

---

## BERICHTE

---

Dresden, 24. und 25. Mai 2007:

### „Klanglandschaften – Musik und gestaltete Natur“

von Wolfgang Mende, Dresden

„Landschaften“, das assoziationsreiche Motto der Dresdner Musikfestspiele des Jahres 2007 gab dem Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik Dresden den Impuls, in einem Symposium nach dem komplexen Verhältnis zwischen Natur und Musik zu fragen. Es griff damit eine Fragestellung auf, die mit dem Abstieg der kosmologischen Musikanschauung seit der Aufklärung an die Peripherie des ästhetischen Diskurses gedrängt wurde, die aber angesichts der Erschütterungen einer auf den subjektiven Ausdruck gegründeten Ästhetik im 20. Jahrhundert unverkennbar an Relevanz gewonnen hat. Nicht von ungefähr konzentrierte sich der größte Teil der zwölf Vorträge auf Aspekte der Neuen Musik, die aber fast durchgängig von Rückblicken in die Kulturgeschichte flankiert waren. Gerade die Heterogenität der Themen forderte immer wieder zu übergreifenden systematischen Überlegungen heraus, die der Diskussion ihren besonderen Wert verliehen haben.

Jörn Peter Hiekel (Dresden), der zusammen mit Manuel Gervink für die Organisation des Symposiums verantwortlich zeichnete, ging in seinem Eröffnungsbeitrag der Verwendung des Begriffs ‚Klanglandschaften‘ nach. In dem bunten Spektrum von Touristikangeboten über soundscape-Projekte bis zur Klangrealistik eines Helmut Lachenmann fand er als gemeinsame Tendenz eine Fokussierung der Wahrnehmung auf den künstlerisch nicht überformten Klang des Alltäglichen. Helga de la Motte-Haber (Berlin), die 2000 eine maßstabsetzende Abhandlung zu der Thematik vorgelegt hat, systematisierte die Vielzahl möglicher Naturbegriffe zu vier Grundtypen: Natur als Erscheinung einer ewigen Ordnung, Natur als beherrschbarer Energie- und Materialvorrat, Natur als rätselhaftes Fremdes und Natur als ökologisches System. Eine Pointe ihrer Typologie bildete die Auffassung, dass der letzte Naturbegriff, der beispielsweise die akustisch-ökologischen Arbeiten des Kanadiers Murray Schafer präge, tendenziell mit dem zweiten, dem technisch-imperialen konvergiere.

Über die Frage, inwiefern die weitgehende Tilgung der „ersten Natur“, wie sie beispielsweise in elektroakustischer Musik verwirklicht sei, einen Verlust in ästhetischer Hinsicht bedeute, reflektierte Albrecht von Massow (Weimar). Sabine Sanio (Berlin) gab einen Abriss des europäischen Diskurses über das Naturschöne und deutete Ansätze einer ästhetischen Rehabilitierung dieser Kategorie in zeitgenössischen soundscape-Arbeiten an. Den Dialog historisch und kulturell unterschiedlicher Naturauffassungen untersuchte Wolfgang Lessing (Dresden) am Beispiel von Kompositionen, die 1999 im Rahmen eines Projekts der Siemens-Kulturstiftung zum Naturbild Goethes entstanden sind. Christian Utz (Wien) zog Gernot Böhmes naturästhetische Kategorien Physiognomie und Atmosphäre heran, um das Verhältnis von Innen- und Außenwelt zu beschreiben, wie es in Salvatore Sciarrinos Gesualdo-Oper *Luci mie traditrici* gestaltet ist. Bemerkenswerte Einsichten eröffnete sein Rückblick auf vergleichbare Konstruktionen eines autopoeitischen Sprechens der Natur bei Wagner, Mahler, Debussy und Varèse. Wolfgang Mende (Dresden) zeigte, wie Franz Schreker in *Der ferne Klang* das durch die Kunst der Romantik vermittelte, poetische Naturerleben als ein Modell der Wirklichkeitskonstruktion darstellt, das die Autonomie des Subjekts gefährdet.

Die beiden folgenden Beiträge beleuchteten Naturauffassungen des 17. Jahrhunderts. Matthias Herrmann (Dresden) demonstrierte die Verankerung der im Œuvre Heinrich Schütz' vorkommenden Naturmetaphern im humanistischen Bildungskanon des Komponisten. Die vielfältigen Wechselbeziehungen zwischen Musikanschauung, moderner Naturwissenschaft und einer am Ideal artifiziell gestalteter Natur orientierten Kunstpraxis zeigte Manuel Gervink (Dresden) in seinem

Porträt des Gartenarchitekten, Ingenieurs und Musiktheoretikers Salomon de Caus (1576–1626) auf. Die Brücke zur Gegenwart schlug wiederum der Kunsthistoriker Henry Keazor (Frankfurt am Main). Er entdeckte in Musikvideos von Michel Gondry und Björk, in denen isländische Naturaufnahmen in Interferenz mit Motiven der modernen Zivilisation eine suggestive Seelenlandschaft entwerfen, Bezüge zur alten Vorstellung einer Analogie von Mikro- und Makrokosmos.

Die künstlerische Rezeption historischer Naturbilder behandelte auch der Doppelvortrag der Kunsthistorikerin Elisabeth Oy-Marra (Mainz) und von Martin Zenck (Würzburg). Sie fanden in Nicolas Poussins Sintflutgemälde *L'Hiver, dit aussi le déluge* wie auch in dessen Verarbeitung in Hugues Dufourts Orchesterwerk „Le déluge d'après Poussin“ aus dem Zyklus *Les hivers* eine Infragestellung der zyklischen Naturvorstellung, die die Naturvergessenheit des modernen Menschen andeuten kann. Burkhard Meischein (Berlin/Dresden) legte schließlich dar, wie sich Vertreter der deutschen Orgelbewegung in ideologischer Weise auf eine „natürliche Ordnung“ der Dinge berufen haben.

### Neapel, 9. bis 11. November 2007:

#### „Domenico Scarlatti: musica e storia. Convegno internazionale“

von Friedrich Lippmann, Bonn

In das Jahr 2007 fiel der 250. Todestag Domenico Scarlattis, in Deutschland nicht eben sehr beachtet, aber auch in Italien nicht zum Anlass zahlreicher Konzerte und Aufführungen – etwa seiner kirchenmusikalischen und musikdramatischen Werke – genommen. Mit einer rühmlichen Ausnahme: dem auch mit Konzerten verbundenen internationalen Kongress in Neapel, veranstaltet vom Centro di Musica antica „Pietà de' Turchini“. Es war ein wahrhaft internationaler Kongress, mit Teilnehmern aus fast allen Erdteilen: Forscher aus Australien und Neuseeland, Japan, den USA trafen sich mit Kollegen aus Italien, Spanien, Portugal und Deutschland zu einem fruchtbaren Austausch. Verdiente italienische Scarlatti-Spezialisten der älteren Generation wie Roberto Pagano und Emilia Fadini diskutierten mit jüngeren Forschern wie Dinko Fabris, Paologiovanni Maione und den „Ausländern“, die von der Gastfreundschaft und dem Wissen der italienischen Kollegen beeindruckt waren. Leider konnten aus gesundheitlichen Gründen weder Kenneth Gilbert noch Joel Shevelhoff am Kongress teilnehmen. Von letzterem wurde eine bewegende Grußadresse verlesen, in welcher er zum Ausdruck brachte, dass bis vor etwa dreißig Jahren „dasjenige, was wir über Domenico Scarlatti wussten, kaum einen Fingerbreit ausmachte im Vergleich mit unseren Kenntnissen von Bach und Händel“. Aber auch heute noch, fährt Shevelhoff fort, tun wir uns trotz mancher neuen Erkenntnisse in der Scarlatti-Forschung schwer neben dem „Mount Everest der Forschung über die beiden großen deutschen Meister“.

