
BERICHTE

Dresden, 16. bis 18. Juni 1991:
Felix Draesekes geistliche Musik

von Rainer Cadenbach, Berlin

Nach dem Coburger Symposion zur Kammermusik im Vorjahr hatten die Internationale Draeseke-Gesellschaft und die Stiftung Mitteldeutscher Kulturrat im Juni 1991 nach Dresden eingeladen. Diesmal stand Draesekes geistliche Musik zur Diskussion und damit vorrangig sein Alterswerk, hatte er doch vergleichsweise spät — nämlich erst 1871 nach der Rückkehr aus dem „Schweizer Exil“ nach Dresden — überhaupt mit der Komposition geistlicher Musik begonnen (ein isoliertes *Lacrimosa* für Soli und Chor von 1865 stellt die einzige Ausnahme dar). Bei solcher Themenstellung lag besonderes Interesse auf der Frage, auf welche Weise der aus einer protestantischen Theologenfamilie stammende Komponist (die Großväter waren ein sächsischer Landesbischof und ein Berliner Domprobst, der Vater Coburger Hofprediger) während seiner späten Jahre die prägende Jugendzeit im näheren Umkreis Franz Liszts und unter dem bestimmenden Einfluß Richard Wagners musikalisch verarbeitet hat.

James A. Deaville stellte Draesekes geistliche Musik in den Zusammenhang der neudeutschen Schule, die er an Peter Cornelius exemplifizierte, und Harald Krebs untersuchte Details musikalisch ausdeutender Textbehandlung im *Adventlied* op. 30 von 1875. Draesekes eigenartig modifizierende Textverteilung gerade auch in seinem (das frühe *Lacrimosa* miteinbeziehenden) *Requiem h-moll* op. 22, über das Peter Andraschke referierte, sowie in der *Großen Messe fis-moll* op. 60, deren Gesamtkonzeption Reinhold Dusella untersuchte, fand besonderes Interesse. Auch Thomas Röders detaillierte Studien an den geistlichen a cappella-Motetten galten dieser Frage sowie den satztechnischen Mustern und deren zuweilen recht unorthodoxer Behandlung.

Ein Schwerpunkt der Tagung lag auf der *Christus-Tetralogie* (komponiert 1896—1899), Draesekes summum opus und geistlichem Gegenstück zu Wagners *Ring*, da dieses monumentale *Mysterium in einem Vorspiel und drei Oratorien* op. 70—73 kurz zuvor eine weithin beachtete Wiederaufführung erfahren hatte: nämlich Ende 1990 in Speyer durch die Evangelische Jugendkantorei der Pfalz und das Vokalensemble Heilbronn sowie die Staatliche Philharmonie Breslau unter Leitung von Landeskirchenmusikdirektor Udo-R. Follert (die Aufführung wurde im November 1991 in Heilbronn wiederholt). Seit langen Jahren ebenso beharrlich wie erfolgreich durch Editions- und Aufführungsarbeit für die Propagierung des Draesekeschen (Oeuvres tätig, nutzte Follert die günstige Gelegenheit, die Konzeption dieses einzigartigen Großwerks anhand eines Mitschnittes der Speyerer Aufführung im Ganzen vorzustellen und sie bis ins kompositorische Detail zu erläutern. Die beeindruckende Demonstration wurde durch zwei flankierende Referate theologisch (Gustav A. Krieg über den *Christus* im Kontext der protestantischen Frömmigkeitsgeschichte) und gattungsgeschichtlich (Helmut Loos zur Tradition der Christus-Oratorien im 19. Jahrhundert) in einen weiter ausgreifenden Zusammenhang gestellt.

Beiträge der Dresdner Gastgeber zu den Draeseke-Beständen der Sächsischen Landesbibliothek (Hans John und Christian Mühne mit Sichtungsergebnissen zum umfangreichen Briefbestand sowie Marina Lang zum Nachlaß) sowie zu Typen „strengen Satzes“ in Draesekes a cappella-Motetten (Siegbert Streller) rundeten — mitsamt einer abschließenden kleinen Ausstellung — das wissenschaftliche Programm des Symposions ab.

