

---

## BERICHTE

---

### Münster, 29. und 30. Juni 1989: „Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert — Perspektiven der Libretto-Forschung“

von Michael Schwarte, Münster

Wird nach Tagungen oft bemängelt, daß die Diskussion der zahlreichen Referate viel zu kurz kam, so ist das ein Vorwurf, der im Falle des in Münster veranstalteten „Libretto“-Kongresses sicherlich nicht zutrifft. Hier nämlich wurde ausgiebig diskutiert. Markierten Wien, Lissabon und Berlin gewissermaßen die Eckpunkte, von denen aus die Referenten angereist waren, vermochte auch die interdisziplinäre Behandlung des Themas seine „theatralische Vielfalt“ sinnvoll widerzuspiegeln: neben dem musikwissenschaftlichen Zugang eröffneten sich Perspektiven auch aus dem romanistischen und kunsthistorischen Blickwinkel heraus.

Warum nun ausgerechnet Münster als Tagungsort durchaus prädestiniert war, hatte — salopp gesagt — einen weltlichen und einen geistlichen Grund. Zum einen konnte Klaus Hortschansky, der als Direktor des Musikwissenschaftlichen Seminars in Münster Gastgeber und Initiator der Tagung war, auf die von ihm aufgebaute, umfangreiche Librettosammlung zu Werken des 18. Jahrhunderts verweisen (rund dreitausend Exemplare, die hier archiviert wurden). Andererseits sind es die kaum bekannten, in der bischöflichen „Santini“-Bibliothek verwahrten Handschriften italienischer Settecento-Opern, mit denen im Verlauf der Tagung Axel Beer (Münster) vor Ort bekannt machen konnte.

Das Libretto war als „notwendiges Übel der Oper“ lange Jahre ein Forschungsdesiderat zwischen den Disziplinen. In den wichtigen Einzelbeiträgen — etwa zu Tassos *Armida*-Stoff und Metastasio — wurde Grundsätzliches keineswegs ausgeklammert. Auf dieser Ebene befanden sich der Beitrag des Essener Romanisten Roland Galle und jener von Anselm Gerhard (Münster). Roland Galle befragte das französische Drama des 17. und 18. Jahrhunderts daraufhin, welche vorherrschenden und Modell stiftenden Helden das Theater ausgebildet habe. Die These, daß Theater dieser Zeit aufgehört habe fest zu sein, um Ort psychosozialer Änderungen zu werden, verteidigte er unter Verweis auf drei, für ihn exemplarisch stehende Zuordnungen: „Corneille und der Neostoizismus“, „Racine und der Janseismus“, sowie „Voltaires Theater und Rousseaus Anthropologie“. Wurde hier Rollenhierarchie vor dem Hintergrund französischer Dramentheorie gesehen, versuchte Anselm Gerhard, Zusammenhänge zu dramaturgischen Hierarchien darzustellen. Mit Beispielen, die das sich wandelnde Dramaturgieverständnis zur Barock-Oper sinnfällig werden ließen, näherte sich Gerhard der neuartigen Rollenkonzeption des 18. Jahrhunderts. Seiner Auffassung nach könne ein geschärfter Sinn für dramaturgische Hierarchien auch am musikalischen Detail zu neuen Bewertungen führen, wobei es ihm — anders als in der nachfolgenden Diskussion — neben zeitorientierter und raumbezogener Rollen-Dynamik hauptsächlich eben nicht um die methodisch bekanntere, tonartliche Klassifizierung zu tun war. Daß eine Librettoforschung überhaupt gut daran tut, auch der Komposition des Bühnenraums und der auf gestischen Typen beruhenden Rollengestaltung Aufmerksamkeit zu schenken, wurde an den Heldendarstellungen venezianischer Barockmalerei ersichtlich, mit denen der reich bebilderte Festvortrag des in Münster lehrenden Kunsthistorikers Jürg Meyer zur Capellen vertraut machte.

