
BERICHTE

Berlin, 21. bis 24. Oktober 2004:

„Polnische Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts im europäischen Kontext“

von Stefan Keym, Leipzig

Polnische Musik aus der Zeit zwischen Frédéric Chopin und der Trias Witold Lutosławski/Krzysztof Penderecki/Henryk Górecki ist in Deutschland wenig geläufig. Von Karol Szymanowski und Stanisław Moniuszko kennen viele nur die Namen oder einzelne Werke; Mieczysław Karłowicz und Aleksander Tansman sind kaum ein Begriff. Dabei bietet die polnische Musik 1850–1950 nicht nur zahlreiche künstlerisch bedeutende Schätze. Aufgrund ihrer spezifischen Rahmenbedingungen ist sie auch von besonderem Interesse für kulturhistorische Fragestellungen, wie sie in jüngster Zeit zunehmend ins Blickfeld der Musikwissenschaft rücken. Dazu zählt auch das Spannungsverhältnis zwischen dem Bemühen um eine eigene nationale Identität und der engen, anhaltenden Berührung mit fremden Einflüssen, in die viele polnische Komponisten durch ihre langen Auslandsaufenthalte kamen.

Diese Überlegungen bildeten den Ausgangspunkt eines Internationalen Symposiums, das – parallel zur Konzertreihe *Polen im Herzen. Komponieren in der Fremde* – auf Initiative von Rainer Cadenbach und Frank Harders-Wuthenow an der Berliner Universität der Künste stattfand. Im Eröffnungsvortrag beschrieb Mieczysław Tomaszewski (Krakau) unter dem Titel „Kunst in Umarmung durch die Geschichte“, wie Musik im mehrfach geteilten und besetzten Polen zwangsläufig in engen Bezug mit der politischen und gesellschaftlichen Entwicklung trat und wie sich aus dieser Situation bestimmte Konstanten der polnischen Musik entwickelten: die Neigung zu politischem Engagement, die Akzentuierung des Nationalen (verbunden mit einem ausgeprägten Traditionsbewusstsein), ein starkes Ausdrucksbedürfnis sowie die Koexistenz slawischer, christlich-mediterraner und jüdischer Elemente.

Diese Konstanten kehrten leitmotivisch wieder in den weiteren Vorträgen, die überwiegend einzelnen Komponisten gewidmet waren. Rüdiger Ritter (Bremen) problematisierte Stanisław Moniuszkos Unterscheidung zwischen „europäischer“ und „nationaler“ Musik. Dieter Gutknecht (Köln) beschrieb die internationalen Kontakte des Weltbürgers und Virtuosen Henryk Wieniawski, Joseph Herter (Warschau) den Lebensweg Zygmunt Stojowskis, der in Paris studierte und später in die USA emigrierte. Das schwierige Verhältnis des Pianisten und polnischen Ministerpräsidenten Ignacy Jan Paderewski zu seinem Studienort Berlin beleuchtete Antoni Buchner (Berlin). Helmut Loos (Leipzig) spürte den Ursachen des fulminanten Erfolgs nach, den das Oratorium *Quo vadis?* von Feliks Nowowiejski (dem aus dem Ermland gebürtigen Meyerbeer-Preisträger der Berliner Akademie der Künste) bis 1914 hatte. Michał Bristiger (Warschau) analysierte die Filmmusiktheorie des Schreker-Schülers Karol Rathaus. Leon Markiewicz (Kattowitz) stellte den polnischen Neoklassizisten Michał Spisak vor, während Andrea Brill (München) das „französisch-polnisch-jüdische Selbstverständnis“ des ebenfalls dauerhaft nach Paris emigrierten Aleksander Tansman diskutierte. Beata Bolesławska (Warschau) ging auf den Fall Andrzej Panufniks ein, der anfangs als Exponent der sozialistischen Musik Polens galt, nach seiner Emigration nach Großbritannien 1954 jedoch in seiner Heimat boykottiert wurde.

Drei Beiträge widmeten sich personenübergreifenden Themen. Karol Bula (Kattowitz) verglich Berlin und Paris als Zentren des Studiums und Wirkens polnischer Komponisten vor und nach dem Ersten Weltkrieg. Stefan Keym erörterte die patriotische Deutung des Beethoven'schen Prinzips „Per aspera ad astra“ in Symphonien von Zygmunt Noskowski, Paderewski und Mieczysław Karłowicz als Beispiel für einen deutsch-polnischen Kulturtransfer. Marcin Gmys (Warschau) zeigte strukturelle, ästhetische und inhaltliche Berührungspunkte der „jungpolnischen“ Moderne (Karol Szymanowski, Apolinary Szeluto) mit Schreker und Busoni auf.

Das Symposium ließ die Vielfalt der polnischen Musikkultur 1850–1950 erahnen. Es bleibt zu hoffen, dass es den Auftakt zu einer intensiveren deutschen Rezeption dieser Kultur bildet.

Dresden, 25. und 26. November 2004:

„Bernd Alois Zimmermann. Zeitauffassung und musikalische Poetik“

von Wolfgang Mende, Dresden

Das Konzept einer „pluralistisch“ geschichteten Zeit, die der irreversiblen Sukzession von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft enthoben ist, hat Bernd Alois Zimmermann selbst in den Mittelpunkt seiner musikalischen Poetik gestellt, – und die Analytiker und Interpreten sind dieser auktorialen Deutung vielfach gefolgt. Dass der zeittheoretische Erklärungsansatz mit der bisher geleisteten Forschung keineswegs erschöpft ist, hat das von Jörn Peter Hiekel (Dresden) organisierte, DFG-geförderte Internationale Symposium an der Dresdner Hochschule für Musik gezeigt. Elf Vorträge, flankiert von wohltuend konstruktiven Diskussionen, eröffneten neue analytische und philosophische Zugänge zu Zimmermanns vieldeutigem Werk und griffen dabei weit über den Aspekt der Zeitauffassung hinaus.

Jörn Peter Hiekel verortete in seinem einführenden Vortrag Zimmermanns Zeitauffassung sowie dessen Konzept einer „auskomponierten Widersprüchlichkeit“ in der Geistes- und Kompositionsgeschichte des 20. Jahrhunderts und stellte wenig beachtete Bezüge zum Denken Igor Strawinskis, Claude Debussys, Theodor W. Adornos und Jan Patočkas her. Die Spezifik von Zimmermanns Simultan- und Zitatechniken arbeitete Christian Utz (Graz) anhand eines Vergleichs mit entsprechenden Verfahren bei Charles Ives heraus. Martin Kaltenecker (Paris) betrachtete Zimmermanns Montagetechnik im Licht von Jacques Rancières Theorie des ästhetischen Regimes und entwickelte daraus das Modell einer Komposition als „imaginärer Körper“. In einem Podiumsgespräch sprachen die Komponisten Wilfried Krätzschmar und Dietrich Eichmann, die kurzfristig für den erkrankten Hans Zender eingesprungen waren, über Impulse von Zimmermanns Musikdenken für das Komponieren der Gegenwart.

