
BERICHTE

Erice (Sizilien), 26. bis 29. Juli 1995:

Symposium „Costituzioni musicali, strutture compositive e prassi esecutive nel XVI“

von Joachim Steinheuer, Detmold

In Verbindung mit dem *IX Corso di musica rinascimentale* veranstalteten das *Istituto di Storia della Musica dell' Università di Palermo* und die dortige *Scuola di musica rinascimentale* Ende Juli 1995 in Erice ein von Maria Antonella Balsamo und ihren Mitarbeitern ebenso umsichtig wie liebevoll vorbereitetes Symposium, das als direkter Erfahrungsaustausch zwischen musikwissenschaftlicher Forschung und historischer Aufführungspraxis konzipiert war. Fragen nach dem Zusammenhang von kompositorischer Struktur und Aufführungspraxis im italienischen Madrigal in der Zeit des Übergangs von der ‚prima‘ zur ‚seconda pratica‘ standen im Zentrum. Insofern hatte man die Referenten eingeladen, speziell jene Werke in ihren Vorträgen zu diskutieren, die von den Teilnehmern des parallel stattfindenden Interpretationskurses unter der Leitung von Gabriel Garrido und Roberto Gini auch praktisch erarbeitet werden sollten.

In seinem Einführungsreferat erläuterte Paolo Emilio Carapezza, ausgehend von einer Bemerkung Gioseffo Zarlinos in den *Istituzioni harmoniche*, seine Ideen zum Wandel der Funktion der Harmonik von einem subtilen Spiel mit eher homogenen Klangfarbenwerten etwa bei den venezianischen Madrigalkomponisten um die Mitte des 16. Jahrhunderts hin zu expressiver Dissonanzbehandlung und einem weit weniger auf Integration ausgerichteten Klangbild in Werken an der Wende zum 17. Jahrhundert. Als ‚prima pratica‘-Beispiele dienten im folgenden vor allem jene Kompositionen von Adrian Willaert aus der *Musica nova* (1559), die Zarlino selbst als vorbildlich erwähnt hatte. So stellte Maria Antonella Balsamo Willaerts Vertonung von Petrarcas Sonett *Aspro core e selvaggio e cruda voglia* der bereits ein Jahr zuvor veröffentlichten Fassung des jungen Jacques de Wert gegenüber, während Massimo Privitera Willaerts *Mentre che'l cor da gl'amorosi vermi* als modellhaft für dessen kompositorischen Umgang mit Syntax, Metrik, Klanglichkeit und Stimmung von Petrarcas Vorlage deutete. Ergänzt wurden diese Untersuchungen zum ‚prima-pratica‘-Madrigal durch einen Bericht von Giuseppe Collisani über editorische Fragen sowie einen Überblick von Dino Fabris über die handschriftlichen und gedruckten Quellen von Madrigalintabulierungen für Lauten sowie darüber, welche Schlüsse daraus für aufführungspraktische Fragen zu ziehen seien. Silke Leopold verwies bei ihrer Untersuchung zu Claudio Monteverdis Tasso-Vertonung *Dolcissimi legami* auf formale wie kompositorische Neuerungen im mehrstimmigen Madrigal am Ende des Jahrhunderts, und Joachim Steinheuer interpretierte schließlich Sigismondo d'Indias Solomadrigal *Cara mia cetra andianne* als in Text und Musik gleichermaßen bewußtes Manifest des einer neuen Wirkungsästhetik verpflichteten Sologesangs.

Dresden, 19. bis 24. September 1995:

Kolloquium und Vorträge „Heinrich Schütz in der historischen Umbruchsituation seines Jahrhunderts“

von Thomas Dohna, Bielefeld

Das 34. Internationale Heinrich-Schütz-Fest 1995 in Dresden stand unter dem Thema „Heinrich Schütz in der historischen Umbruchsituation seines Jahrhunderts“. Dieses Thema forderte

auch eine Betrachtung von Schütz' Stellung und Werk unter politischen Gesichtspunkten heraus. Drei Beiträge waren diesen Aspekten gewidmet. Fünf weitere Beiträge beleuchteten die musikalische Umbruchsituation. Zwei Vorträge näherten sich der Schütz-Pflege im 20. Jahrhundert.

