

DIE MUSIKFORSCHUNG

Claus Bockmaier

Zum Gedenken an Theodor Göllner (1929–2022)

Jonathan Huber, Daniel Müllensiefen und Reinhard Kopiez

Von der „armseligen Allerweltsfloskel“ zur „schöpferischen Eigenart“.
Eine Analyse deutscher Gerichtsentscheidungen zu Plagiaten in der Musik
von 1966 bis 2020

Rainer Nonnenmann

Radiert Patriotismus. Komponierte „Zurücknahmen“ von
Beethovens IX. Symphonie

Jin-Ah Kim

Ferdinand Hillers Jugendsymphonie in e-Moll. Zu ihrer Entstehung
und Identifizierung

Oliver Huck

Die Musikalien des Hamburger Organisten Valentin Pralle († 1565)

Besprechungen · Dissertationen · Mitteilungen



Bärenreiter

DIE MUSIKFORSCHUNG

76. Jahrgang 2023 / Heft 2

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

Inhalt

Claus Bockmaier: Zum Gedenken an Theodor Göllner (1929–2022)	107
Jonathan Huber, Daniel Müllensiefen und Reinhard Kopiez: Von der „armseligen Allerweltsfloskel“ zur „schöpferischen Eigenart“. Eine Analyse deutscher Gerichts- entscheidungen zu Plagiaten in der Musik von 1966 bis 2020	108
Rainer Nonnenmann: Radiierter Patriotismus. Komponierte „Zurücknahmen“ von Beethovens IX. Symphonie	130

Kleine Beiträge

Jin-Ah Kim: Ferdinand Hillers Jugendsymphonie in e-Moll. Zu ihrer Entstehung und Identifizierung	150
Oliver Huck: Die Musikalien des Hamburger Organisten Valentin Pralle († 1565).	156

Besprechungen

Laurenz Lüttken: Der verborgene Sinn. Verhüllung und Enthüllung in der Musik (Klaus Pietschmann; 163) / Anna Viktoria Katrin Plaksin: Modelle zur computergestützten Analyse von Überlieferungen der Mensuralmusik. Empirische Textforschung im Kontext phylogenetischer Verfahren (Peter Ackermann; 165) / René Descartes: Compendium musicae. Abriss der Musik (Karsten Mackensen; 167) / Dorlies Zielsdorf: Adjuvantenkultur in Thüringen (Stefan Menzel; 168) / Bach-Werke-Verzeichnis (BWV). Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach (Werner Breig; 170) / Der Komponist als Chronist. Telemanns Gelegenheitsmusiken als musikalisches Tagebuch (Andreas Waczkat; 173) / Jeremy Yudkin: From Silence to Sound. Beethoven's Beginnings (Stefan Keym; 175) / Christiane Wiesenfeldt: Die Anfänge der Romantik in der Musik (Hans-Joachim Hinrichsen; 177) / Carolin Krahn: Topographie der Imaginationen. Johann Friedrich Rochlitz' musikalisches Italien um 1800 (Tobias C. Weißmann; 182) / Elisabetta Fava: Geisterspuk und Elfentanz. Musikalische Phantastik im Deutschland des frühen 19. Jahrhunderts (Christian Kämpf; 183) / Birger Petersen: Satzlehre im 19. Jahrhundert. Modelle bei Rheinberger

(Markus Neuwirth; 185) / Jeffrey L. Snedeker: Horn Teaching at the Paris Conservatoire, 1792 to 1903. The Transition from Natural Horn to Valved Horn (Klaus Aringer; 189) / Felix Wörner: Konzeptualisierung von Form in Musik. Aspekte von Formvorstellungen tonaler Musik vom 19. bis zum 21. Jahrhundert (Gianmario Borio; 190) / Eduard Steuermann. „Musiker und Virtuose“ (Peter Gülke; 193) / „Haben Sie inzwischen etwas Neues komponiert?“ Kompositionen zwischen Exil und Rückkehr von Leo Bütow, Richard Engelbrecht, Wolf Rosenberg und Brigitte Schiffer (Florian Scheduling; 194) / Carl Dahlhaus. Briefe 1945–1989 (Annette van Dyck-Hemming; 196) / Audiowelten. Technologie und Medien in der populären Musik nach 1945 – 22 Objektstudien (Rolf Großmann; 200) / Jieun Kim: Koreanische Musik und Transkulturalität. Im Spannungsfeld zwischen Verwestlichung und Koreanisierung (Jin-Ah Kim; 202)

Die im Jahre 2022 angenommenen musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Dissertationen und Habilitationen	206
Eingegangene Schriften	212
Eingegangene Notenausgaben.	215
An die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung	216
Mitteilungen.	219
Tagungsberichte	220
Die Autorinnen und Autoren der Beiträge	221

Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 76. Jahrgang 2023 / Heft 2. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Fabian Kolb (Artikel), Wolfgang Fuhrmann (Besprechungen), Gregor Herzfeld (Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste) 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) bitte an Prof. Dr. Gregor Herzfeld, Institut für Musikwissenschaft, Universität Regensburg, gregor.herzfeld@ur.de.

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 · Internet: www.musikforschung.de, Tel. 0561 / 3105-255, Fax 0561 / 3105-254

Bezugsbedingungen: „Die Musikforschung“ ist über den Buch- und Musikalienhandel oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich € 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. Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste: Nr. 23 vom 1. Januar 2021

Beilagenhinweis: Laaber-Verlag, Lilienthal; Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg

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



Claus Bockmaier (München)

Zum Gedenken an Theodor Göllner (1929–2022)

Am 31. Dezember 2022 ist Theodor Göllner – nur ein halbes Jahr nach seiner Gattin Marie Louise Martinez-Göllner – mit 93 Jahren in den USA verstorben. In der Musikwissenschaft war er ein früher Repräsentant transkontinentaler Fachbeziehung: 1967, als Musikwissenschaftler aus der Bundesrepublik noch selten in die USA reisten, war er Professor an der University of California in Santa Barbara geworden; und nach seiner Berufung an die Ludwig-Maximilians-Universität München 1973 verbrachte er dort regelmäßig die Semesterferien, zumal seine Frau als Musikwissenschaftsprofessorin in Los Angeles wirkte. Zuletzt blieb das Ehepaar am Wohnort Santa Barbara.

Geboren am 29. November 1929 in Bielefeld, studierte Theodor Göllner ab 1949 in Heidelberg bei Thrasybulos Georgiades, daneben auch bei Hans-Georg Gadamer. Bereits in seiner Dissertation, *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters* (Tutzing 1961), zeichnet sich eine Linie seines Verständnisses von Musikgeschichte ab: die Präsenz älterer Schichten in fortgeschrittener Zeit. In größerem Radius erschloss sich ihm so eine „Polyphonie der Musikgeschichte“, wie er es nannte: die Koexistenz von genuin Ungleichzeitigem in der Gleichzeitigkeit. Seine Münchner Habilitationsschrift, *Die mehrstimmigen liturgischen Lesungen* (Tutzing 1969), deckt bezüglich einer mittelalterlichen Rezitationspraxis Wurzeln späterer vokaler Faktionen wie der Passions-Turba und des Falsobordone auf – auch dies ein Beispiel für seine Intention, *Musikgeschichte in Zusammenhängen* (Schriftensammlung zu seinem 80. Geburtstag) zu sehen. Ein weiterer Aspekt, auch aus persönlicher Erinnerung: Als ich zu Semesterbeginn 1982/1983 meine erste Vorlesung bei Prof. Göllner besuchte, erschienen im vollbesetzten, abgedunkelten Hörsaal nicht nur Notenbilder aus der Londoner Trecento-Handschrift an der Wand, sondern das „Duo Mediterraneo“ spielte auch, höchst vital, Instrumentalstücke daraus – damit wurde musikethnologische Forschung direkt für die Aufführung mittelalterlicher Musik fruchtbar gemacht. Auch wenn sich eine Musikethnologie-Professur an seinem Institut letztlich nicht einrichten ließ, waren ihm diese Querverbindungen im Fach stets ein Anliegen.

Auf dem Münchner Lehrstuhl amtierte Theodor Göllner bis 1997; 1981 bis 2001 war er Vorsitzender der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte sowie seit 1983 der Musikhistorischen Kommission an der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. In diesen Funktionen verantwortete er zahlreiche Tagungen sowie die *Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*. Im Fachkontext führte er Linien seines Lehrstuhl-Vorgängers Georgiades weiter, so im Blick auf das Verhältnis von Sprache und Notenschrift zur Musik. Schütz, Händel, die Wiener Klassiker waren nicht zufällig besondere Fixpunkte. Auch wenn er weniger „Außenseiter“ war als Georgiades, gehörte er doch nie einer engumgrenzten Forschergruppe an und wahrte seine ganzheitlichere Sicht der Dinge. „Uns“, seinen ehemaligen Schülern, bleibt Theodor Göllner in dankbarster Erinnerung lebendig: als Wissenschaftler und Universitätslehrer, der Augen und Ohren für die Qualität unserer Musikgeschichte zu öffnen und zum wirklichen Dialog mit historischer Musikpraxis wie mit den großen Werken anzuregen verstand.

Jonathan Huber (Hannover), Daniel Müllensiefen (London, Hannover) und Reinhard Kopiez (Hannover)

Von der „armseligen Allerweltsfloskel“ zur „schöpferischen Eigenart“. Eine Analyse deutscher Gerichtsentscheidungen zu Plagiaten in der Musik von 1966 bis 2020¹

Debatten zu Plagiaten und Urheberrecht sind ein fester Teil des öffentlichen Diskurses in Deutschland. Nicht nur in der Politik können Plagiatsvorwürfe zu Einbußen in der öffentlichen Reputation oder sogar zum Rücktritt führen,² auch in der Musik sind Plagiatsfälle ein relevantes Thema. Meist sind kommerziell besonders erfolgreiche Musikwerke in Plagiatsstreitigkeiten involviert, wodurch die Fälle an Brisanz, öffentlichem Interesse und wirtschaftlicher Relevanz gewinnen.³ Gleichzeitig steigt mit dem Erfolg eines Songs die Zahl der Plagiatsvorwürfe, wie die GEMA schon im Jahr 1967 feststellte.⁴ Juristische Entscheidungen zu Plagiaten in der Musik lassen sich dabei nicht an eindeutig messbaren Parametern festmachen, sondern sind das Ergebnis komplexer Abwägungen;⁵ und betroffene Musiker:innen bleiben „weitgehend der Hoffnung und dem Glauben an die Sensibilität der im Einzelfall mit der Entscheidung betrauten Richter und Gutachter überlassen“⁶. In der Essenz sind es dabei ureigene musikwissenschaftliche Fragen nach musikalischer Ähnlichkeit, Vorbekanntheit und kompositorischer Schöpfungshöhe, die von Gerichten oft auf Grundlage musikwissenschaftlicher Gutachten entschieden werden. Die juristischen und musikwissenschaftlichen Vorgehensweisen in Plagiatsfällen sind – abgesehen von wenigen Ausnahmen – bisher aber weitgehend undokumentiert und der musikwissenschaftlichen Forschung nicht zugänglich. Dieser Beitrag hat deswegen das Ziel, einen Überblick über die Rechtspraxis und die musikwissenschaftliche Untersuchung von Plagiatsfällen in Deutschland seit der Urheberrechtsreform von 1966 zu geben und dabei zum ersten Mal

- 1 Die Formulierungen im Titel sind folgenden Urteilstexten entnommen: „armselige Allerweltsfloskel“ – OLG München, *Green Grass Grows*, 20. Mai 1999, Aktenzeichen 29 U 3513/96, Rn. 6; „schöpferische Eigenart“ – BGH, *Dirlada*, 26. September 1980, Aktenzeichen I ZR 17/78, Rn. 17.
- 2 Siehe im Überblick z. B. „Wenn Politiker über Dokortitel stolpern“, in: *WirtschaftsWoche* (23. April 2014), <<https://www.wiwo.de/politik/deutschland/plagiate-wenn-politiker-ueber-dokortitel-stolpern/7255544.html>>, 28.2.2023.
- 3 Robert J. S. Cason und Daniel Müllensiefen, „Singing from the same sheet: Computational melodic similarity measurement and copyright law“, in: *International Review of Law, Computers & Technology* 26 (2012), S. 25–36, hier S. 25, <<https://doi.org/10.1080/13600869.2012.646786>>, 28.2.2023.
- 4 „Charge is holding up ‚Strangers‘ royalties“, in: *Billboard. The International Music-Record Newsweekly* 73 (15. April 1967), S. 52.
- 5 Daniel Müllensiefen und Marc Pendzich, „Court decisions on music plagiarism and the predictive value of similarity algorithms“, in: *Musicae Scientiae* 13 (2009), S. 257–295, hier S. 262, <<https://doi.org/10.1177/102986490901300111>>, 28.2.2023.
- 6 Frédéric Döhl, „Substantially similar? Das Plagiat aus Sicht des Verhältnisses von Musik und Recht“, in: *Plagiate. Fälschungen, Imitate und andere Strategien aus zweiter Hand*, hrsg. von Jochen Bung u. a. (= Beiträge zur Rechts-, Gesellschafts- und Kulturkritik 10), Berlin 2011, S. 201–215, hier S. 214.

alle auffindbaren, vor deutschen Gerichten verhandelten Fälle für die musikwissenschaftliche Forschung zu dokumentieren. Darüber hinaus sollen Grundmuster in der rechtlichen Argumentation und Entscheidungsfindung herausgearbeitet werden.

Zur Annäherung an das Thema bedarf es zunächst einer Klärung des musikalischen Plagiatsbegriffes. Das Plagiat im Allgemeinen ist nicht klar definiert.⁷ Der Begriff „Plagiat“ kommt im deutschen Urheberrechtsgesetz nicht vor und wird in der juristischen und wissenschaftlichen Literatur uneinheitlich verwendet.⁸ Es liegt nahe, das Plagiat mit dem juristischen Tatbestand der Urheberrechtsverletzung gleichzusetzen. Laut Martin Schermaier fasst dieser Ansatz den Begriff jedoch zu eng: Nicht jedes Plagiat ist zwingend eine Urheberrechtsverletzung und umgekehrt.⁹ Vielmehr können Plagiate auch im moralischen Sinne vorliegen.¹⁰ Die Ergebnisse einer Studie von Ike Silver und Alex Shaw zeigen: Proband:innen verurteilen ein Plagiat auch dann moralisch, wenn kein Schaden für die Originalurheber:innen entsteht oder gar eine Erlaubnis vorliegt.¹¹ Richard A. Posner stellt die Verlässlichkeit der Urheberangabe in das Zentrum seiner Definition:¹² Ein Plagiat liege dann vor, wenn bei der Rezeption ein verändertes Verhalten gezeigt wird, weil die rezipierende Person durch die Urheberangabe getäuscht wird. Der Plagiatsbegriff hängt demnach von der Perspektive ab. Für die vorliegende Untersuchung steht der Schutz geistigen Eigentums im Fokus, daher beschränkt sich der Beitrag auf Plagiate, die mit Urheberrechtsverletzungen einhergehen.

Geistiges Eigentum in der Musik

Der Schutz geistigen Eigentums erstreckt sich in der Musik – insbesondere in der populären Musik – grundsätzlich bereits auf sehr einfache Motive; es ist kein besonders hohes Maß an Kreativität erforderlich.¹³ Daniel Müllensiefen und Marc Pendzich fassen zusammen,¹⁴ welche Fälle vom Urheberrecht konkret erfasst sind: Es muss eine unerlaubte Verwendung eines urheberrechtlich geschützten Werk(teil)s vorliegen – bei Popmusik insbesondere der Melodie. Dabei muss das Originalmaterial „a minimal degree of originality and creativity“¹⁵ aufweisen. Die plagierende Partei muss Zugang zum Originalwerk gehabt haben und beansprucht bei der Veröffentlichung fälschlicherweise die Autorenschaft für sich. Diese Grundsätze bedürfen weiterer Konkretisierung. Es stellen sich insbesondere die Fragen, welche

7 Richard A. Posner, *The little book of plagiarism*, New York 2007, S. 15.

8 Döhl, S. 203; Thomas M. Jörger, *Das Plagiat in der Populärmusik* (= Schriftenreihe des Archivs für Urheber- und Medienrecht 99), Baden-Baden 1992, S. 36.

9 Martin Schermaier, „Wem gehören die Gedanken? Eine kleine Rechtsgeschichte der Kreativität“, in: *Plagiat, Fälschung, Urheberrecht im interdisziplinären Blickfeld*, hrsg. von Dietmar Goltschnigg u. a., Berlin 2013, S. 27–40, hier S. 27.

10 Peter Wicke u. a., *Handbuch der populären Musik: Geschichte, Stile, Praxis, Industrie*, Mainz 2007, S. 534.

11 Ike Silver und Alex Shaw, „No harm, still foul: concerns about reputation drive dislike of harmless plagiarizers“, in: *Cognitive Science* 42 (2018), Supplement S1, S. 213–240, <<https://doi.org/10.1111/cogs.12500>>, 28.2.2023.

12 Posner, S. 19f.

13 Müllensiefen und Pendzich, S. 262.

14 Ebd., S. 261f.

15 Ebd., S. 262.

Faktoren den Schutz musikalischer Werke ausmachen und welche Formen der Übernahme von Werkteilen in ein anderes Werk unzulässig sind.¹⁶

Das Plagiat im historischen Überblick

Zum übergeordneten Verständnis von Urheber- und Werkschutz in unserer Gesellschaft ist eine historische Einordnung des Plagiats im Kontext gesellschaftlicher Entwicklungen hilfreich. Das Bewusstsein für die Rechte von Urheber:innen gibt es bereits seit der Antike.¹⁷ Der römische Dichter Martial verwendete den lateinischen Begriff des „plagiarius“ – wörtlich Menschenräuber oder Sklavenhändler – im ersten Jahrhundert vor Christus erstmals metaphorisch für einen Dichterkollegen, der Martials literarische Leistung als die eigene ausgab.¹⁸ Im Lauf der Jahrhunderte manifestierte sich der Urheberschutz schrittweise in Form gesetzlicher Regelungen.¹⁹ Dabei lassen sich vier Dynamiken identifizieren, die sich teilweise bedingten beziehungsweise beeinflussten: (1.) Die Urheber:innen- und Komponist:innen-Persönlichkeiten wurden zunehmend wahrgenommen und strebten nach Anerkennung, (2.) technologische Neuerungen wie die Erfindung der Notenschrift oder des Buchdrucks ermöglichten neue Formen der Vervielfältigung, (3.) wirtschaftliche Interessen der Urheber:innen wurden stärker verfolgt, (4.) die Notwendigkeit gesetzlicher Regularien im Bereich der Urheberrechte stieg.²⁰ Nach der Entstehung von ersten Gesetzen zum Schutz von Rechten der Urheber:innen ab dem späten 18. Jahrhundert²¹ gewann die urheberrechtliche Entwicklung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts deutlich an Geschwindigkeit. Grund dafür war vor allem die technische Weiterentwicklung, die Tonband und Schallplatte hervorbrachte und damit den gesellschaftlichen Umgang mit Urheberschaft und musikalischen Plagiaten beeinflusste.²² Produktion und Rezeption von Musik veränderten sich; die Zahl der Kreativschaffenden stieg Anfang des 20. Jahrhunderts an. Es eröffneten sich neue Wege für die Herstellung und den Vertrieb musikalischer Werke, und die Verwertungsmöglichkeiten musikalischen Schaffens nahmen zu.²³ Aufgrund der neuen Rahmenbedingungen wuchs die wirtschaftliche Gefahr durch musikalische Plagiate und damit deren

16 Jörger, S. 37.

17 Eberhard Fuchs, *Urheberrechtsgedanke und -verletzung in der Geschichte des Plagiats unter besonderer Berücksichtigung der Musik*, Diss. Univ. Tübingen 1983, S. 9–12.

18 Posner, S. 50.

19 Martin Schermaier, „Borrowd plumes and robbed freedmen: some aspects of plagiarism in roman antiquity“, in: *Judge and jurist: Essays in memory of Lord Rodger of Earlsferry*, hrsg. von Andrew S. Burrows u. a., Oxford 2013, S. 237–249, hier S. 249.

20 Eigene Klassifizierung. Die Entwicklung des Urheberrechts siehe im Überblick bei Thomas Bösche und Hansjörg Pohlmann, Art. „Urheberrecht“, Fassung 1998, Abschnitt I, „Geschichte“, in: *MGGO*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/49244>>, 28.2.2023; Fuchs, S. 39–82; Jörger, S. 25–35; Burkhard Meischein, Art. „Urheberrecht“, in: *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber (= Handbuch der systematischen Musikwissenschaft 6), Laaber 2010, S. 502f., hier S. 502.

21 Robert A. Gehring und Valie Djordjevic, „Geschichte des Urheberrechts“ (1. Oktober 2013), publiziert auf der Website der Bundeszentrale für politische Bildung, <<https://www.bpb.de/gesellschaft/medien-und-sport/urheberrecht/169977/geschichte-des-urheberrechts>>, 28.2.2023; sowie Jörger, S. 32f.

22 Jörger, S. 33–35.

23 Gehring und Djordjevic.

Bedeutung für die Musikbranche erneut an.²⁴ Urheberrechtsverletzungen wurden in der Musik jedoch nicht nur ökonomisch bedeutsamer, sondern auch technisch einfacher vorzunehmen. Insbesondere die Erschließung des breiten Marktes der Musikkonsument:innen durch die Verbreitung von Tonbandgeräten in den 1950er Jahren sorgte dafür, dass private Kopien im Jahr 1966 im reformierten Urheberrecht mithilfe der sogenannten Geräteabgabe geregelt wurden.²⁵ Ebenso fand der Umgang mit den neuen Technologien über die rechtliche Verankerung von Ansprüchen der Urheber:innen Beachtung im Gesetzestext.²⁶

Das deutsche Urheberrechtsgesetz (UrhG)

Allgemein gesprochen regelt das UrhG, dass einem oder einer Urheber:in das alleinige Recht der Verfügung über Form und Inhalt des von ihm oder ihr geschaffenen Werkes zusteht.²⁷ Für die Urheber:innen bietet es rechtliche Sicherheit vor unbefugter Nutzung und Bearbeitung ihrer Werke sowie vor Plagiaten.²⁸ Der Plagiatsbegriff setzt sich zwar als Rechtsbegriff zunehmend durch,²⁹ ist aber nicht gesetzlich normiert.³⁰ Daher bedarf es einer kurzen Einordnung, welche urheberrechtlichen Schutzbestimmungen überhaupt relevant sind.

Im Gesetzestext ist geregelt, dass nur „persönliche geistige Schöpfungen“ urheberrechtlichen Schutz genießen (§ 2 UrhG). In Rechtswissenschaft und Rechtsprechung haben sich weitere Kriterien etabliert, an denen der Werkcharakter zu messen ist:³¹ Geschützt sind Werke unabhängig von Zweck, Qualität und Aufwand ihrer Schöpfung. Sie müssen von Menschen gemacht sein und in wahrnehmbarer Form vorliegen beziehungsweise vorgelegen haben. Die Dauerhaftigkeit dieses Ausdrucks spielt dabei keine Rolle. Ein gepfiffenes Lied würde diese Voraussetzung also erfüllen. Werke müssen über handwerkliches Schaffen und Reproduktion von Bekanntem hinausgehen; eine „unbekannte Kombination von Bekanntem“³² ist dafür ausreichend. Die „Gestaltungshöhe“ oder „Schöpfungshöhe“ beschreibt das Mindestmaß an Individualität, das ein Werk aufweisen muss; eine geringe Gestaltungshöhe (die sogenannte „kleine Münze“³³) ist jedoch ausreichend. Für Teile von Werken gilt: Sie sind „nur dann geschützt, wenn sie für sich allein betrachtet persönliche geistige Schöpfungen darstellen“³⁴. Dieser Aspekt spielt für die Beurteilung von Plagiaten in der Musik eine besondere Rolle.³⁵

24 Döhl, S. 203.

25 Gehring und Djordjevic; § 54 UrhG.

26 Thomas Bösche u. a., Art. „Urheberrecht“, Fassung 1998, Abschnitt II, „Geltendes Recht“, in: *MGG O*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/51357>>, 28.2.2023.

27 Meischein, S. 502f.

28 Erich Schulze, *Urheberrecht in der Musik*, Berlin und New York 1981, S. 40.

29 Wolfgang Ruf, Art. „Plagiat“, in: *Riemann Musik-Lexikon*, hrsg. von Wolfgang Ruf, Mainz ¹³2012, Bd. 4, S. 171f., hier S. 171.

30 Döhl, S. 203; Jörger, S. 36; Schulze, S. 135.

31 Für den Kriterienkatalog siehe den Urheberrechtskommentar von Axel Nordemann, „Teil 1, Abschnitt 2: Das Werk: § 2 Geschützte Werke“, in: *Urheberrecht: Kommentar zum Urheberrechtsgesetz, Verlagsrecht, Einigungsvertrag (Urheberrecht)*, neu: zur EU-Portabilitätsverordnung, hrsg. von Friedrich Karl Fromm u. a. (= Rechtswissenschaften und Verwaltung. Kommentare), Stuttgart ¹²2018, Rn. 1–244, hier Rn. 13–33.

32 Ebd., Rn. 27.

33 Ebd., Rn. 131.

34 Ebd., Rn. 51.

35 Jörger, S. 37.

Neben den Werken selbst sind Bearbeitungen eines Werkes im selben Umfang geschützt (§ 3 UrhG). Voraussetzungen für eine Bearbeitung sind die Schutzfähigkeit des Originalwerkes – unabhängig davon, ob der urheberrechtliche Schutz bereits abgelaufen ist – und ein Mindestmaß an Gestaltungshöhe bei der Bearbeitung, das sich an der Kategorie des Originalwerkes orientiert.³⁶ Es handelt sich beim Urheberrecht der Bearbeitung um ein abhängiges Recht: Die Zustimmung von Originalurheber:innen gemäß § 23 UrhG ist bei der Veröffentlichung und der Verwertung sowie in bestimmten Fällen bei der Herstellung erforderlich.³⁷ Dieses Erfordernis gilt laut Gesetzestext „insbesondere auch“ für Melodien. Die Zustimmungspflicht durch Originalurheber:innen entfällt, wenn „das neue Werk einen hinreichenden Abstand zum benutzten Werk“ wahrt.³⁸

Bis 2021 regelte § 24 UrhG, die sogenannte freie Benutzung, dass ein bestehendes Werk ungefragt genutzt werden darf, sofern dadurch ein neues, selbstständiges Werk entsteht und die Züge des Originalwerkes dahinter verblassen.³⁹ Die Regelung galt als wichtiges Werkzeug in der Rechtspraxis von Plagiatsfällen⁴⁰ und wurde vielfach diskutiert,⁴¹ in der Musik insbesondere der Absatz 2 des ehemaligen § 24, der den sogenannten Melodienschutz regelte: Melodien waren von der freien Benutzung ausgenommen. Mit der Umgestaltung des UrhG im Jahr 2021 fiel § 24 weg. Stattdessen wurde die besondere Schutzbedürftigkeit der Melodie in § 23 aufgenommen und mit § 51a eine neue sogenannte Schrankenregelung eingeführt, welche die Nutzung eines Werkes zum „Zweck der Karikatur, der Parodie und des Pastiches“ erlaubt.⁴² Solche Schranken regeln gesetzlich erlaubte Nutzungen im UrhG. Neben dem genannten neuen Paragraphen ist für musikalische Plagiate dabei das Zitatrecht (§ 51 UrhG) relevant. Für Musikzitate regelt das Gesetz, dass „einzelne Stellen eines erschienenen Werkes der Musik in einem selbstständigen Werk der Musik“ genutzt werden dürfen.⁴³ Im Unterschied zur früheren freien Benutzung dürfen Zitate nur unverändert eingesetzt werden. Speziell für die Musik bedeutet das, dass Übernahmen von fremden melodischen und thematischen Elementen nicht durch das Zitatrecht abgedeckt sind.⁴⁴ „Letztlich darf dem Zitat nur eine untergeordnete Rolle im Verhältnis zum eigenen Beitrag des Zitierenden zukommen.“⁴⁵ Andreas Dustmann benennt außerdem folgende Rahmenbedingungen für ein Zitat: Der zulässige Umfang ist durch den Zweck bedingt. In der Musik sind generell nur kurze Ausschnitte gestattet, die jedoch lang genug sein müssen, um als fremder Bestandteil erkennbar zu sein. Wird die Erkennbarkeit bewusst unterdrückt, handelt es sich um ein Plagiat. Die wirtschaftliche Verwertbarkeit des Originalwerkes darf außerdem nicht unzu-

36 Axel Nordemann, „Teil 1, Abschnitt 2: Das Werk: § 3 Bearbeitungen“, in: Fromm u. a. (Hrsg.), Rn. 1–39, hier Rn. 8, 18.

37 Ebd., Rn. 1.

38 § 23 Abs. 1 UrhG.

39 BGH, *Asterix-Parodie*, 11. März 1993, Aktenzeichen I ZR 263/91.

40 Döhl, S. 207.

41 Siehe beispielsweise Schulze, S. 69–77; Mariella Gabler, *Die urheberrechtliche Drittnutzung zwischen Vervielfältigung, Bearbeitung und freier Benutzung*, Baden-Baden 2018, S. 129–131.

42 § 51a UrhG.

43 § 51 Satz 2 Nr. 3 UrhG.

44 Andreas Dustmann, „Teil 1, Abschnitt 6: Schranken des Urheberrechts: § 51 Zitate“, in: Fromm u. a. (Hrsg.), Rn. 1–48, hier Rn. 10, 37.

45 Ebd., Rn. 20.

mutbar beschränkt werden. Darüber hinaus ist eine Quellenangabe erforderlich.⁴⁶ Schulze kritisiert, das Musikzitat leiste „im allgemeinen dem Plagiat Vorschub“⁴⁷. Er plädiert daher dafür, in dieser Hinsicht zwischen Musik, Literatur und Wissenschaft zu unterscheiden.

Da die vorliegende Analyse im Jahr 2020 erfolgte und alle behandelten Fälle demnach vor dem Wegfall von § 24 verhandelt wurden, beziehen sich die Ergebnisse noch auf den Paragraphen zur freien Benutzung und zum Melodienschutz. Die Schranke für Karikaturen, Parodien und Pastiches (§ 51a UrhG) war hingegen zum Analysezeitpunkt noch nicht Teil des UrhG und findet daher in der Auswertung keine Beachtung.

Das Urheberrecht in der musikalischen Praxis

Ausgehend von dieser rechtlichen Grundlage stellt sich für die musikalische und musikwissenschaftliche Praxis die Frage, welche konkreten musikalischen Merkmale urheberrechtlich schutzfähig sind. In der musikwissenschaftlichen Literatur finden dabei zwei Parameter besondere Beachtung: die Melodie, die wie ausgeführt im deutschen UrhG besonderen Schutz genießt, und der Gesamteindruck, also das Zusammenspiel verschiedener Merkmale eines Songs.

Melodie

Die Melodie ist insbesondere in der populären Musik das zentrale Merkmal eines Werkes⁴⁸ und stellt den am häufigsten diskutierten musikalischen Parameter in gerichtlichen Auseinandersetzungen zu Urheberrechtsverletzungen dar.⁴⁹ Zur Messung von Ähnlichkeiten zwischen Melodien lassen sich zwei wissenschaftliche Herangehensweisen identifizieren: Die Beurteilung durch Expert:innen erwies sich in einer Studie von Daniel Müllensiefen und Klaus Frieler als intersubjektiv zuverlässig.⁵⁰ Die Schlussfolgerung der Autoren: „There is something like ‚true‘ similarity.“⁵¹ Computergestützte Ansätze⁵² konnten den Ausgang

46 Ebd., Rn. 12, 18, 37.

47 Schulze, S. 78.

48 Jörger, S. 69–81; Müllensiefen und Pendzich, S. 262.

49 Zumindest in den USA, siehe Charles Cronin, „Concepts of melodic similarity in music-copyright infringement suits“, in: *Computing in Musicology* 11 (1998), S. 187–209, hier S. 193–207; Joseph P. Fishman, „Music as a matter of law“, in: *Harvard Law Review* 131 (2018), S. 1862–1923, hier S. 1920. Illustrativ ist auch die von Charles Cronin initiierte Datenbank Music Copyright Infringement Resource mit umfangreichen Materialien zu internationalen Plagiatsprozessen: <<https://blogs.law.gwu.edu/mcitr/>>, 28.2.2023.

50 Daniel Müllensiefen und Klaus Frieler, „Cognitive adequacy in the measurement of melodic similarity: Algorithmic vs. human judgments“, in: *Computing in Musicology* 13 (2004), S. 147–176, hier S. 160–163.

51 Ebd., S. 169.

52 Einige Studien, die solche Ansätze untersucht haben: Cason und Müllensiefen, S. 34; Delfina Malandrino u. a., „An adaptive meta-heuristic for music plagiarism detection based on text similarity and clustering“, in: *Data Mining and Knowledge Discovery* 36 (2022), S. 1301–1334, <<https://doi.org/10.1007/s10618-022-00835-2>>, 28.2.2023; Müllensiefen und Pendzich, S. 262–286; Patrick Savage u. a., „Quantitative evaluation of music copyright infringement“, in: *Proceedings of the 8th International Workshop on Folk Music Analysis (FMA 2018)*, hrsg. von Andre Holzapfel und Aggelos Pikrakis, Thessaloniki 2018, S. 61–66; Yuchen Yuan u. a., „Perceptual vs. automated judgments of music

realer Copyright-Prozesse in der Tendenz überwiegend mit Genauigkeiten von bis zu 90 Prozent korrekt voraussagen.⁵³ Die Studien geben jedoch zu bedenken, dass das Urteil eines Algorithmus die menschliche Expertise in einem komplexen Plagiatsfall nicht ersetzen kann.⁵⁴ Gerade in der Popmusik sind bereits einzelne, einfache melodische Tonfolgen geschützt.⁵⁵ Der urheberrechtliche Schutz kleiner melodischer Abschnitte erschwert jedoch die Abgrenzung zu Themen oder Motiven, deren Schutz umstritten ist.⁵⁶ Und auch darüber hinaus wird die Prominenz des Melodienschutzes immer wieder kritisiert, etwa bei Frédéric Döhl,⁵⁷ der dadurch andere Aspekte des musikalischen kreativen Schaffens diskriminiert sieht, oder bei Joseph P. Fishman, der konstatiert: „The current characterization of melody as the last bastion of creativity may simply be a myth.“⁵⁸ Einem ähnlichen Gedanken folgend, zieht Thomas M. Jörger eine Ausweitung des starren Melodienschutzes auf Harmonik, Rhythmik, Instrumentierung und Klangfarben (Sound) in Betracht.⁵⁹

Gesamteindruck

Berücksichtigung finden diese Aspekte abseits der Melodie vor Gericht laut Döhl nur in Form des musikalischen Gesamteindrucks eines Werkes.⁶⁰ Das liegt vor allem in der Schutzfähigkeit der einzelnen Parameter begründet. Verschiedene Betrachtungen von Harmonik, Instrumentierung/Arrangement, Form, Sound und Stil im musikalischen Plagiatskontext⁶¹ kommen zu dem Schluss, dass diese Merkmale nicht oder nur unter besonderen Voraussetzungen schützbar sind. Sie finden daher in der Rechtsprechung zu Plagiaten nur wenig Beachtung.⁶² Auch die Rhythmik könnte man zu diesen nur ausnahmsweise schutzfähigen Parametern zählen, jedoch wird rhythmische Gestaltung oft als Teil der Melodie betrachtet.⁶³ Ein genrespezifischer Stil beziehungsweise Sound, der in der heutigen populären Musik eine wichtige Rolle spielt, birgt das Problem, dass er „regelmäßig im Kollektiv geschaffen“⁶⁴ wird und nach dieser Argumentation zum musikalischen Allgemeingut zählt. Die Untersuchung des Hip-Hop-Sounds von Ben Duinker und Denis Martin zeigt exemplarisch, dass sich

copyright infringement“, in: *Proceedings of the 21st International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR 2020)*, hrsg. von Julie Cumming u. a., Montreal 2020, S. 23–29.

53 90 Prozent Vorhersage-Genauigkeit erreicht die Studie von Müllensiefen und Pendzich. Andere Untersuchungen kommen auf 80 Prozent (Savage u. a.) oder 71 Prozent (Yuan u. a.).

54 Müllensiefen und Pendzich, S. 285f.; Savage u. a., S. 66.

55 Müllensiefen und Pendzich, S. 262.

56 Jörger, S. 69–81; Klaus Frieler und Daniel Müllensiefen, „Kleine Münze, große Fragen. Musikalische Schöpfungshöhe aus der Perspektive empirischer Musikforschung“, in: *Tipping Points: Interdisziplinäre Zugänge zu neuen Fragen des Urheberrechts*, hrsg. von Simon Schrör u. a., Baden-Baden 2020, S. 115–136.

57 Döhl, S. 213.

58 Fishman, S. 1902.

59 Jörger, S. 69–81.

60 Döhl, S. 213.

61 Carl Peter Hanser-Strecker, *Das Plagiat in der Musik. Ein Beitrag zur Frage des urheberrechtlichen Schutzes von Werken der Musik*, Frankfurt am Main 1968, S. 72–77; Jörger, S. 81–118.

62 Zumindest in den USA, siehe Cronin, S. 188.

63 Klaus Frieler, Art. „Gruppierung, Ordnung und Ähnlichkeit in der Musik“, in: *Handbuch Musikpsychologie*, hrsg. von Andreas C. Lehmann und Reinhard Kopiez, Göttingen 2018, S. 513–542, hier S. 530; Hanser-Strecker, S. 71.

64 Döhl, S. 213.

dieser kaum als einzelnes Merkmal betrachten lässt.⁶⁵ Vielmehr ist er eine Kombination aus verschiedenen Parametern, im Hip-Hop etwa Tempo, Gestaltung der Hook, Gesang- und Sprachstil, Harmonik und Form.⁶⁶ Das lässt vermuten, dass der Stil oder Sound eines Songs begrifflich verwandt ist mit dem „Gesamteindruck“. Dieser Schlüsselbegriff im Plagiatsdiskurs findet zwar vor Gericht regelmäßig Anwendung,⁶⁷ wird aber in der Regel nicht näher definiert oder empirisch bestimmt.⁶⁸ Der Begriff bezeichnet das Verschmelzen einzelner, nicht schutzfähiger Komponenten zu einem akustischen Gesamtwerk, das Urheberrechtsschutz genießt. Jörger bezeichnet das Phänomen als „additive Individualität“.⁶⁹ Dieser Ansatz eröffnet für die Bewertung musikalischer Plagiate, insbesondere für jüngere kreative Formen wie musikalische Collagetechniken oder sogenannte Mashups,⁷⁰ neue Perspektiven. Zu deren Praxistauglichkeit „muss jedoch erst einmal Klarheit über den besagten Gesamteindruck in seiner jetzigen urheberrechtlichen Verortung und Auslegung gewonnen werden“⁷¹. Zur Schaffung solcher Klarheit will die vorliegende Arbeit einen Beitrag leisten.

Kompositorischer Schaffensprozess

Ähnlichkeit zwischen Werken kann im musikalischen Schaffensprozess durch zwei verschiedene Mechanismen zustande kommen: als Entlehnung – bewusst oder unbewusst – sowie als zufällige Doppelschöpfung.

In einer Studie zum Phänomen der zufälligen Doppelschöpfung berichten Klaus Frieler und Frank Riedemann,⁷² dass sich bei von musikalischen Laien spontan kreierten Melodien zu einer vorgegebenen Akkordfolge stilistisch typische und vorbestehende melodische Muster erkennen lassen. Sie schließen daraus, dass zufällige Doppelschöpfungen zumindest nicht gänzlich unwahrscheinlich sind.⁷³ Dafür spricht auch, dass der Fundus von Melodien innerhalb eines musikalischen Genres begrenzt ist, etwa in der westlichen kommerziellen Popmusik.⁷⁴

65 Ben Duinker und Denis Martin, „In Search of the Golden Age Hip-Hop Sound (1986–1996)“, in: *Empirical Musicology Review* 12 (2017), S. 80–100, <<https://doi.org/10.18061/emr.v12i1-2.5410>>, 28.2.2023.

66 Ebd., S. 84–89.

67 Cronin, S. 193–207.

68 Frédéric Döhl, „Gesamteindruck: Zu einem Schlüsselbegriff des Plagiatsrechts“, in: *Musikpsychologie – Anwendungsorientierte Forschung*, hrsg. von Wolfgang Auhagen u. a. (= Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie 25), Göttingen 2015, S. 19–40, hier S. 33, <<https://doi.org/10.23668/psycharchives.2827>>, 28.2.2023.

69 Jörger, S. 121f.

70 Zur urheberrechtlichen Einordnung des Genres Mashup als Form fremdreferentiellen Komponierens siehe Frédéric Döhl, *Mashup in der Musik. Fremdreferenzielles Komponieren, Sound Sampling und Urheberrecht* (= Musik und Klangkultur 19), Bielefeld 2016.

71 Döhl, „Gesamteindruck“, S. 35.

72 Klaus Frieler und Frank Riedemann, „Is independent creation likely to happen in pop music?“, in: *Musicae Scientiae* 15 (2011), S. 17–28, hier S. 18, <<https://doi.org/10.1177/1029864910393406>>, 28.2.2023.

73 Ebd., S. 23–26.

74 Jörger, S. 69–81.

Entlehnungen und Nachahmungen sind historisch gesehen ein Teil der Musikkultur⁷⁵ und aus gesellschaftlicher Perspektive eine übliche Praxis. In der Forschung zum kompositorischen Prozess und zu verwandten Phänomenen finden sich Hinweise auf den – vorwiegend unbewussten – Einfluss von vorbekanntem Material.⁷⁶ Die bewusste, versteckte Nachbildung bestehender Werke ist ebenfalls eine gängige Strategie, etwa in Form des Vorbeikomponierens am Originalwerk.⁷⁷ Die urheberrechtliche Bewertung solcher Nachahmungen ist im Einzelfall zu prüfen. Die bewusste Verwendung bestehenden Materials ohne Vertuschungsabsichten, etwa als Melodiezitat, hat lange kompositorische Tradition;⁷⁸ ein frühes Beispiel ist die Technik des *Cantus firmus*. Heute sind Samples ein charakteristischer Bestandteil des Hip-Hop-Sounds.⁷⁹ Peter Revers konstatiert, dass die Bewertung von Plagiatsfällen „subtiles Einfühlungsvermögen in Prozesse künstlerischer Produktion voraussetzt“⁸⁰. Die vorliegende Untersuchung soll ergründen, ob und wie dieser Aspekt argumentativen Einzug in die Rechtsprechung zu musikalischen Plagiaten findet.

Arbeitsdefinition und Forschungsfragen

Dieser Abriss zum Versuch einer Definition des Plagiats im historischen, rechtlichen, musikalisch-kreativen und gesellschaftlichen Kontext zeigt die Vielschichtigkeit des Phänomens. Der vorliegende empirische Ansatz beschränkt sich aus forschungspragmatischen Gründen auf gerichtlich verhandelte musikalische Plagiatsfälle. Darunter fallen alle Fälle, bei denen es um die juristische Anfechtung der Urheberangabe eines Musikwerkes durch eine:n Komponist:in oder eine:n anderweitige:n musikalische:n Urheber:in⁸¹ geht, die:der Anspruch auf zumindest einen Teil der musikalischen Komposition erhebt. Der Ausgang des Urteils spielt für die Arbeitsdefinition von musikalischen Plagiaten keine Rolle, mutmaßliche Plagiate sind also explizit eingeschlossen. Der Beitrag untersucht folgende Leitfragen:

- Wie lässt sich die Prüfung musikalischer Plagiate vor Gericht systematisch darstellen und kategorisieren?
- Welche Tendenzen lassen sich in den Urteilen identifizieren?
- Welche Rolle spielen Aspekte aus der musikalischen Praxis?
- Welche Entwicklungen im Zeitverlauf der Urteilspraxis lassen sich beobachten?

75 J. Peter Burkholder, *All made of tunes: Charles Ives and the uses of musical borrowing*, New Haven und London 1995.

76 Etwa die Paraphrase, motorische Programme, formelbasiertes Repertoire (Kai Stefan Lothwesen und Andreas C. Lehmann, „Komposition und Improvisation“, in: Lehmann und Kopiez (Hrsg.), S. 341–366, hier S. 348) oder Inspiration durch Kollegen (Andreas C. Lehmann, „Komposition und Improvisation“, in: *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, hrsg. von Herbert Bruhn u. a., Reinbek bei Hamburg 2008, S. 338–353, hier S. 345f.).

77 Peter Revers, „Plagiate in der Musik: Urheberrechtsverstöße und/oder Grenzfälle“, in: Goltschnigg u. a. (Hrsg.), S. 147–152, hier S. 150.

78 Jörgen, S. 80f.

79 Duinker und Martin.

80 Revers, S. 151.

81 Oder ihren:seinen Musikverlag als Rechtsvertretung.

Methode

Zur Beantwortung dieser Fragen wurden Gerichtsurteile zu mutmaßlichen Plagiatsfällen qualitativ untersucht. Dafür wurde die Methode des Literatur-Reviews⁸² adaptiert und an die Urteilstexte angepasst. Die Recherche der Urteile erfolgte in den gängigen rechtswissenschaftlichen Datenbanken *Beck-Online*, *Dejure*, *Juris* und *Wolters Kluwer* ausgehend von medial bekannten Gerichtsentscheidungen mittels Vorwärts- und Rückwärts-Recherche und geeigneten digitalen Suchwerkzeugen, die das Auffinden von Fällen erlauben, die sich gegenseitig referenzieren. Für die Auswahl der Fälle wurden zeitliche, räumliche und inhaltliche Kriterien angewendet. Zeitlich und räumlich orientiert sich die Untersuchung am Geltungsrahmen des UrhG, das seit 1966 in Kraft ist. Inhaltlich wurden die Fälle anhand der obigen Arbeitsdefinition ausgewählt. Mutmaßliche Verstöße gegen das Leistungsschutzrecht wurden ebenso einbezogen wie Urheberrechtsverletzungen. Auseinandersetzungen zu Songtexten wurden explizit ausgeklammert.⁸³ Bei Fällen, die sowohl musikalische als auch textliche Komponenten beinhalten, wurde die Argumentation zum Songtext ausgeblendet. Nicht einbezogen wurden Konflikte, in denen es um formale Fehler in der Urhebernennung geht oder die sich lediglich mit unzulässiger Nutzung eines musikalischen Werkes (ohne Anmaßung der Urheberschaft)⁸⁴ beschäftigen.

Nach Ausschluss aller Urteile, die nicht diesen Kriterien entsprachen, verblieben 17 Fälle, die in die Analyse eingeflossen sind. Dieses Corpus bildet alle auffindbaren Gerichtsentscheidungen zu musikalischen Plagiaten in Deutschland von 1966 bis 2020 ab. Die Volltexte der Entscheidungen wurden überwiegend online bezogen, in Einzelfällen über den direkten Kontakt zum jeweiligen Gericht oder zu den Beteiligten. Alle Materialien zu den Fällen sind in einem digitalen Supplement zu diesem Beitrag, Anhang A, zusammengefasst.⁸⁵

In die detaillierte Textanalyse flossen zunächst nur die Urteilstexte der jeweils letzten (auffindbaren) Instanz ein, da im Falle einer Berufung oder Revision in der letztinstanzlichen Entscheidung die jeweils vorhergehenden Entscheidungen einbezogen werden müssen.⁸⁶ Vereinzelt wurden zum Verständnis auch vorinstanzliche Texte berücksichtigt. Insgesamt wurden 23 Urteilstexte analysiert. Eine Liste dieser Texte samt Namen des Gerichts, Entscheidungsdatum und Aktenzeichen findet sich im digitalen Supplement, Anhang A.

Für die Untersuchung der Texte wurde ein Analyseraster erstellt, das die Ergebnisse strukturiert und vergleichbar macht. Dieses Raster unterteilt sich in formale Kategorien wie Datum, Aktenzeichen oder Informationen zu den beteiligten Personen und Werken und inhaltliche Merkmale des Falls, darunter eine systematische Zusammenfassung der Argumentation der Beteiligten und Gerichte sowie eine Vorlage zur Analyse musikalischer Merkmale.⁸⁷

82 Harris M. Cooper, „Organizing knowledge syntheses: A taxonomy of literature reviews“, in: *Knowledge, Technology & Policy* 1 (1988), S. 104–126, hier S. 105.

83 Beispielsweise die Auseinandersetzung um den Song *Schwung in die Kiste* der Gruppe *Die Orsons*: LG München, *Urheberrechtlicher Schutz einer Textzeile aus einem Musiktitel*, 12. Dezember 2017, Aktenzeichen 33 O 15792/16.

84 So etwa die Frage nach der rechtlichen Zulässigkeit der Nutzung eines Musikwerkes als Klingelton, vgl. OLG Hamburg, *Handy-Klingeltöne II*, 18. Januar 2006, Aktenzeichen 5 U 58/05.

85 Siehe unter <https://osf.io/wdhm2/?view_only=f62405ae61e9448a889824ea7fcd3cbb>.

86 §§ 529, 557 ZPO.

87 Eine Darstellung des Analyserasters samt Angaben zur Literatur, auf Basis derer das Raster erstellt wurde, findet sich im digitalen Supplement, Anhang E.

Neben der Orientierung am Analyseraster fand eine offene Codierung der Urteilstexte statt.⁸⁸ Dazu wurden mithilfe der Auswertungssoftware *Atlas.ti*⁸⁹ alle relevanten Textstellen in den 23 analysierten Urteilschriften mit einem Code versehen. Die Codes wurden in Codegruppen sortiert und im Anschluss schrittweise vom konkreten Fall zu abstrakteren Konzepten verknüpft. Dabei wurde zwischen Aussagen des Gerichts und Argumenten von Kläger:innen, Beklagten und Sachverständigen unterschieden. Dieses schrittweise Vorgehen orientiert sich an der Textarbeit der Grounded Theory.⁹⁰ Die Auswertung erfolgte im vorliegenden Fall mithilfe von inhaltlichen Netzwerken in *Atlas.ti*, in denen die Codes zueinander in Beziehung gesetzt wurden. In jedem Netzwerk wurden zentrale bestehende oder neu geschaffene Codes als Achsenkategorien identifiziert, die anschließend in einem übergeordneten Netzwerk miteinander verbunden wurden. Dieses Netzwerk steht im Zentrum der erarbeiteten Systematik.

Zusätzlich zu den Urteilstexten wurden weitere Materialien in die Analyse einbezogen, die mitsamt den Urteilstexten ebenfalls im digitalen Supplement, Anhang A, zu finden sind. Dazu gehören eine Transkription der relevanten Werkteile und Hörbeispiele der Originalaufnahmen oder ggf. der bekanntesten oder am leichtesten verfügbaren Version der betreffenden Werke.

Übersicht der analysierten Gerichtsurteile

Abbildung 1 zeigt einen grafischen Überblick über die 17 analysierten Fälle samt dazugehöriger Entscheidung. Neunmal entschied das Gericht, dass kein Plagiat vorliegt, viermal wurde dem Plagiatsvorwurf stattgegeben. Eine Urteilstendenz im Zeitverlauf ist dabei nicht feststellbar. In vier Fällen konnte keine abschließende Entscheidung gefunden werden: *Bushido* endete mit einem außergerichtlichen Vergleich, *Metall auf Metall* war zum Zeitpunkt der Analyse noch nicht final entschieden. Für die länger zurückliegenden Prozesse *Dirlada* (1980) und *Ein bisschen Frieden* (1988) liegt es nahe, dass es zwar ein Abschlussurteil gibt, dieses aber nicht mehr (digital) auffindbar ist. Indizien zufolge wurde im Fall *Dirlada* wohl auf Plagiat entschieden,⁹¹ die Beklagten zu *Ein bisschen Frieden* konnten den Vorwurf dagegen vermutlich entkräften.⁹² Insgesamt überwiegen die Freisprüche die gerichtlich festgestellten Plagiate. Bei der chronologischen Verteilung der Fälle fällt auf, dass ab den späten 1980er Jahren mehr Fälle auffindbar waren als im Zeitraum davor. Hier liegt die Vermutung nahe, dass alte Urteilstexte digital schlechter auffindbar sind. Auch die Verteilung der Instanzen im Zeitverlauf ist im Licht dieser Verzerrung zu bewerten. So liegen erst ab etwa 1999 abschließende Urteile aus erster und zweiter Instanz vor. Darüber hinaus fällt auf, dass es zwischen 1991 und 2015 eine lange Phase gibt, in der keine BGH-Entscheidung zu musikalischen Plagiaten zu finden ist. Das spricht dafür, dass die Grundsatzentscheidungen

88 Die offene Codierung erfolgte im Frühjahr 2020. Daher wurden die Urteilstexte *Get Over You 2* und die letzte BGH-Entscheidung im Fall *Metall auf Metall* nicht einbezogen, da sie erst zu knapp vor Abschluss der Analyse zur Verfügung standen.

89 Version 22.0.5.0 mit Campus-Lizenz der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover.

90 Dieter Nittel, Art. „Grounded Theory“, in: *Handbuch Qualitative Erwachsenen- und Weiterbildungsfor-*

schung, hrsg. von Burkhard Schäffer und Olaf Dörner, Opladen u. a. 2011, S. 183–195.

91 Siehe digitales Supplement, Anhang D, S. 5.

92 Ebd., S. 7.

des BGH bis 1991 den Rahmen für die folgenden Urteile ausreichend definierten. Erst mit Aufkommen der Sampling-Fälle (*Bushido* und *Metall auf Metall*) waren wieder Entscheidungen des BGH nötig.

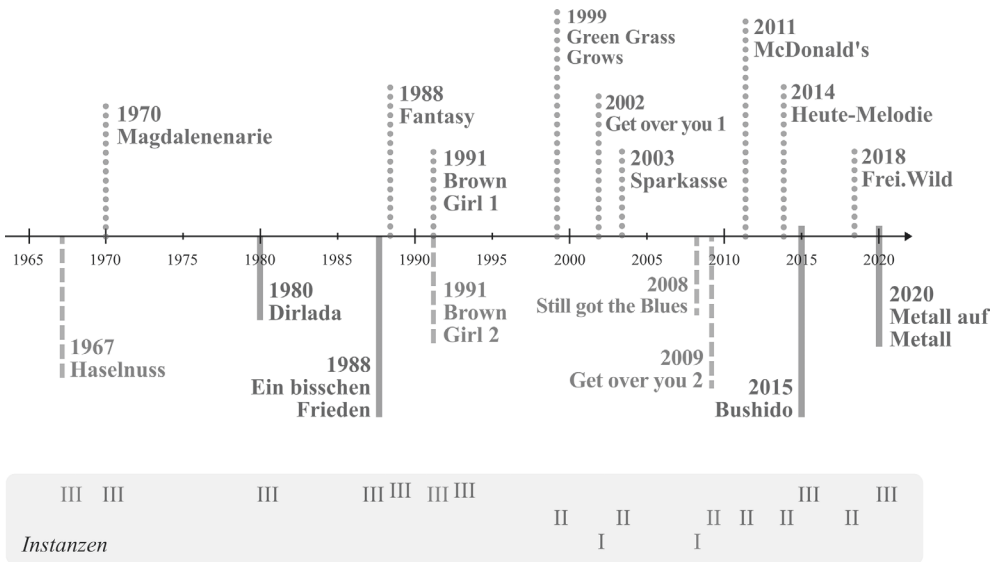


Abbildung 1: Überblick über die untersuchten Plagiatsfälle samt letzter Instanz

[Anmerkung: Gerichtlich festgestellte Plagiate sind gestrichelt, Freisprüche punktiert dargestellt. Diejenigen Fälle, in denen eine abschließende Entscheidung nicht auffindbar oder (noch) nicht erfolgt ist, sind grau eingefärbt mit durchgehenden Linien. Dargestellt sind die jeweils letztinstanzlich ergangenen Urteile. Die Instanzen sind mit römischen Ziffern bezeichnet, wobei die erste Instanz jeweils ein Landgericht, die zweite ein Oberlandesgericht und die dritte der Bundesgerichtshof war. Die Höhe der Balken hat keine inhaltliche Bedeutung, sondern ergibt sich aus Gründen der grafischen Übersichtlichkeit.]