Die weiteren Vorträge konzentrierten sich jeweils auf einzelne Werke bzw. Werkgruppen. Heribert Henrich (Berlin) berichtete über das komplexe Geflecht von Eigenbearbeitungen und Selbstentlehnungen in Zimmermanns Frühwerk und präsentierte in diesem Zusammenhang Materialien aus einem erst jüngst aufgetauchten Quellenbestand. Einen neuen analytischen Zugang zu Zimmermanns *Trompetenkonzert* bot Lydia Weißgerber (Dresden), indem sie das Verfahren des Komponisten generativ als „Übersetzung“ von Elementen des Jazz in zwölfstöniges „Milieu“ beschrieb. Wolfgang Rathert (München) stellte analytische Beobachtungen zu den *Perspektiven* vor und zeigte Parallelen zu Willi Baumeisters Theorie der abstrakten Kunst auf. Dem Zeit- und Raumkonzept von Zimmermanns *Soldaten* näherte sich Martin Zenck (Bamberg) über eine theatersemiotische Analyse von Harry Kupfers Stuttgarter Inszenierung und unter Einbeziehung neuerer Theorien zur Ontologie der Zeit und zur Verräumlichung des Wissens (Deleuze, Geertz, Bredekamp). Manuel Gervink (Dresden) unterzog das intertextuelle Bedeutungsnetz des choreographischen „Klaviertrios“ *Présence* einer eingehenden Reflexion. Am Beispiel des *Concerto pour Violoncelle et orchestre en forme de „pas de trois“* demonstrierte Oliver Korte (Berlin), wie Zimmermann serielle Verfahren zur Generierung als Ganzes erfundener Klangbilder einsetzt, und verwies allgemein auf die Bedeutung der Kategorie des Klangs für die pluralistische Musikkonzeption des Komponisten. Gerhard Winkler (Salzburg) schlüsselte auf, wie in *Intercomunicazione* ein aus einer Zwölfotonreihe ableitbarer, scherenartiger „Gestalt-Nukleus“ auch auf andere Ebenen der formalen Gestaltung projiziert ist und wie Zimmermann hier serielles Denken mit Möglichkeiten primärklanglichen Komponierens vermittelt. Silke Wenzel (Hamburg) konnte schließlich mit dem Befund aufwarten, dass in der *Ekklesiastischen Aktion* die in „Intervall und Zeit“ aufgeführten

Tritonusproportionen nicht nur die Tonhöhen organisieren, sondern auch die Textauswahl und -anordnung determinieren, und zwar auf den Ebenen von Silbe, Wort und Satz.

Genua, 3. bis 5. Dezember 2004:

„Paganini – Divo e Comunicatore“

von Andreas Lange, Berlin

Genua bot Anfang Dezember 2004 zwei Ereignisse, die für Freunde der Musik Niccolò Paganinis gleichermaßen bedeutend waren: die Eröffnung des ersten Museums zu Ehren Paganinis, der „Casa Paganini“, und eine wissenschaftliche Tagung. 21 Referenten aus fünf Ländern beleuchteten aus ihrer Sicht Einzelheiten über die Persönlichkeit Paganinis und seine Kompositionen mit höchst interessanten Beiträgen.

Trotz ihres hohen Alters ließ es sich Alma Brughera Capaldo (Genua), die Gründerin und langjährige Vorsitzende des Instituts für Paganini-Studien und Präsidentin der Associazione Amici di Paganini nicht nehmen, in einem einleitenden Referat die Arbeit der Organisation bis zur Eröffnung der Casa Paganini zu umreißen.

Die Tagung zum 200. Geburtstag Paganinis im Jahre 1982 hatte sich zum Ziel gesetzt, Gericht zu halten über alle romanhaften Biographien, falschen Zuordnungen und mehr oder weniger phantastischen Ausgaben seiner Werke. Paganini sollte der Musikgeschichte wiedergegeben werden als Komponist und überragender Instrumentalist. Wie Maria Rosa Moretti (Genua) betonte, wurde in diesem Sinne seit 1982 vieles erreicht. Ein wichtiger Punkt dabei war die ständige Aktualisierung der Chronologie und des Werkverzeichnisses.

Einen Schwerpunkt der Tagung bildeten Forschungen über Camillo Sivori, den einzigen Schüler Paganinis. Gerard Baruet (Paris) legte ein umfangreiches Sivori-Werkverzeichnis vor. Stefano Termanini (Genua) ging ausführlich auf die Beziehungen zwischen dem Lehrer Paganini und dem Schüler Sivori ein. Durch eine Serie von Lektionen, die Paganini komponiert hatte (*6 Cantabili e Valtzi* – noch nicht veröffentlicht), erlernte der junge Sivori das Geheimnis der natürlichen Violintechnik Paganinis.

Zum ersten Mal informierte der Geigenbauer Alberto Giordano (Genua) aus einer anderen Sicht über die Violine Paganinis, eine Guarneri del Gesù (1742). Er wies Abnutzungsspuren nach, die das Bild eines überschwänglichen Violinisten zeigen: Abgerundete Ecken, zahlreiche Furchen und Spuren tiefenden Schweißes. Die Bedeutung chromatischer Skalen in der Musik Paganinis stand im Mittelpunkt des Vortrages von Philippe Borer (Schweiz). Sehr aufschlussreich war der Vortrag von Claudio Pavolini (Piacenza), in dem er über den Fingersatz Paganinis referierte. Unabhängig von der Handgröße (Sivori hatte im Gegensatz zu Paganini sehr kleine Hände) entwickelte Paganini eine relativ einfache Methode, bei der vor allem im Lagenspiel mit dem Daumen gekniffen wurde.

Der Münchner Geiger Ingolf Turban machte in seinem Beitrag auf folgende drei Positionen bei Studierenden und Violinlehrern aufmerksam: 1. das bewusste Ignorieren Paganinis, 2. das Virtuositentum als spieltechnisches Gewissen und 3. die vorbehaltlose und genaue Betrachtung der Musik Paganinis. Um Paganini richtig spielen zu können, bräuchte es keine zermarternden Übungsstunden, sondern eine offene und empfangsbereite Einstellung.

Abschließend fasste Anna Sorrento (Piacenza) in einem Resümee die Ziele und Aufgaben der Paganini-Forschung wie folgt zusammen: 1. Fortsetzung des interdisziplinären Vorgehens in der Paganini-Forschung. 2. Die volle Würdigung der Persönlichkeit von Camillo Sivori. 3. Die Hervorhebung der Bedeutung der kritischen Ausgabe des Schriftwechsels von Paganini, herausgegeben von Roberto Grisley (Santa Cecilia). 4. Die Wiederaufnahme und Intensivierung der verlegerischen Arbeit, Paganini und Sivori betreffend. 5. Die Bildung eines Studienzentrums mit dem Ziel, eine wissenschaftlich verlässliche Gesamtausgabe vorzubereiten.

Berlin, 6. und 7. Januar 2005:**„Trivial – Kunst – Musik“**

von Saskia Jaszoltowski, Berlin

Im Rahmen des DFG-Sonderforschungsbereichs „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ leitete Albrecht Riethmüller einen zweitägigen Workshop am Musikwissenschaftlichen Seminar der Freien Universität Berlin. Dabei wurde der Frage nachgegangen, inwieweit Musik, abhängig von ihrem gesellschaftlichen Kontext, dem Urteil der Trivialität und dem Prozess der Trivialisierung unterliegt und welche Konsequenzen dies für Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichte hat.