In seinem Eröffnungsvortrag „Zur Geschichte der Heinrich-Schütz-Gesellschaft“ betrachtete Arno Forchert (Detmold) Ursprünge und Geschichte der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft, die in Nachahmung der Bach-Gesellschaft von einer musikalischen Honoratioren-Gesellschaft zu einer internationalen wissenschaftlichen und musikalischen Vereinigung geworden sei und die wissenschaftliche Forschung mit der praktischen Aufführung der Werke Schütz' zu verbinden suche.

Die Referenten des Kolloquiums befaßten sich mit der historischen Umbruchsituation des 17. Jahrhunderts. Konrad Küster (Freiburg) sah in seinem Referat „Musik an der Schwelle des Dreißigjährigen Krieges – Perspektiven der *Psalmen Davids* von Heinrich Schütz“ die *Psalmen Davids* (1619) einmal als Summe der bisherigen Tätigkeit Schütz' als Hofkapellmeister (seit 1617) des sächsischen Kurfürsten, dann als diplomatisches Geschenk in Verbindung mit der Einladung zu Schütz' Hochzeit an die herrschenden Häuser, was wiederum die enge Einbindung Schütz' in die Hofstruktur belege. Jürgen Heidrich (Göttingen) kam in dem Referat „Die *Cantiones Sacrae* von Heinrich Schütz vor dem Hintergrund konfessioneller und reichspolitischer Auseinandersetzungen“, was die politische Einordnung der *Cantiones Sacrae* (1625) angeht, zu ähnlichen Ergebnissen. Vielleicht ist schon die Kompilation, sicher aber die Widmung politisch bestimmt gewesen. Sie ist vom Kurfürsten sanktioniert, worauf das kurfürstliche Wappen auf dem Titelblatt hinweist, und vielleicht durch den sächsischen Oberhofprediger Matthias Hohe von Hohenlohe angeregt worden. Einen ganz anderen Zugang zum Werk Schütz' wählte Werner Breig (Bochum). Seine Analyse „Der Stil von Schütz' ‚Geistlicher Chormusik‘“ zeigte, daß eine Art „Reißbrettkonstruktion“ die Satztechnik beherrscht. Vom Stylus gravis als mittlere Schicht ausgehend, erreichte Schütz durch Verdichtung und Augmentation, also durch geradzahlige Verkleinerung und Vergrößerung der Notenwerte, drei zeitverschobene Varianten des Stylus gravis.

Musiktheoretische Probleme behandelte Eva Linfield (Waterville, Maine/USA) in ihrem Beitrag „Kontrastierende Theorien im 17. Jahrhundert: Analytische Ansätze zur Harmonik von Heinrich Schütz“. Sie zeigte, daß die in den deutschen Musiklehren des 17. Jahrhunderts deutlich werdenden Einflüsse der dur-moll-tonalen Harmonik auch in Schütz' Werk wiederzufinden sind. Mary E. Frandsen (Rochester, N.Y./USA) verfolgte „Eine wichtige Spur: Albrici, Peranda und die frühe Erscheinung der ‚Concerto-Aria-Kantate‘ in Dresden“. Sie legte nahe, die Entstehung der sogenannten Concerto-Aria-Kantate nicht mehr als eine Erfindung David Pohles anzusehen, sondern sie auf eine besondere Form der römischen geistlichen Motette zurückzuführen, die Albrici vor 1654 nach Dresden mitgebracht und zur Concerto-Aria-Kantate weiterentwickelt habe. Einen weiteren Aspekt von Schütz' Wirken sprach Michael Belotti (Freiburg) mit Schütz' Vermittlerrolle an. „Jacob Praetorius, ein Meister des instrumentalen Kontrapunkts“ war als Orgelschüler von Schütz an Matthias Weckmann vermittelt worden. Manfred Fechner (Dresden) diskutierte „Carlo Farinas Instrumentalmusik“, die, in fünf Bänden erschienen (1626–1628), Tanzsätze und Sonaten umfaßt. Die Sonaten zeigen spieltechnische, harmonische und rhythmische Feinheiten, die an Manierismus grenzen. Die Galliarde Nr. 14 ist Teil der Torgauer *Daphne* gewesen, die damit nicht als „durchkomponierte“ Oper, sondern als Stück des Sprechtheaters mit Tanz- und Gesangsseinlagen zu denken ist.

