
BERICHTE

Rheinsberg, 9. bis 10. April 1999:

Kolloquium „Musik und Theater im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert in Deutschland“

von Ekkehard Krüger, Berlin

Im Rahmen der Osterwerkstatt zur Alten Musik in der Musikakademie Rheinsberg hat sich seit 1994 eine Kolloquiumsreihe etabliert, die von der Erforschung der Berliner Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts ausgehend sich nun der Musikgeschichte des 17. bis 19. Jahrhunderts im Raum zwischen Elbe und Oder widmet. Der Spiritus rector der Rheinsberger Treffen, Hans-Günter Ottenberg, hatte 1999 zu einem Kolloquium unter dem Thema „Musik und Theater im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert in Deutschland“ eingeladen.

In seinem Beitrag „Von der Wanderbühne zum Hoftheater“ machte Arne Langer (Erfurt) am Beispiel Thüringens deutlich, wo die historischen Wurzeln der Probleme bei der Anpassung der aus der Zeit der DDR ererbten, gegenüber dem Kaiserreich und der Weimarer Republik kaum veränderten Theaterlandschaft an die föderalen Strukturen der Bundesrepublik liegen. Dazu unternahm er unter Berücksichtigung charakteristischer Unterschiede zwischen höfischen und bürgerlichen Bühnen einen rückläufigen Gang durch die Geschichte der Musiktheater in Deutschland bis zu den Wanderbühnen.

Ruth Freydank (Berlin) untersuchte anschließend „Preußens Beitrag zur Entwicklung des modernen europäischen Theaters am Ende des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts“. Sie beschrieb einen „Kulturkampf“ zwischen den Förderern einer noch zu entwerfenden deutschen Oper und einer konservativen höfischen Partei, die die Berufung Gasparo Spontinis verantwortete. In der Diskussion wurde der auf die Polemik Johann Friedrich Reichardts gegen die italienische Oper gestützten Anschauung eines Kampfes zwischen zwei Lagern widersprochen und vorgeschlagen. Gaspare Spontinis Verpflichtung als Chance für die Berliner Oper zu begreifen, da das Problem einer großen deutschen Oper solange ungelöst war, wie alle tastenden Versuche der Kritik provinziell erscheinen mussten.

Um das Panorama, das der Zustand der Opernbühnen in der umrissenen Region um 1800 bot, zu vervollständigen, stellte Thomas Betzwieser (Berlin) „Die Revitalisierung der Oper in Schwerin und Ludwigslust zwischen 1785 und 1810“ vor. Nach der Verbannung der Oper von der Mecklenburg-Schweriner Bühne unter Herzog Friedrich (1756–85) gelang unter Friedrich Franz I. (1785–1837) mit Hilfe des Hamburger französischen Theaters eine Wiedergeburt der Oper in Ludwigslust mit ausschließlich französischem Repertoire. Betzwieser wies auf die Bedeutung der an der Hamburger Oper orientierten, von J. Fr. Schink in Schwerin herausgegebenen *Dramaturgischen Monate* (1790) für die Charakterisierung der Opernstile und die Rezeption Mozarts hin.

Arnold Jacobshagen (Bayreuth) berichtete über „Die Dresdner italienische Oper um 1800 und die Entwicklung der Opera semiseria“. Einer lange wirkungsmächtigen, national ausgerichteten Operngeschichtsschreibung, die die Phase der „Ausländerei“ in Dresden unter Ferdinando Paer und Francesco Morlacchi als Stagnation und Latenzzeit der kommenden deutschen Nationaloper (Carl Maria von Weber) betrachtete, setzte er eine differenziertere Bewertung des Geschmackswandels vom Italienischen zum Französischen entgegen. Der aus dem französisch beeinflussten Parma stammende Paer repräsentierte eine Achse Wien–Prag–Dresden, über die auch die französische Revolutions- und die Rettungsooper an die Elbe gelangten.

Der Organisator der Tagung, Christoph Henzel (Berlin), legte dar, dass „Der schwierige Weg zur Nationaloper“ in erster Linie ein Problem allein der Operngeschichtsschreibung bezeichnet, eine zeitgenössische Diskussion, die zu einer Aufklärung über den Begriff der Nationaloper

führte, um 1800 aber kaum auszumachen ist. Jenseits von Reichardts Polemik wider Importe und für eine französisch-italienische Stilsynthese bei gleichzeitiger Reduzierung des künstlerischen Anspruchs bleibt oft nur die Beschränkung auf die deutsche Sprache als kleinster gemeinsamer Nenner erkennbar.