Der neapolitanische Kongress hat sich redlich bemüht, dem Übelstand abzuhelpfen. Eine erste Gruppe von Referaten galt des Komponisten Anfängen. Rosalind Halton sprach über das Thema „From father to son: a musical relationship“; Saverio Franchi trug Überlegungen zum historischen Hintergrund der römischen Jahre Domenico Scarlattis vor. Giancarlo Rostirolla untersuchte die Verbindungen Scarlattis mit der Cappella Giulia und der Congregazione dei Musici di Santa Cecilia. Im Verein mit Giulia Veneziano widmete sich Dinko Fabris den frühen Kantaten, während Kate Eckersley, auch mithilfe von Gesangsbeispielen, die „vocal language“ Scarlattis eindrucksvoll interpretierte.

Ein zweiter Themenkreis galt der „Esperienza iberica“ mit schönen Beiträgen von Manuel Carlos de Brito, Nancy Louisa Lee Harper, Miguel Ángel Marín, José Maria Dominguez, Dean Sutcliffe und Emilia Fadini.

„Le prime opere di Domenico Scarlatti a Napoli e il loro contesto“ war das Generalthema der dritten Session. Hier referierten Paologiovanni Maione („La Cappella reale di Napoli all'aurora del Settecento“), Francesco Nocerino (über die verschiedenen Typen von Tasteninstrumenten zur

Zeit Scarlattis), Friedrich Lippmann (über Gaetano Greco, einen neapolitanischen Meister, der Domenico Scarlatti offensichtlich beeinflusst hat, wenn er nicht sogar einer seiner Lehrer war), Takashi Yamada (über die Quellen der ersten drei Opern des Komponisten) und Jean-François Lattarico (über die literarischen Quellen der *Ottavia restituita al trono*, derjenigen Oper, die am letzten Abend von der Cappella della Pietà de' Turchini unter der Leitung von Antonio Florio in hervorragender Interpretation geboten wurde). Roberto Pagano, Emilia Fadini und Frederick Hammond diskutierten zum Abschluss über „Fortuna und sfortune postume di Domenico Scarlatti“.

Ein zweites Konzert bot Sonaten Scarlattis, mit Ewald Demeyere am Clavicembalo.

Leider blieb die hoch bedeutende Kirchenmusik des Meisters außerhalb der Vorträge und Diskussionen. Dennoch: ein vorzüglicher und fruchtbarer Kongress.

**Berlin, 29. November 2007:**

**„Georg Kreisler – Grenzgänger“**

von Dahlia Borsche, Berlin

Das von Albrecht Riethmüller (Berlin) geleitete Forschungsprojekt „Ästhetische Diversifikation als Zukunft der Musik?“ im DFG-Sonderforschungsbereich 626 „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ beschäftigt sich mit verschiedenen Strategien, auf die in heutiger Zeit konstatierte Krise der Kunstmusik zu reagieren, die auch unterschiedliche Phänomene des Crossover umfassen. In diesem Zusammenhang lud das Projekt im November letzten Jahres mit einem eintägigen Workshop im Musikclub des Konzerthauses Berlin zu einer Auseinandersetzung mit Georg Kreisler ein. Mit seinem mannigfaltigen Œuvre aus Texten, Romanen, Bühnenstücken, Kabarett und Liedern sowie einer heute selten gewordenen Personalunion von Dichter, Komponist und Performer ist Kreisler für dieses Thema ein Paradebeispiel. Den besonderen Reiz der Veranstaltung machte die persönliche Anwesenheit Georg Kreislers aus, die dem Thema eine für historisch-wissenschaftliche Gegenstände erfrischende Aktualität und Vitalität verlieh.

Die Reihe der Referate, die die Vielschichtigkeit von Georg Kreislers Schaffen aus der Sicht der Musik beleuchteten, wurde von Albrecht Riethmüller eröffnet, der am Liedschaffen Kreislers das geschickte Jonglieren mit Zitaten zwischen Text und Musik fokussierte. In den beiden nächsten Vorträgen wurde jeweils ein Bereich des in vielen Genres tätigen Künstlers besprochen. Frédéric Döhl (Berlin) widmete sich dem Musiktheater, das neben dem Sprechtheater einen Hauptteil von Kreislers Bühnenstücken ausmacht und nach Ansicht des Referenten schillernd zwischen Singspiel, Musical, Komödie und Oper changiert. Kreislers literarischem Œuvre wendete sich Michael Custodis (Berlin) zu und legte dabei einen besonderen Schwerpunkt auf die verschiedenen Bedeutungen von Musik in Kreislers Romanen, Songtexten und autobiographischen Essays. Michael Seufert (Hamburg), gemeinsam mit Hans-Jürgen Fink Autor der Biographie *Georg Kreisler gibt es gar nicht*, gab in seinem Vortrag einen Überblick zu dessen Leben und Persönlichkeit. Als besondere Stärke Georg Kreislers kam im Verlauf der Veranstaltung seine lebenslange Reflexion politischer Themen immer wieder zur Sprache, die er mit schonungslosen Beobachtungen und scharfem Humor in seine Texte einzubauen verstand. Diesen politischen Aspekten widmete sich abschließend Friedrich Geiger (Hamburg). Wie schon die angeregten Gespräche zwischen den einzelnen Beiträgen wurde auch die darauf folgende Schlussdiskussion durch Kommentare Kreislers und die Mitwirkung des Publikums sehr bereichert.

## Nürnberg, 7. bis 10. März 2008:

### „Gluck auf dem Theater“

von Tanja Gölz, Mainz

Bereits zum zweiten Mal fanden in Nürnberg die Internationalen Gluck-Festspiele statt und gemäß dem Ansinnen von Mitbegründer Wulf Konold (Nürnberg), die Bereiche Theaterpraxis und Wissenschaft miteinander zu verbinden, wurden sie erneut mit einem interdisziplinären Symposium kombiniert, welches die Internationale Gluck-Gesellschaft in Zusammenarbeit mit dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth (Thurnau), dem Institut für Musikwissenschaft der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg sowie dem Staatstheater Nürnberg veranstaltete.

