
BERICHTE

Wagner-Kongreß in Siena vom 5. bis 7. Dezember 1983

von Friedrich Lippmann, Rom

Zum internationalen Wagner-Kongreß in Siena hatten die Universität, die Accademia Musicale Chigiana und der Comune eingeladen. Die – ausgezeichnete – wissenschaftliche Planung lag in den Händen von Guido Paduano. Der Titel des Kongresses *Dentro e fuori il caso Wagner*, zunächst etwas rätselhaft, zielte letzten Endes auf eine Konzentrierung der Arbeiten auf Wagners Werk diesseits des „caso Wagner“ – wobei andererseits keineswegs ausgeklammert wurde, was den „Fall“ so eigentümlich spannend macht: das einschlägige Politische, „Weltanschauliche“. Referenten waren L. Alberti, S. Barbera, G. Campioni, C. Casini, R. Dalmonte, M. Grondona, F. Lippmann, J. Maehder, S. Martinotti, F. Masini, A. Nicastro, F. Orlando, B. Porena, A. Prete, I. L. Rasmussen Pin, S. Sablich, F. Serpa, R. Vlad und P. Wapnewski. Ein Kongreßbericht wird in der Reihe *Chigiana* erscheinen, so daß es hier genügen mag, einige wenige Referate zu nennen.

Alterità e anti-natura nell'„Anello del Nibelungo“ hieß das Referat von Francesco Orlando, in dem er die Schwierigkeit einer präzisen, zeitbezogenen politischen Deutung des Ringdramas betonte, die Projektion zweifellos vorhandener politischer Züge ins Prähistorische, Mythische. Alles politisch Zukunftsweisende bleibe Utopie, und am Ende stehe die „Erlösung“ in der Natur. Peter Wapnewski sprach über *Il rivale Faust. A proposito della ricezione di Goethe da parte di Wagner*. Wagners Auffassung Fausts als eines Gescheiterten, „Erlösungsbedürftigen“ ist nicht nur als *Faust*-Interpretation interessant, sondern bezeichnet darüber hinaus ganz einhellig Wagners eigenes, an Schopenhauer geschultes Denken, dessen Kernvokabeln „Erlösung“ und „Mitleid“ heißen.

Jürgen Maehder interpretierte in seiner Studie *Strutture nella partitura di „Parsifal“* bestimmte Probleme der Wagnerschen Harmonik. Seine Analysen deckten enge Zusammenhänge von Handlung, Leitmotivtechnik, Intervallverlauf und Harmonik auf. Der übermächtige Eindruck des Domes von Siena auf Wagner spiegelte sich in Strukturen des *Parsifal*, besonders in bestimmten Echowirkungen, die die Illusion einer großen Kuppel vermittelten.

Sergio Sablich betonte in seinem Referat *Il problema del Finale nel dramma musicale di Wagner*, daß vom *Fliegenden Holländer* an das Finalproblem eng mit dem „Erlösungs“-Thema verbunden sei. Rossana Dalmonte sprach über Wagners frühe Kompositionen über Texte aus Goethes *Faust*. Dem jungen Wagner galten auch Ausführungen Sergio Martinottis. Friedrich Lippmann (*Wagner e la musica italiana*) wies zahlreiche italienische Einflüsse auf Wagners Formen, Melodik, Harmonik usw. nach, nicht ohne jedoch zu betonen, daß in seinen Werken kaum eines der italienischen Stilmittel so geblieben ist wie es von Hause aus war. Roman Vlad (*Precedenti e conseguenze del linguaggio musicale di Wagner*) dagegen legte den Akzent seines Referats eher auf die Einflüsse, die Wagner seinerseits – besonders hinsichtlich der Harmonik – bis weit in unser Jahrhundert hinein ausgeübt hat. Vorklänge der *Tristan*-Harmonik fand er in einigen Kompositionen Liszts. – Unter den bemerkenswert zahlreichen Manifestationen Italiens zum Wagner-Jahr 1983 verdient dieser Kongreß besonders hervorgehoben zu werden.

Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft Wien, 12. bis 15. Juni 1984

von Martina Sichardt, Berlin

Der Nachweis internationaler Verbreitung des Oeuvres und des Gedankengutes der Wiener Schule, Erforschung kulturgeschichtlicher und biographischer Details, Erörterung kompositionstechnischer Probleme, Diskussion aufführungspraktischer Postulate, Reflexion der philosophisch-ästhetischen Verwurzelung Schönbergscher Ideen – diese in jeder Hinsicht weitgespannte Vielfalt der Kongreßbeiträge (und nicht zuletzt die internationale Herkunft der Vortragenden selbst) rechtfertigte die Themenstellung des 2. Kongresses der Internationalen Schönberg-Gesellschaft: *Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts*. Die innere Mitte des weitverzweigten Komplexes der Wiener Schule jedoch war und ist Arnold Schönberg, dessen Bedeutung, wie Rudolf Stephan in einleitenden Worten hervorhob, von seinem hohen künstlerischen Ethos nicht weniger als von seinem musikalisch-literarischen Nachlaß getragen wird.

Unmittelbar mit Schönberg selbst, mit seiner Musik bzw. mit seinem Denken über Musik beschäftigte sich eine umfangreiche Gruppe von Beiträgern, von denen einige – stellvertretend für ein Programm von über 30 Vorträgen – im folgenden kurz skizziert seien. Carl Dahlhaus nahm Schönbergs späte Entdeckung der „verborgenen Verwandtschaft des Seitensatzes mit dem Hauptgedanken“ in der *Kammersinfonie* op. 9 zum Ausgangspunkt seines Vortrags über *Schönbergs ästhetische Theologie*; als mögliche Erklärung dieser subkutanen Einheit des thematischen Materials rekurriert Schönberg sowohl auf das Unterbewußtsein als auch auf „ein Wunder, . . . [dessen] prophetische Voraussicht übermenschlich genannt werden muß“, eine Begrifflichkeit also, die gleichzeitig der Triebpsychologie Freuds wie der auf das Gefühl gegründeten protestantischen Theologie Schleiermacherscher Provenienz verpflichtet ist. Schönbergs Formvorstellung war die eines inneren Zusammenhangs durch ein Netz von Beziehungen hinter den greifbaren Intervallstrukturen, nicht die einer abstrahierbaren motivischen bzw. intervallischen Substanz. Anhand von Kompositionsübungen, die Alban Berg für den Unterricht bei Schönberg schrieb, zeigte Rudolf Stephan, daß bereits zu diesem Zeitpunkt die Konzeption der *Fundamentals of Musical Composition* erkennbar ist, die noch den Unterricht des späten Schönberg prägte. Reinhold Brinkmann führte in einem Vergleich von Schönbergs *Klavierstück* op. 11/2 mit der Busonischen Bearbeitung die Zusammenarbeit von zwei bedeutenden Komponisten vor und damit das Aufeinanderprallen zweier entgegengesetzter Ästhetiken, die er mit den Begriffen „Ausdruck“ und „Spiel“ charakterisierte. Klaus Kropfinger legte in seiner Untersuchung der Schönbergschen Bearbeitung von Händels *Concerto grosso* op. 6/7 für Streichquartett und großes Orchester die Vermutung nahe, daß die Viersätzigkeit der Anlage und die dadurch gegebene Möglichkeit, das Werk als Sinfoniezyklus aufzufassen, Schönberg zur Bearbeitung gerade dieses Concertos bestimmte.

Eine bislang unbeachtete Quelle zum *Streichquartett* op. 7, die ein stichwortartig formuliertes inneres Programm des Werkes enthält, stellte Christian Martin Schmidt vor; Schönberg, der Jahrzehnte später auf die Frage nach programmatischen Hintergründen seiner Werke die Existenz von „very definite – but private programs“ bekannte, gab durch diese Formulierung solchen Programmen zwar den Rang einer Inspiration, leugnete aber deutlich deren Zugehörigkeit zur ästhetischen Konzeption des vollendeten Werkes. Hermann Danuser kontrastierte das Schönbergsche Diktum: „Is performance necessary? Not the author, but the audience only needs it“ wiederum mit Busonis Position, nach der sich eine musikalische Komposition durch schriftliche Fixierung bereits von ihrer Idee entfernt und erst durch den Vortrag die ihr wesensgemäße Gestalt zurückgewinnt. Elmar Budde stellte Weberns spezifische Materialplanung, welche Reihenkonstruktion und musikalische Syntax in Einklang bringe, im Sinne einer „Materialneutralisierung“ dar und trat so dem notorischen Vorwurf des „Materialfetischismus“ entgegen. Den Antagonismus zweier analytischer Kategorien: der rhythmisch definierten „entwickelnden Variation“ und der diastematisch definierten abstrakten Intervallkonstellation entlarvte Carl Dahlhaus als Symptom einer für Schönbergs Denken wesentlichen Dialektik zwischen Entelechie des musikalischen Ablaufs und musikalischem Raum.

