, L. 101, 267, 292,  
 322, 455f.  
 Norton, B. 389  
 Notley, M. 54  
 Nowak, L. 248, 250ff.  
 Nünning, A. 140, 388  
 Nünning, V. 140  
 Nyffeler, M. 138  
 Nykvist, Sv. 380  
 Nytsch, Th. 352  
  
 Obert, S. 371  
 Obrecht, J. 431  
 Ockeghem 431  
 Oechsle, S. 179, 237  
 Oehlschlägel, R. 322  
 Oehring, H. 258  
 Offen, K. 298  
 Offenburger, K. 336  
 Olivari, A. M. 410ff., 478  
 Oliveira Pinto, E.-M. de 84  
  
 Omelchuk, O. 259f.  
 Oppermann, A. 128  
 Orel, A. 248ff.  
 Orlando di Lasso 293  
 Orneval, J.-Ph. d' 297  
 Orologio, A. 18  
 Orsini, Kardinal V. 153  
 Orsini, P. G. 150f.  
 Orthegraven, A. von 338  
 Osada, A. 138  
 Ossi, M. 241  
 Ostendorf, B. 457f.  
 Osterhammel, J. 278  
 Ott, I. 227  
 Ovid 88  
 Owen, W. 142  
  
 Pagani della Cornetta, B. 4  
 Paik, N. J. 260  
 Painter, G. D. 367  
 Palestrina, G. P. da 472  
 Palmer, Fr. 295  
 Palmeri, M. 258  
 Palmié, St. 458  
 Palumbo, V. 260, 271f.  
 Panwitz, S. 52  
 Papperitz, R. 243  
 Pappert, P. 401, 405  
 Paradigm Smalls, Sh. 465  
 Pardo, A. 190  
 Pareja, de 85  
 Parisi, S. H. 4f.  
 Parrott, A. 361  
 Pasdzierny, M. 99ff.  
 Paul, J. 155  
 Paulke, K. 433  
 Paultet, M. 82  
 Pavanello, Ag. 21  
 Pawlowsky, V. 389  
 Pears, P. 463  
 Pelinka, A. 247  
 Pelletier, M. 316f.  
 Pena, L. A. 260  
 Penderecki, Krz. 141, 146,  
 258, 357, 386  
 Penkert, S. 364  
 Pentecost, T. 94f.  
 Pereira-Arnstein, H. von 37,  
 218  
 Perley, N. 366  
 Pernerstorfer, M. J. 4  
  
 Pertis, A. 24  
 Pestalozzi, J. H. 185  
 Peter, St. 292  
 Peters, C. Fr. 299  
 Petersen, B. 197, 227  
 Petersen, P. 352, 362, 459ff.  
 Pfannkuch, W. 434  
 Pfeilschifter, J. von 4245  
 Pfitzner, H. 338  
 Phébus, G. 80  
 Picander 433  
 Picasso, P. 116  
 Piccinelli, R. 5  
 Pichler, W. 17  
 Pickering, M. 389  
 Pietschmann, Kl. 3  
 Pinello di Ghirardi, G. B.  
 12, 19  
 Pinter, H. 363  
 Piron, A. 297  
 Pizan, Chr. de 432  
 Plant, S. 316f.  
 Platon 288  
 Plessner, H. 170  
 Pohl, R. 442  
 Poisson, R. 297  
 Polk, K. 3, 294  
 Popović, T. 227ff., 322  
 Poppe, E. 260, 313  
 Posner, R. 126f.  
 Poss, G. 17  
 Poulenc, Fr. 459  
 Powrie, Ph. 364  
 Praetorius, J. 83, 294  
 Praszkiwicz, J. 403  
 Preindl, J. 439  
 Prendergast, R. M. 353  
 Presley, E. 106  
 Printz, W. C. 85  
 Pritchard, M. 281f.  
 Prokofiev, G. 259f.  
 Prosseda, R. 24  
 Proust, M. 352ff., 362, 461  
 Prüwer, J. 349f.  
 Puchner, W. 284  
 Pudovkin, Vs. 94  
 Puentes, A. 190  
 Puškin, A. 305  
 Pypgrop, H. 85  
 Pyriker, L. 326

- Quaranta, E. 18  
 Quinault, Ph. 297  
 Quint, J. 260, 269f.  
  
