
BERICHTE

Stuttgart, 30. April 2004:

„Musik Literatur. Vermitteln aus Leidenschaft“. Ein Symposium zu Ehren von Uwe Schweikert

von Susanne Fontaine, Berlin

In schwierigen Zeiten für den Buchmarkt im Allgemeinen und den Musikbuchmarkt im Besonderen ist der Lektor zu einer bedrohten Art geworden. Wie hoch jedoch Autoren und Leser diese Spezies schätzen, machte die Veranstaltung deutlich, die Dörte Schmidt (Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart) und Anselm Gerhard (Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern) zu Ehren von Uwe Schweikert an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst ausrichteten. Als langjähriger Lektor prägte er vor allem das Musikbuchprogramm des Metzler-Verlages Stuttgart. Das Symposium spiegelte sowohl die Tätigkeiten Schweikerts als Lektor, Editor und Autor als auch seine literarischen und musikalischen Vorlieben.

Norbert Miller (Berlin) sprach über „Musikalische Landschaften bei Jean Paul“. An Beispielen aus *Die unsichtbare Loge* und *Titan* führte er aus, dass hier künstliche Landschaften wiedergegeben werden, die sich, aufgelöst in einzelne, Assoziationen auslösende Motive, musikalischer Komposition vergleichbar in der Zeit entfalteten. Sprache und Schreibvorgang spielten in den Assoziationsvorgang hinein; an die Stelle der beschriebenen Landschaft trete deren Evokation. Über das wechselseitige Wahrnehmen als zentrale Bedingung für die Freundschaften wie für das Künstlertum sprach Anne Duden (London), bevor sie aus eigenen Werken las. Die von ihr gewählten Texte erwiesen der Liebe Schweikerts zur Alten Musik und zu Italien Reverenz. Unter dem Titel „Überfahrt ins Uferlose. Jahre mit Jahnn“ sprach Jan Bürger (Marbach) über Gelingen und Scheitern bei Hans Henny Jahnn. Ausgehend von Schweikerts These, die fingierte Begegnung des Autors mit Rilke anlässlich einer Schifffahrt sei eine Metapher des Scheiterns, legte Bürger dar, dass dieses Scheitern bei Jahnn Bedingung für den Verlust traditioneller Sicherheit und für den Aufbruch ins Neue darstelle, ebenso wie dasjenige der Agrarkommune Ugrino die Voraussetzung für das Gelingen von *Fluss ohne Ufer* gewesen sei. Dass die Opposition von „neudeutsch“ versus „akademisch“ durchaus ihren historischen Sinn zum Zweck der jeweiligen Positionsbestimmung gehabt habe, jedoch schon sehr bald obsolet geworden sei, führte Peter Gülke (Freiburg i. Br.) am Beispiel von Robert Schumanns *Manfred-Ouvertüre* aus. In dem Werk artikuliere sich sowohl das Unbehagen des Komponisten an überlieferten Formen als auch sein Interesse an Zwischengattungen. Die literarische Vorlage liefere in *Manfred* die Vorgabe dafür, die diskursive Form des Sonatensatzes in seiner knappen Ausprägung als Ouvertüre dem romantischen Sujet anzupassen.

Paul Fiebig (Baden-Baden) verfolgte zunächst das Gedankenspiel eines von keinem Wort verunreinigten Schweigevortrags, bevor er eigenen Reflexionen über die gegenwärtige Situation des Lesens und Hörens in Zeiten des Verlusts von Vernunft Lichtenberg-Zitate von erschreckender Aktualität entgensetzte. Den Dank eines Autors an den Lektor Schweikert für seine „Hebammenkunst“ sprach Anselm Gerhard aus, verbunden mit Hoffnungen auf künftige weitere Aktivitäten des Autors Schweikert.

Dresden, 26. und 27. Mai 2004:

„Sagenhaft Sagenhaftes“

von Christian Cöster, Berlin

„Sagenhaftes“, so das Thema der Dresdner Musikfestspiele 2004. Davon inspiriert, veranstalteten Michael Heinemann und Matthias Herrmann an der Musikhochschule Dresden ein Symposium zur Märchenoper und zu ihrer Gattungsgeschichte – sofern man Märchenoper als Gattung definieren kann. Dies wurde immer wieder am Rande der Vorträge angesprochen, ohne dass eine eindeutige Antwort gefunden werden konnte. Zu vielschichtig und heterogen waren die historischen und gegenwärtigen Tendenzen, als dass diese an zwei Tagen abschließend bewertet werden konnten. Doch gerade in der Pluralität des Vorgestellten lag der Reiz dieses Symposiums.

Zunächst entführte Norbert Müller (Berlin) die Zuhörer zu den „Inseln der Glückseligkeit“, den Anfängen der Märchenoper in Italien im 18. Jahrhundert. Jahrmarktstheater, Revuen von Wanderbühnen und die Opera buffa konnte er als Vorläufer der Märchenoper ausmachen, die wiederum Künstler weit über die Gebiete Italiens hinaus inspirierten.