Schloß Dobříš bei Prag, 17. bis 20. September 1991: Internationaler Antonín-Dvořák-Kongreß

von Hartmut Schick, Tübingen

Der 150. Geburtstag von Antonín Dvořák war 1991 Anlaß für drei internationale musikwissenschaftliche Symposien. Mit an die fünfzig Referaten war die Konferenz in New Orleans (14. bis 20. Februar) die umfangreichste. Nach dem dreitägigen Dvořák-Kolloquium in Saarbrücken setzte den Schlußpunkt der Internationale Dvořák-Kongreß auf Schloß Dobříš

In der Quellen- und Editionsfragen gewidmeten Eröffnungssitzung berichtete Jarmil Burghauser (Prag) über seine gründlich revidierte, leider immer noch der Drucklegung harrende Neufassung des *Thematischen Katalogs*. Markéta Hallova beschrieb das Dvořák-Forschungszentrum, das gerade in Prag in Form einer großen Datenbank (die dereinst auch aus dem Ausland on-line anzapfbar sein soll) aufgebaut wird. Dvořáks Violinbearbeitung des *Slawischen Tanzes* op. 46/2 konnte Klaus Döge (Freiburg) mit philologischen Argumenten überzeugend auf das Jahr 1879 vordatieren; Denis Vaughan (London) dagegen stieß mit seinem Plädoyer für eine das Autograph auch in allen Inkonsequenzen exakt widerspiegelnde Editionspraxis eher auf Skepsis.

Im zweiten thematischen Block „Werk als Struktur“, versuchte Jarmila Gabrielová (Prag), Dvořáks Symphonik in den europäischen Kontext einzuordnen, gefolgt von Bemerkungen ihres Kollegen Miroslav K. Černý zu Dvořáks thematischer Arbeit und Graham Melville-Masons (London) zu Dvořáks Instrumentation. Marta Ottlová, zusammen mit Milan Pospišil Organisatorin des Kongresses, versuchte, eine Brücke von Smetanas *Zweitem Quartett* zu Dvořáks *Quartett* op. 105 zu schlagen, während Wolfgang Winterhager (Bochum) sich mit einem originellen, werkimmanenten Ansatz dem intrikaten Formproblem des 2. Satzes des *G-dur-Quartetts* op. 106 näherte. Hartmut Schick (Tübingen) analysierte das *Klavierquartett* op. 87 als im Tonartenplan und in der Harmonik aus der Intervallspannung des Anfangs entwickeltes Werk, Phänomenen bei Liszt vergleichbar

Als sehr fruchtbar erwies sich die Idee, Dvořáks bislang einzige international etablierte Oper, *Rusalka*, in Form eines interdisziplinären Kolloquiums zu diskutieren. Francis Claudon aus Paris hob in seinem Überblicksreferat die Originalität dieser Oper und ihre Distanz zum symbolistischen Drama französischer Prägung hervor. Der Prager Bohemist Alexandr Stich steuerte eine brillante linguistisch-stilistische Analyse von Kvapils Libretto bei, der Ludwig Haesler (Hofheim) eine überzeugende psychoanalytische Deutung an die Seite stellte. Überlegungen zu Dvořáks Vertonung von Rusalkas Sprachlosigkeit stellte Karin Stöckl-Steinebrunner (Umkirch) an, während Milan Kuna aus Prag mit seinen Informationen über die Hintergründe einer nicht zustandekommenen *Rusalka*-Produktion durch Gustav Mahler erahnen ließ, wieviel Material noch in den Bänden 4 bis 8 der Korrespondenz-Gesamtausgabe schlummert, deren Publikation momentan ebenso wie alle andern Projekte des Verlags Supraphon auf Eis liegt.

Dem immer noch weithin unbekanntem Vokal- und Bühnenwerk Dvořáks war die von Sabine Henze-Döhring geleitete vierte Sitzung gewidmet. Daniela Philippi (Mainz) stellte Bezüge zwischen *Svatá Ludmila* und der deutschen Oratorientradition her, Peter Jost (Dillingen) versuchte, in der „Innerlichkeit“ des *Stabat mater* Dvořáks persönliche Frömmigkeit kompositorisch dingfest zu machen, Martin Chusid (New York) sprach über die Bühnenmusik in Dvořáks Opern, sich dabei auf das Wiegenlied im *Jakobiner* konzentrierend, und Milan Pospišil (Prag) machte anhand der verschiedenen Stadien des *Dimitrij*-Librettos auf Dvořáks intensive Zusammenarbeit mit der Librettistin aufmerksam. Sieghart Döhring (Thurnau) schließlich verteidigte Dvořáks letzte Oper *Armida* gegenüber dem Vorwurf des epigonalen Wagnerianismus und zeigte demgegenüber Tendenzen eines französisch orientierten Historismus und eines produktiven Eklektizismus auf, die um 1904 durchaus modern waren.