Diesen unmittelbar dem Begründer der Wiener Schule gewidmeten Vorträgen folgten analytische Spezialuntersuchungen zum Werk Bergs und Weberns sowie kulturgeschichtliche Beiträge; die Entstehung neuer Themenschwerpunkte (Rezeptionsgeschichte der Wiener Schule in Europa, Fragen der Aufführungspraxis) ließ die Ausweitung der Fragestellung gegenüber dem 1. Schönberg-Kongreß 1974 deutlich werden. Wer endlich nach der gedanklichen Auseinandersetzung eine unmittelbare Begegnung mit dem Objekt seiner Gedanken suchte, dem bot sich die Möglichkeit, im Hause Schönberg – in dem geschichtsträchtigen Raum der Bekanntgabe der „Methode mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen“ – ein Hauskonzert mit Liedern der Wiener Schule zu besuchen und in der Wiener Staatsoper beeindruckende Aufführungen von *Wozzeck* und *Lulu* zu erleben.

Strawinsky-Ausstellung in Basel

von Volker Scherliess, Trossingen

Im Sommer 1983 hat die Basler Paul Sacher-Stiftung den Nachlaß Igor Strawinskys erworben – eine kulturpolitische Tat, die zu recht höchste Aufmerksamkeit hervorrief (haben wir uns doch längst an den umgekehrten Weg gewöhnt, den Hauptwerke und ganze Werkgruppen der europäischen Kunst nach Übersee nahmen): Zum erstenmal konnte ein umfangreicher, geschlossener kulturgeschichtlicher Komplex aus den USA für eine europäische Sammlung gewonnen werden. Und er wird nicht – auch das unterscheidet diesen Fall von manchem anderen – als krisensicheres Aktienpaket im Safe verwahrt werden, sondern für die musikwissenschaftliche Forschung zugänglich sein. „Nebenbei“ erwarb das Institut auch die legendäre Webern-Sammlung Hans Moldenhauers sowie den Nachlaß von Bruno Maderna, Manuskripte von Pierre Boulez und andere hochkarätige Stücke aus der Geschichte der Neuen Musik. Damit ist in Basel ein Zentrum musikhistorischer Forschung geschaffen, das seinesgleichen sucht.

Aus diesem Anlaß zeigte das Basler Kunstmuseum vom 6. Juni bis 30. September 1984 ausgewählte Teile des Strawinskyschen Nachlasses, verbunden mit den Autographen aus dem Besitz des Dirigenten und Mäzens Paul Sacher: Partituren, Skizzen und Entwürfe in verschiedenen Stadien der Entstehung, umfangreiche Korrespondenzen, private Erinnerungstücker, Dokumente und Notizen. Dies allein schon hätte eine Ausstellung ergeben, die mit ebenso großem sachlichem Interesse wie ästhetischem Genuß bewundert werden konnte. Zu dem spezifisch Musikalischen kamen nun, als Leihgaben aus aller Welt, Bilder von hoher Qualität. Strawinskys Malerfreunde und Ausstatter seiner Bühnenwerke wurden in einer bisher nie gezeigten Fülle von Gemälden, Zeichnungen und Entwürfen vorgestellt. Allein von Picasso sah man neben den drei berühmten Porträtzeichnungen zehn Blätter von Protagonisten der Ballets Russes, dazu die Skizzen zum Titelblatt des *Ragtime* und zwei Dutzend Zeichnungen zu *Pulcinella*. Einige dieser Blätter kannte man von (meist unzureichenden) Reproduktionen, vieles aber war neu und zeigte Picassos Bühnenarbeit in ihrem ganzen Facettenreichtum. Ein eigenes Kabinett war Alberto Giacometti gewidmet, und ebenso eindrucksvoll waren René Auberjonois, Léon Bakst, Natalja Gontscharowa, Michail Larionow und viele andere vertreten (einen besonderen Akzent setzten die Photographen von Man Ray bis Lord Snowdon). Insgesamt eine Schau, wie sie in Umfang und Qualität bisher nicht zu sehen war und für lange Zeit nicht mehr zusammengebracht werden dürfte.