Eckart Kleßmann (Klein-Bengerstorf) verdeutlichte am Beispiel von Georg Philipp Telemann, wie Musikkritiker des 19. Jahrhunderts seinen – zu Lebzeiten populären – Kompositionen Tief Sinnigkeit absprachen, nicht zuletzt aus nationalistischen Gründen, und die Geringschätzung im Vergleich zu seinem Zeitgenossen (und Freund) Bach in das 20. Jahrhundert kolportierten. Anhand des Romans *Kreutzersonate* von Margriet de Moor thematisierte Ulrich Tadday (Bremen) die Trivialisierung der Musik in der Literatur, die der Makel der Romane über Musik sei. Neben dem Beharren auf einer affektiven Wirkung der Musik werde hier eine falsch verstandene Interpretation von Leoš Janáček's *1. Streichquartett* vermittelt. Kevin Clarke (Amsterdam) argumentierte in seinem Beitrag, dass das Wesen der Operette im Stile von Emmerich Kálmán oder Steven Sondheim im Konglomerat von Hoch- und Trivialkultur bestehe. Der intellektuelle Anspruch der Operette manifestiere sich in ihrer Rezeption auf der Ebene der Parodie einer vorgetäuschten Tiefe und der Ironie einer übersteigert dargestellten Realität. Anhand von Filmbeispielen aus den Jahren 1927 bis 1958 veranschaulichte Albrecht Riethmüller (Berlin), wie ein bestimmter Komponist oder eine bestimmte Musik im Kontext des Films als Trivialität oder als Hochkultur stigmatisiert wird und wie durch das vermeintliche Wissen über diese Unterscheidung soziale Konflikte ausgelöst werden. In Carl Froelichs Nazi-Film *Heimat* werde zum Beispiel beim Versuch der Festschreibung einer kulturellen Identität durch Bachs Musik als Inbegriff der deutschen Kunstmusik der Komponist letzten Endes trivialisiert. Zum Thema Gustav Mahler stellte Julie Hubbert (Columbia, South Carolina) die These auf, dass er eine Unterscheidung zwischen „trivial“ und „sinfonisch“ ignoriert habe, indem er städtische Musik in seine Sinfonien inkorporiert und somit diese aufgewertet habe. Timothy Freeze (Ann Arbor, Michigan) exemplifizierte an Mahlers Lied *Aus! Aus!* die vielschichtigen Allusionen des Operettenstils. Schließlich argumentierte Federico Celestini (Graz), dass der Trivialitätsvorwurf an die Musik Mahlers – der mit dem hohen sinfonischen Stil gebrochen und die Unterscheidung von hoher und niederer Kunst in Frage gestellt habe – paradigmatischen Kritikmustern zur Ausgrenzung von Andersheit folge und eine Abwehrhaltung gegen Modernität sei.

St. Petersburg, 14. und 15. Januar 2005:**„Die Orgel im Konzertsaal und ihre Musik“**

von Manuel Gervink, Dresden

Anlässlich der Übergabe der von der Bonner Orgelbaufirma Klais restaurierten Walcker-Orgel in der St. Petersburger Philharmonie im Rahmen eines Festaktes und im Beisein politischer Prominenz, darunter die Präsidenten Russlands und Deutschlands, Vladimir Putin und Horst Köhler, fand unweit von der Philharmonie ein begleitendes Symposium statt, das unter der Leitung von Klaus Wolfgang Niemöller (Köln) Rolle, Funktion, Technik und Repertoire der Konzertsaalorgel thematisierte. Das Projekt wurde von der Beauftragten der deutschen Bundesregierung für Kultur

und Medien, Staatsministerin Christina Weiss, und der Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit, Berlin, GTZ, gefördert.

Mit seinem Eröffnungsreferat über Perspektiven der europäischen Konzertsaalorgel in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts skizzierte Klaus Wolfgang Niemöller die ganze Bandbreite des Generalthemas; er schlug einen Bogen von der Cavaillé-Coll-Orgel im Pariser Trocadéro zur Gelsenkirchener Walcker-Orgel und ging auf signifikante Anwendungen des Orgelklangs in Werken u. a. von Richard Strauss und Bernd Alois Zimmermann ein. Klaus Hortschansky (Münster) verband das Erscheinen der Orgel auf dem Theater mit deren Rolle im Musiktheater von Claudio Monteverdi (*Orfeo*) bis Richard Wagner (*Meistersinger*), und S. Berezhnaja (St. Petersburg) stellte das Phänomen einer Traditions-Transformation in den Vordergrund: Die Orgel wurde vom russischen bzw. sowjetischen Publikum stets nur als Konzertinstrument wahrgenommen, die Charakteristik des Instruments entsprach seiner Funktionalität im Konzertsaal. Christian Ahrens (Bochum) beschrieb die Pläne für eine „Riesenorgel“, die Mitte des 19. Jahrhunderts im Londoner Crystal Palace entworfen und ohne falsche Bescheidenheit als weiteres Weltwunder angekündigt worden war. E. Melnikowa (Moskau) erweiterte den Fokus auf Konzertorgeln in Großbritannien allgemein, und Jurij Semjonow (St. Petersburg) verfolgte das Schicksal russischer Orgeln in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen, als im Verlauf der Diskussionen über das Wesen proletarischer Kultur auch die Orgel eine nicht ungefährdete Position innehatte. Dass Aristide Cavaillé-Colls Orgelwerke bis nach Russland verbreitet waren, erläuterte Natalja Malina (Moskau) anhand der Geschichte der Orgel im großen Saal des Moskauer Konservatoriums, während Viktor Koscheljow (St. Petersburg) den entsprechenden Überblick für die Geschichte des Tagungsortes im 19. Jahrhundert gab. Helmut Loos (Leipzig) lieferte einen reich bebilderten Überblick zu Leipziger Konzertorgeln und brachte sie mit der jeweiligen Raumarchitektur in Zusammenhang. Martin Balz (Darmstadt) beschrieb mit der Orgel in der Breslauer Jahrhunderthalle ein weiteres, auch realisiertes Instrument mit riesigen Ausmaßen und stellte die Verbindung von Instrument und Musik anhand von Max Regers Opus 127 her. Vita Lindenberg (Riga) erläuterte das vielfältige Repertoire, das auf der Rigaer Domorgel zu Gehör gebracht wurde, und Arnfried Edler (Hannover) verfolgte den Aufbau der konzertanten Orgelmusik im 19. Jahrhundert im Schnittpunkt ästhetischer und politischer Faktoren. Repertoirespezifische Untersuchungen zu den Werken Rheinbergers, Guillemins bzw. Widors trugen Martin Weyer (Marburg) und Manuel Gervink vor; M. Rasputina (Moskau) untersuchte das Orgelwerk des auch als Sinfoniker äußerst produktiven Johann Nepomuk David. A. Karpova und Wladimir Gurewitsch (beide St. Petersburg) erörterten beispielhaft Werke zeitgenössischer Komponisten, während Walentina Popowa (Moskau) zu aufführungsspezifischen Aspekten „klassischer“ holländischer Orgelmusik referierte. – Die Beiträge von Alexander Schwab (Bonn) und T. Botschkowa (St. Petersburg) fielen dem äußerst knappen Zeitplan zum Opfer und werden im Tagungsbericht nachzulesen sein.