Es schloss sich ein Reigen von Vorträgen an, welche die Situation der Märchenoper in den einzelnen Nationen bzw. Regionen im 19. Jahrhundert untersuchten. Bedauert wurde das krankheitsbedingte Fehlen von Matthias Brzoska (Essen), der das Genre in Frankreich untersucht hatte. Einen entsprechenden Einblick in die deutsche Märchenoper gab Hans John (Dresden). Manuela Jahrmärker (München) konstatierte, dass es in Italien keine eigentliche Entwicklung des Genres gegeben hatte. Dort, wo vereinzelt Märchenopern komponiert wurden, folgten sie eher den Prinzipien der komischen Oper. Eine Begründung dafür fand sich in dem Ringen der Italiener um eine nationale Identität. Auch in Russland unterlag die Märchenoper dem Einfluss politischer Umstände, diente sie doch meist der prachtvollen Hofdarstellung. Lucinde Braun (Dresden) zeigte anhand der Werke Nicolaj Rimskij-Korsakovs dessen allmähliche Loslösung von diesen Konventionen. Die Entwicklung der tschechischen Märchenoper zeichnete Helmut Loos (Leipzig) nach. Er widmete sich insbesondere der Zeit nach Dvořák und Wagner bis hin zu Janáček's *Das schlaue Füchslein*.

Mit Manuel Gervinks (Dresden) Vortrag richtete sich endgültig der Blick auf die Zeit nach Wagner. Er überprüfte die Motive Humperdincks bei dessen Hinwendung zur Märchenoper und resümierte, dass ihn weniger die Nähe zu Wagner, als vielmehr subjektive Erfahrungen prägten. An Siegfried Wagner verdeutlichte Eckhart Kröplin (Dresden), dass dieser sich in vollem Bewusstsein der „kleinen“ Form der Märchenoper zuwandte, wohlwissend, keinem Vergleich mit dem Werk seines Vaters standhalten zu können, worin Kröplin wiederum Wagners Selbständigkeit erkannte.

Matthias Hermann beschäftigte sich mit Hans Pfitzners *Christelflein* und zeigte die Vereinnahmung dieser „Weihnachtsoper“ durch die Nationalsozialisten an der Dresdner Oper auf. Auch Michael Heinemann setzte sich mit dem Einfluss der NS-Zeit auseinander, indem er die „Neuen Idyllen“ bei Märchenopern aus den 1930er- und 1940er-Jahren u. a. an der *Klugen* von Carl Orff untersuchte.

Auf dem Weg zur Gegenwart betrachtete Jörn-Peter Hiekel (Dresden) Helmut Lachenmanns *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* und Hanns-Werner Heister (Hamburg) wagte mit seinen Ausführungen über *The Wizard of Oz* und dem Versuch, mit Musik und Theater einen US-amerikanischen Mythos herzustellen, einen Blick über die Gattungsgrenzen hinaus.

Das Symposium fand seinen Abschluss mit vier Werkstattberichten zu Märchenoperprojekten am Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Es bleibt die Vorfreude auf das baldige Erscheinen der Vorträge in gedruckter Form bestehen und ferner der Wunsch, dass auch zukünftig solch anregende und produktive Symposien im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele stattfinden können.

Litomyšl, 19. bis 21. Juni 2004:

„Das Bild Bedřich Smetanas in den Wandlungen der Zeit 1824 – 1884 – 2004“

von Jarmila Gabrielová, Prag

Anlässlich des doppelten Jubiläums des tschechischen Komponisten Bedřich Smetana (1824–1884) fand unter der Leitung von Marta Ottlová eine internationale wissenschaftliche Konferenz in seinem ostböhmischem Geburtsort statt. Wie dem Rahmentitel zu entnehmen ist, hat man sich diesmal nicht nur auf die Persönlichkeit und die schöpferische Tätigkeit Smetanas, sondern namentlich auch auf die postume Wirkung und Rezeption seines Schaffens konzentriert.

Zu Beginn der Tagung stand Smetanas Instrumentalmusik im Mittelpunkt. Markéta Štědrónská (Prag) beschäftigte sich mit der Problematik der Komposition des *Klaviertrios g-Moll* op. 15; Klaus Döge (München) sprach über die sinfonische Dichtung *Aus Böhmens Hain und Flur* und über die Motive ihrer Ablehnung in der zeitgenössischen deutschsprachigen Kritik. Jitka Ludvová (Prag), Milan Pospíšil (Prag) und Šárka Bumbová (Ondřejov) wählten bedeutende Persönlichkeiten aus Smetanas Prager Umkreis zum Thema, nämlich Jan Nepomuk Maýr, František Ladislav Rieger und Marie Červinková-Riegrová sowie die Sängerin Eleonora Gayer von Ehrenberg.

Helmut Loos (Leipzig) betrachtete die Religiosität von Smetana und Dvořák im zeitgenössischen ideengeschichtlichen Kontext, während Milada Jonášová (Prag) auf einen unbekanntem Brief Smetanas aufmerksam machte, der eine Quelle zur Prager Mozart-Tradition in den 1860er-Jahren darstellt. Marta Ottlová (Prag) sprach über die Wandlungen der dramaturgischen Konzeption in Smetanas *Dalibor*, Cyril Šálek (Prag) analysierte die Funktion der Wiegenlieder in der Oper *Der Kuss* und Albert Gier (Bamberg) wies u. a. auf mögliche Vorbilder für das Libretto zu Smetanas letzter Oper *Die Teufelswand* hin.

