
B E R I C H T E

Zürich, 26. bis 29. März 2003:

„Bach-Rezeption in der Schweiz“

von Eva Martina Hanke, Zürich

„Ein Wort aus der Schweiz“ (Othmar Schoeck) zur Rezeption Johann Sebastian Bachs wollte das Symposium beisteuern, das als Gemeinschaftsprojekt des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Zürich, der Zentralbibliothek Zürich und der Musikhochschule Winterthur Zürich in der Zentralbibliothek Zürich veranstaltet wurde.

Mit den Anfängen beschäftigte sich Peter Wollny (Leipzig) im Vortrag über die Bach-Rezeption in der Schweiz des 18. Jahrhunderts und den Protagonisten der schweizerischen Bach-Renaissance, Hans Georg Nägeli. Wie eine Auseinandersetzung mit Bach ein Jahrhundert später aussehen konnte und wie Zeitgenossen darüber dachten, zeigte Michael Heinemann (Dresden) in seinen Ausführungen über Bach im Werk Theodor Kirchners. Laurenz Lütteken (Zürich) warf einen Blick auf Bach und Willi Burkhard mit Brechung durch Ernst Kurth. Nach einem musikalischen Beitrag See Siang Wongs (Klavier) mit *Ritornellen* und *Fugetten* von Othmar Schoeck, widmete sich Hans-Joachim Hinrichsen (Zürich) der Suche nach Spuren Bachs in Schoecks Werken. Bach in der Orgelmusik des 19. und 20. Jahrhunderts behandelte Stefan Thomas (Winterthur). Nach einem Blick auf die zunächst schwierigen Voraussetzungen für Rezeption und Pflege bachscher Orgelmusik in der Schweiz interessierten vor allem die ästhetische Reflexion sowie die Lokalisierung bachscher Einflüsse in Orgelwerken des 19. und 20. Jahrhunderts. Am Abend setzte sich die Reihe der Beiträge in Form eines von Anselm Gerhard (Bern) kommentierten Konzerts fort. Wie Andres Briner (Zürich) im nächsten Referat ausführte, schlägt sich die Bach-Rezeption Frank Martins weniger in kompositorischen Strukturen als vielmehr in einer bestimmten geistigen Haltung nieder, die sich besonders in der Verpflichtung zum technisch anspruchsvollen Komponieren ausdrückt. Jesper Christensen (Basel) untersuchte mit der *Flötensonate* op. 2, Nr. 4, von Gaspard Fritz mit der Continuo-Aussetzung Frank Martins einen Fall zweifacher Bach-Rezeption. Bach im Werk Arthur Honeggers thematisierte Ulrich Konrad (Würzburg). Er konnte zeigen, dass Honegger keineswegs ein „retour à Bach“ anstrebte, sondern diesen vielmehr als Assoziationspunkt nahm und „in Treue zu Bach“ auf dessen Prinzipien von Kontrapunkt, Formalarchitektonik und Linearität zurückgriff. Um die Bach-Rezeption in Basel um die Jahrhundertwende, vor allem um deren soziokulturelle Voraussetzungen im 19. Jahrhundert, ging es im Referat von Dominik Sackmann (Basel). Die kompositorische Auseinandersetzung Czesław Mareks mit Bach machte See Siang Wong in seiner Interpretation von dessen *Fantasia* und *Fuge* hörbar. Einen interdisziplinären Ansatz bot der Kunsthistoriker Wolfgang Kersten (Zürich) mit seinem Referat zu Paul Klee, in dem er anhand von Klees *Fuge in Rot* (1921) die Wirkung der Deutungskonzeption Bachs auf die Kunst des 19. Jahrhunderts zeigte. Giselher Schubert (Frankfurt am Main) widmete sich Hindemiths Bach-Rezeption im seriellen Jahrzehnt, die sich hier vor allem im Sinne einer „Selbstspiegelung“ der schöpferischen Berufung äußert.

Mit einem Beitrag Norbert Grafs (Bern) zu den Bach-Bildern in der schweizerischen Musikpublizistik, insbesondere im Umfeld von Bachs 250. Geburtstag 1935, begann der letzte Symposiumstag. Felix Meyer (Basel) beschäftigte sich in seinem Referat mit Bach in der Musik nach 1945, Rudolf Kelterborn (Basel) reflektierte über „exceptionelle Einfälle und meisterliche Routine“ und machte anhand einiger bachscher Fugen noch einmal kompositorische Strukturen bewusst, wobei er eindringlich für eine praxisbezogene sowie eine nach allen Seiten hin offene Erforschung von Musik plädierte. Die „Worte aus der Schweiz“ zum Thema Bach werden in einem Tagungsbericht veröffentlicht.

Trossingen, 25. April 2003:

„Autorität und Autoritäten in musikalischer Theorie, Komposition und Aufführung“

von Linda Maria Koldau, Trossingen

Die „Auctoritas“ – ein wesentlicher Faktor im Kunstschaffen des Mittelalters und der Renaissance – stand im Mittelpunkt des III. Trossinger Symposiums zur Renaissancemusikforschung an der Staatlichen Hochschule für Musik. Gemeinsam mit Laurenz Lütteken (Zürich) hatte Nicole Schwindt (Trossingen) zu einem Studientag eingeladen, auf dem in acht Referaten die verschiedenen Facetten von Autorität im Musikschaffen der Renaissance reflektiert wurden.

In seiner Einleitung umriss Laurenz Lütteken zunächst das grundlegende Spannungsfeld von Werk, Autor und Autorität. Die ersten drei Referate waren der „Schaffung von Autorität“ gewidmet. Mit Bezug auf die jüdisch-christliche Tradition führte Andrea Lindmayr-Brandl (Salzburg) die Autorität von Namen vor Augen. Verbürgte in den mittelalterlichen Traktaten der *musica theorica* die Nennung eines Namens die *Auctoritas* einer Person, so galt es in der *musica practica*, den Namen zu Musik zu machen. Lindmayr-Brandl unterschied hier in drei Kategorien (Eigen-, Gruppen- und Fremdsignaturen) und zeigte in Werken von Ciconia, Busnoys und Dufay Beispiele für die erste Kategorie auf. Lothar Schmidt (Leipzig) wandte sich den theoretischen Schriften zu und machte deutlich, wie sich aufgrund verschiedener historischer und musikhistorischer Faktoren vom 15. bis ins 17. Jahrhundert die Autorität von den Theoretikern hin zu den Praktikern, d. h. den Komponisten verschiebt. Mit seinem Referat über Instrumentalisten als Autoritäten wandte sich Jürgen Heidrich (Göttingen) der Musikausübung zu und zeigte, wie viel Autorität den in der *musica theorica* vernachlässigten Instrumentalisten in Mittelalter und Renaissance, z. B. als Vermittler politisch-weltlicher Autorität oder Symbolträger für die himmlische Musik, zukam.