Mit „Miscellanea“ schloß der Kongreß. Jan Smaczny aus Birmingham (*Dvořák and seconda prattica*) spürte in gewohnt phantasievoller Manier barocke Satzmodelle in Dvořáks Musik auf,

der ominösen Beziehung von Dvořáks 9. *Symphonie* zu Longfellow's *Hiawatha* ging Michael Beckerman (St. Louis) nach, Barbara A. Renton (Bainbridge) sprach über *Dvořák and the Czech-American communities*, und Jitka Slavíková wies abschließend noch auf eine Tschaikowsky-Anspielung im Cellokonzert hin.

Das Dvořák-Jubiläum kam — dies wurde auf allen drei Konferenzen deutlich — genau zur rechten Zeit. Durch die politischen Umwälzungen in der Tschechoslowakei ist mittlerweile nicht nur eine ganz neue Intensität des Gedankenaustauschs mit den tschechischen Kollegen möglich geworden, sondern es rückt jetzt auch eine jüngere Generation von tschechischen Musikwissenschaftlern in den Vordergrund, die einiges zu sagen hat. Und wenn noch vor fünf Jahren eine deutsche Dvořák-Forschung schlicht nicht existierte (wohl aber eine englische), so hat sich auch dies inzwischen merklich geändert. Die deutschen Dvořák-Publikationen und -Referate der jüngsten Zeit, die von tschechischer Seite mit viel Interesse aufgenommen werden, haben — so scheint es — endlich auch auf diesem Gebiet das Fundament gelegt für einen echten Dialog mit den tschechischen Nachbarn.

Thurnau, 25. bis 29. September 1991: Symposion „Giacomo Meyerbeer“

von Manuela Jahrmärker, Berlin

In der zur Muße einladenden Atmosphäre des Schlosses Thurnau fand unter der Leitung von Sieghart Döhring und Heinz Becker das zweite von drei deutschen Meyerbeer-Symposien statt, die sich dem 200. Geburtstag des Komponisten verdanken. Daß es eines solchen Anlasses indes kaum bedurft hätte, führte die Breite und Fülle der Beiträge (32 Referenten aus 11 Ländern) eindrucksvoll vor, die Einzelaspekten auch des Frühwerks galten, die Rezeption umfaßten und ebenso die historische wie die moderne musikalische und szenische Realisation berücksichtigten.

Ogleich sich Meyerbeer erst 1825 mit dem *Crociato* in Paris vorstellte — den die Kritik im Spannungsfeld Rossini-Mozart begriff (Jean Mongrédién) —, weist sein Werdegang doch schon früh auf das Ziel Paris hin. Der bei Vogler erlernte, experimentelle Umgang mit dem Orchester (Peter Nitsche) äußert sich erstmals eigenständig in *Jephtas Gelübde* (Frank Heidlberger), während *Romilda e Costanza* Meyerbeer dann mit einem thematisch und formal französisch geprägten Libretto konfrontiert (Markus Engelhardt). Umgekehrt erfuhr sein Werk als Inbegriff der Grand Opéra eine kontinentspezifische Rezeption: Fließen kompositionstechnische Details in Schumanns und Liszts Musik ein (Klaus Wolfgang Niemöller), und bereiten in Italien die von Ratlosigkeit gezeichneten Libretto-Übersetzungen womöglich auf die freien Versmaße bei Verdi vor (Fabrizio Della Seta), während Mercadantes Reformopern, bisher als Meyerbeer-Nachfolge gedeutet, die Pariser Erfahrung doch nur ganz partiell reflektieren (Michael Wittmann), so stellen couleur locale und Historie das Kategorienpaar dar, das den slawischen Ländern auf der Suche nach einer eigenen musikalischen Identität zum Vorbild diente (Milan Pospišil; Marina Tscherkaschina), was dann im 20. Jahrhundert einer parteigeleiteten Ideologisierung des Inhalts Vorschub leisten und die kompositorische Isolation garantieren konnte (Maria Kostakewa).