 Raab, J. K. 12, 15  
 Racholdinger, E. 17  
 Radecke, Th. 440  
 Raengo, A. 364  
 Raff, D. 197  
 Raff, H. 197  
 Raff, J. 196f.  
 Rainer, B. 293ff.  
 Rajewsky, I. 292  
 Rameau, J.-Ph. 185, 297  
 Ranke, Fr. H. 470  
 Raphael, G. 335f.  
 Rásky, B. 389  
 Rathenau, W. 326  
 Rathert, W. 290, 457f.  
 Rathgeb, R. M. 384ff., 409  
 Rattle, S. 105  
 Ravel, M. 180  
 Ray, M. 297f.  
 Raykoff, I. 467  
 Reading, A. M. 392  
 Reaney, G. 81  
 Rebel, J.-F. 185  
 Reckmann, M. 406  
 Recnizek 336  
 Redel, Chr. M. 259  
 Redepenning, D. 94f., 304,  
 306  
 Redslob, Ed. 324f., 326f.,  
 329f., 332, 335ff., 340,  
 351  
 Regazzoni, P. P. 8  
 Regnard, J. Fr. 297  
 Regnart, J. 17, 431  
 Reich, N. B. 163, 424  
 Reich, St. 386  
 Reicha, A. 178  
 Reichardt 443  
 Reichert, U. 396  
 Reichl, A. 3  
 Reilly, S. 183, 303  
 Reimann, A. 260, 462  
 Reinecke, C. 469f.  
 Reipsch, Br. 469f.  
 Reisch, Gr. 168  
 Reisiger, H. 336  
 Reissmann, A. 216  
  
 Reitz, Ed. 357  
 Rellstab, L. 30  
 Remenyi, M. 413  
 Rempe, M. 423  
 Renais, A. 357, 363  
 Resnais, A. 352, 357, 360,  
 381  
 Restani, D. 283  
 Reusch 431  
 Reutzel, E. 8f.  
 Reyersbach, K. 27  
 Reznicek, E. N. von 333,  
 338, 341  
 Ricci, Ag. 15  
 Richter de Vroe, N. 313  
 Richter, A. 214  
 Richter, E. Fr. 43f., 46f., 52,  
 235, 236, 243  
 Richter, L. 156  
 Richter, M. 258  
 Richwitz, G. 436  
 Ricke, A. 463  
 Riedel 435f.  
 Rieger, E. 423  
 Riegl, A. 385  
 Riemann, H. 411  
 Riepe, J. 20  
 Riepel, J. 173  
 Ries, F. 442  
 Riethmüller, A. 80, 172  
 Rietschel, E. 156  
 Rietz, J. 212, 304ff.  
 Rigney, A. 387  
 Riley, M. 178  
 Ringer, A. 172  
 Ringsmut, M. 384ff., 478  
 Rinne, C. 326  
 Rizo, D. 189  
 Robert 220, 222  
 Röckl, S. 17  
 Rockwell, J. 427f.  
 Rodger, G. M. 466f.  
 Rodiek, Chr. 364  
 Roemhildt, Th. 433  
 Roesner, D. 360  
 Roger, I. 388  
 Rogers, Br. 465  
 Rogge, W. 307  
 Röhrich, L. 57  
 Roloff, V. 364  
 Romano, R. 2  
  