Karim Hassan (Hamburg) stellte die „Berliner Gattungsgeschichte des Melodrams“ vor. Abseits der Zentren der Gattungsentwicklung, die oft mit reicheren deutschsprachigen Sprechtheatertraditionen wie in Mannheim und Darmstadt verbunden waren, kamen „Mono-“ oder „Duodramen“ in Berlin erst seit 1797 regelmäßig auf die Bühne.

Der zweite Kolloquiumstag, von Ulrike Liedtke (Rheinsberg) vorbereitet, vereinte drei Referate unter dem Thema „Der Rheinsberger Hof des Prinzen Heinrich“. Claudia Schurz (Rheinsberg) stellte „Johann Abraham Peter Schulz' *Fée Urgèle*“ (1780/81) vor, eine Rheinsberger Oper, mit deren Inszenierung Ostern 2000 das verändert wiederaufgebaute Schlosstheater eröffnet werden soll.

Michele Callela (Marburg) widmete sich „Reformen und ‚Querelles‘ – die Tragédie lyrique als europäisches Phänomen“. Dabei stellte er den Anteil der Komponisten der Opéra comique (Philidor, Gossec) an der ohne einheitliches Programm vollzogenen Reform der Oper in Paris zwischen 1767 und 1774 dar und beschrieb Glucks Verdienst vor allem als das der Durchsetzung einer neuen Tragédie lyrique. Callela stellte Gluck nicht in das Zentrum der Reform an der Académie, sondern beschrieb seine Position im Umfeld anderer italienischer Opernkomponisten in Paris.

Helge Bartholomäus (Berlin) berichtete über die Rheinsberger Jahres des Hornisten und späteren Berliner Kapellmeisters Georg Abraham Schneider (1770–1839) sowie über die Bemühungen um ein dem Komponisten Schneider gewidmetes Werkverzeichnis.

Eine Fortsetzung dieser Kolloquiumsreihe zur Regionalmusikforschung ist dringend erforderlich, da sie als Ort des Austausches bisher allein steht.

Frankfurt, 14. bis 17. April 1999:

Interdisziplinäres und internationales Symposium „Musik in Goethes Werk – Goethes Werk in der Musik“

von Cristina Ricca, Frankfurt am Main

Dass man sich im Goethejahr auch von der musikwissenschaftlichen Seite her mit dem Dichturfürsten beschäftigt, ist unerlässlich, dass es auf eine Weise geschieht, die sowohl Fachleute als interessierte Zuhörer anspricht, ist lobenswert. Gelungen ist dies den Veranstaltern des Symposions, Adolf Nowak und Ulrike Kienzle vom Musikwissenschaftlichen Institut der J. W. Goethe-Universität Frankfurt und Andreas Ballstaedt (Düsseldorf) und auch der Frankfurter Bürgerstiftung, die den schönen Rahmen des Holzhausenschlösschens zur Verfügung gestellt hatte.

„Goethes Werk – ein Thema von musikalischem und musikwissenschaftlichem Interesse?“ Das ist eine Frage, die trotz wichtiger Ansätze ein Desiderat geblieben ist und deshalb immer neu gestellt werden muss. Wirkungsgeschichtlich betrachtet kann sie nur mit einem bestimmten „Ja“ beantwortet werden, denn es gibt eine Goethe-Tradition unter Komponisten, die bis in unser Jahrhundert reicht, nicht nur was Vorlagen für musikalische Werke (Lieder, Opern, Symphonische Dichtungen usw.) betrifft, sondern auch in Bezug auf Lektüre von Goethes naturwissenschaftlichen und ästhetischen Schriften. Aber auch eine intensivere Beschäftigung mit Goethes aphoristischen oder fragmentarischen Äußerungen über Musik und vor allem mit der musikalischen Formenwelt und Sprachmusikalität seiner Dichtung kann zu neuen Einsichten führen.

Nach einer umfassenden Darstellung von Goethes musikalischen Erfahrungen in Frankfurt (Peter Cahn, Frankfurt a. M.) erläuterte Norbert Miller (Berlin), wie Goethe Musik wahrnahm und wie er seine Kenntnisse im Werk umsetzte. Griechische und alt-testamentarische Vorbilder, der Zeit entsprechende Dilettanten-Figuren und phantastische musikalische Gestalten wurden in den *Wahlverwandtschaften*, in *Wilhelm Meister* und in der *Novelle* untersucht (Ulrike Kienzle). Ausblicke gewährte der Beitrag über das musikalische Idiom in Goethes Sprache (Johannes Bauer, Berlin).