In den folgenden zwei Beiträgen ging es um die „Wahrnehmung von Autorität“. David Fallows (Manchester) zeigte, dass Josquin in seinem Schaffen immer wieder auf Material anderer Komponisten zurückgriff. Besonders der gleichaltrige Jacob Obrecht scheint für Josquin als Autorität gegolten zu haben, was einerseits an den *Fortuna desperata*-Messen beider Komponisten abzulesen ist, sich andererseits in Josquins Briefen aus den 1480er-Jahren abzeichnet. Um die päpstliche Kapelle ging es im Referat von Klaus Pietschmann (Zürich): Das frappante Ergebnis seiner Studien zu dieser Institution zeigt, dass die jahrzehntelangen Bemühungen der römischen Kurie, dieses Ensemble zum Hüter einer zentralen römisch-katholischen Liturgie zu machen, ironischerweise erst dann zum Erfolg führten, als sich die Zeit der Vokalpolyphonie dem Ende zuneigte.

Der letzte Komplex war dem „Umgang mit Autorität“ gewidmet. Vincenzo Borghetti (Cremona) stellte musikalische Palimpseste des späten 15. Jahrhunderts vor, wobei er sich auf Werke über die Chanson *Fors seulement* konzentrierte: „Art song reworkings“, gewissermaßen Kompositionen zweiten Grades, erscheinen als Ausdruck der Anerkennung einer bereits vorhandenen Komposition als normativer Autorität. Michele Calella (Zürich) wies die wachsende Autorität von Instrumentalisten nach. Anhand des Lautentraktats *Fronimo* (1568) von Vincenzo Galilei zeigte er, wie sich das Bild des Lautenisten vom gering geachteten „pulsator“ hin zum „gelehrten Musiker“ wandelt, der nicht mehr auf die Autorität der Vokalmusik angewiesen ist. Das abschließende Referat von Cristina Urchueguía (Frankfurt) gewährte einen Einblick in die spanisch-portugiesische Musikkultur des 16. Jahrhunderts. Anhand der extrem wenigen Musikdrucke, die im Zeitraum 1492–1650 in Spanien publiziert wurden, deckte Urchueguía die Mechanismen auf, welche die spanische Musikproduktion im 16. Jahrhundert bestimmten.

Laurenz Lütteken fasste die Ergebnisse, vor allem aber die offenen Fragen zusammen, die sich im Laufe des Tages ergeben hatten: Autorität und Autoritäten treten in der Musik der Renaissance in den unterschiedlichsten Formen auf, von konkreten Namensnennungen in Traktaten über Institutionen und individuelle Musiker bis hin zu musikalischen Ideen. Mit welchen Strategien sie installiert werden, wie weit sie von der Folgegeneration als normstiftende Autorität oder als ebenbürtiges Vorbild wahrgenommen werden, welche Funktionen sie im jeweiligen Kontext erfüllen, das muss in jedem Fall neu überprüft werden.

Maynooth, 2. und 3. Mai 2003:

Society for Musicology in Ireland. First Annual Conference

von Wolfgang Marx, Dublin

Irland ist ein Land mit einer außerordentlich reichen Musikkultur. In Deutschland mag vor allem die irische Volksmusik bekannt sein, die neben der irischen Sprache eine wichtige Rolle bei der Formung bzw. Bewahrung einer eigenständigen Identität gegenüber den englischen Kolonialherren gespielt hat. Doch das Land mit der Harfe als nationalem Symbol hat daneben auch eine vielseitige Kunstmusikszene aufzuweisen, die sich einerseits befruchtet von der traditionellen Musik, andererseits im Austausch mit der europäisch-amerikanischen Avantgarde entwickelt hat. Die irische Musikwissenschaft war organisatorisch bislang als Irish Chapter of the Royal Musical Association eng an Großbritannien angebunden. Im Mai 2003 wurde mit der Society for Musicology in Ireland eine eigenständige musikforschende Gesellschaft mit Wissenschaftlern aus der Republik Irland und Nordirland ins Leben gerufen, die das Irish Chapter ersetzt.

Die Konstituierung der neuen Gesellschaft war mit einer zweitägigen Tagung verknüpft, an der Forscher aus acht irischen und drei britischen Universitäten mit insgesamt 35 Beiträgen teilnahmen. Derek Scott (Manchester) demonstrierte zu Beginn überzeugend, auf welchem unterschiedlichen Wege Erotisches und Dämonisches Eingang in so unterschiedliche Bereiche wie die Barockoper, romantische Klaviermusik oder aber Tin Pan Alley-Songs der 1920er- und 1930er-Jahre gefunden hat.

Zahlreiche Vorträge waren der Verknüpfung irischer und kontinentaleuropäischer Musikgeschichte gewidmet. So konnte Ann Buckley (Cambridge/Paris) anhand neu aufgefundener Manuskripte im Archiv des Wiener Schottenklosters (dessen „Schotten“ tatsächlich Iren waren) neues Licht auf das Repertoire der mittelalterlichen irischen Kirche werfen. Barra Boydell (Maynooth) und Maire Buffet (Dublin) wiesen in der Privatbibliothek eines irischen Adligen des frühen 17. Jahrhunderts eine erstaunlich umfassende Sammlung von Musiktraktaten aus ganz Europa nach. Dass Irland auch in jüngster Zeit eng in die internationale Musikszene eingebunden ist, zeigte etwa Gareth Cox' (Limerick) Analyse einer 1999 entstandenen Klavierkomposition Seóirse Bodleys, die in hohem Maße auf dessen im Darmstadt der 1960er-Jahre gewonnenen Erfahrungen beruht.

Aufgrund der lebendigen Volksmusikszene spielt in der irischen Musikwissenschaft die Ethnomusikologie eine weitaus größere Rolle als in Deutschland. Basierend auf der Erfassung und Transkription früherer Tonaufnahmen aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts untersuchte Adrian Scahill (Dublin) die Rolle des Klaviers in der traditionellen irischen „Ceili Band“. Fintan Vallely (Derry) wies nach, auf welcher regional unterschiedlichen Weise die Identität schottischstämmiger Einwanderer in Nordirland Ausdruck in ihrer Musik gefunden hat.

