

---

## BERICHTE

---

Berlin, 26. bis 28. Juni 1998:

### 1. Internationales Hanns Eisler Kolloquium

von Albrecht Dümling, Berlin

Seit ihrer Gründung im Jahre 1994 führt die Internationale Hanns Eisler Gesellschaft jährliche Eisler-Feste mit wechselnden musikalischen wie wissenschaftlichen Schwerpunkten durch. Nach der Gründungsveranstaltung im November 1994 in der Berliner Akademie der Künste mit einem Festvortrag von Hans Mayer (Tübingen) richteten sich die Konzerte und Referate im Herbst 1995 an der Folkwang Hochschule Essen vorwiegend an Musikstudenten. Aspekte des Musiktheaters am Beispiel des Lehrstücks „Die Maßnahme“ standen im Mittelpunkt des in Zusammenarbeit mit der Berliner Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ durchgeführten Eisler-Fests 1996. Nach dem Schwerpunkt „Eisler in der DDR“ 1997 im Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik war für 1998 anlässlich des hundertsten Geburtstags des Komponisten von Beginn an ein breiteres Themenspektrum vorgesehen.

Editionsfragen bildeten den Ausgangspunkt der Planungen, zumal sich in der neuen Hanns Eisler Gesamtausgabe (HEGA), dem zentralen Projekt der Gesellschaft, ohnehin fast alle relevanten Fragen der Forschung bündeln. Da für Hanns Eisler, entsprechend seinem Konzept der „angewandten Musik“, die Vernetzung zwischen Theorie und Praxis charakteristisch war, wurden Werkstatt-Konzerte, Referate zur Aufführungspraxis sowie Filmvorführungen in das Programm integriert. Daraus ergab sich logisch die Kooperation mit den Berliner Universitäten und Musikhochschulen. Die Vorbereitung des Kolloquiums geschah in enger Absprache mit dem Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Freien Universität Berlin (Gert Mattenklott) sowie mit dem Staatlichen Institut für Musikforschung (Thomas Ertelt), wo das gutbesuchte und DFG-geförderte Kolloquium auch stattfand.

Beim Themenbereich „Eisler-Interpretation heute“ stand kontrastierend wie ergänzend eine theatralisch-gestische Sichtweise im Sinne Brechts (Gerd Rienäcker) einer mehr konzertbezogenen Deutung im Sinne Schönbergs (Karolyi Csipak und Christoph Keller) gegenüber. Aspekte der Aktualisierung berührte Joachim Lucchesi mit einem Vergleich von Eisler *Faustus* mit dem von Randy Newman. Über frühe Stationen der Eislerrezeption berichtete lebendig der Bariton Mordecai Bauman (New York), der erste Eisler-Interpret in den USA. Als Einführung in den zentralen Themenbereich „Eisler-Edition heute“ diente eine Ausstellung über Ziele und spezifische Aufgaben der neuen Hanns Eisler Gesamtausgabe (HEGA), die im Verlag Breitkopf & Härtel erscheinen wird. Bei einem Roundtable wurden nach einem Rückblick auf die DDR-Edition die Prinzipien einer historisch-kritischen Edition im Bereich der Musik (Albrecht Dümling, Hartmut Fladt) und der Schriften (Gert Mattenklott, Albrecht Riethmüller) vorgestellt. Über die Konsequenzen neuer Quellenfunde für die Editionspraxis referierte am Beispiel der Nonette Volker Helbing.

In der Sektion „Der Komponist im historischen und ästhetischen Kontext: Eisler und die Wiener Schule“ berichtete Peter Gradenwitz (Tel Aviv) erstmalig über seinen Berliner Kompositionsunterricht um 1931 bei Eisler, wobei er nicht zuletzt auf Hansjörg Dammert hinwies. Erstmals thematisiert wurde auch die Beziehung Eduard Steuermann – Hanns Eisler (Dorothee Schubel). Nach theoretischen Ausführungen zu Fragen der Zwölftontechnik (Martin Hufner) stießen vor allem die Reihenanalysen von Hartmut Fladt, die verblüffende tonsymbolische Querverbindungen nachwiesen, auf großes Interesse.

Workshops zum Klavierwerk (Christoph Keller) und zum Kunstlied (Axel Bauni) besaßen eher Seminarcharakter und bildeten so eine ausgezeichnete Vorbereitung auf das „Konzert-Mosaik Eisler 1998“, die am stärksten frequentierte Veranstaltung. In meist hochrangigen Wiedergaben

kamen im Musikinstrumentenmuseum mehrere Aspekte Eislers, beginnend beim vokalen und pianistischen Frühwerk (Keller, Kaune/Bauni), seinen Songs (Peter Siche) und Theaterliedern (Gina Pietsch) bis zu seinen ästhetischen Ideen (Heiner Goebbels) sowie dem instrumentalen Exilschaffen (Karl Leister), zum tragen. Höhepunkt war der Auftritt von Gisela May, deren sängerische Laufbahn durch den Komponisten angeregt wurde.

Der Themenbereich „Der Komponist im Kontext moderner Medienästhetiken: Eisler und die Filmmusik“ trifft heute – wie schon ein Symposium im Mai 1998 in Los Angeles gezeigt hatte – auf verstärktes Interesse. Zu den vernachlässigten Aspekten gehört die Beziehung Eisler–Brecht–Eisenstein (Albrecht Dümling). An Hand von Videobeispielen wurden Eislers Filmmusiken für Hollywood (Jürgen Schebera und Horst Weber) sowie für die DEFA (Wolfgang Thiel) vorgestellt. Spezifika von Eislers Filmmusik-Ästhetik arbeitete Susanne Aschenbrandt durch vergleichende Darstellung heraus. Zusätzlich wurden die Referate durch eine kommentierte Filmvorführung am gleichen Tag ergänzt.