Der Katalog der Ausstellung ist ein Meisterstück modernen Faksimiledruckes. Nicht nur die Reproduktionen zahlreicher Bilder, sondern ebenso die Wiedergaben Strawinskyscher Autographen machen den Band zu einem Fest fürs Auge, daneben aber auch zu einem unumgänglichen Quellenwerk für die Beschäftigung mit seiner Musik: Der Arbeitsprozeß läßt sich anhand der Skizzen nachvollziehen; Entwürfe wie zu *Les Noces* werden in den verschiedenen Instrumentalfassungen dokumentiert. Darüber hinaus beleuchten gründliche Essays die einzelnen Aspekte der Ausstellung. Von eigenem Wert sind die Aufsätze dreier Basler musikwissenschaftlicher Ordinarien (Jacques

Handschin 1933, Leo Schrade 1962 und Hans Oesch 1968), wobei dem Neudruck der lange nur schwer zugänglichen grundlegenden Schrift von Handschin besonderer Dank gebührt. (Man erfährt übrigens in der Ausstellung beiläufig, daß Handschin es war, der Strawinsky in einem kleinen Institutskonzert 1930 erstmals mit mittelalterlicher Musik bekannt machte – eine Begegnung, die im Werk des Komponisten vielfältig Frucht tragen sollte.) Im übrigen enthält der opulente Band eine erste Katalogübersicht über die autographen Bestände Strawinskys in der Paul Sacher-Stiftung.

Paul Sacher, der bei der Eröffnung bekannte, persönlicher Reichtum bedeute ihm ein Lehen, das der Allgemeinheit nutzbar gemacht werden müsse, hat – in der bewunderungswürdigen Tradition Schweizerischen Bürgersinnes – dieses Bekenntnis in die Tat umgesetzt.

Wissenschaftliches Symposium „Deutsch-italienische Musikbeziehungen“ Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 25. bis 27. Juni 1984 von Wolfgang Witzemann, Rom

Dieses Symposium, mit dem Thema *Deutsche und italienische Instrumentalmusik 1600–1750*, fand im Rahmen der 33. Internationalen Orgelwoche Nürnberg statt, unter Leitung von Wulf Konold und Beteiligung von sechzehn Musikhistorikern aus Dänemark, der Bundesrepublik Deutschland und Italien. Bemerkenswert war die Vielfalt der methodischen Ansätze, wobei auch Unterschiede in der Interessenlage zwischen deutschen und italienischen Kollegen hervortraten.

Fünf Referate befaßten sich mit Themen aus der Stil- und Gattungsgeschichte. So kamen die Emanzipation der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert (Stefan Kunze), die Satztechnik in Canzona und Sonata (Klaus Winkler), das Prinzip „Concerto“ im 17. Jahrhundert (Franco Piperno), Instrumentalstücke in Kantaten des 17. und 18. Jahrhunderts (Klaus Niemöller) sowie der Einfluß des italienischen Stils auf die deutsche Klaviermusik der Vorklassik (Lothar Hoffmann-Erbrecht) zur Darstellung.

Die mit sieben zahlenmäßig größte Gruppe bildeten Referate zu einzelnen Komponisten. Mit Frescobaldi befaßten sich Wolfgang Witzemann (instrumenale Ensemblemusik unter besonderer Berücksichtigung von Tempofragen) und Friedhelm Krummacher (Orgelmusik); Niels Martin Jensen verglich Buxtehude und Förster, gerade auch im Hinblick auf die italienische Instrumentaltradition, Marta Lucchi besprach Zuweisungsprobleme bei Antonio Bononcini; Renato Bossa stellte Quartettsonaten des Neapolitaners Giuseppe Avitrano (1713) vor; Martin Just verfolgte das Prinzip des Konzertierens bei Bach durch die einzelnen Gattungen hindurch; Friedrich Lippmann kam auf Fragen der Authentizität in den Toccaten Händels zu sprechen.

Nur ein Beitrag entstammte hingegen dem Gebiet der Instrumentenkunde (John Henry van der Meer über den „Mandolino milanese“). Von zwei italienischen Kollegen kamen Referate, die man im großen und ganzen der Institutionengeschichte zuordnen kann: Paolo Fabbri beleuchtete die Bedeutung der Verleger für die Entwicklung der italienischen Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts und Giancarlo Rostirolla berichtete über die römische Instrumentalisten-Kongregation „S. Cecilia“ im 18. Jahrhundert.

Die ästhetische Methode konnte bei so starker italienischer Beteiligung nicht fehlen. Paolo Carapezza stellte die Entwicklung der Instrumentalmusik anhand der polaren Leitbegriffe „colore delle immagini“ (Giovanni Gabrieli) und „dialettica delle idee“ (Joseph Haydn) dar, wobei er auch den semiotischen Ansatz fruchtbar zu machen versuchte. Die Beiträge sollen in absehbarer Zeit auch gedruckt vorliegen.