Mehr als nur „Bemerkungen zu den Festpredigten des Reformationsjubiläums 1617“ machte Wolfgang Herbst (Heidelberg), als er die politische Gefährlichkeit der Muster- und Festpredigten des oben schon genannten Oberhofpredigers und Vorgesetzten Schütz', Matthias Hohe von Hohenlohe, beschrieb. Die Polemik gegen Papst und Papsttum war geeignet, religiöse in politische und politische in religiöse Kämpfe umschlagen zu lassen. Die Diskussionen zu diesem und zu den Referaten des Kolloquiums kamen u. a. zu den Ergebnissen, daß die politische Funktion Schütz' und sein Verhältnis zu seinen Zeitgenossen am Dresdener Hof in der Forschung noch zu

wenig Beachtung erfahren haben, ihre Erforschung aber wichtige Erkenntnisse zum Werk Schütz' beitragen könnte.

Wolfram Steude (Dresden) äußerte sich „Zur deutschen Schütz-Pflege zwischen 1956 und 1995“ und beschrieb damit den Weg von der feierlichen Zelebration bei Rudolf Mauersberger (1956) bis hin zur modernen, unter den Gesichtspunkten der historischen Aufführungspraxis gestalteten Interpretation Frieder Bernius' (1992).

Köln, 14. bis 17. November 1995: Symposium „100 Jahre Hindemith“

von Norbert Bolín, Köln

Berührungsängste und Schwierigkeiten im konkreten wie übertragenen Sinne charakterisieren die problematische Beziehung zur Person und zum Schaffen von Paul Hindemith. Mit der Harmlosigkeit, die der älteren Generation avantgardistischer Komponisten unseres Jahrhunderts nachgesagt wird (wie z. B. Bernd Alois Zimmermann und Igor Strawinsky), setzen die einen, mit Avantgarde die anderen seine Kompositionen gleich. Als honoriger Professor gilt der ‚alte‘ Hindemith den ersteren, als Bürgerschreck erscheint der unvergessene ‚junge‘ Hindemith den Letztgenannten. Mit Detailstudien wie generalisierenden Überlegungen wollten Musikforscher aus Deutschland und Österreich mit einem Symposium in der Hochschule für Musik Köln, in den Tagen um den 100. Geburtstag des Komponisten, den gegenwärtigen Stand der Forschung zu Person und Werk Hindemiths eruieren und damit zu einer Neuorientierung im besten Falle, zur aktuellen Diskussion aber auf jeden Fall beitragen.