Auf eine Anregung der Berliner Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ ging die Schlußdiskussion „Komponieren zwischen Material- und Funktionsorientierung: Eisler kontrovers“ zurück. Obwohl teilweise noch die Trennung zwischen autonomer und funktionaler Musik favorisiert wurde (Mathias Hansen), zeigte sich die Mehrheit des Podiums (Albrecht Betz, Konrad Boehmer, Reinhold Brinkmann, Günther Mayer, Jürgen Schebera, Friedrich Schenker) interessiert an der für den Komponisten so charakteristischen Wechselbeziehung. Es bestätigte sich damit, daß zu dem „neuen, kritischen Gesamtblick“ auf den Komponisten, wie ihn Wolfgang Hufschmidt als Vorsitzender der Eisler-Gesellschaft zur Begrüßung erwähnt hatte, zwar die Überwindung von Vorurteilen – etwa die Reduktion Eislers auf „angewandte Musik“ –, nicht aber der Verzicht auf den Anspruch einer gesellschaftskritischen Kunst gehört.

Linz (Österreich), 16. bis 20. September 1998:

Bruckner-Symposion 1998 „Künstler-Bilder“

von Rainer Boos, Bonn

Erstmals 1977 und seit 1980 alljährlich findet im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes im österreichischen Linz ein wissenschaftliches Symposium zu Leben und Werk statt. Eine solche Kontinuität in der Forschung ist selten. Die Ergebnisse dieser 20 Symposien dokumentieren die herausragende Leistung der Brucknerforschung der letzten Jahrzehnte. Eine Frucht dieser intensiven Beschäftigung ist die Korrektur des alten Bruckner-Bildes vom naiven Ton-Heroen. Passend dazu stand das diesjährige Symposium unter dem Thema „Künstler-Bilder“.

Zur Erfassung dieser komplexen Thematik, die das äußere wie auch das innere Künstlerbild und dessen Einfluß auf das Verständnis von Werk und Person des Künstlers beinhaltet, wurden Referenten verschiedener Wissenschaftsbereiche herangezogen. So untersuchten die Referate der ersten Sektion Aspekte der Philosophie, Psychologie, Soziologie und Literaturwissenschaft. Helmuth Vetter (Wien) stellte „Frag-würdiges von Philosophen über Musik und Musiker“ vor. Helmut Rösing (Hamburg) ging auf wahrnehmungspsychologische Gründe für die Entstehung bestimmter Künstlerbilder ein und sprach von Mythos-Bildung bei Beethoven und Festschreibung von Star-Images bei Bruckner, Michael Jackson und Madonna. Auch Christian Kaden (Berlin) kam zu dem Ergebnis, daß Künstler-Bilder oft nicht mit der Realität übereinstimmen. Im Fall Beethoven verwies er auf heroisierende Porträts einerseits und auf Zeugenberichte über „den besoffenen Polterer“ andererseits. Oswald Panagl (Salzburg) erwähnte in seinem Vortrag „Der Musikerroman im Spannungsfeld von Projektion und Authentizität“ u. a. die historische Unzuverlässigkeit von Albert Brachvogels Künstlerroman „Friedemann Bach“, gegen welche aber auch eine Dissertation nichts habe ausrichten können. Erich Vanecek (Wien) sprach von

Bewertungsvorurteilen und der Konstruktion von Scheinwahrnehmungen, die vielfach durch eine Reihe von individuell unterschiedlichen Schemata im Kopf entstehen, mit denen der Mensch neue Informationen verarbeitet.

Die zweite Sektion konzentrierte sich auf Komponistenbilder und deren Einfluß auf die Rezeption. „Zur Problematik von Komponistenbildern am Beispiel Schuberts und Bruckners“ referierte Erich Wolfgang Partsch. Er zeigte im Fall Bruckner einige Briefstellen auf, die signifikant für die Selbststeuerung einer Künstlerbildes in der Öffentlichkeit sind. Bilder wie „der Musikant Gottes“ seien von entscheidender Bedeutung für die Werkrezeption gewesen, daher z. B. die Bezeichnung „Messe ohne Text“ für die Bruckner-Symphonie. Ein Vergleich mit Schubert zeige deutliche Ähnlichkeiten zwischen den Komponistenbildern. Bei beiden bestehe die Spannung zwischen durchsichtigem Leben und komplexem Werk. Beatrix Borchard (Berlin) untersuchte das Rollen-Bild der Komponisten-Frauen Clara Schumann und Amalie Joachim. Andrea Harrandt (Wien-Linz) referierte zu Künstlerbildern in der Operette. Hans-Christian Schmidt-Banse sprach über die „Manipulation von Künstlerbildern im Film“.

Kunsthistorische Untersuchungen zur Selbstdarstellung von Künstlern und zu bildlichen Darstellungen von Musikern bei Moritz von Schwind sowie als Musikheilige waren Gegenstand der dritten Sektion: Lothar Schultes (Linz), Walter Salmen und Gabriele Busch-Salmen (Kirchzarten).