Eine zentrale Rolle spielte bei Goethe der Gesang, sowohl in der Dichtung (zum Beispiel in der *Pädagogischen Provinz*) als auch in den die Liedästhetik betreffenden Äußerungen. Goethes Entwurf einer *Tonlehre*, in dem er dem Gesang den wichtigsten Platz einräumt, wurde von Claus Canisius (Heidelberg) als „neue Art der Wissenschaft“ bezeichnet. Eine Analyse von Goethes Aufsatz über den italienischen Volksgesang konnte, mit Seitenblicken auf die in Italien umgearbeiteten Singspiele, Goethes produktive Aneignung in Form einer Übernahme metrischer und rhythmischer Modelle belegen (Cristina Ricca).

Einen weiteren Schwerpunkt der Tagung bildeten Goethes Dichtungen für Musik. Walther Dürr (Tübingen) erläuterte auf prägnante Weise die Konzeption der Singspiele am Beispiel von *Claudine von Villa Bella*. Themen der Diskussion waren auch das Weimarer Liebhabertheater, sehr detailliert in dem Beitrag von Gabriele Busch-Salmen (Freiburg) beschrieben, die Libretti der *Diwan*-Zeit, deren Scheitern Christoph Michel (Freiburg) zu vielversprechenden Auslegungen Anlass gab, und Carl Eberweins Melodram *Proserpina*, mit dem sich Peter Gülke (Freiburg) auf konstruktive und unterhaltsame Weise befasste.

In der Sektion „Goethes Lyrik in Vertonungen“ wurde das berühmte Lied Mignons „Kennst du das Land ...“ von Akio Mayeda (Tokio/Zürich) einfühlsam und tiefgründig ausgelegt. Einen neuen Gesichtspunkt lieferte Adolf Nowak mit seiner Untersuchung der Exequien Mignons, die er auf die Tradition der Trauerkantate bezog und als Idee einer poetischen Liturgie verstand, die sich erst durch die Vertonung verdeutlichen kann und darüber hinaus ideengeschichtliche Auswirkungen hat.

Auch unter dem Aspekt der Musik stand Goethes Opus summum *Faust* im Zentrum des Interesses. Dieter Borchmeyer (Heidelberg) brachte erhellende Erläuterungen über den Modellcharakter der Musik für Goethes ästhetische Theorie und Praxis und interpretierte den *Faust* als Gesamtkunstwerk, das spätere Musikentwicklungen auf erstaunliche Weise vorwegnimmt. Bemerkungen über Peter von Lindpaintners Schauspielmusik zum *Faust* (Sieghart Döhring, Thurnau) und zur ersten Gesamtauführung des Werkes am 6./7. Mai 1876 mit Musik von Eduard Lassen (Hedwig Meier, Berlin) schlossen sich an.

Zerbst, 16. und 17. April 1999:

„Carl Friedrich Christian Fasch (1736–1800) und das Berliner Musikleben seiner Zeit“. Internationale wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 6. Internationalen Fasch-Festtage 1999

von Barbara Reul und Susanne Schuster, Zerbst/Dessau

Die 6. Internationalen Fasch-Festtage 1999 in Zerbst standen ganz im Zeichen des Begründers der Sing-Akademie zu Berlin und Sohnes des Anhalt-Zerbster Hofkapellmeisters Johann Friedrich Fasch, Carl Friedrich Christian Fasch. Die zweitägige Konferenz mit 15 Musikwissenschaftlern aus Deutschland, den USA und Großbritannien war ganz speziell der musikgeschichtlichen Bedeutung des Komponisten gewidmet und spiegelte sich auch in den Programmen der sieben Konzerte wider.

Musikalisch eingeleitet wurden beide Konferenztage von Studenten der Fachrichtung Alte Musik der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig, deren Interpretation von Liedern, Duetten und Klaviermusik Faschs einen nachhaltigen Eindruck bei Referenten und Zuhörern gleichermaßen hinterließ.

Nach einer kurzen Begrüßung durch einen Vertreter der Stadt Zerbst und die Präsidentin der Internationalen Fasch-Gesellschaft, Konstanze Musketa, referierte Susanne Oschmann (Berlin) über Aspekte und Tendenzen der Rezeption Carl Faschs in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts und schuf damit einen für die Themenstellung wichtigen Rahmen. Der Fasch-Preisträger von 1997 Brian Clark, Großbritannien, untersuchte die Violinmusik von Johann Wilhelm Hertel und Carl Hoeckh, dem Lehrer Carl Faschs, und wies auf stilistische Einflüsse dieser Komponisten im Werk von Carl Fasch hin. Barbara Reul (Zerbst) hatte sich frühe Potsdamer Kantaten von Carl Fasch, die von Faschs Amtskollegen in Potsdam, Carl Philipp Emanuel Bach, revidiert wurden, zum Thema gewählt. Christoph Henzel (Berlin) erbrachte wertvolle Hinweise zu Faschs Stellung als Hofmusiker, während Darrell M. Berg, USA, sich mit Faschs und C. Ph. E. Bachs Klaviermusik auseinandersetzte, die auch als Lieder mit Text konzipiert waren.