Daß das von ihm selbst in der Öffentlichkeit vermittelte Bild Hindemiths nicht der Wirklichkeit entspricht, lag als These dem Eröffnungsvortrag des Direktors des Frankfurter Paul Hindemith-Institutes, Giselher Schubert, zugrunde. Er erkannte die Gründe für die disparaten Wertungen und Deutungen über Hindemith für die Biographie des Komponisten unter anderem darin, daß Hindemith selbst-bewußt keine autobiographischen Schriften verfaßte, der Komponist wie Interpret sich jeweils emotionslos und sachlich bis entsubjektiviert über sich und sein Schaffen geäußert, auch eigene Werke zurückgezogen habe, schließlich mehrfach überarbeitete oder ganze Werkgruppen gar nicht veröffentlichte (u. a. frühe Lieder), die, da inzwischen verschollen, nur mehr als Werktitel bekannt sind. – Zwei Wesensmerkmale Hindemithscher Musik entwickelte Peter Cahn aus exemplarischen Wendungen der Biographie im Abgleich mit einer Vielzahl früher Werke des Komponisten: Melancholie und Bewegungsimpuls. – Der aus Hindemiths Verständnis resultierende Begriff des ‚verständlichen Komponierens‘ galt Luitgard Schader, das musikpädagogische Denken und Wirken des Komponisten am Beispiel des sogenannten Plöner Musiktages 1932 zu exemplifizieren. Hindemiths Laienmusik-Interesse wurzelte in der Überzeugung, die Diskrepanz zwischen dem professionellen Interpretieren und dem Auditorium zu überbrücken. Daß der von Hindemith propagierte ‚Gemeinschaftsgedanke‘ durch nationalsozialistische Ideologen politisch korrumpiert und mißdeutet wurde, kann nicht dem Künstler und nicht dem Werk selbst zuzuschreiben sein, sondern einer ‚gewalttätigen‘ Rezeption. – Der Modernität Hindemiths galt der Vortrag Peter Andraschkes, der den Terminus der ‚Gebrauchsmusik‘ an Beispielen von Hindemiths Kompositionen für das seinerzeit neue Medium ‚Radio‘ einer kritischen Würdigung unterzog. Dem umfänglichen Wirken des Komponisten in Wien wie gleichermaßen dem Spätwerk Hindemiths entsprach eine faktenreiche Darstellung von Hartmut Krones.

Daß Hindemith nach 1945 zu den fraglos anerkannten Komponisten gehörte und sich seine Werke im Konzertbetrieb des Nachkriegs-Deutschland größter Beliebtheit erfreuten, führte Lot-

te Thaler zu der Überlegung, vor welchem Hintergrund die Distanzierung der nachwachsenden Komponistengeneration von Hindemith (Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, Hans Werner Henze, Pierre Boulez u. a.) verlief. Sie differenzierte die Anhänger einer Fortschrittsideologie, deren Prophetie nicht zur Verantwortung gezogen werden könne, von Hindemiths kompositorischem Denken, das in der Rückgewinnung von Tradition die ‚traditionelle Kommunikationsform‘ Konzert nicht aufgeben wollte. Dem mit Radikalität und Restriktion verhafteten „ausschließenden Künstlertypus“ stand Hindemith als vermittelnder „einschließender Künstlertypus“ in seiner Zeit gegenüber, der vom Hörer ausging und dem das Werk eher von sekundärer Bedeutung erscheinen konnte. In Übereinstimmung mit diesen Gedanken exemplifizierte Dieter Gutknecht Hindemiths Verhältnis zur Alten Musik – als Interpret gleichermaßen wie als Komponist. Aufnahmen des Musikers Paul Hindemith, dessen Bearbeitungen Alter Musik sowie seine ästhetische Einstellung, „der Komponist habe vor allem die alten Meister zu studieren“, spinnen sich zum roten Faden der Erörterung.

Ein weiterer Vortragskomplex widmete sich einzelnen Werken, wie z. B. Erich Reimer der *Zweiten Orgelsonate*, Achim Heidenreich dem Werkkomplex der 20er Jahre, den sogenannten *Kammermusiken*, und Thomas Seedorf verschiedenen Vokalkompositionen. Die den täglichen Vortragszyklus beschließende abendliche Diskussion über die Tagesthemen des Symposiums leitete Norbert Bolin.

Berlin, 9. Dezember 1995:

Tagung „Erich M. von Hornbostel – Gestaltpsychologe, Archivar und vergleichender Musikwissenschaftler“

von Jörg Derksen, Bonn

Allzu häufig werden im gegenwärtigen Wissenschaftsbetrieb die Leistungen früherer Forscher auf Schlagworte reduziert, die ihren Anregungen nicht gerecht werden. Bei der Konzeption der anzuzeigenden Tagung in zeitlicher Koinzidenz mit dem 60. Todestag stand deshalb das Aufbrechen dieser Klischees im Mittelpunkt, um die Funktion Hornbostels im interdisziplinären Diskurs der ersten Jahrhunderthälfte und die Aktualität seiner Thesen und wissenschaftlichen Impulse kritisch zu erschließen. Es war genug Diskussionsmaterial aufgreifbar, als sich am Musikwissenschaftlichen Institut der Humboldt-Universität Berlin Kultur- und Medienwissenschaftler, Psychologen und Musikethnologen mit Musiksoziologen um die Einbindung Erich M. von Hornbostels (1877–1935) in neue Zusammenhänge bemühten.