Am zweiten Konferenztag trat die medizinische und anthropologische Problematik in den Vordergrund. Emanuel Vlček (Prag) sprach aufgrund seiner Untersuchungen der irdischen Überreste des Komponisten über die Merkmale von Smetanas Physiognomie und Jan Betka (Prag) fasste die neuesten ärztlichen Befunde zu Smetanas Gehörleiden zusammen. Marie Klimešová-Černá (Prag) bechäftigte sich in ihrem kunsthistorischen Beitrag mit zeitgenössischen Smetana-Porträts. Mit der Rezeption von Smetanas Opern in St. Petersburg, Prag, Wien, im deutschsprachigen Raum und Bratislava befassten sich Roman Bertschenko (Moskau), Jan Panenka und Ta'ána Součková (Prag), Petr Kadlec (Pardubice/Prag), Hubert und Vlasta Reitterer (Wien), Arnold Jacobshagen (Thurnau) und Miloslav Blahynka (Bratislava), während Anders Carlsson (Göteborg) das Musikleben in seiner Stadt um 1850 und die Wirkung Smetanas in Schweden charakterisierte.

Am letzten Tag der Konferenz erörterte Olga Mojžíšová (Prag) Smetanas finanzielle Lage in den einzelnen Etappen seines Lebens. Tomislav Volek (Prag) setzte sich polemisch mit dem Stand der Smetana-Forschung und ihren Repräsentanten auseinander. Ivan Klimeš, Jarmila Gabrielová, Vojtěch Mojžíš (alle Prag) und Jindřich Růžička (Litomyšl) erinnerten schließlich an die Geschichte des bekannten Smetana-Funksignals des Prager Rundfunks, die Smetana-Anklänge in den frühen Opernwerken von Bohuslav Martinů, die Musik Smetanas auf den ältesten Tonträgern sowie die Anfänge des Musikfestivals „Smetanova Litomyšl“.

Die Konferenz hat Smetanas künstlerische und menschliche Persönlichkeit in einem zum Teil neuartigen, wissenschaftlich nüchternen Licht gezeigt, zugleich jedoch auf die Lücken und Desiderata der heimischen sowie der (kaum existierenden) internationalen Smetana-Forschung aufmerksam gemacht.

Düsseldorf, 15. und 16. Juli 2004:

„Robert Schumann, das Violoncello und die Cellisten seiner Zeit“

von Irmgard Knechtges-Obrecht, Aachen

Das 8. Internationale Schumann-Symposion war dem Vorstandsvorsitzenden der Düsseldorfer Robert-Schumann-Forschungsstelle, Klaus Wolfgang Niemöller, zum 75. Geburtstag gewidmet. Thematisch verband es Fragen der Schumann-Forschung mit musikalischen Vorlieben des Jubilars. Wilhelm Simson (Robert-Schumann-Gesellschaft, Düsseldorf) würdigte das große Engagement Niemöllers für die *Neue Schumann-Gesamtausgabe*. Hubert Unverricht (Mainz) umriss in seiner Laudatio den biographischen sowie akademischen Werdegang und hob Niemöllers Verdienste als „wissenschaftlicher Manager“ hervor. Alexander Hülshoff (Violoncello) und Babette Dorn (Klavier) umrahmten musikalisch mit *Fünf Stücken im Volkston* op. 102 von Robert Schumann sowie den *Rhapsodies pour le Violoncelle et Pianoforte* op. 33 von Johann Benjamin Groß.

Im wissenschaftlichen Teil ging Manuel Gervink (Dresden) der Poesie und dem charakteristischen Cello-Ton in Schumanns Werken nach. Obwohl die Poetisierung seiner Musik Schumanns Intention entsprach, fand Gervink das poetische Moment des Violoncellos wenig greifbar. Dem späten kammermusikalischen Schaffen wandte sich Volker Kalisch (Düsseldorf) zu und thematisierte das Spannungsfeld zwischen als unzeitgemäß geltender Kompositionsweise in der Sonatenform und Schumanns Bemühungen um neuartige Formen. Matthias Wendt (Düsseldorf) beschäftigte sich mit Schumanns fast komplett verschollener Klavierbegleitung zu Johann Sebastian Bachs Violoncello-Solosuiten. Christiane Wiesenfeldt (Lübeck) betrachtete das schmale Repertoire im Bereich der Violoncello-Sonate um die Mitte des 19. Jahrhunderts, erläuterte deren komplizierte Rolle sowie die zeitgemäßen Schwierigkeiten des Instruments. Heinz von Loesch (Berlin) ging der Frage nach, inwieweit die originalen Fingersatz- und Strichbezeichnungen in der Solostimme von Schumanns *Violoncellokonzert* op. 129 hilfreich für die Interpreten sein könnten. Einen Interpretationsvergleich anhand verschiedener Einspielungen unternahm Wolfgang Seibold (Karlsruhe) für Schumanns *Fünf Stücke im Volkston* op. 102.