Weitere Beiträge deckten die gesamte Spannweite europäischer Musikgeschichte vom Mittelalter bis in unsere Zeit ab. Oscar Mazareñas Garza (Limerick) schlug ein neues System zur Transkription ornamentaler Neumen vor. Die ambivalente Haltung John Drydens hinsichtlich der frühen englischen Oper war das Thema von Martin Adams (Dublin): Einerseits kritisierte Dryden die Gattung als „senseless“ und „empty“, andererseits hatte er als Autor mehrerer Libretti (z. B. Purcells *King Arthur*) selbst Anteil an ihrer Entwicklung. David Rhodes (Waterford) konnte belegen, dass die Viola da Gamba im europäischen Musikleben des späten 18. Jahrhunderts eine gewichtigere Rolle gespielt hat als bislang angenommen.

Michael Murphy (Limerick) beschrieb, in welcher Weise romantisch verbrämter Nationalismus und geistliche Musik Stanisław Moniuszkos „Grand Opéra“ *Halka* beeinflusst haben. Die Wechselbeziehung von Musik und Malerei am Beispiel des Dialogs von Arnold Schönberg und Wassily Kandinsky war das Thema Ciaran Crillys (Dublin). Eibhlin Griffin (Limerick) konnte im Lichte der analytischen Ansätze James Hepokoskis neues Licht auf die Struktur von Jean Sibelius' *Tapiola* werfen.

Die Tagung schloss mit einer Mitgliederversammlung, auf der die neue Vereinigung formal institutionalisiert wurde. Ihr erster Präsident ist Harry White (Dublin).

Budapest/Eszterháza, 9. und 10. Mai 2003:

„Das Opernhaus in Eszterháza – Vergangenheit und Zukunft?“

von Robert von Zahn, Köln

Schloss Eszterháza war einer der wichtigsten Schauplätze ungarischer Kulturgeschichte. Zu seinen Bauten gehörte das Opernhaus, das Nikolaus I. Fürst Esterházy bis 1776 errichten ließ und in dem Joseph Haydn einen regen Opernbetrieb leitete. Doch schon 1779 brannte das Haus ab. Während die Ruine noch abgetragen wurde, entstand unmittelbar daneben bis 1781 ein neues Haus. Auch dieses wurde hundert Jahre später abgerissen und zwar so gründlich, dass ein getreuer Wiederaufbau schwer vorstellbar ist. Der Frage, wie „original“ dieser sein könnte, widmeten die Ungarische Baudenkmalbehörde und die Ungarische Haydn-Gesellschaft ein Symposium, das Eva Csány und János Malina leiteten. Die Schirmherrschaft übernahm László Somfai.

Die Möglichkeit, von geleisteten Rekonstruktionen spätbarocker Theater auf Eszterháza zu schließen, ist begrenzt. Einige Referenten beschrieben die Gestaltung, Technik und Akustik anderer Bühnen, so Eugenio Bettinelli (Cremona) die des Theaters in Sabbioneta, Hermann Neumann (München) die Rekonstruktion des Münchner Cuvilliés-Theaters, Barbara Spindler (Potsdam) das Theater in Rheinsberg, Pavel Slavko und Ludmila Oúrodová (Český Krumlov bzw. České Budějovice) das Theater in Český Krumlov.

Die Datenbasis ist im Falle Eszterházas letztlich zu dünn, um diese Erkenntnisse gesichert zu übertragen. Dafür gewährten generalisierende Referate weitere Einblicke in Esterházyische Gegebenheiten: Petr Peřina (Halifax) sprach über „Licht und Feuerwerk im Barocktheater“, Francis Reid (Norwich) über das „Licht der Bühnen des 18. Jahrhunderts im 21. Jahrhundert“ und Klaus-Dieter Reus (Bayreuth) über den „Stand der barocken Bühnentechnik um 1780“, während László Rajk (Budapest) Überlegungen zu optischen Effekten und Perspektiven im Bühnenbild anstellte. Zeichnerische Rekonstruktionen des Opernhauses bot der Architekt Kornél Baliga (Budapest). Sie orientieren sich an historischen Plänen und interpolieren Lücken anhand des ähnlichen Theaters in Pest. Noch weiter ging eine Gruppe von Experten für 3D-Simulationen an der TH Budapest mit einem computeranimierten Film: Das Publikum schwebt durch die Anlage von Eszterháza um das Opernhaus herum und betritt auch die Innenräume.

Auch Haydns Schaffen gewährt Aufschluss über das Opernhaus: Gerhard J. Winkler (Eisenstadt) untersuchte Haydns Repertoire in Bezug auf übernommene dynastische Muster. Robert von Zahn (Köln) analysierte exemplarische Arienbearbeitungen Haydns für Eszterháza. Andreas Hoffmann (Brno) hielt hingegen ein Plädoyer zugunsten von Haydns Marionettenoper, die zwar in einem anderen Gebäude gespielt wurden, aber einem neuen Haus neue Chancen bieten würden.

Wie klang das Opernhaus? Iain Macintosh (London) urteilt, dass der zweite Bau von 1779/80 „wohl das bedeutendste Haus war, das Europa hatte“. Derek Sugden (Watford) versuchte sich ebenso an einer Rekonstruktion der akustischen Verhältnisse wie Edward MacCue (Boulder), der sogar Simulationen des Schallwellenverlaufs im virtuellen Haus vorführte. Punkte, an denen die Theorien der Akustiker ins Stocken geraten, sind die Innen- und die Bühnenausstattung, die die Akustik maßgeblich beeinflussen und über die es wenige genaue Angaben gibt. Fortgeschritten ist die Forschung bezüglich desjenigen, der für Bühnengestaltung und Bühnenbilder verantwortlich war: Pietro Travaglia, über den Terézia Bardi (Budapest) referierte. Dringend notwendig ist die ergänzende Auswertung von Hunderten von Akten und anderen Dokumenten des Hofbetriebs zur Innenausstattung des Hauses. Deren Erschließung wurde von Eisenstadt aus bereits begonnen.

János Malina hat den Gegenstand seines nächsten Symposiums bereits im Auge: das Esterházyische Marionettentheater. Von ihm steht immerhin noch die äußere Hülle, umgebaut zum Kornspeicher.