 Romanou, K. 284  
 Romberg, A. 300  
 Romberg, B. 300  
 Roner, M. 181f.  
 Rorbach, S. 10  
 Rose, P. L. 117, 130  
 Rosenfeld, G. 389  
 Rosenmüller, J. 466, 469  
 Ros-Fábregas, E. 188ff.  
 Rospigliosi, G. (Clemens  
 IX.) 88f., 150  
 Rossi, L. 147ff.  
 Rossi, M. Z. 5, 16  
 Rossini, G. 97, 116  
 Rossol, N. 325, 330  
 Rostagno, A. 99  
 Roth, Chr. 82f.  
 Roth, J. K. 386  
 Rothe, B. 450  
 Rubineti, B. 12f.  
 Rückert, P. 16, 21  
 Rüdell, H. 328, 349f.  
 Rudolf II., Kaiser 9f., 17  
 Ruf, W. 57f.  
 Ruffatti, A. 147  
 Rühm, G. 258  
 Ruhnke, M. 14  
 Rullkötter, B. 304  
 Ruppert, W. 423  
 Rösen, J. 134f., 139  
 Russo, P. 150  
 Rutherford, S. 184  
 Rutishauser, L. 78f.  
 Ruzicka, P. 258f.  
  
 Saariaho, K. 259  
 Sabbatini, P. P. 88  
 Sackmann, D. 213, 216  
 Sade-Lehni, M. 315  
 Sadie, J. A. 411ff., 420, 429  
 Sadie, St. 413, 421  
 Saffle, M. 426  
 Sagabria, Fr. 18  
 Sahiti, R. M. 388, 400f.  
 Said, E. E. 281  
 Saint-Pol, M. de 82  
 Saint-Saëns, C. 367  
 Salmen, W. 57, 211  
 Salomon, J. 12  
 Sammer, M. 57  
 Samuel, Rh. 411ff., 420, 429