Alle übrigen Referate betrafen heute eher unbekanntes, zu ihrer Zeit jedoch populäre Violoncellisten. Andreas Grabau, den in Leipzig wirkenden Widmungsträger der *Stücke im Volkston*, stellte Ute Bär (Zwickau) vor. Thomas Synofzik (Köln) beleuchtete das Leben und Wirken des begabten Violoncellisten, Karikaturisten sowie Spiritisten Christian Reimers und dessen Beziehungen zu Schumann in Düsseldorf. Auf die Vertreter der von Felix Mendelssohn Bartholdy am Leipziger Konservatorium eingerichteten Violoncelloklasse ging Helmut Loos (Leipzig) ein, wobei sich hier keine wirkliche Violoncello-Schule herausbildete. Friedrich Grützmaker d. J. arbeitete mit dem Schumann befreundeten Geiger Ferdinand David zusammen. Sein vor allem im kammermusikalischen Bereich Maßstäbe setzendes Wirken thematisierte Robert von Zahn (Köln).

Weitere Beiträge befassten sich mit Entwicklungen des Violoncellos im Russland des 19. Jahrhunderts und den Verknüpfungen zu Schumanns 1844 dorthin unternommener Reise. Ab 1750 bildeten sich in St. Petersburg die Cello-Entwicklung prägende Strömungen heraus, unter anderem durch Vertreter der deutschen Musikerfamilie Albrecht, die Klaus-Peter Koch (Bergisch-Gladbach) betrachtete. Den ebenfalls in St. Petersburg wirkenden Carl Eduard Schubert, Bruder von Schumanns Verleger Julius Schuberth, stellte Lucian Schiwietz (Bonn) vor. Dem Komponisten und Violoncellisten Johann Benjamin Groß widmete sich Bernhard R. Appel (Düsseldorf), indem er die umfangreichen Beziehungen zu vielen Musikern aus Schumanns Umfeld darlegte. Während Schumann den Werken von Groß distanziert gegenüberstand, widmete dieser Clara Schumann seine *Rhapsodien* op. 33.

Das Symposion wurde veranstaltet von der Robert-Schumann-Gesellschaft sowie der Robert-Schumann-Forschungsstelle, Düsseldorf, und geleitet von Bernhard R. Appel und Matthias Wendt.

München, 2. bis 4. August 2004:

„Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext“

von Kerry McCarthy, Duke (USA) [Übersetzung von Stefan Gasch]

Die Musikhistorische Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Vorsitz: Theodor Göllner) hatte in Verbindung mit der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte zu einem Symposium eingeladen, in dessen Mittelpunkt die mannigfaltige und weithin ausstrahlende Musikkultur der Münchner Hofkapelle im 16. Jahrhundert stand. Die einzelnen Beiträge beschäftigten sich mit dem berühmtesten ihrer Kapellmeister Orlando di Lasso ebenso wie mit dessen Vorgängern (einschließlich Ludwig Senfl und Mattheus Le Maistre) und Nachfolgern (wie Johannes de Fossa und den Lasso-Söhnen Ferdinand und Rudolph). Mit 27 Referenten aus neun Ländern kam eine Tagung zustande, die so international war wie die Hofkapelle selbst. Für Idee und Organisation zeichneten Franz Körndle, Birgit Lodes und Bernhard Schmid verantwortlich.

Die Mitarbeiter der Bayerischen Staatsbibliothek hatten für die Konferenz eine Sonderausstellung mit elf Originalquellen vorbereitet, von denen jede eine konkrete Verbindung zu einem der Vorträge aufwies. So wurde denn auch die nicht am üblichen Tagungsort (Orff-Zentrum) sondern in der Bibliothek abgehaltene Vormittags-Sitzung, bei der man in direktem Kontakt mit den besprochenen Quellen war, für Referenten und Zuhörer zum besonderen Genuss. Birgit Lodes (Wien) zeigte, dass alle Manuskripte, die vermeintlich durch Ludwig Senfl aus der kaiserlichen Hofkapelle in den Bestand der neu gegründeten Hofkapelle gekommen waren, erst zu einer späteren Zeit in München angelegt wurden, ein Forschungsergebnis, das unsere Sichtweise beider musikalischer Institutionen verändern wird. David Fallows (Manchester) wies nach, dass zahlreiche jener Arbeiten, die man üblicherweise dem Kopisten Lukas Wagenrieder zuschreibt, von einer Gruppe verschiedener Schreiber gefertigt wurden. Armin Brinzing, München, zeigte später eine wenig beachtete zeitgenössische Medaille des echten Wagenrieder, ein Portrait eines grimmig dreinblickenden jungen Mannes mit der scheinbar unpassenden Inschrift „Cor gaudens exhilarat faciem“.)

Auch weitere Referenten beschäftigten sich mit den handschriftlichen Quellen, unter ihnen Jacobijn Kiel (Utrecht), Marie Louise Göllner (Los Angeles), Thomas Schmidt-Beste (Heidelberg) und Jessie Ann Owens (Brandeis). Reinhold Schlötterer (München), Katelijne Schiltz (Leuven) und Richard Freedman (Haverford) diskutierten verschiedene Drucke. Erich Tremmel (Augsburg) sprach – wie Brinzing – über die Musikinstrumente der Hofkapelle. Nachdem Laurenz Lütteken (Zürich) die Situation der Münchner Hofkapelle allgemein im Kontext des Mäzenatentums des 15. und 16. Jahrhundert thematisiert hatte, stellten Klaus Pietschmann (Zürich), Pawel Gancarczyk (Warschau), Bernd Edelmann (München), Metoda Kokole (Ljubljana) und Hildegard Herrmann-Schneider (Innsbruck) Verbindungen der Hofkapelle zu verschiedenen Regionen Europas bis hin zu Polen oder Kreta heraus. James Haar (Chapel Hill) und William Mahrt (Stanford) präsentierten detaillierte musikalische Analysen ausgewählter Werke von Lasso, während Rebecca Wagner Oettinger (Wisconsin), Christian Leitmeir (London) und Siegfried Gmeinwieser (München) die Werke und Lebenswege anderer Hofkapellmeister des 16. Jahrhunderts diskutierten.