Die Zeiten überdauern wird in erster Linie die Institutionalisierung Hornbostels als Archivar. Hier stellte die mit der wissenschaftlichen Aufarbeitung der überkommenen Sammlung betraute Kuratorin, Susanne Ziegler (vgl. auch dies.: *Die Walzensammlung des ehemaligen Berliner Phonogrammarchivs, Erste Bestandsaufnahme nach der Rückkehr der Sammlung 1991*, in: *Baessler-Archiv* N.F. 43 [1995], S. 1–34), Wege und Probleme der frühen Schalldokumentation dar. Bereits vor Hornbostels Eintritt in die Archivleitung (1906) zeigte sich die Praxisbezogenheit der ersten Schallsammler: Ganz in diplomatischen Bahnen bewegte sich die erste „Phonographierung“ des zufällig am Berliner Kaiserhof weilenden Siamesischen Hoforchesters im aufschreibetechnischen Schwellenjahr 1900. Auch die erste Auslandsreise (1905) zwecks musikalischer Dokumentation von Berlin in das damalige Abessinien unterstreicht den experimentierfreudigen Zugang der Anfangsjahre. Im folgenden ließ die eingehende Beschäftigung mit der Person Hornbostels und seines wissenschaftlichen Œuvres Momente größter Kohärenz erkennen. Steffen Schmidt („Zeit und Ausdruck in Hornbostels Aufsatz ‚Melodischer Tanz‘, 1904“) stellte dabei die Einschränkung – entgegen Hornbostels eigenem Diktum von der „Einheit der Sinne“ – gegenüber dem körperlich-musikalischen Gesamtkomplex auf eine lediglich melodiefixierte Betrachtung heraus. Der Erste Weltkrieg unterminierte die angeführte Einheit der Sinne

und Einzelsinne noch gründlicher (Peter Berz „Zur Physiologie des Raumes bei Hornbostel“). U-Boote wurden zu Laborräumen der Musikforscher, und Spezialisten mit absolutem Gehör sollten – ebenfalls unter Wasser – Schiffstypen an der Tonhöhe der Motoren erkennen können. Das Richtungshören wurde Teil der Ballistik. Die Sinneswahrnehmung geriet in den Sog einer Pathologie des Krieges.

Ein weiterer Diskussionspunkt betraf die ideengeschichtliche Einbindung Hornbostels (Martin Müller „Gestaltpsychologie und kulturvergleichende Forschung“). Die enge Zusammenarbeit mit Carl Stumpf und die Wirkung der Berliner Schule der Gestaltpsychologie hinterließen auch hier ablesbare Spuren. So war Hornbostel eigentlich auch nicht ein kulturvergleichender Forscher, vielmehr gibt er sich als Vorläufer moderner Ethnopsychologie zu erkennen, der Kriterien für den interkulturellen und völkerpsychologischen Vergleich entwickelte. Trotz fehlender eigener Feldforschungen und einer unzureichend standardisierten Transkriptionspraxis war Hornbostels Bemühen auf musikethnologischem Gebiet bis in die jüngste Vergangenheit als nachhaltig innovativ anzusehen (Gerd Grupe „Hornbostel und die Erforschung der afrikanischen Musik aus der ‚armchair‘-Perspektive“).