Die vierte Sektion ging auf Bruckner-Bilder ein. Renate Grasberger (Wien-Linz) hielt ein Referat zum Thema „... ein toller Kopf: halb Nilpferd, halb Galeerensträfling. Zur Typologie der Bruckner-Bilder“. Grasberger zeigte die verschiedenen Bereiche der Bruckner-Ikonographie auf: neben bekannten Werken von Hermann Kaulbach, Fritz von Uhde u. a. viele neue und unbekannte „Bruckner-Bilder“. Elisabeth Maier (Wien-Linz) behandelte in ihrem Vortrag zum Persönlichkeitsbild Bruckners die Frage nach der Einheit von Mensch und Werk, indem sie einen Lebensabschnitt des Komponisten, das Erfolgsjahr 1886, untersuchte. Aber anhand der dürftigen Aufzeichnungen in Bruckners Taschenkalender und seiner in erster Linie vom kompositorischen Schaffen bestimmten Briefe ließ sich kein neues Bruckner-Bild rekonstruieren, das etwas mehr über die Verbindung von Werk und Mensch aussagen und die in der Bruckner-Rezeption immer wieder konstatierte Kluft zwischen innen und außen weniger groß erscheinen lassen könnte. Martin Wehnert (Leipzig) untersuchte „das Persönlichkeitsbild eines schöpferischen Musikers als ikonographisches Problem“ anhand von Uhdes „Abendmahl“-Gemälde, in das Bruckner als Apostel integriert ist.

Göttingen, 5. Oktober 1998:

Kolloquium „Vespermusik“ bei der Generalversammlung der Görres-Gesellschaft

von Inge Forst, Bonn

Die Görres-Gesellschaft zur Pflege der Wissenschaft, gegründet 1876 von einer Gruppe katholischer Forscher und Publizisten, dient dem Zusammenschluß aller wissenschaftlich Interessierten, deren Denken und Forschen die verpflichtende Bedeutung der christlichen Tradition anerkennt. Die wissenschaftliche Arbeit geschieht in 18 Sektionen, unter denen sich auch eine für Musikwissenschaft befindet. Diese, seit 1977 von Günther Massenkeil geleitet, tritt regelmäßig bei den Jahrestagungen der Gesellschaft mit einem eintägigen Kolloquium zu Fragen der katholischen Kirchenmusik und der geistlichen Musik in Erscheinung. Das Programm des Kolloquiums war in diesem Jahr der Vespermusik des 16. bis 18. Jahrhunderts gewidmet.

Zu Beginn gab Magda Marx-Weber (Hamburg) einen Literaturbericht zur mehrstimmigen Vertonung von Vespergesängen – vor allem von Hymnus, Magnificat und Psalm – sowie zum

Vespergottesdienst insgesamt und seiner konkreten Ausgestaltung mit mehrstimmiger Musik. Die Reihe der Referate zu bestimmten Zeitabschnitten, Orten und Komponisten eröffnete Jürgen Heidrich (Göttingen) mit „deütsch oder lateinisch nach bequemigkeit‘: Zur Bedeutung der Volkssprache für die protestantische Vesperpraxis im 16. Jahrhundert“. Er untersuchte, ob und in welchem Umfang die deutsche Sprache wie in der Messe auch in die frühreformatorische Vesper Eingang fand.

„Die Vesperkompositionen von Alessandro Scarlatti (1660–1725)“ waren das Thema von Benedikt Poensgen (Lüneburg), der ein umfassendes Werkverzeichnis der Offiziumskompositionen Scarlattis vorbereitet. Dadurch ist neuerdings für einen Großteil der für Rom und Neapel bestimmten Vesperkompositionen erstmals eine Datierung möglich. Italien stand auch im Blick von Rainer Heyink (Rom), der über „Con un coro di eco in cima alla cupola‘. Zur Vespermusik an S. Pietro in Vaticano um die Mitte des 18. Jahrhunderts“ referierte. Er ging auf die alljährliche Mitwirkung der Cappella Giulia bei der Feier des Patronatsfestes am 29. Juni ein und behandelte vor allem die festliche musikalische Gestaltung der Vesper durch Niccolò Jommelli im Jahre 1750, bei der ein Echochor in der Kuppel des Petersdoms postiert war.

Michael Zywiets (Münster i. W.) sprach über „Die Handschrift 2433 der Biblioteca Nacional zu Madrid und die Magnificat-Kompositionen von Nicolas Gombert (ca. 1495–ca. 1560)“. Dies war seit den Veröffentlichungen von Joseph Schmidt-Görg (1934 und 1938) erstmals ein wichtiger Beitrag zur Erforschung der spanischen Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts mit neuen Erkenntnissen zur biographischen Einordnung dieser (in der Umgebung von Tournai entstandenen) Handschrift. Ulrich Haspel (Köln) betrachtete „Vespergottesdienste und höfisches Zeremoniell in Salzburg zur Zeit der Aufklärung“ und damit eine der bedeutsamen Epochen in der Kirchengeschichte Salzburgs, die in dem überregional bekannten Hirtenbrief des Erzbischofs Hieronymus Colloredo von 1782 ein prägnantes Zeugnis besitzt. Zum Schluß brachte Uwe Wolf (Göttingen) „Überlegungen zu den mehrsätzigen Magnificat-Vertonungen des 18. Jahrhunderts“. Anhand ausgewählter Beispiele aus rund 300 untersuchten Werken katholischer und evangelischer Komponisten stellte er die verschiedenen Möglichkeiten der formalen Gestaltung entweder in einem Satz durchkomponiert oder in mehrere Sätze gegliedert vor.

Die Referate werden im *Kirchenmusikalischen Jahrbuch* veröffentlicht, das in Verbindung mit dem Allgemeinen Cäcilien-Verband für Deutschland und von der Görres-Gesellschaft getragen wird.