Inhaltliche Analyse der Urteile⁹³

Eine schriftliche Zusammenfassung aller analysierten Fälle findet sich im digitalen Supplement, Anhang D. Ein Blick auf die formalen Kategorien zeigt, dass die Plagiatsfälle grundsätzlich mithilfe verschiedener Herangehensweisen beurteilt werden (siehe Abbildung 2). Nur in vereinzelt Fällen ist aus dem Urteilstext nicht ersichtlich, dass vor Gericht Notenbild oder Höreindruck einbezogen wurden. Auffällig ist eine Häufung von Fällen seit 2002, bei denen auf die Bestellung eines gerichtlichen Sachverständigen verzichtet und nur auf Basis von Parteigutachten entschieden wurde. Der chronologische Überblick über die musikalischen Merkmale, die Teil der gerichtlichen Verhandlungen zu den Fragen der Schutzzfähigkeit eines Werkteils und der Ähnlichkeit zwischen den Werken waren, liefert zweierlei Erkenntnisse: Zunächst ist eine klare Priorisierung bestimmter Parameter zu beobachten,

93 Bei Bezügen oder Zitaten aus Urteilstexten werden die Quellen im vorliegenden Beitrag bei erster Nennung folgendermaßen angegeben: Gericht, *Name*, Urteilsdatum, Aktenzeichen, ggf. Randnummer im Urteilstext (Rn.). Alle Urteilstexte, sofern frei verfügbar, sind im digitalen Supplement, Anhang A zu finden.

insbesondere Melodie (spielt in 16 von 17 Fällen eine Rolle) und Rhythmik (14 Fälle). Der Gesamteindruck (zehn Fälle) und die Instrumentierung (auch als Arrangement oder Orchestrierung bezeichnet) (neun Fälle) wurden in mindestens jedem zweiten Fall betrachtet. Die am wenigsten verwendete Kategorie bildet die Phrasierung (fünf Fälle). Der zweite interessante Aspekt ist die Gesamtzahl der Merkmale pro Fall. Im Zeitverlauf lässt sich dabei keine Veränderung ausmachen. Eine Betrachtung der einzelnen Werte zeigt aber, dass fast alle Entscheidungen auf der Beurteilung mehrerer musikalischer Parameter beruhen. Mit Ausnahme von drei Fällen fließen jeweils mindestens vier unterschiedliche Merkmale in das Urteil ein. Eine Sonderrolle kommt dem Prozess *Metall auf Metall* zu. Dabei stand die Verwendung eines Samples im Fokus der Auseinandersetzung. Daher stellte sich die Frage der Ähnlichkeit nicht. Auch die urheberrechtliche Schutzfähigkeit stand nicht im Zentrum der Entscheidung, stattdessen ging es um die leistungsschutzrechtliche Schutzfähigkeit und die Nachspielbarkeit.⁹⁴ Die musikalischen Parameter im Analyseraster waren somit auf diesen Fall nicht anwendbar.

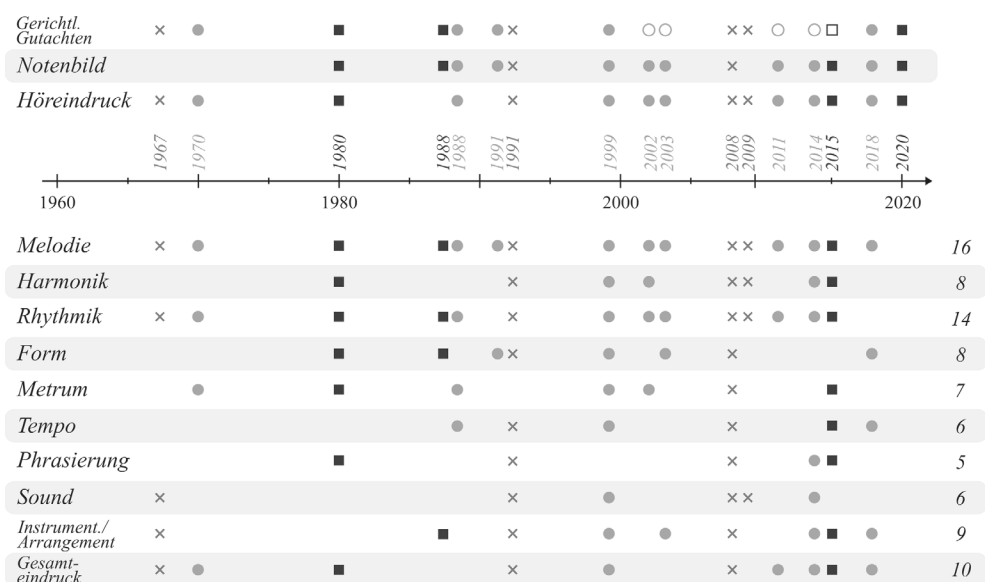


Abbildung 2: Chronologische Darstellung der Urteile samt musikwissenschaftlicher Beurteilungsmethode (oben) und der berücksichtigten musikalischen Parameter (unten) für die Prüfung des jeweiligen Plagiatsvorwurfs

[Anmerkung: Die Kreuze stehen für eine Verletzung des Urheberrechts, die Punkte für urheberrechtliche Zulässigkeit. Die Quadrate stehen für Fälle ohne (auffindbare) abschließende Entscheidung. Nicht ausgefüllte Punkte oder Quadrate bedeuten, dass in diesen Fällen nur Parteigutachten zu Rate gezogen wurden, keine gerichtlichen Gutachten.]

94 Siehe digitales Supplement, Anhang D, S. 26–29.

Zur Auswertung der inhaltlichen Argumentation in den einzelnen Fällen durch die verschiedenen Parteien und das jeweilige Gericht wurde eine Codierung mit schrittweiser Abstraktion und Kategorienbildung angewandt. Die offene Codierung der 23 Urteilstexte im ersten Schritt ergab 265 Codes, die in 35 inhaltlichen Gruppen organisiert wurden. Darunter stellen die Aussagen des Gerichts mit 177 Codes die mit Abstand größte Gruppe dar, die Argumente von Kläger:innen (34), Beklagten (26) und Sachverständigen (26) halten sich etwa die Waage. Bei großer Ähnlichkeit wurden Aussagen in unterschiedlichen Texten mit demselben Code versehen. Die vier meistvergebenen Codes sind in Tabelle 1 dargestellt. Eine detaillierte Auflistung aller Codes und Codegruppen findet sich im digitalen Supplement, Anhang C.

Code	Häufigkeit	Zuordnung der Aussage
„geringe Gestaltungshöhe reicht“	14	Gericht
„Abgrenzung schutzfähiger Werke versus handwerkliches Schaffen“	11	Gericht
„Gemeingut, keine Originalität“	11	Beklagte:r
„Formgebung durch Komponisten reicht für Schutz“	10	Gericht

Tabelle 1: Meistvergebene Codes

Im zweiten Schritt wurden die Codes zueinander in Beziehung gesetzt. Daraus entstanden acht Code-Netzwerke, nämlich zu den Argumenten der Beklagten, der Kläger:innen, der Sachverständigen sowie aus Gründen der Übersichtlichkeit die Aussagen der Gerichte gruppiert in fünf verschiedene Netzwerke: Schöpfungshöhe/Schutzbereich, Übereinstimmungen, Übernahme/Doppelschöpfung/Kenntnis, Schranken und Sampling als Sonderfall. In allen Netzwerken wurden die Achsenkategorien – also die wichtigsten Netzwerk-Knotenpunkte –⁹⁵ aus zentralen Codes abgeleitet oder, sofern notwendig, neu formuliert. Insgesamt ergaben sich daraus 47 Achsenkategorien. Die Netzwerke finden sich im digitalen Supplement, Anhang B.

Im dritten Schritt wurden die Knotenpunkte aller Bereiche in einem übergeordneten Netzwerk zueinander in Beziehung gesetzt. Nach Sichtung dieser Achsenkategorien beschränkt sich diese Untersuchung auf Knoten, die mehr als fünf bestehende Netzwerkverbindungen aufweisen, um die Ergebnisse auf die zentralen Aspekte zu fokussieren. Nach manueller Aussortierung aller Doppelungen verbleiben 22 Knoten. Das daraus entstehende Netzwerk ist in Abbildung 3 zusammengefasst.⁹⁶ Es stellt die inhaltliche Essenz der analysierten Fälle dar und zeigt die Struktur musikalischer Plagiatsfälle in Deutschland. Dieses Schema, das in der vorliegenden Analyse erstmalig in dieser Form erarbeitet und visualisiert wurde, dient dazu, das Verständnis für die Praxis musikalischer Plagiatsfälle zu erleichtern.

Der Weg der gerichtlichen Plagiatsüberprüfung stellt sich als eine Folge von vier Schritten dar (nummeriert), die von verschiedenen Faktoren beeinflusst werden (unten grau dargestellt): Bei der Prüfung eines mutmaßlichen musikalischen Plagiats ist zunächst der Schutzbereich des mutmaßlichen Originalwerkes von Interesse (1). Im zweiten Schritt werden Abweichungen und Übereinstimmungen zwischen den streitgegenständlichen Werken geprüft (2). Basierend auf den Erkenntnissen zum Schutzbereich kann so ermittelt werden,

95 Die Begriffe Knoten und Achsenkategorie werden im Folgenden synonym verwendet.

96 Ausführliche Darstellung der zentralen Netzwerknoten im digitalen Supplement, Anhang B9.

welche objektiven Merkmale die schöpferische Eigentümlichkeit des als Vorlage benutzten Werkes bestimmt ist.“⁹⁸ Zu diesen Merkmalen zählen musikalische Parameter, insbesondere die Melodik und die kompositorische Formgebung beziehungsweise das Arrangement eines präexistenten Songs. Letzterer Aspekt spielt vor allem dann eine Rolle, wenn im Klägerwerk vorbekanntes Material verarbeitet wird. Darüber hinaus wird bei der Schutzfähigkeitsprüfung seltener auch auf Rhythmik, Form und Harmonik Bezug genommen. Eng mit den musikalischen Parametern verknüpft ist die Frage nach dem Vorliegen von musikalischem Allgemeingut und der daraus resultierende Einfluss auf die Schutzfähigkeit des Originalwerkes. In die Argumentation der Gerichte fallen dabei drei Tatbestände: die Beschränkung auf handwerkliches Schaffen (etwa Fingerübungen, Verwendung von Tonleitern oder Akkordbrechungen), der wesentliche Einfluss einer gemeinfreien Vorlage und die Verwendung von „Allerweltsfloskeln“. Letztgenannter Begriff mag unkonkret erscheinen, dennoch wird er in Urteilsbegründungen häufig verwendet.⁹⁹ Gemeint sind damit bekannte, vielfach genutzte Wendungen ohne die nötige Eigentümlichkeit. Von der Schutzfähigkeit einzelner Werk-Elemente abzugrenzen ist das Kriterium der Charakteristik und des Gehalts, das vom Zusammenspiel verschiedener Komponenten geprägt ist. Der Schutz entsteht dabei erst in der Kombination von Elementen, die allein nicht schützenswert sind. Die daraus resultierende Betrachtung des Gesamteindrucks geht mit der Annahme einher, dass „bei Musikwerken [...] die schöpferische Eigentümlichkeit in ihrer individuellen ästhetischen Ausdruckskraft, ihrem individuellen ästhetischen Gehalt“¹⁰⁰ liegt. Bei der Beurteilung des Schutzbereichs finden außerdem die Länge des betreffenden Motivs, der Schutz von Werkteilen und das Vorliegen von kompositorischen Vorgaben (etwa durch einen Auftraggeber) Beachtung. Neben diesen Bewertungskriterien ist der Grundsatz der kleinen Münze¹⁰¹ (geringe Gestaltungshöhe reicht für den urheberrechtlichen Schutz musikalischer Werke) ein wichtiger Einflussfaktor auf die Schutzfähigkeitsprüfung. Er kann sowohl zugunsten der Klägerseite ausgelegt werden – wenn etwa die niedrigen Anforderungen an den urheberrechtlichen Schutz in der Musik betont werden –¹⁰² als auch ein Argument gegen das Vorliegen eines Plagiats sein, wenn beispielsweise zufällige Doppelschöpfungen im Bereich der kleinen Münze wahrscheinlicher sind.¹⁰³

Schritt 2: Übereinstimmungen und Abweichungen¹⁰⁴

Die Prüfung von Übereinstimmungen zwischen den Streitgegenständlichen Werken ist Voraussetzung dafür, dass im Anschluss gegebenenfalls der Anscheinsbeweis einer Übernahme geprüft werden kann.¹⁰⁵ In den Urteilen herrscht überwiegend Einigkeit, dass bei der Feststellung von Übereinstimmungen die Beurteilung durch musikalisch sachverständige Kreise

98 BGH, *Brown Girl* 2, 24. Januar 1991, Aktenzeichen I ZR 72/89, Rn. 14.

99 Siehe etwa BGH, *Green Grass Grows II*, Rn. 27; BGH, *Magdalenenarie*, 5. Juni 1970, Aktenzeichen I ZR 44/68, Rn. 19; OLG München, *McDonald's II*, 18. August 2011, Aktenzeichen 6 U 4362/10, Rn. 24.

100 BGH, *Green Grass Grows II*, Rn. 24.

101 Zu Details zum Grundsatz der kleinen Münze siehe Frieler und Müllensiefen.

102 Wie in LG München, *Still got the Blues*, 3. Dezember 2008, Aktenzeichen 21 O 23120/00, Rn. 81.

103 Wie in OLG Hamburg, *Frei Wild*, 11. Oktober 2018, Aktenzeichen 5 U 57/15, Rn. 7.

104 Detaillierte Visualisierung im digitalen Supplement, Anhang B2.

105 BGH, *Fantasy*, 3. Februar 1988, Aktenzeichen I ZR 143/86, Rn. 23.

entscheidend ist.¹⁰⁶ Für die Beurteilung kommen einige Kriterien aus Schritt 1 erneut zum Tragen: Übereinstimmungen sind in bestimmten musikalischen Parametern und im Gesamteindruck zu prüfen. Es muss geklärt werden, ob sich die Ähnlichkeiten über den handwerklichen Bereich hinaus erstrecken und das betreffende übereinstimmende Element eine ausreichende Individualität aufweist. Schritt 1 und Schritt 2 lassen sich also nicht vollständig trennen. „Für die Frage der Entnahme sind nur die im Schutzbereich der älteren Melodie liegenden Übereinstimmungen urheberrechtlich bedeutsam.“¹⁰⁷ Nicht schützenswerte Songteile können demnach übereinstimmen, ohne dass zwingend ein Plagiat vorliegt. Diese Ähnlichkeiten außerhalb des Schutzbereichs sind allerdings bei der Bewertung eines Plagiatsfalls nicht grundsätzlich zu vernachlässigen, wie die BGH-Entscheidung im Fall *Brown Girl 2* zeigt.¹⁰⁸ Sie können durchaus für den Anscheinsbeweis einer Übernahme sprechen. In einem anderen Fall urteilt der BGH, dass bei weitgehenden Übereinstimmungen zwischen zwei Melodien nicht gleichzeitig Abweichungen vorliegen können, die als gewichtiger als die Übereinstimmungen zu bewerten sind.¹⁰⁹

*Schritt 3: Anscheinsbeweis – Doppelschöpfung oder Übernahme?*¹¹⁰

Ausgehend von den festgestellten Übereinstimmungen hat das Gericht anschließend zu prüfen, ob eine bewusste oder eine unbewusste Übernahme von urheberrechtlich geschützten Elementen vorliegt oder nicht. Dem Tatbestand der Übernahme gegenüber steht die Möglichkeit einer zufälligen Doppelschöpfung. Diese ist zwar laut BGH im musikalischen Bereich allgemein sehr unwahrscheinlich,¹¹¹ dennoch muss anhand der Regeln des Anscheinsbeweises festgestellt werden, welcher der beiden Tatbestände näher liegt. Das bedeutet, das Gericht trifft aufgrund von Indizien und Erfahrungswerten eine Entscheidung, ohne dass es im Einzelfall Beweise für den einen oder den anderen Tatbestand gibt. Dabei spielen die konkreten Übereinstimmungen eine wichtige Rolle: Je weniger relevante Ähnlichkeiten festgestellt werden können, desto unwahrscheinlicher ist die Übernahme. Gleichzeitig kann die klangliche und inhaltliche Nähe von zwei Werken für eine unzulässige Benutzung sprechen. Für die urheberrechtliche Bewertung ist nicht relevant, ob die Übernahme bewusst erfolgt: Auch unbewusste Entnahmen von Werkteilen sind unzulässig.¹¹² Für den Anscheinsbeweis einer möglichen – insbesondere unbewussten – Übernahme wird in diesem Zusammenhang geprüft, welche Kenntnis die:der beklagte Urheber:in vom mutmaßlichen Originalwerk hatte. Da sich diese Kenntnis nur in seltenen Fällen eindeutig be- oder widerlegen lässt, gibt es dabei neben der klassischen Beweisführung¹¹³ einige Indizien, an denen sich die Gerichte immer wieder orientieren: die zeitliche Abfolge von Veröffentlichung des Originalwerkes und Komposition des mutmaßlichen Plagiats inklusive Einschätzungen zur Erinnerbarkeit

106 Siehe etwa BGH, *Bushido*, 16. April 2015, Aktenzeichen I ZR 225/12, Rn. 45; BGH, *Dirlada*, Rn. 21.

107 BGH, *Fantasy*, Rn. 23.

108 BGH, *Brown Girl 2*, Rn. 32.

109 BGH, *Ein bisschen Frieden*, 3. Februar 1988, Aktenzeichen I ZR 142/86, Rn. 30.

110 Detaillierte Visualisierung im digitalen Supplement, Anhang B3.

111 BGH, *Ein bisschen Frieden*, Rn. 28; BGH, *Magdalenenarie*, Rn. 23.

112 BGH, *Magdalenenarie*, Rn. 23; KG Berlin, *Get Over You 2*, 16. Dezember 2009, Aktenzeichen 24 U 92/08, Entscheidungsgrund II.A.2.b.

113 Beispielsweise Zeugenaussagen oder Belege zum Besuch bestimmter Musik-Clubs, wie etwa im Fall *Still got the Blues I*, 3. Dezember 2008, Rn. 10.

von musikalischen Eindrücken über einen langen Zeitraum,¹¹⁴ die räumliche Verbreitung und der wirtschaftliche Erfolg des Klägerwerkes.¹¹⁵

Daneben spielen Charakteristik und ästhetischer Gehalt der streitgegenständlichen Werke eine Rolle. Grundsätzlich gilt bei Kompositionen mit hoher Originalität, dass „eine weitgehende Übereinstimmung in einem späteren Werk den Schluss nahelegen würde, dass eine zumindest unbewusste Benutzung stattgefunden habe“¹¹⁶. Wenn allerdings in den beiden Werken mit einfachen Mitteln ähnliche Gefühle vertont werden, dann ist eine zufällige Ähnlichkeit nicht auszuschließen.¹¹⁷

*Schritt 4: Gesetzlich erlaubte Benutzung*¹¹⁸

Liegt keine zufällige Doppelschöpfung vor, bedeutet das nicht automatisch, dass es sich um ein musikalisches Plagiat handelt. Der Vorwurf muss noch eine letzte „Hürde“ nehmen: die gesetzlich erlaubte Nutzung von urheberrechtlich geschützten Werken. In der deutschen Rechtsprechung zu musikalischen Plagiaten von 1966 bis 2020 fand dazu nur die freie Benutzung Anwendung; andere Schrankenregelungen wie das Musikzitat oder das unwesentliche Beiwerk spielten faktisch keine Rolle.¹¹⁹ Das ist insofern interessant, als der Tatbestand einer freien Benutzung (früher § 24 UrhG) vom EuGH im Jahr 2019 als europarechtswidrig eingestuft und mit der Urheberrechtsreform 2021 gestrichen wurde. Seitdem sieht das deutsche Urheberrecht mehr Schrankenregelungen vor, etwa Pastiche und Karikatur (§ 51a UrhG). Dass tatsächlich eine freie Benutzung vorliegt, ist jedoch auch in den untersuchten Urteilen von 1966 bis 2020 die absolute Ausnahme. Nur in einem der analysierten Fälle wurde der Beklagte deshalb freigesprochen,¹²⁰ in zwei weiteren Fällen vermutete der BGH eine freie Benutzung, was aber (noch) nicht abschließend entschieden wurde.¹²¹

Vielfache Anwendung findet jedoch der Melodienschutz – bis 2021 in § 24 Abs. 2 UrhG als Ausnahme der freien Benutzung formuliert, heute Teil von § 23. „Für die Abgrenzung, ob eine (unfreie) Bearbeitung oder eine freie Benutzung vorliegt, sind die Übereinstimmungen und nicht die Verschiedenheiten (oder Abweichungen) maßgeblich“, heißt es im Urteil *Heute-Melodie II*.¹²² Es kann also auch ein Plagiat vorliegen, wenn Veränderungen am Originalwerk vorgenommen werden. Die Übereinstimmungen sind – wie bereits erörtert – wiederum im Einzelfall vom Schutzbereich des Klägerwerkes abhängig. Sie dürfen für eine freie Benutzung grundsätzlich nur so weit gehen, dass „die entlehnten eigenpersönlichen Züge des geschützten älteren Werkes verblassen“¹²³. Das kann beispielsweise durch die Übertragung in ein fremdes Genre oder einen abweichenden Gesamteindruck passieren. Ein wichtiger Grundsatz für die Anwendung der freien Benutzung ist Abwägung zwischen Kunstfreiheit und Urheberschutz: „Einerseits soll dem Urheber nicht die für ihn unentbehrliche

114 BGH, *Ein bisschen Frieden*, Rn. 29; LG München, *Still got the Blues*, Rn. 205.

115 LG München, *Get Over You 1*, 7. November 2002, Aktenzeichen 7 O 19257/02, Entscheidungsgrund I.3.

116 BGH, *Magdalenenarie*, Rn. 20.

117 Ebd., Rn. 20.

118 Detaillierte Visualisierung im digitalen Supplement, Anhang B4.

119 Eine Ausnahme stellt der Fall *Metall auf Metall* dar, bei dem unter anderem die Frage des Musikzitats geprüft wurde (siehe digitales Supplement, Anhang D, S. 26–29).

120 OLG München, *Heute-Melodie*, 7. August 2014, Aktenzeichen 6 U 2165/13.

121 BGH, *Bushido*; BGH, *Metall auf Metall 4*, 30. April 2020, Aktenzeichen I ZR 115/16.

122 OLG München, *Heute-Melodie*, Rn. 95.

123 BGH, *Metall auf Metall 3*, 1. Juni 2017, Aktenzeichen I ZR 115/16, Rn. 23.

Möglichkeit genommen werden, Anregungen aus vorbestehendem fremdem Werkschaffen zu übernehmen, andererseits soll er sich auch nicht auf diese Weise ein eigenes persönliches Schaffen ersparen.“¹²⁴

Sonderfall Sampling

Das Sampling nimmt im Kontext musikalischer Plagiate eine Sonderrolle ein. Daher lohnt sich eine gesonderte Betrachtung der beiden Sampling-Urteile *Bushido* und *Metall auf Metall*. Die Prozesse unterscheiden sich in einem wesentlichen Punkt: In *Bushido* ging es um eine Sequenz mit melodischem und harmonischem Gehalt. Demzufolge war der urheberrechtliche Schutz der Samples als musikalisches Werk ein zentrales Thema vor Gericht. Diese Frage ist jedoch unabhängig von der technischen Praxis des Samplings, wie der BGH feststellte, denn eine Urheberrechtsverletzung würde auch bei der Nachbildung eines geschützten Samples vorliegen.¹²⁵ Der Fall wurde daher analog zu früheren Plagiatsfällen hinsichtlich Schutzbereich und Schöpfungshöhe (Schritt 1), Übereinstimmungen (Schritt 2) sowie Anwendbarkeit von Urheberrechtsschranken (Schritt 4) analysiert.

Im Fall *Metall auf Metall* ging es hingegen um das Leistungsschutzrecht, das durch Nachbildung umgangen werden könnte. Dem BVerfG zufolge hat die Nachspielbarkeit jedoch keinen Einfluss auf die Anwendbarkeit der freien Benutzung.¹²⁶ Mit dem Fall *Metall auf Metall* hat außerdem die Kunstfreiheit als neue Dimension Einzug in die Rechtsprechung zu musikalischen Plagiaten erhalten. Die Abwägung zwischen Kunstfreiheit und geistigem Eigentum beim Sampling bleibt im Einzelfall der Beurteilung des zuständigen Gerichts überlassen.¹²⁷ Es bleibt außerdem abzuwarten, wie sich die neuen urheberrechtlichen Rahmenbedingungen (Wegfall der freien Benutzung, Schrankenregelung für Karikatur, Parodie und Pastiche) auf die Sampling-Rechtsprechung auswirken.

Diskussion der Ergebnisse

Die Einordnung der Ergebnisse in das theoretische Vorwissen zu musikalischen Plagiaten bestätigt und konkretisiert an vielen Stellen die Aussagen in der Literatur. So deckt sich etwa die aufgezeigte Tendenz, dass Plagiatsfälle in den vergangenen Jahrzehnten zugenommen haben, mit den Einschätzungen von Döhl und Posner.¹²⁸ Ansonsten zeigt sich im Zeitverlauf jedoch wenig Veränderung in der Rechtsprechung. Die häufig zitierten Grundsatzurteile *Magdalenenarie III*¹²⁹ und *Dirlada III*¹³⁰ finden nach wie vor Anwendung bei Plagiatsfällen.¹³¹ Ein möglicher Einschnitt ist erst durch den Fall *Metall auf Metall* zu erwarten. Seit 1992 gab es nur zwei BGH-Entscheidungen zu musikalischen Plagiaten. Diese beziehen sich auf Samplingfälle. Bei Plagiatsfällen über das Sampling hinaus orientiert sich die

124 BGH, *Dirlada*, Rn. 25.

125 BGH, *Bushido*, Rn. 70.

126 BVerfG, *Metall auf Metall*, 31. Mai 2016, Aktenzeichen 1 BvR 1585/13.

127 Siehe Entscheidungen des BGH (*Metall auf Metall* 3, Rn. 52) und BVerfG im Fall *Metall auf Metall*.

128 Döhl, „Substantially similar?“, S. 203; Posner, S. 9.

129 BGH, *Magdalenenarie*.

130 BGH, *Dirlada*.

131 Siehe beispielsweise BGH, *Bushido*; OLG Hamburg, *Freiwild*, 11. Oktober 2018, Aktenzeichen 5 U 57/15.

Rechtsprechung bis heute an den höchstrichterlichen Grundsätzen aus der Zeit vor 1992. Ausgehend von dieser Beobachtung stellt sich die Frage, inwieweit die musikalische Plagiatsrechtsprechung dem digitalen Wandel gerecht wird und ob Veränderungen durch die Digitalisierung möglicherweise bisher vernachlässigt wurden, wie Holger Schwetter vermutet.¹³² Die detaillierte Analyse einzelner argumentativer Aspekte aus den Urteilen im Zeitverlauf wäre ein interessanter Anknüpfungspunkt für eine zukünftige Forschung.

Die hier aufgestellte Systematik des juristisch-musikwissenschaftlichen Entscheidungsprozesses zeigt, dass die faktischen Regeln für musikalische Plagiate in der gerichtlichen Argumentation entstehen. Es gibt wiederkehrende Muster in der Rechtsprechung, denen die gerichtliche Prüfung folgt. Der Abhängigkeit der Entscheidung von Richter:innen und Gutachter:innen im Einzelfall, wie sie etwa Döhl konstatiert,¹³³ steht damit ein Leitfaden gegenüber, an dem sich Gerichte orientieren. Sachverständige bleiben im musikalischen Plagiatsprozess jedoch ein wichtiger Einflussfaktor bei vielen Entscheidungen.

Mit Blick auf die Bestimmung des musikalischen Plagiatsbegriffs lassen sich auf Basis der Analyse Aussagen zu den Dimensionen Vollständigkeit und Bewusstheit treffen: Musikalische Plagiate, die vor deutschen Gerichten behandelt werden, beziehen sich fast ausschließlich auf die Übernahme von Werkteilen (statt vollständiger Werke) und können bewusst wie unbewusst auftreten. Während Carl Peter Hanser-Strecker die Ähnlichkeit zwischen zwei Werken und die Kenntnis des Originalwerkes als „objektive und subjektive Abhängigkeit“ in einem Tatbestandsmerkmal von musikalischen Plagiaten zusammenfasst,¹³⁴ lassen sich diese beiden Aspekte im Blick auf die Analyse voneinander trennen. Sie gehören zwar beide zur entworfenen Systematik für musikalische Plagiatsfälle, werden aber von den Gerichten getrennt voneinander betrachtet.

Auf der Ebene der konkreten Argumentation der Gerichte zeigen die Ergebnisse, dass die Beurteilung der Schutzzfähigkeit im Zentrum eines Plagiatsurteils steht. „Welche Formen der Aneignung jeweils relevant sind“,¹³⁵ steht demnach erst an zweiter Stelle. Döhl spricht von „selbstständig schutzfähigen Werkteilen“¹³⁶, um die es bei musikalischen Plagiaten geht. Diese Aussage kann auf Basis der vorliegenden Analyse weiter spezifiziert werden. Der Schutzzumfang ist abhängig vom Umfang der Übernahme. Allgemeine musikalische Merkmale können in einem bestimmten (etwa harmonischen oder stilistischen) Kontext unter Umständen schützenswert sein. Für ein Plagiat muss dann jedoch auch ebendieser Kontext übernommen sein. Neben der Schutzzfähigkeit ist die Möglichkeit der zufälligen Doppelschöpfung ein wichtiges Element der gerichtlichen Prüfung von musikalischen Plagiatsfällen. Die Argumentation, dass gerade einfache Ideen zufällig mehrfach entstehen können, fließt regelmäßig in Urteile ein, obwohl sie generell vom BGH als nicht sehr wahrscheinlich angesehen wird.¹³⁷ Das deckt sich mit Aussagen in der Literatur,¹³⁸ die zufällige Doppelschöpfungen als nicht komplett unwahrscheinlich einstufen.

Die freie Benutzung, die bis 2021 Teil des UrhG war, spielt für Plagiate in der Musik eine weniger große Rolle, als gemeinhin angenommen wird, obwohl sie im wissenschaft-

132 Holger Schwetter, *Teilen – und dann? Kostenlose Musikdistribution, Selbstmanagement und Urheberrecht*, Kassel 2015, S. 324.

133 Döhl, „Substantially similar?“, S. 214.

134 Hanser-Strecker, S. 37.

135 Jörger, S. 37.

136 Döhl, „Gesamteindruck“, S. 40.

137 BGH, *Ein bisschen Frieden*, Rn. 28; BGH, *Magdalenenarie*, Rn. 23.

138 Frieler und Riedemann, S. 23–26; Jörger, S. 69–81.

lichen Kontext viel diskutiert und bisweilen als „zentrales Problem im Bereich urheberrechtlicher Drittnutzung“¹³⁹ bezeichnet wird. In den Urteilen wurde zwar vielfach mit § 24 zur freien Benutzung argumentiert, jedoch eher (Abs. 2, Melodienschutz) im Kontext der Schutzfähigkeit einer Melodie. Die Analyseergebnisse zeigen, dass deutsche Gerichte bislang nur vereinzelt musikalische Plagiatsvorwürfe mit der Begründung zurückgewiesen haben, es liege eine freie Benutzung vor.¹⁴⁰ Das geringe Vorkommen von freier Benutzung ist möglicherweise damit zu erklären, dass es in den meisten musikalischen Plagiatsfällen um eine Melodie geht, die bis 2021 explizit von der freien Benutzung ausgenommen war. Das Musikzitat spielt ebenfalls kaum eine Rolle in der Rechtsprechung zu musikalischen Plagiaten und leistet somit nicht „im allgemeinen dem Plagiat Vorschub“, wie Schulze befürchtet.¹⁴¹

Die künstlerische Freiheit als Gegenpol zum Plagiatsvorwurf spielt in der deutschen Rechtsprechung zu musikalischen Plagiaten nur eine untergeordnete Rolle: Im Grundsatzurteil *Dirlada III* ist lediglich recht allgemein die Rede davon, dass „Anregungen aus vorbestehendem fremdem Werkschaffen“ möglich bleiben müssen.¹⁴² Darüber hinaus ging es nur im Fall *Metall auf Metall* explizit um die Kunstfreiheit, woran sich erneut die Sonderrolle dieses Prozesses zeigt.

Die Betrachtung der musikalischen Parameter, die in gerichtlichen Verhandlungen zu musikalischen Plagiatsfällen Beachtung finden, bestätigt zunächst die Prominenz der Melodie als zentrales Merkmal.¹⁴³ Die Tatsache, dass die Melodie fast ausschließlich in Kombination mit der Rhythmik vorkommt, passt zur Aussage von Hanser-Strecker,¹⁴⁴ wonach Tonfolgen erst durch rhythmische Gestaltung zu schützenswerten Melodien werden. Der Vorschlag von Jörger, den Melodienschutz auf Harmonik und Instrumentierung auszuweiten,¹⁴⁵ erscheint im Hinblick auf die Erkenntnisse zur urheberrechtlichen Anwendbarkeit dieser beiden Parameter in den untersuchten Urteilen als schwer umsetzbar.

Neben dem Melodienschutz stellt der Gesamteindruck die zweite wichtige musikalische Größe auch in deutschen Plagiatsprozessen – wie in den USA – dar.¹⁴⁶ Er äußert sich in den Ergebnissen vor allem in der Kombination verschiedener musikalischer Parameter, was sich in der von Jörger verwendeten Bezeichnung der „additiven Individualität“ widerspiegelt.¹⁴⁷ Nach Analyse der Gerichtsurteile erscheint diese Bezeichnung präziser als der Begriff „Gesamteindruck“, denn es geht in den analysierten Urteilen eher um die Beurteilung der Schutzfähigkeit eines Werkes durch das Zusammenspiel mehrerer Faktoren und weniger um einen akustischen Eindruck. Im Einzelfall ist die Frage entscheidend, ab wann die „additive Individualität“ in Abgrenzung zu trivialem und bekanntem Material gegeben ist. So leistet die vorliegende Analyse auch einen Beitrag zur notwendigen Bestimmung des Begriffs „Gesamteindruck“ im musikalischen Plagiatskontext.¹⁴⁸ Dieses Konstrukt weiter aufzuschlüs-

139 Gabler, S. 129.

140 In drei der analysierten Fälle wurden die Beklagten vor Gericht aufgrund der freien Benutzung entlastet: OLG München, *Heute-Melodie*; BGH, *Bushido*; BGH, *Metall auf Metall* 4.

141 Schulze, S. 78.

142 BGH, *Dirlada*, Rn. 25.

143 Siehe etwa Jörger, S. 69–81; Müllensiefen und Pendzich, S. 262.

144 Hanser-Strecker, S. 71.

145 Jörger, S. 69–81.

146 Cronin, S. 193–207.

147 Jörger, S. 121f.

148 Zur Notwendigkeit der empirischen Bestimmung des Begriffs „Gesamteindruck“ siehe Döhl, „Gesamteindruck“, S. 33–35.

seln erfordert zukünftig verstärkte empirische Anstrengungen der musikwissenschaftlichen Forschung sowie aller beteiligten Disziplinen.

Digitales Supplement: Weitere im Text erwähnte Materialien zum Aufsatz sind online verfügbar unter <https://osf.io/wdhm2/?view_only=f62405ae61e9448a889824ea7fcd3cbb>.

Abstract

Musical plagiarism has been widely discussed in academic contexts as well as in the popular press, especially due to recent prominent cases such as *Metall auf Metall* (German band Kraftwerk vs. producer Moses Pelham) or *Dark Horse* in the US (Katy Perry vs. Flame). However, there are no objective standards for the clear assessment of such cases. Instead, the relatively arbitrary decisions lie with the courts in each individual case. In order to systematically classify this phenomenon, and to identify tendencies and developments in case law, we identified and analyzed the court rulings of all lawsuits on musical plagiarism in Germany between 1966 and 2020. Based on a systematic comparison of the texts, we identified a recurring four-step structure that shows how German courts examine music plagiarism cases. The results of this analysis demonstrate that questions regarding the similarity and the protected status of musical works are at the centre of this examination. The most prominent musical factor is the melody; however, copyright protection can also arise from the interaction of different musical features. The results are discussed in the context of existing academic research and the most recent copyright developments in Germany.

Rainer Nonnenmann (Köln)

Radiertes Patriotismus. Komponierte „Zurücknahmen“ von Beethovens IX. Symphonie

„Ich habe gefunden“, sagte er, „es soll nicht sein.“

„Was, Adrian, soll nicht sein?“

„Das Gute und Edle“, antwortete er mir, „was man das Menschliche nennt, obwohl es gut ist und edel. Um was die Menschen gekämpft, wofür sie Zwingburgen gestürmt, und was die Erfüllten jubelnd verkündigt haben, das soll nicht sein. Es wird zurückgenommen.“

Ich will es zurücknehmen.“

„Ich verstehe dich, Lieber, nicht ganz. Was willst du zurücknehmen?“

„Die Neunte Symphonie“, erwiderte er. Und dann kam nichts mehr, wie ich auch wartete.

Thomas Mann, *Doktor Faustus* (1947)¹

Die neunte Symphonie gehört zu den populärsten Musikwerken Ludwig van Beethovens und damit zur weltweit bekanntesten Musik überhaupt, jedenfalls was den Schlusschor auf Friedrich Schillers *Ode an die Freude* betrifft. Die anhaltende Beliebtheit durch alle Zeitläufte hindurch ist jedoch zugleich eine Bürde. Denn die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte hat sich dem Werk unweigerlich eingeschrieben. Kaum eine andere Symphonie wurde für so unterschiedliche Zwecke, Weltanschauungen und Ideologien ge- und missbraucht wie diese, für monarchistische, nationalistische, faschistische, diktatorische, militaristische, sozialistische, demokratische... Prominente Aufführungen der Neunten belegen, wie sich Schillers/Beethovens scheinbar unmissverständliche humanistische Botschaft „Alle Menschen werden Brüder“ nahezu beliebig für politische und staatliche Anlässe umbiegen ließ und nach wie vor lässt. Der intendierte Kosmopolitismus wird dabei durch einen Patriotismus ersetzt, der meist an den Grenzen von Vaterländern endet, zuweilen aber auch supranationale Gebilde wie etwa die Europäische Union umfasst. Die übersteigerte Popularität der Symphonie bei Patrioten, Politikern, Diktatoren, Staaten und Veranstaltern setzt sich daher zuweilen in den künstlerischen Impuls um, eben all diese „Patriotismen“ wieder auszuradieren und das Werk nach Möglichkeit wieder „unpopulär“ zu machen.

Verschiedene Funktionalisierungen erfuhr die finale „Freude“-Melodie vor allem dadurch, dass sie von Schillers Text gelöst und entweder rein instrumental aufgeführt oder anders textiert wurde. Die Ideale der Französischen Revolution Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit ersetzte man durch die unbestimmte Feierlichkeit der „gemeinschaftsbildenden Kraft“, wie sie Paul Bekker in *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler* (1918) beschrieb. Übertragungen der von Schiller beschworenen Topoi des Erhabenen („Himmlische“, „Heiligtum“, „alle Menschen“, „Held“, „Siegen“, „Sonne“, „Sternenzelt“, „Cherub“, „vor Gott“)

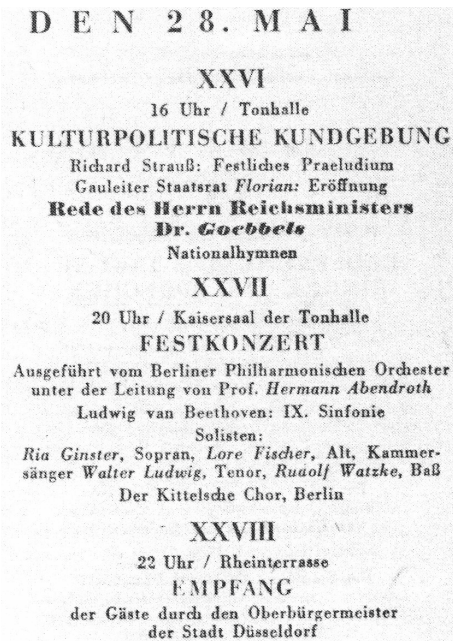
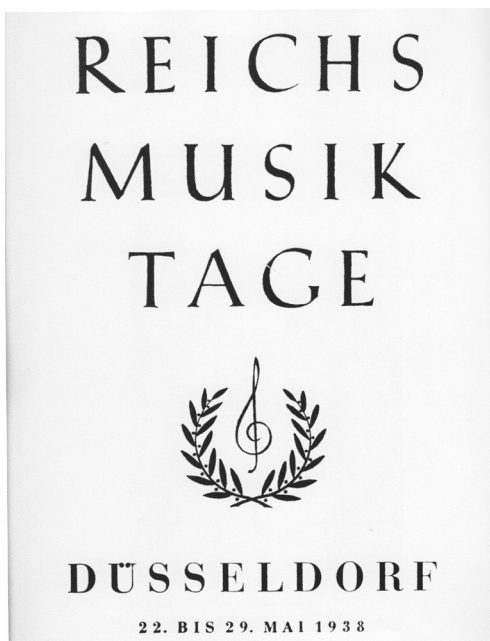
¹ Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* [1947], Frankfurt am Main 1960, S. 512.

auf politische Kategorien wie Führer, Völker, Vaterländer machten aus der neunten Symphonie ein „Paradigma für instrumentalisierte Kunst“². Vielfach unabhängig von Dichtung und Musik diente und dient das Werk als Mittel der Demagogie und Unterhaltung unter welchen weltanschaulichen Vorzeichen auch immer.

Während des Ersten Weltkriegs erklärte der Publizist Maurice Maclair im Aufsatz *La musique et la douleur* (1915) Frankreich zum einzig legitimen Erben von Beethovens Vermächtnis, indem er den Deutschen den Besitz der neunten Symphonie absprach; 1916 verweigerte der Leipziger Gewandhauschor seine Mitwirkung bei einer Aufführung der Symphonie, da man sich in Kriegszeiten dem darin zum Ausdruck gebrachten Verbrüderungsgedanken nicht anschließen wollte; die asiatische Erstaufführung der Symphonie erfolgte 1918 durch deutsche Kriegsgefangene im japanischen Kriegsgefangenenlager Bandō; in den 1920er Jahren verwendeten erstmals englische Sozialisten die „Freude-Melodie“ als Hymne; zur Zentenarfeier 1927 erlebte die Symphonie auch in Deutschland zahlreiche Aufführungen durch groß besetzte Arbeiterchöre und reklamierte Hanns Eisler Beethovens Musik für das Proletariat; im Madison Square Garden in New York inszenierte Walter Damrosch 1933 wenige Tage vor Hitlers Machtergreifung eine monumentale Friedensfeier mit einer Aufführung der Neunten, deren Finalsatz Irma Duncan choreographierte und in der Hauptrolle tanzte.

Josef Stalin sah in der Neunten die richtige Musik für die Massen und besiegelte mit deren Aufführung 1936 seinen totalitären Machtanspruch in der UdSSR; Wilhelm Furtwängler dirigierte das Werk 1937 zu Hitlers Geburtstag, und die Berliner Philharmoniker spielten es erneut 1938 unter Leitung von Hermann Abendroth bei den Reichsmusiktagen in Düsseldorf im Anschluss an eine kulturpolitische Rede des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda, in der Joseph Goebbels seine rassistischen *Zehn Grundsätze des deutschen Musikschaffens* proklamierte; 1949 erklang die Symphonie anlässlich der Gründung der Deutschen Demokratischen Republik; 1967 erklärte das westliche Verteidigungsbündnis NATO die „Freude-Melodie“ zur offiziellen Gesamthymne der in dieser Militärallianz zusammengeschlossenen Staaten; 1972 wurde das Hauptthema des letzten Satzes vom Europarat als Hymne angenommen und von Herbert von Karajan in drei Instrumentalversionen für Klavier, Blas- und Sinfonieorchester arrangiert, welche die Europäische Gemeinschaft 1985 zur offiziellen Europa-Hymne erklärte; zum 25jährigen Bestehen des argentinischen Orquesta Sinfónica Nacional – 1949 von Präsident Juan Perón ins Leben gerufen – erklang das Werk 1974 auf einer Tournee durch das ganze Land in Fußballstadien vor hunderttausenden Hörerinnen und Hörern sowie im Luna Park von Buenos Aires inklusive Fernsehübertragung, womit zugleich die zweite Präsidentschaft des 1955 aus dem Amt geputschten und 1973 aus dem Exil zurückgekehrten Sozialisten Perón gefeiert wurde.

2 Andreas Eichhorn, *Beethovens Neunte Symphonie. Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption* (= Kasseler Schriften zur Musik 3), Kassel u. a. 1993, S. 295. Zu den folgenden Beispielen vor allem das Kapitel „Die Neunte als funktionales Werk. Aspekte der ideologischen Rezeption“, S. 289–339; ferner Heribert Schröder, „Beethoven im Dritten Reich. Eine Materialsammlung“, in: *Beethoven und die Nachwelt. Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens*, hrsg. von Helmut Loos, Bonn 1986, S. 187–221, sowie die Rubrik „Trivia“ im Eintrag zu Beethovens 9. Symphonie bei Wikipedia.



Abbildungen 1: Reichsmusiktag Düsseldorf 1938. Höhepunkt der rund dreißig Veranstaltungen umfassenden Festwoche war am Samstag, dem 28. Mai 1938, eine kulturpolitische Kundgebung des Reichsministers und Präsidenten der Reichskulturkammer Joseph Goebbels im Kaisersaal der Tonhalle, eingeleitet durch das von Richard Strauss selbst dirigierte „Festliche Praeludium“ für großes Orchester und Orgel op. 61 und gefolgt von der Aufführung von Beethovens IX. Symphonie im abendlichen Festkonzert der Berliner Philharmoniker mit dem Kittelschen Chor Berlin unter Leitung von Hermann Abendroth.

Von 1974 bis 1979 bildete die „Freude“-Melodie den Grundstock der Nationalhymne Rhodesiens; in der Symphony Hall von Osaka finden seit 1983 jährlich am ersten Sonntag im Dezember Aufführungen des Werks mit zehntausend Sängerinnen und Sängern statt; wenige Wochen nach dem Fall der Berliner Mauer dirigierte Leonard Bernstein die Neunte am ersten Weihnachtsfeiertag 1989 im Ost-Berliner Konzerthaus samt Live-Übertragung in zwanzig Länder mit Musikern aus West- und Ostdeutschland sowie den ehemaligen Alliierten (namentlich aus München, Dresden, Paris, London, New York und Leningrad), wobei der Schlusschor zu „Freiheit, schöner Götterfunken“ abgeändert wurde;³ die Neunte erklang dann auch zur Wiedervereinigung beider deutscher Teilstaaten am 3. Oktober 1990; dank weggelassener Worte leicht über Sprachgrenzen hinweg einsetzbar, wurde die Europa-Hymne 2008 auch als provisorische Nationalhymne am Tag der Unabhängigkeitserklärung des Kosovo gespielt; und mit der Europa-Hymne feierte 2017 auch Emmanuel Macron seinen Wahlsieg als französischer Präsident.

Manche der genannten Aufführungen machen sprachlos. Wie war es möglich, dass die *Ode an die Freude* selbst in Hitler-Deutschland bestens „funktionierte“, während zur gleichen Zeit Millionen Menschen, Juden, Sinti, Roma, Schwule, Behinderte und politische Gegner vertrieben, eingesperrt, gefoltert und ermordet wurden? Warum erlebte man das weltumspannende Menschheitspathos „seid umschlungen Millionen, diesen Kuss der ganzen Welt“ nicht als Einspruch gegen die nationalsozialistische Rassen-, Hass- und Ausgrenzungsideologie? Warum verhinderte der aufgeklärte, freiheitliche, bürgerliche Geist der klassischen Musik, Kunst und Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts – den Goethe in *Das Göttliche* (1783) auf die bekannte Formel brachte „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut!“ – nicht die Barbarei von Diktatur, Krieg und Holocaust? Wie konnte es dazu kommen, dass die Neunte sogar für Terror und Genozid in Dienst genommen wurde? Wieso ließ sich diese Musik immer wieder mit anderen gesellschaftspolitischen Funktionalisierungen überschreiben, die nicht als Widerspruch wahrgenommen wurden, sondern erlaubten, Beethovens Symphonie gemäß den jeweils gerade herrschenden Dispositiven des Denkens, Fühlens und Handels entsprechend zurechtzuhören?

Thomas Mann: „es soll nicht sein“

Das Versagen der humanistischen Kultur und Bildung angesichts von Diktatur, Weltkrieg und Völkermord bildet den Hintergrund von Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* (1947), geschrieben während der Jahre 1943 bis 1947 im US-amerikanischen Exil. Der Chronist Serenus Zeitblom erzählt darin die Lebensgeschichte des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, während er parallel über die aktuelle Situation in Nazi-Deutschland zwischen Mai 1943 und dem Kriegsende Mai 1945 berichtet. Mehrfach kommen Leverkühn und sein inspirierender Musiklehrer Wendell Kretschmar auf Beethoven zu sprechen. Gegen Ende des Romans in Kapitel XLV stirbt Leverkühns junger Neffe Nepomuk Schneidewein, ein engelsgleicher Knabe, dessen Tod den Komponisten in Verzweiflung stürzt und ihn den Vorsatz fassen lässt, die neunte Symphonie zurücknehmen zu wollen.

3 Hanns Eisler hatte schon 1927 geschrieben: „Die Neunte Symphonie endet mit dem Schillerschen Hymnus ‚An die Freude‘, und *Freude mußte man im Zeitalter der Reaktion sagen, wenn man Freiheit meinte* (, wie es auch im ursprünglichen Schillertext hieß).“ Hanns Eisler, „Ludwig van Beethoven – Zu seinem 100. Todestage am 26. März“, in: ders., *Musik und Politik: Schriften 1924–1948*, hrsg. von Günter Mayer (= Gesammelte Werke III/1), Leipzig 1973, S. 26–31, hier S. 28.

Da die Personen von Manns Endzeit-Roman auch Personifikationen sind, ist der kurze Dialog der Freunde (siehe das diesen Aufsatz einleitende Zitat) eine Zuspitzung der Katastrophe der deutschen Kultur. Mit dem unschuldigen Knaben stirbt die letzte Quelle der Liebe und Hoffnung des Tonsetzers und werden zeitgleich viele Millionen Menschen Opfer von Krieg und Faschismus. Der Gymnasialprofessor Zeitblom, der seinen Schülern das Schöne, Gute, Wahre zu vermitteln trachtete, hat sich mit Aufkommen des Nationalsozialismus jedoch in die innere Emigration begeben. Als Vertreter der humanistischen Kultur und Bildung kann er nicht verhindern, dass alles „Gute und Edle“ – „was man das Menschliche nennt“ – im Sterben liegt. Sein Versagen entspricht dem Scheitern der klassischen Bildung und Kultur insgesamt. Und weil Beethovens neunte Symphonie im vollen Überschwang der erdichteten Begeisterung die anzustrebende Brüderlichkeit bereits als eingelöst erscheinen lässt, werden Musik und Dichtung falsch angesichts des realen Grauens. Doch das Skandalon ist noch schlimmer: Kunst und Musik haben dem Schrecken nicht nur nichts entgegensetzen, sondern verbrämen Tod und Zerstörung noch mit Schönheit, Freude, Jubel. Beethovens Neunte muss daher „zurückgenommen“ werden.⁴

Das Versagen von Kunst und Kultur hatte schon Herbert Marcuse im Aufsatz *Über den affirmativen Charakter der Kultur* (1937) thematisiert, als er die doppelte Eigenschaft von Kunst konstatierte, sowohl Protest gegen reale schlechte Verhältnisse und Utopie künftiger besserer Zustände zu sein als auch bloß idealisierendes Surrogat oder Refugium, das praktische Veränderungen in dem Maße verhindert, in dem es diese bereits als erfüllt darstellt:

„Unter affirmativer Kultur sei jene der bürgerlichen Epoche angehörige Kultur verstanden, welche im Laufe ihrer eigenen Entwicklung dazu geführt hat, die geistig-seelische Welt als ein selbständiges Wertreich von der Zivilisation abzulösen und über sie zu erhöhen. Ihr entscheidender Zug ist die Behauptung einer allgemein verpflichtenden, unbedingt zu bejahenden, ewig besseren, wertvolleren Welt, welche von der tatsächlichen Welt des alltäglichen Daseinskampfes wesentlich verschieden ist, die aber jedes Individuum ‚von innen her‘, ohne jene Tatsächlichkeit zu verändern, für sich realisieren kann.“⁵

In ähnlichem Sinne prägte Theodor W. Adorno den Begriff „Kulturindustrie“, die unter dem Diktat des kapitalistischen Profits alle Kunst und Kultur in „Kitsch und Avantgarde“ aufspaltet, also in das, was als Konsumgut Gewinn verspricht und die bestehenden Verhältnisse bestätigt oder aber daran Kritik übt und von der öffentlichen Wahrnehmung und Wirkung ausgeschlossen ist.⁶

Adorno hatte Thomas Mann bei der Arbeit an dessen Roman assistiert, insbesondere bei Formulierungen zum – so Adornos Aufsatz – *Spätstil Beethovens* (1937)⁷ und zu Leverkühns neuer Kompositionstechnik, die Schönbergs Zwölftontechnik nachempfunden ist. Durch Adornos damals im Entstehen begriffene *Philosophie der neuen Musik* (1948) erhielt Mann auch Anregungen zu Schilderungen von Leverkühns letzten Werken. Adorno bringt am Ende des Kapitels „Schönberg und der Fortschritt“ die Rolle der Avantgarde während der 1940er Jahre auf den Punkt einer negativen Ästhetik: „Die Unmenschlichkeit der Kunst

4 Leverkühns „Zurücknahme“ meint daher mehr als nur „eine Befreiung von Kunst aus der ‚Domination der Ideale‘, eine Abkehr von der politisch instrumentalisierten Kunst“. Eichhorn, S. 295.

5 Herbert Marcuse, „Über den affirmativen Charakter der Kultur“ [1937], in: ders., *Kultur und Gesellschaft I*, Frankfurt am Main 1967, S. 46–101, hier S. 63.

6 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* [1948], Frankfurt am Main 1978, S. 19.