- Sandberger, A. 2, 12, 15, 20, 296  
 Sandberger, W. 53f., 57, 76, 116  
 Sandmeier, R. 472  
 Sanguinetti, G. 439  
 Sarasate, P. de 402  
 Sarti, G. 264  
 Saski, S. 137  
 Sauvaget, D. 365  
 Savioni, M. 150  
 Sawyer, R. K. 354  
 Schaarwächter, J. 463, 468  
 Schabalina, T. 432f.  
 Schaefer, A. 310  
 Schapira, C. 363  
 Schaub, H. F. 328, 337, 339f., 350  
 Schauuroth, D. von 26f.  
 Scheideler, U. 290  
 Scheinpflug, P. 328  
 Scheitler, I. 436  
 Schelble, J. N. 27  
 Schellack, Fr. 325  
 Schelle, J. 360, 433  
 Schenk, D. 331  
 Scherchen, H. 350  
 Scherer, M.-L. 365  
 Scherliess, V. 116  
 Schickh, J. 93  
 Schickhardt, H. 13f.  
 Schidor, D. 356  
 Schiller, Fr. 170, 221, 223  
 Schillings, M. von 97, 338, 340  
 Schimmelpfennig, G. 9  
 Schjelderup-Ebbe, D. 243  
 Schleiermacher, St. 259, 313  
 Schlesinger 48  
 Schlöndorff, V. 352ff., 358, 360  
 Schmalfeldt, J. 177  
 Schmid, H. K. 336  
 Schmid, M. 362  
 Schmid, M. H. 115, 171f.  
 Schmidinger, H. 259  
 Schmidt, B. 440  
 Schmidt, Chr. M. 23f., 29, 212, 218f.  
 Schmidt, D. 99f.  
 Schmidt, Hofrat 36  
 Schmidt, M. 125  
 Schmidt, Th. Chr. 214  
 Schmidt-Banse, H. Chr. 352  
 Schmidt-Hensel, R. D. 52  
 Schmierer, E. 219, 221, 301  
 Schmitt, R. 469, 471  
 Schmitt, U. 459  
 Schmitt-Weidmann, K. 313ff.  
 Schmitz, J. 137, 139, 386  
 Schmitz, P. 300, 469  
 Schmitz-Emans, M. 414  
 Schnebel, D. 260f., 264, 315  
 Schneckenburger, Fr. 99, 101  
 Schneider, C. 248, 250ff.  
 Schneider, Fr. 102f.  
 Schneider, G. 102  
 Schneider, H. 98  
 Schneider, M. 185  
 Schneider, N. J. 356  
 Schneider, U. J. 413  
 Schnittke, A. 94f., 259, 264  
 Scholem, G. 307  
 Schöllhorn, J. 260, 265  
 Scholz, W. v. 334f.  
 Schönberg, A. 259ff., 338, 347, 386, 389, 449f., 455, 471  
 Schöne, W. 116  
 Schoop, M. E. 384ff., 406, 478  
 Schopenhauer, A. 176  
 Schostakowitsch, D. 186f.  
 Schrade, L. 81  
 Schreker, Fr. 336, 338, 340f.  
 Schröder-Devrient, W. 26, 183f.  
 Schroedter, St. 315  
 Schrofenaauer, J. 3  
 Schubert, Fr. 48, 52, 177ff., 213f., 220, 249f., 253, 301, 326, 349, 367, 448, 462  
 Schubert, Fr. L. 48, 52  
 Schuh, W. 97  
 Schuhen, Gr. 464  
 Schulte, M. 323  
 Schultheis, S. 407  
 Schultz, W.-A. 140  
 Schulz, J. A. P. 460  
 Schulz-Dornburg, R. 450  
 Schumacher, G. 220  
 Schumann, Cl. 27, 92, 158, 162, 238, 302, 412, 417, 422ff., 427, 429  
 Schumann, G. 259, 336, 338ff., 341, 343, 349  
 Schumann, R. 27, 91f., 154ff., 176, 179, 180, 211, 213f., 218f., 221f., 237f., 239, 259, 301f., 322, 330, 442, 470  
 Schuncke, L. 91  
 Schünemann, G. 331  
 Schütz, H. 2, 9, 16, 18, 22, 87, 469  
 Schwab, H. W. 237ff., 241, 294  
 Schwab, S. 451  
 Schwarz, M. 191ff., 308  
 Schweinitz, W. von 259  
 Schweppenhäuser, H. 256  
 Schwertsik, K. 259  
 Schwindt, N. 293, 355, 432  
 Schwörer-Kohl, G. 471  
 Scott, R. 316  
 Scott, W. 220  
 Seaton, D. 212, 219  
 Sebald, G. 389  
 Seedorf, Th. 184  
 Seel, M. 314  
 Segal, Y. 259  
 Seibt, O. 281, 395  
 Seidel, A. 23  
 Seidel, W. 25, 214  
 Seifert, H. 17  
 Seiffert, M. 338  
 Seither, Ch. 313  
 Seitz, Fr. 357  
 Sen, S. 282  
 Senghaas, D. 138  
 Severing, C. W. 331  
 Shakespeare, W. 440, 442  
 Shattuck, R. 365  
 Shchedrin, R. 258, 260  
 Sherinian, Z. 467  
 Shim, K. 258  
 Siano, L. 184f.  
 Sibelius, J. 176  
 Sicking, K. 386, 389  
 Sieber, T. 57  
 Siebert, J. W. 57