In der zweiten Sektion ging Vera Cheim-Grützner näher auf die frühen Lieder und Gesänge Faschs in vier zwischen 1758 und 1770 entstandenen Sammlungen – *Geistliche Oden in Melodien*, *Moralische und weltliche Oden*, *Musicalisches Allerley* und *Musikalisches Vielerley* – ein. Roderich Fuhrmann (Bremen) nahm Stellung zu stilistischen Eigentümlichkeiten von Klaviermusik im 18. Jahrhundert, die sich auch in Carl Faschs überlieferten Werken finden. Ulrich Leisinger (Leipzig) schuf einen neuen Kontext für Faschs *Arietta variata* als Berliner Pasticcio-Variation, und Konstanze Musketa (Halle) berichtete über die Carl-Fasch-Quellen in der Pariser Bibliothèque Nationale de France.

Am zweiten Konferenztag skizzierten Ingeborg Allihn und Peter Huth (beide Berlin) das Berliner Musikleben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Dabei untersuchten sie zum einen die „Öffentlichen Schauspiele und Lustbarkeiten“ in Berlin und gingen zum anderen der Frage nach, an welchen Orten und in welchen Räumen Fasch als Musiker und musikalischer Leiter im Verlauf seiner Berliner Lebens- und Schaffensjahre gewirkt hatte. Dies erleichterte es den Zuhörern, das Referat von Gudrun Busch (Mönchengladbach) zu Faschs Oratorium *Giuseppe riconosciuto* (1774), in dem sie die Berliner Liebhaber- und Kirchenmusik im Detail untersuchte, sozialhistorisch einzuordnen und Rachel Wades Vortrag zu Carl Faschs Rolle als „Geburtshelfer“ des Berliner Musiklebens, der die Signifikanz von zeitgenössischen Zeitungsberichten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beleuchtete, nachzuvollziehen. Den Abschluss bildeten Jürgen Heidrich (Göttingen) und Raymond Dittrich (Regensburg), die sich mit dem wichtigsten und größten Werk Carl Faschs, der sechzehnstimmigen Messe, auseinandersetzten. Einer Analyse des ideengeschichtlichen Umfelds dieser Messe folgte ein detaillierter Bericht zu den in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg erhaltenen Abschriften.

Referenten und Zuhörer waren sich in der Schlussdiskussion einig, dass mit dieser Tagung der Anfang einer wichtigen musikhistorischen und musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den Werken und dem geistigen Umfeld des Begründers der Sing-Akademie zu Berlin Carl Friedrich Christian Fasch gemacht wurde.

Alle Referate dieser Tagung werden in einem Konferenzbericht veröffentlicht, der Ende 1999 erscheint. Dieser wird einen zusätzlichen Artikel von Gottfried Eberle (Berlin) zur Chormusik Faschs für die Sing-Akademie zu Berlin enthalten.

Kloster Michaelstein, 30. April bis 2. Mai 1999:

XXVII. Internationale wissenschaftliche Arbeitstagung: „Intermezzi per musica – Johann Adolf Hasse zum 300. Geburtstag“

von Barbara Reul, Zerbst

Zum Genre „Intermezzi“ – satirisch-komische Kantaten, die im 18. Jahrhundert als Einlagen zwischen den Aufzügen von ersten Opern aufgeführt wurden – gehören nicht nur die Standardwerke *Pimpione* von Georg Philipp Telemann und *La Serva Padrona* von Giovanni Battista Pergolesi. Auch aus der Kompositionswerkstatt des wichtigsten Opernkomponisten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Johann Adolf Hasse, dessen 300. Geburtstag im letzten Jahr begangen wurde, sind einige Intermezzi überliefert. Zehn Referenten aus vier Ländern (Deutschland, Österreich, Kanada, USA) fanden sich ein, um drei Tage lang die Intermezzi des Dresdner Hofkapellmeisters näher zu untersuchen.

Gordana Lazarevich (Victoria, B. C., Kanada) hielt das Grundsatzreferat zur Konferenz. Sie sprach ausführlich zum Thema „Satire und Karikatur im ‚Intermezzo comico per musica‘: Spiegel der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts“ und konzentrierte sich dabei besonders auf das Stilmittel des Humors, das sie anhand ausgewählter Werke von Hasse, Albinoni, Orlandini, Sellitti, Pergolesi und Vinci darstellte.