7 Ders., „Spätstil Beethovens“ [1937], in: ders., *Musikalische Schriften IV*, hrsg. von Rolf Tiedemann (= Gesammelte Schriften 17), Frankfurt am Main 1982, S. 13–17.

muß die der Welt überbieten um des Menschlichen willen.“⁸ Und weiter heißt es dort über die neue Musik: „Alle Dunkelheit und Schuld der Welt hat sie auf sich genommen. All ihr Glück hat sie daran, das Unglück zu erkennen; all ihre Schönheit, dem Schein des Schönen sich zu versagen.“⁹ In diesem Sinne läßt auch Mann im vorletzten Kapitel XLVI den Chronisten Zeitblom äußern, dass Beethovens Neunte angesichts all der Verbrechen und Zerstörungen 1944/1945 nicht mehr die angemessene Musik und Ausdrucksform sei:

„Es gab Jahre, in denen wir Kinder des Kerkers uns ein Jubellied, den ‚Fidelio‘, die ‚Neunte Symphonie‘, als Morgenfeier der Befreiung Deutschlands – seiner Selbstbefreiung – erträumten. Nun kann nur dieses uns frommen, und dieses nur wird uns aus der Seele gesungen sein: die Klage des Höllensohns, die furchtbarste Menschen- und Gottesklage, die ausgehend vom Subjekt, aber stets weiter sich ausbreitend und gleichsam den Kosmos ergreifend, auf Erden je angestimmt worden ist.“¹⁰

Realisiert sieht Zeitblom diese negative Ästhetik in Leverkühns letztem vollendeten Werk, dem Oratorium „Dr. Fausti Weheklag“, dessen Verlauf von einem immer mächtiger anschwellenden Klagechor zu einem rein symphonischen Adagio „der umgekehrte Weg des Liedes an die Freude [ist], das kongeniale Negativ jenes Übergangs der Symphonie in den Vokal-Jubel, es ist die Zurücknahme...“¹¹

Leverkühns Vorhaben, Beethovens Neunte „zurücknehmen“ zu wollen, ist nicht wortwörtlich zu verstehen. Beethovens Werk ist aus den Konzertsälen, Medien, Tonträgern, Lautsprechern und Kopfhörern der Welt nicht mehr wegzudenken. Wie jedes andere Geschehen kann auch dieses im kollektiven Gedächtnis der Menschheit tief verankerte Werk nicht einfach ungeschehen gemacht werden. Auseinandersetzungen mit dieser Symphonie können daher nie reale „Zurücknahmen“ sein, sehr wohl jedoch Versuche zu ihrer Befreiung „von all den Besitzansprüchen, die im Namen welcher auch immer proklamierten Menschheitsideale und ideologischen Zielsetzungen an sie herangetragen wurden“¹². Ein solcher Versuch ist in gewisser Weise schon Gustav Mahlers neunte Symphonie (1908–1910). Die letzte vollendete Symphonie Mahlers läßt sich sogar in doppelter Hinsicht als „Zurücknahme“ verstehen, zum einen von Beethovens d-Moll-Symphonie und zum anderen von Mahlers gigantischer achter Symphonie (1906/1907), der „Sinfonie der Tausend“ in heroischem Es-Dur und mit der monumentalen Besetzung von Sopran-, Alt-, Tenor-, Bariton- und Bass-Solisten sowie zwei großen gemischten Chören und Knabenchor auf den Pfingsthymnus *Veni creator spiritus* und die Schlusszene aus Goethes *Faust* sowie einem riesigen Orchester mit vier- bis fünf-fachen Holzbläsern, acht Hörnern, sechs Harfen, Orgel, Harmonium, Celesta, Klavier und Fernorchester. In seiner Neunten verzichtet Mahler dagegen auf Text und Singstimmen, um stattdessen zur äußerlich „klassischen“ Viersätzigkeit zurückzukehren und mit dem D-Dur des Kopfsatzes dieselbe Tonart wie das Finale von Beethovens Neunter zu wählen, um dann jedoch als Schlusssatz ein „Adagio“ zu komponieren, das sieben Stufen im Quintenzirkel tiefer zu Des-Dur absteigt und gegen Ende auf die Streicher „molto espressivo“ ausdünn

8 Ebd., S. 125.

9 Ebd., S. 126. Zum Verhältnis beider Autoren vgl. Elvira Seiwert, *Beethoven-Szenarien. Thomas Manns „Doktor Faustus“ und Adornos Beethoven-Projekt*, Stuttgart und Weimar 1995. Zur kompositorischen Rezeption von Manns Roman vgl. Timo Sorg, *Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns*, Würzburg 2012.

10 Mann, S. 519.

11 Ebd., S. 524.

12 Dieter Rexroth, *Ludwig van Beethoven 9. Sinfonie d-Moll op. 125. Einführung und Analyse*, Mainz und München 21988, S. 77.

und als „Adagissimo“ im vierfachen Piano „äußerst langsam“ und „ersterbend“ verebbt. Wie Leverkühns „Weheklag“ lässt sich dies als ein Gegenentwurf zu Beethovens Neunter und deren wirbelnd-lärmendem Tutti-Finale „Prestissimo“ verstehen.

Bernd Alois Zimmermann: „Requiem für einen jungen Dichter“

Die junge Avantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg sah vor dem Hintergrund der durch die jüngste Vergangenheit korrumpierten Klassik keine Möglichkeit, diese Tradition fortzusetzen. Stattdessen wollte man möglichst radikal mit allem bisher Dagewesenen brechen und rigoros neu anfangen. Die europäische Komponistengeneration von Pierre Boulez, Bruno Maderna, Luigi Nono, Henri Pousseur, Karlheinz Stockhausen und anderen reagierte auf die völkische Vereinnahmung der europäischen Musiktradition mit radikalisierte Tonalitäts- und Traditionskritik. Rückblickend bezeichnete Nicolaus A. Huber – Schüler von Nono in Venedig 1967/1968 – den Serialismus daher zugespitzt als „eine Art Entnazifizierungs-Zwölftontechnik“¹³. Andere Komponisten wollten die Tradition indes nicht einfach ausradieren, sondern auf eigene Weise aufgreifen und fehlgelaufene Rezeptionsweisen korrigieren. Leverkühns fiktive „Zurücknahme“ der Neunten bildet vor diesem Hintergrund den ideellen Modellfall zu einigen real komponierten „Zurücknahmen“ von Beethovens neunter Symphonie. Wie Leverkühns „Dr. Fausti Weheklag“ ist allen voran Bernd Alois Zimmermanns (1918–1970) *Requiem für einen jungen Dichter* (1967–1969) „ein Monstre-Werk der Klage“¹⁴.

Zimmermann konzipierte sein *Requiem* ausdrücklich als Bilanz des halben Jahrhunderts von seiner Geburt 1918 gegen Ende des Ersten Weltkriegs bis zu seiner damaligen Gegenwart 1968 mit Kaltem Krieg, Studentenrevolte, Prager Frühling und Vietnamkrieg. Im Untertitel bezeichnete er das gut einstündige Werk als „Lingual für Sprecher, Sopran- und Bass-Solo, drei Chöre, Orchester, Jazz-Combo, Orgel und elektronische Klänge, nach Texten verschiedener Dichter, Berichte und Reportagen“. Das „Sprachstück“ enthält sowohl Live-Rezitationen als auch Zuspieldungen historischer Originalaufnahmen. Die Bandbreite der Texte reicht von der griechischen Antike über den spätantiken Kirchenlehrer Augustinus bis zu Literatur und Philosophie des 20. Jahrhunderts in Originalsprachen: James Joyce, Ezra Pound, Kurt Schwitters, Hans Henny Jahn, Albert Camus, Ludwig Wittgenstein sowie Artikel aus dem Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland. Zu Wort kommen ferner die beiden Russen Sergej Jessenin und Wladimir Majakowski sowie der Österreicher Konrad Beyer, die sich alle drei das Leben nahmen. Der Werkstitel gemahnt an den Freitod dieser jungen Dichter, deren Lebensende zugleich für sämtliche an der Wirklichkeit zugrunde gehenden Künstlerinnen und Künstler stehen und allgemein die Ohnmacht der Kunst angesichts des Leids und Unheils in der Welt symbolisieren.

Zimmermann rekapituliert die fünfzig Jahre Weltgeschichte 1918 bis 1968 mit Tonbandzuspieldungen von Ausschnitten aus Reden berühmter Persönlichkeiten, darunter Adolf Hitler, Mao Tse-tung, Alexander Dubček und Papst Johannes XXIII. Die Fülle und Dichte des Materials ist erschlagend und kaum vollständig erfassbar. Wie sonst nur in der Oper *Die Soldaten* (1957–1965) zeigt sich hier Zimmermanns Verständnis der Zeit – frei nach

13 Nicolaus A. Huber, „Über einige Beziehungen von Politik und Kompositionstechnik bei Nono“ [1974], in: ders., *Durchleuchtungen. Texte zur Musik 1964–1999*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 2000, S. 57–66, hier S. 57.

14 Mann, S. 520.

Augustinus – als „Kugel“, in deren Mittelpunkt dem Menschen alle drei Zeiten gleich gegenwärtig sind, nämlich als durch Erinnerung vergegenwärtigte Vergangenheit, als augenblicklich erlebte Gegenwart und als in der Gegenwart erwartete Zukunft. Etwas Ähnliches sieht Zeitblom in Leverkühns „Apocalipsis cum figuris“ verwirklicht, nämlich „den Weg um die Kugel, in dem Rückschritt und Fortschritt, das Alte und Neue, Vergangenheit und Zukunft eins wurden“. Zimmermann ergänzt die zahlreichen Text- und Tondokumente aus Geschichte und Gegenwart schließlich noch um Zitate aus Werken von Richard Wagner, Olivier Messiaen, den Beatles und Beethoven. Nach der Anrufung Gottes und der Bitte um Gnade „Kyrie eleison“ singt am Ende des vorletzten Teils „Lamento“ der Männerchor III die Passage „Brüder, über'm Sternenzelt, muss ein lieber Vater wohnen“ aus dem Finale von Beethovens neunter Symphonie. Im dichten Stimmengewirr tritt fast ausschließlich das Wort „Brüder“ durch schrille Spitzentöne heraus. Zu Beginn des direkt anschließenden Schlussteils „Dona nobis pacem“ erklingt dann per Tonband die – so Richard Wagners Bezeichnung – „Schreckensfanfare“ vom Anfang des Finales der Neunten. Die punktierten Halben im Tempo „Presto“ = 96 werden nahtlos in den Beatles-Song *Hey Jude* übergeblendet. Im Gegensatz zu Schillers/Beethovens *Ode an die Freude* folgt dann – ähnlich Leverkühns „Dr. Fausti Weheklag“ – ein „Lied an die Trauer“¹⁵.

[illegible]

Abbildung 2: Bernd Alois Zimmermanns *Requiem für einen jungen Dichter* (1967–1969), Anfang „Dona nobis pacem“, Ausschnitt T. 1–7

15 Ebd., S. 524.

Bei Beethoven reihen sich an die zunächst zweimal auftretende „Schreckensfanfare“ die Rezitative der Violoncelli und Kontrabässe im Wechsel mit den kurzen Rekapitulationen der drei vorangegangenen Instrumentalsätze. Die dann zunächst ebenfalls rein instrumental anhebende „Freude“-Melodie steigert sich zum Tutti und wird abrupt durch einen dritten „Presto“-Einsatz der Schreckensfanfare *ff* abgeschnitten. Erst danach leitet der Solobariton „O Freunde, nicht diese Töne! Sondern lasst uns angenehmere anstimmen und freudenvollere“ zum Einsatz von Vokalquartett und Chor mit der „Ode an die Freude“ über. Bei Zimmermann folgt auf die „Schreckensfanfare“ und den Beatles-Song zunächst ebenfalls eine Art Rekapitulation, und zwar von historischen Tondokumenten, die im Rückbezug auf das „Dies irae“ des Teils „Requiem I“ die Schrecken des Zweiten Weltkriegs bezeugen.¹⁶ Man hört Sprachaufnahmen von Stalin, Winston Churchill, Rudolf Freisler, eine Funkmeldung der Ersten Luftabwehrdivision Berlin über aus Westen anfliegende Bombergeschwader und die mit jubelndem „Ja“ euphorisch beantwortete Frage in Goebbels berüchtigter Durchhalterede im Berliner Sportpalast vom 18. Februar 1943 „Wollt ihr den totalen Krieg?“. Ein herausstechendes Wort in einer Ansprache des Reichsministers des Auswärtigen Joachim von Ribbentrop lautet „Todfeindschaft“. Parallel zur Sprachcollage singt der Männerchor III „Dona nobis pacem“. Die Bitte um Frieden kollidiert jedoch mit all diesen Zeugnissen des „totalen Kriegs“. Bereits Nam Jun Paik hatte zwischen 1960 und 1962 bei einem Konzert im Kölner Atelier der Malerin Mary Bauermeister bei einer Wiedergabe von Beethovens Neunter „Vietnam-Geheul von Kindern und Frauen“ eingeblendet.¹⁷ Und schon Beethoven selbst hatte die zarte D-Dur-Friedensbitte des „Agnus dei“ in seiner *Missa solemnis* zweimal mit einer Kriegsmusik von Pauken und Trompeten in querständigem B-Dur förmlich überfahren, um die „Inständigkeit der Friedensbitte plausibel [zu] machen“¹⁸.

Bei Zimmermann wiederholen nach der Sprachcollage sämtliche Chöre und Solisten fortwährend die Friedensbitte „Dona nobis pacem“ bis zum Kreischen forciert sowie von tumultuösem Schlagzeug und aggressiv gellenden Holz- und Blechbläsern gewaltsam übertönt. Während der Gesang langsam nachlässt, wird eine „Montage politischer Demonstrationen verschiedenster Art und Länder“ (Partitur, S. 204) eingeblendet: Lärmendes Durcheinander, Skandieren, Schreien, Pfeifen, Autohupen, Motorengeräusche, Scheppern, splitterndes Glas. Dem allmählich ausgeblendeten Szenario folgt nach kurzer stiller Schrecksekunde die Rezitation eines Fragments aus Konrad Beyers unvollendetem Roman *Der sechste Sinn* (posthum 1966): „wie jeder weiss. wie jeder wusste. wie alle wussten. wie alle wissen, wissen das alle? das können unmöglich alle wissen...“ Da der Text ohne konkreten Gegenstand auskommt, kann man ihn im Kontext von Zimmermanns *Requiem* als Kommentar zu den vorigen Tondokumenten und dem kollektiven Verdrängen der Schuld der Deutschen und Österreicher an Diktatur, Weltkrieg und Holocaust verstehen. Dem Sprechtext folgt dann fallbeilartig eine Tutti-Dissonanz und ein letztes „Dona nobis pacem“ sämtlicher Sängerinnen und Sänger, die es im hundertkehligen Tutti *fff* „con tutta la forza“ wie einen riesigen Verzweiflungsschrei herausschleudern. Der Rest ist Schweigen – und dann Applaus.

16 Vgl. Jörn Peter Hiekel, *Bernd Alois Zimmermanns „Requiem für einen jungen Dichter“* (= BzAfMw 36), Stuttgart 1995, S. 397.

17 Gabriele Lueg, „Gespräch mit Mary Bauermeister“, in: *Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole. Vom Happening zum Kunstmarkt*, hrsg. von Wulf Herzogenrath und Gabriele Lueg, Köln 1986, S. 140–145, hier S. 143.

18 Hans-Joachim Hinrichsen, *Ludwig van Beethoven. Musik für eine neue Zeit*, Kassel u. a. 2019, S. 278f.

Zimmermann macht im Schlussteil des *Requiem* aus der lateinischen Fürbitte „dona eis requiem“ (gib ihnen Frieden) der Missa pro defunctis die Bitte „dona nobis pacem“ (gib uns Frieden) aus dem „Agnus dei“ des Messordinariums. Die kleine Textänderung bewirkt eine gravierende theologische Umdeutung der Fürbitte für die Toten der Vergangenheit zur Bitte der hier und heute Lebenden: *Wir* sind gemeint! Gib *uns* Frieden! Außerdem erscheinen die drei lateinischen Worte nicht als demütiges Flehen, sondern als kreatürliche Exklamation der nackten Verzweiflung angesichts allen inneren und äußeren Unfriedens. Die Bitte für die Verstorbenen der Totenliturgie wird – in Sinne negativer Theologie – zur erschütternden Anklage Gottes und der Menschen, die nicht in der Lage waren und sind, in Frieden zu leben. Wie zu allen Jahrhunderten verhalte die Bitte um Frieden auch in Beethovens *Missa solemnis* und *Ode an die Freude* ohne Wirkung auf die reale kriegserische Gegenwart. Zimmermann verschärft die Bitte daher zum aufrüttelnden Appell, nicht länger auf einen lieben Vater „über'm Sternenzelt“ zu hoffen, sondern trotz der Ohnmacht angesichts aller Schrecken selber etwas für den schmerzlich vermissten Frieden zu tun. Auch Paul McCartneys Beatles-Song *Hey Jude* wendet sich an die nächste Generation, sie möge es besser machen: „Hey, Jude, don't make it bad, / Take a sad song and make it better. / Remember to let her into your heart, / Then you can start to make it better.“ Alle Strophen enden mit Varianten der Aufforderung „Then you can start to make it better.“ Zimmermann zitiert in seinem Zuspil allerdings nur das „naaa, na, na, nanana naaa“ vom Schluss des Songs, das dort Blechbläser und Streicher in Dauerschleife hymnisch überhöhen. Warum Zimmermann gerade diese untextierte Stelle wählte, bleibt fraglich. Vielleicht zielte er auf das „unbeschwerter Lebensgefühl“ der jungen Generation und deren Massenbegeisterung für die Beatles, die sich womöglich mit dem Jubel der erst wenige Jahre zuvor durch Hitler und seine Schergen verführten Massen vergleichen lässt, wie Jörn Peter Hiekel vermutet.¹⁹ Oder *Hey Jude* steht für die Hoffnungen der damaligen 68er-Studentenbewegung auf einen Neuanfang und den Protest gegen die Eltern- und Tätergeneration. Das würde den Beatles-Song schließlich auch zu einem Kommentar gegenüber Zimmermanns eigenem „sad song“ und der in seinem *Requiem* rekapitulierten letzten fünfzig Jahre „trauriger“ Weltgeschichte machen.

Dass Zimmermann damals abgründige Zweifel an den Möglichkeiten von Kunst und Musik hatte, belegt sein Abschiedsbrief an seine älteste Tochter Bettina, geschrieben am 3. August 1970, eine Woche vor seinem Freitod. Vor diesem Hintergrund erscheint sein *Requiem für einen jungen Dichter* wie eine Totenmesse für ihn selbst, den selbsttätig aus dem Leben geschiedenen Dichter in Tönen. In seinem Brief schreibt er,

„daß die Musik, ob als Kunst oder Anti-Kunst, sich selbst umgebracht hat. Selbstverständlich wird es weiter Musik geben, Musik die wir meinen, auch für die Zukunft meinen, weil man sonst nicht existieren kann: Kunst als Notwehr gegen ein Leben, das total aus den Fugen zu drohen geht [zu gehen droht] und schon gegangen [ist]. (Nur haben es die meisten noch nicht bemerkt).“²⁰

Die von Zimmermann diagnostizierte Erschütterung von Musik und Kunst korrespondiert mit seinem eigenen Zusammenbruch. Die Uraufführung des *Requiem* am 11. Dezember 1969 in der Rheinhalle Düsseldorf unter Leitung von Michael Gielen konnte er nicht besuchen, weil er seit dem 1. Dezember bis einschließlich Mitte Mai 1970 in der Kölner Universitäts-Nervenklinik wegen einer manisch-depressiven Erkrankung – wohl eine bipolare

19 So die Deutung von Hiekel, S. 402f.

20 Zitiert nach Bettina Zimmermann, *con tutta forza – Bernd Alois Zimmermann: Ein persönliches Porträt*, Hofheim 2018, S. 367.

Störung – in psychiatrischer Behandlung war.²¹ Sein Lebensende hat mit dem psychischen Zusammenbruch und bald folgenden Tod des fiktiven deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn nichts zu tun. Und dennoch drängen sich Parallelen auf.

Zimmermanns *Requiem* kreuzt verschiedene Gattungen: Es verbindet die Liturgie des Requiems mit der des Ordinarius; es ist sowohl ein geistliches Werk als auch für den Konzertsaal bestimmt; es ist sowohl sinfonisch konzipiert als auch radiophon wie ein Hörspiel sowie als riesenhaft besetztes Oratorium für im Raum verteilte Chöre und Lautsprecherzuspielungen. Diese Hybridität erinnert – trotz anderer technischer, sprachlicher und klanglicher Mittel – an Beethovens *Missa solennis* und neunte Symphonie. Beide Bekenntniswerke enthalten die Bitte um Frieden und gründen auf dem vernünftigen Gottesbegriff der aufgeklärten Religionsphilosophie. Beethovens Spätwerke haben beide einen „gemeinsamen religions- und geschichtsphilosophischen, damit aber auch einen im Sinne der Kant'schen Friedensschrift [*Zum ewigen Frieden* (1795)] politischen Aspekt: Friede, Freude und die hier nie explizit thematisierte Freiheit“²². Beethoven ging es nicht um abstrakte Utopien, sondern um die Herbeiführung von Frieden, Freiheit und Freude als einer praktisch-moralischen Pflicht eines jeden vernünftigen Menschen.²³ Schillers/Beethovens *Ode an die Freude* gibt hierzu den Impuls als jubulierender Rundtanz, der bereits einzulösen scheint, was erst noch herbeizuführen ist. Zimmermanns *Requiem* endet dagegen wie Leverkühns letztes Oratorium, ohne „Vertröstung, Versöhnung, Verklärung“²⁴, mit einem Schlusssatz, der in den Worten Zeitbloms „wie die Klage Gottes über das Verlorengehen seiner Welt, wie ein kummervolles ‚Ich habe es nicht gewollt‘ des Schöpfers lautet“²⁵. Sofern Zimmermanns *Requiem* das Scheitern von Utopien zur wichtigsten Grundaussage erhebt, „wird damit nicht gegen die Utopien, sondern nachdrücklich gegen die Wirklichkeit argumentiert, durch die diese vereitelt wurden“²⁶. Ebenso wurde über Beethovens Musik und insbesondere die neunte Symphonie gesagt: „Noch nie ist das Scheitern einer vernünftigen Hoffnung an der harten Realität ein gutes Argument gegen die – ohnehin unauslöschliche – Macht der Utopie gewesen.“²⁷

Hans Werner Henze: Sinfonia N. 9

Auf Beethovens Neunte reagiert auch Hans Werner Henze (1926–2012) in seiner *Sinfonia N. 9* (1995–1997) für gemischten Chor und Orchester auf Texte von Hans-Ulrich Treichel nach Motiven aus Anna Seghers' *Das siebte Kreuz* (1942). Die sieben Sätze folgen dem obligaten Tempowechsel schnell/langsam und schildern zentrale Stationen des Romans: „1. Die Flucht – 2. Bei den Toten – 3. Bericht der Verfolger – 4. Die Platane – 5. Der Sturz – 6. Die Nacht im Dom – 7. Die Rettung“. Sieben Häftlinge entkommen aus dem Konzentrationslager Westhofen bei Worms, woraufhin der Lagerkommandant befiehlt, die Entflohenen binnen sieben Tagen zurückzubringen und an sieben im KZ erstellten Kreuzen hinzurichten. Sechs Flüchtende werden von SS-Soldaten gefasst oder kommen auf der Flucht ums

21 Ebd., S. 376.

22 Hinrichsen, S. 289.

23 Ebd.

24 Mann, S. 524f.

25 Ebd., S. 525.

26 Hiekel, S. 430.

27 Hinrichsen, S. 317.

Leben, einem aber gelingt die Flucht in die Niederlande, sodass das siebte Kreuz leer bleibt und zu einem Zeichen der Hoffnung und des Widerstands wird. In Anlehnung an Seghers' Widmung „den toten und lebenden Antifaschisten Deutschlands“ wählte auch Henze die Zueignung: „Den Helden und Märtyrern des deutschen Antifaschismus gewidmet.“

Die italienische Bezeichnung „Sinfonia“ verwendet Henze – die 7. Symphonie ausgenommen – auch sonst für sein symphonisches Schaffen. Er setzt sich damit von der deutsch-österreichischen Gattungstradition ab und wendet sich mit der nüchternen Zählung „N. 9“ zudem gegen Mystifizierungen der neunten Symphonien von Beethoven, Bruckner und Mahler, über die hinaus angeblich kein Komponist mehr etwas zu sagen vermöge. Wegen der Textwahl und Besetzung hätte Henze sein Werk ebenso gut als Chorkantate oder mit Seghers' Romantitel als *Das siebte Kreuz* betiteln können. Mit der Chorbesetzung provoziert er bei aller Distanzierung schließlich dennoch Verbindungslinien zu Beethovens Chorsymphonie.²⁸ Nicht zufällig beginnt Henzes Neunte in Bläsern und Pauken auch mit der leeren Quinte *d-a* der Grundtonart von Beethovens d-Moll-Symphonie, die auch später wiederkehrt. Und am Ende des Schlusssatzes liegt in den Kontrabässen eben jene leere Quinte *A-E*, mit der Beethovens Kopfsatz beginnt. Ähnlich Hanns Eislers *Deutscher Sinfonie* (1937) verstand Henze seine *Sinfonia N. 9* sowohl als Gegenentwurf zu Beethovens Neunter als auch als Fortsetzung von deren humanistischen Idealen mit anderen Mitteln. Im Vorwort der Partitur schreibt er:

„Was in dieser Sinfonie geschieht, ist eine Apotheose des Schrecklichen und Schmerzlichen. Sie ist eine Summa summarum meines Schaffens, der Versuch einer Abrechnung mit einer willkürlichen, unberechenbaren, uns überfallenden Welt. Statt der Freude, den schönen Götterfunken zu besingen, sind in meiner Neunten den ganzen Abend Menschen damit beschäftigt, die immer noch nicht vergangene Welt des Grauens und der Verfolgung zu evozieren, die weiterhin ihre Schatten wirft.“²⁹

Henze hatte bereits nach der 7. Symphonie geplant, Seghers' Roman zum Thema seiner *Sinfonia N. 9* zu machen, obwohl er damals noch nicht einmal an der *Sinfonia N. 8* zu arbeiten begonnenen hatte. Offenbar wollte er seine Auseinandersetzung mit der Nazi-Diktatur bewusst der seit Beethoven symbolträchtigen Neunten vorbehalten.

Im Vorwort rückt Henze die *Sinfonia N. 9* in die Nähe zu seiner kurz zuvor geschriebenen Autobiographie *Reiselieder mit böhmischen Quinten* (1996), wo er sich ebenfalls mit den Geschicken Deutschlands und seinen eigenen damit verbundenen Erlebnissen auseinandersetzt. Auf der letzten Seite des Buchs schreibt er in Hinblick auf die damals aktuell geplante Symphonie: „Meine frühen und trüben Erfahrungen mit dem eigenen Land wollen und müssen in dieser Chorsinfonie ausgesprochen und geschildert werden: Es ist also eine Direktkonfrontation.“³⁰ Die Uraufführung der *Sinfonia N. 9* präsentierten die Berliner Philharmoniker und der Rundfunkchor Berlin unter Leitung von Ingo Metzmacher bei den 47. Berliner Festwochen 1997. Das Festival bot im siebten Jahr nach der deutschen Wiedervereinigung unter dem Motto „Deutschlandbilder“ erstmalig Konzerte mit Werken

28 Vgl. Benedikt Vennefrohne, *Die Sinfonien Hans Werner Henzes. Entstehungsgeschichte und werkanalytische Untersuchungen zu einer Sinfonie-Ästhetik* Henzes (= Diskordanzen 15), Hildesheim 2005, v. a. das Kapitel V „Sinfonia N. 9“, S. 215–270.

29 Henze missversteht offenbar Schillers Odentext, indem er den „schönen Götterfunken“ nicht in der Freude selbst erkennt, sondern eigenartigerweise von der Freude spricht, „den schönen Götterfunken zu besingen“.

30 Hans Werner Henze, *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926–1995*, Frankfurt am Main 1996, S. 592.

Sinfonia N. 9

I. Die Flucht

Hans Werner Henze
* 1926

3/4 In großer Erregung

The musical score is written for a full orchestra. The instruments listed on the left are: Piccolo (3), Flöte (1, 2), Klarinette (1, 2), Bassklarinete (3), Oboe (1, 2), Englisch Horn (3), Heckelphon, Fagott (1-3), Horn (1-6), Trompete (1, 2, 3, 4), Altposaune, Tenorposaune (1, 2), Bassposaune, Kontrabass-Posaune, Tuba, Pauken, Schlagzeug (große Trommel), and Harfe. The score is in 3/4 time and marked 'In großer Erregung'. The first movement is titled 'I. Die Flucht'. The conductor's name, Hans Werner Henze, and his birth year, * 1926, are noted in the top right. The score shows the beginning of the movement, with various dynamics like *pp*, *p*, and *con sord.* indicated.

Abbildung 3: Hans Werner Henze, *Sinfonia N. 9*, Beginn des 1. Satzes „Die Flucht“, Ausschnitt

lebender Komponisten aus beiden vormals getrennten Teilstaaten. Dazu passend formulierte Henze im Vorwort der Partitur übereinstimmend mit dem in seiner Autobiographie angekündigten Vorhaben: „Meine neunte Sinfonie befasst sich mit der deutschen Heimat – so, wie sie sich mir dargestellt hat, als ich ein junger Mensch war, während des Krieges und schon zuvor.“ Henze verbindet sein Werk sowohl mit Seghers’ antifaschistischem Roman als auch persönlichen Erinnerungen an die Nazi-Zeit, wo er als junger Mensch mit homosexueller Neigung von seinem Vater – einem glühenden Nationalsozialisten – auf eine Musikschule der Waffen-SS geschickt und nach dem „Reichsarbeitsdienst“ während des letzten Kriegesjahres als Funker bei der Wehrmacht eingesetzt worden war.

Treichels Textvorlage lässt von Station zu Station verschiedene Häftlinge und einen SS-Wachmann in der Ich-Form zu Wort kommen. Henze vertonte den Text jedoch nicht realistisch mit wechselnden Vokalsolisten, sondern durchgehend mit Chor, um die individuellen Schicksale der Opfer und Täter zum kollektiven Wir zu weiten. Sein autobiographisch gefärbter Blick auf sein Heimatland sollte dadurch eine allgemein gesellschaftliche Perspektive auf den Nationalsozialismus und dessen Folgen gewinnen, die manche Politiker und Historiker mit der deutschen Wiedervereinigung 1989/1990 als abgeschlossen ansehen wollten. Ob die *Sinfonia N. 9* jedoch diese überhistorische Aussagekraft entfaltet, ist eher

zweifelhaft, weil der Eindringlichkeit von Text und Musik eine zuweilen recht äußerliche Programmatik und lautmalerische Schilderung der im Text beschriebenen Zustände von Angst, Hetze, Atemlosigkeit, Stille, Gewalt und Brutalität gegenübersteht. Der erste Satz „Die Flucht“ endet auf den Vers „Mein Herz schlägt wie eine Trommel so laut“ mit wildem Trommeln im *ffff* sowie zum Schrei in Spitzenlagen forcierten Sängern, Bläsern und Streichern. Zusatzinstrumente wie Sirene, Polizeipfeife, Ambos, Ratsche und Peitsche verleihen dem symphonischen Verlauf – darin Zimmermanns *Requiem* ähnlich – auch hörspielartige Züge.

Henzes Selbstverständnis der *Sinfonia N. 9* als Opus summum seines Schaffens und Lebens suggeriert eine Nähe zum letzten vollendeten Werk des anderen „deutschen Tonsetzers“ Adrian Leverkühn. Tatsächlich lassen sich Parallelen zu dessen letztem Oratorium „Dr. Fausti Weheklag“ ziehen. Das von Zeitblom beschriebene „barbarische Geräusch des Glissandos“ findet sich auch bei Henze im Chor. Eine nicht weiter nachgewiesene Behauptung bleibt jedoch die These, Henzes Komposition ließe sich „bis in Einzelheiten hinein [...] mit den beiden sinfonisch-oratorischen Hauptwerken Adrian Leverkühns, der ‚Apokalypsis cum figuris‘ und ‚Dr. Fausti Weheklag‘, vergleichen“³¹. Im Gegensatz zu diesen fiktiven Werken endet Henzes Werk gerade nicht in totaler Hoffnungslosigkeit, sondern indem es die „Zurücknahme“ von Beethovens *Ode an die Freude* seinerseits „zurücknimmt“. Analog zu Seghers' Roman, der mit der stillen Hoffnung auf Rettung und Freiheit schließt, wendet Henze das wiederkehrende d-Moll am Ende zwar nicht wie Beethovens Finalsatz zu strahlendem D-Dur *sempre ff*, aber immerhin zu einem ambivalent um die Dreiklänge A-Dur und cis-Moll changierenden und langsam ins *ppp* verebbenden Schlussklang.

Statt der *Sinfonia N. 9* bezieht sich Henzes drittes Violinkonzert (1997, rev. 2002) direkt auf Thomas Manns Roman. Das Konzert trägt den programmatischen Untertitel „Drei Porträts aus dem Roman ‚Doktor Faustus‘ von Thomas Mann“ und wurde einen Tag nach der Uraufführung der *Sinfonia N. 9* ebenfalls beim Berliner Musikfest 1997 uraufgeführt. Die drei Sätze porträtieren 1. die Dirne „Esmeralda“, die Leverkühn mit Syphilis ansteckt und damit den Grundstock für seinen späteren Genialitätspakt mit dem Teufel legt; 2. den von Leverkühn geliebten Neffen Nepomuk, der von sich selbst als „Das Kind Echo“ spricht und dessen Tod den Komponisten gegen Ende seines Lebens veranlasst, die neunte Symphonie „zurücknehmen“ zu wollen; und 3. den Geiger Rudolf Schwerdtfeger „Rudi S.“, der Leverkühn in homoerotisch gefärbter Freundschaft zugetan ist und von diesem ein extrem virtuoses Violinkonzert gewidmet bekommt, dann jedoch wegen Leverkühns Verstoß gegen das teuflische Liebesverbot als Brautwerber für ihn zu Schwerdtfegers eigener Ex-Freundin geschickt wird, die den Geiger dann erschießt.

Kollisionen, Kitsch und Kulturmüll?

Adorno hatte an Beethovens prometheischen Durchbruchswerken „die Manipulierung der Transzendenz, das *Muß*, die Gewalt“³² kritisiert und in Hinblick auf die neunte Symphonie den Einwand formuliert: „Humanität trumpft nicht auf.“³³ Diesen Gedanken aufgreifend kreierte der Dirigent Michael Gielen ein kritisches Gegenstück zu dem im Chorfinale über-

31 Vgl. Vennefrohne, S. 264f.

32 Theodor W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, hrsg. von Rolf Tiedemann (= Nachgelassene Schriften I/1), Frankfurt am Main ²1994, S. 120.

33 Ebd., S. 173.

schäumenden Optimismus, als er bei einer Aufführung von Beethovens Neunter 1978 in den Beginn des Schlusssatzes Arnold Schönbergs *A Survivor from Warsaw* für einen Sprecher, Männerchor und Orchester op. 46 (1947) integrierte.³⁴ Die zwölftönige Kantate wirkt in dieser Konstellation wie eine „Zurücknahme“ von Beethovens Jubelchor, zumal Schönbergs Stück analog zur dortigen „Schreckensfanfare“ ebenfalls mit einer schneidenden Trompetenfanfare beginnt, mit der SS-Soldaten die Bewohner des Warschauer Ghettos zur Deportation ins Vernichtungslager antreten lassen. Am Ende singt der Männerchor – auch darin Beethovens Schlusschor ähnlich – das hebräische Glaubensbekenntnis *Schma Jisrael* als musikalische Manifestation der Gemeinschaft der Juden untereinander und mit Gott. Eine Aufnahme der in Beethovens Neunte montierten Schönberg-Kantate erschien dann auch auf einer Doppel-LP.

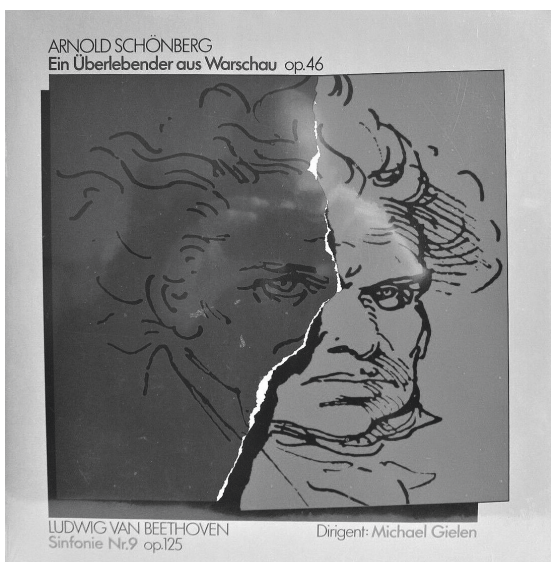


Abbildung 4: Michael Gielen, LP mit Beethovens neunter Symphonie und Schönbergs *Ein Überlebender aus Warschau*

Ausdrücklich als „Zurücknahme“ konzipierte Andreas F. Staffel (*1965) *Beethoven off set – oder: ich nehme sie zurück die neunte Symphonie* (2015–2019). Der Pianist und Komponist realisierte das Stück 2020/2021 – bedingt durch die Unmöglichkeit, das Stück während der Corona-Pandemie von einem realen Orchester aufgeführt zu bekommen – als CD-Produktion für das Label Anthemion mit fünf live spielenden Instrumentalsolisten – ausgewiesenen Interpretinnen und Interpreten der neuen Musik – und dem aus acht Solisten bestehenden Neuen Kammerchor Berlin unter der Leitung von Adrian Emans. Den Orchesterpart des rund vierzigminütigen Werks produzierte dagegen das Berliner Studio Julius Holtz mithilfe der Instrumental-Samples der Vienna Library (VSL), die vor allem von Mitgliedern der Wiener Philharmoniker eingespielt wurden und in der Regel für Produktionen symphoni-

34 Der Komponist und damalige Kieler Generalmusikdirektor Hans Zender platzierte Schönbergs Werk dagegen 1972 zwischen die beiden Teile einer Osteraufführung von Johann Sebastian Bachs *Matthäuspassion*.

scher Filmmusik verwendet werden. Hybride ist auch die Besetzung des Werks sowohl mit einem traditionellen Symphonieorchester wie bei Beethovens Neunter als auch einem räumlich entgegengesetzten zwanzigköpfigen Ensemble neuer Musik. Die vier Sätze folgen der Reihenfolge der Sätze von Beethovens Symphonie. Der erste Satz beginnt im Symphonieorchester mit der leeren Quinte exakt wie bei Beethoven. Das Ensemble spielt dazu im Tempo „Liberamente“ Halbe = 44 mit demselben Pulsschlag Viertel = 88 von Beethovens „Allegro, ma non troppo, un poco maestoso“. Beide Klangwelten prallen jedoch unvermittelt aufeinander. Das Ensemble nutzt überwiegend erweiterte Spieltechniken. Die Bläser spielen mit Flatterzunge, tonlos, glissandierend, auch Mikrointervalle, die Streicher schlagen mit dem Bogenholz und pressen die Bögen mit Überdruck auf die Saiten. Die geräuschhaften Blas-, Klappen-, Bogen- und Schlagaktionen entfalten ein ametrisches und improvisationsartiges Eigenleben. Nach der Satzeröffnung dominieren sie das klassische Orchester, das fortan nur noch versprengte Beethoven-Fragmente artikuliert. Nach Auskunft des Komponisten liegt dem Satz die Erfahrung zugrunde, eine Aufführung von Beethovens Werk in der Berliner Philharmonie vor geschlossenen Saaltüren verfolgt zu haben, weil er zu spät kam, sodass die Musik draußen nur extrem gedämpft und gefiltert hörbar wurde und sich mit Geräuschen von der Straße durchdrang.

Den zweiten Satz beginnt das Ensemble ähnlich frei „senza misura“, während das Orchester erst später mit dem punktierten Oktavmotiv und Hauptthema von Beethovens Scherzo „Molto vivace“ einfällt. Der dritte Satz greift folgerichtig Bruchstücke von Beethovens „Adagio molto e cantabile“ auf. Aus dem Orchester sickern einzelne Töne, Intervalle, Akkorde und melodische Linien in das Ensemble, das diese Elemente der eigenen Klanglichkeit anverwandelt. Neben den Orchestersamples werden Soli von Oboe, Violine, Akkordeon, Innenklavier und Blockflöte live eingespielt und dank Overdub-Verfahren mit dem Orchester kombiniert. Zudem erklingen – vor allem im Akkordeon – Zitate von fünf jüdischen Liedern aus osteuropäischen Konzentrationslagern, um die „geradezu überirdische Schönheit“ von Beethovens „Adagio“ mit der menschenverachtenden Wirklichkeit zu konfrontieren. Der vierte Satz beginnt wie Beethovens Finale *ff* mit der „Schreckensfanfare“, vor allem in den Bläsern des Ensembles, während das Beethoven-Orchester schon nach Takt 3 aussetzt und das Ensemble alleine weiterspielt, dann allerdings nur noch „subito *pp*“. Ein nachfolgendes Solo des Kontrabasses folgt grob der Kontur des ersten Rezitativs bei Beethoven. Der Wiederholung der Fanfare – mit vertauschten Rollen von Ensemble und Orchester – schließen sich wie bei Beethoven weitere instrumentale Rezitative im Wechsel mit den Rekapitulationen der vorherigen Satzanfänge an. Erklärtes Ziel ist laut Staffels Werkkommentar eine „Entheroisierung der neunten Symphonie und gleichzeitig eine Mahnung vor Missbrauch dieser zutiefst menschlichen Musik durch menschenverachtende Regime und Diktatoren“.

Den lange vorbereiteten Instrumentaleinsatz der „Freude“-Melodie übernimmt dann als Audio- und Videozuspiel der Nazipropagandafilm der Aufführung von Beethovens neunter Symphonie am 20. April 1942 – zu Adolf Hitlers Geburtstag vor ranghöchster Nazi-Prominenz – mit den Berliner Philharmonikern unter Leitung von Wilhelm Furtwängler. Ein zentrales Dokument der toxischen Rezeptionsgeschichte von Beethovens neunter Symphonie dringt in Staffels *Beethoven off set* ein. Das Ensemble reagiert darauf wie paralysiert, indem es nicht Beethovens Neunte und deren fatale Rezeption im Dritten Reich zurücknimmt, sondern sich selbst. Das Spiel der Instrumentalisten sinkt zur geräuschhaften Klangfläche *pp* herab und stammelt nur zertrümmerte Buchstaben und Silben von Schillers Ode. Nach der dritten Wiederkehr der „Schreckensfanfare“ stimmen die acht Vokalsolisten dann nicht die

„Freude“-Melodie an, sondern nur mit geschlossenen Mündern vereinzelte gesummte Töne und Phoneme. Die Sprachlosigkeit wird noch deutlicher durch gleichzeitig projizierte Bilder vom Mauerfall 1989 und dem Hamburger G20-Gipfel 2017, als Beethovens Neunte vor den versammelten Staatshäuptern in der neuen Elbphilharmonie aufgeführt wurde, während draußen zehntausende friedlich demonstrierten und einige Hundertschaften randalierten. Zweimal lassen die Vokalistinnen den Zischlaut „z“ stark anschwellen und dann plötzlich abreißen, um stumm mit geöffnetem Mund zu verharren. Nach diesem sichtbaren Zeichen der Rat- und Sprachlosigkeit erstarrt und verebbt das Stück schließlich mit versprengten Instrumentalaktionen und ziellos taumelndem Summen, wie eine „Zurücknahme“ von Beethovens im Tutti, Fortissimo und Prestissimo zu Ende wirbelndem Schlusssatz.

Der Kanonisierung und ideologischen Aufladung von Beethovens Neunter sowie deren Trivialisierung zu Feierstunden und Staatsakten versuchen etliche weitere Orchesterwerke entgegenzuwirken, die seit der Jahrtausendwende von Konzertveranstaltern eigens in Auftrag gegeben wurden, um bei Jubiläums- und Festakten jeweils einer Aufführung vor Beethovens neunter Symphonie vorangestellt zu werden. Als „Prolog“, „Präludium“, „Paraphrase“ oder „Intermezzo“ beziehen sich diese Werke daher auf unterschiedliche Weise auf Beethovens Neunte. Statt um „Zurücknahmen“ handelt es sich eher um komponierte Kommentare, die verschiedene Aspekte von Beethovens Werk beleuchten. In der Reihenfolge der Entstehung sind dies Helmut Lachenmanns *Staub* (1985/1987), Rodion Schtschedrins *Praeludium zur IX. Symphonie Beethovens* (2000), Luís Antunes Penas *Vermalung IV – Ludwig v.* (2007), Siegfried Matthus' *Neun sinfonische Intermezzi zu Schillers ‚Ode an die Freude‘* (2009), Friedrich Cerhas *Paraphrase über den Anfang der IX. Symphonie* (2010), Aribert Reimanns *Prolog zu Beethovens 9. Sinfonie* auf einen Text von Friedrich Schiller für Chor und Streichorchester (2012/2013), Mark-Anthony Turnages *Frieze* (2013) und Magnus Lindbergs *Two Episodes* (2016).³⁵

Zum Abschluss sollen noch einige elektronische Zu- und Umgangsweisen mit Beethovens neunter Symphonie beleuchtet werden. Die Verlagerung der symphonischen Musik ins elektronische Medium bedingt dabei auch eine Veränderung der ästhetischen Codierung und des sozialen Orts der Musik. Das ist bei Luc Ferraris *Strathoven* (1985) ebenso der Fall wie bei Pierre Henrys *La Dixième Symphonie De Beethoven* (1979) und *La 10^{ème} Remix* (1998) oder Leif Inges *9 Beet Stretch* op. 5 (2002). Karlheinz Stockhausens *Kurzwellen mit Beethoven* (1970) und Mauricio Kagels *Ludwig van* (1970) zeigten Beethovens Musik im Jahr von dessen zweihundertstem Geburtstag als eine durch Medien und Musikmarkt entqualifizierte Ware. Johannes S. Sistermanns (*1955) kombiniert in *Ludwig japonaise* (2012) eine Aufnahme der „Freude“-Melodie mit Mitschnitten eines japanischen Kinderchors und einer japanischen Popversion derselben Melodie. Die Mixtur aus Kunst-, Laien- und Popmusik dokumentiert zum einen die weltweite Popularität der *Ode an die Freude* und beleuchtet zum anderen, was Adorno in Anlehnung an den amerikanischen Kunstkritiker Clement Greenberg mit der „Aufspaltung aller Kunst in Kitsch und Avantgarde“ zu beschreiben versuchte.³⁶ Sistermanns' Stück wirft die Frage auf, ob Beethovens Melodie Avantgarde ist, also die „Entfaltung von Wahrheit in der ästhetischen Objektivität“, oder immer schon Kitsch war oder dazu gemacht wurde, weil ihre Verwertung dem „Diktat des Profits über die

35 Vgl. Rainer Nonnenmann, „Der ewige Revolutionär? Kommentare zur neunten Symphonie“, in: *MusikTexte* 173, Mai 2022, S. 63–67.

36 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 19.

Kultur“³⁷ folgt. Indem Stermann demonstriert, wie Beethovens Musik weltweit vermarktet, gesampelt, geremixt wird, macht er die im bürgerlichen Musikbetrieb zum Edelkitsch verkommene „Klassik“ zwar nicht wieder als Avantgarde ihrer Zeit kenntlich, zeigt aber exemplarisch die Bandbreite ihrer heutigen Erscheinungsweisen.

Auf die humanistische Botschaft von Beethovens Neunter zielt Gabriel Prokofiev (*1975) *BEETHOVEN9 Symphony Remix* für Orchester und Elektronik (2011). Das 25-minütige Stück ist ein Remix des Finalsatzes der Symphonie. Es beginnt mit der ins Kakophonische gesteigerten „Schreckensfanfare“, gefolgt von den Bassrezitativen und Rekapitulationen der ersten drei Sätze. Die sieben Abschnitte des Stücks entfernen sich dann jedoch schnell zu ganz anderen Stilikonen: „Modernism, Minimalism, hip-hop, grime, North African rai, neo-classical, Impressionism, Egyptian funk, Sufi Zikr, Baroque, house and electro-acoustic ideas.“³⁸ Die Anleihen bei verschiedenen Sparten, Stilen und Kulturen wollen Schillers/Beethovens Kernbotschaft „Alle Menschen werden Brüder“ auf eine dem Zeitalter von Internet, Globalisierung, Migration und Hyperkultur angemessene Weise adaptieren und neu zugänglich machen.

Johannes Kreidler (*1980) präsentiert in seinem YouTube-Video *Compression Sound Art* (2009) verschiedene Kulturphänomene in extremer zeitlicher Komprimierung. Den Anfang der mittels durchgehendem Beat verbundenen Clipfolge bilden bezeichnenderweise sämtliche neun Sinfonien Beethovens, abgespielt in einer Sekunde. Was sonst rund sechs Stunden in Anspruch nimmt, „erklingt“ jetzt um das Zweiundzwanzigtausendfache beschleunigt: Alle Neune in einer Sekunde! Es folgen sämtliche Songs der Beatles, abgespielt in einer Zehntelsekunde, das Hörbuch von Marcel Prousts siebenbändigem Lebensroman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, abgespielt in einer Sekunde, sowie hundertdreißigtausend verschiedene Popsongs, abgespielt in vier Sekunden. Auf Sekundenbruchteile komprimiert werden ferner die Tonspuren von *Rambo 3*, Britney Spears’ zehnmals pro Sekunde abgespielter Hit *Baby one more time* und vierhundertmal in der Sekunde abgespielter Song *Gimme more*. Die Songs ließen sich ebenso gut viertausend- oder vierzigtausendmal in der Sekunde abspielen, ohne dass nennenswert andere Klangergebnisse entstünden. Gleiches widerfährt den kompletten Hörbüchern von Bibel, Thora, Koran und Nietzsches *Gesammelten Schriften*. Alles wird unterschiedslos zu kurzen Klangklecksen gepresst, die nur noch dem Namen nach etwas mit den Vorlagen zu tun haben. Mit passenden oder bewusst unpassenden Bildern kombiniert Kreidler die Klangschnipsel dann am Ende zur Tonfolge des Weihnachtslieds *Stille Nacht, heilige Nacht*, das er mit dem Walzer-Rhythmus eines Alleinunterhalter-Computerprogramms unterlegt. Nonchalant werden berühmte Zeugnisse der Musik-, Literatur-, Philosophie- und Religionsgeschichte zu unkenntlichem Kulturmüll pulverisiert.

Den Missbrauch von Beethovens neunter Symphonie durch verschiedene politische Systeme des 20. Jahrhunderts thematisierte auch schon Anthony Burgess (1917–1993) im Roman *A Clockwork Orange* (1962), den Stanley Kubrick (1928–1999) unter gleichem Titel verfilmte (1970/1971). Die Hauptfigur Alexander DeLarge, ein stilbewusster Dandy und sadistischer Anführer einer kriminellen Gang, lässt sich bevorzugt durch Beethovens neunte Symphonie zu Gewaltextzessen animieren. Die besungene „Freude“ und Menschenliebe werden zur Begleitmusik für brutale Schlägereien, Zerstörungorgien und Vergewaltigungen bis hin zum Mord. Insbesondere die perkussive Motorik von Beethovens Scherzo erweist

37 Ebd.

38 Gabriel Prokofiev, *Beethoven Reimagined*, BBS National Orchestra of Wales, Yaniv Segal, CD NAXOS 2020, Booklet, S. 3.



Abbildung 6: Stanley Kubrick, *A Clockwork Orange* (1971)

sich als stimulierend beim Zuschlagen. Stellvertretend für reale Despoten – Hitler, Stalin, Mao – wirft sich DeLarge zum Herrscher über Leben und Tod anderer auf. Kubrick nimmt Beethovens Neunte dadurch nicht zurück, zeigt aber deren Hilflosigkeit gegenüber solchem Missbrauch. Die wenig später entstandene Popsatire *Ode an die Freude* (1972) des Wiener Kabarettisten Kurt Sowinetz (1928–1991) verkehrt mit neu unterlegtem Text den weltumarmenden Humanismus „Alle Menschen werden Brüder“ schließlich zum Bekenntnis eines misanthropischen Grantlers: „Alle Menschen san ma z’wider, i mechts en in die Goschen haun.“

Scriptis in tempore pandemicae coronae anno 2020/2021

Abstract

In his late novel *Doktor Faustus* (1947) – written in exile in the USA during the Second World War – Thomas Mann has the fictional “German composer” Adrian Leverkühn “take back” Beethoven’s Ninth Symphony with his last cantata “Dr. Fausti Weheklag”. The humanism of the “Ode to Joy” with its final exultation “Alle Menschen werden Brüder” had been discredited by dictatorship, terror, war and the Holocaust, and by patriotic and nationalistic appropriations by various political systems. In the course of Germany’s coming to terms with its past – the so-called “Vergangenheitsbewältigung” – from the mid-1960s onwards, a number of composers reacted to the scandal of the misuse of this major classical work of art and its liberating message with compositions whose direct reference to Beethoven’s Ninth can also be understood as “retractions” of this symphony. This article investigates different approaches to Beethoven’s controversial work in Bernd Alois Zimmermann’s *Requiem für einen jungen Dichter* (1967–1969), Hans Werner Henze’s *Sinfonia N. 9* (1995–1997), Andreas F. Staffel’s *Beethoven off set – oder: ich nehme sie zurück die neunte Symphonie* (2015–2019) and many other works.

Kleiner Beitrag

Jin-Ah Kim (Seoul)

Ferdinand Hillers Jugendsymphonie in e-Moll Zu ihrer Entstehung und Identifizierung*

Ferdinand Hiller (1811–1885) hat ein halbes Jahrhundert lang das Musikleben im Rheinland wesentlich geprägt: als Musikdirektor in Köln, Reorganisator und Leiter der Rheinischen Musikschule, Dirigent der Niederrheinischen Musikfeste sowie als wortgewandter Publizist. Dennoch sind sein Leben und Werk erst relativ spät ins Blickfeld der Musikforschung geraten. Zwar hat vor allem Reinhold Sietz im Rahmen der *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte* bereits in der frühen Nachkriegszeit etliche Aufsätze und Quellensammlungen zu Hiller veröffentlicht.¹ Doch erst nach der Jahrtausendwende kam eine vertiefende Forschung in Gang. Es erschienen zahlreiche Monographien und Dissertationen zu Einzelaspekten von Hillers Werk,² und zu seinem 200. Geburtstag im Oktober 2011 fand ein musikwissenschaftliches Symposium statt, dessen Erträge in einem 2014 publizierten Sammelband zugänglich sind.³ In einem Beitrag dieses Bandes befasst sich Wolfram Steinbeck mit Hillers Symphonien und zählt insgesamt vier Werke auf, die bis zum Ende von Hillers Pariser Zeit (1836) entstanden sind.⁴ Die Daten in Klammern hat Steinbeck Hillers eigenhändigem Werkverzeichnis⁵ entnommen:

1. Symphonie e-Moll (23. September 1829)
2. Symphonie de Victoire [...] (31. Oktober 1830)
3. Symphonie e-Moll (September 1831)
4. Symphonie f-Moll (22. Oktober 1832)

* Dieser Beitrag wurde finanziell unterstützt durch die Research Foundation der Hongik University in Seoul, 2020.

1 Grundlegend: Reinhold Sietz, *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel. Beiträge zu einer Biographie Ferdinand Hillers* (= BzRM), 7 Bde., Köln 1958–1970.

2 Eva Martina Hanke, *Ferdinand Hiller und das virtuose Klavierkonzert in der Mitte des 19. Jahrhunderts* (= BzRM 165), Kassel 2005; Michael Gehlmann, *Proportio artificiosa raro usitata. Taktmetrische Erweiterungen als originäres Moment im kompositorischen Werk Ferdinand Hillers* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 103), Hildesheim und Zürich 2018; Florian Ilge, *Ferdinand Hiller. Untersuchungen zur zeitgenössischen Rezeption* (= Forum Musikwissenschaft 7), Fernwald 2019.

3 *Ferdinand Hiller. Komponist, Interpret, Musikvermittler*, hrsg. von Peter Ackermann u. a. (= BzRM 177), Kassel 2014.

4 Wolfram Steinbeck, „Auf der Suche nach einem ‚dritten Weg‘. Hillers Symphonien im Gattungskontext des 19. Jahrhunderts“, in: Ackermann u. a. (Hrsg.), S. 97–111, Aufzählung S. 98.

5 Ferdinand Hiller, „Tagebuch für meine Compositionen – vom 30ⁿ August 1825, in Weimar – zum 6ⁿ November 1831 in Passy [...]“, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, D-F, Mus Hs 3, Bd. 1. Übertragung ohne Incipits und Zeilenumbrüche in: Christine Ihl, *Der Nachlaß Ferdinand Hillers in der Frankfurter Stadt- und Universitätsbibliothek*, Magisterarbeit, 2 Bde., Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main 2000, hier Bd. 1, S. 462–478.