Im Einführungsvortrag machte Daniel Brandenburg (Thurnau) deutlich, dass sich das Tagungsmotto einerseits am Festspiel-Gedanken orientiert, Christoph Willibald Glucks Schaffen in möglichst umfassender Bandbreite darzustellen und insbesondere seine weniger bekannten Werke auf die Bühne zu bringen, und andererseits den thematischen Rahmen bildet für den Versuch, die der jeweiligen Realisierung des musikdramatischen Bühnenwerkes zugrunde liegenden Produktionsbedingungen sowie das Zusammenspiel unterschiedlicher Gestaltungs- und Ausdrucksmittel zu beleuchten. So lag es nahe, die einzelnen Sektionen des Symposiums an den Festspielplan anzulehnen, wobei dem Alkestis-Stoff in seinem jeweiligen musik- und theaterhistorischen Kontext ein besonderer Stellenwert eingeräumt wurde. Mit dem antiken Mythos machte Peter Riemer (Saarbrücken) vertraut und betonte den realitätsnahen Ansatz in Euripides Drama *Alkestis*: Nicht durch göttliche Fügung, sondern durch die Neubesinnung auf menschliche Werte und die Freiheit des Handelns – verkörpert durch die Figur des Herakles – wird der Tod überwunden; die Protagonisten erscheinen im Durchleben des Konflikts als real Leidende und nicht als Spielbälle des Schicksals. Dass deren Handlungsmotive im Fortschreiben des Stoffes unterschiedliche Deutungen erfahren, zeigte Albert Gier (Bamberg) anhand der Rolle des Admet, der als absolutistischer Bewahrer seiner Dynastie dem Vorwurf des Egoismus ausgesetzt war, sich in den Textadaptionen der Aufklärung jedoch zum verantwortungs- und gefühlvollen Helden wandelt und sich die Gnade der Götter verdient, indem er zugunsten der gemeinsamen Kinder das größere Opfer auf sich nimmt, nämlich ohne die geliebte Gattin weiterzuleben. Auch in Glucks und Ranieri de' Calzabigis Reformoper *Alceste* (Wien 1767) wird die tugendhafte Opferbereitschaft durch das hilfreiche Eingreifen der Gottheit belohnt. Gerhard Croll (Salzburg) führte aus, dass mit diesem *lieto fine* die Publikumserwartung erfüllt, die Schlusszene jedoch in Abkehr von der herkömmlichen Praxis gestaltet wurde: So forderte Calzabigi für Apolls Auftritt nicht die übliche, ihn geräuschvoll herablassende und somit desillusionierende Apparatur, sondern einen zunächst verborgenen Olymp-Aufbau, auf dem der Gott quasi als *Deus sine machina* sichtbar und das Wunderbare seines Erscheinens unmittelbar spürbar wird. Großen Wert auf eine technisch aufwändige Bühnenausstattung legte der Pariser Bühnenbildner Giovanni Niccolo Servandoni bei seiner 1755 im Maschinensaal des Palais des Tuileries aufgeführten Eigenproduktion *Le Triomphe de l'amour conjugal* (Michèle Sajous-D'Oria, Bari). Auf Grundlage der *Alceste* von Philippe Quinault und Jean-Baptiste Lully präsentierte er eine durch wechselnde Dekorationen und pantomimisch agierende Schauspieler gekennzeichnete neue Gattung, zu der Charles Guillaume Alexandre die Musik beisteuerte und welche von der zeitgenössischen Kritik kontrovers diskutiert wurde. Dass die Überarbeitung von Glucks italienischer *Alceste* für die Pariser Bühne (1776) im Sinne einer fortlaufenden Verbesserung der Stringenz des musikalischen Dramas geschah, wies Dörte Schmidt (Berlin) nach. Hierbei interpretierte sie die Übersetzung des Werkes als kulturellen Transfer-Vorgang, in dessen Rahmen formale Anspielungen dem jeweiligen nationalen Kontext angepasst oder zugunsten der dramaturgischen Steigerung eliminiert wurden.

Herbert Schneider (Mainz) widmete sich *Alceste*-Adaptionen in Frankreich und stellte dabei die 1674 von Charles Perrault veröffentlichte Besprechung der *Alceste* von Quinault und Lully

den kritischen Abhandlungen Voltaires, Hector Berlioz' und Karl von Winterfelds gegenüber. Wie sehr die Wirkung der Gluck'schen Musik durch das Verständnis der Ausführenden bedingt wird, demonstrierte John Rice (Rochester/USA) anhand des Misserfolges der *Alceste*-Aufführung in Neapel 1785, an der Gluck nicht beteiligt war. Die Anwesenheit Calzabigis rettete zwar die Inszenierung, die musikalische Ausführung hingegen wurde von Norbert Hadavra, dem Sekretär des kaiserlichen Botschafters am Hof von Neapel, als eine Fehlinterpretation der Glucks Komposition kennzeichnenden „bella semplicità“ bewertet. Für die Mitwirkung an der Mailänder Produktion der *Alceste* im Jahre 1768 stellte sich Calzabigi nicht zur Verfügung, so dass seine Textgrundlage von Giuseppe Parini überarbeitet und von Pietro Alessandro Guglielmi vertont wurde, was Jörg Krämer (München) als konsequenten Versuch deutete, das Werk der Mailänder Publikumserwartung anzupassen; er verglich das Resultat mit Glucks und Calzabigis Reformansätzen. Tina Hartmann (Stuttgart) beschrieb das Bestreben Christoph Martin Wielands und Albert Schweitzers, mit ihrer 1773 in Weimar uraufgeführten *Alceste* eine neue Gattung der ernstesten, heroisch-empfindsamen Oper in deutscher Sprache zu schaffen, und ging zudem der Frage nach, inwieweit Glucks Kenntnis der Wieland/Schweitzer'schen *Alceste* seine Änderungen für die Pariser Fassung mitgeprägt haben mögen.

Unter dem Titel „Deutsches Nationaltheater in Wien“ widmete sich die zweite Tagungssektion der 1776 durch Joseph II. veranlassten Theaterreform sowie dem damit verbundenen Aufstieg des deutschen Singspiels in seinen unterschiedlichen Ausprägungen. Elisabeth Grosegger (Wien) berichtete von den kaiserlichen Bestrebungen, anlässlich des russischen und württembergischen Staatsbesuches im Jahre 1781 ein repräsentatives Opernrepertoire zu formieren, welches u. a. Aufführungsserien von Glucks *Alceste*, *Orfeo ed Euridice* sowie der deutschsprachigen Produktionen *Iphigenia in Tauris* und *Die Pilgrime von Mekka* vorsah und worin die Referentin die Begründung einer zunehmenden Rezeptionskultur der Wiederholung sieht. Manuela Jahrmärker (Bayreuth) befasste sich mit der Figur des Malers Vertigo in Glucks letzter Opéra-comique *La Rencontre imprévue* (Wien 1764) sowie mit dessen Reflexionen über den Wettstreit der Künste und Glucks musikalischer Erwidern. In welchem Maße unterschiedliche Entstehungs- und Aufführungsbedingungen Einfluss auf die ständigen Veränderungsprozessen unterliegende dramatische Form der Opéra-comique haben, untersuchte Bruce Alan Brown (Los Angeles) anhand Glucks Umarbeitung seines Werkes *L'Arbre enchanté* (Wien 1759) für den Besuch von Erzherzog Maximilian in Versailles 1775. Thomas Betzwieser (Bayreuth) benannte in seinem Beitrag das Ballett der 1750er- und beginnenden 1760er-Jahre als die eigentliche Heimstatt des theatralen Türkismus und nahm den sich dort vollziehenden Wandel der Darstellung des Fremden vom barbarischen zum galant-großmütigen Orientalen ebenso in den Blick wie die Übernahme des Alla-turca-Idioms in Glucks Opéras-comiques *Le Cadi dupé* (1761) und *La Rencontre imprévue*. Musikphilologische Betrachtungen stellte Josef-Horst Lederer (Graz) mit der Untersuchung des Quellenmaterials an, auf dessen Grundlage 1780 im Wiener Burgtheater Glucks *Pilgrime von Mekka* in der deutschen Fassung aufgeführt wurden.