Wien, 12. bis 17. Mai 2003:

I. Internationale Arbeitstagung zur Schubert-Rezeption

von Stefanie Steiner, Tübingen/Karlsruhe

Obwohl Franz Schuberts Biographie auf den ersten Blick gut dokumentiert zu sein scheint, sind die Mythen über diesen Komponisten kaum zu zählen – die bekannten Legenden über den „Liederfürsten“, das „Punschbrüderl“ oder den „Todesmusiker“ sind noch die harmloseren. Der aus dem späten Erscheinen vieler Werke resultierende Mangel an werkbezogenen, objektiven Deutungen leistete einer Verklärung der Lebensumstände zusätzlich Vorschub. Ein Roundtable der Organisatoren Walburga Litschauer (Wien), Gernot Gruber (München) und Michael Kube (Tübingen) zum Auftakt der Tagung stand daher durchaus programmatisch unter dem Motto „Armer Schubert! (?)“.

Nicht weniger als zwei Dutzend Referenten sollten in den folgenden Tagen den „noch weißen Fleck der Schubert-Rezeption“ (Litschauer) erhellen. Vier Hauptreferate zu theoretischen und allgemeinen Themen steckten zunächst den Rahmen ab: Gernot Gruber referierte grundsätzlich über „Rezeptionsgeschichtliche Forschung in der Musikwissenschaft“, Walburga Litschauer erörterte die „Geschichte und Problematik der Schubert-Rezeption“, Walther Dürr (Tübingen) setzte sich kritisch mit „Urteilen und Vorurteilen der Schubert-Biographik des 19. Jahrhunderts“ auseinander, Michael Kube wies die zum Teil schon im frühen 19. Jahrhundert liegenden Wurzeln einiger fest im Bewusstsein verankerter Schubert-Mythen nach, die entweder stets aus den gleichen Quellen schöpfen oder diese sinntestellend wiedergeben: So wurde Robert Schumanns anfangs wertneutrales, aus der Analyse abgeleitetes Diktum von der „himmlischen Länge“ der *C-Dur-Sinfonie* bald pejorativ zu den vermeintlich „himmlischen Längen“ des gesamten schubertischen Œuvres umgedeutet.

Die erste, interdisziplinär gehaltene Sektion der Tagung stand unter dem Motto Schubert-„Bilder“: Aus germanistischer Sicht untersuchte Michael Kohlhäüfl (Regensburg) die literarische Schubert-Rezeption am Beispiel von Georg Trakls Gedicht *Unterwegs*, das mit der Figur des „Wanderers“ in Beziehung gesetzt wurde. Harald Haslmayr (Graz) beleuchtete die Schubert-Rezeption um 1900 aus kulturhistorischer Perspektive, Werner Telesko (Wien) spürte der nicht immer unproblematischen Darstellung des Komponisten Schubert in der bildenden Kunst nach. Weitere Sektionen befassten sich mit der kompositorischen Rezeption: Marie-Agnes Dittrich (Wien) erörterte grundlegend die Rezeption von Schuberts Werken nach Gattungen, die nicht nur als „normatives Regelwerk“, sondern auch als „Träger des kollektiven Gedächtnisses“ fungieren. Michael Raab (München) stellte ein eigenes Katalogisierungsprojekt von Schubert-Bearbeitungen im 19. Jahrhundert vor.

Der Einfluss Schuberts auf die nachfolgenden Komponistengenerationen wurde am Beispiel von Franz Liszt und der Neudeutschen Schule (Hans-Joachim Hinrichsen, Zürich) sowie Johannes Brahms (Salome Reiser, Kiel) verdeutlicht. Dass neben der vereinzelt Annäherung einiger Komponisten des frühen 20. Jahrhunderts (Andreas Krause, Mainz) Schubert vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einem „Klassiker“ der produktiven Rezeption geriet, konnte eindrucksvoll Jörn Peter Hiekel (Wiesbaden) nachweisen. Aufführungspraktische Fragen standen im Mittelpunkt eines von Clemens Höslinger, Gerda und Franz Lechleitner (Wien) gestalteten Roundtables, der mit historischen, zum Teil über hundert Jahre alten Tondokumenten des Österreichischen Schallarchivs frühere Schubert-„Bilder“ auch akustisch wieder aufleben ließ.

Mit „Vereinnahmungen“ waren die abschließenden Sektionen betitelt, die gängige Klischees hinterfragten: Nicht nur von seinem Bruder Ferdinand wurde Schubert gelegentlich für eigene Zwecke vereinnahmt (Till Gerrit Waidelich, Berlin), sondern auch von Protagonisten der im 19. Jahrhundert florierenden Männerchor-Bewegung (Friedhelm Brusniak, Würzburg). Dass die Thematik „Schubert als Bühnenfigur“ keineswegs auf den verkitschten Mythos von Schubert im Dreimäderlhaus beschränkt ist (diesem war ein gesonderter Vortrag von Christian Glanz, Wien, gewidmet), belegte Friederike Janecka-Jary (Wien) in einem materialreichen Beitrag. Weitere

Referate befassten sich mit der Bedeutung der Zentenarfeiern 1928 in Wien und anderen deutschsprachigen Städten (Gabriele Eder, Wien), mit Schubert im Film (Cornelia Szabó-Knotik und Manfred Permoser, Wien) sowie mit aktuellen Vereinnahmungen, die zum Teil absurde Merchandising-Artikel umfassen können (Manfred Wagner, Wien).

Eine mitunter kontroverse Schlussdiskussion rundete die Tagung ab, deren Finanzierung vom Verein der Freunde des musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Wien, der Österreichischen Gesellschaft für Musik sowie der Stadt Wien gesichert wurde. Eine Veröffentlichung der Beiträge des Kolloquiums ist für 2004 vorgesehen.

Freiburg im Breisgau, 23. Mai 2003:

„Musiktheater in der Weimarer Republik“

von Janina Klassen, Freiburg i. Br.