Hamburg, 3. bis 5. Februar 2005:

„Musiktheater im Exil der NS-Zeit“

von Mathias Lehmann, Hamburg

Es ist sicherlich kein Zufall, dass die erste wissenschaftliche Tagung, die sich speziell mit diesem Thema beschäftigte, am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg ausgerichtet wurde. Seit zwanzig Jahren ist die Beschäftigung mit NS-verfolgten Musikern und deren künstlerischer Arbeit ein Forschungsschwerpunkt in Hamburg, und mit Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen lehren hier zur Zeit zwei ausgewiesene Experten auf diesem Gebiet. Dementsprechend vielfältig und substantiell war auch die Hamburger Konferenz. Die sechzehn Referenten setzten sich unter verschiedenen Fragestellungen mit den theaterspezifischen Aspekten des musikalischen Exils auseinander. Der Tagung wurde klugerweise ein erweiterter Exilbegriff zugrunde gelegt, der

nicht nur die erfolgreiche Flucht aus Nazi-Deutschland thematisiert, sondern der auch Aspekte der Verfolgung innerhalb Mitteleuropas sowie die nicht geglückte Flucht, die Deportation und Vernichtung in den Konzentrationslagern mit einschließt (vertreten durch Ingo Schultz, Handewitt, Beitrag zur im KZ Theresienstadt entstandenen Oper Viktor Ullmanns *Der Kaiser von Atlantis*).

In seiner Eröffnungsansprache benannte Petersen mehrere durch das theatrale Genre bedingte Aspekte, die für das Thema wesentlich sind. So habe das Musiktheater im Exil als plurimediale Form insbesondere durch die Medien „Wort“ und „Szene“ einen exponiert öffentlichen Charakter, der offene oder versteckte Stellungnahmen zur zeitgeschichtlichen Situation ermögliche. Gleichzeitig hätten die Opernhäuser in den Gastländern zum einen oftmals ein eher konservatives Repertoire gehabt, und zum anderen spezifisch regionale Traditionen gepflegt, die von den Exilierten eine künstlerische Anpassung an den Stil des Repertoires und den Geschmack des Publikums erforderten.

Bereits am Eröffnungstag wurde mit den Vorträgen von Claudia Maurer Zenck zur „Salzburg Opera Guild“ in Amerika und von Barbara von der Lühe (Berlin) zur Geschichte der Oper in Palästina an bisher unbekanntenen Quellen die ganze Spannbreite der Bedingungen des Musiktheaters in zwei wichtigen Exilländern angesprochen. An den beiden folgenden Tagen gab es länderspezifische Vorträge zum Musiktheater in Frankreich (Beate Angelika Kraus, Bonn), der Türkei (Burcu Dogramaci, Hamburg), Italien (Fiamma Nicolodi, Florenz), Kanada (Albrecht Gaub, Middleton), und Australien (Albrecht Dümling, Berlin). Mehrere Vorträge befassten sich mit den Exilländern USA und England. Es wurden hier sowohl Einzelaspekte vorgestellt (Jutta Raab Hansen, London, „Musiktheater unter den Häftlingen der Isle of Man“; Michael Fend, London, „Das Glyndebourne-Experiment“), als auch bestimmte Musiker und deren Exilbiographien in den Mittelpunkt gestellt (Barbara Busch, Würzburg, „Kurt Jooss und Berthold Goldschmidt im englischen Exil“; Friedrich Geiger, Hamburg, „Weimar und die USA. Das Beispiel Richard Mohaupt“; Friederike Fezer, Hamburg, „Irr- und Umwege eines Opernregisseurs im Exil: Paul Walter Jacob“). Die Vorträge von Christoph Dompke, Berlin, (Operette, Musical und Kabarett) und Sophie Fetthauer, Hamburg, (Opernsänger und -sängerinnen) befassten sich mit übergeordneten, vergleichenden Darstellungen des musikalischen Exils. Im Abschlussvortrag ging Peter Petersen (Hamburg) anhand eines analytischen Vergleichs von Paul Dessaus *Hagadah shel Pessach* und Kurt Weills *Weg der Verheißung* Aspekten der kompositorischen Auseinandersetzung mit der Exilsituation nach.

Trotz (oder gerade wegen) der neuen Erkenntnisse, Dokumente und Quellen, die in den Vorträgen dieser Tagung vorgestellt wurden und die im *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* veröffentlicht werden sollen, machte die Hamburger Konferenz zum Musiktheater im Exil deutlich, dass hier noch viele unbearbeitete Felder liegen und die musikwissenschaftliche Exilforschung, speziell in der systematischen Untersuchung übergeordneter Aspekte des musikalischen Exils, noch viele wichtige Ergebnisse erzielen kann.

Bamberg, 3. bis 6. Februar 2005:

„Erzeugen und Nachvollziehen von Sinn. Rationale, performative und mimetische Verstehensbegriffe in den Kulturwissenschaften“

von Felix Rückner, Bamberg

Der Initiator dieses Internationalen und interdisziplinären Symposions, Martin Zenck (Bamberg), formulierte in seinem Einführungsvortrag die zentrale Fragestellung, was an der Kunst verstehbar/nicht-verstehbar ist, und welche Bedeutung dem Aufführen von Musik, dem Inszenieren von Theater und dem Ausstellen von Bildern für das Verstehen zukommt. Seine Unterteilung der gegenwärtig auch kulturanthropologisch zentralen Verstehensbegriffe in die Kategorien der Rationalität, Performativität und Mimesis bildeten dabei den Hintergrund für die folgenden Referen-

ten, die ihre Vorträge einer dieser Kategorien zuzuordnen hatten. So stellte in der ersten Sektion zum rationalen Verstehensbegriff der Philosoph Dieter Mersch (Potsdam) das Nicht-Verstehen in eine Spannung zu einem Sinn-Apriori, das nicht erst dort erhoben wird, wo der Sinn durch den Unsinn und Wahnsinn in Frage gestellt wird, sondern auch bereits beim Verstehen vorausgesetzt werden müsste, wohingegen der Frankfurter Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann, von Derrida und der antiken Tragödie ausgehend, das Nicht-Verstehbare – unter der Bedingung, dass etwas rational sprachlich nicht fassbar ist – in der sprachlosen und doch ausdruckshaften Geste des Zulassens von Schmerz, beispielsweise des Weinens aufsuchte.

Unter der Voraussetzung eines Sinn-Apriori richtete sich der Fokus im Folgenden erstens auf den Sinn, wie er beim künstlerischen Schaffen im thematischen Diskurs verhandelt oder durch Übersetzung eines inneren Zustandes in einen notierten überhaupt erst erzeugt wird, zweitens auf den Ereignischarakter, der sich in den Phasen der Hervorbringung, Verhandlung und Aufnahme von Sinn zeigt, wobei der Eintritt des Ereignisses wesentlich unverfügbar ist und passivisch „geschicht“, sowie drittens auf das Fremdverstehen, das sich nicht nur auf den anderen bezieht, sondern als Anteil von Nicht-Identität immer auch das Sich-selbst-Verstehen betrifft. Diesem Bereich des rational Verstehbaren/Nicht-Verstehbaren war die erste Sektion gewidmet, deren Grundlagen sich gleichwohl für die Perspektivierung der beiden anderen Sektionen des performativen und mimetischen Verstehens als verbindlich abzeichneten.