*Wahnsinn mit Methode*, dieser Titel des eröffnenden Referates wollte keineswegs die Librettoforschung gleich eingangs diskreditieren, sondern leitete Silke Leopold (Berlin) bei ihren Unter-

suchungen eines Händelschen Szenentypus und seiner Vorbilder. Schlüssig stellte sie darin die Abhängigkeit Händelscher Wahnsinnsszenen zu englischen "mad-songs" dar. Händel sei der erste gewesen, der Situationen des Außersichseins in Oper und Oratorium musikalisch greifbar gemacht habe; so etwa sei die groteske Sterbeszene des Bajazett (*Tamerlano*, 1724) in einer bis zur Unkenntlichkeit getriebenen Überlagerung von Arie und Rezitativ nachgezeichnet. — In einem neuen geistigen und kulturpolitischen Horizont sah Susanne Oschmann (Berlin) das Phänomen der italienischen Oper in ihrem Beitrag *Gedankenspiele — der Opernheld Friedrichs II.* In den drei, auf Friedrich selbst zurückgehenden Libretti, in denen er verschiedene Herrschermodelle durchgespielt habe, ließen sich die gleichen Grundsätze beobachten, wie bei seinen Umarbeitungen französischer Dramen. Die Konzentration auf moralische Problemzonen darin sei Ausdruck seines erzieherischen und aufklärerischen Anliegens.

Es war Klaus Hortschansky (Münster), der auf eine auffällige Formulierung in den Titeln italienischer Opern um 1790 aufmerksam machte: *La morte di . . .* Textvorlagen also, in denen der Tod ihres Protagonisten thematisiert wird. Der Wandel des (absolutistischen) Weltbildes, der Tod Metastasios, der Untergang der venezianischen Republik . . . , all dies möge zu einer solchen Akzentuierung beigetragen haben, die sich bezeichnenderweise in Werken für Venedig, Padua und Vicenza finde. In *La morte di Cleopatra* (Vicenza 1791) werde ein ganz neuer, „realer“ Heroismus auf die Bühne gebracht, der eben ganz anders bewertet werden wolle, als der zu erwartende Heroismus Didos bei Metastasio oder der als zwecklos dargestellte in den Tragödien Alfieris. Durch die *La morte*-Libretti am Ende des 18. Jahrhunderts sei der musikalischen Gestaltung ein neuer Weg gewiesen worden: neue dramatische Perspektiven in Trauerszenen, in denen der Schmerz echt und begründet war und sich so als Allegorie auf die eigene Zeit begreifen ließ. — Mit einem aus mitteleuropäischer Sicht eher vernachlässigten, doch bedeutenden Themengebiet für Opern- und Librettoforschung machte Manuel Carlos de Brito (Lissabon) bekannt: Metastasio-Rezeption in Portugal. Die dortige Begeisterung für Werke des kaiserlichen Hofpoeten, Probleme der Zensur und Umarbeitung stellte de Brito unter gesellschaftspolitischen Aspekten und mit Hilfe umfangreichen philologischen Materials dar.

Gattungsprobleme diskutierte Helga Lühning (Bonn) am Beispiel der metastasianischen *Semiramide*, deren Unterhaltungswert und Stilmischung sie durch einen methodischen Kunstgriff mit der Kriminal- und Detektivgeschichte in Zusammenhang brachte. — Helen Geyer-Kiefl (z. Z. Wien) stellte als quasi geistliches Pendant zu den *La morte*-Libretti die Sterbeszene in venezianischen Oratorien dar; auch hier wirkten Textvorlagen für die Suche nach neuen musikdramatischen Wegen grundlegend. So habe sich mit Klopstocks *Der Tod Adams* (1757) eine Wandlung vollzogen, durch die das Sterben nun nicht mehr abseits der Bühne dargestellt wurde (wie etwa noch in Metastasios *La morte d'Abel* von 1732), sondern musikalische Dramatisierung erfuhr.

Tasso und Ariost waren Beiträge von romanistischer Seite aus gewidmet. Manfred Lentzen (Münster) fragte nach den Kriterien, unter denen die Adaptation des *Armida*-Stoffes in italienischen Opernlibretti von Palazzi (vertont von Vivaldi 1718) bis Schmidt (Komposition Rossini, 1817) stand. Die Reduktion von Figuren und Episoden sei dabei in enger Verbindung zu zeitgenössischen Ästhetikern erfolgt, so daß beispielsweise in der 1771er Version von Colterini/Salieri ein massiver Einbruch des Unwahrscheinlichen in dem gegenüber Tasso stofflich sogar erweiterten Text Lentzen zufolge auf frühromantisches Ideengut verweist. — Der Romanist Albert Gier (Bamberg), der mit Ariost auf den zweitwichtigsten Quellenbereich nach antiken Stoffen zu sprechen kam, stellte die Bedeutung der Orlando-Figur dar und erhellte dabei die mehr als verworrene Episodenstruktur der Vorlage ebenso wie Probleme der Texteinrichtung für die Oper des 18. Jahrhunderts. Fünf Aspekte haben nach seiner Ansicht die Beliebtheit des Stoffes begründet: die Vertrautheit des Publikums mit dem Epos, die Möglichkeit zu farbenprächtiger Kostümgestaltung, Bühnentechnische Dankbarkeit, Vielzahl der Verkleidungsszenen und der im Kern offensichtliche, parodistische Charakter des Versepos, das eigentlich als Romanze zu bezeichnen wäre.