Mit einem Referat über die kreative Eitelkeit der Sänger zu Glucks Zeit eröffnete Thomas Seedorf (Karlsruhe) die der Struktur und Produktion der Opera seria gewidmete dritte Sektion des Symposions. Anhand der bedeutendsten opernästhetischen Schriften des 18. Jahrhunderts beleuchtete er die gängigen Kritikpunkte an den Sängern sowie deren zentrale Funktion im Opernbetrieb. Eine faszinierende Darstellung der in den 1780er-Jahren aufkeimenden Debatte um neue Standards des Theaterbaus bot Sibylle Dahms (Salzburg). Dabei bediente sie sich vornehmlich der 1781 erschienenen Schrift Jean Georges Noverres *Observation sur la construction d'une nouvelle salle de l'Opéra*, in welcher der langjährige Theaterpraktiker Sicherheitsmaßnahmen, aber auch architektonische Veränderungen und verbesserte technische Ausstattung fordert und auf diese Weise ein detailreiches Bild der damaligen Bühnensituation vermittelt. Wulf Konold (Nürnberg) gewährte einen Einblick in das gemeinsam mit Tina Hartmann realisierte Projekt, Georg Friedrich Händels fragmentarisch überlieferte Oper *Alceste* (London 1750) im Rahmen der Nürnberger Festspiele erstmals auf die Bühne zu bringen, und Gabriele Buschmeier (Mainz) dokumentierte, wie Gluck mit der Bearbeitung seiner Oper *Ezio* (Prag 1750) auf die veränderten Produktionsbedin-

gungen am Wiener Burgtheater (1763) reagierte und welche Spuren der opernästhetische Wandel in der späteren Fassung des Werkes hinterließ.

In der abschließenden Podiumsdiskussion waren sich Vertreter aus Wissenschaft und Theaterpraxis einig, dass Glucks Œuvre noch vielfältige Ansatzpunkte für eine intensive Auseinandersetzung bietet: Das zunehmende Interesse an Glucks Seria-Werken darf nicht über den Mangel an Aufführungen seiner Opéras-comiques hinwegtäuschen; die Ratlosigkeit der modernen Regie angesichts echt empfundener Emphase gilt es umzudeuten in die inszenatorische Herausforderung, sich dem Pathos ohne Brechung zu stellen. Für die musikalische und szenische Realisierung Gluck'scher Bühnenwerke ist im Sinne des komplexen Zusammenwirkens unterschiedlicher Gestaltungselemente der Blick über die Partitur hinaus unerlässlich – das Symposium bot neue Impulse für die interdisziplinäre Beschäftigung mit dieser Anforderung.

## Magdeburg, 12. bis 14. März 2008:

### „Telemann und Händel – Musikerbeziehungen im 18. Jahrhundert“

von Christine Klein, Halle an der Saale

Mit Blick auf den 250. Todestag Georg Friedrich Händels im Jahr 2009 widmete sich die diesjährige internationale wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 19. Magdeburger Telemann-Festtage den besonderen künstlerischen Beziehungen zwischen Telemann und Händel und stellte diese in den Kontext weiterer Musikerbeziehungen im 18. Jahrhundert. Die Ausweitung des Tagungsthemas auf Fragen der musikalischen Sozialgeschichte und des Kulturtransfers war von den Veranstaltern, dem Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg und dem Institut für Musik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Abteilung Musikwissenschaft, in Zusammenarbeit mit der Telemann-Gesellschaft e. V. (Internationale Vereinigung) und der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V. (Internationale Vereinigung) wohlüberlegt, wie sich in den Tagungsbeiträgen der insgesamt 16 Referenten zeigen sollte.

Ausgehend vom sozialen Phänomen der Freundschaft im Zeitalter der ‚Verbürgerlichung‘ der Musikkultur problematisierte Joachim Kremer (Stuttgart) im einführenden Grundsatzreferat verschiedene Aspekte von Musikerbeziehungen im 18. Jahrhundert. Unter Beachtung recht unterschiedlicher Beziehungsnetze und kommunikativer Akte zwischen Künstlern sei nach speziell musikalischen Auswirkungen, wie etwa nach dem Musiktransfer zwischen Deutschland und England, zu fragen, gleichzeitig jedoch Vorsicht geboten vor übereilten Rückschlüssen und Pauschalisierungen hinsichtlich besonderer persönlicher und künstlerischer Wertschätzung oder gar Freundschaft. Der Forderung nach musikalisch-stilistischen Untersuchungen kam Wolfgang Hirschmann (Halle/S.) nach, der am Beispiel zweier „borrowings“ aus dem Konzertschaffen Händels zugleich „gesuchte Nähe“ und „absichtsvolle Distanzierung“ von Telemanns Entlehnungsquelle exemplifizierte. Mit Blick auf entsprechende Referenzstellen vertrat Steven Zohn (Philadelphia, USA) die Ansicht, dass Händels *Oboenkonzert g-Moll HWV 287* sehr bewusst im Stile Telemanns komponiert sei.

Als eine der frühesten, vermutlich bereits aus Telemanns Frankfurter Zeit stammenden, verbalen Reflexionen über den „deutschen“ Stil und damit über den „vermischten“ Geschmack bezeichnete Brit Reipsch (Magdeburg) dessen berühmtes Epigramm *Ueber etliche Teutsche Componisten*. Klaus-Peter Koch (Bergisch Gladbach) nahm die Beziehungen zwischen Keiser, Händel und Telemann zum Anlass, der musikalischen Ausstrahlungs- und Anziehungskraft Hamburgs auf andere Musikzentren nachzugehen. Am Beispiel spezieller „Netzwerke“ zwischen den ernestinischen Residenzen Sachsen-Weimar und Sachsen-Eisenach erörterte Claus Oefner (Eisenach) das persönliche und künstlerische Verhältnis zwischen Johann Sebastian Bach und Telemann. Dass im Unterschied zu früheren Forschungen eine eher geringe Ausstrahlung der Weißenfelder Hofoper auf andere musikalische Zentren anzunehmen ist, so auch auf das spätere Operschaffen



Händels, schlussfolgerte Wolfgang Ruf (Halle/S.). Über Johan Helmich Roman und den mit seiner Person verbundenen Musikalien-Transfer im Dreieck Stockholm, London und Hamburg berichtete Eva Hellenius (Stockholm).