Im performativen Bereich des Verstehens stellte sich die Frage nach der Notwendigkeit eines Aufführens von Musik für ihr Verständnis, obwohl der performative Aspekt der Musik nicht erst mit der performing art zum Tragen kommt, sondern bereits in Form der Einschreibung in den corporalen Subtext der Partitur vorhanden ist und dann für die Aufführung entsprechende Konsequenzen zeitigt. Während aber bei einer „Ästhetik des Performativen“ (Erika Fischer-Lichte) zu sehr die Aspekte des gerichteten und willentlichen Vollzugs durch Autorisierungsstrategien eines Urhebers für das Verstehen hervorgehoben werden, wie sie sich in der Sprechakttheorie John L. Austins mit der Unterscheidung von „konstativen und performativen Aussagen“ niederschlagen, wurde das Moment der aktiven Herstellung sowohl zugunsten eines „Geschehenlassens“ als auch zugunsten einer Schrift, welche handelt und „performiert“, zurückgedrängt. Nicht der Autor, nicht der Musiker, Maler und Schausteller erzeugt durch Handlungen den Text, sondern dieser selbst löst solche Aktivitäten aus: „seul le langage agit, ‚performe‘, et non ‚moi‘“ (Roland Barthes, *La Mort de l'auteur*, 1968). – Große Schwierigkeiten, das performative Verstehen zwingend vom mimetischen zu unterscheiden, zeigten sich schließlich in der dritten Sektion. Sowohl das Aktivistische als auch das Passivische möchten zur Erhebung der Differenz nicht ausreichen. Aussichtsreich erschien dagegen eine Absetzung dieser beiden Formen des Verstehens vor dem kulturanthropologischen Horizont der unterschiedlichen Reichweite der facial-audiovisuellen und haptisch-taktilen Wahrnehmung, wie sie von André Leroi-Gourhan und Hartmut Böhme ausgehend, auf das performative und mimetische Verstehen übertragen werden können.

Die Veröffentlichung der Referate ist vorgesehen. Eine vollständige Übersicht über das Programm der Tagung kann unter www.uni-bamberg.de/ppp/musikwissenschaft/verstehen/ aufgerufen werden.

Bochum, 18. bis 20. Februar 2005:

„Erkenntnisgewinn durch Methode?“

von Friederike Preiß, Köln

Methodenpluralismus und Multiperspektivität standen im Vordergrund dieser von der Sektion Frauen- und Genderstudien in der Gesellschaft für Musikforschung in Kooperation mit der Fakultät für Geschichtswissenschaft der Ruhr-Universität Bochum veranstalteten Tagung, auf der WissenschaftlerInnen unterschiedlicher Fachrichtungen über kulturwissenschaftliche Methoden

sowie die Rolle der Genderforschung im Fach Musikwissenschaft diskutierten. Zu Beginn der Tagung stellten Annette Kreuziger-Herr (Köln) und Corinna Herr (Bochum) in einem lebendigen „Methoden-Dialog“ zentrale Konzepte der Kulturwissenschaft(en) vor. Es wurde deutlich, dass gerade die Ergebnisse der Genderforschung in Verbindung mit kulturwissenschaftlichen Fragestellungen auch bei musikwissenschaftlichen Problemfeldern neue Zugänge eröffnen. Beatrix Borchard (Hamburg) plädierte in ihrem Vortrag „LesArt“ für einen reflektierten Umgang mit biographischen Quellen, welche eine möglichst vielschichtige Kontextualisierung verlangen. Melanie Unsel (Hannover) wies auf die Bedeutung aktueller Ergebnisse der Erinnerungsforschung für die musikalische Biographik hin. Linda Maria Koldau (Frankfurt am Main) befasste sich mit dem weiblichen Engagement im Musikleben der Frühen Neuzeit.

Rebecca Grotjahn (Oldenburg) ging der Frage nach, unter welchen Bedingungen Frauen sich in der Musik als professionelle Künstlerinnen betätigen konnten. Kirsten Reese (Hamburg) präsentierte die Forschungsplattform Musik und Gender im Internet (MUGI). Katharina Hottmann (Hamburg) diskutierte am Beispiel der Familie Ingeborg, Hans und Clara von Bronsart methodische Fragen zum Umgang mit Quellen.

Anja Herold (Bremen) konnte geschlechtsspezifische Aspekte bei instrumentalen Lernabbrüchen in der populären Musik nachweisen. Kadja Grönke (Oldenburg) widmete sich dem komplexen Phänomen des argentinischen Tangos. Gisa Jaehnichen (Wien) stellte das Modul „Gender Studies/Musik in der multikulturellen Gesellschaft“ im interdisziplinären Studiengang Populäre Musik und Medien in Detmold/Paderborn vor. Rosel Oehmen-Vieregge (Bochum) beschäftigte sich mit der Renaissance der Beginenkultur. Christine Mast (Berlin) erörterte das methodische Potential von Wilfred Bions psychoanalytischer Kommunikationstheorie. Martina Oster (Hildesheim) analysierte Umgangsweisen von Kindern mit traditionellen musikalischen Geschlechterbildern. Christa Brüstle (Berlin) thematisierte Impulse der „performance studies“ für die Musikwissenschaft. Kordula Knaus (Graz) befasste sich am Beispiel von Alban Bergs *Lulu* mit unterschiedlichen Subjektpositionen. Sebastian Werr (Bayreuth) betrachtete die Opera seria des 18. Jahrhunderts aus historisch-anthropologischer Perspektive. Annette Kreuziger-Herr näherte sich dem Diskursfeld Oper aus Sicht der „postcolonial studies“ sowie der kulturanthropologisch orientierten Psychoanalyse. Michael Meuser (Siegen) untersuchte die soziale Konstruktion von Geschlecht.

In der Abschlussrunde der von Corinna Herr konzipierten und gemeinsam mit Monika Woitas geleiteten Tagung bestand dahin gehend Konsens, dass die Vielfalt aller zur Verfügung stehenden Methoden und Blickwinkel genutzt werden sollte. Die am Erkenntnisinteresse orientierte sowie den jeweiligen Fragestellungen und Forschungsperspektiven angemessene Methodenauswahl bildet eine der wesentlichen Voraussetzungen für den angestrebten Erkenntnisgewinn. Darüber hinaus wurde deutlich, dass „gender“ weit mehr als eine Methode ist und als zentrale Analysekategorie Einfluss auf zahlreiche wissenschaftliche Disziplinen nimmt. Abschließend bleibt hervorzuheben, dass die durch die Mariann-Steegmann-Foundation, Zürich, und das Ministerium für Wissenschaft und Forschung NRW geförderte Tagung durch lebhaftes Diskussions- und eine geradezu inspirierende Atmosphäre beeindruckte. Der Tagungsband wird voraussichtlich 2006 im Böhlau-Verlag erscheinen.

Würzburg, 18. bis 20. Februar 2005:

„Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts“

von Silke Schloen, Köln

Die Vorstellung von der Oper als einem autonomen Kunstwerk, das in einer vom Autorwillen bestimmten, unantastbaren Form vorliegt, entstammt dem 19. Jahrhundert. Der Opernpraxis des 18. Jahrhunderts war diese Vorstellung fremd; die Werke wurden in vielfältiger Weise an die jeweiligen Aufführungssituationen angepasst. Anhand von Fallstudien zu einzelnen Aufführungsorten

und Komponisten ging die im Zusammenhang mit dem DFG-Projekt „Joseph Haydns Bearbeitungen von Arien anderer Komponisten“ durchgeführte Tagung der Praxis der Bearbeitung nach.