- Siegert, Chr. 211, 472f.  
 Siepmann, R. 401  
 Silberbauer, A. 463  
 Silbermann, A. 100  
 Simon VI. zur Lippe, Graf 18  
 Singh, N. C. 287  
 Sinkel, B. 357, 369  
 Sistermanns, J. S. 259f.  
 Sità, M. Gr. 438  
 Skamletz, M. 437, 439  
 Skrjabin, A. 180, 259  
 Slominski, T. 465  
 Slonimsky, N. 413  
 Šlovskij, V. 265  
 Smith, A. 170  
 Smyth, E. 463  
 Solé, E. 189  
 Soler, V. M. y 264  
 Sollertinski, D. 186f.  
 Sollertinski, I. 186  
 Solomon, M. 462  
 Solomon, Mlle. 26f.  
 Sommer, A. 96  
 Sommer, H. 96ff.  
 Sonner 324, 326f.  
 Sonnet, Th. 323  
 Souchay, M. A. 218  
 Spahlinger, M. 260, 322  
 Sparrer, W.-W. 138, 141,  
 143, 145  
 Speck, R. 366f.  
 Spee, Fr. von 222  
 Speidel, L. 125f.  
 Speitkamp, W. 324f.  
 Sperber, R. 427  
 Sperl, E. 23  
 Spiegler, S. 311  
 Spiller, H. 281  
 Spinetti, F. 406  
 Spohr, L. 300, 443  
 Spörl, B. 23  
 Stäbler, G. 258  
 Staffel, A. F. 260  
 Staiger, J. 353  
 Stam, R. 364  
 Stamitz, J. 178  
 Stamler, G. 12  
 Stammen, Th. 414  
 Stangneth, B. 123  
 Stappen, van 431  
 Starke, R. 436  
 Stasov, Vl. 306  
 Staud, J. M. 258  
 Staudinger, A. 248  
 Steigleder, A. 12  
 Stein, E. 450  
 Stein, H. Fr. K. vom und  
 zum 328  
 Steinbeck, W. 179, 212f.,  
 218f., 230, 395  
 Steinberg, M. P. 253  
 Steinheuer, J. 94, 101  
 Steinke, T. 140  
 Stenzl, J. 352, 361  
 Stephan, I. 412  
 Stephan, R. 228  
 Sterkel, J. Fr. X. 300  
 Stiedry, Fr. 350  
 Stieff, Chr. 435f.  
 Stieg, G. 248  
 Stieglitz, H. 301  
 Stilzebach, D. 123  
 Stobäus, J. 435  
 Stockhausen, K. 258  
 Stoessel, J. 280  
 Stoke, M. 276  
 Stollberg, A. 293, 360  
 Stölzel, G. H. 434  
 Stolzenberg, J. 286f.  
 Storck, A. 220  
 Sträßer, E. 328, 338, 349  
 Strauss, R. 96f., 176, 338,  
 460  
 Strawinsky, I. 187, 116  
 Striedter, J. 265  
 Striggio, A. 5  
 Stroheim E. von 357  
 Strohm, R. 275ff.  
 Stroppa, M. 259  
 Strozzi, P. 11, 21  
 Stumpf, C. 78  
 Sturm, Chr. Chr. 171  
 Stürzbecher, U. 312  
 Stüttgen, T. 466  
 Sühning, P. 213  
 Sulyok, I. 33  
 Suzuki, D. T. 186  
 Swed, M. 427f.  
 Swoboda, K. M. 385  
 Synofzik, Th. 27, 154, 157,  
 163  
 Tadday, U. 235, 262, 362  
 Taddei, A. 17  
 Tagliaferri, A. 7  
 Tagliafico, J. D. 352, 370,  
 378  
 Tagore, R. 282  
 Takasugi, St. K. 288  
 Tal, Y. 23  
 Talbot, M. 4  
 Tálos, E. 248  
 Tarastis, E. 126  
 Tasso 89  
 Taubert, E. Ed. 338  
 Taubert, S. 440  
 Taubert, W. 28  
 Taylor, J. 466  
 Taylor, S. 26  
 Telemann, G. Ph. 434, 436,  
 469f.  
 Teramo, Z. da 431  
 Teutsch, K. 338  
 Thalmann, J. 237f.  
 Theremin, L. 316  
 Thiel, C. 338  
 Thiesen, F. Chr. 191, 197f.  
 Thiessen, H. von 148  
 Thomas, G. C. 461  
 Thomas, K. 333, 336, 339ff.,  
 364  
 Thomas, Pr. N. 392  
 Thompson, Kr. 353  
 Thonus, Ph. J. von 299  
 Thorau, Chr. 126, 141, 143  
 Tick, J. 413  
 Tieck, L. 442  
 Tiedemann, R. 214, 256,  
 356  
 Tiessen, H. 338, 340  
 Tippett, M. 465  
 Toch, E. 332  
 Todd, R. L. 239  
 Todescho, E. 3  
 Toffetti, M. 8  
 Tolstoj, L. 306  
 Tomlinson, G. 167  
 Tongson, K. 465  
 Tönies, S. 117ff., 209  
 Torke, M. 260  
 Torkewitz, D. 264  
 Torrigiani 14  
 Toscanini 472