Erhalten geblieben sind nur die beiden zuletzt genannten Werke, und zwar in Autographen bzw. Abschriften, die heute zum Bestand der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg in Frankfurt am Main gehören.⁶ Im vorliegenden kleinen Beitrag soll nun die These vertreten werden, dass die unter 3. genannte Symphonie in e-Moll eine stark überarbeitete Neufassung des unter 1. genannten Werks in der gleichen Tonart ist. Hierfür gibt es einige Indizien, wie im Folgenden zu erörtern ist.

Zwischen den Einträgen zu den beiden e-Moll-Symphonien gibt es in Hillers Werkverzeichnis weitere Daten, die sich auf das im September 1831 vollendete Werk beziehen:

„December [1830] / Chant des Pirates für's Orchester / umgeschrieben“.⁷

„den [leer] September [1831] / Alla Marcia, zur e moll Simphonie.“⁸

Unmittelbar folgt ein zweiter Eintrag, ebenfalls vom September 1831, eine Ergänzung und Zusammenfassung:

„Allegro dazu umgearbeitet – Andante dazu umgeschrieben / Simphonie. Allegro con fuoco, Andante scherzando, / Alla Marcia – Finale. (Chant des Pirates) –.“⁹

Noch ohne nähere Zweckbestimmung hält Hiller also im Dezember 1830 fest, er habe eine Komposition namens *Chant des Pirates* für Orchester umgearbeitet („umgeschrieben“). Der Bezug zur Symphonie in e-Moll ergibt sich erst im zweiten Eintrag vom September 1831, als der *Chant des Pirates* als ihr Finalsatz genannt wird. Welche Komposition der Orchesterbearbeitung zugrunde gelegen hat, ist nicht bekannt. Eine diesbezügliche Eintragung Hillers in sein Kompositionstagebuch existiert nicht. Auch ein Lied mit dem Titel oder mit einem Textanfang, der sich auf ein gleichnamiges Gedicht bezöge, ist ebenso wenig zu finden wie ein gleichlautendes Incipit einer anders betitelten Komposition.

Das Incipit des *Chant des Pirates* stimmt (bis auf eine kleine Abweichung)¹⁰ mit dem Beginn des Finales in der autographen Partitur der Symphonie e-Moll überein:¹¹



Notenbeispiel 1: Hiller, Incipit des *Chant des Pirates*¹²

Im zweiten Eintrag vom September 1831 hat Hiller lediglich das Incipit des Kopfsatzes niedergeschrieben, sodass das Incipit des *Chant des Pirates* nur in der Eintragung vom Dezember 1830 zu finden ist.

6 Symphonie e-Moll: D-F, Mus Hs 87 (Autograph), D-F, Mus Hs 88 (Abschrift); Symphonie f-Moll: D-F, Mus Hs 14 (Autograph).

7 Hiller, „Tagebuch“, Bl. 32^v mit Incipit Bl. 33^r. Übertragung ohne Zeilenumbrüche auch in Ihl, Bd. 1, S. 477.

8 Hiller, „Tagebuch“, Bl. 34^v mit Incipit Bl. 35^r. Vgl. Ihl, Bd. 1, S. 478.

9 Ebd.

10 Diese Abweichung betrifft das Viertel *fs* im Bass am Schluss des Incipits. Es passt nicht ins Metrum des vorgezeichneten 2/4-Takts im Symphoniefinale.

11 D-F, Mus Hs 87.

12 Hiller, „Tagebuch“, Bl. 33^r.

Die plausibelste Erklärung dafür, dass der *Chant des Pirates* gleich „umgeschrieben“ im Kompositionstagebuch erscheint, wäre, dass Hiller einen nicht für Orchester gesetzten *Chant des Pirates* komponierte und sich dann entschloss, dieses Stück für Orchester umzu-arbeiten, bevor er es in sein Kompositionstagebuch eintrug (oder einzutragen Gelegenheit hatte).

Der erste Eintrag vom September 1831 stellt einen unmittelbaren Bezug zur Symphonie in e-Moll her. Die Formulierung „zur e moll Symphonie“ lässt darauf schließen, dass er sich auf ein bereits existierendes Werk bezieht. Entweder erweitert der neu komponierte Marsch das vorhandene Werk, oder er ersetzt einen von Hiller verworfenen Satz der Symphonie. Dass der zweite Fall zutrifft, wird durch eine spätere Quelle (s. u.) bestätigt. Das Incipit des *Alla Marcia* im Kompositionstagebuch entspricht dem Beginn des dritten Satzes im Autograph der Symphonie e-Moll:



Notenbeispiel 2: Hiller, Incipit des *Alla Marcia*¹³

Im zweiten Eintrag vom September 1831 hält Hiller fest, dass er ein Allegro und ein Andante „dazu“ umgearbeitet bzw. umgeschrieben habe. Das „dazu“ bezieht sich unzweifelhaft auf den unmittelbar darüberstehenden Eintrag, der den Bezug zur Symphonie e-Moll hergestellt hatte. Offensichtlich handelt es sich um eine Überarbeitung bereits bestehender Stücke. Anderenfalls hätte Hiller wohl eher etwas von „beendet“ oder dergleichen geschrieben.

In der nächsten Zeile dieses zweiten Eintrags fasst Hiller dann das Ergebnis zusammen: die „Symphonie“ in e-Moll mit ihren vier Sätzen: I. *Allegro con fuoco*, II. *Andante scherzando*, III. *Alla Marcia*, IV. *Finale*. (*Chant des Pirates*); und er trägt das Incipit des ersten Satzes ein:



Notenbeispiel 3: Hiller, Incipit des Kopfsatzes der Symphonie e-Moll¹⁴

Das Incipit stimmt mit Ausnahme der Tempovorschrift überein mit dem Beginn des Kopfsatzes im überlieferten Autograph der Symphonie e-Moll. Dort lautet die Tempovorschrift *Allegro molto vivace*.

Von der ursprünglichen Fassung der Symphonie ist nach heutigem Kenntnisstand nur das Incipit des Kopfsatzes bekannt, das Hiller am 23. September 1829 in sein Kompositionstagebuch eingetragen hatte:

13 Ebd., Bl. 35^r.

14 Ebd.



Notenbergispiel 4: Hiller, Incipit des Kopfsatzes der Symphonie e-Moll (Erstfassung)¹⁵

Offenbar ging es Hiller in der Überarbeitung darum, die engmaschige Harmonik der Erstfassung (verminderter Septakkord, Doppeldominante, Dur/Moll-Wechsel) in eine weiter dimensionierte symphonische Eröffnungsgeste umzuwandeln.

Darüber hinaus weist der Beginn der ursprünglichen Fassung mit ihren dissonanten Akkordschlägen eine gewisse Nähe zu den Anfängen zweier Symphonien von Ferdinand Ries (1784–1838) auf, die Hiller bekannt gewesen sein dürften. Ries, seit 1827 in Frankfurt am Main sesshaft, war mit Hiller vor dessen Abreise nach Paris zusammen öffentlich aufgetreten.¹⁶ Es ist möglich, dass der erfolgreiche Virtuose und Komponist für den jugendlichen Hiller eine Zeitlang eine gewisse Vorbildfunktion hatte¹⁷ und dieser sich durch die beiden 1811 bzw. 1823 im Druck erschienenen Werke¹⁸ inspirieren ließ:



Notenbergispiel 5: Ferdinand Ries, Symphonie Nr. 1 D-Dur op. 23 (Beginn)¹⁹



Notenbergispiel 6: Ferdinand Ries, Symphonie Nr. 5 d-Moll op. 112 (Beginn)²⁰

Gemeinsam ist den Werken von Ries und Hiller der unvermittelt dissonante Beginn im Forte, der erst über etliche Stationen zur Grundtonart des Satzes weitergeführt wird.

15 Ebd., Bl. 19^r.

16 Etwa in einem Konzert am 25. Dezember 1827. Ries dirigierte, und Hiller spielte ein eigenes, nicht erhaltenes Klavierkonzert. Vgl. „Vorwort“, in: Ferdinand Hiller, *Symphonie e-Moll op. 67* „Es muß doch Frühling werden“ (HW 1.67), Partitur, hrsg. von Bert Hagels, Berlin 2021, S. VI.

17 Zur Rezeption der Symphonien von Ferdinand Ries siehe Jin-Ah Kim, „Die Symphonien von Ferdinand Ries im Lichte der deutschsprachigen Rezeption der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *Über / About Ferdinand Ries*, Bd. 3, hrsg. von ders. und Bert Hagels, Berlin 2016, S. 22–52.

18 Ferdinand Ries, *Symphonie à grand Orchestre [...] Oeuvre 23, No. 1*, Bonn: Simrock, o. J. [1811]; ders., *Cinquième Sinfonie à grand Orchestre [...] Oeuvre 112*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, o. J. [1823].

19 Ferdinand Ries, *Symphonie Nr. 1 D-Dur op. 23*, Partitur, hrsg. von Bert Hagels, Berlin 2001.

20 Ferdinand Ries, *Symphonie Nr. 5 d-Moll op. 112*, Partitur, Berlin 2000 [ohne Herausgeber].

Doch neben der möglicherweise zu großen Nähe zu Vorbildern kann es auch weitere Gründe gegeben haben, die Hiller veranlassten, seine Symphonie grundlegend zu überarbeiten. Die Erstfassung der Symphonie war am 10. Januar 1830 in Paris uraufgeführt worden.²¹ Es ist denkbar, dass die Besprechung dieses Konzerts durch den Hiller eigentlich wohlgesonnenen Kritiker François-Joseph Fétis (1784–1871) einen weiteren Grund zur Überarbeitung bildete. Fétis hatte etliche von ihm konstatierte Mängel des Konzerts zwar mit der nicht ausreichenden Probezeit begründet, doch darüber hinaus an der Symphonie trotz „origineller, gut geschriebener Züge, Längen, eine gewisse Einfallslosigkeit in der Wahl der Mittel und zu viel Lärm“ kritisiert.²²

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Hiller folgende Änderungen an der ursprünglichen Fassung seiner Symphonie e-Moll vorgenommen hat:

1. Der Kopfsatz wurde „umgearbeitet“.
2. Der zweite Satz wurde „umgeschrieben“.
3. Der dritte Satz (*Alla Marcia*) wurde neu komponiert.
4. Der vierte Satz wurde durch einen für Orchester umgeschriebenen *Chant des Pirates* ersetzt.

Der Sachverhalt wird durch eine weitere Quelle bestätigt, durch einen Brief Felix Mendelssohn Bartholdys an Hiller vom 9. Dezember 1837. Die beiden Komponisten waren zu dieser Zeit eng befreundet. Mendelssohn hatte in der Saison 1836/1837 zwei Ouvertüren Hillers in Leipzig aufgeführt und plante für die folgende Saison Hillers Jugendsymphonie ein; er hatte das Werk in der überarbeiteten Fassung während seines Aufenthaltes in Paris im Winter 1831/1832 kennengelernt. Die Beschaffung des Aufführungsmaterials der ungedruckten Symphonie war langwierig. Denn es befand sich noch in Paris, während Hiller im Begriff war, nach Italien zu reisen. Über die mit Hiller befreundete und mit Mendelssohn verschwägte Familie Souchay in Frankfurt gelangte es nach Leipzig. Als Mendelssohn es schließlich in Händen hielt, war er überrascht, unterschiedliche Versionen in Partitur und Orchesterstimmen vorzufinden:

„Deine emoll Symph. habe ich mir müssen aus den Stimmen in Partitur setzen lassen; die Partitur, die dabei lag (von Deiner eignen Hand) hat ein fast ganz andres erstes Stück, das Andante Allegretto geht aus h dur statt c, die beiden letzten Stücke sind ganz verschieden, kurz ich wußte mir nicht zu helfen, und habe erst gestern das Plaisir gehabt, die alte wohlbekannte Partitur vom Notenschreiber zu erhalten, und gleich durchzuspielen.“²³

Offensichtlich lag den ausgeschriebenen Stimmen der überarbeiteten Fassung noch die Partitur der Erstfassung bei. Mendelssohns Kennzeichnung der Unterschiede korrespondiert weitgehend mit den von Hiller im Kompositionstagebuch eingetragenen Einzelheiten der Umarbeitung: Der Kopfsatz ist „fast ganz“ anders, sowie dritter und vierter Satz sind „ganz verschieden“. Neu ist indes die Information, dass der langsame Satz (in der Endfassung *Andante scherzando*) ursprünglich in H-Dur gestanden hat. Die Vermutung, dass das *Alla*

21 Vgl. „Vorwort“, in: Hiller, Symphonie e-Moll op. 67, S. VIII.

22 „Tout ce que je puis dire, c'est qu'au milieu des traits originaux, en général bien écrits, j'ai remarqué des longueurs, une certaine monotonie des moyens, et trop de bruit.“ Siehe François-Joseph Fétis, „Concert donné par M. Hiller“, in: *RM* 6 (1829/1830), S. 588–590, hier S. 589.

23 Brief von Felix Mendelssohn Bartholdy an Ferdinand Hiller vom 9. Dezember 1837, in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, hrsg. von Helmut Loos und Wilhelm Seidel, Bd. 5, Kassel 2012, S. 418.

Marcia einen anderen dritten Satz ersetzt (und nicht einen zusätzlichen Satz darstellt), wird bestätigt. Material wie Partitur sind heute nicht mehr auffindbar. Hiller hielt aber zu diesem Zeitpunkt auch von der überarbeiteten Fassung nicht mehr viel. Es kam zu keiner Aufführung in Leipzig.

Abstract

This brief article discusses the genesis and identification of Ferdinand Hiller's Youth Symphony in E minor. In contrast to previous research, it is argued that the "third" Symphony in E minor (September 1831) is not a completely new work, but a heavily revised new version of the Symphony in E minor (September 23, 1829). This hypothesis can be substantiated with Hiller's entries in his own handwritten catalogue of works as well as autographs or copies of the work, which show that he revised the first and second movements, replaced the third movement and arranged a "Chant des Pirates" as finale. A passage from a letter by Felix Mendelssohn Bartholdy, who had offered to perform Hiller's symphony in Leipzig, confirms the thesis.

Kleiner Beitrag

Oliver Huck (Hamburg)

Die Musikalien des Hamburger Organisten Valentin Pralle
(† 1565)

„Vberschick euch auch hiebei ein Motetel“,¹ schrieb der Organist Johan Kellner aus Cölln an der Spree 1554 an seinen Kollegen Valentin Pralle (Valten Praln) in Hamburg und fügte seinem Brief eine Intavolierung bei, die als eines der frühesten Manuskripte mit „neuerer“ deutscher Orgeltabulatur gelten darf. Dieser Brief war im Handschriftenkonvolut Ms. Hans. III,4 der Staats- und Universitätsbibliothek (vormals Stadtbibliothek) Hamburg enthalten, das – im Gegensatz zu anderen, nach Hamburg zurückgegebenen Musikalien –² zu den nach der kriegsbedingten Auslagerung³ oder Zerstörung durch den Brand während der Operation Gomorrha in der Nacht vom 24. auf den 25. Juli 1943⁴ nach wie vor verschollenen bzw. verlorenen Manuskripten gehört. Der handschriftliche Katalog, die 1858 veröffentlichte Beschreibung von Joseph Ludwig de Bouck und die ergänzenden Angaben in der Dissertation von Hugo Leichsenring von 1922 sind die einzigen verbliebenen Zeugnisse nicht nur des zitierten Briefes, sondern auch von Pralles weiteren Musikalien.⁵ Dass es sich bei dem neuen

- 1 Zitiert nach Hugo Leichsenring, *Hamburgische Kirchenmusik im Reformationszeitalter*, hrsg. von Jeffery T. Kite-Powell (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 20), Hamburg 1982, S. 115.
- 2 Vgl. Otto-Ernst Krawehl und Jürgen Neubacher, „Rückgabe kriegsbedingt verlagerter Handschriften und Drucke der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky aus Tiflis (1996) und Eriwan (1998)“, in: *Auskunft. Mitteilungsblatt Hamburger Bibliotheken* 19 (1999), S. 133–145.
- 3 Vgl. Otto-Ernst Krawehl, „Verlagert – verschollen – zum Teil restituiert. Das Schicksal der im 2. Weltkrieg ausgelagerten Bestände der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg“, in: *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte* 83 (1997), S. 237–277. Zu jenen Manuskripten mit Musik, die sich heute in der Russischen Nationalbibliothek St. Petersburg befinden, vgl. Vjačeslav Karcovnik und Nina Rjazanova, *Handschriften aus deutschen Sammlungen in der Russischen Nationalbibliothek Sankt Petersburg. Musikmanuskripte und Musikdrucke des 17.–20. Jahrhunderts*, Berlin 2004.
- 4 In den sogenannten Fluchtgutlisten, die jedoch keinen vollständigen Überblick über alle Signaturen geben, ist das Manuskript nach freundlicher Auskunft von Dr. Jürgen Neubacher nicht verzeichnet. Manuskripte, die wie das hier besprochene nicht in der Ausstellung zum Bachfest 1921 gezeigt wurden, wurden vielfach nicht für die Auslagerung ausgewählt. Vgl. *Die Musik Hamburgs im Zeitalter Seb. Bachs. Ausstellung anlässlich des neunten deutschen Bachfestes zu Hamburg 3.–7. Juni 1921*, Hamburg 1921. Jedoch wurde eine Reihe von Manuskripten der benachbarten Signaturen ausgelagert, sodass dies auch für Ms. Hans. III,4 denkbar ist.
- 5 Vgl. Karl Rudolf Wilhelm Klose, *Handschriftenkatalog der Hanseatica* [Manuskript], Bd. 3, fol. 4–5, <<http://resolver.sub.uni-hamburg.de/goobi/PPN1004006772>>, 21.2.2023; Joseph Ludwig de Bouck, „Ein Brief des Organisten Johann Kellner zu Cöln an der Spree an den Hamburgischen Organisten Valentin Pralle nebst einigen Musikalien und Notizen von der Hand des Letzteren, auf der Hamburgischen Stadtbibliothek aufgefunden und mitgeteilt“, in: *Zeitung für Gesang-Vereine und Liedertafeln* 2, Nr. 22 (30. November 1858), S. 172–174, wiederabgedruckt in: *Serapeum* 20 (1859), S. 202–207 – im Folgenden wird mit Angabe der Seitenzahl in Klammern der besser zugängliche Wiederabdruck zitiert –; und Leichsenring, S. 114–116; sowie *Census catalogue of manuscript sources of polyphonic music 1450–1550*, Neuhausen 1979, Bd. 1, S. 262–264.

Organisten, der für das letzte Quartal 1542 als „Valentinus“ an St. Katharinen in Hamburg zunächst mit 18 Mark besoldet wurde,⁶ um Pralle handelt, belegen zwei Einträge mit vollem Namen vom 5. Juli 1551 und vom 31. Juli 1565 in den Auszügen aus den verlorenen Jahresrechnungsbüchern der Kirchengeschworenen; letzterer, der bisher unbekannt war, vermerkt Pralles Begräbnis.⁷ Kurz vor dem Dienstantritt in Hamburg ist am 12. Juni 1542 in den Rentkammerbüchern des schwedischen Hofes Gustav Vasas vermerkt, dass der neue Organist „Valentin Præl“ eine Zahlung dafür erhielt, dass er ein Virginal für den Bedarf des Königs gekauft hatte.⁸ Sollte es sich dabei um den später in Hamburg tätigen Organisten handeln, so war dieser nur kurze Zeit am schwedischen Hof tätig.

Neben dem Brief, den Kellner bei der Gelegenheit bestellen ließ, als er durch einen Boten einen Brief an den Hamburger Orgelbauer Jacob Scherer sandte, und dem Fragment eines „Geschäfts-Notizbuchs“ (202) mit Einträgen Pralles aus den Jahren 1552–1556, die vor allem das Verleihen von Geld gegen Zinsen von 6 bis 7% betreffen, verzeichnet Bouck als Teil des Konvoluts auch „diverse handschriftliche Musikalien“ (202), die er zu 18 „mehr oder minder defecten Heften“ (205) sortiert. Abgesehen von zwei Faszikeln mit einzelnen, von Bouck nicht näher beschriebenen Blättern⁹ sind dies ein Faszikel mit deutschen und französischen Liedern und einem Tanz sowie je fünf zusammengehörige Stimmbücher mit deutschen Liedern, lateinischen Motetten und französischen Chansons. Bouck vermutet, dass der Schreiber aller Noten Pralle selbst sei, Leichsenring grenzt Pralles Handschrift jedoch plausibel auf die fünfzehn Stimmbücher ein.¹⁰ Er erwähnt im Gegensatz zu Bouck zudem die nach seinen Angaben in „neuerer“ deutscher Orgeltabulatur notierte Intavolierung der Motette *Respite in me et miserere mei deus* als Anlage des Briefes (notiert auf dessen Rückseite und möglicherweise weiteren Blättern),¹¹ die damit von Kellner geschrieben worden sein dürfte. Bei der von

6 Vgl. Staatsarchiv Hamburg, St. Katharinen, Journalrechnungsbuch der Kirchengeschworenen 1542, 512-4_A III c 13, fol. 9^v–10^r. Die Besoldung erhöhte sich in den folgenden Jahren auf 20 Mark (1546), 26 Mark 4 Groschen (Michaelis 1546) und 30 Mark (1554), vgl. Staatsarchiv Hamburg, St. Katharinen, Journalrechnungsbücher der Kirchengeschworenen 1546, 512-4_A III c 14, fol. 1^v und 5^v, und 1554, 512-4_A III c 15, fol. 5^v. Die Journalrechnungsbücher der Jahre 1543–1545, 1547–1553 und 1555–1565 sind nicht mehr vorhanden.

7 Vgl. Staatsarchiv Hamburg, St. Katharinen, Auszüge aus den zumeist verlorenen Jahresrechnungsbüchern der Juraten von 1475 bis 1534 und 1544 bis 1619, 512-4_B (1501–1600) II f, zweites Heft, fol. 9^r (vgl. dazu weiter unten), und drittes Heft, fol. 6^v.

8 Vgl. Riksarkivet Stockholm, Räntekammarböcker Kammararkivet, vol. 14/1, fol. 364^r: „Item på samma dag [12. Juni 1542] efter Lasse Orgalechares befallning fick Valentin Præl, den nye organisten, till att köpa en virginal för till K M:s behov: joakimsdaler: 7 st“, zitiert nach Kia Hedell, *Musiklivet vid de svenska Vasahoven med fokus på XIV:s hov (1560–1568)* (= Acta Universitatis Upsalensis. Studia Musicologica Upsalensia, Nova Series 20), Uppsala 2001, S. 332.

9 Heft 17 (6 fol.): „Ein Heft mit Bruchstücken einzelner Notenblätter verschiedener Stimmen eines Musikstücks, am Ende bezeichnet Fermer; 1559“ (207). In Bezug auf die Hefte 18 (8 fol., darin laut Katalog auch Noten) und 19 (2 Doppelblätter) ergibt sich ein Widerspruch zwischen dem Katalog und Boucks Beschreibung, der nur eines von beiden erwähnt: „Ein Heft mit zwei anderen, nicht weiter zu bezeichnenden Blättern, welche, so wie auch die Rückseite des obigen Briefes, mit Noten wahrscheinlich von der Hand Valentin Pralles beschrieben sind“ (207). Das jeweils andere Heft dürfte den Brief und das „Geschäftsbuch“ umfassen.

10 Vgl. Leichsenring, S. 116.

11 Vgl. ebd., S. 115f., und die Transkription, S. 153–155.

Leichsenring nicht identifizierten Motette handelt es sich um jene gleichnamige fünfstimmige Motette, die in drei Sammeldrucken aus den Jahren 1551–1559 enthalten¹² und dort einem ansonsten nicht belegten G. Domale zugeschrieben ist.¹³ Entweder der 1551 in Paris gedruckte *Primus liber septem decim continet quatuor, & quinque vocum modulus (quae Moteta vulgò dicuntur)* (RISM 1551¹) oder der 1554 in Genferschienene *Primus liber motetorum quator et quinque vocum* (RISM 1554¹²) dürfte damit die Quelle für die von Kellner übersandte Intavolierung gewesen sein.

Unter den Musikalien, die in Pralles Besitz waren, ist abgesehen von der Briefbeilage keine weitere Orgeltabulatur nachweisbar, und die vier Sammlungen mit deutschen Liedern, französischen Chansons und lateinischen Motetten geben keinen Anhaltspunkt für eine Verwendung im Gottesdienst, auch wenn dies bei den Motetten denkbar wäre. Die von Bouck mitgeteilten Incipits der Texte erlauben es jedoch, Pralles Musikaliensammlung – trotz ihres wahrscheinlichen Verlusts – und damit einen Teil des in Hamburg in der Mitte des 16. Jahrhunderts kursierenden Repertoires ein wenig genauer zu bestimmen.

1.) Heft 1: „Ein Heft in 4to mit der Musik [...] zu elf deutschen und einem französischen Liede“ (205)

Den Beschreibungen von Bouck und des Katalogs ist weder zu entnehmen, dass es sich um mehrstimmige Lieder (die Aufzeichnung hätte dann chorbuchartig oder in Partitur sein müssen, da es sich um nur vier Blätter im Quartformat handelt), noch dass es sich um eine Aufzeichnung in Tabulatur handelte, auch wenn einige der Lieder andernorts als Intavolierungen überliefert sind.¹⁴ Gegen die Annahme von Intavolierungen spricht jedoch neben dem Umfang des Faszikels vor allem, dass Leichsenring diesen Faszikel im Gegensatz zur Briefbeilage nicht erwähnt. Die durchnummerierten deutschen Lieder, denen weitere fünf verlorene vorangingen, waren ohne Text, nur mit hochdeutschen Textincipits notiert, was Leichsenrings Vermutung, dass es sich nicht um Pralles Handschrift handelt, insofern bestätigt, als Pralle selbst sein „Geschäftsbuch“ in niederdeutsch schrieb.¹⁵

[Nr. 1–5 fehlen]

Nr. 6: Es wolt ein metlin water haln (Nr. 438, Melodie Nr. 437) RISM 1534¹⁷ (Ludwig Senfl)

Nr. 7: Es taget vur dem walde (Nr. 1441) RISM 1534¹⁷ (Ludwig Senfl)

Nr. 8: Die prünlein die do fließen (Nr. 429a) D-B Mus. ms. 40026, RISM 1534¹⁷ (Ludwig Senfl)

Nr. 9: Es ist nicht alles golde (Nr. 472) RISM 1544² (Ludwig Senfl)

Nr. 10: Nach willen dein (Nr. 1667) RISM 1512¹ (Paul Hofhaimer)

Nr. 11: [Incipit fehlt, weil der Anfang beschnitten ist]

Nr. 12: Es hadt ein metzger (Nr. 894)

12 Aus keinem dieser Drucke sind alle Stimmbücher erhalten, vgl. RISM 1551¹ (F-Pn S und T), 1554¹² (A-Wn S) und 1559⁵ (GB-Lbl B und D-Rp 5).

13 Vgl. Harry B. Lincoln, *The Latin motet: Indexes to printed collections, 1500–1600* (= Wissenschaftliche Abhandlungen 59), Ottawa 1993, S. 88.

14 Vgl. etwa *Nach willen din* in CH-Bu F. IX. 22, fol. 82^v und anderen sowie *Die brünle* in D-B Mus. ms. 40026, fol. 117^v.

15 In Klammern Verweise auf Ludwig Erk und Franz Magnus Böhme, *Deutscher Liederhort*, 3 Bde., Leipzig 1893–1894; dahinter der jeweils älteste Beleg für die Melodie mit Komponist des Satzes in Klammern.

- Nr. 13: [Incipit fehlt, weil der Anfang beschnitten ist]
 Nr. 14: (ein Tanz)
 Nr. 15: Wol kumpt vnss der mey (Nr. 391) RISM 1534¹⁷ (Ludwig Senfl und Wolfgang Grefinger)
 Nr. 16: Ein iunger Hundt
 Nr. 17: Ein Stouer oder ein windt
 Nr. 18: Vray dyeu

Dieser Faszikel ist neben der Intavolierung der bedeutendste Verlust, da er eine wichtige und nahezu nicht ausgewertete Quelle für das deutsche Lied gewesen wäre, da hier mit Nr. 16 und Nr. 17 zwei unbekannte Lieder und die bisher nicht bekannte Melodie zu *Es hätt ein Metzger ein Töchterlein* verzeichnet waren und sich die Melodien offenbar einstimmig und in einer Weise, die nicht auf die Kopie aus mehrstimmigen Sätzen hindeutet, notiert fanden, wie aus einer Notiz von Otto Kade in seiner Kopie von Ludwig Senfls *Wohl kumbt der Mai* (Nr. 35) aus RISM 1534¹⁷ hervorgeht:¹⁶

„Anmerkung: / Derselbe Melodiekörper findet sich in den alten geschriebenen / Stimmen, die als Umschläge einst gedient, nun aber / auf der Hamburger Bibliothek aus des Organisten / Proll's Nachlaß aufbewahrt werden. / O[cto] K[ade] / Schwerin den 17 Juni 1869.“

Auch wenn Kade Pralles Namen hier falsch schreibt und es sich bei diesem Faszikel nicht um ein Stimmbuch handelte, kann kein Zweifel bestehen, dass er das hier besprochene Manuskript in Hamburg eingesehen hat. Dennoch erwähnt Kade das Ms. Hans. III,4 im Kommentar zu seiner Edition von Johannes Otts Druck (RISM 1544²) bei den darin enthaltenen Liedern (vgl. oben Nr. 7 und Nr. 9) nicht.¹⁷ Bei Nr. 18 könnte es sich um die Melodie von Orlando di Lasso's *Vray dieu disoit une filette* handeln, das 1555 erstmals gedruckt wurde (RISM 1555¹⁹ und 1555²⁹);¹⁸ es gibt daneben aber auch Chansons mit diesem Textincipit von anderen Komponisten, sodass daraus keine Datierung des Faszikels abgeleitet werden kann.

2.) Hefte 2–6: „Fünf Hefte mit deutschem Text zu vier und fünf Stimmen“ (206)

Bei den vier deutschen Liedern für vier bzw. fünf Stimmen, die alle sonst nicht belegt sind, war im Tenor-Stimmbuch¹⁹ zu Beginn „Johannes Stahell“ vermerkt:

1. „Der heilige Bonifacius lag und schlief“ à 5
2. „Ruegeis hat einen Sohn“ à 5
3. „Der Zevs lag hinter den Strauch verborgen“ à 4
4. „t is so gut die benen seen“ à 4

16 D-B Mus. ms. 20744, zitiert nach RISM, <<https://opac.rism.info/search?id=452013997>>, 21.2.2022; zum Lied vgl. Ludwig Senfl, *Deutsche Lieder für vier bis sieben Stimmen. II. Teil: Lieder aus Johannes Otts Liederbuch von 1534*, hrsg. von Arnold Geering und Wilhelm Altwegg (= Sämtliche Werke 4), Wolfenbüttel 1962, S. 58.

17 Vgl. Robert Eitner, Ludwig Erk und Otto Kade, *Einleitung, Biographien, Melodien und Gedichte zu Johann Ott's Liedersammlung von 1544* (= PÄMw 4), Berlin 1876, S. 124f. und 129–132.

18 Vgl. Orlando di Lasso, *Kompositionen mit französischem Text I*, hrsg. von Horst Leuchtmann (= Sämtliche Werke 12), Wiesbaden 1982, S. 72–74; zu den Drucken vgl. ebd., S. LXXXIV–XCIII und CIX.

19 Der Katalog gibt den Umfang der Stimmbücher im Quartformat (quer) an mit Bassus 10 fol., Tenor 4 fol., Altus 2 fol., Discant 4 fol. und V Vox 4 fol. Der angegebene Umfang des Bassus-Stimmbuchs deutet darauf hin, dass Bouck hier möglicherweise nicht alle enthaltenen Stücke aufführt.

Es ist damit anzunehmen, dass Johann Stahel als Komponist der Liedsätze, zumindest des ersten, anzusehen ist. Stahels Kompositionen erschienen vor allem in Sammeldrucken von Georg Rhau in Wittenberg, jedoch ist sein einziger fünfstimmiger weltlicher Liedsatz *Unser liebe Fraue vom kalten brunnen* im fünften Band von Georg Forsters *Frischen teutschen Liedlein* (RISM 1556²⁰) gedruckt worden.²⁰ Das erste der Lieder könnte jenes sein, das Melchior Franck in seinem erstmals 1605 gedruckten Quodlibet *Laudate pueri Dinckelfing* (RISM F 1651) als „Sanctus Bonifacius lag hindr der Höll und schlieff“ zitiert.²¹

3.) Hefte 7–11: „Fünf Hefte mit lateinischem Text zu fünf Stimmen“ (206), und 12–16: „Fünf Hefte, enthaltend 10 Musikstücke mit französischem Text zu sechs Stimmen (Bassus, Tenor, Altus, Discant, Bassus secundus sexta vox)“ (206)

Als Quelle für die lateinisch und französisch textierten Stücke erweist sich die 1540 in Augsburg bei Melchior Kriesstein gedruckte, von Siegmund Salminger zusammengestellte Sammlung *Selectissimae necnon familiarissimae cantiones* (RISM 1540⁷).²² Sowohl sämtliche lateinischen Motetten als auch sämtliche französischen Chansons sind in dieser Sammlung enthalten und dies in der gleichen Reihenfolge, in der Bouck sie aufführt (in Klammern die Position im Druck):

Motetten à 5

1. Benedictus Appenzeller: *Plangite pierides dulcique helicone relicto* (Nr. 8)²³
2. Jachet de Mantua: *Repleatur os meum laude tua* (Nr. 9)
3. Ruprecht Arthopius: *Salutem ex inimicis nostris et de manu* (Nr. 13)
4. Rupert Unterholtzer: *Ecce ego mitto vos* (Nr. 14)

Chansons à 6

1. Josquin Despres: *Je bien cause de lamenter et de laiser* (Nr. 31)
2. Antonie Barbé: *Allégez moi douce plaisant brunette* (Nr. 32)
3. Adrian Willaert: *Petite camusette* (Nr. 33)
4. Adrian Willaert: *Doleur me bat et tristesse m'afolle* (Nr. 34)
5. Nicolas Gombert: *Mille regrets de vous abandoner* (Nr. 35)
6. Jean Courtois: *Toujours leal a ma maitresse tant que au corps* (Nr. 36)

20 Vgl. Georg Forster, *Frische teutsche Liedlein (1539–1556). Fünfter Teil (1556)*, hrsg. von Kurt Gudewill und Horst Brunner (= EdM 63), Wolfenbüttel 1997, S. 119–121.

21 Vgl. Wolfgang Rogge, *Das Quodlibet in Deutschland bis Melchior Franck*, Wolfenbüttel und Zürich 1965, S. 71 und die Melodie S. 119. Zu den weiteren Drucken vgl. Clarence Theodore Aufdemberge, „Vollständiges Werk-Verzeichnis der Kompositionen von Melchior Franck“, in: *Jahrbuch der Coburger Landesstiftung* 20 (1975), S. 187–240, hier S. 191, 198, 206 und 216f.

22 Das einzige vollständige Exemplar liegt in der ÖNB Wien, A-Wn SA.78.F.32/1-5 (<<http://data.onb.ac.at/rec/AC09207630>>); zum Druck vgl. <http://vdm.sbg.ac.at/db/music_prints.php?action=preview&cid_music_prints=51>, 21.2.2022; sowie Stephen Dunn Jacoby, *The Salminger anthologies*, Diss. Ohio State Univ. 1985, und Birgit Lodes, „Sigmund Salmingers *Selectissimae cantiones* (Augsburg 1540) als musikalischer Geschenkdruck für Königin Maria von Ungarn“, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 83 (2008), S. 93–106.

23 Diese Motette als Epitaph für Erasmus von Rotterdam ist eigentlich sechsstimmig, da der Tenor in zwei verschiedenen Mensuren zu lesen ist, vgl. Albert Dunning, „Een ‚tombeau‘ musicale voor Erasmus“, in: *Mens en melodie* 24 (1970), S. 368–370.

7. Benedictus Appenzeller: *Tous les plaisirs que la terre supporte* (Nr. 37)
8. Johannes Lupi (zweifelhafte Autorschaft): *Si je suis en tristesse en paine et douleur* (Nr. 38)
9. Benedictus Appenzeller: *Je ne scay pas comment mon entendement* (Nr. 39)
10. Jean Courtois: *Tout le confort de ma ieunesse et le plaisir* (Nr. 40)

Die französischen Chansons bilden im Druck eine geschlossene Gruppe von sechsstimmigen Kompositionen. Zwischen den lateinischen Motetten stehen dort hingegen mit *Sum tuus in vita, tua sunt mea funera Christe* von Noel Bauldeweyn, *Veni sponsa Christi* von Jean Richafort und *Ecce Maria genuit nobis* von Stephan Mahu drei weitere ebenfalls fünfstimmige lateinische Motetten. Dass in sämtlichen Stimmbüchern Pralles an dieser Stelle Blätter verloren gegangen sind,²⁴ ist zwar möglich, aber nicht wahrscheinlich, auch wenn es sich bei der Nummerierung wohl um einen Zusatz von Bouck handeln dürfte. Dennoch ist es denkbar, dass Pralle über eine vollständige Abschrift des Druckes verfügte und sich in den beiden von Bouck als Bruchstücke bezeichneten Heften möglicherweise weitere Kompositionen daraus befanden. Dass sich Pralle auch für die übrigen 43 lateinischen Motetten, Bicinia, Tricinia und Fugae in den *Selectissimae necnon familiarissimae cantiones* interessierte, ist aufgrund seiner Abschriften anzunehmen, ebenso für die übrigen 22 französischen Chansons und wohl auch für die 19 deutschen (davon 13 von Ludwig Senfl) und zwei niederländischen Lieder (*Mins liefkens bruin oghen* in Sätzen von Hieronymus Vinders und Benedictus Appenzeller) in Besetzungen von zwei bis acht Stimmen. Italienische Madrigale sind in der Sammlung nur fünf enthalten (*Miser quel huomo* von Maistre Jhan, *Io v'amo anci v'adoro* von Jan Gero, *Muse dal basso centro alzate il canto* von Giulio da Reggio sowie Philippe de Verdelots *Dormend' un giorno* und *Vita de la mia vita*).

Ob Pralle seinem Briefpartner Kellner seine Meinung zu dem übersandten „Motetel“ mitteilte, wie dieser es gewünscht hatte – „Bitt, wollet [Euch] vorstendigen, wie euch des Componisten arth gefallen“²⁵ –, wissen wir ebenso wenig wie, ob er mit der von Kellner im Gegenzug erbetenen Musik dienen konnte – „wir widerumb wes Newes van Clemens non P. (do Ihr etwas guts habt) bej diesem meinem bothen vberschicken“.²⁶ Die *Selectissimae necnon familiarissimae cantiones* enthalten zwar keine Stücke von Jacobus Clemens. Kellner war aber offenbar darüber unterrichtet, dass Pralle 1551 nach 's-Hertogenbosch gereist war,²⁷ wo er Gelegenheit gehabt haben dürfte, Kompositionen von Clemens zu erwerben oder zu kopieren.

24 Der Katalog gibt den Umfang der Stimmbücher im Quartformat (quer) an mit Altus 2 fol., Bassus 4 fol., Discantus 4 fol., 5^{ta} Vox 4 fol. und [Tenor] 2 fol. Für die Chansons ist der Umfang der Stimmbücher angegeben mit Altus 2 fol., Bassus 6 fol., Tenor 6 fol., Discant 6 fol. und Bassus secundus sexta vox 6 fol.

25 Zitiert nach Leichsenring, S. 115.

26 Zitiert nach ebd.

27 Am 5. Juli 1551 erhielt Pralle eine Zahlung dafür, dass er nach 's-Hertogenbosch reiste um die Orgelbauer Jasper Johanson und Hinrick Niehoff zu überzeugen, nach Hamburg zu kommen. Vgl. Staatsarchiv Hamburg, St. Katharinen, Auszüge aus den zumeist verlorenen Jahresrechnungsbüchern der Juraten von 1475 bis 1534 und 1544 bis 1619 512-4_B (1501–1600) II f, zweites Heft, fol. 9^r; vgl. Gustav Fock, *Hamburg's role in Northern European organ building*, Easthampton/MA 1997, S. 97.

Abstract

Even though the manuscript Ms. Hans. III,4 of the Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg has been missing since World War II, its descriptions by Johann Ludwig von Bouck and Hugo Leichsenring contribute valuable information about the music library of Valentin Pralle, organist at the Swedish court in 1542 and at St. Katharinen in Hamburg from 1542 until his death in 1565. The article identifies the intabulation sent in a letter by the organist Johan Kellner to Pralle in 1554 (one of the earliest manuscripts in “new” German organ tablature) as the five-part motet *Respice in me et miserere mei deus* by G. Domale, based either on the prints RISM 1551¹ or 1554¹². Furthermore, the antigraph of four Latin motets and ten French chansons, copied in partbooks by Pralle himself, can be identified as the *Selectissimae necnon familiarissimae cantiones* (RISM 1540⁷). There was another set of partbooks with four hitherto unknown German songs for four and five voices of which at least the first (cited in a quodlibet by Melchior Franck first printed in RISM F 1651) is by Johann Stahel, of whom so far only one five-part secular song in the fifth volume of Georg Forster’s *Frischen teutschen Liedlein* has been known. The article furthermore discusses a fascicle with German and French songs with incipits of texts only, for which neither Bouck nor Leichsenring give any information concerning the notation. From a note by Otto Kade in his copy of Ludwig Senfl’s *Wohl kumbt der Mai* taken from RISM 1534¹⁷, it is evident that Ms. Hans. III,4 contained monophonic versions of this and other songs of which some or at least their melodies are hitherto unknown.

Besprechungen

LAURENZ LÜTTEKEN: *Der verborgene Sinn. Verhüllung und Enthüllung in der Musik. Berlin/Kassel: J.B. Metzler/Bärenreiter 2021. 290 S., Abb., Nbsp.*

Grundlegende Entwürfe zur Geschichte der Musik sehen sich in jeder Generation gewaltigen Herausforderungen gegenüber. Größer denn je erscheinen diese gegenwärtig in Anbetracht nicht nur einer unüberschaubar gewordenen Parzellierung musikhistorischer Forschung, sondern insbesondere auch unter dem Eindruck von Zeitenwenden aller Art. Der vorliegende Band unternimmt einen solchen Versuch, dem großes Gewicht zukommt, auch wenn er mit knapp 300 Seiten vergleichsweise handlich geraten ist. Kein geringeres Anliegen als „Grundzüge des neuzeitlichen Musikbegriffs aufzuspüren, zu ergründen und neu zu bewerten“ (S. VIII) wird in 27 Betrachtungen überwiegend zu bekannten Werken des Kanons von Monteverdi bis Ligeti verfolgt, deren Auswahl der Frage nach den Möglichkeiten musikalischer Selbstreflexion in Form der Metapher des ‚Enthüllens‘ verpflichtet ist. Ausgehend von Hans Blumenberg, der 1966 dieser Metapher zentrale Bedeutung für das Selbstverständnis der Zeit nach 1600 beimaß (vgl. Legitimität der Neuzeit, ²1996), erkennt der Verfasser in der Musik der Neuzeit „immer wieder Momente, in denen absichtsvoll das ‚Eigentliche‘ in der Musik zum Gegenstand ihrer selbst gemacht werden, in denen also das vermeintlich Verborgene erkennbar gemacht werden soll“ (S. 4). Einleitend wird der musikhistorisch grundlegende Stellenwert dieser Frage unter Verweis auf die Verankerung der Musik im System der Beaux Arts entwickelt und damit ein weiterer Bezugsraum geöffnet, der die Musik als Bestandteil der in den Künsten adressierten sensuellen Wahrnehmung begreift und die Fallbeispiele kulturhistorisch breit verorten

lässt. Dies hat zur Folge, dass diese Verhüllungen und Enthüllungen nicht im Sinne einer Motivgeschichte verfolgt, sondern in ihren sehr unterschiedlichen Erscheinungsformen auf die jeweilige Signifikanz hin untersucht werden.

Der Verzicht auf Systematik gehört also zum Programm des Buchs, und so werden mit Kapitelüberschriften wie „Grenzüberschreitungen“, „Revolutionen“ oder „Entgrenzungen“ denn auch eher assoziative Verklammerungen gewählt, die unterschiedliche, stets lockere Relationen zwischen den in insgesamt sieben Hauptkapiteln versammelten Einzelbetrachtungen herstellen. Diese entstammen zur Hälfte musiktheatralen Zusammenhängen, die von Monteverdis *Combattimento* und Charpentiers *Actéon* über Glucks Ballett *Semiramis*, Mozarts *Nozze di Figaro*, Beethovens *Fidelio*, Cherubinis *Medée* sowie Rossinis *Cenerentola* bis hin zu Berlioz’ *Benvenuto Cellini*, Wagners *Lohengrin* und *Ring*, Verdis *Rigoletto* und *Falstaff*, Strauss’ *Salome* sowie Hindemiths *Cardillac* reichen. Die geistliche Vokalmusik repräsentieren das geistliche Konzert *Wann unsre Augen schlaffen ein* von Schütz, Allegris *Miserere*, Händels *Messiah* und Haydns *Schöpfung*. Dass sich die dabei facettenreich verfolgte Denkfigur jedoch „nicht auf das Theater, nicht auf das Szenische, nicht einmal auf Vokalmusik“ beschränkt (S. 8), verdeutlicht Lütteken in weiteren Betrachtungen zu Vivaldis Flötenkonzert *La notte*, Bruckners (annullierter) d-Moll-Sinfonie, Debussys Prélude *La Cathédrale engloutie*, Strauss’ *Alpensinfonie*, Zimmermanns *Ekklesiastischer Aktion*, Berios *Rendering*, Ligetis Etüde *Automne à Varsovie* sowie „statt eines Nachwortes“ zu der Bearbeitung von Couperins Prélude non mesuré in d aus dem Zyklus *Schwankende Zeit* von Isabel Mundry, der das Buch auch gewidmet ist.

Die hier jeweils freigelegten Formen der Sinnverbergung und -enthüllung sind vieltätig und entziehen sich einer differenzierten Würdigung auf beschränktem Raum.

Im Musiktheater sind es zumeist handlungsmotivierte musikalische Gedanken und Lösungen, die in signifikanter Brechung von Tradition und Erwartung jeweils mit dramaturgischen Ausnahmesituationen korrelieren, Überraschung, Staunen oder Überwältigung auslösen und in ihrer Novität als musikgeschichtliche Zäsuren verstanden werden können. So wird beispielsweise das als „plainte“ überschriebene Instrumentalstück, in das Charpentier die Verwandlung Actéons zum Hirsch als Strafe für seine Gewährwerdung der entblößten Göttin Diana sowie seinen durch die eigenen Jägerkollegen herbeigeführten Tod kleidet, als Veranschaulichung einer oszillierenden Ausnahmesituation gekennzeichnet, in der sich „auf eine eigentümliche Weise der Sinn von Musik“ enthüllt (S. 40). In Mozarts *Nozze di Figaro* wiederum wird der Moment der ‚Enthüllung‘ Susannas im Finale des 2. Akts, die überraschend statt Cherubino aus der Kammer tritt, von Graf und Gräfin „con meraviglia“ quittiert und damit in Lüttekens Lesart unvermittelt auf das Wunderbare sowie das Staunen als zentrale wirkungsästhetische Kategorien der Aufklärung bezogen, die den komödiantischen Effekt des Moments transzendieren und mittels Mozarts Vertonung „eine kurze, gedrängte Reflexion über die Möglichkeiten der Musik“ (S. 78) auslösen. In *Benvenuto Cellini* kann die entscheidende Szene des dramatischen Gusses der Perseus-Statue im zweiten Akt, dessen Gelingen sich nicht in der sichtbaren Enthüllung des glühenden Artefakts, sondern rein musikalisch manifestiert, zugleich als „Spiegel des ästhetischen Programms der Oper“ (S. 134) gelesen werden, in dem die Berlioz’ ganzes Schaffen durchziehende Frage nach dem Wesen des Kunstwerks zu einem Kulminationspunkt gelangt. Im Schleiertanz der Salome wiederum sieht Lütteken, ohne auf die Kompositionsweise selbst einzugehen, eher grundsätzlich ein Vordringen „zum Wesen einer nach-Wagnerschen Musik“ (S. 196), indem sie durch das Bild der grellen Enthüllung

„einen neuen, einen anderen Begründungszusammenhang von Musik überhaupt“ (S. 197) erlangt und darin in der wenige Jahre zuvor entstandenen „Symphonie“ in *Feuersnot*, die der gegenteiligen Metapher der Verhüllung verpflichtet ist, ein signifikantes Pendant hat. Im Bereich der Instrumentalmusik wiederum wird für die Fragestellung des Buchs beispielsweise der Ästhetik des ‚Durchbruchs‘ in den Jahrzehnten um 1800 zentrale Bedeutung beigemessen, die häufig mit der „Vorstellung einer plötzlichen Entbergung, deren Erkenntnis ‚blendend‘ war“ (S. 159), verbunden sein konnte und im Falle Bruckners als Enthüllung musikalischer Substanz gedeutet wird. Dabei können diese Fallstudien auch für sich stehen (so dass es etwas bedauerlich ist, dass die Überschriften nicht immer zu erkennen geben, auf welche Werke sich die jeweiligen Kapitel beziehen) und innovative Sichtweisen auf die überquerten musikgeschichtlichen Höhenkämme vermitteln, auch wenn man im Einzelfall bei aller beeindruckenden Literaturkenntnis und Sorgfalt der Nachweise die ein oder andere zusätzliche Forschungsmeinung vermissen mag, doch sind derartige Entwürfe generell leichte Beute für Detailkritik, die jedoch gerade auch angesichts des klar deklarierten Experimentalcharakters des Buchs dem Anliegen unangemessen wäre.

Mitunter verleitet der schillernde Bedeutungsreichtum der Metaphorik vom Verhüllen und Enthüllen zur Herstellung von Bezügen und Zusammenhängen, die bei näherer Betrachtung weniger zwingend sein mögen, als es die kenntnisreich und brillant entwickelten Darstellungen suggerieren. Aber obwohl es letztlich mehrere rote Fäden sind, die die breit gestreuten, oft überraschend gewählten Fallbeispiele durchziehen und mitunter mehr zufällig miteinander verwoben erscheinen, bietet das Buch grundlegende Denkanstöße zu größeren Sinnzusammenhängen, in die die Musik der Neuzeit eingebunden ist – Denkanstöße, die sich als Entwurf einer Musikgeschichte

jenseits von Epochen, Gattungen oder Stilentwicklungen verstehen lassen. So besteht der besondere Vorzug des Buchs darin, dass die Lektüre unentwegt zum Weiterdenken und der Beibringung weiterer Beispiele anregt, die auf ähnliche oder ganz andere Weise einer Logik der musikalischen Ver- und Enthüllung verpflichtet sind und zur Fortschreibung dieses geradezu kaleidoskopischen musikhistoriographischen Entwurfs beitragen.

(März 2023)

Klaus Pietschmann

ANNA VIKTORIA KATRIN PLAKSIN:
Modelle zur computergestützten Analyse von Überlieferungen der Mensuralmusik. Empirische Textforschung im Kontext phylogenetischer Verfahren. Dortmund: read-box unipress 2021. XI, 421 S., xxv., Abb., Nbsp. (Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster: Reihe XXVI. Band 27.)

Die analytische Erschließung der Überlieferungswege musikalischer Repertoires auf der Basis der erhaltenen Quellen stellt eines der wichtigsten Arbeitsfelder musikwissenschaftlicher Forschung dar und bildet etwa in Gestalt von Stemmata eine der fundamentalen Voraussetzungen für die Erstellung kritischer Werkeditionen. Auf welche Weise sich im Zuge der Digitalisierung der Musikwissenschaft für die Entschlüsselung von Interdependenzen zwischen (älteren) Quellen über die bewährten philologischen Methoden – insbesondere der Filiation – hinaus neue Wege eröffnen könnten, zeigt Anna Plaksin in ihrer am Fachbereich Gesellschafts- und Geschichtswissenschaften der Technischen Universität Darmstadt in Kooperation mit der Abteilung Musikwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz entstandenen Dissertation.

Im Speziellen geht es um ein Quellenrepertoire aus dem Zeitraum zwischen ca. 1460 und 1600 und die Suche nach innovativen Methoden zur Bestimmung der

diesem Repertoire „inhärenten Überlieferungsprozesse“ (S. 8). In ihrem interdisziplinären methodischen Ansatz orientiert sich die Autorin an Verfahrensweisen der Genetik und Bioinformatik, wie vor allem der Sequenzanalyse, sowie im Kontext hiermit an weiteren, der phylogenetischen Forschung entstammenden Analyseverfahren: „Insofern phylogenetische Verfahren auf dem Alignment von Sequenzen aufbauen, um auf dieser Basis Objekt-Relationen zur Beschreibung der evolutionären Entwicklung der Arten zu konstruieren, werden Parallelen klar ersichtlich. Sowohl im Rahmen der Filiation als auch der phylogenetischen Analyse geht es darum, die Ähnlichkeit bzw. Varianz von Objekten zu beurteilen und darauf aufbauend, Verwandtschaftsbeziehungen zu konstituieren“ (S. 26). An diesen Ansatz anknüpfend stehen am Beginn des ersten Hauptteils („Methodische Grundlagen“) zunächst eine Diskussion des Varianten-Begriffs sowie die Frage nach der Signifikanz von Varianten bezüglich der Beurteilung von Korrelationen und genetischen Abhängigkeiten zwischen Quellen. Zur Konkretisierung dieser Auseinandersetzung mit der filiationsbezogenen Signifikanzproblematik von Varianten greift Anna Plaksin anhand der *New Josquin Edition* (Vol. 3–9, 11) auf zahlreiche Fallbeispiele aus dem Messen-Korpus Josquins zurück, um daran „exemplarisch Argumentationsgänge zur Begründung eines Stemmas, bzw. im Verlauf von Quellenbewertungen“ zu betrachten, mit dem Ziel, „die Ansätze unterschiedlicher Musikforscher*innen zu vergleichen“ (S. 96). Zu Recht kritisch erörtert wird an dieser Stelle die Relevanz der in der Regel von subjektiven Einschätzungen keineswegs freien Rekonstruktion eines Archetypen sowie die editionstechnische Prämisse der „lectio difficilior“ im Rahmen der Lesartenbewertung. Den größten Raum nimmt im ersten Hauptteil die detaillierte Behandlung der Sequenzanalyse ein. Aufgrund der Interpretation biologischer Sequenzen (DNA-Sequenzen, Proteinsequenzen) in der

Bioinformatik als Zeichenketten (Strings) stellt die Autorin eine Analogie her zur Abfolge musikalischer Ereignisse bzw. deren symbolischer Darstellung in Gestalt von Notationszeichen. Hieraus ergibt sich als Basis aller weiteren Methoden der Verwandtschaftsbestimmung die quantitative Ermittlung der Übereinstimmung zweier aneinander ausgerichteter (Alignment) Zeichenketten mittels stochastischer Verfahren, so etwa die Anwendung von Substitutionsmatrizen wie der Blocks Substitution Matrix (BLOSSUM) oder der Point Accepted Mutation Matrix (PAM). Überzeugend ist auch der von Anna Plaksin in aller Gründlichkeit ausgeführte Nachweis, dass der auf der Methode der dynamischen Programmierung fußende, in der Bioinformatik als Optimierungsalgorithmus beim Vergleich zweier Sequenzen eingesetzte Needleman-Wunsch-Algorithmus gleichfalls auf das Alignment musikalischer Notenzeichensequenzen anwendbar ist. Weiterhin wird auf höchst differenzierte Weise dargelegt, inwiefern einerseits phylogenetische Analyseverfahren, die auf Verwandtschaftsbeziehungen widerspiegelnde Baumgraphen zielen, und andererseits textkritische Methoden wie z. B. die Filiation, die auf die Konstruktion eines Stemmas ausgerichtet ist, Übereinstimmungen und Abweichungen untereinander aufweisen.