In dem Briefwechsel (1923–1935) zwischen Hornbostel und dem niederländischen Musikethnologen Jaap Kunst, der von Marjolijn van Roon ausgewertet worden war, zeigte sich ein unvermutet schwelgerischer Musikforscher im Berlin der Zwischenkriegszeit. Offenbar verstand er seine Blasquintentheorie, die grundsätzlich kritisiert worden war, ausdrücklich als Hypothese. Die Korrespondenz kreiste um Laut und Sinn, das Alphabet und die Tierkreisdeutung. Die Begriffstria im Untertitel der Tagung fand durch die selbstreflexive Bezeichnung Hornbostels als „Zauberkünstler“ eine sinnfällige Ergänzung. Sebastian Klotz, selbst Organisator der Tagung, fügte in Anspielung auf den Adorno-Aufsatz „Nadelkurven“ in den *Musikblättern des Anbruchs* (1928) dem Persönlichkeitsprofil und Metierbewußtsein Hornbostels weitere Facetten hinzu. Es ging hierbei um Hornbostels oft zwiespältiges und ungeklärtes Verhältnis zur Moderne, zur Massenkultur, zu den neuen technischen Medien und Rationalisierungsprozessen jener Zeit. Gerade mit der eigenen Standortbestimmung vor Augen stellte sich Klotz die Frage, was sich beide Exilanten – Hornbostel und Adorno waren zeitgleich (1934) in New York – in einem fiktiven Dialog zu sagen gehabt hätten.

Berlin, 19. und 20. Dezember 1995:
Kolloquium „Sprache und Musik“

von Sabine Ketteler, Berlin

Die Arbeitstagung wurde von zwei Instituten der Freien Universität Berlin, dem Musikwissenschaftlichen Seminar und dem Seminar für Vergleichende und Indogermanische Sprachwissenschaft, in Verbindung mit der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung organisiert. Die Initiatoren, Albrecht Riehtmüller, Bernfried Schlerath und Hans H. Eggebrecht, hatten zu diesem Treffen Musikwissenschaftler, Sprachwissenschaftler und -philosophen eingeladen. Diese Zusammensetzung entsprach dem erklärten Ziel, das Thema nicht in seiner engeren Bedeutung aus der musikwissenschaftlichen Sicht, also zum Beispiel dem Bereich der Oper oder der Vertonung, anzugehen. Eine Zugangsweise quasi „von der Wurzel her“ sollte im Mittelpunkt stehen. Unter dieser Prämisse konnten gerade auch die unterschiedlichen Perspektiven von Musikwissenschaft und Sprachwissenschaft fruchtbar gemacht werden. Die differierenden Ansätze wurden in zwei grundsätzlichen Vorträgen zum Verhältnis von Sprache und Musik deutlich. Hans H. Eggebrecht (Freiburg i. Br.) beschrieb Musik als eine Sprache im metaphorischen Sinne. Der Wille zur Mitteilung stehe als gemeinsames Movens hinter musikalischer und sprachlicher Äußerung. Im Unterschied zur Sprache sei die Musik jedoch eine begriffslose Mitteilung. Daran schließe sich die spezielle und von dem begrifflichen Verstehen unterschiedene

Art des ästhetischen Verstehens an. Musik könne zwar z. B. durch Analyse zur Sprache gebracht werden, das Wesentliche sei damit jedoch nicht zu erfassen. Demgegenüber betonte Bernfried Schlerath auf Grundlage der Sprechakttheorie Bühlers, daß Musik keine Sprache sei und auch kein der Sprache vergleichbares Zeichensystem besitze. Musik sei aber von der Sprache abhängig, da alles Denken über Musik nur durch und in Sprache möglich und zu vermitteln sein. In der Konsequenz formulierte er Skepsis gegenüber der Möglichkeit eines objektabhängigen ästhetischen Verstehens, wie es Eggebrecht beschrieben hatte, und der Vorstellung eines richtigen oder falschen Verstehens von Musik.