Libretti, jene kleinen „Büchelchen“, die im 18. Jahrhundert vom Opernpublikum während der Aufführung noch bei Licht besehen werden konnten, haben in den letzten Jahren aus ihrem

Schattendasein herausgefunden. Sie sind zum Gegenstand nicht nur musikwissenschaftlicher Forschung geworden, liegen als noch kaum verwertetes Material zahlreicher Bibliotheken zu weitreichenden Nutzungsmöglichkeiten bereit. Die Münsteraner Tagung hat gezeigt, daß gerade eine interdisziplinäre Behandlung, die Fragen an der Nahtstelle von Textvorlage und musikalischer Dramatisierung aufzuwerfen vermag, von vielfältigem Nutzen ist. In diesem Sinne dürfte die bereits vorbereitete Drucklegung der Referate (erweitert um einen Beitrag von Reinhard Wiesend, Bayreuth, zu Aspekten der Rezeptionsgeschichte bei Metastasio *Alessandro*) auf breites Interesse stoßen.

## Frankfurt a. M., 4. bis 7. Oktober 1989: Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung

von Thomas Kabisch, Stuttgart

Die Jahrestagung 1989 beschäftigte sich in zwei Kolloquien und mehr als 15 Referaten mit Fragen der „Musik nach 1945“ und dem Verhältnis von „Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Musik“. Karlheinz Stockhausens kommentierte Demonstration eines Duett für Bassettthorn und Altflöte präludierte im Rahmen der Eröffnungsveranstaltung beiden Problemkreisen. Im Eröffnungsvortrag (*Theodor W. Adorno und die Musikwissenschaft*) forderte Albrecht Riethmüller die Musikologen zur erneuten Beschäftigung mit dem Werk Adornos auf, dessen Bedeutung nicht, wie derzeit öfters zu hören, auf dem Gebiete der Komposition, sondern vor allem in seinen Beiträgen zur ästhetischen Theorie zu suchen sei.

Im Kolloquium „Musik nach 1945“ skizzierte dessen Leiter Rudolf Stephan in einer allgemeinen Einführung die musikgeschichtliche Lage der ersten Nachkriegsjahre, die durch ein Übergewicht des Neoklassizismus gekennzeichnet gewesen sei, während Schönberg vorwiegend als „Problem“ galt. Peter Cahn charakterisierte das Verhältnis von Neoromantik, Neoklassizismus und Wiener Schule als „Segmentierung des Musiklebens“, die keine, wie auch immer gearteten Wechselwirkungen zwischen den Fraktionen zugelassen habe. Reinhard Kapp referierte über die Rezeption der (klassischen) Dodekaphonie, die sich außerhalb der Wiener Schule ganz anderer Ausdruckscharaktere und musiksprachlicher Grundlagen bedient habe. Eberhard Klemm schilderte die Situation in der DDR, die Auswirkungen der „Formalismus-Debatte“ und Eislers Beitrag zum Prager Kongreß, der im Westen nur in einer durch Übersetzungen entstellten Form diskutiert worden sei. Alexander Ringer sprach über die „offene Emigrantenkultur“ in den USA und ein Musikleben, in dem Avantgarde-Strömungen über marginale Bedeutung nie hinausgelangen. Klaus Ebbeke befaßte sich mit elektronischen Arbeiten der frühen 50er Jahre und hielt die übliche Sammelbezeichnung „Elektronische Musik“ angesichts der Divergenzen in Zielsetzung und Verfahren nicht für gerechtfertigt.