Freiburg, 9. bis 11. Oktober 1998:

„Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauenselbstzeugnisse“. 3. Arbeitstagung der Fachgruppe der Gesellschaft für Musikforschung Frauen- und Geschlechterforschung

von Ute Büchter-Römer, Krefeld

Informativ und kommunikativ gestaltete sich diese Tagung, die mit einem vielfältigen Angebot von Kurzreferaten und Vorträgen ein weitgefächertes Spektrum von Forschungsprojekten präsentierte. Die beiden ersten Beiträge befaßten sich mit konträren Erscheinungsformen des Gesangs, Hermina Jodersma (Calgary, Kanada) stellte die Quellen umgangssprachlicher geistlicher Lieder der Frauenhäuser des späten Mittelalters aus dem niederländischen und norddeutschen Raum vor und erläuterte die daraus resultierenden Forschungsaufgaben; Dorothea Kaufmann (Hamburg) berichtete von der Rolle der Sängerin in der Unterhaltungsmusik um 1900, der Ausbildungssituation und den harten, manchmal auch diskriminierenden Lebensbedingungen. Die zeitgenössische improvisierte Musik mit der Stimme untersuchte Ute Büchter-Römer, die der These nachging, die Improvisation mit der Stimme enthalte besonders den Aspekt der Befreiung zur eigenen weiblichen Individualität und bilde eine Brücke zwischen den Klangerscheinungen der neuen komponierten und der improvisierten Musik.

Patricia Atkins Chiti (Rom) charakterisierte den „Mezzosopran“ in seiner Rollenbestimmtheit in der Oper als Mütter, Witwen, Rivalinnen in der Liebe und jungen Männern, den sog. Hosenrollen und zeigte ihre zum Teil negativen Rollenzuweisungen. Mit „Stimme, Identität, Geschlecht“ befaßte sich Siegrid Nieberle (München).

Unter dem Aspekt „Frauen-Selbstzeugnisse“ stellte Inge Buck (Bremen) die Lebenserinnerungen der Wanderkomödiantin Karoline Schulze-Kummerfeld vor und entwarf ein lebendiges Bild eines Frauenlebens von 1745–1815 zwischen künstlerischem Anspruch und der Realität eines Komödiantinnenlebens. Ruth Beckmann (Bremen) zeigte die ambivalente Lebenssituation der Louise Reichardt zwischen väterlicher Erziehung und eigenem künstlerischen Willen, und Albrecht von Massow (Freiburg) suchte anhand einzelner Werkbeispiele nach dem Personalstil von Clara Schumann.

Einen weiten Bereich der Tagung bildete die Autobiographieforschung. Dabei wurde jeweils der Frage nachgegangen, inwieweit die Autobiographie einer Künstlerin ihre tatsächliche Lebenssituation und ihr Denken widerspiegelt und wie sie ihre biographischen Ausführungen „geschönt“ und damit der Nachwelt ein eher schillerndes Bild ihrer selbst überlassen habe. Susanne Rode-Breyman (Hannover) setzte sich mit der Selbstinszenierung Alma Mahler-Werfels auseinander, und Elisabeth Cheauré (Freiburg) erläuterte die autobiographisch dargestellten Verletzungen Sonja Tolstojas in ihrer Replik auf die „Kreuzersonate“.

„Frauenrollen in der Oper“, unter diesem Titel fanden die unterschiedlichen Frauengestalten in der Oper und die ihnen zugewiesenen Handlungsmöglichkeiten ihre Beachtung. Corinna Herr (Bochum) befaßte sich mit „Medea“, Nanny Drechsler (Karlsruhe) mit der Figur der Antonia in Jacques Offenbachs Oper *Hoffmanns Erzählungen* im Spannungsfeld von „Stimme – Mutter – Tod“. Renate Brosch durchbrach mit ihrer Präsentation der „Desdemona“ als Sängerin den rein analytischen Blick auf die Operngestalten; Matthias Wiegandt (Freiburg) setzte sich analytisch mit Judith Weirs Oper *Blond Eckbert* auseinander; Eva-Maria Houben (Dortmund) stellte, analytisch konzentriert, die Sprach- und Atemlosigkeit, ausgedrückt durch die weibliche Stimme, im Musiktheater Hans-Joachim Hespos' vor, und „Das leidende Weib“ betrachtete Volkmar Braunbehrens (Freiburg) im geschichtlichen Kontext der Bühnenfiguren. Humoristisch fast geriet der Beitrag von Birgit Kiupel (Hamburg), der die Geschlechterpolitik auf der Bühne der Hamburger Gänsemarkt-Oper lebendig werden ließ und damit eine weitere Facette der Geschlechterrolle auf der Bühne in den Diskurs einbrachte. Die „Bedeutung der Hosenrolle“ entwarf in einem umfassenden historischen Zusammenhang Martin Essinger (Freiburg).

Zu allen Themen entstanden vielfältige und lebendige Diskussionen, wurden Fragen formuliert, ggf. auch weitere Aspekte zur Sache eingefordert, Forschungsansätze hinterfragt und konkretisiert. Die Veranstalterinnen Gabriele Busch-Salmen (Freiburg) und Eva Rieger (Bremen) suchten immer wieder auch die Diskussion um Inhaltsschwerpunkte und Organisationsformen innerhalb der Fachgruppe. Es wird eine stärkere Repräsentanz der Fachgruppe im Zusammenhang mit den Tagungen der Gesellschaft für Musikforschung angestrebt.