- Tota, A. L. 387  
 Trapp, M. 336, 338ff.  
 Treadwell, N. 465  
 Tremlett, A. 407  
 Tritto, G. 439  
 Troiano, M. 295  
 Tschaikowsky, P. 259  
 Tschetti, G. 8  
 Tsvetanova, P. 143, 386  
 Tumat, A. 217, 361  
 Turgenew, I. 304f.  
 Turino, Th. 396  
 Turnage, M.-A. 260  
 Twellmann, M. 419
- Uhland, L. 221ff., 233, 339  
 Ullmann, J. 78  
 Unruh, Fr. von 336, 339  
 Unseld, M. 291, 414, 419,  
 447, 459  
 Urban VIII. Barberini, Papst  
 88, 147f.  
 Urchueguía, Cr. 191  
 Uriarte, B. 23  
 Utz, Chr. 455
- Vaget, H. R. 130  
 Vaini, E. 19  
 Valente, C. 450f.  
 Valla, J. M. 287  
 Vapell, N. 24  
 Veneziano, G. A. R. 18  
 Venturini, E. 17  
 Verdelot, Ph. 431  
 Verhaeren 337  
 Viardot, L. 304f.  
 Viardot-Garcia, P. 304ff.  
 Villani, L. A. 4  
 Villani, St. 22  
 Vincenzo I. von Mantua 14  
 Viñes, R. 189  
 Vinta, B. 11, 21  
 Virginio, K. 150  
 Virilios, P. 316  
 Visconti, L. 352, 363, 368  
 Visé, J. D. de 297  
 Vivanti, C. 2  
 Vlaicu, M. 338  
 Vogelgsang, Kl. 425  
 Vogl, J. N. 233  
 Voigt, B. 171, 290
- Voigt, H. 26, 28  
 Voß 220, 223  
 Voss, E. 122
- Wagenbichler, S. 439  
 Wagenknecht, Chr. 272  
 Wagner, C. 118  
 Wagner, Chr. 355  
 Wagner, Chr. M. 260  
 Wagner, G. 234  
 Wagner, N. 127  
 Wagner, R. 117ff., 122,  
 124f., 130, 135, 178, 196,  
 214, 227, 259, 291, 302,  
 324, 326f., 330, 349, 367,  
 381, 443ff., 451  
 Wagner, S. 463  
 Wagner-Régeny, R. 386  
 Wagner-Roemmich, Kl. 332  
 Waisman, L. J. 280  
 Waldenfels, B. 314  
 Wald-Fuhrmann, M. 90,  
 169, 287, 289  
 Walgenbach, K. 415  
 Walker, D. P. 167  
 Walker, M. E. 282  
 Wallies, E. 348  
 Walsdorf, H. 298  
 Walter, J. 330, 469  
 Waltershausen, H. W. von  
 336  
 Walther von der Vogelweide  
 328, 340, 350  
 Ward Jones, P. 41, 52  
 Wasserloos, Yv. 324  
 Waxmann, Fr. 323  
 Webb, Ch. 194  
 Weber, C. M. von 337, 349,  
 443ff.  
 Weber, L. 336f.  
 Weber, W. E. J. 414  
 Webern, A. 259, 261, 361,  
 449f.  
 Webern, W. 450, 454  
 Wehner, R. 25, 212  
 Weiner, M. A. 117, 130  
 Weinstock, W. 418  
 Weisenfeld, Chr. 444  
 Weismann, J. 338  
 Weismann, W. 336  
 Weiss, St. 188
- Weisse, Chr. H. 442  
 Weissenborn, B. 406  
 Weissweiler, E. 412f., 419f.  
 423f., 426ff.  
 Wellmer, A. 456  
 Welter, Fr. 340  
 Welzbacher, Chr. 326  
 Welzer, H. 139  
 Wengler, M. 352, 355f., 366,  
 369f., 371f., 373f., 377ff.,  
 381, 383  
 Wenzel, E. F. 238  
 Wenzel, H. J. 310  
 Wenzel, S. 285, 425f.  
 Werb 396  
 Werb, Br. 386  
 Werbeck, W. 98  
 Werckmeister 85  
 Werner, E. 212  
 Wetz, R. 338  
 Whiteley, Sh. 464ff.  
 Widmaier, T. 181, 389  
 Widmann, J. 258, 260  
 Wieck, Cl. 26, 221  
 Wieck, Fr. 91  
 Wiedemann, M. 349  
 Wiesenfeldt, Chr. 54, 76,  
 213  
 Wigbers, M.-A. 304  
 Wilbourne, E. 466  
 Wildgans, A. 249  
 Wilhelm IV 8  
 Wilhelm V. 17  
 Wilhelm, Prinz von Bayern 4  
 Wilhelm, R. A. 357  
 Wilker, U. 464  
 Willemer 221  
 Williams, A. 282  
 Williams, J. 356  
 Wilson, St. 192  
 Windakiewicz, St. 7  
 Winkler, H.-J. 332  
 Winter, K. 12  
 Winters, B. 353  
 Wiora, W. 228  
 Wippermann, W. 404  
 Wißmann, Fr. 213, 292  
 Witt, Chr. Fr. 434  
 Wittgenstein 186  
 Wittmann, M. 331  
 Wlodarski, L. 386, 389, 393