Theodor Göllner (München), David Burn (Oxford), Stefan Gasch (Wien), Franz Körndle (Augsburg) und Bernhard Schmid (München) setzten sich dem Repertoire der mehrstimmigen Messe und der Tradition der Propriumskompositionen der Münchner Hofkapelle auseinander. Ein besonderer Höhepunkt war ein Konzert mit der Gruppe für Alte Musik München und dem Vokal Ensemble München unter der Leitung von Martin Zöbeley, bei dem ein vollständiges Proprium und Ordinarium von Lassos Vorgänger Ludwig Daser zu hören war.

Das Symposium machte deutlich, dass die Institution der Münchner Hofkapelle im 16. Jahrhundert in ihren Verflechtungen und Abgrenzungen, ihren Beziehungen und Eigenheiten, ihren Traditionen und Neuerungen viel mehr zu bieten hat, als ein isolierter Blick auf den Großmeister Lasso vermuten ließe. Ein Kongressbericht (mit weiteren Beiträgen von Ludwig Finscher, Nicole Schwindt und Philippe Vendrix) ist in Vorbereitung.

Lillafüred, 23. bis 28. August 2004:

12. Konferenz der Cantus Planus-Forschungsgruppe der International Musicological Society

von Roman Hankeln, Trondheim

Bei der von Lászlo Dobszay (Budapest) organisierten Konferenz diskutierten mehr als 90 Teilnehmer über neueste Forschungsergebnisse auf dem Gebiet der mittelalterlichen west- und ostkirchlichen Einstimmigkeit. Die Konferenzen der Cantus Planus-Gruppe vereinigen traditionell beide Sparten dieses Forschungszweigs („Gregorianik“ und „Byzantinischer Gesang“), diesmal eröffneten sich aber quasi „globale“ Perspektiven mit Beiträgen etwa zu Buddhistischen Neumennotationen aus Japan (Elizabeth Markham, London), strukturellen Unterschieden in der Psalmodie jüdischer und christlicher Gesangstraditionen (Regina Randhofer, Halle) bzw. zur Psalmodie im Byzantinischen Gesang (Christian Troelsgård, Kopenhagen). Thematische Spannweite signalisierten bereits die einleitenden Festvorträge von Amnon Shiloah (Jerusalem) über die Rolle der Musik bei den jüdischen Philosophen Saadia Gaon und Judah Halevi und von Michel Huglo (Baltimore) über Herkunft und Überlieferung des berühmten „Salve festa dies“-Versus.

In die frühe Choralgeschichte bzw. zu den verwandten Choralrepertoires der Gregorianik führten Untersuchungen von John Caldwell (Oxford; über altrömische Invitatorien), Joseph Dyer (Boston, Mass.; über römische und zentralitalienische Lektionsteine) und Christoph Tietze (San Francisco; Beobachtungen zu Vetus-Latina-Spuren in nichtpsalmischen Introitus-Texten).

Der mittelalterlichen Musiktheorie widmeten sich u. a. Beiträge von Charles Atkinson (Columbus, Ohio) über neue, plausiblere Anordnung und Lesung der „Alia musica“-Traktatengruppe) und Jeremy Llewellyn (Kopenhagen; zum Thema „diskreter“ Kategorienbildung als Grundlage musiktheoretischer Systembildung im 11. Jahrhundert).

Ein traditioneller Schwerpunkt der Cantus Planus-Tagungen gilt seit jeher der Quellenphilologie (auch dies thematisch breit: etwa Nicholas Bell, London, zum Missale der Sammlung Hirsch III.934 in der British Library, andererseits Jurij Snoj, Ljubljana, zu den Choralhandschriften aus Koper, Capodistria) und der Notationsforschung. Herausgegriffen sei hier nur der Beitrag Franz Karl Prassls (Graz) zu frühen Spuren des so genannten „germanischen“ Choraldialekts u. a. in Einsiedeln 121.

Eine nicht minder wichtige Rolle nahmen Repertoirestudien ein (etwa Judit Fehér, Budapest, zum Hymnar der Dominikaner und Deutschordensritter, Gábor Kiss, Budapest, zum osteuropäischen Repertoire des Messordinariums, Giacomo Baroffio, Cremona, zum Hymnar der Franziskaner in Venetien).