Ruprechtshofen (Niederösterreich), 9. bis 11. Oktober 1998:

Wissenschaftliche Tagung „Vergessene Komponisten des Biedermeier“

von Andrea Harrandt, Wien

Benedikt Randhartinger (1802–1893) war Hofkapellmeister in Wien und hinterließ ein reiches musikalisches Schaffen, darunter rund 800 Lieder. Seit einigen Jahren ist eine äußerst rührige Gesellschaft darum bemüht, das Werk des Komponisten einer breiteren Öffentlichkeit bekannt zu machen. Erste Früchte sind eine Biographie (A. G. Trimmel und E. W. Partsch, 1995), eine CD mit Liedern (Robert Holl und Kurt Equiluz) sowie Lieddrucke im Eigenverlag. Nun widmete sich eine Tagung dem komplexen Thema der „Vergessenen Komponisten“.

Gerade die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts war eine Blütezeit der Musikkultur vor allem im privaten Bereich. Randhartinger, der als Interpret seiner eigenen Lieder das Publikum zu Begeisterungstürmen hinreißen konnte, ist ebenso wie viele andere Komponisten aus dem Schubert-Umkreis heute kaum mehr bekannt. Wo liegen aber die Gründe des Vergessens, warum werden diese Komponisten immer wieder gegenüber den großen Vorbildern abgewertet, warum hindert uns das Wertungsdenken an einer gerechten Beurteilung des Biedermeier, einer Epoche, die schon ab den 1840er Jahren als Zeit der Dilettanten, der Epigonen, der Vertreter einer seichten Unterhaltungsliteratur bezeichnet wurde?

Neben den Liedern Randhartingers (Erich W. Partsch) und den Liedern sowie Klavierstücken von komponierenden Frauen des Biedermeier (Elena Ostleitner, Wien) kamen auch andere Gattungen zu Wort. Die Bedeutung des Oratoriums in der Zeit von 1810 bis 1850 strich Dieter Gutknecht (Köln) am Beispiel des *Weltgerichts* von Friedrich Schneider heraus. Die Symphonik des Schubert-Freundes Franz Lachner, der an das große Vorbild Beethovens anzuknüpfen versuchte, konnte beim Publikum nur kurzfristig erfolgreich sein (Andrea Harrandt, Wien). Der Blick über die österreichischen Landesgrenzen hinaus zeigte eine Ähnlichkeit der Problematik des Vergessens auf: Wenzel Heinrich Veit (1806–1864) galt als Repräsentant der geselligen Musik (Jarmila Gabrielova, Prag), Alois Ivavec (1815–1849) und Charles François Preschern (geb. 1802) waren beide stilistisch von Wien abhängig und paßten ihre Musik den kleineren musikalischen Verhältnissen in Laibach an (Primož Kuret, Ljubljana). Die Musik des als „nordischer Strauß“ bezeichneten dänischen Komponisten Hans Christian Lumbye (1810–1874) ist zwar nicht vergessen, blieb jedoch von der Wissenschaft weitgehend unbeachtet. Bo Marschner (Århus) brachte einen stichhaltigen Vergleich mit der österreichischen Tradition von Joseph Lanner und Johann Strauß.

Der bald vorliegende Tagungsbericht soll Anregungen zu weiterer Beschäftigung mit der Thematik geben.

Zwickau, 14. bis 17. Oktober 1998:

Robert Schumanns Musik für die Jugend – 17. Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung

von Ute Jung-Kaiser, Frankfurt a.M.

Kompositions- und Erscheinungsjahr des *Albums für die Jugend* jähren sich zum 150. Mal, – Anlaß für das Robert-Schumann-Haus, eine Arbeitstagung mit begleitender Sonderausstellung auszurichten, auf der fast alle Verbal-, Noten- und Bildquellen zum Jugendalbum und den *Musikalischen Haus- und Lebensregeln* zu bewundern waren.

Es scheint für Musikologen ungewöhnlich, den pädagogischen Aspekt dieser Musik zu respektieren – denn sie ist zu allererst Musik „für“ Kinder und Lernende –, und umgekehrt für Musikpädagogen, den grenzüberschreitenden Diskurs zur Fachwissenschaft zu suchen. Peter Maria Krakauer startete vor zwei Jahren in Salzburg die beachtenswerte Reihe *Musikwissenschaft für die Musikpädagogik*; hier lautete es umgekehrt: Musikpädagogik für die Musikwissenschaft. Ob mittels beider Ansätze ein Paradigmenwechsel ausgelöst wird – Musikpädagogik und Musikwissenschaft sich (wieder) als Komplementärwissenschaften verstehen lernen – entscheidet sich letztendlich an der Art ihres Umgangs mit Rezeptionsgeschichte und Wertungsforschung, mit hermeneutischer und didaktischer Analyse und der Würdigung intentionaler (funktionaler) und kunstideologischer Aspekte.