Karin Hautt (Halle) hatte sich „Das andere Theater im ‚Dramma per musica‘ Johann Adolf Hasses“ zum Thema gewählt und erläuterte den Zusammenhang von Intermezzo und Opera seria in Text, Musik und Darstellung. Auf *Tempi* und Sturm-und-Drang-Stilcharakteristiken näher eingehend, stimmte Ernest Harris (Martin, Tennessee, USA) die Zuhörer auf Hasses Intermezzo *Piramo e Tisbe* ein. Eine eindrucksvolle – aber leider nur konzertante Aufführung dieser attraktiven Komposition durch das renommierte Ensemble La Stagione und die hervorragenden Solisten Heidrun Kordes (Piramo), Maya Boog (Tisbe) und Christian Elsner (Padre), unter der bewährten Leitung von Michael Schneider, beschloss den ersten Konferenztag.

Panja Mücke (Marburg) eröffnete den zweiten Konferenztag mit einem Vortrag über editions-technische Fragen zur Hasse-Oper *Solimano* und konzentrierte sich dabei auf Auffälligkeiten bei den vorliegenden Fassungen, der Notation von Rezitativen in der Partitur und der Besetzung dieser Oper. Klaus Hubmanns (Graz) Referat spürte die indirekten und direkten Verbindungen Hasses mit dem österreichischen Kaiserhof, insbesondere mit Johann Joseph Fux und Kaiserin Maria Theresia auf, während Rainer Bayreuther (Halle) das Konzept „sentimentale Komik“ in Hasses frühen Intermezzi untersuchte. Er ging dabei besonders auf die Frage ein, wie sich der Buffoton zum Ein- und Ausdruck rein subjektiven Erlebens in den Schlüssen von Hasses Intermezzi wandelte. Hasse ersetzte demnach ironische Charaktere durch empfindsame Charaktere, wobei – so Gordana Lazarevich in der nachfolgenden Diskussion – die Opera buffa vom empfindsamen Stil durchdrungen ist, das Intermezzo vom Stilmittel der Satire. Die zwischen 1707 und 1736 an der Hamburger Gänsemarktoper aufgeführten Intermezzi beleuchtete Peter Huth (Berlin) und wies auf den in Hamburg stark zu spürenden venezianischen Einfluss hin.

Reinhard Meyer (Regensburg) beeindruckte in seinem Vortrag durch eine materialintensive Darstellung, wie Hasse Metastasios Libretti verarbeitet („Metastasio und Hasse – Quantitäten im europäischen Musikleben bis etwa 1750“). Insgesamt 20.000 Aufführungen von Werken Hasses, die auf einem Libretto von Metastasio basieren, so Meyer, sind in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Mitteleuropa nachweisbar. Ernest Hoetzl (Graz) wandte sich „Aspekten der Authentizität“ zu und bot Denkanstöße zur Problematik historisch informierten Musizierens. Abschließend erfreute Gerhard Allroggen (Detmold) mit einigen launischen Bemerkungen zu Hasses Intermezzo *Il tutore*. Diese dienten als Einführung zu einer szenischen Aufführung des Werks durch das Telemann-Kammerorchester Michaelstein und den Solisten Marion Eckstein und Sören Jäckel, welche unter der Leitung von Ludger Rémy die zweite Fassung dieses heiteren Werks (Dresden, 1738) aus der Feder Hasses wirkungsvoll-dramatisch zu gestalten vermochten.

Am abschließenden dritten Konferenztag traf man sich zur Podiumsdiskussion im Schlosstheater Ballenstedt, an der neben Gordana Lazarevich und Reinhart Meyer auch Georg Quander, Intendant der Deutschen Staatsoper Unter den Linden Berlin, und Klaus Hortschansky (Münster), Präsident der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik e. V., teilnahmen. „Auf welche Weise können heute speziell die Intermezzi von J. A. Hasse auf die Bühne gebracht werden?“ lautete die Fragestellung. Einerseits erschwerte die Rezeptionssituation der Intermezzi und der Barockopern, andererseits architektonische Probleme heutige Produktionen.

Dies hinderte Wolfgang Katschner und seine Lautten Compagnie Berlin nicht daran, mit der szenischen Aufführung von Hasses *Larinda e Vanesio* – verschränkt mit der Kantate *L'amor prigioniero* – eindrucksvoll zu belegen, warum das Intermezzo im 18. Jahrhundert sich solch großer Beliebtheit erfreute – ein gelungener musikalischer Abschluss einer thematisch wichtigen Tagung.