Die konkrete Umsetzung sequenzanalytischer Methoden zum Zweck der Untersuchung genetischer Beziehungen zwischen Musikquellen erfolgt im zweiten Hauptteil („Verfahrensentwicklung“). Als Untersuchungsgegenstand wählt die Autorin exemplarisch die überlieferten Quellen zu Josquins Missa *D'ung aultre amer* (über den Tenor der Chanson Johannes Ockeghems) mit der das *Benedictus* ersetzenden Motette *Tu solus qui facis mirabilia*. An die Reflexion methoden- und gegenstandsspezifischer Anforderungen, worunter u. a. die Erörterung von Problemen der Quellenüberlieferung fällt (physische Schäden, eingeschränkte Lesbarkeit, Fehler, Korrekturen), schließt sich eine

eingehende Diskussion über das Spannungsverhältnis von notiertem Klang und seiner aufführungspraktischen Interpretation an (ein kleines Schreibversehen ist anzumerken [S. 245f.]: Beim Kolorieren verkürzt sich die Dauer einer Note nicht „um“, sondern „auf“ zwei Drittel ihres ursprünglichen Wertes). Diese Diskussion setzt sich fort im Kontext des zentralen Aspekts der Kodierung (die Wahl fiel auf das xml-basierte MEI-Datenformat), insofern die Frage der exakten Abbildung des Quellenbefundes und dessen Relation zum intendierten musikalischen Ereignis sich durch die digitale Repräsentanz des Notenbildes noch verschärft und aufgrund der Notwendigkeit, im Prozess der Analyse spezielle Untersuchungsparameter aus dem kodierten Quellenbefund zu extrahieren, weiter an Komplexität zunimmt. Die schließlich am erwähnten Josquin-Beispiel durchgeführten Sequenzanalysen bedienen sich der statistischen Methode der Surrogatdatenanalyse, die sich an einer zeichenbasierten, also die visuellen Komponenten der Notation betonenden Modellierung orientiert und zu schlüssigen Ergebnissen führt.

Anna Plaxsins Untersuchungen zeigen, dass traditionelle musikphilologische Verfahren einerseits und computergestützte empirische, an der Phylogenese orientierte Methoden andererseits im Kontext der Analyse musikalischer Quellen und ihrer genetischen Korrelationen nicht bloß alternative, sondern vielmehr sich wechselseitig ergänzende Verfahrensweisen darstellen, die qualitative und quantitative Methoden zu komplexen und stringenten Forschungsansätzen vereinen. Diese Synthese ließe sich – unterstützt von eigens entwickelten spezifischen Vergleichsalgorithmen – zudem in verschiedene Richtungen hin erweitern. So könnte zum Beispiel das besonders in der älteren Musikgeschichte häufig auftretende Problem zweifelhafter Autorschaften bei Werken, die ausschließlich anonym oder unter verschiedenen Namen überliefert sind (zumindest was Plausibilität und Wahrscheinlichkeit

betrifft) einem Bearbeitungsverfahren unterzogen werden, das im Vergleich mit authentischen Werken einer vermuteten Autor:in verbindende bzw. trennende Strukturelemente in der musikalischen Faktur ermittelt, um hierdurch einen Grad stilistischer Verwandtschaft zu bestimmen. Jedenfalls scheint – aus Sicht des Rezensenten – eine zukünftig stärkere Orientierung der Musikwissenschaft an mathematisch-naturwissenschaftlichen Forschungsmethoden zu durchaus erfolgversprechenden Lösungen zu führen – gerade auf Forschungsfeldern, die bislang traditionell geisteswissenschaftlichen Arbeitstechniken vorbehalten waren. Anna Plaksin hat in dieser Hinsicht mit ihrer Studie einen entscheidenden Schritt getan.

(November 2022)

Peter Ackermann

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.)

Rolf Ketteler legt mit dieser Edition eine äußerst sorgfältig gestaltete und fundiert kommentierte kritische Neuausgabe und Übersetzung eines wichtigen Texts der französischen Musiktheorie des 17. Jahrhunderts vor. Seine notwendige Ergänzung findet der Quellentext in einer kompakten, knapp 40-seitigen Einleitung, die sehr konzentriert wichtige Konzepte des *Compendium* erklärt und kontextualisiert. Damit stellt der Band nicht nur ein gelungenes Beispiel an Editionsphilologie dar, sondern leistet einen eigenen, kleinen Beitrag zur Geschichte der französischen Musiktheorie und ihren Auswirkungen bis ins 18. und sogar 19. Jahrhundert. Im Einzelnen thematisiert die Einleitung zunächst die Entstehung sowie Inhalt und Aufbau und wendet sich

dann bestimmten Themenfeldern zu, die sie historisch und musiktheoretisch elaboriert. So erläutert Ketteler die Rolle von arithmetischen und geometrischen Bestimmungen der Konsonanz und ihrem Verhältnis zur Empirie bei Descartes. Als Folie dienen ihm musiktheoretische Problemlagen, wie sie Johannes Kepler in seiner praktisch zeitgleich mit der Entstehung des *Compendium* publizierten Schrift *Harmonices mundi* thematisiert hat. Wichtig ist Ketteler zudem die Überlegung, was das von Descartes behauptete Neue gegenüber Gioseffo Zarlino – dem einzigen namentlich angeführten Autor im *Compendium* – ausmachen könnte. Er sieht eine Abwendung von einer letztlich noch zahlenmystischen, pythagoreischen Grundierung des Szenario zugunsten einer Begründung über die Grenzen des menschlichen Gehörs (S. 18). An anderer Stelle muss aber auch Ketteler erwägen, inwieweit Descartes' Schrift durchaus stellenweise einer magischen Episteme verpflichtet ist. Den bekannten Bezug Descartes' auf ein sympathetisches Denken gleich zu Beginn der Abhandlung ordnet er in einer Anmerkung vorsichtig – und in völliger Übereinstimmung mit Studien zu frühneuzeitlichen Erkenntnisformen etwa von Penelope Gouk (*Music, Science and Natural Magic in Seventeenth-Century England*, New Haven 1999) – als Hinweis auf eine lebendige wissenschaftliche Option ein (S. 167). Einen weiteren Abschnitt widmet die Einleitung der spezifischen Enharmonik Descartes'. Mit Hinweis auf eine im *Compendium* dargestellte Zwei-Skalen-Theorie und unter Einbeziehung musiktheoretischer Konzepte von Ioan Albert Ban und Marin Mersenne gelingt Ketteler eine äußerst plausible Auflösung eines Problems der Descartes-Philologie in Form des scheinbaren Widerspruchs zwischen dessen Beschreibung einer 18-stufigen Einteilung der Oktave und der dazugehörigen Zeichnung einer 19-teiligen Klaviatur in einem Brief von 1643 an Andreas Colvius (S. 29ff.). Schließlich kommt die Einleitung

auf die Kreisdiagramme zu sprechen. Ketters durch Indizien gut gestützter Argumentation zufolge dürften diese bereits im Originalmanuskript enthalten gewesen sein, auch wenn die mathematischen Grundlagen einer Umrechnung von Proportionen in ad-dierbare Maßzahlen (die Winkel) noch nicht gegeben waren.

Der lateinische Text führt die wichtigsten textkritischen Editionen zusammen. Maßgebliche Grundlage ist die auch über den *Thesaurus Musicarum Latinarum* zugängliche Ausgabe von Charles Adam und Paul Tannery in der Neufassung von 1966, Abweichungen und Varianten in anderen Ausgaben sind kenntlich gemacht. Die Übersetzung berücksichtigt nach Angaben des Verfassers vorliegende Übersetzungen in verschiedene Sprachen. Sie versteht sich zu Recht als Ablösung und Verbesserung der deutschen Übersetzung von Johannes Brockt aus dem Jahr 1978, der gegenüber sie eine größere Nähe zur Vorlage und eine präzisere Terminologie anstrebt, die in den Anmerkungen sehr genau begründet wird. In vielen Fällen sind diese Erörterungen für das Verständnis des Textes essentiell für jede Leserin, die nicht aufs Engste mit den zeitgenössischen sprachlich-terminologischen Ülichkeiten vertraut ist (etwa beim Begriff des *terminus*, des *ditonus* oder der Schreibweise von Proportionen). Erläutert werden auch Abweichungen vom etablierten musiktheoretischen Sprachgebrauch (*vox* statt *hexachordum*). Ein sehr ausführlicher lemmatisierter Index (S. 180–251) unterstützt die Textrecherche, bevor ein ausführliches und übersichtlich geordnetes Quellen- und Literaturverzeichnis die Sache abrundet. Auffallenderweise werden Online-Editionen nur in Ausnahmefällen und Digitalisate gar nicht genannt, was im Zeitalter der Digital Humanities zumindest irritierend wirkt. Tatsächlich ist es unverständlich, warum für die Ausgabe nicht (auch) die Form einer Online-Edition gewählt wurde. Zumindest ist die Publikation auch als E-Book erhältlich

und damit bequem auch ohne Rückgriff auf den gedruckten Index durchsuchbar.

(Februar 2023)

Karsten Mackensen

DORLIES ZIELSDORF: Adjuvantenkultur in Thüringen. Würzburg: Studio Punkt Verlag 2022. 227 S., Nbsp. (Schriften der Academia Musicalis Thuringiae. Band 4.)

Mit der 2002 begonnenen Überführung Thüringer Pfarrarchive an das Hochschularchiv | Thüringische Landesmusikarchiv der HfM Franz Liszt Weimar traten die sogenannten Adjuvantenchöre erneut in den Sichtkreis der Musikwissenschaft. Fast 90 Jahre nach Arno Werners *Geschichte des Amtes und Standes der evangelischen Kantoren, Organisten und Stadtpfeifer seit der Reformation* (1933) legt Dorlies Zielsdorf nun eine neue Monographie vor.

Die Studie beginnt mit einer Klärung des Begriffs Adjuvanten, zivilen Sängervereinigungen, die nach der Reformation im ländlichen oder kleinstädtischen Milieu Gottesdienste und Kasualien musikalisch gestalteten und deren Privilegien und Pflichten in Gesetzen bzw. Ordnungen niedergelegt wurden. An eine institutions- und sozialhistorische Profilierung der Adjuvantenchöre schließt sich ein Exkurs zur bildungsgeschichtlichen Rolle der Adjuvanten an. Das Hauptkapitel verfolgt ihre Geschichte im thüringisch-sächsischen Raum von der Reformation bis in das 20. Jahrhundert hinein, wobei Zielsdorf neben strukturellen und funktionellen Veränderungen auch dem sich wandelnden Repertoiregebrauch besonderes Augenmerk schenkt.

Aus den Beständen des Thüringischen Landesmusikarchivs, weiteren Thüringer Pfarrarchiven und den Archiven der Evangelischen Kirche in Mitteldeutschland in Eisenach und Magdeburg macht Zielsdorf der Forschung einen reichen Fundus historischer Daten erstmals zugänglich. Im Wechsel von institutions-, sozial- und

repertoirehistorischen Betrachtungen folgt die Erörterung einem konsistenten und der Materie adäquaten Rhythmus. Beobachtungen zur musikalischen Gestalt der lutherischen Gottesdienste im 16. Jahrhundert, den Auswirkungen der Kriegswirren im 17. Jahrhundert und Reformbewegungen des 18. Jahrhunderts stehen Kontextualisierungen von bisher wenig beachteten Repertoire-Korpora wie dem Musikalienbestand der Johanniskirche in Neustadt (Orla), dem sachsen-gothaischen *Cantionale sacrum* von 1646 oder den Kantaten Buttstetts und Liebholds gegenüber. Besonders detailliert und einsichtsvoll sind Zielsdorfs Ausführungen zum 19. Jahrhundert. Im Nachvollzug des komplexen Ineinanderwirkens von Säkularisierungsprozessen, diesen entgegenwirkenden Restaurationsbemühungen, liturgischen und cäcilianistischen Reformbestrebungen etc. markiert Zielsdorf das 19. Jahrhundert als die wohl wechsellvollste Phase in der Geschichte des Adjuvantenwesens. Auch wenn in der Summe dieser Prozesse das großflächige Zurückdrängen adjuvantischer Strukturen zu konstatieren ist, so durchzieht die Darstellung doch kein vorbehaltloses Dekadenzernarrativ, sondern Zielsdorfs Blick bleibt offen für die vielfältigen Transformationen des Musiklebens im ländlichen Raum. Auch wenn die Adjuvantenchöre im Laufe des 19. Jahrhunderts als landschaftliches Phänomen verschwinden, so finden sich noch im 20. Jahrhundert Überbleibsel, deren Schicksal unter dem NS- und DDR-Regime die Autorin auf den letzten Seiten ihrer historischen Gesamtschau behandelt.

Der vorliegenden Studie gelingt mit dem Spannen eines fast vierhundertjährigen Bogens ein musikhistoriographischer Kraftakt. Doch vier Jahrhunderte fügen sich selten widerstandslos in ein kohärentes Narrativ. Der Begriff „Adjuvantenchor“, so konstatiert Zielsdorf selbst, erhält erst im thüringisch-sächsischen Raum des 19. Jahrhunderts die exklusive Bedeutung im ländlichen Raum tätiger Kirchengesangsvereinigungen. Da

die adjuvantischen Strukturen sich in dieser Zeit aufzulösen beginnen, scheint der Begriff bereits retrospektive Qualitäten zu besitzen. Wie das reiche regionalhistorische Schrifttum des 19. Jahrhunderts belegt, werden in dieser Zeit zahlreiche lokale und regionale Erinnerungskorridore eröffnet, welche die Gegenwart mit den letzten drei Jahrhunderten verbinden sollen – nicht selten unter geschichtsideologischen Vorzeichen. „Adjuvant“ ist neben Adstant, Stabulist oder Constabler eine von vielen Bezeichnungen, die in Spätmittelalter und Früher Neuzeit für kirchliche Hilfssänger verwendet wurden, doch scheint der Adjuvant-Begriff des 19. Jahrhunderts explizit vorreformatorische, katholische und städtische Gesangsinstitute auszuklammern. So erscheinen die Adjuvanten als Träger einer wahren protestantischen Kirchenmusik in ländlicher Idylle. Hier äußert sich nicht nur der für den nord- und mitteldeutschen Sprachraum des 19. Jahrhunderts typische Antikatholizismus, sondern auch implizite Kritik an Urbanisierung, Säkularisierung und anderen disruptiven Lebenswelterfahrungen.

Zielsdorf übernimmt diesen Adjuvant-Begriff weitgehend unmodifiziert. Dadurch entzieht sie sich u. a. der bereits in der älteren Forschung geführten Diskussion um die Beziehung zwischen vorreformatorischen Kalandbruderschaften und nachreformatorischen Gesangsinstituten. Auch die kategorische Trennung von städtischen Kantoreien und dörflichen Adjuvantenchören hätte angesichts der augenfälligen Funktions- und Repertoirekongruenzen hinterfragt werden können, impliziert diese doch ein kulturelles Stadt-Land-Gefälle, das der historischen Realität des von Großdörfern und Ackerbürgerstädten übersäten thüringisch-sächsischen Raums (zumindest im 16.–18. Jahrhundert) nicht zu entsprechen scheint. Zielsdorf behauptet zwar nirgends explizit, dass die o. g. konfessionellen, sozialen und institutionellen Faktoren eine distinkte adjuvantische Musikpflege hervorbrachten,

arbeitet aber auch kaum Unterscheidungsmerkmale gegenüber katholischen, städtischen oder vereinsgetragenen Gesangsinstituten heraus. Ferner gestattet die dem Adjuvanten-Begriff des 19. Jahrhunderts anhaftende Vorstellung ungebrochener institutioneller und funktioneller Kontinuität zwar die Interpolierung adjuvantischer Phänomene des 16. bis 19. Jahrhunderts, eignet sich jedoch weniger, um Transformationen zu erfassen, die die Adjuvanten trotz ihrer durch Satzungen kodifizierten Institutionsformen und Funktionen durchliefen. Wie sich z. B. Repertoirewandel, theologische, musikästhetische oder allgemeinkulturelle Paradigmenwechsel auf die Adjuvantenchöre auswirkten, hätte insbesondere für das 16. bis 18. Jahrhundert noch etwas detaillierter ausgeleuchtet werden können.

Zielsdorfs regionale (und nicht ausschließlich lokale) Untersuchungsperspektive sowie ihr Fokus auf musikalische Alltagsgeschichte sind demgegenüber in jeder Hinsicht positive Aspekte ihres historiographischen Zugriffs, die Dokumentation inzwischen verschwundener Strukturen und Praktiken stellt einen wichtigen Beitrag zur musikalischen Erinnerungskultur der Region dar. *Adjuvantenkultur in Thüringen* füllt eine große Lücke im mitteldeutschen Musikgeschichtsbild und wird künftig als Referenzwerk dankbare Verwendung finden.

(Februar 2023)

Stefan Menzel

Bach-Werke-Verzeichnis (BWV). Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. Bearbeitet von Christine BLANKEN, Christoph WOLFF und Peter WOLLNY. Begründet von Wolfgang SCHMIEDER. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel³ 2022. XLIV, 835 S., Nbsp.

Der Titel des hier zu besprechenden Buches besagt, dass es an die beiden ersten

Auflagen des – zwar seit den 1920er Jahren geplanten, aber 1950 erstmals erschienenen – Werkverzeichnisses von Wolfgang Schmieder sowie dessen 2. Auflage von 1990, die Schmieder selbst noch bearbeiten konnte, anschließt. De facto hatte es aber – was die Autoren auch im Vorwort wissen lassen – auf eine Reihe von verschiedenen, im Lauf der Zeit sich intensivierenden Bemühungen, um die Beschreibung und Dokumentation von Bachs Œuvre zu reagieren. Zu nennen sind dabei

- eine in schlichterem Gewand auftretende Zwischenaufgabe von Alfred Dürr, Yoshitake Kobayashi und Kirsten Beißwenger (1998; man könnte von einer „Göttinger Fassung“ sprechen), die sich zwar bescheiden „Kleine Ausgabe“ nennt, de facto aber wesentliche Korrekturen an der 2. Auflage enthält und außerdem – davon wird zu sprechen sein – die neue Gestaltung der Incipits der 3. Auflage antizipiert,

- eine von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff unter dem Titel *Bach Compendium* vorgelegte vierbändige Verzeichnung des gesamten Vokalwerkes (Leipzig: Peters 1985–1989) von insgesamt 1.724 Seiten Umfang, deren Komplettierung zu einem Gesamtverzeichnis ursprünglich geplant war, aber inzwischen aufgegeben wurde,

- die seit 1954 erscheinende *Neue Bach-Ausgabe*, in deren – als separate Bände vorgelegten – Kritischen Berichten Quellenforschungen breiten Raum einnehmen,

- weiterhin als Unternehmung mit weiterem Radius *Bach digital*, nach der Definition in *Wikipedia* „ein von der philologischen Bach-Forschung am Bach-Archiv Leipzig entwickeltes Recherche-Instrument an der Schnittstelle zwischen Bach-Forschung, quellen-basierter Aufführungspraxis, Bibliothekskatalog und angewandter Informatik“,

- und endlich der jährlich anwachsende Strom der in den Bach-Jahrbüchern vorgelegten Forschungen, die ihre Themen bis heute in beachtlichem Maße in Überlieferungs- und Echtheitsfragen finden und

deren Inhalte zum großen Teil für ein Werkverzeichnis relevant sind.

Schmieder konnte das Versprechen seines Titels, der ein „systematisches“ Verzeichnis ankündigte, zwar für die Großgliederung (vgl. die Übersicht auf S. VIII–IX der 1. Auflage), nicht aber im Detail einlösen, da die Nummerierung der Werke sich zu sehr an der Bandenteilung der alten Gesamtausgabe orientierte, die – besonders hinsichtlich der Reihenfolge der Kantaten – eher zufällig war. Hier konnten die Bearbeiter der Neuauflage einen gewissen Ausgleich schaffen, indem sie dem eigentlichen Verzeichnis eine systematische Werkübersicht voranstellten, die aus der des *Bach Compendiums* abgeleitet ist (S. 3–21).

In allen Neuauflagen mussten natürlich die Werknummern unangetastet bleiben, die sich in der Bach-Literatur wie in der Musikpraxis seit dem Erscheinen der 1. Auflage mit den jeweiligen Werken verbunden hatten. Doch hat die Neuauflage einen Wechsel in der Untergliederung nach Fassungen vorgenommen. Hatte Schmieder Frühfassungen und Parodievorlagen durch ein angehängtes „a“ gekennzeichnet, so unterscheidet die Neuauflage die Fassungen nach ihrer zeitlichen Folge durch nachgestellte Ziffern mit Dezimalpunkt; so werden beispielsweise die Köthener Glückwunschkantate „Durchlauchtster Leopold“ (BWV 173a) und die nach ihr parodierte Leipziger Pfingstkantate „Erhöhtes Fleisch und Blut“ (BWV 173) als BWV 173.1 und BWV 173.2 nummeriert.

Was die Einzelwerk-Verzeichnungen betrifft, so gibt es einige Veränderungen: Die einem Werk oder einer Werkgruppe gewidmeten Abschnitte beginnen mit Besetzungsangabe und Incipit (bzw. Incipits), erst danach wird über Text, Werkgeschichte (früher nur „Entstehungszeit“), Quellen und Ausgaben (warum eigentlich die Vertauschung der Reihenfolge zwischen alter und neuer Gesamtausgabe?) informiert. Unter den Quellen wird zwischen „Originalquellen“ und „weiteren Quellen“ unterschieden

(nicht immer sind beide Kategorien vertreten). Hier könnte man sich eine detailliertere Bestimmung vorstellen, etwa in der Weise, wie sie in den Editionsrichtlinien zur NBA gegeben ist (*Editionsrichtlinien Musik*, Kassel u. a. 2000, S. 14f.); auch fragt sich, ob es nicht hilfreich wäre, innerhalb der „weiteren Quellen“ zu unterscheiden zwischen solchen, die zur Konstitution des Werktextes beitragen und solchen, die ausschließlich Teil der Rezeptionsgeschichte sind. Substantiell ist die Entscheidung, auf die früher am Ende stehenden Literaturangaben zu verzichten; stattdessen wird auf die Bibliographie des Leipziger Bach-Archives verwiesen. In dem Abschnitt „Bibliographie“ ist lediglich eine Auswahl an neuerer Literatur zum gesamten Œuvre verzeichnet, die sich sowohl auf Einzelwerke als auch auf allgemeinere Themen bezieht, ohne dass ihre Auswahlkriterien mitgeteilt würden.

Eine Komponente der Werkverzeichnung bedarf eines besonderen Kommentars, nämlich die Noten-Incips, durch die ein Werkverzeichnis erst zum „Thematischen Verzeichnis“ wird. Für ihre Form und ihren Umfang gibt es keine allgemeinen Regeln. Entweder es soll das musikalische Profil eines Werkes veranschaulicht oder aber nur seine Unverwechselbarkeit gesichert werden, wozu im Allgemeinen ein kurzes Melodiezitat auf einem Notensystem ausreicht. Die 1. und 2. Auflage des BWV bedienten sich für die Incips übereinstimmend (offenbar nach dem Vorbild des Köchel-Verzeichnisses) einer mittleren Lösung in Gestalt einer klaviersystem-analogen Particell-Aufzeichnung auf zwei Systemen, die die wichtigste Substanz des mehrstimmigen Satzes wiedergeben konnte. Aufwendiger verfuhr das *Bach Compendium*, das zur Darstellung komplexerer Strukturen, wie etwa in der Matthäus-Passion, bis zu sechs Systeme benutzte und die Incips sogar noch durch die Angabe der Satzschlüsse („Explicits“) ergänzte, was zu einem ungewöhnlichen Umfang der Incipit-Teile führte (der Notenteil

zur Verzeichnung der Matthäus-Passion füllt allein 42 Seiten). Die „Kleine Ausgabe“ des BWV von 1990, für die „Knappheit oberstes Gebot“ (S. VIII) war, ging mit ihrer Incipit-Darstellung in die entgegengesetzte Richtung, der nun auch das neue BWV folgt. Sie setzte als Norm für die Incipits die Notierung auf einem einzigen System (meist im Violinschlüssel) fest; zwei Systeme erhielten regelmäßig nur vierstimmige Choralsätze und Stücke mit verwandten Strukturen (wie etwa die *Orgelbüchlein*-Choräle). Um einen Werkanfang durch alle Höhenlagen auf einem System darstellen zu können, arbeitete man mit bis zu vier Hilfslinien und verlangte Hoch- oder häufiger Tiefoktavierungen, die nur für die jeweils äußere Stimme gelten. Es ist ein Prinzip, das meist die wichtigste musikalische Substanz sichtbar macht, freilich auch gelegentlich an die Grenze des gut Lesbaren kommt und wünschenswerte Informationen (wie die Stimmenzahl einer Fuge) vermissen lässt. Auf jeden Fall ist das Raffinement, mit dem ein Stimmenverband auf engstem Raum dargestellt wird, bemerkenswert. Es war (nach freundlicher Mitteilung von Eva-Maria Hodel und Klaus Hofmann) Alfred Dürr, auf den dieses minimalistische Verfahren zurückgeht und der sogar die handschriftlichen Vorzeichnungen lieferte, die der sowohl für die Kleine Ausgabe als auch für die aktuelle Neuauflage tätige Notengraphiker Ansgar Krause souverän umgesetzt hat. Die „Verschlankung“ hat auf jeden Fall dazu beigetragen, dass der Umfang der Neuauflage deutlich hinter dem der 2. Auflage zurückbleibt.

Der Kernteil, also die Verzeichnung der Einzelwerke, umfasst nunmehr 1.177 Nummern (gegenüber 1.080 der 1. Auflage). Als neue Kategorie verzeichnet er „Theoretische Aufzeichnungen“ (BWV 1129–1134), die Christoph Wolffs Charakterisierung von Bach als dem „Learned Musician“ (Buchtitel seiner Monographie von 2000) stützen können. Besonders erwähnenswert unter den Anhängen, die insgesamt nicht weniger als

100 Seiten umfassen, sind das Kapitel „Bachs Notenbibliothek“, das die Ergebnisse der Dissertation von Kirsten Beißwenger (1992) zusammenfasst und durch weitere Titel erweitert, sowie die ausführliche Dokumentation der von Bach bearbeiteten Chormelodien und -texte, die dem außerordentlichen Gewicht Rechnung trägt, das dieser textlich-musikalische Traditionsbereich für Bachs Œuvre hatte. Ein mehrteiliger Komplex „Bibliographie“ verzeichnet verdienstvollerweise „Historische Textdrucke“, „Frühdrucke und Erstaussagen“, „Historische Literatur“, „Historische Besitz-, Verlags- und Auktionskataloge“ und „Sekundärliteratur“. Problematisch erscheint nur, wie bereits erwähnt, der letzte Abschnitt, da er nur einen winzigen Bruchteil dessen, was hierzu gehört, verzeichnen kann, ohne dass die Auswahlkriterien genannt würden.

Wer sich vom hohen Preis nicht abschrecken lässt, wird in der Neufassung des BWV einen denkbar zuverlässigen und umfassenden Ratgeber für alle Fragen der praktischen und wissenschaftlichen Beschäftigung mit Bachs Œuvre finden.

Eine Schlussbemerkung: Wolfgang Schmieder war sich der Vorläufigkeit seiner Arbeit bewusst und schrieb im Vorwort der 1. Auflage: „Einigermaßen ‚fertig‘ wird eine solche Arbeit erwiesenermaßen erst nach zwei bis drei Generationen“ (S. XVI). Auch im Leipziger Bach-Archiv, der Träger-Institution des Werkverzeichnisses, wird der Blick in die Zukunft gerichtet und darüber nachgedacht, wie sich eventuell *Bach digital* und *BWV³* zu einer gemeinsamen Groß-Dokumentation verbinden lassen. So ist es einigermaßen wahrscheinlich, dass wir mit *BWV³* die letzte gedruckte Fassung vor uns haben.

(März 2023)

Werner Breig

Der Komponist als Chronist. Telemanns Gelegenheitsmusiken als musikalisches Tagebuch. Hrsg. von Thomas BETZWIESER, Martina FALLETTA und Eric F. FIEDLER. Beeskow: Ortus Musikverlag 2021. 238 S., Abb., Nbsp. (Ortus Studien. Band 22.)

Dieser Band stellt die Beiträge einer Tagung vor, die 2017 aus Anlass von Georg Philipp Telemanns 250. Todestag in Frankfurt/M. abgehalten worden ist. Wie allenthalben üblich, gilt die Konzentration der Veranstalter:innen dabei einer bestimmten Gruppe von Kompositionen aus der unvorstellbar großen Menge an Werken Telemanns, in diesem Fall den Gelegenheitsmusiken. Die Definition des entsprechenden Korpus ist freilich etwas schwierig, wenn man den Begriff im Anschluss an einen Impuls von Bernd Baselt auf jegliche Werke anwendet, denen ein äußerer Entstehungsanlass zugrunde liegt. Denn das trifft beispielshalber auch auf die 44 Passionen oder die knapp 1.700 Kirchenkantaten zu. Damit wird nicht allein eine sachliche Unschärfe gegenüber dem Konzept der Gelegenheitsdichtung erzeugt, dem das der Gelegenheitsmusik entlehnt ist – falls es sich bei den Gelegenheitsmusiken nicht sogar um eine einfache Vertonung von Gelegenheitsdichtungen handelt –, sondern mit der impliziten Gegenüberstellung von äußeren und inneren Entstehungsanlässen wird unweigerlich jene qualitative Diskrepanz von aus Verpflichtung geschriebenen Gelegenheitsmusiken und aus freiem künstlerischen Willen heraus geschaffenen Werken rekonstruiert, die ausweislich des Vorworts zu diesem Band gerade nicht die Perspektive bestimmen sollte.

Welche definitorischen Schwierigkeiten aus einer solchen Entscheidung erwachsen, ist dem Beitrag von Joachim Kremer zu entnehmen, der dem Aufsatztitel zufolge den „Widerhall des Außermusikalischen als ästhetische Anregung für Telemann“ in den Blick nimmt, denn zum Außermusikalischen

zählt der Börsenkrach des Jahres 1720 (in der Ouvertüre TWV 55:B11) ebenso wie das auf- und ablaufende Wasser der Elbe (die Gigue in der Ouvertüre TWV 55:C3). Dass man vor diesem Hintergrund nicht auf die Anlage einer zeitlich geordneten Chronik zielen kann, wie es der Titel des Sammelbandes anlegt, führt Kremer überzeugend aus und stellt daher anhand vieler Beispiele das sehr viel sinnvollere Konzept der lebensweltlichen Bezüge der Kompositionen zur Diskussion, die in einer bestimmten Wissenskultur verstanden und mit den Werken verknüpft werden können.

Zu den pragmatischen Gelegenheitsmusiken Telemanns zählen die Werke für Kirchen- und Altareinweihungen, die Wolfgang Hirschmann als kompositorische Biographie skizziert. Es handelt sich dabei um elf Werke, von denen lediglich zu sieben aus der Zeit von 1739 bis 1762 auch die Musik erhalten ist. An diesen zeigt Hirschmann verschiedene Tendenzen der Entwicklung von Telemanns Kompositionstechniken, die stets auf ein möglichst großes Maß an Angemessenheit für den jeweiligen Anlass zielen. Die Bereitstellung von Musik zu Kirchen- und Altareinweihungen gehörte ebenso zu Telemanns Dienstaufgaben wie die Komposition von Predigereinführungsmusiken. Silja Reidemeister widmet sich dieser Werkgruppe, indem sie das Puzzle aus Textdrucken, Rechnungen, schriftlichen Erwähnungen und nur wenigen musikalischen Quellen erfolgreich zu einem Gesamtbild von 82 dieser Einführungsmusiken formt. Dabei wird deutlich, dass Telemann viele dieser Musiken textgleichen Kantaten entnommen und keineswegs nur gelegentlich auch mehrfach verwendet hat. Eine dem Beitrag angehängte Tabelle bietet entsprechende Ergänzungen und auch Korrekturen zum Telemann-Werke-Verzeichnis von Werner Menke.

Telemanns Hochzeitsmusiken stehen im Zentrum der Beiträge von Vera Grund und Eric F. Fiedler. Vera Grund beschäftigt sich mit den vertonten Texten, benennt

verschiedene Motive und ordnet diese in das zeitgenössische Verständnis einer Liebesheirat ein. Eric F. Fiedler versucht dagegen eine Zusammenschau der Hochzeitsmusiken und deren Kategorisierung in klein und groß besetzte Werke. Eine Vielzahl von Text- und Musikbeispielen unterstreicht den deskriptiven Charakter dieses Beitrags, dessen kurzes Fazit nicht darüber hinauskommt, die zahlreichen Verluste in dieser Werkgruppe zu bedauern und Telemanns Liebe zur Oper als Wurzel seiner kreativen Kraft zu benennen.

Über das Deskriptive kommt auch Rashid-S. Pegah in seinem Aufsatz über vier Gelegenheitswerke Telemanns kaum hinaus. Zwei dieser Kompositionen, eine zur Krönung Karls VI. zum Kaiser im Jahr 1711 und eine Hochzeitsmusik des Jahres 1712 hat Joachim Jaenecke entdeckt und bereits gewürdigt; eine weitere Hochzeitsmusik aus dem Jahr 1713 gerät in den Blick, weil in ihrem Text auf den Spanischen Erbfolgekrieg angespielt wird. Die vierte Hochzeitsmusik ist im Archiv der Berliner Sing-Akademie überliefert und wird anhand musikalischer Entlehnungen und Konkordanzen in die Nähe der anderen drei Frankfurter Gelegenheitsmusiken gerückt.

Eher randständig zum Thema des Bandes fragt Mick Lim Bing Nan nach dem Komponisten einer Kantate anlässlich der 300-Jahrfeier der Erfindung des Buchdrucks. Die Musik ist anonym überliefert, ein Textbuch konnte jedoch erst kürzlich zugeordnet werden und verweist die Musik nach Frankfurt am Main. In diesem Textbuch wird außerdem Heinrich Valentin Beck als Komponist genannt, Vizekapellmeister in Frankfurt und fleißiger Kopist von Telemanns Kirchenkantaten.

Ein zentraler Anlass für groß angelegte Festkompositionen im protestantischen Raum waren stets die Jubiläen der lutherischen Reformation. Beate Sorg nimmt die dazu entstandenen Musiken in Frankfurt, Sachsen-Eisenach und Hessen-Darmstadt vergleichend in den Blick. Gemeinsam ist,

dass die erhaltenen Textbücher und Festordnungen einen recht genauen Eindruck vom Ablauf der Feierlichkeiten vermitteln, dass sich von der Musik aber kaum etwas erhalten hat. Ausnahme ist eine Kantate Christoph Graupners für einen von zwei Darmstädter Festgottesdiensten, während Telemanns Beiträge für Frankfurt und wahrscheinlich ebenfalls, als Kapellmeister „von Haus aus“, für Eisenach verloren sind. Darauf die Beobachtung fußen zu lassen, dass „Telemann und Graupner ihre Musiken nach den Verhältnissen ihrer Arbeitgeber ausrichteten“ (S. 160), lässt eine gewisse Verlegenheit erkennen.

Dies ist ganz und gar nicht der Fall in Jeanne Swacks eloquenter Auseinandersetzung mit der Hamburger Kapitänsmusik von 1730 TVWV 15:5, deren Aufführung zeitlich zusammenfällt mit einwöchigen Ausschreitungen gegen die jüdischen Bewohner:innen Hamburgs, dem so genannten Judentumult, die von koordinierten antijüdischen Predigten in allen fünf Hamburger Hauptkirchen provoziert worden sind. Die Kapitänsmusik, zu der Telemann wesentliche Teile des Textes selber verfasst hat, erweist sich dagegen als Demonstration lutherischer Rechtgläubigkeit.

Wesentlich für die Kapitänsmusiken sind auch die Friedensszenarien, die Sabine Ehrmann-Herfort in ihrem Beitrag untersucht, unter diesem Gesichtspunkt aber auch weitere Kantaten, Serenaten und Musiken zu Friedensschlüssen in den Blick nimmt. Die musikalischen Merkmale dieser Szenarien sind von Stereotypen geprägt und häufig der Pastorale entlehnt, wobei sich zeigt, dass die Friedenssehnsucht mit dem möglichen musikalischen Rekurs auf eine Kriegsdarstellung spannender erscheint als die gleichförmige Ruhe des Friedens.

Sarah-Denise Fabian schließlich schlägt den Bogen zu der eingangs von Joachim Kremer benannten Wissenskultur und beleuchtet gesellschafts- und kulturgeschichtliche Kontexte in Telemanns Instrumentalmusik.

Mythologische und literarische Figuren wie Gulliver und Don Quichotte prägen diese Kontexte ebenso wie historische Ereignisse und Moden und Trends der Zeit, für die man allerdings über die Satzüberschriften hinaus mit Gewinn häufiger nach Entsprechungen in der Musik hätte suchen können als dies anhand hinlänglich bekannter Beispiele in dem Beitrag geschieht. Ohne Bezug zum Gegenstand des Bandes steht am Abschluss Klaus Winklers Übersicht über den verloren geglaubten Briefwechsel zwischen Friedrich Carl Graf zu Erbach und Telemann.

Der Band bleibt bis zum Schluss eine heterogene Sammlung von Auseinandersetzungen mit Einzelfällen bei nur gelegentlicher Berührung der Musik, die dem Anspruch des – immerhin ganz thetisch formulierten – Titels kaum entsprechen. Inwieweit Telemann ein Chronist seiner Zeit ist, inwieweit seine Gelegenheitskompositionen sich als musikalisches Tagebuch lesen lassen, wird als Forschungsfrage nur in Kremers einleitendem Beitrag ernsthaft verfolgt, in wenigen anderen Beiträgen bestenfalls vorausgesetzt, mehrheitlich aber ignoriert. Welches enorme Erkenntnispotential für historische, soziale, kulturelle und insbesondere auch musikalische Kontexte sich öffnete, betrachtete man die Gelegenheitsmusiken in ihrem tatsächlichen lebensweltlichen Bezug, bleibt bestenfalls erahnbar.

(Februar 2023)

Andreas Waczkat

JEREMY YUDKIN: *From Silence to Sound. Beethoven's Beginnings*. Woodbridge: Boydell & Brewer 2020. 446 S., Abb.

Obwohl die besondere Bedeutung von Anfang und Schluss für die Zeitkunst Musik einen Allgemeinplatz bildet, wurde über dieses Thema bislang überraschend wenig geforscht (bzw. nur in einzelnen Aufsätzen oder einer Aufsatzsammlung wie dem von Sascha Wegner und Florian Kraemer 2019

herausgegebenen Band *Schließen, Enden, Aufhören*).

Dass sich Jeremy Yudkin für seine Monographie über Strategien des Beginns gerade Beethoven ausgesucht hat, überrascht hingegen weniger angesichts der Neigung dieses Komponisten zu individuellen, unkonventionellen Wegen in allen Bereichen der Form. Yudkin legt dazu die wohl erste systematische, umfassende Studie vor und liefert zugleich eine Reihe grundlegender, über den Fall Beethoven hinausgehender Betrachtungen zum Problem der musikalischen Anfangsgestaltung. So wird neben ca. 200 überwiegend instrumentalischen Werken Beethovens auch ein Großteil der Beiträge Haydns und Mozarts zu den für das Buch relevanten Gattungen vergleichend einbezogen, woraus sich ein enormes Werkcorpus ergibt, das allein schon durch seine Breite eine sehr nützliche Grundlage für weitere Studien liefert.

Ebenso anregend und einleuchtend erscheint die Gliederung der Studie: Auf ein theoretisches Einführungskapitel (1) folgt eine Untersuchung der „klassischen“ Konventionen des Anfangens (2), die in den einzelnen Unterkapiteln jeweils von Haydn und/oder Mozart zu Beethoven führt; den dabei ermittelten Normen werden sodann einige dezidiert unkonventionelle Anfänge (3) sowie besondere Anfangsstrategien (5) gegenübergestellt, wobei hier die Beispiele überwiegend von Beethoven stammen. Ergänzende Betrachtungen zu besonderen Form(teil)en wie langsame Einleitung, Ouvertüre und Variationszyklus (4), zur Anordnung von Werken innerhalb von zyklischen Publikationen und zu Werktiteln (6) sowie zu Beethovens Arbeit an den Anfängen bei der Werkgenese (7) runden das Buch ab.

Das Einführungskapitel exponiert eine Reihe aufschlussreicher Gedanken zum Phänomen und zur Theorie des Anfangs in Literatur und Rhetorik sowie einige wenige Aussagen aus musiktheoretischen und -ästhetischen Quellen. Hinzu kommt eine

knappe Zusammenfassung von Ergebnissen der neueren Neurowissenschaft, die die besondere Aufmerksamkeit des Publikums zu Beginn der Darbietung eines Musikstücks sowie den hohen Einfluss des Anfangs auf die kategoriale Wahrnehmung des Stücks und die im Abgleich mit bekannten Normen entwickelten Erwartungen an dessen weiteren Verlauf hervorheben. Ähnlich wie James Hepokoski und Warren Darcy bei ihrer „Sonata Theory“ streift Yudkin dabei kurz die Rezeptionstheorie von Wolfgang Iser (*Der Akt des Lesens*). All diese theoretischen Vorüberlegungen fungieren indes als ein eher allgemeiner Horizont, denn sie werden in den Werkanalysen kaum konkret aufgegriffen. Überhaupt hält sich der analytische Hauptteil des Buchs von theoretischen Überlegungen fern (die skeptische Position des Autors zur „Topic Theory“ ist beiläufig in einer langen Fußnote auf S. 181f. untergebracht).

Das zentrale Kapitel zu den Konventionen des Anfangs umfasst 12 Teilkapitel, die sich zum einen mit einzelnen Parametern beschäftigen (Tonalität, Rhythmus/Metrum, Textur, Dynamik), zum anderen bestimmte Anfangstypen einführen: „Beginning as Call to Attention“, „in medias res“, Anfang als Übergang (bei Mittelsätzen), als Fundgrube („storehouse“) und Same („seed“) für das Material und/oder den Charakter des weiteren Satz- oder Werkverlaufs. Stets erkennbar ist das Bemühen des Autors, über die Analyse der notwendigerweise begrenzten Anfangsphase hinaus (das Problem von deren Eingrenzung wird nur kurz berührt) auch deren maßgeblichen Einfluss auf die weitere Gestaltung des jeweiligen Werks zu belegen (wobei er bisweilen, insbesondere bei der Tonartenwahl, etwas vom eigentlichen Thema des Buchs abschweift). Generell vertritt Yudkin die These, dass die Integration des Anfangs in das Gesamtkonzept des Werks bei Beethoven gegenüber seinen beiden maßgeblichen Vorbildern noch fortschreitet.

So anregend und überzeugend viele analytische Betrachtungen und Kategorien sind, gibt es doch einige Lücken. So wird keine strukturelle und/oder charakterliche Typologie von Hauptthemen von Sonaten-Allegri entwickelt und auch nicht systematisch diskutiert, inwieweit bestimmte typische Eröffnungsgesten als Bestandteil des Hauptthemas oder als ihm vorgelagert zu betrachten sind. Der Typus des „in medias res“-Anfangs wird nicht klar definiert: Bedeutet er zwingend den Verzicht auf jegliche Anfangsgeste? Zählen demnach sämtliche kantablen Hauptthemen dazu? Und ist dieser Typus, wie die Beispiele suggerieren, primär in Kammermusik zu finden? (Der ihm von Yudkin ebenfalls zugerechnete Beginn der Pastorsymphonie suggeriert zwar, die Musik habe bereits vorher begonnen, hat aber gleichwohl einleitende Funktion und unterscheidet sich darin grundlegend von den anderen Beispielen, die direkt mit dem Thema einsetzen.) Generell wären einige übergreifende Schlussfolgerungen zu gattungsspezifischen Unterschieden des Anfangs in diesem Kapitel ebenso wie bei den Conclusions (8) am Ende des Buchs, die lediglich eine Zusammenfassung bieten, wünschenswert gewesen.

Bei den bewussten Abweichungen von den Anfangskonventionen geht Yudkin wiederum von einzelnen Parametern aus (Harmonik, Metrum/Rhythmus, Form, d. h. ungewöhnliche Satzfolgen), die durch einige Hinweise zu Witz und Humor bei Haydn und Beethoven ergänzt werden. Bedeutender ist das Kapitel zu den von Beethoven maßgeblich geprägten besonderen Anfangsstrategien: „Beginning before the Beginning“ (das stimmungsvolle Einsetzen der Begleitung vor dem Thema), das mehrfache Ansetzen zum Beginn (z. B. op. 31/2), die Wiederkehr der Einleitung innerhalb eines Satzes, die Verwendung von Schlussgesten am Anfang, deren schließender Charakter durch ihre Wiederkehr am Satzende bestätigt wird, sowie die auskomponierte

Selbstreflexion über verschiedene Optionen des Anfangens im Spätwerk (op. 106/4).

Die bereits erwähnten ergänzenden Kapitel 4, 6 und 7 liefern zu ihren Gegenständen klare, gut informierende Überblicke (bis auf das zu knapp geratene Overtürenkapitel), die freilich überwiegend auf fremden Befunden basieren. Ebenso sind die wenigen Bezugnahmen auf andere Komponisten jenseits der „großen Drei“ fast durchgängig der Sekundärliteratur entlehnt. Andererseits ist positiv hervorzuheben, dass Yudkin eine beeindruckende Vielzahl von Titeln einbezogen und synthetisiert hat (die Bibliographie umfasst 40 Seiten!), darunter auch vergleichsweise viele deutschsprachige Beiträge, was in jüngeren werkanalytischen Publikationen in englischer Sprache sonst leider selten vorkommt.

Insgesamt besticht das Buch vor allem durch seine panoramahafte Breite: durch die gattungsübergreifende Zusammenschau ähnlicher Fälle bei allen drei ‚Klassikern‘ (wobei etwa Klaviersonaten von Haydn und Mozart nur selten herangezogen werden). Die analytischen Bemerkungen zu den einzelnen Werken fallen oft kürzer aus als die sehr üppigen Notenbeispiele. Einzelne Querbezüge erscheinen fragwürdig wie etwa der zwischen Mozarts letztem (KV 595) und Beethovens erstem (in der Zählung zweitem) Klavierkonzert (op. 19): Zwar stehen beide in B-Dur und exponieren in der Anfangsphase ähnliche Elemente; aber es besteht doch ein fundamentaler Unterschied darin, dass Mozart sogleich eine breite, unaufgeregte Kantilene exponiert, die von dem Hornruftopos nur kurz unterbrochen wird, während Beethoven mit einer portalartigen Eröffnungsgeste beginnt, auf die eine anti-thetische Piano-Figur der 1. Violinen antwortet. Und wenn Yudkin die *Eroica* zu den laut beginnenden Symphonien rechnet, wäre dies dahingehend zu differenzieren, dass auf zwei pompöse Akkordschläge ein dezidiert piano exponiertes Hauptthema folgt.

Generell ist für zukünftige ähnliche Studien zu empfehlen, eine Trennung zwischen Korpusstudien und analytischer Einzelfallbetrachtung vorzunehmen: Die oftmals katalogartigen Werkaufstellungen zu einem Typus, wie sie Yudkin bietet, sollte man aus dem Haupttext in Tabellen überführen und zudem mehr statistische Erhebungen vornehmen (etwa zu Wechselwirkungen bestimmter Anfangsstrategien mit Thementypen, Tonarten, Tempi, Dynamik, Gattungen, Komponisten, Schaffensphasen), wie es etwa Uri Rom in seiner Berliner Dissertation zu Mozarts Instrumentalmusik (2011) getan hat. Auf diese Weise ließen sich mehr allgemeine Trends im Umgang mit dem Anfang und zu dessen historischem Wandel ermitteln.

Die genannten Kritikpunkte relativieren sich dadurch, dass es sich bei diesem Buch ebenfalls um einen Anfang handelt, eine Pionierstudie. Als solche ist sie für die werkanalytische Musikforschung von großem Nutzen und bildet einen hervorragenden Ausgangspunkt, auf den hoffentlich weitere systematische Untersuchungen zu formdramaturgischen Topoi folgen werden.

(Februar 2023)

Stefan Keym

CHRISTIANE WIESENFELDT: *Die Anfänge der Romantik in der Musik. Kassel/Berlin: Bärenreiter/J.B. Metzler 2022. 304 S., Abb., Nbsp.*

Braucht die Musikhistoriographie noch „Barock“, „Klassik“ oder „Romantik“ – problematische begriffliche Leihgaben aus der Literatur- und der Kunstgeschichte – als seriöse Beschreibungskonzepte? Trotz aller periodisch wiederkehrenden Versuche, in allen Kunstwissenschaften die weitmaschigen Stil- und Epochenbegriffe auf den Prüfstand zu stellen, wird man sie offensichtlich nicht los. Für die Musik erweist sich der Romantik-Begriff, der sich über das gesamte 19. Jahrhundert ausgebreitet hat,

als besonders hartnäckig; er wird sich gegen seine Verabschiedung wohl dauerhaft wehren können. Das hat gleichermaßen historische wie (popular)ästhetische Gründe – gilt doch seit mindestens zwei Jahrhunderten die Musik dem allgemeinen Bewusstsein als die Kunstform des Romantischen schlechthin. Nun, was man nicht beseitigen kann, muss man wenigstens handhabbar machen, und dazu verhelfen einzig die mikrologisch-akribische Analyse der Phänomene selbst und das Bemühen um äußerste terminologische Distinktion. Und, als vielleicht erster notwendiger Schritt überhaupt, die rigorose historische und geographische Eingrenzung des Gegenstandsbereichs.

Es ist das große Verdienst der Studie von Christiane Wiesenfeldt, dass sie diese Entscheidung in aller Konsequenz zum Ausgangspunkt ihrer Untersuchung macht. Es geht explizit um die „Anfänge“ eines Phänomens, das zunächst im allerweitesten Sinne „romantisch“ heißt, um dann aber rasch durch den Blick auf die Genese eingehegt und domestiziert zu werden. Eine historische Restriktion des Unternehmens ist damit auf glückliche Weise gesetzt, die geographische folgt auf dem Fuß, und die nicht minder entscheidende ästhetisch-stilistische Zuspitzung ergibt sich Schritt für Schritt aus der umsichtigen Annäherung an den Gegenstand. Der Pflock wird an einem überraschend frühen Zeitpunkt eingeschlagen. Zur Diskussion steht ein flexibel behandelter, fallweise nach vorn erweiterter Zeitraum „um 1800“, der im deutschen Sprachraum geprägt ist durch zwei Epoche machende Paradigmenwechsel der zweiten Jahrhunderthälfte: von der erstmaligen systematischen Festsetzung eines unreduzierbaren Eigenwerts des Ästhetischen bei Alexander Baumgarten (*Aesthetica*, 1750/58) bis zur Nobilitierung des ästhetischen Urteils zu einem hermeneutisch offenen Modus von begriffsloser „Erkenntnis überhaupt“ bei Immanuel Kant (*Kritik der Urteilskraft*, 1790, vgl. § 9). In der ausgedehnten Landschaft zwischen

diesen beiden Gipfelpunkten und auf dem Plateau, das auf sie folgt, kann Christiane Wiesenfeldt nun den Aufstieg einer musikalisch-ästhetischen Diskursformation sondieren, die gekennzeichnet ist durch ein dichtes Ineinander von Produktion, Kritik und Ästhetik sowie durch die enorme Spannweite vom ambitionierten Theorieentwurf bis zur gemeinverständlichen Popularphilosophie. Ausgebreitet über fast alle musikalischen Gattungen der Groß- und Kleinmeister wie über die Publizistik bis in entlegenste Titel hinein, ist dies ein komplexes Terrain, und die Arbeitsleistung, die hinter dessen Durchforstung liegt, kann kaum hoch genug geschätzt werden.

Das Phänomen selbst ist in dieser Materialfülle einerseits leicht, andererseits schwer zu fassen: „Romantisch“ im weiten popularästhetischen Sinne heißt im sorglosen Sprachgebrauch der einschlägigen Quellen sehr viel von dem, was sonst auch als empfindsam, gefühlvoll, sehnsüchtig, poetisch oder melancholisch rubriziert werden kann, im engeren poetologischen Sinne hingegen das, was eine junge Literatengeneration zur Überwindung des vermeintlichen Scheiterns einer nachkantischen Grundsatzphilosophie ersonnen hat. Es handelt sich beim Blick auf Musik über weite Strecken hinweg mehr um ein Rezeptions- als um ein Produktionsphänomen. Daraus ergibt sich, dass dem zeitgenössischen Musikhören und seiner nachträglichen Deutung Eigenschaften wie Gefühlstiefe, Ambivalenz, Ambiguität, Ironie und Humor sich leichterhand als Romantik-Indikatoren anbieten (meistens im oben erwähnten weiten, seltener auch im engeren Sinne) und dass damit dann Werke von Bach bis zur Gegenwart positiv auf diesen Test reagieren können. Die Autorin arbeitet mit der von Stefan Matuschek in seinem neuen Romantikbuch (*Der gedichtete Himmel*, 2022) intelligent ins Spiel gebrachten, dann bei ihm aber durch zeitliche und räumliche Dehnung bedenklich überstrapazierten Idee der „Kippfigur“ (S. 13), mit der

sich von gemischten Empfindungen, gewollter Mehrdeutigkeit, abruptem Stimmungs-umschwung und Gattungshybridisierung eine Menge an Merkmalen auch der Musik vor 1800 erfassen lässt, deren Einzelheiten dann – sozusagen als Spurenelemente des „Romantischen“ *avant la lettre* – die Darstellungsstrategie des Buchs steuern. So werden nach einem langen, drei Kapitel umgreifenden methodischen Vorspann in den folgenden Kapiteln die Bedeutung der Reflexion und Kritik, die neue Rolle des Hörens, die produktive Entdeckung der Geschichte, die Funktion der Idylle und des Lyrischen, die Neubestimmung von Genres wie Fantasie, Arabeske und Nachtstück, das Ausprobieren von Konzepten wie Offenheit und Fragment und schließlich der Einsatz von Ironie und Humor an zahllosen publizistischen Beiträgen belegt und an ausgewählten musikalischen Beispielen analytisch unterfüttert, bevor schließlich an der Antepaenultima-Position ausdrücklich der Frage „Mozart – ein Romantiker?“ nachgegangen wird und danach ein *close reading* von E. T. A. Hoffmanns berühmter Beethoven-Rezension von 1810 den Schluss- und Höhepunkt des Buchs bildet. Das Ergebnis dieser prismatischen Zerlegung des Musikalisch-Romantischen in viele Einzelaspekte ist ein elegant erzähltes, gut lesbares Buch.

Ein großer Gewinn der Darstellung liegt darin, dass sie das alte historiographische Konzept der retrospektiven Prophetie (ein Vorläufer-Werk „verweist“ wie Johannes der Täufer auf etwas Späteres und Größeres) klar und plausibel ersetzt durch eine offensive Formulierung des Eigenwertes solcher Vorausblicke: Es handelt sich dann nicht um die noch unentwickelte Ankündigung eines Künftigen, sondern stets bereits um „eine von vielen musikalischen Ausformulierungen der Anfänge der Romantik in der Musik“ (S. 184). Oder, noch abgewogener und vorsichtiger, darum, „dass sich in der Musik selbst schon etwas ausprägt, was an den Anfängen der Romantik in der Musik

teilhaben könnte“ (S. 187). Das Buch will, wie die Autorin selbst bescheiden resümiert, eher „zum Nachdenken über romantische Prägungen und Potenziale anregen“ (S. 230) als dogmatisch steile Thesen in die Welt setzen. Damit ist das Programm auf sympathische Weise zusammengefasst, und die Anregung soll hier in Form einiger kritischer Anmerkungen auch sogleich aufgenommen werden.