Beiträge zur Sequenz- und Tropenforschung stammten von Gunilla Iversen (Stockholm) und Marie-Noël Colette (Paris; Sequenzen des *Antiphonars Karls des Kahlen*, F-Pn. lat. 17436), Lori Kruckenberg (Oregon; zur Frage der Tropenherkunft aus Lothringen) und Hana Vlhová-Woerner (Berlin; u. a. zum Sanctus-Tropus „Genitor summi filii“). Die Themen der Beiträge zum mittelalterlichen Choral von den Reimoffizien in der Krakauer Karmeliter-Liturgie (James Boyce, Leonia, New York) bis zu Guillaume Du Fays *Recollectio-Offizium* (Barbara Hagg, Baltimore).

Nachgestellt seien die im Rahmen dieser Tagung erwähnten elektronischen Hilfsmittel der Choralforschung bzw. Kodikologie: Das NEUMES-Projekt (Erfassung byzantinischer Neumen, www.scribserver.com/NEUMES/), das CANTUS-Projekt (Inventarisierung von Handschriften des Offiziums, publish.uwo.ca/~cantus/), die Cantus-planus-Homepage der Universität Regensburg (www-musikwissenschaft.uni-regensburg.de/cantus) sowie das digitale Katalogisierungsprojekt illuminierten Kodizes der British Library, London, www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/).

Stuttgart, 24. bis 26. September 2004:

„Was heißt heute noch ‚kritisches Komponieren‘?“

von Arno Lücker, Berlin

Komponisten Neuer Musik, die sich selbst als „kritische“ Zeitgenossen bezeichnen, sind nicht selten. Die politisch links angesiedelte Grundhaltung geht bei vielen dieser Komponisten mit der Ansicht einher, dass ihre Werke ebenfalls „kritisch“ zu sein hätten, etwa als „Kritik am ästhetischen Apparat“ (Helmut Lachenmann), als „Arbeit am Mythos“ (Nicolaus A. Huber) oder als „Reflexion der Konventionen“ (Mathias Spahlinger).

Anlässlich eines von Claus-Steffen Mahnkopf auf Schloss Solitude initiierten Symposiums sollten Komponisten, Musikwissenschaftler, Philosophen und Soziologen der Frage nachgehen, was „kritisches Komponieren“ bedeuten und wie es aktuell noch zu realisieren sein könnte.

In seinem einführenden Referat arbeitete Rainer Nonnenmann (Köln) die politisch-ästhetischen Positionen Lachenmanns und N. A. Hubers historisch auf, um letztlich einen weiten Begriff des „kritischen Komponierens“ zu postulieren. Dieter Mersch (Potsdam) gewährte Einblick in seine philosophische Suche nach einem Konzept paradoxer, nicht medialisierbarer und sich nicht mehr durch Werke, sondern durch – per se „kritische“ – Tätigkeit auszeichnender Kunst. Als prominentester Vertreter unter den Eingeladenen der komponierenden Zunft verwies Klaus Huber (Bremen) aphorisierend auf die bezüglich des eigenen Schaffens ganz selbstverständliche politische Haltung als „einzig authentische Alternative“. Günter Mayer (Berlin) entwarf das Bild einer Generation von Komponisten, die sowohl in der DDR als auch nach 1990 sich nicht durch schwierige oder sich gewandelt habende Umstände von der Schaffung politisch intendierter Werke abhalten ließen oder lassen. Der Tradition westdeutschen „kritischen Komponierens“ widmete sich dagegen Ernst-Helmuth Flammer (Heilbronn), der das „philosophische Programm“ Lachenmanns und Spahlingers als nicht kohärent und ideologisch unterminiert markierte. Anhand von Deutungen der Erzeugnisse bildender Künstler forderte Harry Lehmann (Berlin) zur Erlangung kritischen Bewusstseins die Renaissance eines starken „Werk“-Begriffs, was einige Kontroversen auslöste. Nicola Sani (Rom) machte in seinem Vortrag darauf aufmerksam, dass viele italienische Vertreter der Neuen Musik sich im Vergleich zu ihren deutschen Kollegen viel direkter zu (vornehmlich marxistischen) Ansichten bekannten und politisch aktiv wurden. Claus-Steffen Mahnkopf (Freiburg i. Br.) ging der Frage nach, die dem Symposium den Namen gegeben hatte, um zu dem Schluss zu kommen, dass nur derjenige „kritisch“ komponiere, der im Werk sein „Nein!“ emphatisch zu erkennen gäbe. Lachenmanns Musik sei dagegen eher „visionär“ als „kritisch“ und die Werke N. A. Hubers seien bloße „Anwendungsmusik“. Als Repräsentanten „wirklich kritischen“ Komponierens nannte Mahnkopf Marc André, Steven Kazuo Takasugi und den anwesenden Frank Cox (Baltimore), der in seinem Referat („Between Primal Self-Assertion and Monadic Indifference“) den Blick auf die Tätigkeit des sich kritisch zu komponieren Anschickenden aus US-amerikanischer Sicht warf. Die anschließende Präsentation seines Werkes *Shift for five cellos* (1992–1994) sollte ein praktisches Beispiel tatsächlich hinterfragenden Komponierens darstellen. Im letzten Vortrag des Symposiums stellte Ferdinand Zehentreiter (Frankfurt a. M.) – sich vor allem auf Adornos und Konrad Fiedlers Schriften beziehend – fest, dass sinnliche Erkenntnis als „basale ästhetische Erfahrung“ ohnehin die Möglichkeit einer kritischen Perspektive in autonomer Form behalte.