Aus den Diskussionen, die sich an die Referate anschlossen, seien zwei Aspekte herausgegriffen: Kontrovers ist unter denen, die dabei waren, nach wie vor das Verhältnis von bedrückender Herrschaft des internationalen Neoklassizismus einerseits (die von Stephan betont wurde) und dem missionarischen Eifer der seriellen Schule andererseits (den Cahn in lebhafter Erinnerung hat). Hermann Danuser erinnerte ergänzend an die Bedeutung musikalischer Werke und warnte davor, die in den Referaten ausgebreiteten, mühsamen und notwendigen Präliminarien mit der Musikgeschichtsschreibung selbst zu verwechseln.

Helmut Hucke eröffnete das von ihm geleitete Kolloquium „Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Musik“ mit einer Zusammenfassung des Stands der Diskussion in den philologischen

Fächern und in der Musikwissenschaft. Andreas Haug (*Schriftlichkeit und Mündlichkeit in der einstimmigen Musik des Mittelalters*) vertrat die These, daß die Tropenhandschriften voneinander abweichende Versionen deshalb bieten, weil sie die Musik zeigen, wie sie tatsächlich war, während die Choralhandschriften Normierungsfunktion erfüllen und die Musik so zeigen, wie sie sein soll. Ludwig Finscher (*Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der italienischen Musik um 1500*) untersuchte Lauden und Frottolen auf Spuren mündlicher Tradition, deren Niederschlag er im Gebrauch von Formeln und Versatzstücken, andererseits in Melodien und Detail-Ausgestaltung sieht, „die nach emphatischem Vortrag verlangen“. Dietrich Kämper (*Schriftlichkeit in der frühen Instrumentalmusik*) wandte sich mit Riemann und Schering gegen die These einer überwiegend vokalen Praxis und deutete Trecento-Handschriften und Tabulaturen als Textarten mit unterschiedlicher Funktion: *exempla artis musicae* vs. nach Regeln verfertigte Vorlagen für klangliche Realisierung. Hermann Danuser (*Zur Interdependenz von „Mündlichkeit“ und „Schriftlichkeit“ in Vortragslehre und Interpretation seit dem 18. Jahrhundert*) unterschied einen textgebundenen „Struktursinn“ vom eher wirkungsästhetischen und nicht genau definierbaren „Aufführungssinn musikalischer Texte“, um die Bedeutung nichtnotierter Momente auch für das Kunstwerk des 19. Jahrhunderts herauszuarbeiten. Josef Kuckertz (*Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der nicht-abendländischen Musik*) verglich Funktionen von Notation in ostasiatischer und indischer Musik. Sie sei durchaus hilfreich, eine „durchkomponierte“ japanische Koto-Melodie zu behalten, in einer südindischen Kṛti-Komposition hingegen eher hinderlich, weil sie den Musiker von den „Feinheiten des Raga“ ablenke. Helmut Rösing (*Mündlichkeit in populärer Musik afroamerikanischer Herkunft*) verdeutlichte an unterschiedlichen Fassungen zweier Songs von Bob Dylan die besondere Existenzweise einer Musik, deren Authentizität an die aktuelle Situation gebunden sei und die daher nach ständiger Veränderung verlange. Seine These, diese Musik bewahre und pflege „die ursprüngliche Flüssigkeit oraler Gehalte“, die in der abendländischen Kunstmusik der Schriftlichkeit wegen stets von Erstarrung bedroht sei, löste eine lebhafte Diskussion aus. Während Finscher den Vorwurf, die Kunstmusik sei starr und glatt, energisch zurückwies, schlug Michael Zimmermann vor, die Entwicklung der europäischen Mehrstimmigkeit als Versuch zu verstehen, jenes Defizit zu kompensieren, das der Übergang zur Schriftlichkeit zunächst durchaus bedeutete. Georg von Dadelsen (*Notation und abendländische Mehrstimmigkeit*) kommentierte Konsequenzen der Erfindung der Notation, die er, Havelock zitierend, „a piece of explosive technology“ nannte und deren Rolle vom Gehilfen des Fortschritts bis zum Bewahrer der Tradition reiche. Giselher Schubert (*Formen der Mündlichkeit in der Musik des 20. Jahrhunderts*) sprach über die Modifikationen der Kategorie des Werks bei Ives, Cage, Hindemith, Stockhausen, Schnebel und sah das Besondere des „Falls Scelsi“ in der paradoxalen Verschränkung einer „experimentellen Komponierhaltung“ mit der radikalen Akzentuierung des Werks, das sich vom Prozeß seiner Hervorbringung vollständig gelöst hat.