Feststellungen zur Rezeption und Adaptierung englischer Oratorientexte in Hamburg traf Steffen Voss (Hamburg) auf der Basis vergleichender Libretto-Untersuchungen von Händels *Solomon* HWV 67 und Telemanns Oratorium aus der Kapitänsmusik von 1759 TVWV 15:22. Neue Belege für Telemanns Wissen um Händels Lebensumstände und kompositorische Wirksamkeit führte Carsten Lange (Magdeburg) aus der zeitgenössischen Hamburgischen Tagespresse an. Auf die Problematik der deutschen Umformung ursprünglich italienischer Opern Händels für die Hamburger Gänsemarktoper ging Wolf Hobohm (Magdeburg) ein, und Rashid-Sascha Pegah (Würzburg) untersuchte u. a. den Anteil der von Telemann neu komponierten Arien unter besonderer Beachtung der Kontakte des Komponisten zu den Mitgliedern der Darmstädter Hofkapelle.

Mit einer Nachricht zur 1714 im Leipziger Opernhaus aufgeführten Oper *Almire und Fernando* überraschte Maul (Leipzig) die Fachwelt. Auf der Basis von Libretto-Untersuchungen und der ihm gelungenen Identifizierung zweier anonym überlieferter Arien aus der Leipziger *Almira* konnte er nachweisen, dass der berühmte Text in der Messestadt in einer neuen Vertonung erklang, die allem Anschein nach von Georg Philipp Telemann herrührte. Neue Erkenntnisse wurden auch in den abschließenden Beiträgen präsentiert, so von John Roberts (Berkeley, USA), der bereits 1981 eine Vielzahl Händel'scher „borrowings“ aus Telemanns *Musique de table* sowie aus seinem *Harmonischen Gottesdienst* aufgedeckt hatte und nun ebensolche Entlehnungen Händels aus Reinhard Keisers Oper *Hercules und Hebe* von 1699 konstatierte. Untersuchungen der Dresdener und Berliner Händel-Quellen erlaubten Mary Oleskiewicz (Boston, USA) die Feststellung, dass Händels Kompositionen dem berühmten Flötenvirtuosen Johann Joachim Quantz wie auch seinem Schüler Johann Friedrich Agricola als Muster in Satz- und Kompositionstechnik gedient hatten. Auf ebenfalls neue Forschungsergebnisse zu Telemanns *Markuspassion* von 1759 TVWV 5:44, speziell den Neufund einer zeitgenössischen Partiturnachschrift dieser Passion in der Bibliothek des Königlichen Konservatoriums zu Brüssel, verwies Ralph-Jürgen Reipsch (Magdeburg).

In seinem Schlusswort dankte Carsten Lange allen Referentinnen und Referenten, die sich aus ganz unterschiedlichen Blickwinkeln dem Tagungsthema genähert hatten, für die anregenden Beiträge. Im Ergebnis dieser Tagung hatte die Thematik von 1984 „Telemann und seine Freunde“ nicht nur eine Fortsetzung erfahren; vielmehr ermöglichte sie aufgrund zahlreicher aktueller Quellenfunde neue Einsichten und Erkenntnisse, welche für die musikwissenschaftliche Forschung wie auch für die gegenwärtige Musikpraxis von immenser Bedeutung sind.

## Zerbst/Anhalt, 10. bis 12. April 2008:

### „Musik an der Zerbster Residenz“

#### von Maik Richter, Halle an der Saale

Im Rahmen der 10. Internationalen Fasch-Festtage in Zerbst/Anhalt wurde von der Internationalen Fasch-Gesellschaft eine wissenschaftliche Konferenz ausgerichtet, deren zentrales Thema die Musik an der Zerbster Residenz darstellte. Den musikalischen Auftakt bildeten Studierende der Fachrichtung Alte Musik an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig, welche Werke von Johann Christoph Pepusch, Johann Baptist Kuch und Johann Friedrich Fasch zu Gehör brachten.

Gleich zu Beginn der Konferenz gab Wolfgang Ruf (Halle/S.) einen Einblick in die Musikpflege der Anhaltiner Fürsten seit dem 16. Jahrhundert. Nachdem Dirk Herrmann (Zerbst/Anhalt) die Barockresidenz Zerbst als Wirkungsstätte von Johann Friedrich Fasch vorgestellt hatte, führte Susanne Schuster (Zerbst/Anhalt) in die von ihr vorbereitete Ausstellung „Musik an der Zerbster Residenz“ ein. Michael Maul (Leipzig) referierte über zwei von ihm wieder entdeckte Tabulatur-

bücher aus den Beständen der Weimarer Herzogin Anna Amalia Bibliothek, welche er als Quellen zur Zerbster Musikpflege um 1670 identifizierte. Konstanze Musketa (Halle/S.) arbeitete Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen dem frühneuzeitlichen Kantorei- und Kurrendewesen in Zerbst und dem in Halle (Stadtsingechor) und Leipzig (Thomanerchor) vor allem unter sozialgeschichtlicher Perspektive heraus.

Mit den musikalischen Beziehungen zwischen Zerbst und den süddeutschen Residenzen Kassel, Öttingen, Ansbach und Bayreuth beschäftigte sich Rashid-Sasha Pegah (Würzburg), während Samantha Owens (Brisbane, Australien) Faschs Musikalien-Austausch mit dem Württembergischen Hof und die dort herrschenden Urheberrechtsverhältnisse im 18. Jahrhundert thematisierte. Auf die Verbreitung und Bearbeitung der Kompositionen Johann Friedrich Faschs am Dresdener Hof ging Manfred Fechner (Jena) ein. Janice Stockigt (Melbourne, Australien) befasste sich in ihrem Referat mit zwei Messen des Dresdener Hofkomponisten Zelenka, die im Inventarverzeichnis der Zerbster „Concert-Stube“ von 1743 aufgelistet wurden. Auf die Komponisten dieses Verzeichnisses ging Klaus-Peter Koch (Bergisch Gladbach) näher ein.