In dem eintägigen Symposium, das in Zusammenarbeit von Musikhochschule und dem Deutschen Volksliedarchiv, Freiburg, unter der Leitung von Janina Klassen und der Konzeption von Nils Grosch (beide Freiburg) veranstaltet wurde, fand ein fachlich intensiver Dialog zu Forschungsfragen nach dem Musiktheater in der Weimarer Republik statt. Einen allgemeinen musikhistorischen und politischen Rahmen setzte Nils Grosch, der anhand unterschiedlicher Formen von Revueoperette bis zum epischen Theater den Modernisierungsprozess des Musiktheaters dieser Zeit nachzeichnete. Spannend zu erfahren war in dem kultursoziologisch ausgerichteten Beitrag von Elke Kuchelmeister (Freiburg), wie sich diese ästhetischen Neuerungen am konkreten Fallbeispiel des Stadttheaters Freiburg auswirkten. Zu einer Zeit, in der die Arbeitslosigkeit 30 % betrug und die Zahl der Abonnenten auf 60 % sank, waren populäre Musik und keine Experimente gefragt. So verlor die Provinz immer mehr den Anschluss an die Moderne. In welcher Weise die Moderne mit ihren neuen Medien auch die individuellen Werkkonzepte ästhetisch beeinflusste, zeigten Ingo Müller (Freiburg) an der Übertragung von Filmtechniken auf die musikalische Form in Alban Bergs Oper *Lulu*, in deren Mitte ein narrativ retrograd verlaufender Stummfilm vorgesehen war, und Lydia Jeschke (Freiburg) am Beispiel von Funkopern. Ästhetisch wie ideologisch völlig unterschiedliche Kompositionen wie Egks *Columbus*, *Der Lindberghflug* von Weill/Hindemith oder Ecklebels *Von überallher aus der Welt* etwa ein Ende der zwanziger Jahre das Bedürfnis nach einer kreativen Verwendung des neuen akustischen Mediums Rundfunk und einer Spiegelung des Verhältnisses des Menschen zur neuen Technik. Eckhard John (Freiburg) widmete seinen Beitrag „Jonny und Jazz“ der Rolle schwarzer Musiker im Musiktheater, während Konstanze Rohm (Freiburg) instruktive Einblicke in Kreneks drei Jahre später entstandene und weitgehend unbekannt gebliebene Oper *Das Leben des Orest* bot. Ricarda Wackers (Saarbrücken) verfolgte in einem systematischen Ansatz die schwer greifbare Idee einer „gestischen“ Musik und wählte dazu den Tango aus *Royal Palace* von Weill/Goll. Die Spannweite unterschiedlicher Ansätze allein innerhalb der Oper wurde noch einmal deutlich in dem Beitrag von Friedrich Geiger (Berlin). Sein Vergleich von Bergs *Wozzeck* mit Busonis *Doktor Faust* als Paradigmen der ‚neuen‘ Oper machte deutlich, dass trotz mancher Parallelen prinzipielle Unterschiede im Umgang mit der Tradition eine wichtige Rolle spielen. Während Berg innovativ an das wagnersche Musikdrama anschloss, distanzierte sich Busoni dezidiert davon. Die im Symposium diskutierten Forschungsfragen und Probleme führten zu einer Auseinandersetzung, deren Fortsetzung wünschenswert ist. Die Beiträge werden in den Freiburger Hochschulschriften veröffentlicht.

Stockholm, 29. Mai bis 1. Juni 2003:

„Abbé Vogler und sein Wirken aus europäischer Sicht“. Jahrestagung der International Association for Organ Documentation

von Sibylle Schwantag, Siegen

Georg Joseph Vogler (Würzburg 1749 – Darmstadt 1814) war Komponist, Musiktheoretiker, Musikpädagoge und Orgelbautheoretiker und wurde in seiner Zeit auch durch populäre Orgelimprovisationen bekannt. Zeitgenössische Urteile über ihn schwanken zwischen den Polen Genie und Scharlatan, und bis heute fällt es schwer, sein Wirken adäquat zu bewerten. Das wurde auch während der Stockholmer Tagung deutlich.

Bei einer Führung durch die Instrumentensammlung der Stiftelsen Musikkulturens Främjande (Göran Grahn) erklang Voglers einstmals berühmter *Marsch der Seraphimsritter* mit Variationen in atemberaubendem Tempo auf einer Flötenuhr. Im Musikmuseet demonstrierte Niclas Fredriksson (Linköping) das von Georg Christoffer Rackwitz (1760–1844) gebaute Organochordium, die Kombination eines Fortepianos mit einem kleinen Orgelinstrument mit durchschlagenden Zungen, wie sie von Vogler propagiert wurden. Mette Müller (Kokkedal/Kopenhagen) berichtete über die „Mundorgel aus dem Osten und ein europäisches Experiment. Kratzensteins Bedeutung für die Frühentwicklung der Durchschlagzungen in Europa“ und den Weg der durchschlagenden Zungen von Ostasien über St. Petersburg nach Skandinavien. Der deutsche Naturforscher Christian Gottlieb Kratzenstein (1723–1795) verwendete das Tonerzeugungsprinzip der Mundorgel für den Bau einer „Sprechmaschine“. Über die Orgelbauer Kirschnigk und Rackwitz gelangte die Kenntnis der Durchschlagzungen zu Vogler, der sie sofort in sein Ideenrepertoire zur Orgeloptimierung aufnahm.

Während seiner Jahre in Stockholm nahm Vogler Einfluss auf den schwedischen Orgelbau. Niclas Fredriksson referierte über Vogler und den Orgelbauer Pehr Schiörlin, der eine Reihe von Instrumenten nach Voglers Plänen baute. Göran Blumberg (Uppsala) sprach über den „Orgelbauer Olof Schwan und Abbé Vogler“. Schwan arbeitete Orgeln nach Voglers „Simplifikationssystem“ um, so etwa die Stockholmer Domorgel.

Hermann J. Busch (Siegen) stellte unter dem Motto „Helden, Hirten und Donnerwetter“ die illustrativen Orgelimprovisationen Voglers über pastorale und martialische Motive in den Kontext der orchestralen und kammermusikalischen Schlachten- und Pastoralmusiken des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts und berichtete zudem von Vogler-Epigonon vor allem in den Niederlanden, deren Orgeltableaus mancherorts bis in das frühe 20. Jahrhundert beliebt waren. Bart van Buitenen (Dordrecht) sprach über das „Orchestrion“, das Vogler von dem deutschen Orgelbauer J. P. Künckel (1750 Mettmann – 1815 Rotterdam) in Rotterdam bauen ließ, eine transportable Orgel mit vier jeweils unterschiedlich klingenden Klaviaturen, drei Schwellern und spezifisch voglerschen Registern.