Berichte über „Projekte der Musikforschung in Frankfurt“ und ein üppiges musikalisches Programm, das in überlegter und vielfältiger Weise auf die Thematik der Kolloquien Bezug nahm, rundeten die Jahrestagung zu einem lehr- und abwechslungsreichen Ganzen.

## Magdeburg, 14. bis 16. März 1990: Internationale Konferenz „Telemanns Auftrags- und Gelegenheitswerke — Funktion, Wert und Bedeutung“

von Günter Fleischhauer, Halle

Vom Rat der Stadt Magdeburg, dem Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung in Verbindung mit dem Arbeitskreis „Georg Philipp Telemann“ und weiteren Institutionen wurden die 10. Telemann-Festtage der DDR (13.—18. März 1990) in dessen Geburtsstadt und in neun Orten des Bezirks mit insgesamt 33 Veranstaltungen durchgeführt. Im Mittelpunkt stand dabei die dreitägige Konferenz, auf der 25 Referenten aus fünf Ländern unter der Leitung von Bernd Baselt (Halle) über Wert und Bedeutung von Telemanns in der Musikhistoriographie vielfach abschätzig beurteilten Auftrags- und Gelegenheitswerken sprachen, von denen mehrere zu den Festtagen seit dessen Lebzeiten erstmalig erklangen. Einige wurden nach dem von Gerhard Poppe (Rostock) programmatisch beschriebenen Spannungsfeld zwischen Festvollzug und Kunstanspruch eingehender untersucht: von Hans Rudolf Jung (Weimar) mehrere Festmusiken zu Geburtstags- und anderen Feiern am Eisenacher Hof (TVWV 12:3,7 u. a.), von Carsten Lange (Magdeburg) die 1716 in Frankfurt a. M. entstandene, überaus expressive *Brockes-Passion* (TVWV 5:1), von Martin Ruhnke (Erlangen) und Wolfgang Hirschmann (Fürth) die ebenfalls 1716 in Frankfurt komponierten Kantaten und eine repräsentative Serenata zur Geburt des Kaisersohnes Erzherzog Leopold von Österreich (TVWV 12:1 a-c; vgl. dazu *Mf* 42 [1989], S. 349ff.), von Dorothea Schröder (Hamburg) Telemanns *Prologus bey Gelegenheit einer neuen Einrichtung des Opem-Wesens* (Hamburg 1727) und von Peter Huth (Berlin) dessen Hamburger Oper *Orpheus* (TVWV 21:18). Gedruckte instrumentale Kammermusikzyklen — die *Six Sonates à Violon seul* (1715) und *12 Methodische Sonaten* (1728 und 1732) — behandelten Jeanne Swack (Madison/Wisconsin) und Wladimir Rabey (Moskau). Klaus-Peter Koch (Halle) eruierte, welche vielseitigen Kompositionsaufträge Telemann als Kapellmeister „von Haus aus“ für die Höfe in Eisenach und Bayreuth erwachsen. Willi Maertens und Wolf Hobohm (Magdeburg) würdigten als dessen Textautoren Johann Georg Hamann d. Ä. (1697—1733) und Elias Caspar Reichard (1714—1791). Zur sozialen Situation der Dichter und ihrer Gelegenheitswerke (Casualpoetik) im 18. Jahrhundert sprach Eckart Klessmann (Hamburg). Alle Referate und Beiträge zum Round-Table, bei dem man sich unter Leitung Martin Ruhnkes (Erlangen) vergleichshalber auch Auftrags- und Gelegenheitskompositionen von J. S. Bach (Hans Joachim Schulze, Leipzig) und G. F. Händel (Bernd Baselt, Halle) widmete, erscheinen in einem Konferenzbericht; dieser enthält auch die informativen Ausführungen von Brian Stewart (Pennsylvania/USA) über die Entwicklung der internationalen Telemann-Datenbank mit gespeicherten Quellen (Autographe, Erstdrucke, Abschriften).