Im Einführungsvortrag skizzierte Michele Calella (Zürich) den Wandel des Werkbegriffs im späten 18. Jahrhundert anhand zeitgenössischer musikästhetischer Schriften. Die Bearbeitungspraxis aus der Sicht der Librettoforschung demonstrierte Albert Gier (Bamberg) an den *Drammi per musica* Pietro Metastasios, die in der Regel nur bei der Erstvertonung unverändert auf die Bühne kamen. John Rice (Rochester) untersuchte die Quellen zum Wiener Hoftheater, wo die Bearbeitung in den Händen des jeweiligen Hofkapellmeisters und seiner Schüler lag. Die Vorlage-Partituren wurden in der Hofmusikaliensammlung archiviert, was den Vergleich mit den für die Aufführung bearbeiteten Partituren ermöglicht; wurde ein Werk mehrfach wieder aufgenommen, lassen sich mit Hilfe der Libretti vereinzelt verschiedene Schichten der Bearbeitung nachweisen. Im Turiner Teatro Regio wurden dagegen keine Bearbeitungen gespielt, sondern für jede Saison zwei neu zu komponierende Opern in Auftrag gegeben (Margaret Butler, Tuscaloosa). Christine Siegert (Würzburg/Köln) machte an mehreren Beispielen deutlich, dass Joseph Haydns Eingriffe bei der Einrichtung fremder Werke für das Opernhaus in Eszterháza weniger spezifisch und tiefgreifend waren als bislang angenommen.

Teils drastische Änderungen finden sich in verschiedenen Bearbeitungen von Domenico Cimarosas *L'impresario in angustie* (Klaus Pietschmann, Zürich) und Pasquale Anfossis *I viaggiatori felici* (Daniel Brandenburg, Bayreuth). Ob ästhetische Überlegungen oder pragmatische Gründe Anlass zur Bearbeitung gaben, ist im Nachhinein kaum zu entscheiden; allerdings spielten die Sänger etwa bei der Wahl der Einlagearien eine entscheidende Rolle. Mit zwei Einlagearien Haydns in Pietro Alessandro Guglielmis *Quakera spiritosa* befasste sich Robert von Zahn (Köln): Die eine schrieb Haydn 1787 für die Aufführung in Eszterháza, die andere fand überraschenderweise Eingang in Lorenzo da Pontes Einrichtung der Oper für das Wiener Burgtheater (1790). Den Einfluss des Publikumsgeschmacks zeigte Panja Mücke (Marburg) an Dresdener Mozart-Aufführungen: Die Opern wurden nicht in der Originalsprache, sondern in der vom jeweiligen Publikum bevorzugten (am Hof italienisch, bei den Theatergesellschaften deutsch) gegeben. Werke mit politisch oder moralisch „fragwürdigen“ Sujets kamen am Hoftheater gar nicht auf die Bühne. Auch die komischen Opern Cimarosas wurden sprachlich angepasst; erst von Rom aus, wo die Texte vom ursprünglichen neapolitanischen Dialekt ins Hochitalienische übersetzt wurden, fanden sie Verbreitung (Martina Grempler, Bonn). André-Ernest-Modeste Grétrys Opéra comique *Zemire et Azor* wurde durch Übersetzung und den Ersatz der gesprochenen Dialoge durch Rezitative für den italienischen Opernbetrieb adaptiert (Arnold Jacobshagen, Bayreuth). Dass Opernbearbeitungen nicht ausschließlich für die Bühne gedacht waren, erläuterte Ulrich Konrad (Würzburg) am Beispiel einer Bearbeitung des Duetts aus Haydns *Armida* durch Mozart. Diese vereinfachte Fassung zielte wohl auf die Verbreitung in Abschriften und die Ausführung durch Laien. Zum Abschluss legte Armin Raab (Köln) dar, wie Opernbearbeitungen im Rahmen von Gesamtausgaben behandelt und Probleme der Darstellung gelöst werden können.

Karlsruhe, 27. Februar 2005:

Händels Oster-Oratorium „La Resurrezione“ (Rom 1708)

von Sabine Ehrmann-Herfort, Rom

Das diesjährige Symposium der 20. Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe fand unter der Leitung von Siegfried Schmalzriedt (Karlsruhe) im Badischen Staatstheater Karlsruhe statt. Es war Händels *La Resurrezione* gewidmet und suchte sich der Physiognomie dieses Oratoriums zu nähern, indem es Entstehungs- und Aufführungsbedingungen, Gattungsfragen, Aspekte der musikalischen Form und Gestaltung des Werks und außerdem auch grundsätzliche Fragen der Rezeption Händel'scher Oratorien ins Zentrum der Vorträge und Diskussionen stellte. *La Resurrezione*

steht in spezifisch italienischen Traditionen, spiegelt eine typisch römische Aufführungssituation wider und zeigt die potentielle Durchlässigkeit von Oratorium und Oper.

Sabine Ehrmann-Herfort untersuchte die Aufführungsbedingungen des Werks und das von Carlo Sigismondo Capece stammende Textbuch. Die erhaltenen Dokumente zu den Kosten der Aufführung belegen die Bedeutung dieses glanzvollen Events, zumal den Oratorien in Rom nach 1700 auch die Aufgabe zukam, das päpstliche Opern-Verbot zu kompensieren, so die These des Vortrags. Capeces Textbuch spiegelt Antikenvorstellungen der römischen *Accademia dell'Arcadia* wider. Es ist in zehn „Szenen“ eingeteilt, die einen großen Reichtum an Affektdarstellung und Bildlichkeit aufweisen. Die Strukturen des Werks sind bisher nicht hinreichend untersucht worden, wie Juliane Riepe (Halle an der Saale) konstatierte. In ihrem Vortrag unternahm sie eine Einordnung des Textes in die OratorienGattung und unterschied dabei inhaltlich vier Typen von Passionsoratorien. Riepe betonte den Ausnahmecharakter der *Resurrezione* wie auch die Sonderstellung Ruspolis unter den Oratorienmäzenen seiner Zeit. Die Komposition dürfe nicht als Opernersatz verstanden werden. Vielmehr sei das Werk in allen seinen Bestandteilen ein genuines Oratorium. Michael Zywiets (Tübingen) sprach in seinem Beitrag von einer gleiche Elemente enthaltenden „Substanzgemeinschaft“ von Oratorium und Oper. Bei seinen Untersuchungen konzentrierte er sich schwerpunktmäßig auf die Arien in *La Resurrezione*. Sie seien als Zentren der Charakterisierungskunst derart ausdifferenziert, dass keine zwei Arien dieselbe Instrumentation aufweisen. Zwar sei die Beziehung zu konventionellen, vom Charakter her festgelegten Arientypen erkennbar, doch sei die Individualität und Originalität dieser Arien bemerkenswert. Dieter Gutknecht (Köln) beschäftigte sich mit dem in der Direktionspartitur veränderten Anfang der Komposition, um dann die unterschiedliche musikalische Darstellung von Angelo und Lucifero zu diskutieren und mit thematisch ähnlich gelagerten italienischen Werken zu vergleichen. Vor dem Hintergrund der Gesangslehren von Pier Francesco Tosi und Johann Friedrich Agricola erörterte er die hohen Anforderungen an die Sänger, denen u. a. die freie Ausführung der Verzierungen abverlangt wurde. Gerade die improvisatorischen Praktiken des Gesangs bedürfen noch weiterer musikwissenschaftlicher Erforschung, wie Gutknecht abschließend konstatierte. Um szenische Interpretationen von Händels Oratorien ging es im letzten Vortrag. In ihrem rezeptionsgeschichtlich orientierten Beitrag beschrieb Karin Zauft (Halle an der Saale) für den von ihr untersuchten Zeitraum der 1920er- bis 1990er-Jahre, wie sich die szenischen Aufführungen von Händels Oratorien an der jeweils zeitgenössischen Theaterästhetik orientierten und in diesem Zusammenhang neue Ausdrucksformen erschlossen wurden.