Wo Vogler auftrat, verlangte er meist eine „Orgelumschaffung“ des vorgefundenen Instruments, aus heutiger Sicht eher ein Orgelmassaker. Uwe Pape (Berlin) gab in seinem Referat über die „Mislungene Umschaffung der Wagner-Orgel der St. Marien-Kirche in Berlin“ dafür ein Beispiel. Über „Abbé Voglers Aktivitäten in Österreich“ sprach Karl Schütz (Wien). Auch dort improvisierte der „tönenden Flugs durch Europa eilende Compositeur, Orgelvirtuose, nach akustischen Prinzipien Orgeleinrichter“ mit Donner, Schlachtengetöse und Erdbeben vor einem begeisterten Publikum und hinterließ Orgelruinen.

Die Tagung zeigte Vogler als kühnen, aber auch rücksichtslosen technischen und ästhetischen Neuerer, als Wegbereiter der Orgelromantik und als Virtuosen auf der Orgel, der das neue bürgerliche Konzertpublikum mit seinen Programmen zwischen Trivial- und Sakralmusik anzog. Vielleicht war er der Schöpfer des bürgerlichen Orgelkonzerts; gewiss aber war er der Erfinder des Orgelkonzerts als „Event“.

Berlin, 8. und 9. Juni 2003:

Workshop „Klischees im Sprechen über Musik“

von Friedrich Geiger, Berlin

Im Rahmen des DFG-Sonderforschungsbereichs „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ initiierte Albrecht Riethmüller einen zweitägigen Workshop am Musikwissenschaftlichen Seminar der Freien Universität Berlin. Dabei ging es um jene weitgehend bislang nicht hinterfragten Voraussetzungen, auf denen ästhetische Urteile im Sprechen und Schreiben über Musik häufig beruhen. Exemplarisch wurden vier solcher Klischees herausgegriffen, nämlich „Arbeit“, „Sinnlichkeit“, „Innigkeit“ und „Tiefe“.

Als einziger auswärtiger Referent war Anselm Gerhard aus Bern eingeladen worden. Er zeichnete die hohe, wesentlich im Protestantismus wurzelnde Wertschätzung nach, deren sich die Vorstellung der „Arbeit“ in der deutschen Musikhistoriographie erfreute. Gerhard entwickelte dies vorwiegend entlang der habituellen Herabsetzung Händels gegenüber Bach. Diese Haltung wirkte, wie Gerhard zeigte, bis in satztechnische Details von Bearbeitungen aus der Feder Arnold Schönbergs nach, der sich rühmte, „die Mängel des Händelstils“ beseitigt und „durch echte Substanz ersetzt“ zu haben.

„Sinnlichkeit“ in der Musik thematisierte Hyesu Shin am Beispiel Kurt Weills. Die allgemeine künstlerische Neuorientierung infolge des Ersten Weltkriegs mündete bei Weill und anderen in eine dezidierte Gegenposition zu der Auffassung, das Hören von Musik müsse „geistige Arbeit“ bedeuten – worauf noch Eduard Hanslick den Kunstanpruch gegründet hatte. Stattdessen brachten die 1920er-Jahre eine Aufwertung der sinnlich wirksamen Seite von Musik. Die Brücke von hier in die jüngste Vergangenheit schlug Frank Hentschel, der die Selbstdarstellung von Komponisten neuer Musik untersuchte. Als Quellengrundlage dienten ihm dabei Programmhefttexte der Wittener Tage für neue Kammermusik zwischen 1970 und 2000. Im Gegensatz zur Zwischenkriegszeit legten die Komponisten, wie Hentschel herausarbeitete, große Skepsis gegenüber den sinnlichen Aspekten von Musik an den Tag. Vielmehr dominierten rationalistisch-wissenschaftlich orientierte Selbstbilder.

Am zweiten Tag sprach Friedrich Geiger über den komplementären Zusammenhang, der die musikalischen Bewertungskriterien „Innigkeit“ und „Tiefe“ verbindet. Wie die begriffsgeschichtliche Analyse zeigt, dienen sie bis heute dazu, ein kunstreligiös und metaphysisch fundiertes Musikideal gegen andere Entwürfe auszuspielen, die als künstlerisch leichtgewichtig diskreditiert werden. Michael Custodis ging der „Tiefe“ als ästhetischer Kategorie in den Schriften von Wolfgang Rihm nach. Dem stellte er das prononciert nonrationale Konzept des „deep listening“ gegenüber, das die amerikanische Komponistin Pauline Oliveros seit den 1970er-Jahren entwickelte. Abschließend beleuchtete Albrecht Riethmüller das Paradigma von der Gegenseite her, indem er einen nachdrücklichen Kritiker musikalischer „Tiefe“ ins Zentrum seiner Ausführungen stellte: Friedrich Nietzsche, der die „deutsche Tiefe“ als „oft nur eine schwere zögernde ‚Verdauung‘“ verspottete. „An sich“, so der Kern von Nietzsches Kritik, „ist keine Musik tief und bedeutungsvoll“, vielmehr habe der rezipierende Intellekt „diese Bedeutsamkeit erst in den Klang hineingelegt“. Durch solche Entmystifizierung zog Nietzsche später den Zorn deutschnationaler Musiker wie Hans Pfitzner auf sich.

Leipzig, 21. Juni 2003:

Internationale musikwissenschaftliche Konferenz „Neue Draeseke-Forschungen“

von Stefan Keym, Leipzig

Felix Draeseke (1835–1913) genießt den zweifelhaften Ruf eines Komponisten, der nach vielversprechenden Anfängen als besonders radikaler Vertreter der „Neudeutschen Schule“ mit zunehmendem Alter in einen konservativen Klassizismus verfallen und gleichsam – in den Worten Franz Liszts – vom „Löwen zum Kaninchen“ mutiert sei, als Publizist indes seine Streitlust beibehalten und sich 1906 mit einer Polemik gegen Richard Strauss endgültig ins Abseits manövriert habe. Diesem Zerrbild entgegenzuwirken und die zahlreichen Facetten eines widersprüchlichen Künstlers aufzuzeigen, bemüht sich seit 1986 die Internationale Draeseke-Gesellschaft. Anlässlich ihrer Jahrestagung lud Helmut Loos zu einer Konferenz im Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig ein mit dem Ziel, eine Zwischenbilanz der aktuellen Draeseke-Forschung zu ziehen.