In Übereinstimmung mit der Konferenzthematik erklangen bei den Festtagen ferner bereits bekannte, doch nur selten zu hörende Auftrags- und Gelegenheitswerke Telemanns — darunter die aus Oratorium und Serenata bestehende Hamburger *Bürger-Capitains*-Musik vom Jahr 1724 (TVWV 15:2), die dreiteilige Festmusik zur Goldenen Hochzeit des Hamburger Ratsherrn Matthias Mutzenbecher 1732 (TVWV 11:15a, b, c) und die heroische Trauermusik zum Tod von König August II. von Polen und Kurfürsten von Sachsen 1733 (TVWV 4:7). Wenn auch die musikalische Substanz und der artifizielle Wert der früher oft verkannten und verurteilten Auftrags- und Gelegenheitswerke Telemanns unterschiedlich einzustufen sind, so bereichern diese über ihre kultur- und musikhistorische Bedeutung hinaus unser Musikleben und vervollkommen das noch immer lückenhafte Bild von dessen vielseitigem Wirken für den Eisenacher Hof und die bürgerliche Musikkultur in den Freien Reichs- und Handelsstädten Frankfurt a. M. (1712—21) und Hamburg (1721—67); dies wurde im Verlauf der Konferenz und der künstlerischen Darbietungen der Jubiläumstfesttage mehrmals überzeugend demonstriert.

Analytische Kommentare zu allen aufgeführten Werken mit Angaben der Bearbeiter neuerschlossener Kompositionen nach handschriftlichen Quellen, ferner der in- und ausländischen Interpreten bietet die inhaltsreiche Programmfestschrift, welche Interessenten vom Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung (O-3010 Magdeburg, Liebigstraße 10) noch beziehen können.

## Duisburg, 22. bis 25. März 1990: Internationales Kurt-Weill-Symposium

von Gernot Wojnarowicz, Essen

Kurt Weills *Dreigroschenoper* gehört zur musikalischen Allgemeinbildung. Daß der „Haifisch Zähne“ hat und „Macheath ein Messer“, hat sich wohl herumgesprochen. So sehr aber diese schlagerähnlichen Erfolgsstücke des Busoni-Schülers aus der Zeit der Weimarer Republik in aller Munde sind, so still ist es um die Kompositionen des Emigranten und späteren amerikanischen Staatsbürgers Weill. Wenn überhaupt, wurden seine für den Broadway komponierten musikalischen Werke von der deutschsprachigen Kritik nach dem II. Weltkrieg mit Skepsis betrachtet und gewissermaßen als Entgleisung angesehen, als Werke eines Komponisten, der sich allzu leichtfertig an den ästhetischen Vorgaben des amerikanischen Musical-Marktes orientiert hatte.

Im Rahmen der umfangreichen Retrospektive des Kurt-Weill-Festivals in Nordrhein-Westfalen mit zahlreichen Konzerten, Workshops und Ausstellungen wurde das „Internationale Kurt-Weill-Symposium“ gemeinsam von der Weill-Foundation, New York, der Landeszentrale für politische Bildung in Nordrhein-Westfalen und dem „Steinheim-Institut“ für deutsch-jüdische Geschichte der Universität Duisburg veranstaltet. In den Beiträgen, die der Biographie Weills gewidmet waren, wurden neue Aspekte der Weill-Biographie unter dem Gesichtspunkt ihres zeithistorischen Kontextes vorgestellt. So zeigte Guy Stern (Detroit) in seiner Analyse eines bislang unbekanntes Konvoluts von rund 200 Jugendbriefen den literarischen Horizont des jungen Komponisten, ohne seine antimilitaristische Haltung im I. Weltkrieg und seine eher zwiespältige Haltung zum politisch organisierten Judentum auszuklammern. David Drew (London) regte in seinen Ausführungen über die zeitgeschichtlichen Hintergründe der Oper *Die Bürgschaft* an, die ursprüngliche literarische Quelle dieses Opernstoffes nicht, wie bisher, bei Herder, sondern im Talmud zu sehen. Weill, so sein zentrales Argument, wollte in einer Zeit des aggressiven Antisemitismus die eigentliche Vorlage des Librettos aus „taktischen Gründen“ verbergen.