- 
- Woesler, W. 234  
Wohlgemuth, G. 310  
Wolf, H. 249  
Wolf, W. 292  
Wolf-Ferrari, E. 338  
Wolfurt, K. von 336, 339,  
340f., 343, 346f., 351  
Wolzenburg, H. 339  
Wolzogen, H. von 128  
Wood, E. 461, 464  
Woolf, V. 429  
Worbs, H. Chr. 212  
Woyrsch, F. 338ff.  
Wright, O. 283  
Wunderlich, Kl. 451  
Wunsch, H. 336, 339f.  
Wydra, Th. 363  
Wytttenbach, J. 259  
Yepapadakou, Y. 284  
Yi, H. 138, 143  
Youens 213  
Zabel, Fr. 260, 267  
Zahner, G. 292  
Załuski 433  
Zangwill, N. 289  
Zarlino 85, 284  
Zedlitz, J. Chr. von 218  
Žekulin, N. G. 306  
Zeller, H. R. 261  
Zeman, H. 57  
Zenck, M. 262  
Zender, H. 260ff., 264  
Zepf, M. 52  
Zilcher, H. 340, 336, 339  
Zillig, W. 336, 339ff.  
Zimmermann, B. A. 99ff.,  
260, 264, 472  
Zimmermann, H. 371  
Zimmermann, J. 463  
Zirwes, St. 437f.  
Žižek, Sl. 95  
Zorn, J. 259, 266  
Zulauf, E. 8  
Zviguilsky, A. 306  
Zweig, St. 100, 460  
Zwinggi, St. 287ff.  
Zywietz, M. 461ff.