Wien, 3. bis 5. Juni 1999:

5. Internationales Franz Schmidt-Symposion: „Apokalypse“

von Matthias Schmidt, Wien

Mit dem sich nähernden Jahrhundertende hat die mediale Beschwörung von Endzeitszenarien wieder Hochkonjunktur. Die Anziehungskraft liegt vor allem wohl im Zugleich von Untergang und Erneuerung, Vernichtung und Erlösung, mit dem sich eine Geschichte pessimistisch diskreditieren und optimistisch neu bewerten lässt, deren ausbleibender Sinn zuweilen eine besonders nachdrückliche Ratlosigkeit entblößt. Als Vehikel solcher Hoffnungen und Ängste diente in den letzten 200 Jahren zumal der Musik nicht selten die biblische Apokalypse, die als Spiegel elementarer menschlicher Empfindungen mit unterschiedlichsten ideologischen Positionen angereichert werden konnte.

Anhand des Säkularisierungsprozesses bei Mess- bzw. Requiem-Vertonungen betrachteten Rudolf Flotzinger (Graz) und Reinhard Kapp (Wien) hier die Apokalyptik als Symptom der österreichischen Moderne, dort deren Theatralisierung bzw. ästhetische Metaphorisierung seit dem 19. Jahrhundert – einer ideengeschichtlich vereinheitlichenden Tendenz folgend, die die heterogene Tradition der Vertonung von Partien aus der Apokalypse im 17. und frühen 18. Jahrhundert noch kaum prägen konnte (Markus Grassl, Wien). Eine solche Tendenz zu (später vor allem national gefärbten) geschichtsphilosophischen Konstruktionen mit der Apokalyptik gleichsam als Vehikel einer negativen Utopie exemplifizierten Wolfgang Dömling (Hamburg) an Friedrich Schneiders *Weltgericht*, Wolfram Steinbeck (Bonn) an den *Letzten Dingen* von Louis Spohr, Gerhard Winkler (Eisenstadt) an Joachim Raffs *Weltende* sowie zwei Referate über Brahms (von Philipp Veller, Nottingham, bzw. Thomas Leibnitz, Wien) zum *Deutschen Requiem* und dem *Triumphlied*. Der Frage nach dem Übergewicht der bildenden gegenüber der Ton-Kunst in der Apokalypse-Auseinandersetzung ging Ulrich Konrad (Würzburg) nach, während Gernot Gruber (Wien) hieran anknüpfend am Beispiel der musikalischen Vergegenwärtigung der „apokalyptischen Posaunen“ auf die zunehmende Ästhetisierung des Schreckens seit dem 19. Jahrhundert verwies. Daß die Apokalypse auch im 20. Jahrhundert als Mittel zur Instrumentalisierung des Entsetzens in Erscheinung trat, verdeutlichten Rolf Peter Janz' (Berlin) Referat zur literarischen Bilderwelt der Jahrhundertwende und Peter Revers (Graz) Vortrag über Krzysztof Pendereckis theatralische Gratwanderungen zwischen *Weltgericht* und *Auschwitz*. Die Untersuchungen Thomas Schlees (Bonn) zu Jean Françaix, Bo Marschners (Aarhus) über Hilding Rosenberg sowie Mathias Hansens (Berlin) zu Arnold Schönberg differenzierten dieses Spannungsfeld weiter.

Im späteren 20. Jahrhundert zielte die musikalische Arbeit an der Apokalypse vermehrt auf deren Symbolkraft für einen globalen zwischenmenschlichen Kommunikationsverlust, wie Wolfgang Gratzer (Salzburg) an Klaus Hubers *...Inwendig voller Figur*, Siegfried Mauser (Salzburg) an Wolfgang Rihms *Dies*, Susanne Rode-Breymann (Köln) an Wolfgang von Schweinitz' *Patmos*, au-

ßerdem Gerold Gruber (Wien) an René Clemencics *Apokalypsis* und Thomas Hochradtner (Salzburg) anhand der Poetik Christóbal Halffters zeigten. Franz Schmidts *Buch mit sieben Siegeln* von 1938 hatte als Brennpunkt des Zusammentreffens von ästhetischen und politischen Implikationen gerade im Hinblick auf die Verhältnisbestimmung von Analyse und Werturteil die lebhaftesten Diskussionen zur Folge. Jürgen Roloff (Erlangen) erläuterte dessen textliche Adaption von Luthers Offenbarungs-Übersetzung, Christian Martin Schmidt (Berlin) referierte über die musikdramaturgische Struktur des *Buchs*, und Thomas Leibnitz (Wien) bot Aspekte der Rezeptionsgeschichte des Werkes. Die künstlerischen Medialisierungen der biblischen Apokalypse zielten niemals auf eine endzeitliche Überwindung geschichtlicher Deutungsmuster, sondern bildeten vor allem eine lange Reihe nicht selten direkt aufeinander bezogener Grenzwertbestimmungen der Darstellung des eigentlich Nichtdarstellbaren aus. Solchermaßen betrachtet erwiesen sie sich stets als Deutungen à fonds perdu, fungierten so aber auch als unvergleichliche Seismographen der Ideengeschichte ihrer jeweiligen Entstehungszeit.