In der Abschlussdiskussion herrschte Konsens in der harten Kritik an den – als „totalisierend“ empfundenen – ästhetischen Positionen Lachenmanns, N. A. Hubers und Spahlingers. Den Thesen zur aktuell „wirklich kritischen“ Neuen Musik wurde allerdings der Hinweis auf die Faktizität von politischer – sei es produktions- oder rezeptionsästhetisch intendierter – Musik überhaupt entgegengestellt, die sich abseits theorisierender Debatten weiterhin abspielt. Die Veröffentlichung der Symposiumsergebnisse ist in der Reihe *New Music and Aesthetics in the 21st Century* vorgesehen.

Berlin, 29. September bis 2. Oktober 2004:

„Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800“

von Simone Galliat, Köln

Anlässlich der Berliner Premiere des 1809 in Wien uraufgeführten Singspiels *Die Schweizer Familie* von Joseph Weigl trafen sich führende Opernforscher zu einem Internationalen Symposium an der Universität der Künste. Konzipiert und organisiert wurde die Tagung von dem in Köln ansässigen interdisziplinären DFG-Forschungsprojekt „Die Oper in Italien und Deutschland 1770–1830“ unter der Leitung von Wolfram Steinbeck und Wolf-Dieter Lange.

Nach einer Einführung in die Aufgaben und Ziele des Projekts und der Tagung von Wolfram Steinbeck (Köln) wurde das Symposium mit einem Festvortrag von Sieghart Döhring (Bayreuth) eröffnet. Döhring zeichnete die vielgestaltigen Metamorphosen des Importschlagers „Italienische Oper“ nach und eröffnete so das spannungsreiche Beziehungsfeld zwischen deutscher, italienischer und französischer Oper.

In der ersten Sektion, die dem Wandel der Operngattungen um 1800 gewidmet war, ging Thomas Betzwieser (Bayreuth) Denkfiguren deutscher Opernästhetik nach. Im Anschluss daran mündeten Sabine Henze-Döhrings (Marburg) Untersuchungen zum Sektionsthema in dem Fazit, dass es eine genuin deutsche Oper als Gattung in der Praxis nicht gegeben habe. Helga Lühning (Bonn) thematisierte den Wandel der Solonummer anhand der Entwicklung von Arie und Cavatina, während Arnold Jacobshagen (Bayreuth) die Gattungsvielfalt des musikalischen Theaters um 1800 hervorhob. Anno Mungen (Köln) beschloss die Sektion mit einer Betrachtung zu Spiel und Theatralität in der Dialogoper.

Der Etablierung der Gattung Oper in Deutschland galt die zweite Sektion der Tagung. Zum Auftakt referierte Christine Siegert (Köln) über die Verbreitungswege italienischer Opern im deutschsprachigen Raum. Panja Mücke (Marburg) richtete den Fokus auf Wandertruppe und Hofoper in Dresden und zeigte, wie sich hier deutschsprachige Oper etablieren konnte. Danach betrachtete Norbert Oellers (Bonn) die Nationaltheaterbewegung im Lichte der Epochen, worauf Wolf-Dieter Lange (Bonn) Geschichtszauber und Märchen im romantischen Opernlibretto schilderte. Abschließend ergänzte Detlef Altenburg (Weimar) die Sektion mit einem Blick auf Szenentypen und Gestaltungsprinzipien der Musik im Sprechtheater.

In der dritten Sektion trat der europäische Kontext in das Zentrum. Daniel Brandenburg (Bayreuth) erörterte, auf welchen Wegen die Opera buffa weit über Italien hinaus Verbreitung fand, während Martina Grempler (Bonn) die Koexistenz der Gattungen innerhalb Italiens veranschaulichte. Im Anschluss beleuchtete Marcus Chr. Lippe (Köln) die deutschsprachige Opernproduktion in München, die sich um 1800 als Sonderfall der Vorherrschaft italienischer Opern stellen musste. Anhand Shakespeares *Othello* illustrierte Caroline Lüderssen (Frankfurt) Parallelen und Differenzen der Rezeption in Italien und Deutschland. Als Beispiel für Librettoformen zwischen Aufklärung und Libertinage stellte Mignon Wiele (Köln) die Wiener Musikdramen Giambattista Castis vor. Abschließend wies Michele Calella (Zürich) die musiktheatralische Intertextualität in Spohrs *Zemire und Azor* nach.

Die letzte Sektion war der Singspielrezeption gewidmet. John A. Rice (Rochester) betrachtete die Oper im Wien des 19. Jahrhunderts zwischen ästhetischem Anspruch und Zwängen des Marktes. Anschließend exemplifizierte Klaus Pietschmann (Zürich) anhand des musikdramatischen Schaffens von Weigl Gattungs- und Stilvielfalt als konstruktive Elemente künstlerischer Entwicklungsprozesse. Ein humorvolles Licht auf den „Höllenhund Weigl“ warf der Gastgeber der Tagung, Rainer Cadenbach (Berlin), als er den Komponisten aus der Sicht Beethovens und seines Kreises beleuchtete. Eine Darstellung der Rezeption deutscher Singspiele in Paris von Till Gerrit Waidelech (Wien) beschloss das facettenreiche Symposium.