Eines der gegenwärtigen Hauptprojekte der Gesellschaft bildet die Edition ausgewählter Briefe von und an Draeseke, über deren Stand Matthias Schäfers (Paderborn) berichtete. Die meisten der erhaltenen Briefe stammen aus Draesekes später, Dresdener Zeit. Sie korrigieren das in Erich Roeders Monographie aus den 1930er-Jahren entworfene Bild des Komponisten in wesentlichen Punkten. Das Klischee des deutschtümelnden Antimodernisten widerlegen auch die von James A. Deaville (Hamilton, Ontario) ausgewerteten Kompositionsgutachten, die Draeseke in den 1890er-Jahren für den Allgemeinen Deutschen Musik-Verein schrieb. Sie enthalten sehr positive, sachliche Kommentare zu Werken ausländischer Künstler (Duparc, d'Indy, Rachmaninow) sowie ein gemischtes, aber die Originalität der Komposition anerkennendes Urteil über Mahlers *1. Symphonie*. Thomas Röder (Erlangen) zeigte, dass hinter Draesekes Kontrapunktlehre *Der gebundene Styl* (1902) zeitgenössische und zukunftsweisende Kriterien wie Linearität, Kunst des Übergangs und konsequente thematische Durchgestaltung stehen. Dass der Komponist trotz seiner zunehmenden Ertaubung auch neuen Klangmöglichkeiten aufgeschlossen gegenüberstand, unterstrich Alan H. Krueck (Brownsville, Pennsylvania) unter Hinweis auf die Verwendung der von Alfred Stelzner entwickelten Violotta in Draesekes später Kammermusik. Peter Andraschke (Gießen) wies anhand des Liederzyklus' *Trauer und Trost* (1880) nach, wie genau und bewusst der Komponist auf die ausgewählten Gedichte Eichendorffs, Geibels und Rückerts einging, wobei er teilweise deren Aussage veränderte. Weniger günstig fiel Friedbert Strellers (Dresden) Vergleich der musikdramatischen Bearbeitung germanischer Sagenstoffe durch Wagner und Draeseke für den Letzteren aus. Am Beispiel der Oper *Gudrun* (1879–1884) belegte Streller seine These, Draeseke sei es nicht gelungen, einen neuen „Mythus“ zu schaffen, da er die Handlung lediglich bebildert und zum Ausdruck eines vormärzlichen Patriotismus verwendet habe, anstatt ihre archetypisch-überzeitliche Tiefenstruktur aufzudecken. Dass Draeseke als Opernkomponist möglicherweise erfolgreicher gewesen wäre, wenn er den Weg der Märchenoper fortgesetzt hätte, den er in dem melodramatischen Volksstück mit Musik *Der Waldschatzhauser* (1882; nach Wilhelm Hauffs *Das kalte Herz*) einschlug, stellte Michael Heinemann (Dresden) zur Diskussion. Stefan Keym (Leipzig) legte dar, wie Draeseke in seinem letzten Bühnenwerk *Merlin* (1900–1905) das gleichnamige Drama Karl Immermanns von einem durch gnostische Ideen geprägten Anti-Faust zu einem kirchenkonformen Anti-Parsifal umfunktionierte und zugleich am Schicksal der Hauptfigur seine eigenen jugendlichen Erfahrungen im Kreis der „Neudeutschen Schule“ verarbeitete.

Insgesamt wurde deutlich, dass Draeseke gerade in seiner widersprüchlichen Verbindung traditioneller und zukunftsweisender Momente ein durchaus typischer Komponist des späten 19. Jahrhunderts war, der an zahlreichen zentralen Tendenzen seiner Zeit partizipierte.

Quedlinburg, 2. bis 5. Juli 2003:

Internationale Klopstock-Tagung in Quedlinburg „... hört meinen Gesang ...“
Die Macht der Musik im Lichte Klopstocks und seiner Komponisten“

von Ingeborg Allihn, Berlin

Vor 200 Jahren starb der am 2. Juli 1724 in Quedlinburg geborene Dichter Friedrich Gottlieb Klopstock. Es war mehr als eine verehrungsvolle Geste, dass die Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik aus diesem Anlass 16 Germanisten und Musikwissenschaftler in seine Geburtsstadt geladen hatte. Denn das Thema ist bislang von den entsprechenden Fachdisziplinen nur marginal behandelt worden.

In einem Festvortrag gab der Heidelberger Germanist Dieter Borchmeyer dem Bild des „akustisch-choreographischen Sprachkünstlers“ Klopstock deutliche Konturen. Für ihn war das Ohr das poetische Zentralorgan. Seine literarische Sprache ist daher eine „oralisierte“ Dichtung. Denn erst durch die singende Deklamation tritt ihre Seele hervor, wird das Gemüt bewegt und in ein Ideenreich geführt, in dem das Erhabene waltet.

Um die „Identifikationsfigur Klopstock. Der Dichter als musikalische Bezugsgröße“ beim zwischen 1740 und 1780 heftig geführten Disput um das Verhältnis von Sprache und Musik ging es Laurenz Lütteken (Zürich). Klopstock konstituierte eine musikalische Sprache und zwang so die Komponisten, ihren kompositorischen Standort neu zu bestimmen. Dementsprechend entstanden Ausnahmewerke wie z. B. Telemanns *Messias*. Während Katrin Kohl (Oxford) darauf verwies, dass Klopstock mit der angestrebten Vereinigung von Dichtkunst und Musik die Wirkung seiner Poesie verstärken wollte, untersuchte Kevin Hilliard (Oxford) den „Stellenwert der Musik bei Klopstock“. Für diesen war die Sprache keine semantisch unabhängige Leistung, sondern Anlass für die Musik. Klaus Manger (Jena) vertiefte diese Problematik: „Klopstocks Ode (ist) Selbstgesang“. Die Grenze des dichterischen Sprechens ist bereits ausgelotet, der Sprachraum rhythmisiert. Dadurch wird das Sprechen zu einer Aktion der Seele, aus der Bewegung wird eine Empfindung. Anhand von zwei gegensätzlichen Kompositionen (*Die Sommernacht* von Christoph Willibald Gluck und von Franz Schubert) untersuchte Mark Emanuel Amtstätter (Hamburg) die Grenzen der Gedichtvertonung.