Weitgehend vollzogen ist die Neubewertung Meyerbeers als Zentralfigur der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, eine vertiefte Werkanalyse aber steht noch aus (Döhring). So ging in dieser Sektion der Grandseigneur der Meyerbeer-Forschung, Heinz Becker, dem Ringen um den *Pardon de Ploërmel* nach, im Grunde dem Prozeß des Scheiterns einer Gattungsidee; — darin nicht unähnlich der Singspieladaption *Vielka* (Sigrid Wiesmann) oder der opernbeeinflussten Schau-

spielmusik *Struensee* (Kii-Ming Lo). Zwiespältig erscheint auch Meyerbeers Festhalten an der Idee einer Ouvertüre, an Stücken, die er stets verwarf und die im *marcia*- und *religioso*-Element auf die Machtkonstanten der Zeit hinweisen (Anselm Gerhard). Dagegen muß das Problem des möglicherweise Verworfenen in *L'Africaine* auch die Frage um Sélikas Sterben als Schlußbild und Zielpunkt einer operngeschichtlich neuartigen Figurenkonzepktion letztlich offen lassen (Jürgen Schläder). Kann sich das Historische in symbolischen Chiffren (Robert Letellier) oder als politisches Bewußtsein zu erkennen geben (Reiner Zimmermann; Albert Gier) und unterwirft es sich auch das Religiöse, während nur das weltliche *religioso* den Ton des Heiligen wahrt (Frieder Reininghaus), so überformt und entfremdet die Erfahrung der Geschichte als eigengesetzlicher Macht im *Prophète* selbst den Idyllenton. Hier ist die Idylle dem Menschen im Geschichtsprozeß verschlossen (Matthias Brzoska); im *Pardon de Ploërmel* dagegen vermag die Berührung mit der literarischen Gattung der Idylle den Verständnis- und Erlebenshorizont noch einmal entscheidend zu gestalten (Marta Ottlová).

Das Denken im Szenischen, das Ballett, Tableau und Handlung eint (Erik Fischer), ließ in den 1820er Jahren eine spezifische Farbdramaturgie entstehen, der zufolge die Wahnwelt wie in *Roberts* Nonnenballett mit Weiß assoziiert wird, was Nourrit in *La Sylphide* dann in eine dem Leitklang entsprechende ‚Leitfarbe‘ übersetzte (Gunhild Schüller). Dagegen macht Taglionis authentisch erhaltene Choreographie des Nonnenballetts historische Tempo- und Bewegungsvorstellungen erfahrbar (Knud Arne Jürgensen). Die szenischen Effekte lassen sich ohne Panorama und Diorama nicht denken (Jürgen Maehder); der Dokumentationswert von Bühnenbildentwürfen aber kann nur in Kenntnis der zugehörigen Technik ermessen werden (Carl-Friedrich Baumann).

Meyerbeer, in der Weimarer Republik eher in Vergessenheit geraten denn infolge des Antisemitismus von der Bühne gedrängt (Michael Walter), erfährt gegenwärtig neues Interesse seitens der Theater (Wolfgang Kühnhold). Obwohl er für die ersten Sänger seiner Zeit komponierte (Karin Ott), er mithin höchste Anforderungen stellte, fehlt es heute nicht so sehr an Stimmen, wie ein Schallplattenüberblick zeigt (Jens-Malte Fischer); wohl aber fehlt völlig die Grundlage einer gültigen Werkausgabe, was für eine Meyerbeer-Renaissance, die womöglich auch vor sinnentstellenden Torsi nicht zurückschreckt, eine denkbar schlechte Ausgangslage darstellt.

Bad Köstritz, 26. bis 27. September 1991:

Heinrich Schütz — Claudio Monteverdi

Aufführungspraktische Konsequenzen aus nationalen und stilistischen Idiomen

von Walter Werbeck, Detmold

Erstmals veranstaltete die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft ihre jährliche Arbeitstagung in einem der neuen Bundesländer, und was lag näher, als sich im Geburtsort des Namenspatrons, im thüringischen Bad Köstritz, zu treffen, wo mit dem Heinrich-Schütz-Haus (dessen Geschichte und heutige Funktion seine Direktorin Ingeborg Stein erläuterte) eine vorzügliche Tagungsstätte zur Verfügung stand. Eine Schütz-Tagung also im Schütz-Haus in Köstritz: konnte es bessere Voraussetzungen geben? Nach einem grundlegenden Referat Wolfram Steudes (Dresden), der sich erstens mit dem Verhältnis von Musik und Sprache bei Schütz und Monteverdi beschäftigte und zweitens, konkreter, die Frage nach der Funktion des Ornaments bei beiden Meistern stellte, folgten zwei verschiedene analytische Annäherungen ans Generalthema: Hans Grüß (Leipzig) und Gerald Drebes (Heidelberg) verglichen Monteverdis *Armato il cor* mit seiner Bearbeitung in Schützens Konzert *Es steh' Gott auf* (SWV 356).