Das Symposium hat im Hinblick auf *La Resurrezione* auf eine Fülle von Aspekten und Forschungsfragen aufmerksam gemacht. Dabei wurde immer wieder das Verhältnis von Oratorium und Oper thematisiert, dem in Rom, einer Stadt, in der lange Zeit keine Opern aufgeführt werden konnten, eine besondere Bedeutung zukam.

New York City, 16. bis 19. März 2005:

„Music’s Intellectual History: Founders, Followers & Fads“

von Stefan Morent, Tübingen

Anlässlich seiner kürzlich vorgelegten Bibliographie *Speaking of Music: Music Conferences, 1835–1966*, die etwa 6000 Vorträge musikwissenschaftlicher Konferenzen von den ersten Anfängen an erschließt, lud das RILM International Center New York mit seinem Leiter Zdravko Blažeković zu seiner ersten Tagung. Im Mittelpunkt stand die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Musikgeschichtsschreibung, ihren Anfängen, ihren wechselnden Strömungen durch die Zeiten und ihrer heutigen Standortbestimmung.

Der große Zuspruch von Wissenschaftlern aus aller Welt belegte die Wichtigkeit dieser Thematik für das Fach Musikwissenschaft heute. Beinahe 100 Papers in 26 Sektionen, die durchweg

parallel am Sitz des RILM Centers direkt an der Fifth Avenue der geschäftigen Metropole gehalten wurden, lassen auf die thematische Bandbreite der Vorträge schließen, von denen hier naturgemäß nur ein kleiner Ausschnitt besprochen werden kann.

So breit gestreut auch die Thematik der Tagung war, ließen sich doch einige übergeordnete Linien ausmachen. Den Gründungsvätern der Musikgeschichtsschreibung war eine ganze Reihe von Vorträgen gewidmet: Anna Maria Busse Berger (Davis) sprach über Friedrich Ludwig und seine Bedeutung für die musikbezogene Mittelalterforschung, Nico Schüler (Texas) erhellte den Wert der frühen Auflagen von Riemanns *Musiklexikon* als Spiegel des Perspektivenwechsels in der Musikhistoriographie und Florence Gétreau (Paris) untersuchte die Vorstellungen von Curt Sachs über den Aufbau und Sinn von Musikinstrumentenmuseen. Gespannt wäre man auf den thematisch anschließenden Vortrag von Martin Elste (Berlin) zur Tätigkeit von Sachs in Berlin, Paris und New York gewesen, der aber leider entfallen musste.

Mit einzelnen Musiker-/Musikwissenschaftler-Persönlichkeiten setzten sich die Beiträge von Ruth DeFord (New York) über Sebald Heyden als „first historical musicologist?“, von Walter Kreyszig (Saskatchewan) über Leopold Mozart, von Timothy Flynn (Michigan) über Camille Saint-Saëns, von Katharine Ellis (London) über François-Joseph Fétis und von Rémy Campos (Paris) über Pierre Aubry auseinander. Hierbei wurde der Blick auch auf Osteuropa gelenkt: So sprachen Zdravko Blažeković über Franjo Ksaver Kuhač als Begründer ethnologischer Forschung und Ennio Stipčević (Zagreb) über Dragan Plamenac. Erhellend war es, in einer Reihe von Vorträgen etwas über die gemeinhin doch eher unbekanntenen Anfänge musikgeschichtlicher Forschung in Ländern wie Brasilien, Kroatien, Ungarn, Rumänien, Russland, Serbien und Neuseeland zu erfahren.

Eine eigene Sektion beschäftigte sich mit den Zusammenhängen von nationalem Musikheroentum und seiner musikgeschichtlichen Konstruktion bei Antonio Vivaldi (Bella Brover-Lubovsky, Illinois) und Georg Friedrich Händel (Ilias Chrissochoidis, Stanford, und David Hunter, Austin). Den zunehmenden Einfluss historischer Aufnahmen auf die musikgeschichtliche Forschung stellten Nicholas Cook, Robert Philip und Daniel Leech-Wilkinson (alle London) in ihren Vorträgen heraus.

Kate van Orden (Berkeley) setzte sich kritisch mit der Berechtigung „humanistischer Denksätze“ in der älteren Musikgeschichtsschreibung auseinander, während Stefan Morent die verschiedenartige Bedeutung älterer Musik für die Konstitution von Musikgeschichte in Deutschland und Frankreich untersuchte.

Weitere Vorträge beschäftigten sich u. a. mit der Rolle einzelner Musikzeitschriften und -zei- tungen (Carol Padgham Albrecht, Idaho, und Karl Kügler, Utrecht), mit dem Zusammenhang zwischen „Politics, Textkritik and Bach“ (Cristina Urchueguía) oder mit Fragen zur Bedeutung der Gender Studies (Anno Mungen, beide Bonn). Die Publikation der Konferenzbeiträge ist innerhalb der neuen Reihe der *RILM Perspectives* geplant.

Wolfenbüttel, 19. und 20. März 2005:

„Herbst des Mittelalters und Kultur der Renaissance – Die Chansons des Josquin des Prez“

von Christian Bettels, Tübingen

Kaum eine Persönlichkeit der deutschsprachigen Musikwissenschaft partizipiert am fachlichen Diskurs auch zehn Jahre nach der Emeritierung mit größerer Schaffenskraft als der Heidelberger Emeritus Ludwig Finscher, der am 14. März 2005 sein 75. Lebensjahr vollendete. Dies wurde von Michael Zywiets (Tübingen) zum Anlass genommen, dem Jubilar an seinem Wohnsitz Wolfenbüttel als Festgabe ein mit Mitteln der Fritz Thyssen Stiftung unterstütztes Symposium in der Herzog

August Bibliothek auszurichten, das sich thematisch auf eines seiner zahlreichen Wirkungsfelder bezog: das Werk Josquin des Prez'. Der Direktor der Herzog August Bibliothek, Helwig Schmidt-Glintzer, betonte den Bezug des Jubilars zu Wolfenbüttel wie auch die Bedeutung der Musikalienbestände der Bibliothek und erhoffte sich von einer solchen Kooperation zugleich, dass sie – in Zeiten einer dem ökonomischen Primat gehorchenden Wissenschaftspolitik – einen „Segen werfen“ möge. Michael Zywietz stellte den Gegenstand der Tagung sowohl in einen Kontext mit den Arbeiten Finschers als auch als Desiderat der Josquin-Forschung heraus. Silke Leopold (Heidelberg) überbrachte Grüße ihrer Universität und der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Detlef Altenburg (Weimar/Jena) hob die Verdienste des Jubilars auf humorvolle wie auch nachdenkliche Weise hervor und rekapitulierte dabei ein halbes Jahrhundert Wissenschaftsgeschichte.