Es liegt in der Natur eines solchen Unternehmens, vor allem natürlich in der Natur musikalischer Analysen und deren subjektiver Interpretation, dass man vieles auch ganz anders sehen kann. Oft wäre etwas mehr Vorsicht angesagt, denn in mancher Formulierung wird ein Konsens vorausgesetzt, der argumentativ erst einzuwerben wäre. Beethovens Sinfonien wird vielleicht eben doch nicht jeder „heute selbstverständlich als romantisch bezeichnen“ (S. 21) und wohl durchaus auch nicht die Betitelung seines Opus 27, 2 als *sonata quasi una fantasia* so „klar romantisch“ (S. 174) finden, wie hier behauptet wird. Die späteren Ausdehnungen des Arbeitsbegriffs „Kippfigur“ auf gängige poetische Stoffe wie die Nacht (S. 170) oder auf generische harmonische Mittel wie den neapolitanischen Sextakkord (S. 211–213) wird man vielleicht sogar eher bedauern als hilfreich finden, denn hier droht aus dem eingangs so klug geschärfte Romantikbegriff am Ende wieder ein stumpfes und durch Dehnung nutzloses Konzept zu werden. Auch das von Hoffmann am *Agnus Dei* von Beethovens C-Dur-Messe konstatierte Ineinander von „Wehmut“, „Schmerz“ und „Wonne“ (S. 240) ist wohl weder im Werk des Komponisten noch in der Wahrnehmung des Kritikers eine romantische „Kippfigur“, sondern eher eine reife Spätblüte jener „gemischten Empfindungen“, über die schon Vertreter der Aufklärungs-Ästhetik wie Moses Mendelssohn und Lessing profund nachgedacht haben.

Das alles sind Einwände, über die sich wohl trefflich streiten lässt. Manches grenzt

indessen schon mehr ans Bedenkliche und hätte gründlicheres Durchdenken verdient. So führt es nicht sehr weit, die Konzepte von Friedrich Schlegels zwischen Kant und Fichte ausgespannter Ironie und von Jean Pauls quer zu Kant an Jacobi orientiertem Humor faktisch als Synonyma zu behandeln. Schwierig ist die Applikation dieser Konzepte auf die Musik ohnehin. Ambivalenzen und Simultankontraste gibt es in der Musik so viele, dass die differenzlose Reduktion von Ironie und Humor auf „kipppfigurhaftes Komponieren“ etwa bei Haydn (S. 204, vgl. auch S. 200) durchaus nicht zwingend die Diagnose des Romantischen oder auch nur des Proto-Romantischen erzwingt. Die rhetorische Frage der Autorin hingegen, ob Jean Paul den geistreichen Haydn wohl als Ironiker (recte: Humoristen) betrachtet hätte (S. 210), beantwortet der Dichter im § 33 seiner *Vorschule der Ästhetik* übrigens selbst. Auch sind die für Schlegel so charakteristischen rekursiven Genitive („Poesie“, „Ironie der Ironie“) durchaus nicht Apostrophen für „Kontraste“ und „Übertreibungen“, die man dann auch in der Musik finden und somit auf sie applizieren könnte (S. 201), sondern – trotz des berühmten *Athenäums*-Fragments 444 über die Instrumentalmusik – Formeln für die so doch nur der Sprache mögliche reflexive gedankliche Steigerung.

Diese konzeptionelle Unschärfe ist die Kehrseite einer Unterschätzung der Bedeutung von Kants *Kritik der Urteilskraft* für die frühromantische Ästhetik. Die Einschätzung ihrer folgenreichen Neufassung des Unsagbarkeits-Topos als „ältere kantische Unbegreiflichkeitsthese“ (S. 95) oder die Reduktion des Kritizismus auf „Vernunftphilosophie“ (S. 217, vgl. schon S. 100) übersehen das hermeneutische Potential der reflektierenden Urteilskraft und die Auswirkung ihres emotionalen Apriori auf das innovative Konzept der ästhetischen Idee. Das Ausmaß, in dem Poeten wie die Brüder Schlegel, Novalis, Hölderlin oder auch

schon Schiller und Jean Paul, ferner Musikästhetiker wie Körner oder Michaelis durch diese Konzeption, die sich problemlos „romantisch“ ausbuchstabieren ließ, geformt worden sind, wird kaum sichtbar – so auch nicht beim Blick auf Johann Friedrich Reichardt, der als Publizist doch immerhin die „Methodenlehre“ aus der dritten Kritik seines Königsberger Lehrers der Musikwelt schon im Jahr ihres Erscheinens zugänglich machte. Zwar könnte man Kant und seinen frühen Exegeten zumindest ihre musikhistoriographische Relevanz bestreiten. Aber so einfach ist es nicht, denn diese Geister ruft nun einmal gewollt oder ungewollt herbei, wer wie hier für die Bestimmung des Musikalisch-Romantischen oft und gern Dichter wie Schlegel, Novalis oder Jean Paul (und gelegentlich auch die Philosophen Fichte und Schelling) in Anspruch nimmt.

Andererseits stehen wichtige Figuren wie Wackenroder oder Tieck zugegebenermaßen in ganz anderen Traditionen, und im breiten Strom der von Christiane Wiesenfeldt untersuchten Musikpublizistik speisen sich die proto-romantischen Züge ohnehin aus den vielfältigsten Strömungen rationalistischer und emotionalistischer Kunstbetrachtung, die sich oft eng an die zeitgenössische Popularphilosophie halten. Das Buch vermag daher die ideengeschichtliche Unterbestimmung durch konkrete materiale Quantität zu kompensieren und breitet eine Fülle von musikalischen und publizistischen (Neu-) Entdeckungen aus, es bringt Ordnung in die verwirrende Menge musikalischer Hörweisen, und es gibt den sonst oft nur im Mittelfeld bleibenden Figuren wie Reichardt oder Zelter den Raum, den sie als bedeutende Komponisten und Publizisten beanspruchen dürfen. Es besticht durch viele fesselnde Exkurse, etwa den schönen, reich bebilderten virtuellen Spaziergang durch das Römische Haus im Weimarer Ilm-Park (S. 112–118) oder die Darlegung der erstaunlich kontroversen zeitgenössischen Diskussion um Mozarts Bläserbehandlung (S. 220–227).

Das Schlusskapitel bildet den Zielpunkt der narrativen Dramaturgie. E. T. A. Hoffmanns berühmte Besprechung von Beethovens c-Moll-Symphonie, die im Juli 1810 ihrer Länge wegen auf zwei Nummern der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* verteilt wurde, verliert hier den Nimbus eines romantischen Gründungsdokuments und wird – eine hübsche sprachliche Pointe zum Abschluss des Buchs – zum „Ende vom Anfang“ (S. 234). Denn in ihr sieht die Autorin alle von ihr aufgespürten Tendenzen zu einem Dokument gebündelt, das viel eher „Resümee“ (S. 246) als Startschuss ist. Keineswegs, darin hat die Verfasserin gegen den mehrfach zurückgewiesenen Carl Dahlhaus recht (S. 16, 76, 240), geht es Hoffmann um eine irgendwie geartete „Idee der absoluten Musik“ (so der berühmte Dahlhaus-Buchtitel von 1978), sondern um die Verbindung ihrer autonomen Struktur mit ihrem poetischen Gehalt. Sehr nachvollziehbar liest sie aus dem musikanalytischen Teil dieses wichtigen Textes das Arbeiten mit drei Dichotomien heraus: Innen vs. Außen, Teil vs. Ganzes, Spannung vs. Lösung. Merkwürdig bleibt indes, dass sie eine weitere Dichotomie, die wichtigste und folgenreichste des Ganzen, nicht erwähnt: die zwischen „Genie“ und „Besonnenheit“, die im Kern auf Jean Pauls *Vorschule* zurückgeht, genauer: auf den Leipziger akademischen Lehrer des Dichters, den Popularphilosophen Ernst Platner, den auch Kant bisweilen zitiert und indirekt für sein eigenes innovatives Genie-Konzept verwendet, auf das wiederum Jean Paul sich natürlich bezieht. Der damit erfasste dialektische Ausgleich zwischen Natur und Geist wird im 19. Jahrhundert, so etwa bei Schopenhauer und bei Wagner, den weiteren Diskurs über die produktive Einbildungskraft prägen. Bedauerlich ist auch, dass eine Fehlzuschreibung den Argumentationsgang stört: Die am 17. Januar 1810 anonym in der *AmZ* erschienene Rezension der *Pastorale* stammt nicht von Hoffmann und dient daher auch nicht seinem „Warm Schreiben

hin zum großen romantischen Entwurf“ (S. 239), sondern von dem Erfurter Organisten Michael Gotthard Fischer, der auf die Anfrage der Redaktion schneller reagierte als der langsam und gründlich schreibende Hoffmann. Um dessen Emphase beim Lob der c-Moll-Symphonie zu verstehen, gilt es, gerade diese Kritik wirklich als seine erste Beethoven-Rezension zu begreifen, deren programmatische Einleitung nun jenen „romantischen“ Hymnus auf die Instrumentalmusik ausbreitet, den seine allererste *AmZ*-Kritik, die einer Symphonie von Friedrich Witt gewidmet war, 1809 nur erst angedeutet hatte.

Bei aller möglichen Detailkritik: Christiane Wiesenfeldt hat mit diesem anregenden Buch einen starken Anfang gesetzt. Das „Romantische“ wird hier aus einem diffusen Stil- und Epochenkonzept zu einem klar konturierten Arbeitsinstrument, mit dem sich das Phänomen in Facetten zerlegen lässt, die sich als Rezeptions- und Zuschreibungsattribute diskutieren lassen. Vor allem stehen sie quer zu vielen eingebürgerten Stil-Taxonomien, vereinen also Kompositionen, die man früher kaum in einem Atemzuge genannt hätte. Dadurch wird die geläufige epochale Ausdehnung gründlich ausgehebelt: Die radikale Historisierung und Segmentierung der frühen Romantik hilft auch dem Blick auf das folgende Jahrhundert, denn weder der späte Beethoven noch der reife Schumann (für den Martin Geck plausibel den Begriff des „Realisten“ vorgeschlagen hat) noch der alte Brahms und schon gar nicht Mahler werden sich umstandslos und pauschal auf diese „Romantik“ beziehen lassen, wenn das Konzept nicht sinnlos und unbrauchbar werden soll. Umgekehrt werden im Licht dieser Darstellung manche Werke und ihre Urheber sichtbar, von deren Beteiligung an einer Vorgeschichte des Romantischen man bisher keine Ahnung hatte. So wird die Gleichzeitigkeit des scheinbar Ungleichzeitigen, auch wenn sie stets im Einzelfall zu diskutieren bleibt, überhaupt

erst sinnvoll greifbar. Und so, wie man diskutierbare „Anfänge“ freilegen kann, dürfte es schließlich auch gut bestimmbare „Endpunkte“ und „Grenzlinien“ der Romantik in der Musik geben. Für diesen enormen Zugewinn an historiographischer Präzision beim Blick auf die Anfänge darf man der Autorin dankbar sein.

(Dezember 2022) *Hans-Joachim Hinrichsen*

CAROLIN KRAHN: Topographie der Imaginationen. Johann Friedrich Rochlitz' musikalisches Italien um 1800. Wien: Holitzner Verlag 2021. 416 S., Abb., Tab. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 54.)

Johann Friedrich Rochlitz war ohne Zweifel einer der einflussreichsten Musikpublizisten im deutschsprachigen Kulturraum um 1800. Als langjähriger Redakteur der von ihm auf Betreiben des Breitkopf & Härtel-Verlags 1798 in Leipzig begründeten *Allgemeinen musikalischen Zeitschrift* und als Autor einer Vielzahl musikbezogener Texte unterschiedlichster Genres prägte er maßgeblich den musikkulturellen Diskurs der bürgerlichen Öffentlichkeit. Wie ein roter Faden zieht sich durch sein umfangreiches Œuvre die kritische Auseinandersetzung mit italienischer Musik, italienischen Musiker:innen und musikalischen Institutionen der Apenninhalbinsel. Die im Folgenden besprochene Dissertation Carolin Krahns, die 2021 in leicht überarbeiteter Fassung in den Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft erschienen ist, hat sich zum Ziel gesetzt, die musikbezogene Italien-Imagination Rochlitz' zu ergründen, um somit einen Beitrag zur „Reflexion über das Italien-Bild als Denkfigur“ (S. 41) innerhalb der deutschen Musikpublizistik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu leisten. „Wie stellte man sich um 1800 das ‚musikalische Italien‘ vor,“ so die leitende

Fragestellung, „und warum so und nicht anders?“ (S. 50).

Die Arbeit knüpft an eine Reihe einschlägiger Studien der Rezeptions- und Kulturtransferforschung sowie zur Italiensehnsucht und dem Bild Italiens und seiner Künste nördlich der Alpen an. Methodisch angeregt von der historischen Diskursanalyse und der komparatistischen Imagologie, untersucht die Autorin ein umfangreiches Textkorpus, das zahlreiche Schriften Rochlitz' umfasst, neben den in der *AmZ* und anderen von ihm herausgegebenen Organen publizierten prosaischen Texte auch andernorts veröffentlichte musiktheoretische Beiträge, Rezensionen, Essays, Gedichte sowie seine private und die zur Publikation bestimmte Korrespondenz. Die Monographie ist neben dem einleitenden Kapitel und einem Epilog in zwei Hauptteile gegliedert, die inhaltlich eng aufeinander bezogen sind. Der erste Hauptteil (Kapitel II) erläutert die Hintergründe, Grundlagen und Strategien von Rochlitz' Auseinandersetzung mit dem musikalischen Italien. Zunächst als Schüler der Leipziger Thomasschule musikalisch und religiös sozialisiert, war Rochlitz nachhaltig durch sein Studium der Theologie und Philosophie, vor allem Kants, an der Universität Leipzig geprägt und darf, wie sein Schrifttum belegt, zu den Vertretern des konservativen Nationalprotestantismus gezählt werden. Dies zeigt sich insbesondere in seiner ‚klassischen‘ Kunstauffassung, der Ablehnung neuerer Musik und der bisweilen beißenden Polemik, die er als rhetorisches Mittel zur Überredung seiner Leserschaft einsetzte.

Auf dieser differenziert vorgenommenen Analyse von Rochlitz' intellektueller Biographie aufbauend, konkretisiert der zweite Hauptteil (Kapitel III) Rochlitz' Vorstellung des musikalischen Italien anhand unterschiedlicher Imaginationsfelder, die von musikalischen Akteur:innen und Institutionen über sein Verständnis von ‚alter‘ und ‚neuer‘ italienischer Musik bis hin zur Oper und der Kirchenmusik reichen. Geradezu

paradigmatisch für Rochlitz' zwiespältige Italien-Imagination und aufschlussreich im Hinblick auf seine didaktische Zielsetzung ist seine 1809 in der *AmZ* publizierte, zweiteilige Artikelserie *Beyfall in Italien und Beyfall in Deutschland*, die einen fiktiven Dialog zwischen einem gerade aus Rom zurückgekehrten ‚Kenner‘ und einem nicht weiter benannten Gegenüber darstellt (S. 198–207). Im Gegensatz zu dem geläufigen Unverständnis über das Verhalten in den Opernlogen italienischer Theater stellt der ‚Kenner‘ das dortige Publikum als Vorbild für das deutsche heraus. So verfüge in Italien selbst die Zuhörerschaft im Parterre über eine beachtliche musikalische Kennerschaft, die sie zu einem Stimulus der künstlerischen Darbietung und einem wichtigen Akteur der Geschmacksbildung mache. Mit seinen Ausführungen suchte Rochlitz das deutsche Musikpublikum musikästhetisch zu bilden und im italienischen Beifallsverhalten zu schulen, um mittels einer differenzierten Reaktionsdynamik im Konzert- oder Theatersaal „komponierende Trittbrettfahrer der deutschen Musikgeschichte aus Italien schonungslos zu entlarven“ (S. 206) und somit den Einfluss zeitgenössischer italienischer Musik zu begrenzen.

Obschon Rochlitz Komponisten wie Palestrina und Pergolesi einen hohen Stellenwert in der Musikgeschichte zugestand, war seine Darstellung des musikalischen Italien von diffamierender Polemik und althergebrachten Stereotypen geprägt. Wie die Studie demonstriert, nutzte er diese an unzähligen Stellen artikulierte Italien-Vorstellung als Gegengewicht zu seiner Beurteilung deutscher Musikkultur, für deren Förderung er sich zeit seines Lebens engagierte und die in einer ‚Geschichte der deutschen Tonkunst‘ hätte münden sollen – ein Desiderat, das er nicht mehr verwirklichen konnte. Bemerkenswert ist hierbei, dass Rossini für Rochlitz, dessen negative Italienwahrnehmung sich bereits vor dem internationalen Durchbruch des italienischen Opernkomponisten

verfestigt hatte, nicht die zentrale Reizfigur wie für zahlreiche andere protestantisch geprägte Kritiker darstellte, sondern er Rossini in durchaus differenzierter Weise beurteilte.

Wie ein durch unzählige *tesserae* zusammengesetztes Mosaik rekonstruiert die Autorin mittels der Auswertung zahlreicher disparater Textpassagen Rochlitz' Narrativ der Musikkultur Italiens. Dieses erweist sich als ein ambivalentes, das zwischen der Bewunderung der ‚alten Meister‘ und der musikalischen Infrastruktur einerseits und der bis zum Ekel reichenden Ablehnung zeitgenössischer Musiker:innen und Kompositionen andererseits oszilliert. Welche Auswirkungen der Mangel persönlicher Italienerfahrungen Rochlitz', der bis auf eine Wien-Reise und Aufenthalte in Weimar sein Leben überwiegend in Leipzig verbracht und Italien nie bereist hatte, auf sein negatives Italien-Bild gezeitigt haben könnte, hätte durchaus kritischer problematisiert werden können. Dennoch bildet Krahn's materialreiche Studie einen lesenswerten Beitrag zur Verhandlung der Musikkultur Italiens in der deutschsprachigen Musikpublizistik und zum Diskurs über musikalische Nationalcharakteristika vor der Entstehung der Nationalstaaten im Europa des 19. Jahrhunderts.

(November 2022) Tobias C. Weißmann

ELISABETTA FAVA: Geisterspuk und Elfentanz. Musikalische Phantastik im Deutschland des frühen 19. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 384 S., Nbsp.

Die vorliegende Publikation stellt die überarbeitete und übersetzte Fassung der ursprünglich italienischsprachigen Dissertation dar, die Elisabetta Fava bereits 2017 an der Universität Bern verteidigte. Die Arbeit ordnet sich ein in eine lose Reihe von Veröffentlichungen, die seit den 2000er-Jahren das Phantastische in der Musik um und nach 1800 thematisierten, insbesondere

in der Oper, nachdem zuvor fast nur die literaturwissenschaftliche Forschung ein Interesse am Phantastischen bekundete. Eine bemerkenswerte Ausnahme hiervon stellte die schon 1983 erschienene Dissertation von Christian Berger dar, worin der Autor für die Analyse von Berlioz' *Symphonie fantastique* die strukturalistische Denktradition aufnahm, die in der Literaturwissenschaft spätestens seit Tzvetan Todorovs *Introduction à la littérature fantastique* (1970) für die Erforschung des Phantastischen vorherrschte. Auch Fava greift darauf zurück und zieht Genredefinitionen und Gattungsdiskussionen der Literaturwissenschaft heran, um zunächst ihren Gegenstand enger zu fassen und von ähnlichen Konzepten wie dem Wunderbaren oder dem Grotesken abzugrenzen (S. 19–34).

Überhaupt öffnet die Studie im ersten (S. 17–84) sowie im zweiten (S. 85–169) der insgesamt fünf Kapitel eine stark interdisziplinäre Perspektive mit reichhaltigen Referenzen in die Literatur und Literaturwissenschaft, bevor die Autorin in den nachfolgenden Kapiteln, die ziemlich genau die zweite Hälfte der Arbeit bilden, den musikwissenschaftlichen Blickwinkel schärft und sich auf „Das Phantastische und die Oper“ (S. 171–262), „Die Phantastik in der Instrumentalmusik“ (S. 263–310) und „Das Phantastische in Ballade und Lied“ (S. 311–351) konzentriert und dabei vor allem den deutschsprachigen Raum in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Blick hat. Die Autorin nimmt sich für ihre musikalische Analysearbeit mit vielen Notenbeispielen insbesondere Johann Friedrich Reichardts Schauspielmusik zu Shakespeares *Macbeth*, Louis Spohrs *Berggeist*, Peter Joseph von Lindpaintners *Bergkönig*, Heinrich Marschners *Vampyr* und E. T. A. Hoffmanns *Undine* vor und ergänzt mit Mendelssohns 1830 fertiggestelltem *Rondo capriccioso*, mit Schumanns 1838 erschienenen *Novelletten* und mit Liszts *Faust-Sinfonie* (Uraufführung Weimar 1857) den Bereich der

Instrumentalmusik, gegen Ende mit Werken Carl Loewes und Franz Schuberts die Gattungen Ballade und Lied. Den eigentlichen Kern der Dissertation bildet allerdings das Phantastische auf der Musiktheaterbühne, worauf sie zum Schluss ihrer Arbeit mit Wagners *Siegfried* und der *Götterdämmerung* noch einmal zurückkommt.

Die hier und an anderen Stellen nicht immer klar artikuliert Forschungsfrage, nämlich „ob die musikalischen (Instrumental- und Vokal-)formen die Merkmale der literarischen Phantastik wahrgenommen und später selbst verwendet haben“ (S. 346), bedingt das methodische Vorgehen: Das Phantastische spürt die Autorin zuerst anhand der Programme und Sujets auf, bevor sie im zweiten Schritt untersucht und danach fragt, wie das Phantastische von Texten, Titeln und/oder Programmen, Szenarien von Geistern, Hexen und Vampiren, sich auch musikalisch spiegelt, welche kompositorischen Entscheidungen dafür im Besonderen getroffen wurden und ob sich daraus eine allgemeine „Grammatik des Phantastischen“ (S. 347) erkennen und beschreiben lässt. In der Tat kann die Autorin Ähnlichkeiten in den verschiedenen kompositorischen Lösungen für „Geisterspuk“ (bspw. monotoner (Sprech-) Gesang, tiefe Register, Tritonus) und für „Elfentanz“ (bspw. hohe Lagen, körperlose Klänge, Streich- und Zupfinstrumente) beschreiben und hierfür Musterbeispiele ausmachen. Neben Webers Wolfsschlucht ist das vor allem Mendelssohns *Sommernachts Traum*, dessen Bedeutung sie emphatisch (und dem Stil einer wissenschaftlichen Arbeit nicht ganz adäquat) hervorhebt: „Seine Überlegenheit muss ganz einfach als absolut angesehen werden: Mendelssohns ‚Elfenmusik‘ war unter all ihren Aspekten (Harmonik, Klangfarben, Melodiegestaltung, Dynamik) derart vollkommen, dass sie unzählige Male variiert, nachgeahmt und wiederaufgenommen wurde, jedoch nie erreicht und schon gar nicht übertroffen werden konnte. Die *Sommernachts Traum-Ouvertüre* stellte

nicht nur den Höhepunkt in der musikalischen Gestaltung des Phantastischen dar, sondern selbstverständlich auch den Anstoß für eine Fülle weiterer Kompositionen, die mit dem Phantastischen zu tun hatten. Sie war und blieb ein unvergängliches Vorbild, die höchste Verkörperung ihrer Kategorie“ (S. 263).

Das Phantastische in der Musik des 19. Jahrhunderts erscheint bei der Autorin damit einerseits kondensiert in einen Katalog werkübergreifender Konventionen der kompositorischen Faktur, die musikanalytisch einholbar sind, andererseits zu einem Kanon mustergültiger Beispiele kompiliert, deren genetische Abhängigkeiten historisch aufgespürt werden können. Allerdings zieht die Autorin daraus nicht die letzte Konsequenz, die Vielzahl der ausgehobenen Beispiele in eine normative Poetik des phantastischen Komponierens zu systematisieren und auszudifferenzieren. Sie verweist stattdessen zu Recht auf den Regelbruch als Wesenselement des Phantastischen, der sich kaum formalisieren lässt: „Um dem Zuhörer den Eindruck des Unerwarteten zu geben, muss die Musik sich als Fremdkörper gestalten und mehr oder weniger offen gegen die Regeln verstoßen“ (S. 347). Deshalb bleibt sie am Ende ihrer Arbeit auch abstrakt, wenn sie die entdeckten Merkmale musikalischer Phantastik zusammenfasst: „Im Allgemeinen versucht der Komponist, den Zuhörer zu überraschen, und zwar so, dass er nicht mehr imstande ist, zu erraten, was dann kommen wird. Die Harmonie meidet die gewöhnlichen Wege, die Klangfarben sind gewollt verschleiert, nicht leicht zu erkennen, verschwommen; die Melodie verschwindet unter Fragmenten, *perpetuum mobile*, leichten und schnellen Motiven, die unsingbar sind, manchmal monoton, manchmal zu körperlos und flüchtig, um identifiziert, geschweige denn gesungen werden zu können“ (S. 347).

Rückhalt für ihre Methodik und ihre Analyseergebnisse sucht die Autorin

vornehmlich in den schon angesprochenen strukturalistischen Denkansätzen der Literaturwissenschaft, was zu häufig etwas gezwungen wirkt, kaum aber im musikalischen Diskurs ihres Untersuchungszeitraums oder in der aktuellen Romantikforschung. Das dokumentiert sich auch im Literaturverzeichnis und ist zu bedauern. Zumal die Autorin im ersten Satz ihrer Arbeit selbst betont, dass das „subjektivierte Adjektiv“ – das Phantastische – „in den verschiedensten Sprachen mehr eine ästhetische Perspektive als einen Forschungsgegenstand“ (S. 13) bezeichnet, was ja vor allem bedeuten sollte, dass das Phantastische keinesfalls allein durch einen Index nicht realer Figuren und Handlungen zu recherchieren und auf Werkebene zu untersuchen ist, sondern gerade auch in Akten der Produktion und Rezeption bzw. Reflexion von Kunst Bedeutung erlangt, für deren Verständnis sich diskursive, diskursgeschichtliche Herangehensweisen anbieten. Von diesen kritischen Anmerkungen abgesehen, ist die starke musikalische Analysearbeit, die Elisabetta Fava in ihrer Dissertation im Einzelnen unternimmt, wertvoll, die Publikation deshalb zu empfehlen.

(Februar 2023)

Christian Kämpf

BIRGER PETERSEN: Satzlehre im 19. Jahrhundert. Modelle bei Rheinberger. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. 393 S., Nbsp.

Lange Zeit hat sich die historische Satzmodell-Forschung schwerpunktmäßig mit den Lehrtraditionen des 17. und 18. Jahrhunderts befasst und dabei geographisch insbesondere italienische Ausbildungsstätten, vor allem die neapolitanischen Konservatorien, in den Blick genommen. Seit einigen Jahren ist jedoch ein Trend zu beobachten, die Untersuchungen vermehrt auf das 19. Jahrhundert und Ausbildungsstätten etwa in Frankreich sowie im deutschsprachigen Raum auszuweiten. In diese jüngsten

Entwicklungen, greifbar u. a. in Arbeiten von Nick Baragwanath, Felix Diergarten, Ludwig Holtmeier, Johannes Menke, Nathalie Meidhof und Peter van Tour, um nur einige wenige zu nennen, fügt sich die verdienstvolle Abhandlung von Birger Petersen nahtlos ein und adressiert dabei eine offenkundige Forschungslücke: die Satzlehre Josef Gabriel Rheinbergers und die vielfältigen Wechselwirkungen mit seiner kompositorischen Tätigkeit. Selbst fünf Jahre nach Erscheinen des Buches haben die darin dargelegten Befunde nichts an Aktualität eingebüßt. Petersens Arbeit besticht durch eine gelungene Synthese von theoretischen, analytischen und historischen Perspektiven.

Dass modellbasiertes Komponieren in einer historischen Periode, in der die Originalitäts- und Genieästhetik das Denken über Musik maßgeblich dominierte, keinesfalls als Widerspruch zwischen kompositorischer Praxis und Musikästhetik zu verstehen ist, gehört längst zu den Gemeinplätzen der historisch-informierten Musiktheorie und -analyse (siehe dazu S. 21ff. bei Petersen): Modellinstanziierung und -verknüpfung unterliegen der *Inventio* und *Elaboratio* gleichermaßen. Ferner sind Satzmodelle, als häufig dreistimmige und multipel dimmierbare kontrapunktische Gefüge mit langer (zum Teil bis ins Spätmittelalter zurückreichender) Tradition, prädestinierte musikalische Objekte zur Beschreibung kompositionsgeschichtlicher Kontinuitäten, sofern stilistische Unterschiede in der Modellinstanziierung hinreichend präzise erfasst werden können. Gerade im Laufe des 19. Jahrhunderts stellt sich die zusätzliche Herausforderung, ein Denken in Intervallsätzen mit Phänomenen erweiterter Tonalität (etwa in Gestalt von oktagonischen, hexatonischen oder quintgeschichteten Tonfeldern) in Einklang zu bringen – was bei Petersen wohlge-merkt nicht eigens thematisiert wird.

Dass ein Komponist vom Kaliber eines Josef Gabriel Rheinberger bislang in der Forschung nur wenig Beachtung gefunden hat,

hängt wohl nicht unwesentlich mit den Unwägbarkeiten der Kanonbildung zusammen, möglicherweise aber auch mit seiner unentschiedenen Positionierung im Parteienstreit zwischen Konservativen und Neudeutschen. Rheinbergers *Wallenstein*-Sinfonie in d-Moll op. 10 etwa zählt zu den meistgespielten Exemplaren aus der (vermeintlich) „toten Zeit“ der Gattungsgeschichte und zeugt von großer kompositorischer Meisterschaft. Doch selbst wenn man die Qualität der Rheinberger'schen Kompositionen in Zweifel ziehen würde, stünde doch außer Frage, dass er zu den historisch einflussreichen Protagonisten des 19. Jahrhunderts gehörte, dessen verschiedene Wirkungsfelder die Studie von Petersen eindrucksvoll beleuchtet. Sie betreffen Rheinberger als Schüler (zunächst bei Sebastian Pöhly, dann in München bei Franz Lachner und Johann Georg Herzog; Kapitel 2) ebenso wie als Pädagoge (etwa an der Königlichen Musikschule in München; Kapitel 3) und Komponist (Kapitel 4 und 5). Rheinberger, so zeigt Petersen auf, war eingebettet in ein reichhaltiges personales Netzwerk und stand im Austausch mit zentralen Figuren des damaligen Musiklebens wie Peter Cornelius, Hans von Bülow und Richard Wagner, die ihm jeweils hohe Wertschätzung entgegenbrachten. Schließlich ist insbesondere auch Rheinbergers Rolle als Mitbegründer und prägende Figur der sogenannten „Münchner Schule“ hervorzuheben.

Petersens Einstieg (Kapitel 1) in die Thematik erfolgt allerdings erst einmal allgemeiner: Er skizziert den Status quo der historischen Satzlehre und der längst international verbreiteten Satzmodell-Forschung. Rasch wird Rheinberger als „Multiplikator“ einer pädagogischen Tradition modellbasierten Komponierens und Lehrens ins Feld geführt. Nach der in Kapitel 2 erfolgten Darstellung der musikalischen Sozialisierung Rheinbergers widmet sich Kapitel 3 einer detaillierten Besprechung und Einordnung des für München entwickelten

Rheinberger'schen Unterrichtsmaterials, insbesondere den Übungen mit bezifferten und unbezifferten Bässen, und stellt dabei den Bezug zur italienischen Partimento-Tradition her. Im Unterschied zu den bekannten Partimento-Quellen würde es der Sammlung Rheinbergers auf den ersten Blick an einer klar erkennbaren Systematik mangeln. Allerdings erbringt Petersen in seinen zahlreichen analytischen Vignetten den überzeugenden Nachweis, dass es dennoch gewisse prototypische, meist drei- oder fünfteilige Abläufe in der Abfolge von Satzmodellen gibt (wie etwa initiale Kadenz → Sequenz → abschließende Kadenz), die dazu angetan sind, unter den Begriff einer „impliziten Formenlehre“ gefasst zu werden.

Dass vergleichsweise kurze Übungen durch detaillierte Analysen gleichsam nobilitiert werden, halte ich für eine erfrischend ideologiebefreite Herangehensweise, die Analyse und Werkbegriff entkoppelt. Dennoch hätte man sich in der Analyse bestimmter Übungen zuweilen eine eingehendere Auseinandersetzung gewünscht. So fällt beispielsweise in der Übung B5 (C-Dur; S. 115) auf, dass die – leider nicht näher spezifizierte, aber wohl in T. 9–12 zu verortende – Fonte-Sequenz zwar die Dominanttonart G-Dur vorbereitet, diese allerdings zugunsten der eigentlichen Zieltonart e-Moll fallen gelassen wird. In der Übung F20 (S. 118) ist das für den Anfang unterstellte Parallelismus-Modell für den Rezensenten nicht erkennbar. Die fließenden Grenzen zwischen Modellbezug und modellfreier Komposition treten in der Analyse der Übung F2 (S. 119) zu Tage: Dort ist von einem „Ansatz eines Dur-Moll-Parallelismus“ (S. 118f.) die Rede, obwohl anstelle der normativ vier bis sechs Klangstationen lediglich drei vorliegen. Ob hier von Rheinberger tatsächlich die Evokation eines Pachelbel-Modells intendiert war, ist diskussionswürdig. Man mag hierin eine Unschärfe in Bezug auf den zu Grunde liegenden Begriff des Parallelismus-Modells erkennen, der etwa auch in der

Analyse von Rheinbergers Sonate op. 122 auffällt. Dort wird im 4. Takt, wo ein Tonikasextakkord erklingt, eine Modellabweichung konstatiert, obwohl doch eine als „galante Romanesca“ (Gjerdigen) geläufige Modellvariante vorliegt und das eigentlich überraschende Ereignis erst zwei Takte später in Gestalt des „verminderten ‚deformierten‘ Quartsprung[s]“ (S. 220) einsetzt. Auch dies wirft die Frage nach Modellfamilien ebenso auf wie das in der gesamten Forschungsliteratur bislang noch unbefriedigend gelöste Problem der Grenzziehung zwischen Modellvarianten einerseits und -abweichungen bzw. -deformationen andererseits. Und schließlich: Wenn in Bezug auf die Übung F4 (S. 119) von einer „Verkettung von Sequenzen“ gesprochen wird, so trifft dies deskriptiv sicherlich zu, verwundert aber kaum, wenn man die Flexibilität des Dur-Moll-Parallelismus mitbedenkt, die das Modell vor allem als Initialfunktion, zuweilen aber auch als vermittelnde Funktion prädestiniert.

In seiner Behandlung des Komponisten Rheinberger (Kapitel 4 und 5), die auch den Konnex zwischen Kompositionsmethode und Generalbassübungen herstellt, stützen sich Petersens Analysen auf den im Eingangskapitel dargelegten und durchaus konsensfähigen Katalog von Satzmodellen, die auch bei Rheinberger vielfach zu finden sind. Dabei übernimmt er die heute gängige (aber an gewissen Überlappungen laborierende) Dreiteilung in „Skalenmodelle“, „Sequenzen“ und „Kadenzen“, die sich weitgehend den drei grundlegenden (aristotelisch geprägten) Formfunktionen Beginn, Mitte und Ende zuordnen lassen, wie sie bereits seit der Musica-Poetica-Tradition verhandelt werden. Ausführliche Erläuterung erfahren Beschaffenheit und Diminutionsoptionen im Umgang mit Oktavregel-Ausschnitten, Skalenmodellen, Riepels Fonte- und Monte-Sequenzen, sowie anderweitigen Sequenzmodellen (wie etwa der Quintfall und der Quintanstieg). Dabei hätte die Darstellung

zweifelsohne von der Einbeziehung des mächtigen theoretischen Frameworks der von William Caplin (1998) im Detail entwickelten formfunktionalen Analyse profitiert. In seinen zahlreichen Analysen verweist Petersen immer wieder auf die – an sich unstrittigen – spezifischen funktionalen Affinitäten von Satzmodellen, ohne aber auf die durchaus vorhandene Flexibilität, manchmal gar Unbestimmtheit mancher Modelle einzugehen. Etwas unklar bleibt auch die formfunktionale Eignung von Modellen mit Blick auf die spezifische Verortung innerhalb der formalen Hierarchie: Wird etwa der Dur-Moll-Parallelismus als Initialfunktion verwendet, so geschieht dies ausgesprochen häufig zu Beginn des Hauptsatzes, doch fast nie zu Beginn des Seitensatzes.

In seiner Darstellung der kompositorischen Praxis konzentriert sich Petersen exemplarisch auf eine besonders produktive Schaffensphase Rheinbergers, nämlich diejenige um und nach 1868, und spürt dabei den handwerklichen Bedingungen nach, wie sie insbesondere in der Klaviermusik vorzufinden sind. Im Fokus stehen dabei die verwendeten Satzmodelle und ihre Formfunktionen. Am Beispiel der sogenannten *Sinfonischen Sonate* in C-Dur op. 47, die an eine bereits im 18. Jahrhundert etablierte und (u. a. von Türk und Kollmann) theoretisch erfasste Tradition der „großen“ Sonate sinfonischen Typs anknüpft, wird untersucht, inwieweit sich Satzmodelle zur Realisierung großer Formen eignen.

Zunächst stellt Petersen ein von Rheinberger gewähltes Mittel der motivischen Verknüpfung und Zyklizität heraus, das sich u. a. im Rückgriff auf Hauptthemen-Material im Formabschnitt der Schlussgruppe manifestiert – eine probate kohärenzstiftende Strategie, die prominent bereits u. a. bei Haydn und Mozart zu finden ist. Im Rahmen einer durchaus nachvollziehbaren Analyse überrascht etwas die Einordnung einer zeitgenössischen Kritik von op. 47, anhand derer Petersen „mögliche

Missverständnisse“ (S. 166) diagnostiziert. Der Autor der in der *Neue[n] Berliner Musikzeitung* 1877 veröffentlichten Rezension stört sich nach meiner Lesart nicht so sehr an der Einfachheit des motivischen Materials, das für symphonische Monumentalität eigentlich geradezu prädestiniert ist, sondern an dem Eindringen eines offenbar als unpassend empfundenen „etüdenmäßige[n] Charakter[s]“ in „die sonstige symphonische Anlage“ des Kopfsatzes. Dieser Kritikpunkt scheint sich logisch auf anderer Ebene zu bewegen als die von Petersen vorgebrachte, durchaus zutreffende Einschätzung einer adäquaten Passung von motivischem Material und modellhafter satztechnischer Konzeption.

Ungeachtet der wenigen angesprochenen Monita ist unstrittig, dass Birger Petersen hier eine für den historischen Satzlehre-Diskurs wichtige Studie vorgelegt hat, die sich aus verschiedenen Perspektiven gewinnbringend rezipieren lässt. Petersen arbeitet im Detail die Verwendung von Satzmodellen in Lehre und Komposition bei einem prominenten, aber von der Forschung vernachlässigten Komponisten des späteren 19. Jahrhunderts heraus und liefert weitere Evidenz für die zum Teil enge Koppelung von Satzmodellen und Formfunktionen. Darüber hinaus liegt ein besonderes Verdienst von Petersens Studie darin, dass er mit der im zweiten Teil abgedruckten Edition von Rheinbergers Unterrichtsmaterial einen zentralen Beitrag zur musiktheoretischen Pädagogik des 19. Jahrhunderts leistet.

(Februar 2023)

Markus Neuwirth

JEFFREY L. SNEDEKER: *Horn Teaching at the Paris Conservatoire, 1792 to 1903. The Transition from Natural Horn to Valved Horn. London/New York: Routledge 2021. XXVI, 260 S., Abb., Nbsp., 3 Anhänge.*

30 Jahre nach seiner Dissertation über die Anfänge des Ventilhornspiels in Paris legt Jeffrey Snedeker nun eine schon länger erwartete Gesamtdarstellung zu Hornspiel und -pädagogik am Pariser Konservatorium im 19. Jahrhundert vor. Mit der detaillierten Erhellung der komplexen wechselseitigen Beziehungen zwischen Instrumentenbau, Komposition und musikalischer Spielkultur am Beispiel des Horns wird ein Kapitel in der Geschichte des Conservatoires aufgeschlagen, das bis heute eine Reihe interessanter Fragen (nicht zuletzt im Hinblick auf die historisch orientierte Wiedergabe der Musik) aufwirft.

Snedekers Buch liefert einen ausführlichen vergleichenden Überblick zu den Quellen für das Hornspiel in Frankreich mit Fokus auf jenen Persönlichkeiten, die am 1795 eingerichteten Conservatoire (inklusive seiner Vorgänger) bis zum beginnenden 20. Jahrhundert unterrichteten. Die meisten Lehrschriften, unter denen Louis-François Dauprats umfangreiche Naturhornschule von 1824 den Höhepunkt markiert, bauen inhaltlich aufeinander auf, setzen aber unterschiedliche Akzente. Snedekers Erläuterungen zu Inhalt und pädagogischen Lehrmethoden machen Kontinuitäten wie Neuerungen sichtbar und zeigen, dass die französischen Hornschulen heute mit Recht als Fundament des modernen Hornspiels gelten können. Während Ventilhörner in den deutschsprachigen Ländern relativ lange benötigten, um sich in der musikalischen Praxis durchzusetzen, wurde das Instrument mit dem neuen Mechanismus in Paris bereits Ende der 1820er Jahre mit Offenheit und Neugier begutachtet und in seinen Verwendungsmöglichkeiten erprobt. Zwischen 1833 und 1864 bestanden am Conservatoire

je eine Klasse für das traditionelle Naturhorn und das neue Ventilhorn erfolgreich nebeneinander. Zu dieser Koexistenz kam es, weil Dauprat, der 1828 eine erste Schule für das Horn mit Ventilen vorlegte, ähnlich wie viele Komponisten Raum für beide Instrumententypen sah, und weil Joseph-Émile Meifred das neue Instrument in einer Weise lehrte, die Elemente des hoch entwickelten Naturhornspiels geschickt mit dem Einsatz der Ventile verband. Snedekers quellenbasierte Ausführungen machen Gemeinsamkeiten wie Unterschiede zwischen Natur- und Ventilhorn auch für Nicht-Spezialisten auf diesem Gebiet luzide nachvollziehbar. Meifred begriff das zweiventilige Ventilhorn nicht als Gegensatz, sondern als Ergänzung des Handhorns, indem er Stopf- und Ventiltöne vom jeweiligen musikalischen Kontext abhängig miteinander verknüpfte. Diese Synthese ließ die Grundlagen des Naturhornspiels (insbesondere die klangliche Färbung der gestopften Töne bei Leittönen) unangetastet; als Bereicherung und Verfeinerung der Möglichkeiten zielte sie auf differenzierteste musikalische Ausdruckswerte, die vor allem im Solo- und Kammermusikrepertoire zum Tragen kamen. Es ist davon auszugehen, dass im Gegensatz dazu im Orchester mehr offene laute, durch Ventile erzeugte Töne gefragt waren. Dass Meifreds Wirken – anders, als es oberflächlich erscheinen mag – weder isoliert noch folgenlos geblieben war, zeigt eine Reihe anderer Pariser Ventilhornscheren aus den 1840er und frühen 1850er Jahren, die primär der Militärmusikausbildung zuzuordnen sind, aber möglicherweise auch auf die Orchesterpraxis Einfluss ausübten.

Snedekers Ausführungen machen die aus späterer Perspektive schwer nachvollziehbare Entscheidung des Conservatoires, die Ventilhornklasse 1864 wieder einzustellen, zwar nicht restlos plausibel, aber sie eröffnen aufschlussreiche kausale Horizonte. Offenkundig war man damals der Meinung, Ventilhörner würden weiterhin vor allem

in der Militärmusik gebraucht und die auf dem Naturhorn ausgebildeten Hornisten könnten sich die Ventilpraxis anderweitig aneignen. Die musikalisch-kompositorische Entwicklung der folgenden Jahrzehnte entlarvte diese Ansicht nachträglich als Fehleinschätzung. In den 1880er Jahren beklagten prominente Stimmen das Beharren der Conservatoire-Lehre auf dem Naturhorn. Man forderte die Re-Integration der Lehre des Ventilinstruments, wie sie Jean-Baptiste Victor Mohr, Nachfolger Gallays auf der Naturhornprofessur von 1864 bis 1891, möglicherweise noch in seiner Anfangszeit praktizierte. Spiel und Ausbildung auf dem Ventilhorn waren auch nach Meifred in Paris nicht verloren gegangen, wie sich am Beispiel von Henri Jean Garigue und Henri Chaussier zeigen lässt. Beide traten schließlich 1891 vor einer Kommission mit ihren Instrumenten an, um zu beweisen, dass das Ventilhorn wieder in das Lehrangebot aufgenommen werden sollte. Chaussier gewann, doch erhielt nicht er, sondern ein anderer Schüler Mohrs, François Brémond, dessen Nachfolge. Die Wiedereinführung des Ventilhorns vollzog sich langsam und in mehreren Etappen. Nicht alle Aspekte sind bislang restlos erhellt, doch scheint klar, dass Brémond als Spieler wie Pädagoge von Anfang an einen durchgreifenden Wechsel zu einer Spielweise vollzog, die vornehmlich auf offenen Tönen basierte, womit Meifreds ältere Ventilhorntechnik überwunden wurde. 1903 war dieser Prozess mit der offiziellen Beendigung der Naturhornausbildung am Conservatoire beendet.

Snedekers Buch wäre unvollständig, würde es aus den historischen Fakten und Erkenntnissen nicht auch Rückschlüsse auf und Empfehlungen für die heutige Praxis des Naturhornspiels ziehen. Der Verfasser wendet sich gegen erstarrte Standardisierungen historischer Aufführungsweisen von heute und legt eine historisch differenzierte Basis für damals wie heute kontextabhängig individuell zu treffende Entscheidungen vor.

In der kompetenten Zusammenschau unterschiedlicher Perspektiven erschließt Jeffrey Snedekers Buch ein wichtiges, für Musikgeschichte und Musikausbildung gleichermaßen relevantes Kapitel der Entwicklung instrumentaler Praxis und Pädagogik im 19. Jahrhundert. Raum für weitere Forschung und Diskussion besteht nach wie vor; das Buch sollte dazu ermuntern, den Beziehungen zwischen einzelnen Gattungen wie Kompositionen und den instrumentalen Ausführungsmöglichkeiten der Zeit vertieft nachzuspüren.

(Februar 2023)

Klaus Aringer

FELIX WÖRNER: Konzeptualisierung von Form in Musik. Aspekte von Formvorstellungen tonaler Musik vom 19. bis zum 21. Jahrhundert. Basel: Schwabe Verlag 2022. 431 S., Abb. (Resonanzen. Band 5.)

Felix Wörners Versuch, die Formtheorien der tonalen Musik in ihrer historischen Aufeinanderfolge zu untersuchen und die dahinterstehenden philosophischen Grundlagen zu belegen, ist in einer Zeit besonders willkommen, in der zwar die Formfrage zu einem der Schwerpunkte des musikwissenschaftlichen Diskurses wieder aufgerückt ist, andererseits aber die Geschichte und die Implikationen der verwendeten Begriffe meistens im Schatten bleiben. Bei vieler musiktheoretischer Literatur aus dem angelsächsischen Sprachraum, die die Bedeutung der musikalischen Form nach Jahrzehnten der Vergessenheit jetzt hervorhebt, erscheint etwa die Zeit zwischen Adolf Bernhard Marx und Arnold Schönberg als ein Vakuum, dessen Ursachen ungeklärt bleiben. Zu den Vorteilen von Wörners Rekonstruktion gehört nun eben, die Geschichte der Formenlehre als einen kontinuierlichen, obgleich sich immer wieder verzweigenden Prozess dargestellt zu haben. Ausgehend von Koch und Marx findet die Darstellung wichtige

Etappen in den Schriften von Johann Christian Lobe, Ernst Friedrich Richter, August Reissmann, Hugo Riemann, Hugo Leichtentritt, Ernst Kurth, Hans Mersmann und Karl Blessinger. Manchmal berührt das Buch die Grenzen zur post-tonalen Musik und der Leser gewinnt dort den Eindruck, dass die Wandlung der Formkonzepte im 20. Jahrhundert von den kompositorischen Erfahrungen derselben Phase mitbestimmt wurde; oder, um es allgemeiner zu fassen, dass die Musiktheoretiker immer mit ihrem Zeitgeist und ihrem kulturellen Milieu eng verbunden sind.

Allerdings ist der primäre Bezugspunkt des Buches der philosophische Horizont der Musiktheorie. Wörner bespricht scharfsinnig und konsequent die verschiedenen Denktraditionen, die in der Terminologie oder den Argumentationen der Musiktheoretiker Spuren hinterlassen haben: deutschen Idealismus, formalistische Ästhetik, Gestaltpsychologie, Phänomenologie. Der Ausstrahlung der letzteren ist ein aufschlussreiches Kapitel (S. 265–319) gewidmet; und der Fall ist besonders interessant, weil die Wirkung eher auf indirekte Weise und durch etliche Vermittlungen erfolgt ist. Die Bedeutung des phänomenologischen Ansatzes für die Bewertung von Kunstwerken gab in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zu einer regen Diskussion Anlass, zu dem Musikwissenschaftler wie Paul Bekker und Hans Mersmann beitrugen. Es geht hier nicht um die Anwendung von irgendeinem Theorem Edmund Husserls auf musikalische Erscheinungen. Phänomenologie galt vielmehr als ein Kennwort, dessen erstes Ziel war, den Abstand von psychologischer Ästhetik und musikalischer Hermeneutik zu markieren; bei aller Unterschiede trafen sich die Autoren (dazu gehören auch August Halm und Herbert Eimert) im Versuch, allgemeine und verbindliche Gesetze für die Musik insgesamt auszuarbeiten. Nicht mehr der Inhalt (wie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts), sondern die Materie

stellte das Gegenüber der Form dar. So erstreckt Mersmann den Blick auf alle Phasen der westlichen Musikgeschichte, um komparativ grundlegende Typen von Bewegung aufzuklären, denn Musik sei „Erscheinung in der Zeit“ (S. 300). Husserls Verständnis von Ton und Melodie als „Zeitobjekten“ (S. 266f.) hat zumindest ein Klima geschaffen, das die verschiedenen Vorstellungen einer dynamischen Form beeinflusste, die in diesen ersten Jahrzehnten prominent wurden. In dieser Perspektive ist es nicht überraschend, dass Wörner auch die Analysen Heinrich Schenkers auf die phänomenologische Betrachtung von Musik bezieht. Diese historische Kontextualisierung, wenn sie auch zunächst forciert erscheinen mag, hilft, ein Mythos niederzureißen: dass Schenker die Formfrage ausgeklammert habe, dass seine räumlich konzipierten Graphiken die zeitliche Entfaltung der musikalischen Struktur verdrängt hätten; geht man seine Schriften durch, wird im Gegenteil sein Interesse für diesen entscheidenden Aspekt des „organischen Zusammenhangs“ (S. 317) überschaubar, obwohl sein Argwohn gegenüber der Terminologie und den Vorgehensweisen der Formenlehre mit den Jahren zunahm.

Der Abschnitt über die phänomenologische Betrachtung von Musik ist bezeichnend für eine Methode, durch die Wörner die Abhandlungen zur musikalischen Form an die Ausbildung des jeweiligen Autors und die philosophischen Strömungen seiner Zeit rückbindet; neben den analytischen und propädeutischen Orientierungen offenbart sich dadurch die Formenlehre als eine Schicht übergreifender Kulturgeschichte. Das betrifft entscheidende Passagen wie etwa den Auftritt energetischer Konzeptionen, die Preisgabe der Zweiteilung in „allgemeine“ und „angewandte“ Formenlehre sowie den Bezug auf Grundkategorien des Denkens und Sprechens (Wiederholung, Kontrast, Entwicklung, Variation, Schlusswendung), die im Hintergrund der

musikalischen Formen erkannt werden. Das Bewusstsein dafür, dass sich Musiktheorie immer aus einem philosophischen Horizont heraus entfaltet, leitet viele Teile dieses exzellenten Werks. Wörner weiß, dass die Wege des geistigen Einflusses oft indirekt verlaufen oder zum Teil verschleiert bleiben, dass die Hypothesen vorsichtig geprüft und eventuell modifiziert werden sollen. Im ersten Teil des Buches stellt er drei Grundmuster zur Bestimmung musikalischer Form fest: Anordnung von Teilen, Darstellung des Inhalts und Formung der Klangmaterie (S. 69–86). Er versteht sie als komplementäre Perspektiven, die sich im historischen Prozess von Musiktheorie und -ästhetik abwechseln, ohne sich gegenseitig auszuschließen; es sind ja offene Perspektiven, mit denen wir noch heute arbeiten können.

Diese Beobachtungen veranlassen mich, einige Aspekte zu erwähnen, die m. E. einer weiteren Vertiefung bedürfen. Das Verständnis der musikalischen Form von Schönberg, seinen Schülern und seinen Anhängern (Anton Webern, Erwin Stein, Erwin Ratz, Hans Swarowsky, Joseph Rufer, René Leibowitz, Theodor W. Adorno) bleibt im Buch überraschenderweise unterbelichtet. Ein Grund kann darin liegen, dass diese Autoren – mit der Ausnahme von Adorno – den Formbegriff keiner tiefergehenden Behandlung unterzogen haben, dass also bei ihnen die Praxis der Werkanalyse, mit eben dem Vorrang des Werkes gegenüber dem theoretischen Apparat, im Vordergrund steht. Nichtsdestotrotz fragt man sich, ob dieser Kreis von Autoren nicht doch eine kompakte Gruppe darstellt, die einen Formbegriff mit bestimmten philosophischen Prämissen teilt. Dies verweist auf einen weiteren Aspekt, der im Buch eher latent bleibt: das Verhältnis zwischen Konzeptualisierung der Form und Auslegung der Kompositionstechnik. Weitere Kommentare zu exemplarischen Analysen – wie etwa die Leichtentritts zum ersten Satz von Bruckners Achter Symphonie (S. 226–229) und die Mersmanns zu Arthur Schnabels

Violinsonate (S. 310–313) – hätten geholfen, die enge Beziehung von Gedanke und Darstellung zu illustrieren, die im Mittelpunkt von Schönbergs Musiktheorie steht und ein Potential zur Verallgemeinerung besitzt. Im Bereich der Wiener Schule stellt die These der Sprachähnlichkeit von Musik einen Fortschritt gegenüber der Formenlehre Marx'scher Prägung dar: Die Geltung der „Gesetze“, die in grammatikalischer und syntaktischer Hinsicht verstanden werden, erweist sich nicht als Abbild der „Vernunft“ im musikalischen Werk (wie bei Marx), sondern an der Produktion verständlicher Zusammenhänge. Darin empfinde ich die Ausstrahlung der Sprachphilosophie Ludwig Wittgensteins – oder mindestens eine historisch bedeutsame Affinität. Wie Wittgenstein ist Schönberg weniger am Vorschriftencharakter der Regel als an ihren paradigmatischen Anwendungen gelegen: Jede gute Anwendung artikuliert das, was die Regel (das „Gesetz“) in sich selbst ist, belebt sie wieder und verwandelt sie gegebenenfalls. Schönberg insistiert auf den Lernprozessen (von Komponisten, Interpreten und Hörern) und den technischen Aspekten der Mitteilung. Technik ist für ihn nicht nur ein Mittel zur Darstellung des Gedankens, sondern der Gedanke selbst in actu.