Mit den Beiträgen von Cordula Timm-Hartmann (Halle/S.) zu Johann Ulich, Nigel Springthorpe (London) zu Johann Georg Röllig und Undine Wagner (Chemnitz/Weimar) zu Carl Höckh wurden auch einige Mitglieder der Zerbster Hofkapelle als Komponisten berücksichtigt. Die Bedeutung einzelner Hofkapellmitglieder arbeitete Maik Richter (Halle/S.) in seinem Beitrag zur Köthener Hofmusik unter Fürst August Ludwig heraus. Mary Oleskiewicz (Boston) stellte eine Triosonate aus den Beständen des Musikarchivs der Berliner Singakademie vor, als deren Schreiber und Komponisten sie Johann Friedrich Fasch identifiziert hatte. „Unbekannte Primärquellen zum Musikleben am Anhalt-Zerbster Hof im 18. Jahrhundert“ waren Gegenstand der Ausführungen von Barbara Reul (Regina, Kanada). Bert Sigmund (Michelstein/Blankenburg) gab einen Überblick zu Faschs Kantatenjahrgang *Das in Bitte, Gebet, Fürbitte und Danksagung bestehende Opfer*. In diesen Bereich der Vokalmusikpflege gehörten auch die Beiträge von Stephan Blaut (Halle/S.) und Brian Clark (Arbroath, Schottland) zu den für den Anhalt-Zerbster Hof in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstandenen Serenatenkompositionen Johann Friedrich Faschs und Johann Wilhelm Hertels.

Die Beiträge werden voraussichtlich 2009 im Konferenzbericht erscheinen.

## Frankfurt am Main, 10. bis 13. April 2008:

### „Musik – Bürger – Stadt. 200 Jahre Frankfurter Museums-Gesellschaft“

#### von Dorothea Gail, Frankfurt am Main

Die Feier des 200-jährigen Bestehens der Frankfurter Museums-Gesellschaft war der Anlass des von der Hochschule für Darstellende Kunst und Musik Frankfurt unter Federführung von Peter Ackermann, Andreas Odenkirchen und Christian Thorau organisierten internationalen Symposions. Der 1808 gegründete bürgerliche Verein Museum fungiert auch heute noch als Veranstalter von Symphonie- und Kammermusikkonzerten mit dem Orchester der Frankfurter Oper, dem Museumsorchester. Unter dem Thema „Musik – Bürger – Stadt“ ging es um Urbanität und Musikleben von den bürgerlichen Motivationen der Gründung im 19. Jahrhundert bis zur Aktualität des Bürgerengagements heute. Neben dem wissenschaftlichen Programm bildete ein „Inszeniertes Konzert“ eine Sitzung des Museums um das Jahr 1830 mit Musik, Literatur und Kunstbeschauung nach. Studierende aller Fachbereiche gestalteten als Instrumentalisten, Sänger, Schauspieler oder als Publikum in historischen Kostümen einen interaktiven Erlebnisraum.

Im Eröffnungsvortrag zeigte sich Peter Cahn (Frankfurt am Main) als exzellenter Kenner der Frankfurter Musikszene und bot einen Überblick über die geschichtlichen Ereignisse der Gesellschaft, die in ihren Anfängen in ihren Sitzungsprogrammen Literatur, bildende Kunst und Musik gleichermaßen zunächst durch die Mitglieder, dann fortschreitend professionalisiert darbot. Das



Musikalische gewann im Laufe der Zeit die Oberhand, so dass in den 1860er-Jahren die Gesellschaft zu einer reinen Konzertgesellschaft avancierte.

Die zwei Tage umfassende Vortragsreihe nahm ihren Ausgang vom bürgerlichen Kontext der Gründerzeit des Frankfurter Museums. Ralf Roth (Sinntal-Breunings) zeigte auf, dass das Frankfurter Museum, anders als das gleichzeitig existierende Casino, das hauptsächlich als Geselligkeitsort für das Großbürgertum fungierte, als Vereinigung des Bildungsbürgertums sich Bildung, Kunst, Kultur und Wissenschaft verschrieben hatte. Goethe wurde in diesem Zusammenhang ein besonderer Ehrenplatz eingeräumt, so Cristina Ricca (Torino). Man übersandte ihm als Ehrenmitglied einen goldenen Lorbeerkranz, den er in seiner Wahlheimat Weimar „versteuern“ musste, so ein Dankgedicht von ihm. Ralf-Olivier Schwarz (Frankfurt/M.) wies im Zusammenhang mit dem Förderer der ersten Stunde, dem Fürsten Dalberg, auf französische Einflüsse und Parallelen vom musealen zum konservatorischen (conservatoire) Gedanken hin.

Im Vergleich zu Frankfurt wurden die Städte Leipzig und Zürich mit ihren dortigen Gesellschaften fokussiert. In Leipzig konnte durch das rein protestantische Umfeld der Gedanke einer Kunstreligion Fuß fassen (Helmut Loos, Leipzig); die Allgemeine Musik-Gesellschaft Zürich wurde 1812 gegründet und später von Richard Wagner (in dessen Züricher Exilzeit) beeinflusst (Hans-Joachim Hinrichsen und Claudia Heine, Zürich).

An das Ende des 19. Jahrhunderts führte Ann Kersting-Meuleman (Frankfurt/M.) und zeigte den Einfluss Richard Strauss' auf die Programmgestaltung der Konzerte des Museums in Frankfurt: so wurden z. B. 1896 *Also sprach Zarathustra* und 1899 *Ein Heldenleben* hier uraufgeführt. Für das beginnende 20. Jahrhundert stellte Giselher Schubert (Frankfurt/M.) das Wirken Paul Hindemiths in dreifacher Rolle dar: als Konzertmeister des Museumsorchesters, als Komponist und als Dirigent. Hindemith formierte seine Musikauffassung besonders in Abgrenzung vom ‚expressiven‘ Dirigierstil Willem Mengelbergs: musikalischer Ausdruck solle doch in der Qualität der Werke zu finden sein und nicht durch Interpretation aufgesetzt werden. Eva Hanau (Frankfurt/M.) zeigte, wie in der NS-Zeit die finanzielle Krise der Museums-Gesellschaft ausgenutzt wurde, um sie – entgegen anfänglichen Aufbaumens – ihres Aktienkapitals zu berauben. Notwendige Veränderungsschritte, z. B. die Öffnung für ein breiteres Publikum, wurden dann unter parteipolitischen Vorzeichen vorgenommen.

In einem zweiten Schwerpunkt „Zur Ästhetik von Repertoire und Programm“ sprachen Ute Jung-Kaiser (Frankfurt/M.) über das letzte „Liebhaberkonzert“ mit Haydns *Schöpfung* 1808 in Wien und William Weber (Long Beach) über die langsame Durchsetzung eines klassischen Kanons in den Konzertprogrammen in Frankfurt und anderen Städten Europas. David Gramit (Edmonton, Kanada) zeigte anhand der Briefe Adolph Müllers an seine Familie, wie sich das Konzertleben durch die Augen eines Studenten im 19. Jahrhundert in Halle darstellte und welche ästhetischen Einschätzungen sich darin widerspiegeln. Auf die spezielle Art von Programmgestaltung ein Jahrhundert später in den Anfängen des Rundfunks der Frankfurter SÜWRAG hob Susanna Grossmann-Vendrey (Frankfurt/M.) ab: Intellektualität und ein großer Anteil zeitgenössischer Musik in den ersten Jahren waren das Markenzeichen des Programmdirektors Ernst Schön, einem Freund Walter Benjamins. Auch Thomas Mann las dort aus seinem noch unveröffentlichten Roman *Der Zauberberg*.