Die systematische Auflistung zur Disposition und Entstehungsgeschichte hat Bernhard R. Appel sowohl mündlich als auch schriftlich in seinem grundlegenden, pünktlich zu Tagungsbeginn erschienenen Buch – *Schumanns Album für die Jugend. Einführung und Kommentar* –

vorgelegt. Ergänzend dazu dokumentierte Gerd Nauhaus die Überlieferung der *Musikalischen Haus- und Lebensregeln*, nachzulesen in dem kritischen Kommentar der (in Arbeit befindlichen) Faksimile-Ausgabe. – Anhand des *Liederalbums für die Jugend* (op. 79) verifizierte Eberhard Möller die Frage nach dem – schon von Philipp Spitta gelobten – „nationalen Element bei Schumann“; auch das *Soldatenlied*, Schumanns meistgesungenes „Volkslied“, diente für politologische Hypothesenbildung (Kazuko Ozawa-Müller). Reinhard Kapp akzentuierte die neue moralische „repräsentative, enzyklopädische und grundlegende“ Tendenz des *Albums* und die „eskapistische“ Reaktion des *Liederalbums* auf die Revolutionsereignisse. Ute Bär erläuterte anhand noch unveröffentlichter Verlegerkorrespondenz die Werkgeschichte und Drucklegung der *Drei Klaviersonaten für die Jugend* op. 118; die Analyse der 2. *Sonate* durch Hans Joachim Köhler widerlegte die These Rehbergs, daß sie Psychogramme seiner drei Töchter seien, denen sie gewidmet sind. Joachim Draheim erweiterte den Aspekt Jugendmusik durch die „höchst originellen, lieblichen, träumerischen“ vierhändigen Klavierwerke op. 85 und 130. Der Schönberg-Preisträger Jean-Jacques Düнки reflektierte als Pianist und Komponist die Bedeutung der Vortragszeichen; die Präzision seines Vorgehens legitimierte den Vergleich zu einem Webern-Zyklus von 1924 und einem noch unveröffentlichten Skizzenblatt. Die klassische Moderne erwies ihre Reverenz vor Schumanns Jugendmusik.

Musikpädagogischen Fragen stellten sich Ute Jung-Kaiser („Didaktische Überlegungen zum *Album für die Jugend*“), Andrea Herrmann („Kindheitsbilder und pädagogische Auffassungen bei Jean Paul und Robert Schumann“), Cathleen Köckritz („Friedrich Wieck als Pädagoge“), indirekt auch die osteuropäischen Referenten, welche die Vorbildfunktion des *Albums* für Komponisten ihres Landes belegten: Ferenc Bónis an der *Ungarischen Kinderwelt* von Mihály Mosonyi (1859), Péter Halász an Bartóks *Hommage à R.Sch.* und den *Spielen* György Kurtágs, Lesya Lantsuta an der *Kindermusik* Valentin V. Sil'vestrovs, Jarmila Gabrielová an Josef Suks (I) *Über das Mütterlein* und Vítězslav Nováks *Die Jugendzeit*.

Die Ernsthaftigkeit des Zwickauer Projektes, die wissenschaftliche Reflexion nicht zu separieren, sondern Schumanns Musik für die Jugend ästhetisch und funktional jener Zielgruppe zuzuordnen, für die sie komponiert und gedacht waren, zeigte sich in den Rahmenkonzerten, in denen alle (auch die postumen und nicht zur Veröffentlichung freigegebenen) Kompositionen der opp. 68, 79 und 118 von spiel- und singbegeisterten Klavier- und Gesangsschülern aus Zwickau und Karlsruhe aufgeführt werden. Dank der Kombination von wissenschaftlicher Reflexion, künstlerisch-wissenschaftlicher Vernissage und künstlerisch-praktischem Jugendkonzert gelang den Veranstaltern ein „ganzheitliches“ Programm für Kopf, Auge, Herz, Ohr und Hand, – fast eine Art pädagogisches „Gesamtkunstwerk“.

Köln, 23. bis 25. Oktober 1998:

Heinrich Neuhaus (1888–1964) zum 110. Geburtstag

von Helmut Loos, Chemnitz

Wie anregend eine Sichtweise sein kann, die von einer anderen als der eigenen traditionsreichen Perspektive ausgeht, zeigte die Konferenz über den Pianisten und Klavierpädagogen Heinrich Neuhaus, veranstaltet vom Institut für deutsche Musikkultur im östlichen Europa (IME) Bonn in Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Köln und der Hochschule für Musik Köln (in der parallel vier Meisterkurse stattfanden). Gehören in Deutschland musikwissenschaftliche Konferenzen, die sich ausschließlich einem Interpreten widmen, zu seltenen Ausnahmen, so rechtfertigt das ungemein reiche kulturhistorische Panorama, das 24 Musikwissenschaftler aus Rußland, der Ukraine, Polen, Italien und Deutschland entwarfen, zweifellos den Aufwand. Wenn Klaus Wolfgang Niemöller als Vorsitzender des

Instituts den deutschen Vorfahren (väterlicherseits) von Neuhaus in Kalkar nachspürte und Klaus Peter Koch als Direktor die Reisen des jungen Heinrich Neuhaus nach Deutschland und Österreich verfolgte, so berichteten Lyubov Kijanovska (Lwow/Lemberg) vom Kulturleben des Geburtsorts Elizavetgrad und Kira Shamayeva (Kiew) über das Wirken in Kiew. Andreas Wehrmeyer (Berlin) und Maria Zduniak (Wrocław/Breslau) zeigten die polnischen Bezüge der Persönlichkeit in Gestalt der Mutter und der verwandt- und freundschaftlichen Verbindungen zu Karol Szymanowski, Mikhaylo Stepanenko (Kiew) deckte das erschütternde Schicksal Neuhaus' in den Jahren 1941 bis 1954 mit Deportation aus Moskau in sowjetische Konzentrationslager und Zwangsarbeit auf. Natürlich galt Neuhaus als legendärem Begründer der russischen Pianistenschule besondere Aufmerksamkeit, seinen Beziehungen zur Klavierpädagogik des 19. Jahrhunderts (Lucian Schiwietz, Bonn; Tomi Mäkelä, Magdeburg), zu seinen Meisterschülern Emil Gilels und Swjatoslaw Richter (Vladimir Gurevich, St. Petersburg), sowie seinen künstlerischen und pädagogischen Prinzipien (Mariya Krushelnitska, Lwow/Lemberg; Mikhail Saponov, Moskau).