Wörners Buch ist das Ergebnis einer sorgfältigen Untersuchung zur Entstehung und Entwicklung des Formbegriffs in der Theorie des tonalen Komponierens, die längst fällig war. Es hilft, die analytischen Verfahrenswesen ins historische Licht zu stellen, Vorurteile zu beseitigen und Missverständnisse vorzubeugen. Es ist eine empfehlenswerte Grundlage für den Unterricht von Musiktheorie in Musikhochschulen und an musikwissenschaftlichen Universitätsinstituten. Schließlich besitzt es die Fähigkeit, fortführende Reflexionen der Art auszulösen, wie ich hier oben kurz skizziert habe.

(Februar 2023)

Gianmario Borio

Eduard Steuermann. „Musiker und Virtuose“. Hrsg. von Lars E. LAUBHOLD. München: edition text + kritik 2022. 538 S., Abb., Nbsp.

„Während heute in Fachkreisen Steuermanns Bedeutung außer Frage steht, ist er hingegen als Künstlerpersönlichkeit eigenen Rechts noch kaum wahrgenommen und beforscht worden“ (S. 10). Trotz einiger wichtiger Beiträge in den letzten reichlich 20 Jahren gilt das immer noch und wird mit demnächst drei neuen Publikationen hoffentlich endgültig korrigiert.

Als erste liegt der Bericht über ein im November 2018 in Linz veranstaltetes Symposium vor – viel mehr als nur Protokoll, weil der Gegenstand von den Autoren minutiöse Ausarbeitungen erzwang, die überdies Bezug aufeinander nehmen, insofern tatsächlich zu einem Buch zusammengewachsen sind. Dass es auf ein Gesamtbild angelegt war, als solches vom Herausgeber vorzüglich durch ein 30seitiges „Porträt“ eröffnet, bestätigen u. a. eine Zeittafel, ein Werkverzeichnis, zahlreiche Abbildungen, Faksimiles sowie dokumentarische Beigaben – ausführlich zitierte Konzertrezensionen, ein Aufsatz zur „Eignung des Klaviers für Moderne Musik“ (1927), die Transkription eines 1934 in Wien gehaltenen Vortrags zum Thema „Verändert sich der musikalische Vortragsstyl“ (S. 144–164), nicht gerechnet ausführlich zitierte Briefe. Zahlreiche Tabellen und Kurven, vorab Tempoverläufe in Steuermanns Einspielungen vielfarbig anzeigend – eine Herausforderung für die Buchgestaltung! – sorgen für eine Anschaulichkeit, deren weitläufige chronologische Übersichten ebenso bedürfen wie minutiöse Analysen.

Ein Glücksfall auch in der Spannweite des Abgehandelten! Sie reicht von Biographica, detaillierten Werkbetrachtungen über solche des Lehrers und Interpreten, ästhetisch-terminologische Fragen („Wiener Espresso“) und verlangt, auch dank der Qualität der Beiträge, aufmerksamste Lektüre. „He was

the most interesting man, one of the finest musicians I’ve ever met“ – so Menahem Pressler, „No one above him, no Richter, no one was a greater musician than Steuermann“ (S. 130). Wir erfahren viel über das konfliktreiche Innenleben des ständig unter Außendruck stehenden Kreises der Adepten um Schönberg, Zerwürfnisse zwischen diesem und dem allzu nachgiebigen Steuermann, später zwischen ihm und dem politisch zumindest naiven Webern, über Befremdungen angesichts dessen späterer Werke oder des strikt auf Serialismus eingeschworenen Darmstadt der fünfziger Jahre („Unfug“!!), über den von den Nazis Verjagten, dessen Bruder in Auschwitz endet, der in den USA schwer Fuß fasst und nach dem Krieg, obwohl eingeladen, nicht endgültig nach Österreich zurückkehrt. Und wir erfahren in mustergültigen Betrachtungen viel über den bis heute nahezu unbekannten, vom Über-Ich Schönberg ebenso inspirierten wie eingeschüchterten Komponisten, der für sich nur strengste Maßstäbe kennt – wie der Pianist, der Uraufführungen kompliziertester Musik auswendig spielt. Volker Rühes Plädoyer für Steuermanns Klavierwerke, Martin Zencks Plädoyer für das zweite Streichquartett möchte man Veranstalter unter die Nase halten.

14 bis zu 70 Seiten umfassende Kapitel, die unumgängliche Präsentation vieler Einzelfakten, Kompositionen und Interpretationen, die zur Konzentration auf einzelne Takte wo nicht Töne zwingen, machen detaillierte Würdigungen der einzelnen Beiträge unmöglich. Zu den besonderen Qualitäten der zahlreich vertretenen Interpretationsanalysen gehört, dass sie die digitale Möglichkeit, minimalste Tempodifferenzen zu vermessen und zu veranschaulichen, im Sinne übergreifender Befunde relativieren, nie direkt als Aussagen zur Musik anbieten – wie noch jüngst, begeistert ob des technisch Machbaren, geschehen. Der Abstand zwischen deren kleinteiliger Aufbereitung, bildlicher Darstellung, zeitraubenden

Erläuterungen und der Momentaneität von Musik, deren Gültigkeit nur im Hier und Jetzt des Erklingens ist groß genug, um praktische Musiker fragen zu lassen, ob und weshalb wir es so genau wissen müssen, wem es nütze, ob nicht auch theoretische Selbstbespiegelung im Spiel sei.

Weil die betreffenden Kapitel solchen Bedenken nach Kräften begegnen, fällt umso mehr ins Gewicht, dass ein am Musizieren aktiv Beteiligter, Sonorität und Tempi unterschwellig Mitprägender als große Unbekannte in der Rechnung stehenbleibt, deshalb alle digitalen Auskünfte halb im Leeren hängenbleiben – der Raum. Genau genommen ist der Abstand grotesk zwischen der Genauigkeit der Messungen und der Unmöglichkeit, die Konstellationen zu kennen, in denen Einspielungen stattfanden; schon auf einige Personen mehr oder weniger in einem mittelgroßen Raum reagieren wir, in einem größeren, halligeren ist ein minimal langsames Tempo musikalisch dasselbe wie ein minimal rascheres in einem kleineren, trockener klingenden. Wenngleich die akustisch herabgedimmte Räumlichkeit von Studios dem zu begegnen sucht, weiß selbst ein hochkontrollierter Musiker wie Steuermann dem sich ausgeliefert: Im Jahr 1942 ist er (so ein Brief an seine Mutter) auf „die Grammophon-Aufnahme von der Film-Musik von Eisler“ verpflichtet, „die viel Arbeit macht, insbesondere weil es nach dem Metronom gespielt werden muß, besonders mein Solostück; ich bekomme wahrscheinlich ein ›Ohr-Telephon‹, das mir den Takt schlagen soll“ (S. 83f.) – das war offenbar nötig!

Was für ein Gewinn, dies Buch! – immer noch ein Stück Wiedergutmachung, hoch informativ; wie man nun genauer weiß, auf vielerlei Hinsicht lange fällig gewesen und darüber hinaus, auch als Zeugnis eines schlimmen Jahrhunderts, bewegend.

(August 2022)

Peter Gülke

„Haben Sie inzwischen etwas Neues komponiert?“. Kompositionen zwischen Exil und Rückkehr von Leo Bütow, Richard Engelbrecht, Wolf Rosenberg und Brigitte Schiffer. Partitur. Hrsg. von Matthias PASDZIERNY und Dörte SCHMIDT unter Mitarbeit von Sandra KEBIG. München: edition text und kritik 2022. 304 S., Nbsp., Audio-CD. (Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit.)

Für die Migrations- und Exilforschung ist Materialität von entscheidender Bedeutung. Einerseits betrifft dies die Migranten selbst. Welche persönlichen Gegenstände, Dokumente, und speziell Notenmaterialien war es den vor dem deutschen Faschismus Fliehenden möglich mitzunehmen und zu retten? Auch für Forscher ist Materialität entscheidend. Wo befinden sich eventuell noch existierende Dokumente? Wo finden Migranten Platz im Kontext von Nationalbibliotheken und -archiven? Selbst wenn Nachlässe archiviert sind, so sind sie in aller Regel international verstreut. Manchmal folgen sie den migratorischen Routen der Geflüchteten, aber nicht immer. Diese Quellenproblematik in der Migrations- und Exilforschung steht im Zentrum des von Matthias Pasdzierny und Dörte Schmidt herausgegebenen Bandes. Die relativ kurze, aber substantielle Einleitung der Autoren behandelt eingangs die zentrale Herausforderung der Quellenproblematik. In der Tat sind die dem Band zugrundeliegenden Quellen über mehrere Kontinente verteilt und umfassen verschiedene Medien, die fast alle von Transnationalität geprägt sind. Die schiere Detektivarbeit der Herausgeber ist bewundernswert, und die Editionsarbeit mit ausführlichen kritischen Berichten exemplarisch.

Der Band beinhaltet Kompositionen von weniger bis weitgehend gar nicht bekannten Künstlern. Sie alle teilten das Schicksal der erzwungenen Emigration. Ihre jeweiligen migratorischen Routen waren aber höchst unterschiedlich. Brigitte Schiffer verließ

1935 ihr Musik- und Kompositionsstudium in Berlin in Richtung Ägypten, wo sie bereits in den 1920er Jahren gelebt hatte. Trotz ihrer internationalen Kontakte – sie war eine der ersten Frauen, die bei den Darmstädter Ferienkursen referierte und arbeitete ab den 1960er Jahren als Musikkorrespondentin in London für internationale Zeitungen und Fachzeitschriften – blieb ihr kompositorisches Schaffen weitgehend unbekannt. Nur eine kleine Zahl ihrer Werke ist erhalten. Das im Band erhaltene Streichquartett stammt aus den Anfangsjahren der Nazidiktatur, war 1934 in Berlin im kleinen Kreis uraufgeführt worden und befindet sich heute aus unklaren Gründen in der Israelischen Nationalbibliothek. Das Quartett trägt Spuren der Migration. Schiffer verarbeitet musikalisches Material, das sie als Ethnologin in der ägyptischen Oase Siwa gehört hatte, und die Aufführungsanweisungen sind polyglott – englisch, italienisch, französisch und deutsch. Die Exilforschung widmet sich in ihrer Mehrzahl Männern. Schiffers Aufnahme in den Band ist schon deshalb begrüßenswert, ganz abgesehen von der Qualität des Quartetts.

Zwei weitere Streichquartette im Band stammen von Richard Engelbrecht und Wolf Rosenberg. Nachdem er 1933 zunächst nach Basel übersiedelt war, lebte Engelbrecht in Argentinien, bis er nach Ende des Zweiten Weltkriegs nach Deutschland zurückkehrte. Dort gründete er unter anderem in Weikersheim das Internationale Institut für Musikerziehung. Das im Band enthaltene Streichquartett entstand in den späten 1940er Jahren kurz nach Engelbrechts Remigration und trägt, wenngleich nicht strikt zwölftönig, Schönberg'sche Einflüsse. Das dritte Streichquartett im Band ist vielleicht das musikalisch interessanteste. Wolf Rosenberg komponierte es Ende der 1950er Jahre als Auftragswerk für das LaSalle Quartet, mit dessen erstem Geiger Walter Levin er befreundet war. Nach einem kürzeren Aufenthalt in Bologna war Rosenberg 1936

nach Palästina migriert, wo er Kompositionsschüler von Stefan Wolpe war. Aus dieser Zeit stammt auch das im Band enthaltene Lied *At That Hour* für Altstimme und Klavier, nach einem Text von James Joyce. Nach mehreren weiteren Stationen, unter anderem in der Schweiz zum Dirigierstudium, kehrte Rosenberg nach Deutschland zurück. Dort lebte er in verschiedenen Orten in Ost- und Westdeutschland, ehe er sich in München als Komponist und freier Autor niederließ.

Der vierte Komponist, dessen Musik im Band enthalten ist, ist Leo Bütow. Bütows Werk ist fast vollständig unbekannt. Betritt der Band schon in Bezug auf Engelbrecht, Rosenberg und Schiffer Neuland, so trifft dies besonders für Bütow zu. Auf seiner Flucht nach Kopenhagen verlor Bütow offensichtlich mehrere seiner Kompositionen, und hörte wohl fast auf zu komponieren. Erst in den 1950er Jahren wurde er wieder kompositorisch aktiv und sandte mehrere Hölderlin-Vertonungen an das Hölderlin-Archiv in Bebenhausen. Die Hölderlin-Lieder umfassen einen Großteil von Bütows Schaffenszeit. Manche reichen bis 1912 zurück, andere stammen aus den 1920er Jahren, wieder andere schrieb Bütow 1953. Die Quellen- und Editionsarbeit muss sich außerordentlich herausfordernd dargestellt haben. Die an das Hölderlin-Archiv gesendeten Materialien bestehen aus unterschiedlichsten Formaten, teils mit eigenhändig gezogenen Notenlinien, und oftmals mit mehreren Lagen übereinandergeschriebener Texte und handschriftlichen Anmerkungen. Bütow, so vermuten die Autoren, behielt „mitunter selbst kaum noch den Überblick“ (S. 12) in seinen Hölderlinliedern. Wenige Jahre nach dem Einsenden der Lieder starb Bütow 1957 in Kopenhagen, noch bevor sein Antrag auf Entschädigung angenommen worden war. Ein Großteil seiner Werke ist heute vermutlich verloren.

Matthias Pasdzierny und Dörte Schmidt leisten im vorliegenden Band Pionierarbeit. Dass dies im relativ reich bestellten Gebiet

der Exilforschung der Fall ist, deutet auf die Vielfalt der Biographien der vor den Nazis Geflüchteten hin. Es zeigt die Reichhaltigkeit ihrer Werke, Stimmen und Identitäten, ebenso wie den Reichtum der in mühsamer Kleinarbeit von den Herausgebern zusammengetragenen Archivmaterialien. Dem Band beigelegt ist eine CD mit Aufnahmen von einigen im Band enthaltenen Werken. Besonders interessant ist das Lecture Recital aus dem Jahr 1953, in dem Walter Levin vom LaSalle Quartet das Streichquartett von Wolf Rosenberg bespricht. Gleichzeitig werden gerade aus der Perspektive der Materialität die Schattenseiten der Migration besonders bewusst. Wie viele Werke sind auf der Flucht verloren gegangen, wie viele wurden zerstört, wie viele nie archiviert, weil es für Flüchtlinge keine Lobbys gab? Um so wichtiger ist der vorliegende Band, der Stimmen der Migranten hörbar macht.

(Februar 2023)

Florian Scheduling

Carl Dahlhaus. Briefe 1945–1989. Hrsg. von Tobias Robert KLEIN. Kassel/Berlin: Bärenreiter/J.B. Metzler 2022. 701 S.

„[...] gestern abend toter Punkt bei Josquin (ich möchte es vermeiden über 200 Seiten zu schreiben; eine Aneinanderreihung von analytischem Krimskrams ist unlesbar – Wissenschaft sollte ein plaisir logique sein, kein Schlangenhaupt von Methodik“ (S. 389). – Carl Dahlhaus (dessen Dissertation über Josquin Desprez schließlich auf über 500 Seiten anwuchs) richtete diese Worte 1950 an seine Frau. Sie sind zu finden in der vorliegenden Auswahlgabe seiner Briefe und fassen die Haltung eines Musikwissenschaftlers zusammen, der die Musikwissenschaft der 1970er und 1980er Jahre mindestens im Westen Deutschlands (aber auch darüber hinaus) derart dominierte, dass zu dieser Zeit manche wie vor einem Schlangenhaupt erstarrten, wenn nur sein Name genannt wurde.

Nicht wenige von Dahlhaus' Arbeiten (etwa *Analyse und Werturteil*, 1970, *Grundlagen der Musikgeschichte*, 1977, *Die Idee der absoluten Musik*, 1978) gehören zur musikwissenschaftlichen Standardliteratur und bilden bis heute einen festen Bestandteil einschlägiger Bibliographien. Auch die Forschung setzte sich teils ausführlich mit seinen wissenschaftlichen Texten auseinander (aus neuerer Zeit etwa: *Carl Dahlhaus und die Musiktheorie. Sonderausgabe der Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, hrsg. von Stefan Rohringer, Hildesheim 2019, oder *Carl Dahlhaus', Grundlagen der Musikgeschichte'. Eine Re-Lektüre*, hrsg. von Tobias Janz und Friedrich Geiger, Paderborn 2016).

Dennoch kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass in der Lehre die aktuelle Relevanz seiner Texte verblasst. Die Bedeutung des Wirkens von Carl Dahlhaus, der 2023 95 Jahre alt geworden wäre, aber schon 1989 mit 60 Jahren starb, ist einer aktuellen Generation von musikalisch Interessierten, von Musikwissenschaft Treibenden auch nicht ganz leicht verständlich zu machen. In den Briefen besprochene Fragen wie „Wäre es sehr teuer, jeden der Bände zweimal kopieren zu lassen [...]?“ (S. 105), markieren den bereits deutlichen historischen Abstand und die partielle Fremdheit der Alltagswelt eines Carl Dahlhaus.

Die von Tobias Robert Klein vorgelegte Briefauswahl kann nun dazu dienen, Carl Dahlhaus' lebensweltliches Wirken ebenfalls in den Fokus zu nehmen. Die aus zehntausenden von Briefen „nach inhaltlichen und persönlichkeitsrechtlichen Kriterien“ (S. 678) getroffene Auswahl präsentiert Klein in drei Paketen: 359 streng chronologisch geordnete Briefe an verschiedene Adressaten und Adressatinnen (S. 7–381), Auszüge aus Briefen der Jahre 1949 bis 1968 an Dahlhaus' Ehefrau Annemarie Dahlhaus (S. 383–412) und Auszüge aus Briefen der Jahre 1978 bis 1988 an die am Institut in Thurnau arbeitende Theater- und Musikwissenschaftlerin Sigrid Wiesmann (S. 413–648).

Dahlhaus war zu jung, um im Nationalsozialismus eine größere Rolle denn als ‚Hitlerjunge‘ und schließlich 17 Jahre altes Letztaufgebot im ‚Volkssturm‘ zu spielen. Er wählte nach eigenem Bekunden (in der Dankesrede zu seiner Aufnahme in die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung 1982) auch in Abgrenzung zum Elternhaus Musik, Literatur und Philosophie als „Zuflucht“ in „dem Schweigen zu Hause“ und als Studienobjekte an den Universitäten in Göttingen und Freiburg. Heutzutage überaus ungewöhnlich erscheint Dahlhaus' Schritt in die akademische Laufbahn 1962 nach knapp zehn Jahren als Dramaturg und Musikkritiker und mit einer während der Berufstätigkeit erstellten, mit magna cum laude bewerteten Promotion zu einem ungeliebten Thema, gestellt von Rudolf Gerber: die Messen von Josquin Desprez.

Mit Walter Wiora, der Dahlhaus in Kiel eine Stelle gab, teilte Dahlhaus eine Vorliebe für umfassende Entwürfe und für rhetorische Finesse. Ästhetische Werturteile zu fällen, gehörte für beide zu den Aufgaben eines Musikwissenschaftlers. Einen Begriff wie Problemgeschichte entwickelte schon Wiora im zehnten Heft der Reihe „Musikalische Zeitfragen“, für das Dahlhaus 1962 einen Aufsatz zu „Die Natur der Musik und die Konsonanz“ beitrug (S. 30), in dem er eine überzeitliche Allgemeingültigkeit beanspruchende Polarisierung von Konsonanz und Dissonanz kritisiert. Doch Kiel und die berufliche Umgebung konnten Dahlhaus nicht überzeugen: „Herr Braun, der aus Halle kommt, hat noch nie eine Zeile von Bloch gelesen; Herr Geck wußte nicht, wer Wittgenstein war, hatte nicht einmal den Namen gehört. Wiora rutscht manchmal auf das Niveau eines ‚fortschrittlich‘ gesinnten Studienrates mit einem Hang zum Publizistischen. Sogar Finscher hat noch niemals etwas von Enzensberger gelesen (weiß aber, wer das ist). – Zwei Jahre Kiel, und ich bin selbst vertrottelt“ (S. 398).

Im Herbst des gleichen Jahres bat Hans Heinz Stuckenschmidt Dahlhaus um einen Beitrag für ein Symposium „Strukturprobleme in der Musik von heute“ während des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung in Kassel (S. 35). Die Verbindung mit Stuckenschmidt führte Dahlhaus nach einem kurzen Intermezzo in Saarbrücken schließlich 1967 nach Berlin, wo er die Leistungen seines Lebens vollbrachte, die er 1978 in einem Brief an die polnische Musikwissenschaftlerin Zofia Lissa formulierte: „Die Selbstcharakteristik fällt mir schwer. Aber man könnte vielleicht sagen, daß ich 1. beteiligt war an der Etablierung der Neuen Musik als Thema der Musikwissenschaft; 2. die in der deutschen Musikwissenschaft längere Zeit vernachlässigte Ästhetik wieder zu einem der zentralen Gegenstände der Musikwissenschaft gemacht habe; 3. um eine ständige Verknüpfung von systematischer und historischer Musikwissenschaft bemüht war; 4. daran beteiligt gewesen bin, das Interesse auf das 19. Jahrhundert, und zwar nicht nur die Kunst-, sondern auch die Trivialmusik zu lenken“ (S. 269f.).

Wie spannend sich Dahlhaus' Weg nach Berlin für die Beteiligten darstellte, welche Untiefen und Interessen sich dabei auftaten und was Dahlhaus hinter sich ließ, kann die Lektüre der Briefe der Jahre 1966/1967 im vorliegenden Briefband vermitteln. Dazu trägt insbesondere der Abdruck der zugehörigen Briefe von Theodor W. Adorno bei, der Dahlhaus dazu bewegen will, auf den seit 1964 vakanten Frankfurter Lehrstuhl von Helmut Osthoff zu warten. Wie dieses Unternehmen einer Berufung von Dahlhaus scheiterte, wirft einen einzigartigen Blick auf das selbstbewusste Agieren Adornos in den 1960er Jahren, dem musikwissenschaftliche Lehrstühle nahezu zur Disposition zu stehen scheinen. Schon wegen der Zusammenstellung dieser Quellen lohnt sich das gesamte Buch.

Der Briefe und Notizen aus 44 Jahren umfassende Band hält Lesende im Übrigen

nicht mit Vorbemerkungen des Herausgebers auf, sondern führt uns sogleich die innere Welt des Brahms und Beethoven liebenden 17-jährigen Dahlhaus im Oktober 1945 vor (S. 9). Den sogleich beeindruckenden nahbaren Ton gab Dahlhaus auch kaum auf, wenn es um offizielle Korrespondenz ging – ein Befund, der zunächst etwas unerwartet daherkommt. Wenn man allerdings das umfangreiche und sehr effiziente kommunikative Netzwerk bedenkt, das die Person Dahlhaus und seinen Wirkungskreis für Jahrzehnte ausmachte, erstaunt dies wiederum nicht. Dahlhaus war ein Meister sprachlicher Ausdrucksweise, seine originellen, teils witzigen, durchaus deutlichen oder auch doppeldeutigen Wendungen sorgen bei allem historischen Interesse und Ernst auch für Lesespaß: ob die „Byzantinismus“-Implikationen einer Dissertation über byzantinische Musik (S. 154), das Problem der „Ganz-, Halb- und Dreiviertel-Nazis“ (S. 289) oder das „[U]nermüdlich-unersättliche“ eines Verlegers bedacht wird (S. 274).

Die streng chronologische Präsentation der Briefe von Carl Dahlhaus steht uneingeschränkt im Vordergrund des Bandes, die Korrespondenzen sind nicht nach Adressen oder Themen zusammengefasst und keine Antwortkorrespondenz wurde abgedruckt, mit Ausnahme der bereits erwähnten Briefe Adornos. Die besondere Behandlung dieser Korrespondenz leuchtet inhaltlich sofort ein und hätte auch den lesbareren Abdruck der Adorno-Briefe absolut gerechtfertigt. Doch diese werden wie viele überaus interessante Kontextualisierungen und weitere Briefauszüge in den Fußnotenapparat verbannt, eine layouttechnisch etwas unglückliche Lösung, die aber vermutlich bei der Menge des Materials unvermeidlich war.

Nur in Auszügen und unter der Überschrift „Notizen“ wurden die Briefe an Annemarie Dahlhaus und Sigrid Wiesmann abgedruckt. Leitkriterium hier war die Relevanz der Auszüge für das professionelle Wirken von Dahlhaus. Der Herausgeber

lehnte sich an die Zusammenstellung von Annemarie Dahlhaus an und übertrug ihr Prinzip auf die umfangreiche Wiesmann-Korrespondenz. So und mit der Einwerbung weiterer Abdrucklizenzen (etwa von Quellen aus der Paul Sacher Stiftung oder aus Privatbesitz) gelang es dem Herausgeber aber, nicht nur eine überzeugende Auswahl aus der Masse der Korrespondenz im Nachlass von Carl Dahlhaus zu treffen, sondern auch, diese substantiell zu ergänzen.

Erklärungen zu Nachnamen und Anspielungen sowie Erläuterungen zu Kontexten machen die vielen erhellenden und unerlässlichen Fußnoten aus, die allerdings manchmal in ein AnmerkungsDickicht führen: In einem Brief an Hans Heinrich Eggebrecht (S. 298) erwähnt Dahlhaus die Kürzung von DFG-Mitteln, die in Anmerkung 2 durch einen Verweis auf Anmerkung 290 erläutert wird. Durchgezählte Anmerkungen gibt es nur im Abschnitt mit den Ausschnitten aus Briefen an Annemarie Dahlhaus und Sigrid Wiesmann, wie Lesende selbst eruieren müssen; in Anmerkung 290 wird Brief Nr. 217 angeführt, was wiederum auf den ersten Abschnitt des Buches mit vollständig abgedruckten Briefen verweist, denn nur diese sind durchgezählt.

Doch darüber trösten einerseits das detaillierte Namensregister hinweg, das die verschiedenen Qualitäten der Erwähnungen graphisch sondiert, andererseits ein Anhang mit kurzen Kontexten zu den meistgenannten Namen. Man hätte sich zwar hie und da gewünscht, dass die Verbindung mit Dahlhaus in den Anhang mit Namens Erläuterungen eingeflossen wäre, doch gibt die Zusammenstellung von Informationen die hervorragende Möglichkeit, sich eine fundierte Vorstellung vom Netzwerk Dahlhaus' zu verschaffen.

Die Zeitspanne der abgedruckten Korrespondenz wird von den geradezu ikonischen Jahreszahlen 1945 und 1989 begrenzt. Das lässt vermuten, dass die Texte auch den gesellschaftlichen Kontext des Aufbaus in den

Wirtschaftswunderjahren, die sozialen Umbrüche der 1960er und 1970er Jahre sowie die im Westen Deutschlands restaurative und im Osten rumorende Stimmung der 1980er Jahre aufscheinen lassen, doch in politisch-sozialer Hinsicht äußert sich Dahlhaus ambivalent. Er schreibt 1978 im Oktober an Sigrid Wiesmann, „eigentlich ist mir die ganze Sphäre des Politisch-Administrativen im weitesten Sinne verhaßt“ (S. 414), berichtet aber auch über gute Kontakte zu Berliner Kultursenatoren (S. 414, S. 423); er beklagt die Vermischung von Vereinsarbeit mit deutsch-deutscher Außenpolitik (S. 445) und formuliert 1985, „ich habe mich immer eher für einen Anarchisten gehalten, wenn auch für einen friedlichen“ (S. 584), äußert sich aber ausführlich über Helmut Kohl (S. 558).

Der Ausbruch des Sechs-Tage-Kriegs wird als „schlimm“ (S. 402) und die Ermordung Martin Luther Kings als „barbarischer Unfug“ (während seiner Gastprofessur aus Princeton Ende 1968, S. 411) kommentiert, ein ausführlicher Reisebericht versetzt die Lesenden in das China von 1979 (S. 433–437), doch die Ereignisse der Jahre 1967/68 in Deutschland finden wenig Niederschlag: „Über die Berliner Ereignisse kann ich Ihnen [...] nichts berichten“ (S. 94), antwortet Dahlhaus auf die direkte Nachfrage des FAZ-Journalisten Rolf Michaelis Ende Juni 1968 und merkt privat an, „Rainer Langhans [...] ist unwiderstehlich“ (S. 408); niemals urteilt Dahlhaus abschließend über politische oder weltanschauliche Konflikte. Aus Princeton berichtend fasst er zusammen: „So also sehen Revolutionen aus der Nähe aus: man ist verwirrt, hat aufgeregte Gefühle, aber wenig vernünftige Ideen“ (S. 412).

Dahlhaus unterscheidet politische von moralischen Fragen, in denen er sich klar äußert und ggf. engagiert: Für ihn ist es etwa eine ausschließlich moralische Frage, sich gegen den Nationalsozialismus zu positionieren, wie er etwa in dem Konflikt um den Komponisten und damaligen Präsidenten

des Deutschen Musikrats Werner Egk deutlich macht, in dem er einen Distanz markierenden Austritt der Gesellschaft für Musikforschung aus dem Deutschen Musikrat vorschlägt (S. 137; die Gesellschaft für Musikforschung folgte dem nicht).

In Dahlhaus finden wir einen Mann, dessen Eignung für die Musikwissenschaft sich im Grunde schon mit 17 Jahren auftritt: rhetorisch sicher, ausgestattet mit relevanter Repertoirekenntnis, umfassend musikalisch, insbesondere pianistisch vorgebildet und mitreißend in seiner Freude an der schriftlichen Ausdrucksweise. In seinen Urteilen über Menschen zeigt Dahlhaus zweifelsfreies Selbstbewusstsein („Die Motte ist manchmal ein wenig wunderlich“, S. 581, gemeint ist seine Kollegin an der TU, Helga de la Motte-Haber), ebenso in Bezug auf seinen wissenschaftlichen Standpunkt. Diesen und andere Auffassungen lässt er in der Regel „friedlich nebeneinander“ bestehen (S. 237f.), doch Dahlhaus kann bei Meinungsverschiedenheiten auch sehr deutlich und ablehnend werden (so in seinem Konflikt mit Martin Geck, S. 141, 146; mit Veit Erlmann, S. 232; mit Wolfgang Laade, S. 245f.). Die Briefe des Musikwissenschaftlers, der in seinem kurzen Leben Handbucharbeiten, Lexika, Sammelbände und diverse Monographien herausgab und in elaboriertem Stil verfasste, drehen sich vielfach um Organisation und Planung, für die sich Dahlhaus nicht scheute, in klarer Sprache über Geld und die damit verbundene Motivation zu reden (etwa bei der Planung einer Reihe über Opernkomponisten im Friedrich Verlag, S. 95f.; in Sachen Wagner-Gesamtausgabe häufig in Briefen an Arno Volk, u. a. S. 45ff., S. 227f., dort auch zum Riemann-Lexikon und zum Fortbestand der Neuen Zeitschrift für Musik, dazu auch S. 263f.).

Inhaltliche Diskussionen trägt Dahlhaus teils umfänglich aus: etwa mit dem niederländischen Scarlatti-Forscher Loek Hautus um Harmonik-Theorien von Jean Philippe Rameau und Hugo Riemann (S. 149–153),

mit dem Theoretiker Ernst Apfel, der um Kommentar zu seinem Buch über Rhythmik und Metrik bittet (S. 167–171), oder Ingmar Bengtsson, der um Rat bei der Transkription von Volkstänzen fragt (S. 201). Das Thema Arnold Schönberg zieht sich wie ein roter Faden durch die Jahrzehnte, an Frequenz nur übertroffen vom Thema Richard Wagner. Weitere Stichworte zu recherchieren, erlaubt das E-Book (leider nicht das Register), das in PDF-Version (leider zum gleichen Preis wie der Druck) zu erwerben ist.

Die 700 Seiten ertragen aber ein Vielfaches ihres Geldwertes: hoch zu schätzen ist die präzise, akribische Recherche des Herausgebers, die Vertrauen in die Qualität der Briefauswahl schafft. Die Zusammenstellung kann außerdem unterhaltsame Lektüre, Zeitzeugenbericht, Quelle für wissenschaftliche Arbeit, Ausgangspunkt für Forschungsfragen (nicht nur fachgeschichtlicher Art) und Lehrstück in akademischer Kommunikation sein – und zumindest belegen die Briefe und Notizen eine (zu beklagende) Aktualität des für die 1960er bis 1980er Jahren permanenten Gefühls der Bedrohung, das Dahlhaus 1983 als „Riesenschatten“ resignierend resümiert: „[M]uß denn die Welt von alten Männern regiert werden, die bald sterben müssen, so daß es ihnen insgeheim (uneingestanden) gleichgültig ist, ob und wie viele andere sie dabei mitreißen?“ (S. 535).

(Februar 2023) *Annette van Dyck-Hemming*

Audiowelten. Technologie und Medien in der populären Musik nach 1945 – 22 Objektstudien. Hrsg. von Benjamin BURKHART, Laura NIEBLING, Alan van KEEKEN, Christofer JOST und Martin PFLEIDERER. Münster: Waxmann 2021. 584 S. (Populäre Kultur und Musik. Band 34.)

Mit seinen knapp 600 Seiten ist der Band „Audiowelten“ schon rein äußerlich gewichtig und lässt eher ein Nachschlagewerk als

eine Abhandlung über eine begrenzte Thematik erwarten. Und tatsächlich sind die 22 „Objektstudien“ des Bands so detailreich und auf ihr jeweiliges Artefakt konzentriert, dass ein gezieltes Studieren von Details zum primären Interesse der Leser:innen gehören dürfte. Dieses Interesse wird eingelöst, auch der Rezensent hat die Einzelstudien mit Vergnügen gelesen und einiges an neuen Details über vertraute Gegenstände gelernt. Die Fülle der zu den jeweiligen „Objekten“ ausgebreiteten Geschichten ist so groß, dass hier nur wenige Beispiele genannt werden können. Vor diesem positiv eingestimmten Hintergrund ist es nicht leicht, eine kritische Rezension zu verfassen, die auch die durchaus vorhandenen Probleme des Buches benennt.

Da wäre zunächst der unpräzise Titel – „Audiowelten“ würde besser zu einer Untersuchung über Differenzen globaler Musikkulturen oder ähnlichen Themen passen. Auch der wenig präzisierende Untertitel ist recht vage und unvollständig, denn es geht nicht um Technologie und Medien im Allgemeinen und auch nicht um die populäre Musik in ihrer globalen Breite, sondern um kleine unverbundene Geschichten aus dem Nachkriegsdeutschland mit seinem zunächst zweigeteilten Ost- und Westteil. Dabei ist gerade die Schwerpunktsetzung auf die deutsche Geschichte unter Einbeziehung der Differenzen zwischen DDR und BRD eine der Stärken des Buches. In jedem der Bereiche „Musik erzeugen“, „Musik speichern“ und „Musik wiedergeben“ sind auch Apparate aus „volkseigenen Betrieben“ (VEB) vertreten.

Diese werden mit ethnologischer Gründlichkeit beschrieben, als wären sie Gegenstände einer fremden Musikkultur und nicht Gegenstände der eigenen (Kultur-) Geschichte. Dies hat den Vorteil, eine objektivierende Distanz einnehmen zu können, führt aber in Einzelfällen zu kuriosen Beschreibungen. Ein Beispiel aus dem von Alan van Keeken ansonsten grandios in

Szene gesetzten Bereich „Musik erzeugen“: Die Tonabnehmer der E-Gitarre „Fender Stratocaster“ werden als „weiße, abgerundete Plastikrechtecke“ eingeführt, obwohl eine großformatige Abbildung auf der gegenüberliegenden Seite zu sehen ist (S. 144f.). Dabei ist dieser Gitarrentypus in der Musikszene ein wohl bekannter Standard: Die Webseite des Kölner „Musicstore“ führt unter „ST(Stratocaster; RG)-Style Gitarren“ 770 Artikel von 23 Herstellern auf. Hier finden sich auch alle denkbaren und möglichen Innovationen und Modifikationen dieses Instrumententyps. Wenig später erfährt die erstaunte Leser:in: „Das hier untersuchte Modell konnte aufgrund konservatorischer Auflagen nicht an einen Verstärker angeschlossen werden“ (S. 147). Die in der Einleitung des Bands versprochene Relation von Materialität und Klang bleibt damit der reichlich genutzten Sekundärliteratur zum Instrument vorbehalten. Dem distanzierten ethnologischen Blick entgehen zudem manchmal einfache, jeder Insider:in bekannte Sachverhalte, etwa, dass Palisander als dunkles Holz für das helle Griffbrett der besprochenen Gitarre keine Option ist (S. 146) oder dass die verstellbaren Saitenreiter auf dem Steg ganz einfach zur Einstellung der Bundreinheit einer E-Gitarre dienen (S. 152). Andererseits findet man hier solche fast vergessenen und selbst in der Erinnerung des Rezensenten vergrabenen Dinge wie „Riebe's Fachblatt für die deutsche Musikerszene“ (S. 155), ein werbefinanziertes Blättchen, das ab 1972 als Subkultur-Medium auf den Theken der einschlägigen Musikalienhandlungen neben Fender-Verstärkern und -Gitarren lag und das Begehren der Leser:innen nach Zugehörigkeit zur Szene unermesslich steigerte.

Das Verfahren der „Objektstudien“ ist einfach: Um einen irgendwie technologisch geprägten Gegenstand mit musikalischer Verwendung vom „Bananenstecker“ bis zum iPhone wird nach seiner genauen Beschreibung eine Geschichte erzählt, die sich aus technik- und kulturgeschichtlichen

Elementen zusammensetzt. Und diese Geschichten sind hochinteressant, auch deshalb, weil die drei Hauptautor:innen des Bands Alan van Keeken, Laura Niebling und Benjamin Burkhart mit Engagement und Beharrlichkeit in den Archiven recherchiert haben. Laura Niebling breitet – um ein weiteres Beispiel zu nennen – in der Rubrik „Musik speichern“ ein fulminantes Spektrum der Musikmedien von der Schallplatte ab 1945 über Tonband, Compact Cassette und CD in den 1990er Jahren aus. Dabei finden sich Details, etwa zu „Agfa-Gevaert als Kassettenhersteller“ (Kasten auf S. 320), die selbst für Expert:innen nerdiges Spezialwissen bereitstellen. Der ethnologische Zugang erweist sich auch im Hinblick auf ein Interview mit dem Zeitzeugen Jakob Hoffmann als sehr ergiebig, die subjektiv erzählte Geschichte ermöglicht tiefe Einblicke in die damalige Nutzung und die deutsche Jugendkultur. Benjamin Burkhart, der den „Musik wiedergeben“ Bereich des Bands verfasst hat, liefert – etwa mit dem Tonbandgerät BG 20-5 aus „volkseigener Produktion“ (ab S. 407) – ebenso tiefe Einblicke in die apparative Praxis der DDR. Die Spannweite der Hörobjekte reicht über die historischen Gegenstände hinaus bis in die Gegenwart, die zugleich geschichtlich eingeordnet werden. So wird zum Bluetooth Lautsprecher JBL Flip5 eine kleine Geschichte des mobilen Lautsprechers erzählt, die manchen Seitenblick über die rein deutsche Perspektive hinaus enthält.

Allerdings bleiben die erzählten Details mangels Auseinandersetzung mit übergreifenden Diskursen weitgehend Rohmaterial für weitere Forschungen. Die „Objektstudien“ versammeln allerlei Daten und Kontexte, gerne auch kuriose Geschichten, bieten aber keine diskursive Auswertung, aus der Erkenntnisse in einem kultur-, medien- oder musikwissenschaftlichen Zusammenhang resultieren. So sind dem Buch etwa im Bereich der Schallplatte naheliegende Begriffe wie „DJ-Culture“ und mit ihm komplette

international etablierte „Audiodiskurswelten“ fremd. Auch die Anknüpfung an kulturwissenschaftliche Ansätze der Sound Studies, die bereits zu vielen der im Band verhandelten Teilthemen maßgebliche Beiträge geleistet haben (wie Michael Bull, Karin Bijsterveld und Jonathan Sterne), erfolgt – wenn überhaupt – nur sehr randständig und auf wenige Einzelkapitel beschränkt (etwa im Kemper-Kapitel ab S. 176). Die im Titel der Einführung in Aussicht gestellte Analyse des „ästhetische(n) Eigenwert(s) von Klangtechnologien und Musikmedien“ oder der „Speicherung kulturellen Wissens“ (S. 14) bleibt uneingelöstes Desiderat. Schade, dass die wenigen Seiten, welche die Herausgeber Christofer Jost und Martin Pfeiderer zu ihrem Buch beisteuern, die notwendige diskursive Kontextualisierung nur sehr oberflächlich leisten und von den an vertiefter Detailarbeit reichen Einzelbereichen geradezu abgekoppelt wirken. Leider wird zudem – mit der strikten Abgrenzung der Sphären „populärer“ und „ernster“ Musik – die Chance vergeben, eine gemeinsame Geschichte musikalischer Apparate in E und U zu erzählen. Wahrscheinlich muss diese Vision noch einige Zeit im Kopf des Rezensenten reifen, bevor die gegenseitigen Vorbehalte scheinbar getrennter Kulturen fallen.

Insgesamt – dies soll zum Abschluss noch einmal betont werden – enthalten die „Audiowelten“ hochinteressante und gut recherchierte Einzelgeschichten über Objekte und Apparate der deutschen Kulturgeschichte populärer Musik. Im Grunde liegt hier ein Band 2 der vom Weimarer Forschungsprojekt „Musikobjekte populärer Kultur“ erstellten „Musikobjektgeschichten“ (2021) vor, auf den dieser Titel mit einer Einschränkung auf deutsche Geschichten im Untertitel wesentlich besser passen würde.

(Februar 2023)

Rolf Großmann

JIEUN KIM: Koreanische Musik und Transkulturalität. Im Spannungsfeld zwischen Verwestlichung und Koreanisierung. Baden-Baden: Tectum-Verlag 2022. 386 S. (Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum-Verlag: Musikwissenschaft. Band 18.)

Die vorliegende Studie stellt es sich zur Aufgabe, koreanische Musik anhand des Transkulturalitätskonzepts von Wolfgang Welsch zu untersuchen. Die Autorin Jieun Kim weist auf die Problematik bisheriger Studien zur koreanischen Musik, etwa über Isang Yun, hin, in denen ein Konzept von Interkulturalitäts- und Synkretismusforschung zur Anwendung kommt, das im Wesentlichen mit der „Kugel-Theorie der Kulturen“ (S. 7f.) Johann Gottfried Herders arbeitet. „Koreanische Musik“ wird demnach als „Mischung oder Dialog zwischen dem Westen/Europäischen und dem Osten/Koreanischen“ gesehen (S. 8). „Interkulturalität und Synkretismus“ seien aber „schwer auf zeitgenössische Musik anwendbar“. Denn „die eigene Kultur“ eines Individuums entspreche heutzutage „nicht mehr der Kultur des Landes“ (S. 11). Daraus leitet sich ihre These ab: „Die eigene Kultur eines Individuums und die als typisch geltende Kultur einer Nation müssen getrennt voneinander betrachtet werden“ (S. 334).

Obwohl die erwähnte Problematik der Interkulturalitäts- und Synkretismusforschung, welche mit einem autonomen bzw. homogenen Kulturbegriff operiert, bekannt ist, und die These der Autorin, die sich gegen eine ethnisch-nationale Orientierung kultureller/musikalischer Untersuchungen wendet, inzwischen auch nicht mehr neu ist, erweist sich ihr Vorhaben als durchaus aktuell und aus folgendem Grund als ertragreich: Die Studie behandelt hauptsächlich die sogenannte *Yangak* (kr.: westliche Musik). Damit ist gemeint der Bereich der von einheimischen Komponisten auf der Grundlage ‚westlicher Musik‘ geschaffenen Musik, häufig unter Einbezug von Elementen tradierter

koreanischer Musik. Diesem Bereich wurde (mit Ausnahme der Musik von Isang Yun) von der internationalen Forschung bisher wenig Interesse entgegengebracht. Erst in den letzten beiden Jahrzehnten entwickelte sich vornehmlich im Rahmen der musikwissenschaftlichen Forschungen zu Globalisierung, Interkulturalität, Transkulturalität, Kulturtransfer usw. ein ausgeprägtes Interesse an diesem Gegenstand. Dennoch bleibt die Forschung zur *Yangak* in der Musikwissenschaft eine Randerscheinung. Vor allem mangelt es an empirischen Untersuchungen, die sich mit den historischen und gegenwärtigen Akteuren sowie deren musikalischen Tätigkeiten und Konzepten befassen.

Die Autorin nähert sich der Thematik, indem sich ihre Studie gezielt an die deutsche bzw. internationale Leserschaft wendet und das Ziel verfolgt, neben dem Beitrag zur koreanischen Musikgeschichte „Wissenschaftlern und Musikliebhabern aus verschiedenen Ländern [zu] helfen, zeitgenössische koreanische Musik besser zu verstehen“ (S. 30f.). Motiviert ist diese Absicht dadurch, dass, wie sie feststellt, zwischen Deutschland und Korea radikal unterschiedliche Wissensstände zur koreanischen Musik existieren: In Deutschland verbinde man mit koreanischer Musik in erster Linie die traditionelle. In Kontrast dazu sei die „koreanische Musikkultur“ seit dem frühen 20. Jahrhundert in Folge der japanischen Kolonialherrschaft, des Koreakriegs und der US-amerikanischen Militärregierung „vollständig verwestlicht“ (S. 20). Die verbreitete Praxis, dass die dortigen Komponisten „koreanische Musik“ mit Mitteln westlicher Musik (Instrumente, Gattungen, Stile etc.) schreiben, sei im Lande selbstverständlich, aber in Deutschland kaum bekannt (S. 4f.; vgl. S. 345f.).

So ist konsequent, dass dem Hauptteil der Studie ein Abschnitt (Kapitel 1 und 2) vorangestellt ist, der nicht nur die vorgelegte Arbeit (Aufgabenstellung, Zielsetzung, Herangehensweise etc.) vorstellt, sondern auch elementare Terminologien der koreanischen

Musik (*Gugak*, *Yangak*, *Daejungumak*) erläutert und einen gewissen Leitfaden, „praktische Werkzeuge“, zur Analyse dieser Musik liefert. Und der Hauptteil ist – in Entsprechung der Aufgliederung des Transkulturalitätskonzepts von Welsch in Makro- und Mikroebene – in zwei Teile unterteilt, von dem der erste (Kapitel 3 bis 6) sich mit der „historischen Forschung als Makroebene“ und der zweite (Kapitel 7 bis 10) mit der „biografischen Forschung als Mikroebene“ befassen soll (S. 31). Im ersten Teil werden einige Liederbücher aus den Jahren 1894–1924 analysiert. Damit gelingt es der Autorin, die transkulturelle Tätigkeit koreanischer Akteure und ausländischer Missionare herauszuarbeiten, die gleichermaßen die „Verwestlichung“ durch die Einführung westlicher Lieder und die „Koreanisierung“ dieser Lieder mittels Anpassung an die örtliche Praxis vorantrieben, unterstützt durch historisches Bild-, Noten- und Textmaterial. Und der zweite Teil behandelt den Komponisten Young Jo Lee (*1943), eine kurze Biographie und ausgewählte Vokalwerke (*Kyung* [1975], *Korean Requiem* [2004], mehrsprachige Volksliedbearbeitungen [von 1994 bis 2014], *Tcheyong* [1987/2013] u. a.), um die Musiksprache des Komponisten und seine musikalische Identität zu analysieren. Leitende Fragen der Untersuchung sind u. a., wie der Komponist in seinem Werk „mit westlicher Musik/Kultur und koreanischer Musik/Kultur interagierte“, und wie sich „der transkulturelle Ansatz in einer zumeist koreanisch stilisierten Musik aus[wirkte]“ (S. 33). Die Autorin betont zu Recht, dass für Lee, so wie für viele Komponisten der *Yangak*, die traditionelle koreanische Musik zunächst fremd war und deshalb erst erlernt werden musste, während die europäische Musik die vertraute, eigene Musiksprache war (S. 219). Ihre vielseitigen und umfassenden Werkanalysen mit diversen Detailbeobachtungen stellen dar, wie der Komponist die erlernte traditionelle koreanische Musik der vertrauten europäischen verbindet, in

diese transformiert und dadurch etwas Neues hervorbringt. Auf diese Weise wird Lee in der vorgelegten Arbeit als „Vertreter eines koreanisch-transkulturellen Musikstils“ dargestellt (S. 30).

Allerdings bleibt weitgehend unklar, worin genau der transkulturelle Ansatz dieser Musik besteht. Denn die Autorin benutzt recht häufig neben ihrem Begriff „Tail Catching Melody“ (Kapitel 9) unterschiedliche Begriffe und Konzepte, die der Interkulturalitäts- und Hybriditätsforschung entlehnt sind, etwa „Dialog“, „Spannung“, „Kontrast“ und „Interkulturelles“ zwischen „zwei Gruppen entgegengesetzter Merkmale“ wie „Ost und West“ bzw. „Koreanischem und Nicht-Koreanischem“ einerseits und deren „Mischung“, „Verschmelzung“ usf. andererseits (siehe z. B. S. 329f.). So bleibt die Frage offen, wie Interkulturalität und Hybridität zur Entstehung von Transkulturalität in der Musik zusammenwirken. Überhaupt bleibt zu diskutieren, inwiefern solche Begriffe und Konzepte zur Beschreibung des transkulturellen Ansatzes dieser Musik tatsächlich angemessen sind. Diskussionswürdig ist auch die überpointierte Zuschreibung von Lees musikalischer Identität als „koreanischer evangelischer Komponist“, der einen „interreligiösen Dialog“ führen könne (S. 262). Der Komponist selbst scheint sich weniger für solche Zuschreibungen zu interessieren, sondern eher für seine Selbstbehauptung als ‚individueller Künstler‘. So sagt er etwa über sein *Korean Requiem*, er wolle es „nicht als religiöse oder weltliche Musik, sondern ausschließlich als Kunstwerk bezeichnet wissen“ (S. 259).

Insgesamt zeigt die Studie eine konzeptionelle Schwäche. Im ersten, historischen Teil wird die Musikgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts thematisiert, während der zweite Teil, der den Komponisten Lee und seine ausgewählten Werke berücksichtigt, hauptsächlich die Zeit ab den 1970er Jahren bis zur Gegenwart behandelt. Damit werden zwei Bruchstücke aus der koreanischen

Musikgeschichte herausgegriffen. Konzeptionell wäre es sinnvoller gewesen, den Untersuchungsgegenstand auf Lee sowie seine älteren und jüngeren Komponistenkolleg:innen zu beschränken, um eine zeitliche und thematische Eingrenzung vorzunehmen. Alternativ hätte es nahegelegen, dass die Studie sich – die Thematik des ersten historischen Teils (Kapitel 3 bis 6) aufgreifend – auf die mit der Missionierung zusammenhängenden musikalischen Prozesse konzentriert hätte. So oder so, es wäre dem Verständnis der Geschichte der *Yangak* durchaus förderlich gewesen, wenn die von der Autorin nicht berücksichtigte Zeit von ca. 1940–1970, die für die Herausbildung der Kompositionspraxis der *Yangak*, insbesondere des „koreanisch-transkulturellen Stils“, von entscheidender Bedeutung war, mit behandelt worden wäre. Dadurch hätten historisch unhaltbare Aussagen sicherlich vermieden werden können, etwa: „Seit den 1970er Jahren wurde damit begonnen, traditionelle koreanische Elemente in die neue klassische Musik einzubeziehen“ (S. 20) unter Ausblendung der Tatsache, dass eine Reihe von Komponisten im Bereich *Yangak*, u. a. auch Isang Yun, bereits in den 1940er und 1950er Jahren Elemente der tradierten koreanischen Musik intensiv für ihre Werke nutzte.

Wenig sachdienlich ist die Häufung pauschalisierender Begriffe, wie „Koreaner“, „die meisten Koreaner“, „viele Nichtkoreaner“, oder auch „das koreanische Publikum“, „viele koreanische Zuschauer“, „koreanischer Geschmack“ usf. Auch der Begriff „Koreanische Musik“, etwa im Titel des Buches, bleibt weitgehend unklar und somit auch der eigentliche Untersuchungsgegenstand der Studie, bis eine eindeutige Begriffsdefinition in der abschließenden Zusammenfassung folgt: „Mit dem Begriff der koreanischen Musik wird [...] Musik bezeichnet, die formal der europäischen Musiktradition folgt, aber inhaltlich koreanische kulturelle Elemente aufgreift“ (S. 333). Diese Definition trifft auf eine Vielzahl von

Kompositionen aus dem Bereich *Yangak* zu, gelegentlich auch auf Stücke der *Daejungumak* (populäre Musik), aber kaum auf *Gugak* (Traditionelle koreanische Musik) sowie deren neueren Genres *Ch'angjak-gugak* (Neu komponierte koreanische Musik) bzw. *Shin-gugak* (Neue koreanische Musik). Angemessener als „Koreanische Musik“ wäre im Titel des Buches die Bezeichnung *Yangak* (engl.: Western Art Music).

Es wäre der vorgelegten Studie zugutegekommen, wenn darin neuere historiographische Konzepte (z. B. Transnationalisierungsforschung, entangled histories, shared histories, histoire croisée) Berücksichtigung gefunden hätten, um kulturelle Vernetzungen und Verflechtungen jenseits geographisch-territorial fixierter Vorstellungen von Nation, Ethnie und Kultur in den Blick zu nehmen. Auch zur Thematik ‚Eigenes und Fremdes‘ liegt bereits eine Vielzahl von Studien vor, von denen keine zu Rate gezogen worden ist. Der Mangel an Berücksichtigung der vorhandenen Forschungsergebnisse betrifft nicht nur den theoretischen Teil (Kapitel 1 und 2), sondern auch den darauffolgenden historischen und musikanalytischen Teil. Zur Konkretisierung der Ausführungen hätte man die reichhaltig vorhandenen Forschungsbeiträge

der koreanischsprachigen Literatur über die Verwestlichung und Koreanisierung von Kirchenliedern und Ch'angga (z. B. Ok-bae Mun, *Han'guk kyohoe umak suyongsa* [Geschichte der Kirchenmusik in Korea], Seoul 2001; Kyung-ch'an Min, *Dongasia-wa sŏyang umak-ŭi suyong* [Ostasien und die Rezeption der westlichen Musik], Seoul 2008) einbeziehen können. Ebenso liegt zu *Yangak* eine beträchtliche Anzahl von Studien vor, einige davon in englischer oder deutscher Sprache (z. B. Okon Hwang, *Western Art Music in South Korea. Everyday Experience and Cultural Critique*, Saarbrücken 2009). Auch von den Studien über Lees Musik, insbesondere über seine kulturübergreifenden Musikkonzepte, finden nur ganz wenige im vorliegenden Buch Erwähnung. Eine Auseinandersetzung mit den Ergebnissen der Forschungsliteratur fehlt also weitgehend, wenn man von einigen wenigen Studien absieht (S. 6–11).

Trotz solcher offenkundigen Probleme zeigt die vorgelegte Studie mit ihren 10 Kapiteln, welche Anregungen eine regional orientierte Studie der transnationalen und globalen Musikgeschichtsschreibung geben kann.

(Februar 2023)

Jin-Ah Kim

Die im Jahre 2022 angenommenen musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Dissertationen und Habilitationen

zusammengestellt von Katharina Bergmann (Paderborn, NFDI4Culture)

Nachmeldungen 2017

Dresden. *Technische Universität Dresden, Fachbereich Musikwissenschaft.* Uta Dorothea Sauer: Tanz und Repräsentation. Machtdarstellung im Ballet de cour der Wettiner und ihrer Verbündeten im protestantischen Raum (1600–1725).

Nachmeldungen 2020

Berlin. *Technische Universität, Fakultät I, Fachgebiet Audiokommunikation.* Manuel Anglada-Tort: The Behavioural Economics of Music. A framework for investigating music decision making.

Stuttgart. *Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Institut für Musikwissenschaft, Musikpädagogik und Ästhetik.* N. Andrew Walsh, Labyrinthus – hic habitat Musica. Ergodic Scores of the postwar Avant-Garde.