Camilla Bork (Berlin) eröffnete die dritte Sektion „The Art of Listening“ und sprach über die Rezeption von Paganini. Sie zeigte, wie Guhr, seinerzeit Dirigent der Museumsgesellschaft, in seiner Violinschule *Paganinis Kunst die Violine zu spielen* versuchte, „das Wunder [zu] erklären“. Markus Fahlbusch (Frankfurt/M.) hob anhand von „Urbanität und Klangort“ auf die Soziologie der musikalischen Gattungen ab. Wandelnde Hörerwartungen vom assoziativ-hermeneutischen bis zum formal-strukturellen Hören im frühen 20. Jahrhundert thematisierte Hansjakob Ziemer (Leipzig) im Spannungsfeld zwischen Programmmusik, absoluter Musik und Neuer Sachlichkeit. Karen Painter (Minneapolis) zeigte das Wechselspiel zwischen „musical cultivation“ (unscharf mit „Bildung“ zu übersetzen) und den ethischen und ästhetischen Implikationen dieses Prozesses. Eine Differenz zwischen Bürgertum/Bürgerlichkeit und der „Idee“ der bürgerlichen Gesellschaft, in der der Künstler als autonomer Vordenker einer Zukunft wirkt, stellte Ferdinand Zehentreiter

(Frankfurt/M.) in den Fokus, und Andreas Schulz (Berlin) fragte nach der Relevanz der Bürgerlichkeit für die Postmoderne zwischen Kontinuitätsbehauptung und Entbürgerlichung.

In der Abschlussdiskussion zeigte sich, dass die Trias „Musik – Bürger – Stadt“ nicht nur im Zusammenhang mit der kulturhistorisch kritischen Forschung hohe Relevanz besitzt, sondern dass unser heutiges Musikleben an den bürgerlichen Strukturen noch maßgeblich und wieder verstärkt partizipiert. Dieser Aktualitätsbezug wurde auch durch eine anschließende Podiumsdiskussion (hr2Kultur) zum Thema „Konzert und Publikum: Entwicklungen, Trends, Zukunftsperspektiven“ hergestellt (GMD Catherine Rückwardt / Staatstheater Mainz, Matthias Naske / Generaldirektor Philharmonie Luxembourg, Susanne Keuchel / stellvertretende Leiterin Zentrum für Kulturforschung Bonn und Thomas Rietschel / Präsident der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt). Die Tagung klang mit einem „Musikalischen Salon“ aus, in dem engagierte Frankfurter Bürger über die Zukunft der Musikkultur in ihrer Stadt diskutierten.

**Rieti, 28. und 29. April 2008:**

**„Giuseppe Ottavio Pitoni. La musica del suo tempo nel 350° anniversario della nascita“**

**von Gunnar Wiegand, Leipzig**

Der römische Kapellmeister und Musiktheoretiker Giuseppe Ottavio Pitoni stand im Zentrum eines internationalen Kongresses, der von der Università degli Studi di Roma „Tor Vergata“, der Università degli Studi di Roma Tre und dem Istituto per la Storia della Musica abgehalten wurde. Gastgeber war die nordlatialische Geburtsstadt Pitonis, Rieti, die den Kongress im wunderschönen Ambiente der Aula Magna ihrer Sabina Universitas im Palazzo Vecchiarelli beherbergte.

Nach Begrüßungsansprachen der lokalen Organisatoren und Sponsoren Tito Cheli (Rieti), dem Bürgermeister Giuseppe Emili (Rieti) und dem Präsidenten der Handelskammer Vincenzo Regnini (Rieti), folgten die Einführungsworte seitens der Vertreter der wissenschaftlichen Gastgeberinstitutione Agostino Ziino (Rom) und Lucca Avversano (Rom).

Die Tagung wurde mit einem Vortrag von Siegfried Gmeinwieser (Regensburg) über Pitoni als typischen Vertreter der römischen liturgischen Musik im europäischen Kontext eröffnet. Noel O'Regan (Edinburgh) ging in seinem Referat der Frage nach der Verbreitung und der Bedeutung von Pitonis Kurzmotetten *Cantate Domino* und *Laudate Dominum* in Britannien nach. Armando Carideo (Rom) stellte seine Arbeit zu den bisher unveröffentlichten Teilen der *Guida Harmonica* vor. Diese umfangreiche Handschriftensammlung lässt erkennen, dass Pitoni ein versierter Kenner der Musik seiner Zeit und ein scharfsichtiger Beobachter des Umbruchs vom ‚modalen‘ zum ‚tonalen‘ System war. Klaus Fischer (Cremona) äußerte sich zur Bedeutung Pitonis als Vertreter der römischen Kirchenmusik.

Mit seinem Vortrag „Per una biografia di Giuseppe Ottavio Pitoni“ von Saverio Franchi (Rom) wurde der Abschnitt zu speziellen Fragen des biographischen Umfelds Pitonis eingeleitet. Marco Gozzi (Trient) referierte über die Pionierarbeiten Laurence Feinigers in Bezug auf die „Wiederentdeckung“ des Komponisten in den 1950er- und 1960er-Jahren. In Giancarlo Rostirollas (Chieti) Vortrag über Pitonis Wirken als Kapellmeister an St. Peter rückte die Cappella Giulia ins Zentrum. Gunnar Wiegand (Leipzig) stellte ein Inventarverzeichnis aus dem Kapell-Bestand vor, durch welches einerseits eine genaue liturgische Zuordnung der mannigfachen Mess-Ordinarien Pitonis und andererseits die Datierung der Uraufführungen zahlreicher Kompositionen zur Mitte des 18. Jahrhunderts an St. Peter vorgenommen werden kann.

Die dritte Sektion leitete Eleonora Simi Bonini (Rom) mit einer erstmaligen Präsentation des Testaments von Pitoni und somit dem wohl letzten erhaltenen handschriftlichen Zeugnis des Komponisten ein. Florian Bassani Grampp (Rom) sprach über drei achtchörige Kolossal-Motetten von Girolamo Chiti anlässlich einer geplanten römischen Zwischenstation auf dem Hochzeitsweg Maria Amalia Wettins von Dresden nach Neapel im Jahr 1738. Unter Einbeziehung neuer Quel-

len referierte Vincenzo di Flavio (Rieti) über Pitonis Mitwirkung bei Oratorien-Aufführungen am Dom von Rieti. Ein analytisch ausgerichteter Vortrag zu den *Dixit Dominus*-Vertonungen Pitonis von Gaetano Stella (Rom) leitete zum letzten Kongress-Beitrag von Federico Vizzaccaro (Tivoli) zur stilistischen Einordnung von Motetten-Vertonungen am Ende des 17. Jahrhunderts. An 16 ausgewählten Beispielen zeigte sich, dass – entgegen einer in der Sekundärliteratur verkürzenden begrifflichen Einteilung in *Stile antico* und *Stile moderno* der römischen Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts – gerade Pitonis musiktheoretische Terminologie in der *Guida Harmonica* eine treffende Alternative bietet.