Die Reihe der Referate eröffnete Klaus Wolfgang Niemöller (Köln), der am Beispiel bildlicher Darstellungen den Einzug der Gattungen weltlicher Musik in den theoretischen Diskurs der frühen Neuzeit nachzeichnete. Marianne Hund (Utrecht) lieferte, ausgehend von mehreren Detailbeobachtungen am literarischen und musikalischen Text der Frottola *El Grillo*, einige neue Deutungsansätze für eines der berühmtesten weltlichen Werke Josquins. Für die umstrittene *Musica ficta*, besonders bei Kadenzen mit Leittonkollision, bot Patrick Macey (Rochester) am Beispiel der Motette *Ave nobilissima creatura* eine neue Interpretationsperspektive, indem er aufzeigte, dass diese Satz- und Klanganomalien die Komposition gliedern wie auch – ausführungspraktisch – den Einsatz des Cantus firmus signalisieren. Der Editionsleiter der *New Josquin Edition*, Willem Elders (Utrecht), gab einen Überblick zum Stand der Gesamtausgabe und stellte exemplarisch Unterschiede zwischen der alten Ausgabe von Albert Smijers und dem aktuellen Projekt vor. Martin Just (Würzburg) setzte sich anhand zweier Magnificat-Kompositionen mit Problemen der Stil- und Formkritik auseinander und schloss mit der These, dass – da gegen keines der beiden Werke triftige Authentizitätszweifel geltend gemacht werden könnten – hier der Versuch Josquins vorläge, ein kompositorisches Problem auf zwei unterschiedliche Weisen zu lösen. Laurenz Lütteken (Zürich) untersuchte die sich wandelnde Stellung Josquins in der Musik und der Geschichtsschreibung des 16. Jahrhunderts, ausgehend von einem rezipierten Komponisten hin zu einer Legitimationsgröße für nachfolgende Generationen.

Nicole Schwindt (Trossingen) zeigte an der für Voces aequales komponierten Chanson *La belle se siet* die motivische, teils wortgezeugte Dichte eines frühen dreistimmigen Satzes von Josquin. Der Frage nach vokaler oder instrumentaler Ausführung vor dem Hintergrund der jeweiligen Wirkungstätten Josquins ging Jaap van Benthem (Utrecht) an der Vergil-Vertonung *Dulces exuviae* nach. Christian Bettels exemplifizierte an der Chanson *Je me complains* die Möglichkeiten der Kontextualisierung eines Einzelwerkes, dies auch im Hinblick auf die Fragen nach dem Gattungsort. Eben jenen vermochte Klaus Hortschansky (Münster) für die Motettenchansons frei zu präparieren, wobei er das semantisch aufgeladene Spannungsverhältnis wie auch das Spielhafte des Nebeneinanders von Choral und Volkssprachlichkeit hervorhob. Michael Zywietz schloss mit seinen Überlegungen zu Josquins Nänie *Nymphes de bois*, „Musik von Komponisten für Komponisten“, die er in eine Kontinuität von Memorialkultur sowie als Beispiel für Selbstvergewisserung der eigenen Tradition durch die Komponisten einordnete, den zweiten Tag des Symposiums ab.

Die Referate werden in Kürze im Druck vorgelegt werden.

Stuttgart, 21. bis 24. April 2005:

„Diva. Die Inszenierung der übermenschlichen Frau“

von Philine Lautenschläger, Stuttgart

Mit dem Internationalen Symposium zum kulturellen Phänomen der Diva, das in der Staatlichen Hochschule für Musik Stuttgart stattfand, hatten sich die Veranstalter Rebecca Grotjahn (Oldenburg), Dörte Schmidt (Stuttgart) und Thomas Seedorf (Freiburg) zum Ziel gesetzt, den Begriff

„Diva“ für die Analyse der Unterhaltungs- und Musikkultur fruchtbar zu machen. Dabei erwies es sich als wenig sinnvoll, einen gemeinsamen Begriff von Diva zu suchen; vielmehr führten die interdisziplinären Blicke auf das Phänomen der übermenschlichen Frau zu lebhaften Diskussionen, in deren Verlauf sich das Begriffsfeld „Diva“ durch Überblendungen, Spiegelungen und Rückweise immer mehr diversifizierte.

In ihrem Eröffnungsvortrag beschrieb Christina von Braun (Berlin) das Aufkommen des Diva-Phänomens als eine Folge der Sprachkrise; sie stellte dem christlichen Erlösungskonzept in den Opern Richard Wagners die Rolle der Frau und der Musik in Franz Schrekers Oper *Der ferne Klang* gegenüber.

Die erste Sektion beschäftigte sich mit der Diva als Star-Konzept. Hans-Otto Hügel (Hildesheim) untersuchte die Frage, welches Selbstbild Diven in ihren Autobiographien entwerfen, um daraus Kriterien für die Definition des Diven-Begriffs abzuleiten. Claudia Balk (München) beschrieb die Inszenierungsstrategien von weiblichen Theater-Stars in Ballett und Schauspiel. Michael Wedel (Potsdam-Babelsberg) verwies bei seiner Analyse von Darstellungen der Diva im Tonbild und im Stummfilm auf die verschiedenen Inszenierungsweisen des Gesichts. Annegret Fauser (Chapel Hill) zeigte an einer Novelle von Hector Berlioz das negative Image der Diva als verführerischer Kunstfigur.

Die zweite Sektion des Kongresses stellte konkrete Sängerinnen-Stars in den Mittelpunkt. Rebecca Grotjahn hinterfragte in ihrem Beitrag über Sängerinnen des 19. Jahrhunderts die These, dass erst die modernen Medien das Star-Phänomen ermöglichten. Barbara Zuber (München) zeigte die Kontinuität in der Darstellung von Diven ausgehend von Künstlerinnengemälden des 19. bis zu Fotografien des frühen 20. Jahrhunderts. Yuko Tamagawa (Tokio) untersuchte Leben und sängerisches Wirken der ersten japanischen Diva Tamaki Miura, Martina Rebmann (Karlsruhe) beschrieb den Werdegang der Agnese Schebest.

Die dritte Sektion war der Gesangskunst der Diva gewidmet. Thomas Seedorf (Freiburg) verglich drei Interpretationen der „È strano“-Szene aus *La Traviata*. Stefan Frey (München) stellte die Operettendiva Fritzi Massary vor. Clemens Risi (Berlin) untersuchte die Subjekt-Objekt-Beziehung bei der Wahrnehmung von Diven. Anno Mungen (Bonn) präsentierte in einem Gesprächskonzert den Weg Wilhelmine Schröder-Devrients zur männlichen Diva.

Die vierte Sektion befasste sich mit dem Verhältnis von Star-Sängerin und Rolle im Musiktheater-Werk. Sergio Morabito (Stuttgart) widmete sich der Primadonnenoper zwischen der Kastratenoper des 18. und der Herrschaft der Tenöre im 19. Jahrhundert. Silke Leopold (Heidelberg) untersuchte die Darstellung von Müttern in der Operngeschichte im Hinblick darauf, ob sie sich für den Star- und Divenkult eigneten. Dörte Schmidt beschrieb Giacomo Puccinis *Tosca* als Auskomposition eines Bühnenerignisses, das an die Person der Sarah Bernhardt und deren Darstellung der Sängerin Floria Tosca im gleichnamigen Schauspiel gebunden war. Barbara Eichner (Oxford) zeigte anhand von germanischen Helden-Opern des späten 19. Jahrhunderts das Konzept einer deutschen Diva.

Zwei Podiumsdiskussionen steuerten außerdem aktuelle Aspekte bei; zum einen diskutierten Julia Hamari, Francesco Araiza u. a. darüber, ob und wie heute Stars bzw. Diven gemacht werden können, zum anderen – in Kooperation mit der Staatsoper – Klaus Zehelein, Sieghart Döhring, Stephan Mösch u. a. über das Verhältnis von Regietheater und Starkult. Szenisch erfahrbar wurde das Tagungsthema durch mehrere musikalische Aufführungen, beispielsweise Pauline Viardot-Garcias Operette *Cendrillon*, eingeleitet von einem Vortrag Beatrix Borchards (Hamburg).