Wien. *Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.* Pei Yu Chang: Das Dao des Dirigierens – Zhuang Zis künstlerischer Geist und seine praktische Bedeutung für das Dirigieren, unter besonderer Berücksichtigung des Führungsstils. □ Krista Siri Pilvi De Wit: Legacy: Participatory Music Practices with Elderly People as a Resource for the Well-being of Healthcare Professionals. □ Julia Eibl: Instrumentalunterricht mit Menschen mit Behinderung. Gesellschaftliche, institutionelle und praktische Aspekte aus der Perspektive der Lehrkräfte an österreichischen Musikschulen. □ Werner Hackl: Karl Etti (1912–1996) Komponist, Dirigent und Pädagoge im historischen Prozess. □ Paul Hönigschnabel:

Musikerziehung in Österreich: 1947–2017. Die Mediatisierung des Faches, dargestellt in den Beiträgen des Fachmagazin „Musikerziehung“. □ Elisabeth Posch: Filmemacher_innen in Bewegung Künstlerische Positionen, trans/kulturelle Verflechtungen. □ Andrea Pühringer: Die musikalische Situation nach Günther Anders als Ausgangspunkt eines Theorieansatzes musikalisch-ästhetische Bildung in der Primarstufe.

Nachmeldungen 2021

Berlin. *Technische Universität, Fakultät I, Fachgebiet Audiokommunikation.* Hardy Rittner: Die vergessene Cantilene. Frédéric Chopins missverstandene Virtuosität.

Wien. *Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.* Katharina Bleier: Extended piano techniques. Perspektiven auf ausgewählte Klavierwerke 1981–2018. □ Lena Drazic: Die Politik des ‚kritischen Komponierens‘ bei Helmut Lachenmann. Ein Diskurs im Spannungsfeld von Musikästhetik und Musiksoziologie. □ Julia Fent: Diskriminierungskritische Perspektiven auf Musiktherapie und ihre Kontexte. □ Cornelius Holzer: Flamenco Fusion – Entstehung und Rezeption hybrider Musikprojekte in Spanien in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus Sicht ihrer ProtagonistInnen. □ Julia Kopecky: Wien 1928. Das zeitgenössische österreichische Konzertlied der Zwischenkriegszeit – Stellenwert. Bedeutung. Kulturelle Funktion. □ Ioannis Mallouchos: Adolf Reichel (1816–1896): Politische, kulturhistorische, musiktheoretische und kompositorische Aspekte eines Musikerlebens. □ Montserrat Pamies Vila:

Expressive performance on single-reed woodwind instruments: An experimental characterisation of articulatory actions. □ Axel Petri-Preis: Musikvermittlung lernen. Eine Analyse von Lernwegen klassischer Musiker_innen. □ Yuko Ueda: Analyse und Interpretation der Stücke für Klavier solo von Toshio Hosokawa.

Errata 2021

Bern. *Universität Bern, Philosophisch-historische Fakultät, Institut für Musikwissenschaft.* Philippe Kocher: Dirigierende Maschinen – Musik mit technikgestützter Tempovermittlung. □ Martin Pensa: Gustav Mahlers Neunte Sinfonie „Ich sehe alles in einem so neuen Lichte“. □ Giancosimo Russo: Tradizione e innovazione nella musica vocale da camera di Francesco Cilea. □ Melanie Strumbl: Show and Tell: Displaying Music Historiography at the International Exhibition of Music and Drama, Vienna 1892.

Nachmeldungen der Abteilung Musikpädagogik der Martin-Luther-Universität Halle.

2007. Peter Anton Ling: Stimme, Stimmfach, Fachvertrag. Die Bedeutung der Opernstimmfächer am Beispiel der männlichen Stimmfächer. □ Jeffrey Treganza: Professional Training of Singers and Teachers of Singing: A Comparative Study of Selected Vocal Performance and Pedagogy Programs in the United States of America and the Federal Republic of Germany.

2010. Uta Sophia Halbritter: Kompetenzentwicklung von Bandleadern – Didaktische und methodische Implikationen zur Berufsorientierung von Jazz-/Rock-/Pop-Studenten deutscher Musikhochschulen auf Basis einer empirischen Untersuchung unter Experten.

2012. Konstanze Möbius: Zum Einfluss ausgewählter Mimikmuskel-Aktivität auf die

Kehlkopffunktion und ihre Bedeutung für die Stimmbildung.

2013. Patric Pfister: Filmmusik als Medium ästhetischer Erfahrung im Kontext einer interdisziplinären, pragmatisch-konstruktivistisch orientierten Lernumgebung.

2015. Pooyan Azadeh: Piano Pedagogy in Iran, from Traditional to Academic – An Analysis of Historical and Contemporary Issues in Persian Piano. □ Annett Schwarzenberger: Rhythmuslehrmethoden in der musikpädagogischen Praxis. Bekanntheit und Effizienz ausgewählter Methoden zur Rhythmusvermittlung – eine empirische Studie. □ Therese Senst: *Little Amadeus* – Die musikalische Zeichentrickserie als Beitrag zur musikalischen Sozialisation von Vorschulkindern. Eine empirische Studie.

2017. Leli Kurniawati: Neue Wege in der indonesischen Frühpädagogik. Musikalische Unterrichtsmodelle nach dem Orff-Schulwerk.

2019. Robert Rabenalt: Musikdramaturgie im Film – Der Einfluss von Filmmusik auf Erzählformen und Filmwirkung.

Dissertationen 2022

Basel. *Universität Basel, Musikwissenschaftliches Seminar.* Nicole Kirstin Jost-Rösch: „Goldchen, wie soll ich das alles erzählen?“ – Alban Berg als (musikalischer) Erzähler. Eine Untersuchung am Beispiel der Lyrischen Suite und ihrer Narrative. □ Michel Roth: Aufs Spiel gesetzt. Eine spieltheoretische Untersuchung indeterminierter Musik.

Berlin. *Humboldt Universität, Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftliche Fakultät, Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft.* Richard Kuckhoff: Eine „Idee von romantischer Form“. Die Gestaltung ästhetischer Zeit in der Instrumentalmusik Beethovens und Schumanns. □ João Nuno

Cardante Romão: Musical and Technical Negotiations: A History of the WDR Studio for Electronic Music, 1951–2001. □ Leendert van der Miesen: Harmonies at Work: Marin Mersenne and the Study of Music in the Early Modern Period.

Berlin. *Technische Universität, Fakultät I, Fachgebiet Audiokommunikation.* Marcel Bisges: Die persönliche geistige Schöpfung zwischen Rechtsprechung und Medienpsychologie. Eine Empirische Untersuchung. □ Martin Herzog: Modellierung der Wahrnehmung des semantischen Ausdrucks populärer Musik.

Berlin. *Universität der Künste, Fakultät Musik.* Veronika Ágnes Fánssik: Konnotationen musikalischer Satztechniken im Schaffen von Giuseppe Verdi. Simon Boccanegra im Kontext des Œuvres. □ Dorothea Hilzinger: Modern British Symphonies. Zwischen Gattungskonventionen und Identitätsdiskursen. □ Maureen Hontanosas: The Ballets of Paul Hindemith from the 1930s. □ Henna Jäger: Schichten und Kontexte freilegen. Über die Möglichkeiten hybrider Texteditionen am Beispiel der Ausgabe von Bernd Alois Zimmermanns Schriften. □ Chae-Lin Kim: Gehörlossein und Musik. Musik mit Blick auf Gebärdensprache und Gehörlosenkultur. □ Antonina Klokova: Erinnerung an den Holocaust im Instrumentalwerk Mieczysław Weinbergs. Kompositorisches Handeln in den Grenzen der sowjetischen Musikinstitutionen. □ Thomas MacMillan: „I Might Be Wrong“. Modal Fluctuation in the Music of Radiohead. □ Lea Simon: Klassische Komponisten in den Kibbuzim der 1940er bis 1980er Jahre.

Bremen. *Universität Bremen, Fachbereich 9 – Kulturwissenschaft, Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik.* Tanja Hienen: Junge Erwachsene und Musik – Eine qualitative Studie zur Nachhaltigkeit musikbezogener Erfahrungen aus Kindheit und Jugend.

Detmold/Paderborn. *Universität Paderborn, Fakultät für Kulturwissenschaften, Musikwissenschaftliches Seminar Detmold/Paderborn.* Ulrike Heydt: Die Harfe im Queerstand. Eine auto*ethnographische Instrumentenkunde.

Dresden. *Hochschule für Musik Carl Maria von Weber.* Suzana Bunarovska: Elfride Trötschel (1913–1958): biografische und sängerische Aspekte. □ Klaus-Jürgen Kamprad: Friedrich Wilhelm Stade – Leben und Werk des Altenburger Hofkapellmeisters. □ Gregor Tobias Werner: Die mehrstimmigen Musikhandschriften des 15. bis 17. Jahrhunderts der Ratsschulbibliothek Zwickau.

Eichstätt-Ingolstadt. *Katholische Hochschule Eichstätt-Ingolstadt, Philosophisch-Pädagogische Fakultät, Professur für Musikpädagogik und Musikdidaktik.* Beate Angerer: Nutzung digitaler Medien durch Musiklehrende an der bayerischen Realschule – eine empirisch gestützte Bestandsaufnahme im Zeitraum von 09/2019 bis 03/2020.

Essen. *Folkwang Universität der Künste.* Tobias Engbers: Richard Strauss' Oper „Die schweigsame Frau“. □ Maria Giangkitseri: Konzepte und Praxen der musikalischen Ausbildung am Beispiel der einstimmigen liturgischen Musik der Ost- und Westkirche vom Mittelalter bis zum 21. Jahrhundert.

Frankfurt am Main. *Goethe-Universität, FB 09 Sprach- und Kulturwissenschaften, Institut für Musikwissenschaft.* Iris Mencke: Appreciating Musical Uncertainty: Characterizing the Cognitive, Neural and Affective Correlates of New Music. □ Christian Bär: Musikdiskurse: Sprachliche Muster, Dichte, Diversität im Sound populärer Musikrezensionen.

Freiburg. *Hochschule für Musik Freiburg.* Hans Aerts: Die ‚Schule‘ des Leonardo Leo (1694–1744). Studien zur Musikausbildung in Neapel im 18. Jahrhundert. □ Lydia Carlisi: From Naples to Paris. The influence

of the Neapolitan partimento tradition in France in the Early Nineteenth century. □ Florian Kleissle: Sigmund von Hausegger – Das Orchesterwerk.

Graz. *Kunstuniversität Graz, Künstlerisch-Wissenschaftliche Doktoratsschule.* Boris Kuschner: Wolfgang Amadeus Mozarts Violinkonzert Nr. 4 in D-Dur KV 218 Künstlerische Forschung als Weg zur Interpretation des Werks. □ Márcio André Silva Steuernagel: Playing with Imperfection: Imperfection in Music as a Fundamental Compositional and Performative Dimension.

Graz. *Kunstuniversität Graz, Wissenschaftliche Doktoratsschule.* Sigmund Andraschek: Robert Stolz, Werk, Instrumentation und Rezeption. □ Ya'qub El-Khaled: Melchior Neusidler: Teütsch Lautenbuch (1574) und Lautenfantasien – Transkription, Edition, Studien. □ Christina Hörmann: Ferdinand Rebay (1880–1953). Biographie und Kammermusik mit Gitarre. □ Marian Weger: Plausible auditory augmentation of physical interaction.

Graz. *Universität Graz, Geisteswissenschaftliche Fakultät, Institut für Musikwissenschaft.* Martina Bratić: Is there female music? On feminist musicology, its subjects and research perspectives.

Greifswald. *Universität Greifswald, Philosophische Fakultät, Institut für Kirchenmusik und Musikwissenschaft.* Marcel Klinke: Die frühesten Werke von Richard Strauss (TrV 1–105). Philologische, werkanalytische und kontextuelle Untersuchungen.

Halle. *Martin-Luther-Universität, Philosophische Fakultät, Institut für Musik, Medien- und Sprechwissenschaften, Abteilung Musikpädagogik.* Christian Köhler: Die Qualität des Musikunterrichts in Sachsen. Ergebnisse der externen Evaluation an allgemeinbildenden Schulen.

Halle. *Martin-Luther-Universität, Philosophische Fakultät, Institut für Musik, Medien-*

und Sprechwissenschaften, Abteilung Musikwissenschaft. Dorothea Dülberg: Musikreisen in innere Räume. Biographische Studien zu Helen Lindquist Bonny (1921–2010). Ein Beitrag zur Geschichte der Musiktherapie im 20. Jahrhundert. □ Alla El Kahla: *Al-istikhhbar: an Idiom of Performance in the Tunisian Musical Tradition*, 'Quests, Findings, and Alternative Perspectives'. □ Nora Sophie Kienast: Musikwettbewerbe unter Legitimationsdruck. Einflussfaktoren auf Jury-Urteile. □ Anna Schaefer: Der Deutsche Sängerbund in Mitteldeutschland in der Zeit des Nationalsozialismus: Studien zu Liedkultur und Sängerfesten.

Hamburg. *Universität Hamburg, Fakultät für Geisteswissenschaften, Institut für historische Musikwissenschaft.* Friederike Janott: Abstrahieren – Konkretisieren – Kontextualisieren. Ruth Berghaus' Inszenierungen von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss' Elektra.

Hannover. *Hochschule für Musik, Theater und Medien.* Kolja Lessing: Ignace Strassfögel – Leben und Werk. □ Theresa Meyer: Schüler:innen beschreiben Musik. Eine interdisziplinäre Arbeit über die Charakteristika der Textsorte Musikbeschreibung, das (Be-)Schreibverhalten von Schüler:innen der Sekundarstufe I sowie über die Relevanz eines sprachsensiblen Musikunterrichts. □ Sören Sönksen: Funktionale Metrik. In Claviertänzen des 17. und 18. Jahrhunderts.

Heidelberg. *Ruprecht-Karls-Universität, Philosophische Fakultät, Musikwissenschaftliches Seminar.* Bianca Bapst: Himmlische Liebenschaften. Die Mondreise im Musiktheater des 18. Jahrhunderts. □ Manuel Becker: Niccolò Zingarellis *La distruzione di Gerusalemme* und das *dramma sacro* um 1800. □ Max Binder: Ernst Kurth und Sergej Taneev. Philosophien linearer Satztechniken zu Beginn des 20. Jahrhunderts und deren Auswirkungen auf zeitgenössische Kompositionen. □ Alexander Faschon: „Man muß aber

auch nicht überall nur unterhalten seyn wollen!“ Untersuchungen zur Werkanalyse in deutschsprachigen Musikzeitschriften (1766–1830).

Koblenz. *Universität Koblenz, Fachbereich 2: Philologie/Kulturwissenschaften, Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik.* Christin Seidenberg: Antonio Lotti und seine liturgische Kirchenmusik. Vorstudien zu Biographie und Überlieferung.

Leipzig. *Universität Leipzig, Fakultät für Geschichte, Kunst- und Religionswissenschaft, Institut für Musikwissenschaft.* Sasha Lena Böhme: Elektrische und elektrifizierte Gitarren im Deutschen Reich bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs. □ Gerrit Gustav Bogdahn: Zwischen „musikalischer Moderne“ und „Neuer Musik“ Paul von Klenau: Werk und das Konzept einer „zeitgemäßen Musik“. □ Marina Forell (geb. Schwarz): Atemlos zum Erfolg – Gender, Frauenbild und Entwicklungstendenzen im deutschen Schlager. □ Linus Hartmann-Enke: Repertoire und Kanon: Eine statistische Analyse der Leipziger Gewandhaus-Konzerte 1781–1895. □ Nadja Oppenländer: Die Ausstrahlung des Leipziger Konservatoriums in Russland anhand der Tätigkeit seiner Absolventen (1843 bis Anfang des 20. Jahrhunderts).

Mainz. *Johannes-Gutenberg Universität, Fachbereich 07 – Geschichts- und Kulturwissenschaften, Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft, Abteilung Musikwissenschaft.* Nigel Holdsworth: The 112 Autograph Sinfonias of Christoph Graupner 1683–1760. A Survey of the Manuscripts together with a Critical Analysis; Identifying their Musical Content, Techniques of Composition and Orchestration.

Münster. *Westfälische Wilhelms-Universität, Fachbereich 8, Institut für Musikwissenschaft.* Indra Tedjasukmana: Die Entwicklung populärer A-cappella-Musik seit den 1990er Jahren.

Oldenburg. *Carl-von-Ossietzky-Universität, Fakultät III – Sprach- und Kulturwissenschaften, Institut für Musikwissenschaft.* Annkatrin Babbe: „Wiener Schule“ – Geigenausbildung bei Josef Hellmesberger d. Ä.

Osnabrück. *Universität Osnabrück, Fachbereich Erziehungs- und Kulturwissenschaften, Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik.* Claudia Cvetko: Mehr als ein Faszinosum? Afrika im Musikunterricht: Eine historiographische und qualitative Studie über die Ziele.

Paderborn. *Universität Paderborn, Fakultät für Kulturwissenschaften, Institut für Kunst/Musik/Textil, Fach Musik.* Dominik Nösner: Sponsorship Culture in the German University Popular Music Festival Market. □ Abner Pérez: Higher Popular Music Education and Decoloniality: Perspectives from Ecuador and Germany. □ Kristin Sander-Steinert: Anbahnung ästhetischer Erfahrung im Musikunterricht. Möglichkeiten und Grenzen beim Einsatz des iPads.

Regensburg. *Universität Regensburg, Fakultät für Philosophie, Kunst-, Geschichts- und Gesellschaftswissenschaften, Institut für Musikwissenschaft.* Johannes Otto Schäbel: Die „Metamorphosen“ von Richard Strauss – Musik der Stunde Null. Entstehung, Kontexte, Analyse, Textkritik, Klavierauszug.

Rostock. *Hochschule für Musik und Theater.* Maximilian Piotraschke: Gefühle im Musikunterricht – Eine hermeneutische Studie zur Relevanz leiblicher Affektivität für musikpädagogisches Denken und Handeln. □ Martin Schröder: Transformationsprozesse innerhalb der traditionellen gälischen Musik Schottlands am Beispiel der Gruppen Runrig und Capercaillie.

Salzburg. *Paris-Lodron-Universität, Fachbereich Kunst-, Musik- und Tanzwissenschaft, Abteilung Musik- und Tanzwissenschaft.* Frederik Luftensteiner: Folk Discourse and the Reinvention of Tradition: Musical Past and

its Creation in Times of Digital Music Production and Distribution Technology.

Weimar. *Hochschule für Musik FRANZ LISZT.* Martin Breternitz: Jazzklubs und Jazzmusiker in Thüringen 1959–1989 – Eigensinn, Aneignung und die Praktiken sozialistischer Kulturpolitik. □ María Ximena Alvarado Burbano: Al otro lado del río. Músicas Tradicionales de Marimba de Chonta del Pacífico Sur Colombiano (Auf der anderen Seite des Flusses. Traditionelle Chonta-Marimba-Musik aus dem Südpazifik von Kolumbien). □ Carolin Fritz-Reich: Die Oper Roland – Untersuchungen zur Stoffgeschichte und vergleichende Studien zu den Fassungen von Quinault/Lully (1685) und Marmontel/Piccinni (1778). □ Daisam Jalo: Die Bedeutung der syrischen Musiktradition – als immaterielles Kulturerbe – für den kulturellen Wiederaufbau Syriens. □ Christian Koehn: Music, Myth, and Ritual among the Moken Sea Nomads: On the Contiguity of Aesthetic and Religious Experience in the Life-World of a Maritime Hunter-Gatherer People. □ Michael Meissner: Luis Humberto Salgado (1903–1977, Ecuador): die 9 Sinfonien. □ Lucas Johane Mucavel: African Musical Instruments In a Contemporary and Global Perspective: Mbira and Xizambi. □ Annegret Werner: Rahmen- und Zwischenaktmusiken am Fürstlichen Hoftheater Gera 1872–1902.

Wien. *Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.* Maria Milena Amann-Rauter: „Avec mon arme, la musique“: Politisches Engagement exilierter Musikerinnen und Musiker im Kontext des Front Populaire. □ Michael Getzner: Cultural infrastructure and policy in a federal state. □ Irena Müller-Brozovic: Chance oder Irritation – Musikvermittlung im instrumentalpädagogischen Kontext. □ Doris Pamer: Die Entwicklung und das gegenwärtige System des Landesmusikschulwerkes in Oberösterreich. □ Ina Ross: Nutzung und Aneignung im Museum in Indien. Eine Fallstudie

zum Museumspublikum im Madhya Pradesh Tribal Museum Bhopal. □ Angelika Silberbauer: Die Kultur der Anderen. Ethel Smyths (1858–1944) Strategien zur (Selbst-)Positionierung als britische Nationalkomponistin. □ Sonja Treuer: Rudolf Maria Klafsky (1877–1965) Priester – Komponist – Wissenschaftler. □ Gudrun Wallenböck: The Contemporary Art World in Iran: Visual Art Production, Exhibitions and Artists' Lives in Tehran between 2010 and 2019.

Wien. *Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, Institut für Musikwissenschaft.* Isabella Czedik-Eysenberg: Semantische Modellierung wahrnehmungspsychologischer Musikdimensionen auf Basis von akustischen Signaleigenschaften. □ David Merlin: Der Antiphonarius von Johannes Winterburger (1519). Buchdruck, Choral, Liturgie und Notation in Passau und Wien im Spätmittelalter. □ Bianca Schumann: Umstrittene Tongemälde. Die publizistische Rezeption symphonischer Programmmusik in Wien (1855–1900). □ Meike Wilfing-Albrecht: Das barocke Festspiel als modernes Gesamtkunstwerk. Die Opernästhetik von Egon Wellesz.

Würzburg. *Universität Würzburg, Philosophische Fakultät, Institut für Musikforschung.* Antonius Adamske: Krise der Ämter – Konnex der Akteure. Studien zur Göttinger Musikgeschichte vor 1800.

Zürich. *Universität Zürich, Philosophische Fakultät, Musikwissenschaftliches Institut.* Hein Sauer: Sammeln, Ordnen, Singen. Materialität, Profile und Nutzungskontexte der Musiksammlungshandschriften aus Neustadt an der Orla.

Habilitationen 2022

Augsburg. *Universität Augsburg, Philosophisch-Sozialwissenschaftliche Fakultät, Lehrstuhl für Musikpädagogik.* Dr. Kilian Sprau: Gleitende Tonhöhen auf klingenden

Konsonanten. Studien zu Funktion und Verwendung eines Vortragsstilmittels im spätromantischen Liedgesang. □ Dr. Martin Focht: Franz Xaver Loehle, Sänger und Musikpädagoge und sein soziokulturelles Umfeld. Ein Leben zwischen Bühne, Hof und „Schule“.

Detmold/Paderborn. *Universität Paderborn, Fakultät für Kulturwissenschaften, Musikwissenschaftliches Seminar Detmold/Paderborn.* Dr. Tilo Hähnel: Stimmen in populärer Musik und Kunstgesangsdebatten. Studien zur Genese und Abgrenzung vokaler Ausdrucksformen in den ersten Jahrzehnten der Schallaufzeichnung.

Eichstätt-Ingolstadt. *Katholische Hochschule Eichstätt-Ingolstadt, Philosophisch-Pädagogische Fakultät, Professur für Musikpädagogik und Musikdidaktik.* Dr. Gabriele Hirte: Qualitätsmerkmale inklusiven Musikunterrichts in der Grundschule.

Graz. *Kunstuniversität Graz.* Dr. Franz Zotter: Virtual Acoustics under Variable Ambisonic Perspectives.

Potsdam. *Universität Potsdam, Humanwissenschaftliche Fakultät, Departement Musik und Kunst.* Dr. Tobias Bleek, Analyse – Kontextualisierung – Interpretation. Perspektiven quellenbasierter Forschung zur Musik des 20. Jahrhunderts.

Regensburg. *Universität Regensburg, Fakultät für Philosophie, Kunst-, Geschichts- und Gesellschaftswissenschaften, Institut für Musikwissenschaft.* Dr. Michael Braun, Geschichten der Sinfonie. Das sinfonische Schaffen Giovanni Battista Sammartinis im Licht unterschiedlicher Gattungskonzepte.

Saarbrücken. *Universität des Saarlandes, Fakultät P, Institut für Musikwissenschaft.* PD Dr. Stephanie Klauk: Studien zum italienischen Streichquartett des 18. Jahrhunderts.

Eingegangene Schriften

Ästhetische Normativität in der Musik. Hrsg. von Tobias JANZ und Jens Gerrit PAPENBURG. Frankfurt: Vittorio Klostermann 2023. 391 S., Abb., Nbsp. (Käte Hamburger Kolleg „Recht als Kultur“. Band 33.)

DAVID BEACH: Three Schenkerian-Based Studies. Chamber Works by Mendelssohn, Schumann, and Brahms. Hildesheim u. a.: Georg Olms 2022. 108 S., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 121.)

Heinrich Bessler und Jacques Handschin. Briefwechsel 1925 bis 1954. Kommentierte Ausgabe. Hrsg. von Jörg BÜCHLER und Thomas SCHIPPERGES. München: edition text + kritik 2023. 394 S., Nbsp. (Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit.)

Cherubiniana. Zeitschrift der Internationalen Cherubini-Gesellschaft e. V. Heft 8/9,

2020/21. Hrsg. von Helen GEYER und Michael PAUSER. Würzburg: Königshausen & Neumann 2023. 54 S., Abb., Nbsp.

„Den Ring muss ich haben“. Multiperspektivische Annäherungen an Richard Wagners Ring des Nibelungen. Hrsg. von Reto WEILER. Würzburg: Königshausen & Neumann 2022. 218 S., Abb.

Der Komponist Manfred Weiss. Texte von ihm und anderen Autoren. Hrsg. von Matthias HERRMANN. Baden-Baden: Tectum-Verlag 2022. 277 S., Nbsp. (Dresdner Schriften zur Musik. Band 9.)

PETER DONHAUSER: Oskar Sala als Instrumentenbauer. Ein Leben für das Trautonium. München: Deutsches Museum 2022. 143 S., Abb. (Deutsches Museum Studies. Band 11.)

ALBRECHT DÜMLING: Mein Gorilla hat 'ne Villa im Zoo. Die Weintraubs Syncopators zwischen Berlin und Austra-

lien. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2022. 232 S., Abb. (Musik & Zeitgeschichte. Band 2.)

Eastern European Emigrants and the Internationalisation of 20th-Century Music Concepts. Hildesheim u. a.: Georg Olms 2022. Hrsg. von Anna FORTUNOVA und Stefan KEYM. 248 S., Abb., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 118.)

EMSA – Eine (Musik)Schule für alle. Musikalische Bildungswege gemeinsam gehen. Hrsg. von Natalia ARDILA-MANTILLA, Stephanie BUYKEN-HÖLKER, Ursula SCHMIDT-LAUkamp und Christine STÖGER. Mainz: Schott Music 2022. 224 S., Abb. (üben & musizieren – texte zur instrumentalpädagogik.)

MAUREEN FALCON HONTANOSAS: The Ballets of Paul Hindemith from the 1930s. Mainz: Schott Music 2023. 216 S., Abb., Nbsp. (Frankfurter Studien. Band 16.)

SABINE FEINEN: Cristóbal de Morales und das frühneuzeitliche Magnificat. Hildesheim u. a.: Georg Olms 2022. 382 S., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 120.)

SOPHIE FETTHAUER: Arthur Kay, vordem Katzenbach (1882–1969). Ein Dirigent, Komponist und Arrangeur in den Musikwelten von Theater, Stummfilmkino und Hollywood-Studio. Neumünster: von Bockel Verlag 2023. 312 S., Abb., Nbsp.

FRANZISKA GALLUSSER: Der Musikbegriff des späten Hindemith. Universalität im Zeichen von Tradition. Mainz: Schott Music 2022. 304 S., Abb., Nbsp., Tab. (Frankfurter Studien. Band 15.)

Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert. Band 3: Aspekte – Parameter. Hrsg. von Heinz VON LOESCH, Rebecca WOLF und Thomas ERTELT. Kassel/Berlin: Bärenreiter/J. B. Metzler 2022. 799 S., Abb., Nbsp., Tab.

MORAG JOSEPHINE GRANT: Auld Lang Syne. A Song and its Culture. Cambridge: Open Book Publishers 2021. XVII, 335 S., Abb., Nbsp.

DOMJACQUES-MARIE GUILMARD: Le Rythme du chant grégorien. Solesmes: Solesmes 2022. 140 S.

OLGA IL-BÖRNER: Die Musik Sofia Gubaidulinas. Würzburg: Königshausen & Neumann 2023. 310 S., Abb., Nbsp., Tab.

NORA SOPHIE KIENAST: Musikwettbewerbe unter Legitimationsdruck. Wie Beziehungsgeflechte und suggestive Faktoren Juryurteile beeinflussen. Osnabrück: epOS-Verlag 2023. VII, 197 S., Abb. (Beiträge zur empirischen Musikforschung. Band 4.)

FLORIAN A. KLEISSLE: Aufklänge. Der Komponist und Dirigent Siegmund von Hausegger. Hildesheim u. a.: Georg Olms 2022. 682 S., Abb., Nbsp. (Paraphrasen – Weimarer Beiträge zur Musiktheorie. Band 7.)

Les transferts franco-allemands dans la vie et la création musicales de 1870 à 1914. Hrsg. von Jean-Christophe BRANGER, Stefan KEYM, Jean-François CANDONI und Damien EHRHARDT. Paris: CNRS Editions 2022. 208 S. (Revue germanique internationale. Band 36.)

Musik in Bayern. 87. Jahrgang 2022. Jahrbuch der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e. V. München: Allitera Verlag 2023. 168 S., Abb., Nbsp., Tab.

Musikland NRW. Identität – kulturelle Praxis – Traditionen. Hrsg. von Thomas ERLACH, Thomas KRETTENAUER, Klaus OEHL und Burkhard SAUERWALD. Münster/Berlin: LIT Verlag 2022. 396 S., Abb., Nbsp. (Dortmunder Schriften zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft. Band 4.)

Musiklandschaften zwischen Rhein und Weser. Pluralisierung und Verflechtung entlang des Hellwegs in der Frühen Neuzeit. Hrsg. von Sabine MEINE, Arnold OTTO

und Johannes SÜSSMANN. Würzburg: Königshausen & Neumann 2023. 308 S., Abb. (Musik – Kultur – Geschichte. Band 13.)

HEINRICH POOS: Bach-Lektüren. Hrsg. von Hans JASKULSKY. Hildesheim u. a.: Georg Olms 2022. 379 S., Abb., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 111.)

DIJANA POPOVIĆ: „Der Junge spielt Trompete!“. Über den Einfluss von Geschlecht und Genderstereotypen auf die Musikinstrumentenwahl. Osnabrück: epOS-Verlag 2022. viii, 82 S., Abb. (Wiener Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 5.)

DAVID REISSFELDER: Paris in London. Kammermusikalische Begegnungen um 1900. Hildesheim u. a.: Georg Olms 2022. 390 S., Abb. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 51.)

JOHN A. RICE: Saint Cecilia in the Renaissance. The Emergence of a Musical Icon. Chicago u. a.: The University of Chicago Press 2022. 384 S., Abb., Nbsp., Tab.

Répertoire international des sources musicales. Band B XVIII: Les Sources manuscrites des séquences et proses notées. IX^e–XVI^e siècles. Volume 1: France. Hrsg. von Christian MEYER. München: G. Henle Verlag 2022. 751 S.

ROLAND RUHM: Geschichte und Einfluss des Yamaha DX7. Osnabrück: epOS-Verlag 2022. viii, 212 S., Abb. (Wiener Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 6.)

DIETER DAVID SCHOLZ: Der ganze Wagner. Ein Mosaik. Gesammeltes aus 30 Jahren: Rezensionen, Vorträge, Essays, Kommentare, Nachrufe & mehr. Würzburg: Königshausen & Neumann 2022. 627 S.

INGRID SCHUBERT: Musikalienbestände im Institut für Musikwissenschaft der Universität Graz, Teil 3. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der

Wissenschaften 2022. 388 S., Abb., Nbsp. (Tabulae Musicae Austriacae. Band XIX.)

Schütz-Dokumente. Band 6: 1800–1950. Band 7: Dresdner Hoffeste zur Zeit von Heinrich Schütz. Nach den Quellen des Sächsischen Hauptstaatsarchivs Dresden und der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden dargestellt. Band 8: Musiker am Dresdner Hof zur Zeit von Heinrich Schütz. Ein Lexikon. Hrsg. von Michael HEINEMANN. Bergheim: Verlag Dohr 2022, 2023. 551 S., 401 S., 653 S.

Softwaregestützte Interpretationsforschung. Grundsätze, Desiderate und Grenzen. Hrsg. von Julian CASSEL, Frithjof VOLLMER, Thomas WOZONIG. Würzburg: Königshausen & Neumann 2023. 474 S., Abb., Nbsp. (Musik – Kultur – Geschichte. Band 15.)

Theatermaschinen – Maschinentheater. Von Mechaniken, Machinationen und Spektakeln. Hrsg. von Bettine MENKE und Wolfgang STRUCK. Bielefeld: transcript 2022. 380 S., Abb. (Theater. Band 135.)

The Cold War through the Lens of Music-Making in the GDR. Political goals, aesthetic paradoxes, and the case of neutral Sweden. Hrsg. von Petra GARBERDING und Henrik ROSENGREN. Lund: Universus Academic Press 2022. 257 S., Abb., Nbsp.

To Play or Not to Play. Corrosion of Historic Brass Instruments. Romantic Brass Symposium 4. Hrsg. von Adrian VON STEIGER, Daniel ALLENBACH und Martin SKAMLETZ. Schliengen: Edition Argus 2023. 168 S., Abb., Tab. (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern. Band 15.)

GÜNTER VON ZADOW: Catalogue of Works of Carl Friedrich Abel. (AbelWV). Beeskow: ortus musikverlag 2023. 470 S., Nbsp. (ortus studien. Band 26.)

ULF WELLNER: Die Titelholzschnitte in den Drucken des Michael Prætorius Creutzbergensis. 2 Bde. Hildesheim u. a.: Georg Olms 2022. 588 S. mit sechs herausnehmbaren Bildtafeln. (Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig – Schriften. Band 19,1 und Band 19,2.)

HANS-MARTIN ZÖLLNER: Gustav Mahler 1911–1914. Eine Biografiktion. Würzburg: Königshausen & Neumann 2023. 444 S.

Eingegangene Notenausgaben

BÉLA BARTÓK: Kritische Gesamtausgabe. Band 29: Streichquartette Nr.1–6. Hrsg. von László SOMFAI und Zsombor NÉMETH. München/Budapest: G. Henle Verlag/Editio Musica 2022. 142, 234 S.

JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IX: Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten. Band 4: Instrumentierungen von Liedern Franz Schuberts. Hrsg. von Katrin EICH nach Vorarbeiten von Robert PASCALL. München: G. Henle 2022. XXX, 126 S.

JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Chorwerke. Band 2: Ein deutsches Requiem op. 45. Hrsg. von Michael MUSGRAVE und Michael STRUCK. München: Henle 2022. XC, 556 S.

JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VA: Klavierbearbeitungen: Chorwerke mit Orchester.

Band 4: Triumphlied op. 55. Klavierauszug. Arrangement für Klavier zu vier Händen. Hrsg. von Johannes BEHR. München: G. Henle 2022. XIV, 151 S.

JACQUES BUUS: Canzoni francese a sei voci (Venedig 1543). Hrsg. von Christoph FLAMM und Lars OPFERMANN. Beeskow: ortus musikverlag 2022. XXIII, 169 S. (Elisabeth Musiquen. Band 12.)

CARLO GESUALDO: Principe di Venosa. Madrigali a cinque voci. Libro primo (Ferrara 1594). Hrsg. von Marco DELLA SCIUCCA. Kassel u. a.: Bärenreiter 2022. CL, 112 S. (New Gesualdo Edition. Band 1.)

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Serie VI: Vokalmusik. Band 1: Geistliche und weltliche Vokalmusik. Hrsg. von Yuliya SHEIN. Kassel: Bärenreiter 2022. XCII, 109 S.

JEAN-PHILIPPE RAMEAU: Sämtliche Werke. Serie IV: Bühnenwerke. Band 23: Castor et Pollux RCT 32 B. Tragédie in fünf Akten. Hrsg. von Denis HERLIN. Kassel: Bärenreiter 2022. LXXXIX, 387 S.

CAMILLE SAINT-SAËNS: Œuvres instrumentales complètes. Série III: Musique de chambre. Volume 8: Septuor. Carnaval des animaux R 122, 125. Hrsg. von Sabina Teller RATNER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2022. LXXIX, 138 S.

ROBERT SCHUMANN: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Chorwerke. Band 3,1: Noten. Band 3,2: Kritischer Bericht. Hrsg. von Christina THOMAS. Mainz u. a.: Schott Music 2022. Band 3,1: XVI, 277 S. Band 3,2: XVIII, 361 S. Faksimile-Beiheft: 44 S.

AN DIE MITGLIEDER DER GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

Sehr geehrte Mitglieder,

im Namen des Präsidiums lade ich Sie hiermit herzlich zur Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung ein, die am 6. Oktober 2023 ab 18.00 Uhr im Musiksaal der Universität des Saarlandes, Campus, Gebäude C5 1, 66123 Saarbrücken stattfinden wird.

Tagesordnung

1. Begrüßung
2. Feststellung der Tagesordnung
3. Bericht des Präsidiums
4. Bericht des Schatzmeisters
5. Prüfungsbericht des Beirates und Entlastung des Vorstandes für das Haushaltsjahr 2022
6. Verabschiedung des Haushaltsplans 2024
7. Wahl der Rechnungsprüfer:innen
8. Satzungsänderungen (Einberufung der Organe und Ausübung von Mitgliederrechten
im Wege der elektronischen Kommunikation)
9. Beirat
10. Jahrestagungen
11. Zeitschrift und Publikationen
12. Fachgruppen und Kommissionen
13. Verschiedenes

Im Anschluss findet die Verleihung des Promotionspreises und des Poster-Preises der Gesellschaft für Musikforschung statt.

Anträge zur Tagesordnung erbitte ich bis spätestens 1. August 2023 an die Geschäftsstelle (Post: Heinrich-Schütz-Allee 35, 34131 Kassel, Mail: geschaeftsstelle@musikforschung.de).

Die Präsidentin
gez. Mücke

Freiburg, im April 2023

Gewaltig viele Noten!

**Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung (GfM)
vom 4. bis 7. Oktober 2023 an der Universität des Saarlandes**

Saarbrücken, den 15. Februar 2023

Sehr geehrte Damen und Herren,
liebe Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung,

der berühmte Ausspruch Kaiser Josephs II. soll das Motto der Jahrestagung in Saarbrücken sein, bei der zum einen informatikgestützte Verfahren in der Musikwissenschaft und zum anderen die Vielzahl von Werken der kurzlebigen Zweiten Französischen Republik und des Second Empire im Vordergrund stehen werden. Hierzu möchten wir Sie sehr herzlich vom 4. bis 7. Oktober 2023 auf den Saarbrücker Campus einladen.

Wir freuen uns auf vielfältige Beiträge und einen anregenden Austausch zu aktuellen Forschungsfragen. Der Informatikschwerpunkt der Universität, die Forschungsschwerpunkte der Saarbrücker Musikwissenschaft, aber auch die Grenzlage Saarbrückens zu Frankreich prägen die Themen der beiden Hauptsymposien:

- Musik und Informatik
- Frankreich: Zweite Republik und Second Empire (1848–1870)

Das zweite Hauptsymposium wird in Zusammenarbeit mit der Société française de musicologie durchgeführt. Eine weitere Besonderheit dieser Jahrestagung ist die erstmalige Vergabe eines Posterpreises durch die GfM. Die Prämierung erfolgt im Rahmen der Mitgliederversammlung am 6. Oktober 2023.

Anbei finden Sie die vorläufige Programmübersicht der Tagung (Stand: Februar 2023) sowie die wichtigsten Links zum detaillierten Programm, zur Teilnahmeregistrierung und allen weiteren Informationen rund um die Tagung. Die Online-Anmeldung ist bis zum 1. Oktober 2023 möglich. Bitte beachten Sie, dass die Tagungsgebühr im Falle einer Stornierung nicht zurückerstattet werden kann.

Zur leichten Planung Ihres Aufenthaltes hat die Stadt Saarbrücken mit uns gemeinsam ein Online-Portal eingerichtet, über das Sie Ihre Hotelbuchung vornehmen können. Den Link zum Buchungsportal finden Sie ebenfalls in der folgenden Übersicht.

Wir würden uns sehr freuen, Sie im Oktober in Saarbrücken willkommen heißen zu dürfen!

Mit herzlichen Grüßen im Namen aller Beteiligten



Rainer Kleinertz

Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung

Institut für Musikwissenschaft, Universität des Saarlandes

4. – 7. Oktober 2023

Programmübersicht (Stand: Februar 2023)

Mi, 4.10.2023

- 14.00 – 17.30 Uhr Fachgruppensymposien, Freie Referate und Panels
- 18.00 Uhr Eröffnungsveranstaltung mit Abendvortrag und anschließendem Empfang

Do, 5.10.2023 **Hauptsymposium „Musik und Informatik“**

- 9.00 – 12.30 Uhr Vorträge zum Hauptsymposium „Musik und Informatik“
- 14.00 – 18.00 Uhr Fortsetzung des Hauptsymposiums „Musik und Informatik“, „Marktplatz aktueller Forschung“ zu Methoden und Zielen digitaler Musikwissenschaft (Fachgruppen Digitale Musikwissenschaft / Freie Forschungsinstitute), Fachgruppensymposien, Freie Referate und Panels

Fr, 6.10.2023

- 9.00 – 17.30 Uhr Freie Referate, Panels, Fachgruppensymposien und Postersession
- 18.00 Uhr Mitgliederversammlung. Im Anschluss: Geselliges Beisammensein

Sa, 7.10.2023 **Hauptsymposium „Frankreich: Zweite Republik und Second Empire“**

- 9.00 – 18.00 Uhr Hauptsymposium „Frankreich“, Fachgruppensymposien, Freie Referate und Panels

Alle Veranstaltungen finden auf dem Campus Saarbrücken (Campus, 66123 Saarbrücken) statt. Das detaillierte Programm ist tagesaktuell auf den Webseiten der GfM und des Instituts für Musikwissenschaft an der Universität des Saarlandes einsehbar.



Teilnahmeregistrierung
und Programm

Hotel-
reservierung

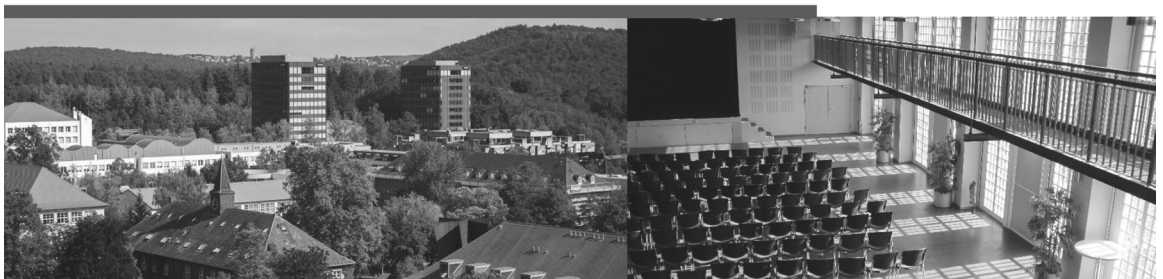


Organisation

Prof. Dr. Rainer Kleinertz
Evelyn Krebs M. A.
Institut für Musikwissenschaft, Universität des Saarlandes
Campus, Gebäude C6.3, 7. Etage
Tel. 0681 302 3718
E-Mail gfm2023@uni-saarland.de

Informationen

www.uni-saarland.de/fachrichtung/musikwissenschaft/gfm-tagung-2023.html



Mitteilungen

Es verstarb:

Dr. Albrecht STOLL
am 3. April 2022 in Bielefeld.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Dr. Lorenz WELKER
zum 70. Geburtstag am 23. Februar 2023,
Dr. Berthold BEYERLEIN
zum 65. Geburtstag am 15. April 2023,
Prof. em. Dr. Hartmut MÖLLER
zum 70. Geburtstag am 22. April 2023,
Eberhard RONNEWINKEL
zum 85. Geburtstag am 4. Mai 2023,
Peter GNOSS
zum 65. Geburtstag am 7. Mai 2023,
PD Dr. Karol MEDNANSKY
zum 75. Geburtstag am 28. Mai 2023,
Dr. Mariko TERAMOTO
zum 75. Geburtstag am 6. Juni 2023,
Michael STRUCK-SCHLOEN
zum 65. Geburtstag am 10. Juni 2023,
Dr. Paul W. VAN REIJEN
zum 80. Geburtstag am 12. Juni 2023,
Dr. Eric F. FIEDLER
zum 80. Geburtstag am 24. Juni 2023.

Die *Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin* wird in den kommenden zehn Jahren in Zusammenarbeit mit einer auf die Konversion von Bibliothekskatalogen spezialisierten Firma ihre großen historischen Zettelkataloge retrokonvertieren. Dieses langfristig angelegte Projekt betrifft etwa 600.000 Medien (v. a. Notendrucke, Bücher, Libretti und Zeitschriften aus dem Bereich der Musik). Künftig sind diese Medien dann auch in Online-Katalogen wie dem Stabikat der Staatsbibliothek verfügbar.

Bei den Notendruckten wird damit erstmals der Bestand der sog. „Deutschen Musiksammlung“ (DMS) für die Recherche in einer Datenbank bearbeitet. Dabei handelt es sich um einen Bestand von nationaler Bedeutung, der von Musikerinnen

und Musikern international benutzt wird und der auch von der Musikforschung sehr nachgefragt wird. Die Sammlung umfasst etwa 350.000 Notenbände und ist die größte ihrer Art in Deutschland. Sie wurde von 1906 bis zum Ende der Preußischen Staatsbibliothek als Notenarchiv und Belegstücksammlung der deutschen Musikverlagsproduktion aufgebaut. Ihre heutige Fortsetzung findet sie seit 1972 in der Sammlung des Deutschen Musikarchivs bei der Deutschen Nationalbibliothek mit Sitz in Leipzig.

Zahlreiche bekannte und unbekannte Verlage aus dem In- und Ausland übergaben der schon damals im Gebäude Unter den Linden ansässigen sogenannten „Reichsmusikbibliothek“ nicht nur ihre jüngst erschienenen Verlagsproduktionen, sondern auch Verlagsausgaben, die bis weit in die Anfänge des 19. Jahrhunderts zurückreichten. Im DMS-Bestand befinden sich daher zahlreiche Erstdrucke und Unika. Außerdem bemerkenswert an dieser Sammlung ist der große Anteil an Unterhaltungsmusik und „leichter Musik“ der 1920er und 1930er Jahre mit oftmals kunstvoll gestalteten, ansprechenden Titelblättern, die weltweit in dieser Vielfalt an einem einzigen Ort nicht mehr anzutreffen sind.

Der Notenbestand der Musikabteilung umfasst ebenfalls umfangreiche Sammlungen an Erstdrucken der Werke von Bach und der Bach-Familie, Beethoven, Mozart, Weber, Mendelssohn und weiteren Komponisten. Alle diese Bestände werden erst durch die Konversion einer weiten Öffentlichkeit zugänglich und können bei Bedarf durch Digitization on Demand auch Einzug in die Digitalisierten Sammlungen der Staatsbibliothek zu Berlin finden, nicht zuletzt, weil viele der Notenausgaben durch säurehaltiges Papier vom Papierzerfall bedroht sind.

Alle Kataloge stehen aktuell als Imagekatalog in gescannter Form online zur Verfügung. Nach der vollständigen Retrokonversion werden die Daten dann nicht nur im lokalen Stabikat, sondern auch im Verbundkatalog K10plus sowie im Karlsruher Virtuellen Katalog nachgewiesen sein. Damit

stehen sie für zahlreiche weitere Verwendung und Nachnutzung bereit: für RISM, für Projekte im Bereich der Digital Humanities und als Open Access sowie als Metadaten für Digitalisate.

Rückfragen an: Dr. Martina Rebmann
(Martina.rebmann@sbb.spk-berlin.de)

Errata

In dem in Heft 1/2023, S. 35–51, erschienenen Beitrag von Joevan de Mattos Caitano (*Maki Ishii und sein Engagement bei den Darmstädter Ferienkursen und dem Deutsch-Japanischen Festival für Neue Musik in Tokio*)

wird zweimal die Ost-Berliner Hochschule für Musik Hanns Eisler als Studienstätte von Maki Ishii genannt (S. 35 und 40). Dies ist ein Fehler; es handelt sich um die West-Berliner Staatliche Hochschule für Musik.

In Heft 1/2023 der Musikforschung ist in der Rezension von Ina Knoth zur Kritischen Ausgabe von Paul Hindemiths *Die Harmonie der Welt* auf S. 95f. bedauerlicherweise ein Versehen unterlaufen. Die nach Hindemiths Tod von seiner Witwe und anderen erarbeitete Fassung des Werks hatte 1966 nicht in Wuppertal, wie geschrieben, sondern in Gelsenkirchen Premiere. Wir bitten, dies zu entschuldigen.

Tagungsberichte

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

Wien, 3.–5. November 2022
Second annual conference – Women's Agency in Schubert's Vienna
von Annachiara Seitlinger, Wien

München, 17.–19. November 2022
Aufbruch und Erinnerung. Die Komponisten Paul Ben-Haim und Stefan Wolpe
von Julin Lee, München

Berlin, 14.–15. Februar 2023
Ligeti Raum Interpretation
von Gesine Schröder, Leipzig/Wien

Wrocław / Breslau, 8.–9. März 2023
Tradycje śląskiej kultury muzycznej / Traditions of Silesian Musical Culture
von Stephan Lewandowski, Cottbus-Senftenberg, und Gesine Schröder, Leipzig / Wien

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge

JONATHAN HUBER, geboren 1996 in Augsburg, studierte zunächst Medien- und Kommunikationswissenschaften an der Universität Augsburg. Nach dem Bachelor of Arts im Jahr 2017 an der Universität Augsburg absolvierte er den Masterstudiengang „Medien und Musik“ an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. Das Masterstudium schloss er im Jahr 2020 mit einer Arbeit über musikalische Plagiatsfälle in Deutschland ab. Er ist in der Unternehmenskommunikation der GEMA tätig.

OLIVER HUCK, geboren 1969 in Reutlingen, ist seit 2006 Professor für Historische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg. Nach Studium und Promotion (1997) an der Universität Paderborn war er zunächst Postdoktorand am Graduiertenkolleg „Textkritik als Grundlage und Methode historischer Wissenschaften“ an der Ludwig-Maximilians-Universität München und wurde dann in das Emmy Noether-Programm der Deutschen Forschungsgemeinschaft aufgenommen. 1999–2001 war er Stipendiat an der Università La sapienza (Rom) und 2001–2008 Leiter der Nachwuchsgruppe „Die Musik des frühen Trecento“, 2001–2005 als Wissenschaftlicher Assistent und nach der Habilitation als Oberassistent an der Friedrich-Schiller-Universität Jena. 2005–2006 hatte er eine Professur für Historische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Würzburg inne. An der Universität Hamburg war er 2011–2019 Teilprojektleiter und Leiter des Graduiertenkollegs im Sonderforschungsbereich 950 „Manuskriptkulturen in Asien, Afrika und Europa“, derzeit ist er u. a. Principal investigator im Exzellenzcluster 2176 „Understanding written artefacts“, Teilprojektleiter in der Forschungsgruppe 5138 „Geistliche Intermedialität in der Frühen Neuzeit“ und beteiligter Wissenschaftler im Graduiertenkolleg 2008 „Interkonfessionalität in der Frühen Neuzeit“.

JIN-AH KIM, geboren 1969 in Seoul, Studium der Musikwissenschaft, Soziologie und Sinologie an der Universität Münster, dort 1999 Promotion. 2009 Habilitation an der Humboldt-Universität zu Berlin, 2009–2012 Visiting Assistant Professor am College of Music an der Seoul National University, 2016–2018/2019 Professorin für Interdisziplinäre Studies am College of Liberal Arts an der Hankuk University of Foreign Studies, Seoul/Yongin. Seit 2019 Honorarprofessorin im Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin, seit 2020 zudem Professorin für German and European Cultural Studies am College of Liberal Arts an der Hongik University in Seoul. Ihre Forschungsfelder umfassen Geschichte und Ästhetik europäischer Musik im 18. und 19. Jahrhundert, Soziologie der (musikalischen) Praxis, Transkulturelle Musikforschung und Globalgeschichte der Musik.

REINHARD KOPIEZ, geboren 1959 in Bochum, studierte zunächst klassische Gitarre (Hochschule für Musik Köln, Abschluss Konzertexamen Gitarre 1982) und danach Musikwissenschaft, Psychologie und Musikethnologie an der TU und FU Berlin (Promotion 1990). Nach seiner Zeit als Wissenschaftlicher Assistent für Musikwissenschaft an der TU Berlin (1990–1995, Habilitation 1998) war er von 1995 bis 1998 Professor für Systematische Musikwissenschaft an der HfM Würzburg und ist seit 1998 Professor für Musikpsychologie an der HMTM Hannover, wo er auch das experimentell ausgerichtete Hanover Music

Lab leitet. Seine aktuellen Publikationen beinhalten Arbeiten zum Bereich der Musik-Performanz (unter besonderer Berücksichtigung der Händigkeit), die Diagnostik musikalischer Fertigkeiten (z. B. in Gehörbildung), digitale Klanggestaltung in der populären Musik und die Besonderheiten des immersiven Musik-Erlebens (3D-Audio). Er ist Mitherausgeber des *Handbuch Musikpsychologie* (Hogrefe Verlag, 2018).

DANIEL MÜLLENSIEFEN, geboren 1971 in Freiburg, studierte Systematische und Historische Musikwissenschaft sowie Journalistik an den Universitäten Hamburg und Salamanca (Spanien). Nach dem Master-Abschluss 2000 arbeitete er in verschiedenen Funktionen in der deutschen Musikindustrie und promovierte 2005 mit einer Arbeit zum musikalischen Melodiegedächtnis an der Universität Hamburg. 2006 wechselte er an das Computing Department des Goldsmiths College der University of London und 2009 zum Psychology Department des Goldsmiths College, wo er zunächst zum Lecturer, dann zum Reader und 2018 zum Professor ernannt wurde. Dort betreut er den Master-Studiengang „Music, Mind and Brain“. 2016 erhielt er den Anneliese-Maier-Forschungspreis der Humboldt Stiftung für eine Langzeitstudie, die er seitdem sowohl in London als auch als Research Fellow an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover durchführt. Seit 2016 ist er Herausgeber der Open Access-Zeitschrift *Empirical Musicology Review*. Seit 1999 ist er außerdem als Musikgutachter in zahlreichen musikalischen Urheberrechtsfällen für Musikverlage, Anwaltskanzleien und als gerichtsbestellter Gutachter für das Landgericht Hamburg tätig gewesen.

RAINER NONNENMANN, geboren 1968 in Ludwigsburg, Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Deutschen Philologie an den Universitäten Tübingen, Köln und Wien. Dozent an der HfMT Köln seit 2005, außerdem bei der IEMA in Frankfurt seit 2018 sowie an den Musikhochschulen in Düsseldorf 2011–2016 und Freiburg 2008–2020. Herausgeber und Redakteur der Zeitschrift *MusikTexte*, Kolumnist der *neuen musikzeitung*, Chefredakteur von *Das Journal* der HfMT Köln, Musikkritiker des *Kölner Stadt-Anzeiger*. War Vorstand der Kölner Gesellschaft für neue Musik 2002–2006 sowie Sprecher des kulturpolitischen Initiativkreises Freie Musik und Vorsitzender der Kölner Musiknacht 2006–2015. Ist Referent bei internationalen Symposien sowie Autor zahlreicher Aufsätze und mehrerer Bücher zur Musik, Ästhetik, Kultur- und Sozialgeschichte des 19., 20. und 21. Jahrhunderts.