Bonn, 28. bis 30. Oktober 2004:

„Šostakowitsch und die Symphonie“

von Detlef Gojowy, Unkel

Eingebunden in den Šostakovič-Zyklus 2003–2006 des Beethoven Orchesters Bonn unter seinem Generalmusikdirektor Roman Kofman, der alle Sinfonien zur Aufführung bringt, bildeten diese den thematischen Schwerpunkt des vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Köln und dem Beethoven Orchester gemeinsam veranstalteten Internationalen Symposions, eingeleitet von einem Versuch „Musik in der sowjetischen Gesellschaft in den 1920er- bis 1970er-Jahren“ von Dittmar Dahlmann (Bonn).

Dorothea Redepenning (Heidelberg) verfolgte die Idee des hauptsächlich an Beethoven, weniger an Čajkovskij oder Skrjabin orientierten „Sinfonismus“ in der Definition Boris Asaf'evs, der in Šostakovičs Entwicklungsjahren Diskussionsthema wie auch Richtschnur war. Manuel Gervink (Dresden) brachte unter der Fragestellung „Affirmation oder Pathos?“ diesen „Simfonism“ in den Zusammenhang mit und im Spannungsfeld zu dem idylleversessenen, an Bildbeispielen demonstrierten „Sozialistischen Realismus“. Kadja Grönke (Oldenburg) analysierte die Ausprägung „Politischer Dichtung in Šostakovičs Sinfonik“ mit der Feststellung von Unterschieden, je nachdem ob es sich dabei um Auftragswerke handelte oder der Text dem Komponisten selbst am Herzen lag wie bei der *XIII.* und *XIV. Sinfonie*. Dem Sinngehalt eben der *XIV.* als Totentanz in bewusster Anknüpfung an Musorgskijs *Lieder und Tänze des Todes*, die Šostakovič vordem instrumentierte, widmete sich wiederum mit Bildbeispielen aus Holbeins Darstellung und einem Berner Totentanz sowie einem Vergleich zu Liszts *Danse macabre* Marie-Luise Bott (Berlin).

Die Entwicklung von Šostakovičs früher Sinfonik von der *I.* bis zur *IV. Sinfonie* verfolgte Wolfram Steinbeck (Köln). Am Beispiel der *VI. Sinfonie* (warum sie „so schwer verständlich“ sei) entwickelte David Fanning (Manchester) seine Hypothese vom „Energieverlust“ („loss of energy“) als Merkmal des sinfonischen Stils von Šostakovič: den erwarteten Lösungen zur Vermeidung von Abgegriffenem auszuweichen.

Christian Martin Schmidt (Berlin) nahm die *VIII. Sinfonie* in Verfolg ihrer allgegenwärtigen Grundmotive gewissermaßen wie ein Uhrwerk auseinander. Hans-Joachim Hinrichsen (Zürich) praktizierte Ähnliches an der *V. Sinfonie*: Auch sie bestehe im Grundmaterial aus einem Guss, und eine Deutung ihres Schlusses als „aufgesetzt“ im Sinne eines blasphemisch karikierten Jubels entzöge sich deshalb der Analyse. Hartmut Schick (München) unternahm den „Versuch einer Neuinterpretation der *IX. Sinfonie* von 1945“ als der vermeintlich „unpolitisch Heiteren“; im Gegenteil habe sich der Pazifist Šostakovič von chauvinistischen Jubeltönen gerade fern gehalten – eine Auffassung, die von Äußerungen seines Sohnes Maxim durchaus bekräftigt wird. Hartmut Hein (Köln; „Showpieces?“) schilderte die engagierten, doch von Missverständnissen und Spannungen getrübbten Präsentationen Šostakovičs durch Leonard Bernstein in den USA.

Im Beitrag des Berichterstatters („Der Volksfeind auf Tonträgern“) wurde aus frühen Erfahrungen am Beispiel der DDR mit zeitgenössischen LP-Dokumenten dargelegt, welche Werke und Seiten Šostakovičs man im sowjetischen Machtbereich der 1950er- und 1960er-Jahre kennen lernen konnte – oder auch nicht durfte, bzw. wie sich das allmählich änderte.

Kennen lernen, zur Kenntnis nehmen will man allerdings auch im analytisch um so sorgfältige, wertfreie Seriosität bemühten Westen nicht immer alles: Unausrottbar scheint der Zungenschlag, mit dem die von Solomon Volkov veröffentlichten *Memoiren* mit dem Epitheton „umstritten“ oder gar „so genannt“ belegt werden, obschon seriöse anfängliche Einwände z. B. seines Sohnes Maxim von ihm ausdrücklich zurückgezogen wurden, ebenso unausrottbar der Zungenschlag, Šostakovič habe seine *IV. Sinfonie* 1937 „freiwillig zurückgezogen“, obschon sein Freund und Mitkämpfer Isaak Glikman ausführlich nachwies, dass es sich um ein Verbot handelte und die „Freiwilligkeit“ ein Ergebnis von Erpressung war (*Chaos statt Musik. Briefe an einen Freund*, Berlin 1995). Auch absichtsvoll lancierte Geschichtsbilder ändern sich eben auch nur allmählich.