Am folgenden Tag kam, dank des Einsatzes des Ensembles für Alte Musik „Schütz-Akademie“ (geleitet von Howard Arman, Innsbruck), vor allem die klingende Musik zu Wort. Zunächst ging es noch einmal um das Ornament: zwei Schütz'sche Konzerte (*Erhöre mich, wenn ich dich rufe*, SWV 289, und *Heute ist Christus der Herr geboren*, SWV 439), die in einer diminuierten Frühfassung und einer weitgehend unverzierten Spätfassung vorliegen, wurden zuerst von Steude (anknüpfend an sein Referat vom Vortag) vorgestellt und anschließend musiziert. An der folgenden lebhaften Diskussion, die vor allem um die Frage kreiste, ob und in welchem Maße auch die unverzierten Fassungen beim Vortrag zu kolorieren seien, beteiligten sich Musiker, Wissenschaftler und das Plenum in gleicher Weise.

Nach solcher Beschäftigung mit kleinen geistlichen Konzerten war das Abschlußkonzert der Tagung in der Geraer Salvatorkirche gänzlich großbesetzten, meist mehrchörigen Kompositionen gewidmet, und zwar von Schütz und Monteverdi sowie von Michael Praetorius und Giovanni Gabrieli. Dank der herausragenden Leistung der Schütz-Akademie wurde der Abend für alle Teilnehmer zu einem eindrucksvollen, großen Erlebnis. Bereichert wurde die Tagung durch eine Exkursion auf den Spuren von Heinrich Schütz nach Pötewitz, Zeitz und Weißenfels.

Legnica, 26. bis 28. September 1991: Symposium zur schlesischen Musikgeschichte

von Bernward Speer, Bergisch Gladbach

Polnische, tschechische und deutsche Wissenschaftler trafen sich auf Einladung des Instituts für Ostdeutsche Musik, der Jeunesse Musicale Polen und der Liegnitzer Musikgesellschaft zur Reflexion eines Stücks gemeinsamer regionaler Musikgeschichte. In einem Teilnehmerkreis dieser Zusammensetzung war die Auseinandersetzung mit diesem Forschungsgebiet durchaus ein Novum. Auf einem auch in Zukunft noch schwierigen Feld wurde damit ein hoffnungsvoller weiterer Schritt zu guter Zusammenarbeit getan, dem andere folgen sollen.

Weit gestreut waren die Themen, zeitlich wie sachlich, vom Meistersang (Andrzej Wolanski, Wrocław) bis zu schlesischen Kirchenmusikern des 20. Jahrhunderts (Wolfgang Hanke, Berlin), vom Liegnitzer Organisten und Komponisten Johann Gottlieb Mentz (Hubert Unverricht, Mainz) bis zu den Verlusten der Breslauer Bibliotheken am Ende des 2. Weltkriegs (Aniela Kolbuszewska, Wrocław) und ihrer wissenschaftlichen Bearbeitung (Tadeusz Maciejewski, Warschau). Daß gegenwärtig der Bestandsaufnahme berechtigterweise viel Aufmerksamkeit geschenkt wird, belegen weiter die Beiträge von Elżbieta Wojnowska (Warschau, *Die Liegnitzer Orgeltabulatur aus der Sammlung der Nationalbibliothek Warschau*), Adam Mrygon (Warschau, *Niederschlesische Musikmanuskripte in den Sammlungen der Universitätsbibliothek Warschau*), und Tadeusz Maciejewski (Warschau, *Zur Methodik der Bestandsaufnahme und Forschungen der musikalischen Sammlungen in Schlesien*). Das Referat von Rudolf Walter (Heidelberg) *Kirchenmusikpflege in der Augustinerchorherrenkirche in Breslau im 18. Jahrhundert* hob exemplarisch hervor, wieviele Forschungslücken noch zu füllen sind. Besondere Aufmerksamkeit erregte Klaus Peter Koch (Halle, *Telemanns Tätigkeit in Sorau. Begegnungen mit polnischer Musik*), der seinen musikethnologischen Ansatz sowohl für Telemanns Kunstmusik als auch die musikalische Lokalgeschichte und für aufführungspraktische Fragen gewinnbringend verfolgte. Helmut Loos (Bonn) sprach über *Kirchenmusik von Josef Elsner*, Maria Zduniak (Wrocław) über *Rafał Maszkowski in seinen Lebenserinnerungen*, Jochen Georg Güntzel (Detmold) über *Benjamin Bilse als Stadtkapellmeister in Liegnitz*.