Es ist angesichts dieser Thematik und des Teilnehmerkreises kaum verwunderlich, daß methodische und inhaltliche Differenzen sichtbar wurden, die unvereinbar erscheinen. Die Offenheit des Gesprächs und die freundschaftliche Atmosphäre der Diskussion eröffneten jedoch die erfreuliche Perspektive auf eine gute, langfristig angelegte Zusammenarbeit, die zur Verständigung führt. Hält man sich vor Augen, daß es 1988 unmöglich gewesen wäre, den 100. Geburtstag von Heinrich Neuhaus in seiner ganzen europäischen Dimension zu würdigen, so wird deutlich, wie fortgeschritten die musikwissenschaftlichen Kontakte schon sind und wie notwendig die Einrichtung dieses Instituts für deutsche Musikkultur im östlichen Europa in seiner grenzübergreifenden Verständigungsarbeit ist.

Dresden, 26. und 27. Oktober 1998:

Symposium „Der Klang der Sächsischen Staatskapelle Dresden – Kontinuität und Wandelbarkeit eines Phänomens“

von Christiane Morgenstern, Dresden

Anläßlich des 450jährigen Jubiläums der Dresdner Staatskapelle veranstaltete die Sächsische Staatsoper Dresden gemeinsam mit der Technischen Universität Dresden und der Sächsischen Akademie der Künste ein Symposium zu einem schwer in Worte zu fassenden Phänomen. Klang als Richt- und Fluchtpunkt sowohl für die Spielenden als auch für die Hörenden stellte Peter Gülke (Freiburg) in seinem „Versuch einer Dresdner Jubiläums-Philosophie“ dar und erinnerte daran, daß musikhistorisches Forschen letztlich immer auf eine Annäherung an ein einstmal konkretes Klangbild zielt. Dies verdeutlichte der erste Block der Referate, in dem ausgewählte Aspekte der Kapellgeschichte in chronologischer Anordnung behandelt wurden.

Mit der Vorgeschichte der Hofkantorei beschäftigte sich Matthias Herrmann (Dresden), schwerpunktmäßig mit den Jahren 1464–1485. Erstmals konnte er nachweisen, daß die unter Kurfürst Friedrich dem Weisen zur Blüte gebrachte Hofkapelle des ernestinischen Hofes, der nach der Aufteilung des wettinischen Gesamtterritoriums 1485 in Torgau seinen Sitz hatte, später nach Dresden – dem Sitz der albertinischen Linie – zurückkehrte.

Mit welcher Hofkapelle Schütz konfrontiert war, als er an den Dresdner Hof kam, war Ausgangsfrage der Untersuchungen von Wolfram Steude (Dresden) zur „kursächsischen Hofkapelle zwischen Antonio Scandello und Heinrich Schütz (1580–1615)“. Michael Heinemann (Berlin) nahm ein „close reading“ des berühmten Conradschen Sticks der Hofkapelle vor und zwar anhand eines Exemplars aus dem Besitz des Hofkantoreimitglieds Dedekind mit handschriftlichen Eintragungen. Mit Hilfe von Portrait-Vergleichen stellte er Identifizierungsversuche der abgebildeten Sänger an. Anhand der Gegenüberstellung von Stimmensätzen

kirchlicher Werke von Giovanni Alberto Ristori, Johann David Heinichen und Jan Dismas Zelenka erörterte Wolfgang Reich (Dresden, „Die Dresdner Hofkapelle im kirchenmusikalischen Dienst 1710–1733“) die Zusammensetzung der von der Hofmusik genau abgegrenzten „Musique de la chapelle“, die seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts von den jungen Sängern des neugegründeten katholischen Kapellknabeninstituts unterstützt wurde. Er beleuchtete das Problem der unbekanntenen Größe des Vokalapparates und ging mit Ausnahme der Amtszeit Zelenkas von einer regulär geringen Anzahl von Ripienisten aus. Wie die seit Anfang des 18. Jahrhunderts mit überdurchschnittlich spezialisierten Musikern und modernem Instrumentarium ausgestattete Dresdner Hofkapelle die Komponisten zu Innovationen inspirierte, war Thema der Referate von Wolfgang Hochstein (Hamburg, „Zur Hasse-Ära in Dresden“) und Reiner Zimmermann (Dresden, „Webers Organisation des deutschen Departements der Dresdner Hofoper“). Hochstein stellte die Emanzipation des Fagotts sowie prägnante Solo-Stimmen in Hasses Dresdner Kompositionen heraus, Zimmermann unterstrich Webers innovative Verbindung von Klarinetten und Fagotten, die vor allem im *Freischütz*, der im Hinblick auf die Dresdner Bedingungen komponiert wurde, eine neue „schwarze“ Klangfarbe erzeugten. Darüber hinaus ging es Zimmermann um Webers Engagement für die in Dresden nur schwer durchzusetzende moderne Orchesteraufstellung nach französischem Vorbild, die die Kontrolle vom Konzertmeister hin zum Dirigenten verlagerte. Zur Bedeutung Wagners für die Staatskapelle referierten Eckhard Roch (Bochum, „Richard Wagners Reformpläne ‚Die kgl. Kapelle betreffend‘ – Musikalische Schwierigkeiten mit der Demokratie“) und Werner Breig (Erlangen, „Zu Richard Wagners Korrespondenz“). Durch seine Arbeit an der neuen Wagner-Briefausgabe mit neuesten Quellenkenntnissen ausgestattet, analysierte Breig am Beispiel zweier Wagner-Briefe (11.3.1844 an August von Lüttichau, mit handschriftlichen Bemerkungen Lüttichaus; 15.9.1848 an die Hofkapelle) das nicht unproblematische Verhältnis des Komponisten zum Dresdner Traditionsorchester. Daß dieses Orchester sich schon früh darum bemühte, die eigenen Wurzeln zu ergründen, verdeutlichten die Untersuchungen von Hans-Günter Ottenberg (Dresden, „Eine Zelenka-Aufführung des Jahres 1864 – Alte Musik in den Sinfoniekonzerten der kgl. Kapelle“). Hans John (Dresden) warf anhand der Tagebücher des Hofkapellmeisters Julius Rietz Licht auf den Alltag und den Zustand des Ensembles zwischen der Ära Richard Wagners und derjenigen Ernst von Schuchs.