Die Debatte über das Verhältnis von Weill und Brecht sorgt immer noch für Zündstoff. Der mit Arbeiten zur Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts hervorgetretene Historiker Jost Hermand (Wisconsin) stellte die Zusammenarbeit von Weill und Brecht gleichsam zynisch als pragmatische Geschäftsbeziehung ohne die Mystik von künstlerischer Inspiration dar. Seine These von einem überragenden Einfluß Brechts auf die Konzeption der Kompositionen Weills fand aber berechtigten Widerspruch seitens der Musikwissenschaftler. Weills Kompositionen für den Rundfunk und für Showprogramme zur „Unterhaltung“ amerikanischer Soldaten belegen, daß er in den USA nicht den Weg in die „splendid isolation“ suchte, sondern seine Tätigkeit als Herausforderung begriff und sich auch als US-Staatsbürger gleichsam offensiv assimilierte. Wie Kurt Weill das Medium Rundfunk und die Shows, später die theatralischen Möglichkeiten des Broadway, virtuos nutzte und sich politisch engagierte, wurde in den Vorträgen von Jürgen Scherbera (Berlin) und Kim Kowalke (Rochester) deutlich.

Weills amerikanische Jahre und deren zeitgeschichtliche Hintergründe sind inzwischen gründlich erforscht, und es scheint, als gebe es bei Weill trotz des Skandals einer erzwungenen Emigra-

tion keinen grundlegenden Wandel der Ästhetik mit seiner Auswanderung und schon gar keine künstlerische Neuorientierung aus Opportunitätsgründen. Daß man „zwei Weills“ zu unterscheiden habe, einen deutsch-jüdischen linksliberalen Avantgarde-Komponisten und einen amerikanischen, auf schnellen Erfolg bedachten Musical-Tycoon, hätte sich somit erledigt. Allerdings hat gerade die Legende von den „zwei Weills“ die Rezeption seiner Broadway-Werke im deutschsprachigen Raum nachhaltig (und zwar negativ) beeinflußt, wie Stephen Hinton (Berlin) in seinem Beitrag vor Augen führte. Die Geringschätzung der weillschen Musicals ging auch an der Musikwissenschaft nicht spurlos vorüber: Weills amerikanisches Musiktheater ist von der Musikwissenschaft analytisch bisher kaum erfaßt. Insofern, als man in einigen Beiträgen die musikalische Konzeption einiger, in der amerikanischen Zeit Weills entstandenen Werke kennenlernen konnte, räumte das Symposium möglicherweise alte Vorbehalte gegenüber Weill-Musicals aus dem Weg und weckte Interesse, Weills amerikanisches Musiktheater detailliert zu erforschen. Kim Kowalke regte an, Weill als den Initiator eines genuin amerikanischen Musiktheaters zu sehen.

Daß Weill in seinen ersten Sinfonien konzeptionell von der wagnerschen Durchführungstechnik ausgeht und mit der Quart- und Quintharmonik zeittypische harmonische Modelle benutzt, belegte Robert Bailey (New York). Auch die „Nebelszene“ aus der Oper *Die Bürgschaft* beruht auf den traditionellen Denkmustern der deutschen Romantik (Andreas Hauff, Mainz).

Doch trotz solcher interessanten Aspekte führte die zentrale Diskussion des Symposiums über Weills Stellung in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts zu keinem befriedigenden Resultat, wenn man einmal von den Thesen Hermann Danusers (Freiburg i. Br.) absieht. Er plädierte bei einer musikgeschichtlichen Standortbestimmung Weills für den Begriff einer „artifizialen Funktionsmusik“, einer sog. „Mittleren Musik“, die von Trivialmusik und absoluter Musik gleich weit entfernt sei.

Einige Diskussionen während des Symposiums machten deutlich, wie fruchtbar der Dialog mit Zeithistorikern sein kann. Bei der Diskussion über Kurt Weills Position in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts müssen jedoch, solange seine Werke für den Broadway nur wenig bekannt sind, viele Fragen offen bleiben.

## Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

Abkürzungen: S = Seminar, Pros = Proseminar, Ü = Übungen.

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

Nachtrag Wintersemester 1990/1991

**Bamberg.** Frau Prof. Dr. M. Bröcker: Musikkulturen Ostasiens — S: Lokales bäuerliches Musiktheater in China (S zur Vorlesung) — S: Feldforschungsprojekt: Volkstanz in Franken — S: Transkription I.

**Eichstätt.** Prof. Dr. H. Unverricht: Musikgeschichte vom Mittelalter bis zum Anfang des Barock — Pros: Allgemeine Musikgrundlagen: Tonsysteme — Temperaturen — Notenschriften — Pros: Untersuchungen sinfonischer Werke vom späten Haydn bis zum Brahms und Franz Liszt — Haupt-S: Die Motetten von Josquin bis zu den Venezianern.

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.