Nach einem allgemeineren instrumentenkundlichen Beitrag von Hubert Unverricht (*Barockes Musikinstrumentarium in Schlesien am Anfang des 17. Jahrhunderts*) waren die übrigen Referate einzelnen Orgeln und Orgelbauern gewidmet. Michael Engler wurde besonders akzentuiert (Antonin Schindler, Olomouc, Jaroslaw Stepowski, Łódź), daneben zahlreiche Themen der lokalen

Orgelforschung behandelt (Wolfgang Brylla, Zielona Góra, Petr Koucal, Opava, Lubomir Tomsí, Chrastava, Romuald Baigert, Wrocław). Dagobert Liers (Berlin) stellte die wichtige Arbeit seines Instituts für Orgel- und Kantoreiforschung vor (*Instandsetzungsstrategien für Orgeln mit nicht-mechanischer Traktur*).

Dresden, 3. bis 5. Oktober 1991:

Kolloquium der 5. Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik

von Detlef Gojowy, Unkel

Das Thema „Das Deutsche in der Musik“ hatte nicht nur mit der glücklich erreichten Wiedervereinigung zu tun, sondern war aus dem des vorjährigem Kolloquiums gewissermaßen hervorgegangen: Damals stand die Rekonstruktion der Ausstellung „Entartete Musik“ erstmals in der damaligen DDR zur Verfügung und zur Diskussion und löste die Frage des diesjährigen Kolloquiums aus: Worin denn jene „deutsche Musik“ schließlich bestehe, in deren angeblichem Namen die ganze damalige Avantgarde als „undeutsch“ verdrängt wurde. Daß die Begriffsbestimmung nicht einfach sein würde — je nachdem, gegen welchen lateinischen, „welschen“ Widerpart deutsche Musik zu den verschiedensten Zeiten, in den verschiedensten Kulturphasen abgegrenzt wurde —, ließ sich absehen. Daß es freilich auch heute noch Emotionen und Ressentiments auszulösen imstande ist, hätte man dem wertfreien Thema nicht zugetraut.

Das Deutsche in der Musik zwischen Wahn, Wille und Wirklichkeit suchte Frank Schneider (Berlin) am Beispiel der geistigen Landschaft Sachsens im 19. Jahrhundert zu verfolgen, das in der Vormärz-Zeit zu einem Kristallisationspunkt des nationalen Gedankens geworden war. *Beeinflußt das Sprechen das Komponieren?* — diese Frage neigt Diether de la Motte (Wien) dazu, zu bejahen und belegte dies an handfesten Beispielen der Opern-Prosodie und rhythmischer Analysen. Hermann Danuser (Freiburg) erinnerte in seinem Beitrag *Arnold Schönberg und die Idee einer deutschen Musik* daran, daß diese Idee keineswegs von konservativer Seite gepachtet war, sondern auch den Avantgardisten die Teilhabe an der deutschen Kultur selbstverständlich war. Christoph Blumröder (Freiburg) setzte bei Johann Adolf Scheibe (1737) mit dem Versuch an, zu ergründen, worin *Deutsche Tugend, deutsche Musik* bestünden, und stieß auf Bestimmungen wie Gründlichkeit und fleißige Arbeit. Der Berichterstatter (*Das Deutsche in der Musik, gesehen von Friedrich Nietzsche, Adalbert Gyrovetz und Otto Schmid-Dresden*) wies darauf hin, daß auch Böhmen zunächst als Inbegriff einer deutschen Kulturlandschaft galt. Friedbert Streller (Dresden), *Paul Hindemith und die Praxis einer deutschen Musik*, belegte dessen Verbundenheit mit dem Gedanken deutscher Musik auch in der Emigration. Albrecht Dümling (Berlin) dokumentierte *Deutsche Musik — Kunst als Mittel rassischer und staatlicher Normierung nach 1933*, Hanns-Werner Heister (Herleshausen) belegte *österreich-deutsche Musiktraditionen bei Karl Amadeus Hartmann u. a.*, Albrecht Riethmüller (Frankfurt, M.) untersuchte *Deutsche Musik aus der Sicht der deutschen Musikwissenschaft nach 1933*.