Wien, 12. bis 15. September 1999:

Ausstellung und Symposium: „Schönbergs ‚Wiener Kreis‘“

von Peter Gradenwitz, Tel Aviv–Freiburg i. Br.

Seit im März 1998 das Arnold Schönberg Center in Wien eröffnet wurde, in das die Schönberg-Familie den Nachlass und die Archive des „Schoenberg-Institute“ aus Los Angeles – nach Unstimmigkeiten mit der kalifornischen Universität – eingebracht hat, hat die Schönberg-Forschung und Schönberg-Pflege einen neuen Impetus erhalten. Das Wiener Zentrum, eine Privatstiftung, deren Vorstandspräsidentin Nuria Schoenberg-Nono ist (der rührige und einfallreiche Generalsekretär des Zentrums ist Christian Meyer), ist mit seiner reichhaltigen und geräumigen Bibliothek und den Archiven Forschern und allgemeinen Interessenten und Studierenden zugänglich und veranstaltet in regelmäßiger Folge Vorträge, Konzerte, Ausstellungen und Symposien. Das Symposium „Schönbergs Wiener Kreis“ ist das erste von zunächst drei geplanten Forschungs-Tagungen; im Herbst 2000 soll ein Symposium „Schönberg in Berlin“, im Jahre 2001 eine Tagung „Schönberg in Amerika“ folgen.

Die Ausstellung zum „Wiener Kreis“, die bis zum 7. Januar 2000 geöffnet bleiben soll, zeigt Originalhandschriften und Foto-Dokumente von Schönberg und seinen Wiener Schülern, Dokumente zu Entstehung und Arbeit des „Vereins für musikalische Privataufführungen“ und bildnerischen Werk Arnold Schönbergs. In den Referaten des Symposiums, das im Zusammenhang mit dem im Zentrum ansässigen Arnold-Schönberg-Institut der Universität und dem Institut für darstellende Kunst der Universität Wien durchgeführt wurde, kamen Forscher aus internationalen Instituten zu Worte. Unter den Themen der Referate – die in einem Sammelband zum Abdruck gekommen sollen – waren Beiträge über die Wiener Schüler Schönbergs, über den Anteil des Komponisten an der Textgestaltung von Marie Pappenheims Monodrama *Erwartung*, über den „anderen Erfinder zwölftöniger Komposition“ Josef Matthias Hauer, über Schönbergs Beziehungen zur Arbeitersängerbewegung und über den Versuch aus dem Jahr 1924, eine „Schönberg-Bibliothek“ ins Leben zu rufen, ein Wiener „Vorläufer“ der Schönberg-Zentrum-Idee.

Ein Besuch der internationalen Gäste in Mödling bei Wien, wo Schönberg viele Jahre lebte und arbeitete, und wo sein Haus kürzlich renoviert und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde, war auch der Enthüllung eines abstrakt-ausdrucksstarken Schönberg-Denkmal von Elisabeth Ledersbergs-Lehoczky gewidmet, das vor dem Museum der Stadt Mödling aufgestellt wurde.

Ein „Schönberg-Forum im Internet“ wurde vom jüngsten Sohn des Komponisten, Lawrence A. Schoenberg und der Mitarbeiterin des Center Therese Muxenender vorgestellt und unter reger Teilnahme der Anwesenden diskutiert.

Mainz, 6. bis 9. Oktober 1999:

Tagung zum Thema „Stillstand und Bewegung. Bild, Text und Musik. Zum Problem ihrer wechselseitigen Beziehungen“

von Manuela Jahrmärker, Grünwald

Die Musikwissenschaft unter den Leitwissenschaften von Theaterwissenschaft und Philosophie – so das Resümee über Möglichkeiten und Erkenntnisziele, die sich der Musikwissenschaft bieten – öffnete sich wie auf der Mainzer Tagung dem Nachbarfach Theaterwissenschaft. Ausgehend von Theater- und Literaturwissenschaft, Kunstgeschichte, Tanz- und Musikwissenschaft sowie Philosophie wurden Bewegung, im Bild gebannte Bewegung, die von Bild und Musik ausgelöste Imagination und die Dialektik von Zurschaustellung und Ästhetisierung des Körpers in Oper, Tanz, Drama, Film diskutiert. Dazu führte der Regisseur Christoph Nel ein, wenn er die je eigene Ausagedynamik der beteiligten Medien als sein interpretatorisches Ziel erklärte.