Durch die Kongressvorträge wurde abermals Pitonis zentrale Stellung unter den römischen Komponisten des frühen 18. Jahrhunderts deutlich, gerade darin aber auch die Wichtigkeit einer kontinuierlichen musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit seiner Person, seiner Musiktheorie und seinem kompositorischen Schaffen.

**Salzburg, 3. bis 5. Mai 2008:**

**„Der Tanz der Grete Wiesenthal (1885–1970). Bewegung in Zeit und Ort“**

**von Jürg Stenzl, Salzburg**

„Mit Schauspielerinnen und Tänzerinnen, denen immer schon der Ruf erotischer Freizügigkeit anhaftete, wurde ein besonderer Kult getrieben“, liest man in Nike Wagners Buch über *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*. Allen voran war es die Tänzerin Grete Wiesenthal, die von Peter Altenberg vergöttert, von Oskar Kokoschka als Inbegriff des modernen Tanzes gefeiert und, wenn man dem Tonfall seiner Briefe und Schriften Glauben schenkt, von Hugo von Hofmannsthal geliebt wurde.

Die Leiterin der Derra de Moroda Dance Archives der Universität Salzburg, Gunhild Oberzauer-Schüller, hat bereits vor einem Jahr ein bemerkenswertes Symposium über Igor Strawinsky und den Tanz (das erste deutschsprachige Strawinsky-Symposium überhaupt) gemeinsam mit dem Salzburger Museum der Moderne organisiert (vgl. *Mf* 60, 2007, S. 264 f.) und stand jetzt auch hinter einem prominent besetzten Kolloquium über die Tänzerin Grete Wiesenthal. Wie wichtig es für die Kunst der Wiener Moderne ist, dass sich dazu VertreterInnen aus der Tanz-, der Kunst- und der Musikwissenschaft zusammenfinden, hat sich einmal mehr bestätigt. Es ist durchaus erstaunlich, welche unmittelbaren Wirkungen der „freie“ Tanz von Grete Wiesenthal (die zuerst gemeinsam mit ihren Schwestern Elsa und Berta aufgetreten ist) hatte: Die Musik von Franz Schreker zur Pantomime *Der Geburtstag der Infantin* (nach Oscar Wilde) bedeutete für den Komponisten bei der Kunstschau 1908 den Durchbruch. Im gut 900 Seiten umfassenden 27. Band der Hofmannsthal-Gesamtausgabe ist nachzulesen, wie intensiv sich der Dichter auf den Tanz – und hier insbesondere auf Projekte mit Grete Wiesenthal – eingelassen hat. Dem Maler Erwin Lang, Wiesenthals Gatten, verdankt man eindrucksvolle Holzschnitte der Tänzerin, die Sabine Spießberger vorstellte; Monika Oberhammer zeigte eindrucksvoll die vielen Querbezüge zwischen der Tänzerin und Malern wie Klimt und Kokoschka auf.

Von besonderem Interesse war die Tatsache, dass Grete Wiesenthal zu einem Inbegriff einer Wiener Tänzerin wurde. Sie hatte eine ‚klassische‘ Tanzausbildung erhalten und war zunächst Tänzerin im Ensemble der Hofoper, die sie dann bezeichnenderweise verließ, als sie ihren eigenen ‚freien‘ Tanzstil entwickelte. Dass sie damit für den Tanz auch neue Räume wie Galerien, das Kabarett und Freiluftproduktionen erschloss, machte Barbara Lesák deutlich.

Einen weiteren Schwerpunkt bot die Tatsache, dass Grete Wiesenthal als musikalische Vorlagen den Wiener Walzer bevorzugte und Elemente der Vorstadt- und Popularkultur aufgriff. (Gleichzeitig tanzte sie zu Beethovens – wohl als „schubertisch“ verstandenem – *f-Moll-Allegretto* aus Op. 10/2.) Von besonderer Bedeutung ist dabei, wie Marion Linhardt (Bayreuth) und Gabriele Brandstetter (Berlin) erläuterten, dass das „Wienerische“ sowohl den Aufbruch eines neuen Tanzes der

Moderne wie die „Alt-Wien“-Ideologie, den Wien-Kitsch des *Dreimäderlhauses* einschloss. Dass diese so unterschiedlichen „Wien-Bilder“ auch die Wirkung Grete Wiesenthals beeinflussten, insbesondere in einer radikal veränderten Welt nach dem Ersten Weltkrieg, ist eine ebenso wichtige Einsicht wie Wolfgang Dreyers hellsichtige Hinweise darauf, was nach 1900 alles unter Österreichischer „Volksmusik“ verstanden wurde – und teilweise immer noch wird ...

Wie wichtig es ist, die choreographische, szenische und musikalische Alltäglichkeit zu rekonstruieren, um das Neue der Wiesenthal zu verstehen, machte die Tagungsleiterin mit ihren Ausführungen über eines der erfolgreichsten Ballette der Hofoper deutlich, das dort von 1885 bis 1940 (!) auf dem Spielplan verblieb, Louis Frapparts *Wiener Walzer*. Im Gegensatz dazu zeichnete Thomas Steiert (Bayreuth) ein plastisches Bild von der Klangwelt Franz Schrekers und damit des wohl einzigen ‚modernen‘ Komponisten zu Grete Wiesenthals Choreographien.

Das Kolloquium blieb keineswegs bei ‚bloßer Theorie‘ stehen: Die Tänzerin des Wiener Staatsopernballetts Kathrin Czerny führte nicht nur Wiesenthals Choreographie *Berauscht vom ersten Balletterlebnis* (auf den Walzer *Wein, Weib und Gesang* von Johann Strauß jun.) eindrucksvoll vor, sondern erläuterte auch dessen neues Bewegungsvokabular im Vergleich mit dem klassischen Ballett.

Nur – und das war ein zentrales Thema bei der Schlussdiskussion: Wir ‚haben‘, gar ‚besitzen‘, trotz aller Bilder und Beschreibungen, die Wiesenthal-Choreographien nur in Bruchstücken. Wie in allen Kunstgeschichten ist hier Vieles unwiederbringlich verloren. Umso wichtiger sind die kritischen Methoden und Konzepte, mit denen das Schaffen und die Wirkung einer Tänzerin wie Grete Wiesenthal untersucht werden. Dass es hier noch viel zu tun gibt und wie man überlegt weiterarbeiten sollte, legten Nicole Haitzinger und Anja Manfredi dar, die parallel zu Wiesenthal auch andere moderne Tänzerinnen wie Anna Pavlova und Isadora Duncan einbezogen.

Erstaunlich: Es sind in den letzten Jahrzehnten ganze Halden von Büchern über die „Wiener Moderne“ und den „Jugendstil“ erschienen; die zentrale Rolle, die damals der „neue Tanz“ gespielt hat, ist dabei schlicht übersehen worden. Die Veröffentlichungen der Vorträge des Strawinsky- wie des Wiesenthal-Symposiums in Buchform sind in Vorbereitung.