Das „typisch Deutsche“ in der Rock- und Popmusik sieht Helmut Rösing (Kassel) in einer Mixtur verschiedenster Einflüsse sowie in Tiefgründigkeit und Humorlosigkeit — Heiner Goebels (Frankfurt, M., *Never play a reggae*) lieferte dazu Erfahrungen aus der Sicht des Komponisten. Hans Größ (Leipzig) kam nochmals auf Hindemith und seine geistige Welt zurück: War er am Ende „eher ein deutscher Tonsetzer als Adrian Leverkühn alias Arnold Schönberg?“. Thomas Manns *Dr. Faustus* stellte er als Kontrafigur Hermann Hesses *Glasperlenspiel* in seinen musikalischen Aussagen gegenüber. Die zentripetalen Tendenzen der deutschen Nachkriegs-Musikgeschichte nahm Klaus Ebbecke (Berlin) in den Blick (*Notizen aus der Provinz — Henze, Stockhausen, Zimmermann u. a.*). Zur *Wagner-Rezeption und -wirkung heute* zog Burghard Schmid (Hannover/Wien) das Wagner-Bild Theodor W. Adornos und Ernst Blochs in Betracht.

Bei Gerhard Müller (Berlin, *Deutsche Gespenster-Musiken — Anmerkungen zu Meyerbeer, Weill, Dessau u. a.*) ging es um poetisch-mythische Archetypen und Teufelsgestalten. „*Deutsche*“ und „*österreichische*“ Musik suchte Friedrich Saathen (Wien) in ihren Abgrenzungen und Verquickungen zu definieren. Zum *Deutschen in der Musik von Alfred Schnittke* gehört nach Meinung von Grigori Pantijelew (Moskau) auch die Vorstellung, daß „Musik nicht geschrieben, sondern aufgefangen“ werde — die eigentlich doch, wie in der Diskussion eingeräumt, auch unter russischen Komponisten verbreitet ist. Das *Ende des Deutschen in der Musik*, deren Stärke immer die multikulturelle Synthese gewesen sei, verkündete schließlich Konrad Boehmer (Amsterdam). Vieles deutet allerdings auf die Weisheit des Sprichworts, daß Totgesagte besonders lange leben.

Bremen, 29. September bis 1. Oktober 1991:

Einfühlung und Kreativität

von Walter Scheuer, Trossingen

Äußerst anregend konnte die Bremer Tagung der Gesellschaft für Musikpsychologie den vielfältigen Bezug der traditionellen Begriffe „Einfühlung und Kreativität“ verdeutlichen. Die Beiträge demonstrierten gleichzeitig die fortschreitende Differenzierung der Forschungsansätze:

Zum einen sind es neue allgemeine Paradigmen wie Chaostheorie (Klaus K. Urban) und Konstruktivismus (Michael Stadler), die auch für dieses Thema mit ausgeprägter Forschungstradition neue Aspekte bieten. Weiterhin ist es die Frage nach den geeigneten Untersuchungsgegenständen: Kreativität als Maß in einem Kreativitätswettbewerb (Günther Kleinen) oder als Motivation des (genialen) Komponierens (Klaus-Ernst Behne). Oder läßt sich Kreativität effizienter an Randbereichen beobachten, wie etwa unter abnormen Bedingungen (de la Motte-Haber), bzw. als Konsequenz biologisch beeinflusster Lernprozesse (Marianne Hassler)? Schließlich wurden wissenschaftlich etablierte Kreativitätsmodelle fragwürdig, zumal künstlerische Lösungsversuche wie das mathematisierte Komponieren Guerino Mazzolas und die Klanginstallationen Christina Kubischs faszinierten.

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

Abkürzungen. S = Seminar, Pros = Proseminar, Ü = Übungen, Koll = Kolloquium.

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

Nachtrag Wintersemester 1991/92

Freiburg. Prof. Dr. R. Dammann: Aufgrund eines Forschungssemesters fielen die angekündigten Lehrveranstaltungen aus.

In das Verzeichnis werden nur noch die 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 mehr verzeichnet.