Ulrike Haß (Berlin) demonstrierte am Bühnenraum des 17. Jahrhunderts ein fensterloses Innen, das dem Betrachter nach Johannes Keplers Sehmodell eine Position auf der Bühne oder als distanzierter Betrachter zuweist. Dass die rationale Poetik mittels des Bildes von Affektivem durchzogen ist, zeigte Hans Thies Lehmann (Frankfurt) an Tragödien Jean Racines auf. Solches Aufsprengen der eigenen Grundlagen scheint in der römischen Freskomalerei des 17. Jahrhunderts, die den Betrachter je nach Funktion des Raumes berücksichtigt, dagegen nicht auf, so Elisabeth Oy-Marra (Bamberg). An Henri de Toulouse-Lautrecs Darstellungen von Loie Fuller demonstrierte Christopher Balme (Mainz), dass nicht die Frage nach der Abbildhaftigkeit kunstgeschichtlicher Dokumente relevant ist, sondern nach der Selektion der künstlerischen Mittel. Clemens Risi (München) belegte für die italienische Oper von 1830 bis 1850 die Rezeption von Johann J. Engels *Ideen zu einer Mimik* anhand von Kostümfigurinen. Zwei Bilder zu Opern Giacomo Meyerbeers dienten Manuela Jahrmärker (München) dazu, deren unterschiedliche Einbindung in den Opernverlauf und unterschiedlichen Tableaucharakter vor und nach 1850 vorzuführen. Dem Tableau vivant gingen Birgit Jooss (München) und Volker Frech (Düsseldorf) nach: Jooss arbeitete den Unterschied zwischen lebendem Bild als gefrorenem Augenblick und der Attitüde heraus. Frech gab ein materialreiches Bild zu Tableaux vivants in Düsseldorf im 19. Jahrhundert. Wie beschriebene Bühne und Erzählung verknüpft sein können und dabei dennoch Unmittelbarkeit entsteht, führte Bettina Brandl-Risi (Basel) an Joseph von Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* eindringlich vor. Den gleichzeitigen an der Skulptur orientierten Schauspielstil hat Goethe, so Günther Heeg (Frankfurt), durch die Aufwertung der Deklamation gleichsam musikalisiert und ihm so zu eigenständiger ästhetischer Präsenz verholfen. Martin Zenck (Bamberg) beschrieb mit dem Begriff „Tableau“ nicht nur das Verhältnis Musik–Bühne in Helmut Lachenmanns *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, sondern auch im Sinne Michel Foucaults die Ordnung der musikalischen Struktur in Klangtypen. Titel, Bild und Musik bilden die Pole, aus deren Spannung sich der intendierte Sinn mittels Imagination ergibt: so Stephan Münch (Mainz) anhand von Franz Liszts *Le Mal du pays* (*Années de pèlerinage*); und so Anno Mungen (Mainz) anhand von sogenannten Nebelbildern. Susan Sharkey (Manchester) suchte die Bühnenpräsenz von Richard Wagners Leitmotiven nachzuzeichnen. Der letzte Tag galt zentralen Fragen der Moderne. Kay-Uwe Kirchert (Bamberg) stellte gegen die Wiederholung als ordnendem Element bei Pina Bausch das sinnstiftende Motiv, das sich auch aus der Beschränkung im Bewegungsmodus herleiten kann. Die Filme der „Dogma 95“ demonstrieren nach Nikolaus Müller-Schöll (Paris) die Dialektik von tradierter Regel und Nichtregel und lassen eine Gleichursprünglichkeit von Gezeigtem und Gemeintem nur im Modo negativo zu. Dafür dass der Musik des späten 20. Jahrhunderts philosophische Kategorien eignen, gelang Petra Maria Meyer (Düsseldorf) in der Konfrontation von Henri Bergsons Kategorie der „durée“ mit John Cage ein Beleg. Janine Schulze (Mainz) demonstrierte am Tanzfilm *Red shoes* (1948) die Erfahrung des Unbewussten, dem durch die Filmtechnik neue Qualität zuwächst. Zur Artikulation neuer Inhalte wird auch der noch junge so genannte Videotanz genutzt, den Claudia Rosiny (Bern) vorstellte.