Durch diese Vorträge und die daran anschließende Diskussion war deutlich geworden, daß die Frage nach dem Verhältnis von Sprache und Musik zum Teil auch mit dem Ziel einer Unter- oder Überordnung verbunden ist. Ein historisches Beispiel gab Wolfgang Auhagen (Berlin) anhand der Schriften Johann Nikolaus Forkels. Dieser wollte Musik zu einer „Sprache des Herzens“ erheben, sie also nicht nur der Sprache parallel setzen, sondern sogar in gewisser Weise hierarchisch überordnen, wie Albrecht Riethmüller bemerkte. Wendungen wie „Sprache des Herzens“ und „musikalische Logik“ sollten als Versuch verstanden werden, die Musik über Analogiebildung zu nobilitieren. Michael Maier (Berlin) erörterte die Problematik einiger solcher historischer Modelle der sprachanalogen Beschreibung von Musik.

Dieser Hintergrund des Nachdenkens über das Verhältnis von Musik und Sprache schien auch bei dem Themenblock durch, der dem Sprachwissenschaftler und Philosophen Johannes Lohmann (1895–1983) gewidmet war. Lohmann hatte sich vor allem in seinen späteren Arbeiten intensiv mit dem Verhältnis von Sprache und Musik in der griechischen Musiktheorie beschäftigt. Dort sah er, wie Albrecht Riethmüller referierte, im „Logos“ das Sprache und Musik gemeinsame rationale Prinzip, das ihm spezifisch für die abendländische Musikgeschichte zu sein schien. Werner Walcker-Mayer (Kleinblittersdorf) berichtete über seine Zusammenarbeit mit Lohmann anlässlich der Rekonstruktion der Orgel von Aquincum, in deren Aufbau Lohmann seine Theorie vom Logos verifiziert sah. Ob Lohmanns Theorie von der Rationalität als Spezifikum abendländischer Musikentwicklung in dieser Weise haltbar sei, bezweifelte Josef Kuckertz (Berlin). Auch in der indischen und arabischen Musikgeschichte gebe es eine hochentwickelte Musiktheorie, nur seien viel weniger Quellen zugänglich. Kuckertz selbst schilderte die vom Aufführungskontext abhängigen Varianten der Verbindung von Musik und Sprache in den Gesängen von Purandaradasa in Südindien. Frieder Zaminer (Berlin) entwickelte im Ausgang von Pindar die These einer frühen Einheit von Musik und Sprache in der griechischen Antike.

Der Frage nach Parallelen von Musik und Sprache widmeten sich weitere Vorträge. Albrecht von Massow (Freiburg i. Br.) erwog, daß es zwischen tonaler Musik und Sprache eine Deckung gegeben habe, wie z. B. von Reim und Kadenz, die in der Atonalität zugunsten einer Emanzipation der Musik aufgegeben worden sei. Jaroslav Jiránek (Prag) untersuchte die spezifische Semantik der Musik und stellte die Möglichkeiten des ‚wissenschaftlichen‘ Sprechens über Musik überhaupt zur Diskussion. Ana Agud (Salamanca) analysierte den Faktor Zeit in seiner unterschiedlichen Bedeutung für Musik und Sprache. Dem vor allem durch die Vorträge Eggebrechts und Schleraths angesprochenen Thema ‚Musik als Sprache‘ näherte sich von sprachphilosophischer Seite Werner Stegmaier (Greifswald). Auf der Grundlage einer ‚Philosophie der Zeichen‘ entwarf er eine Beschreibung von Musik als ein System aus prägnanten Zeichen ohne Bedeutung. Damit war der Blick zurückgelenkt auf die grundsätzliche Differenz von Sprache und Musik. Zugleich aber war auch von sprachwissenschaftlicher Seite ein Hinweis an die Musikwissenschaft gegeben, daß das System der Sprache nicht unbedingt leichter und eindeutiger als das der Musik zu fassen ist, daß wir, wie Ana Agud es formulierte, vielleicht auch nicht so genau wissen, was Sprache ist.