Ein weiterer Themenkomplex widmete sich Klopstocks biographischen Stationen, seinen komponierenden Zeitgenossen und ausgewählten Werken. So verwies Klaus Peter Koch (Bonn) auf „Hamburg und die musikalische Welt“, die für den Dichter u. a. auch in Berlin und Göttingen, in Wien und Kopenhagen zu finden war. Monika Lemmel (Hamburg) fragte nach Klopstocks Erwartungen an die Musiker. Magda Marx-Weber (Hamburg) stellte Andreas Rombergs *Messias*-Komposition vor, und Heinrich W. Schwab (Kopenhagen) untersuchte Friedrich Ludwig Aemilius Kunzens Beziehung zu Klopstock vor dem Hintergrund der gattungstypischen Auseinandersetzungen im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts. Einen spannenden „Versuch über Schuberts Klopstocklieder“ unternahm Hans-Joachim Hinrichsen (Zürich). Sein Ergebnis: Die tiefste Schicht von Schuberts Auseinandersetzung mit dem Lied beruht auf Klopstock. Auf das frühe Beispiel einer fruchtbaren Rezeption des Deklamations-Stils verwies Joachim Kremer (Stuttgart) mit Johann Rudolf Zumsteegs Ode *Die Frühlingsfeier* (1777). Durch einen Quellenvergleich brachte Andreas Waczkat (Rostock) Licht in das Dunkel um die Salzburger Aufführung von Johann Heinrich Rolles *Der Tod Abels* mit Michael Haydns Ergänzungen, während Jürgen Heidrich (Göttingen) den zeitgenössischen Oratorienbegriff hinsichtlich seiner katholischen oder protestantischen Prägung untersuchte. Wolf-Daniel Hartwich (Heidelberg) setzte sich mit „Klopstocks poetisch-musikalischen Theologien des Judentums“ und den deutsch-nationalen Tendenzen in seiner Dichtung auseinander. Klopstock wollte, so betonte Stefanie Steiner (Tübingen) in ihrem Beitrag über die „Klopstock-Rezeption im frühen 19. Jahrhundert“, ein nationales Erbe schaffen.

Eines hat diese anregende Tagung sehr deutlich gezeigt: Klopstocks Werk, sein Wirken und Nachwirken werfen Fragen auf, die uns heute genauso berühren wie seine Zeitgenossen vor 200 Jahren.

Stuttgart, 3. bis 5. Juli 2003:

„Zwischen Bürgerkunst und neuer Musik. Hugo Wolf und Max Reger“

von Eva Verena Schmid, Mainz

Ziel der von Christiane Tewinkel und Dörte Schmidt in Verbindung mit Rainer Cadenbach (Berlin) initiierten und von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Konferenz war es, das Lied als eine sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwischen Bürgerkunst und neuer Musik befindende Gattung an den beiden Zeitgenossen Hugo Wolf und Max Reger darzustellen und von hieraus auch die Frage nach den Perspektiven für Liederabende heute zu stellen. Stuttgart erwies sich, wie Dörte Schmidt in ihrer Eröffnung ausführte, für die Verknüpfung der Debatte dieser beiden Komponisten als traditionsreicher Ort, hatte doch die Rezeption beider Komponisten hier seit jeher auffallende Verknüpfungspunkte. Kooperationspartner dieser Tagung waren die Hugo-Wolf-Akademie Stuttgart, die bis heute in der Tradition des Wolf-Vereins arbeitet, sowie das Max-Reger-Institut Karlsruhe. Die Tagung wurde umrahmt von zwei Konzerten, die den wissenschaftlichen Gegenstand aufleben ließen.

Den Auftakt der Konferenz bildeten Referate zu den Gemeinsamkeiten des kompositorischen Schaffens von Hugo Wolf und Max Reger. Rainer Cadenbach untersuchte diesen Aspekt bei den Streichquartetten Regers und Wolfs. Einen Überblick über ihre zur Skizzenarbeit Wolfs verfassten Studien gab Margret Jestremski (Berlin), während Susanne Popp (Karlsruhe) Regers Bearbeitungen von Liedern Hugo Wolfs in den Blick nahm. Die zweite Einheit war überschrieben mit „Auf dem Weg zur Neuen Musik. Die Werke in ihrer Zeit“. Markus Böggemann (Berlin) erörterte Hugo Wolfs Schaffen im Kontext der Moderne; Andreas Meyer (Berlin) illustrierte in seinem Beitrag den Unterschied zwischen Klavier- bzw. Orchesterlied anhand eines Liedes. Den Abschluss der zweiten Sitzung bildete das Referat Walter Frischs (New York), der Regers „historischen Modernismus“ exemplifizierte. Die dritte Sitzung speiste sich aus Vorträgen zu Aufführungsbedingungen und Aufführungsorten von Liedern wie z. B. Haus, Salon oder Konzert. Joachim Draheim sprach, auch in Bezug auf die Stuttgarter Ausstellung „Hugo Wolf in Deutschland“, über Hugo Wolf und Stuttgart. Martina Rebmann (Karlsruhe) stellte ihre Untersuchungen zu den Aufführungsbedingungen für das Sololied in Stuttgart in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor. Direkt an ihre Vorgängerin anknüpfend sprach Beatrix Borchard (Hamburg) über Liederabende in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, vornehmlich über deren Programme und Konzepte. Axel Bauni berichtete anschließend über seine Konzepte von Liederabenden, die er für die Expo 2000 in Hannover entwarf, wo er auch als Pianist selbst Ausführender war. Die letzte Einheit bestand aus Referaten, die durch systematische Fragestellungen das Tagungsthema abrundeten: Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive referierte Klaus H. Hilzinger (Stuttgart) über die freien Verse Detlev von Liliencrons. Christiane Tewinkel sprach über Aufführungsexperimente von Liederabenden und knüpfte damit an die vorangehende Sitzung an. Björn Gottstein (Berlin) ging vom „Körper des Hörers“ aus und stellte vor diesem Hintergrund Präliminarien zur Wirkungsgeschichte des Liedes vor. Das Schlussreferat hielt Christian Thorau (Berlin), der seine Überlegungen zu Theorien der Zeichensymbiose im Lied vorstellte.

Ausführliche Diskussionen entwickelten sich u. a. zum Schaffensmythos Hugo Wolfs, dem Margret Jestremski mit ihrer Arbeit die Entmythologisierung entgegensetzte, und zum methodischen Umgang mit Skizzen. Divergierende Meinungen gab es zu den latenten Choralzitate, die Walter Frisch an einigen Werken Regers veranschaulichte. Weiteren Gesprächsbedarf gab es zur Aufführungspraxis und Neugestaltung des Liederabends: Während etwa Christiane Tewinkel fragte, ob das mit dem Kunstlied verknüpfte Kunst- und Gesangsideal überhaupt noch unserer Zeit entspreche, sah Axel Bauni gerade im Lied eine Möglichkeit, neues kompositorisches Denken zu vermitteln.