Zwickau, 7. bis 10. Februar 1996:

16. Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung

von Thomas Synofzik (Köln)

Ungewöhnlich umfangreich gestaltete sich diesmal das Programm der Zwickauer Schumann-Tagung, als deren Veranstalter seit der ‚Wende‘ die Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau fungiert – der 100. Todestag Clara Schumanns und das 40jährige Bestehen des Schumann-Hauses mögen Gründe dafür geboten haben. Erster Themenschwerpunkt waren Schumanns Dresdner Jahre: Matthias Wendt (Düsseldorf) stellte eröffnend zwei Notiz- und Skizzenbücher aus den Jahren 1848/49 vor. Richard D. Green (Evanston, Illinois) verfolgte die Entstehungsgeschichte der Faust-Szenen, Gerd Nauhaus (Zwickau) jene der Dresdner Kammermusikwerke. Rainer Boestfleisch (Wolfenbüttel) bot eine thematische Analyse der 2. *Sinfonie*; Bodo Bischoff (Berlin) versuchte, zur Motette *Verzweifle nicht im Schmerzensthal* op. 93 über den Weg der Textanalyse und Jörg Ewert (Freiburg i. Br.) zur Oper *Genoveva* von den Satzbezeichnungen her einen Zugang zu finden. Schumanns Beziehungen zu den Dresdner Organisten Johann Schneider und Robert Pfrezschner beleuchtete Johannes Roßner (Zwickau), zu dem Dichter-Komponisten Leopold Schefer Ernst-Jürgen Dreyer (Kaarst) und zu Felix Mendelssohn Bartholdy Thomas Schmidt (Heidelberg).

Die Brücke zum folgenden Themenkomplex der Schumannschen Liedkompositionen schuf Eberhard Möller (Zwickau) mit seinem Vortrag über den Dresdner Kapellmeister Carl Gottlieb Reißiger sowie dessen Braunschweiger Amtskollegen Gottlob Wiedebein und ihre Beziehungen zu Schumanns Jugendliedern. Thomas Synofzik (Köln) interpretierte neue Dokumente zu den Anfängen des Liederjahrs 1840, Helmut Schanze und Krischan Schulte (Siegen) berichteten über ihre Arbeiten an einem den literarischen Textvorlagen der Vokalwerke Schumanns gewidmeten Band der Neuen Robert-Schumann-Ausgabe.

Der vielschichtigen Persönlichkeit Clara Schumanns widmeten sich Janina Klassen (Berlin), die die beiden Fassungen der Heine-Vertonung *Sie liebten sich beide* verglich, Olga Lossewa (Moskau) und Ute Bär (Zwickau), die Konzertauftritten in Rußland und im Ostseeraum nachgingen, und Renate Hofmann (Lübeck), die die Erziehung der Söhne Clara Schumanns darstellte. Die Grundsätze Claras eigener pianistischer Ausbildung durch Friedrich Wieck schilderte Cathleen Köckritz (Neukirch); ihre Beziehungen zu Hermann Levi untersuchte Joachim Draheim (Karlsruhe), zur Familie Friedrich Lists Eugen Wendler (Reutlingen), zu Wilhelmine Schroeder-Devrient Kazuko Ozawa-Müller (Düsseldorf) und zu Ernst Rudorff Stephanie Twiehaus (Bonn).

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

Abkürzungen: S = Seminar, Pros = Proseminar, Ü = Übung, Koll = Kolloquium.

Angaben der Stundenzahl in Klammern, nur wenn diese von der Norm (2 Stunden) abweicht.

In das Verzeichnis werden nur noch Lehrveranstaltungen derjenigen Hochschulen aufgenommen, an denen es einen Studiengang Musikwissenschaft als Hauptfach mit dem Abschluß Magister oder Promotion gibt. Theoretische und praktische Propädeutika und Übungen sind nicht verzeichnet.

Nachtrag Wintersemester 1995/96

Bonn. Priv.-Doz. Dr. Walter Werbeck: Programmmusik im Fin de siècle: Die Tondichtungen von Richard Strauss (mit Pros) – Pros: Die Orgelmusik J. S. Bachs – Haupt-S: Musiklehre im 16. Jahrhundert (Lektüre der „Musica“ von Nicolaus Listenius).