Daß auch Musiker der Sächsischen Staatskapelle sowie Komponisten zu Wort kamen, war eine Besonderheit des Symposiums: Anschaulich verdeutlichte der Solohornist der Sächsischen Staatskapelle Peter Damm die Entwicklung eines weiteren Elementes besonderer Klanglichkeit seines Orchesters – den „Dresdner Clarinhorn-Stil“ in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und den Stil des ‚cantablen Horns‘ von Oscar Franz in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“; als Konzertmeister stellte Reinhard Ulbricht die Frage nach Legende oder echter Tradition des ganz eigenen Streicherklangs der Staatskapelle. Seine Erfahrungen als zeitgenössischer Komponist mit der Sächsischen Staatskapelle schilderte Siegfried Matthus (Berlin). Ob ein spezifischer Klang der Staatskapelle über unterschiedliche Zeiten hinweg erkennbar ist, untersuchte Wolfram Schwinger (Stuttgart) an vier verschiedenen Aufnahmen der *4. Sinfonie* Anton Bruckners unter den Dirigenten Karl Böhm (1936), Eugen Jochum (1975) und Herbert Blomstedt (1981). Zuletzt stellte er nochmals zwei Beispiele vor, deren einer die Hörer als dasjenige der Staatskapelle (unter Giuseppe Sinopoli, 1987) erkennen sollten und dies auch beweisverdächtig taten.

Berlin, 31. Oktober und 1. November 1998:

Symposium aus Anlaß des 100. Geburtstages von Viktor Ullmann „Lebe im Augenblick, lebe in der Ewigkeit“

von Peter Sarkar, Berlin

Noch immer nährt sich das Interesse an der Person und am Werk Viktor Ullmanns von seinem Schicksal als verfolgter und im KZ Theresienstadt aktiver Komponist. Der Veranstalter dieses Symposions, der Verein „musica reanimata“, stellt sich in seiner Satzung die Aufgabe, von den Nationalsozialisten verfolgte Komponisten wieder bekannt zu machen. Andererseits wurde sowohl in der Themenwahl, als auch ausdrücklich bei mehreren Referaten deutlich, daß man Ullmann aus dieser „Ecke“ herauszuholen wünscht.

Hans-Günter Klein (Berlin) zeigte, wie sich diese Problematik auf die Rezeption der Werke Ullmanns auswirkte, insbesondere in den unterschiedlichen Inszenierungen des *Kaisers von Atlantis*. Ingo Schultz (Flensburg) erhellte anhand bisher unbekannter Dokumente wichtige biographische Stationen wie den Erwerb der österreichischen Staatsbürgerschaft 1921, die Flucht aus Stuttgart 1933 und die Errettung vor der schon 1941 drohenden Deportation nach Polen. Mit dem Musikleben der Stadt Teschen, in der Ullmann seine Kindheit verbracht hatte, befaßte sich Torsten Fuchs (Regensburg). Neben einer Reihe von Vereinen und Musikschulen glänzte dort die Kapelle der Garnison, die zu den besten in Österreich-Ungarn zählte.

Einen Schwerpunkt bildete Ullmanns letztes Werk, das Melodram nach Rainer Maria Rilkes *Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*. Zuerst sprach Monika Schwarz-Danuser (Berlin) über die verschiedenen Formen des Melodrams im 20. Jahrhundert und die Kontroversen um seine Ästhetik, ausgehend von Engelbert Humperdinck. Sie wies auf die Blüte der Gattung in Tschechien hin. Danach beschrieb Gottfried Eberle (Berlin) einige leitmotivische und formale Strukturen von Ullmanns Werk und erläuterte die Schwierigkeiten, die sich für die Interpretation und die Edition daraus ergeben, daß Ullmann die Koordination der Musik und der (rhythmisch ungebundenen) Worte nur ungenau vorschreibt. Hans Martin Ritter trug anschließend mit Eberle als Pianist das Werk vor.

Konrad Richter (Stuttgart) sprach über die Kompositionsprinzipien der Klaviersonaten, insbesondere über die Zitattechnik und die Harmonik, die in allen Werken seit 1934 wesentlich auf Ableitungen aus Alexander Skrjabin's Prometheus-Akkord beruht, den Richter, im Blick auf Ullmann vermutlich zu Recht, aus der Obertonreihe ableitet. Zum Abschluß befaßten sich Wilfried Hammacher (Stuttgart) und Marcus Gerhardt's (Alfter und Dornach) mit Ullmanns Oper *Der Sturz des Antichrist* nach dem gleichnamigen Drama von Albert Steffen. Hammacher stellte den anthroposophischen Dichter vor, und Gerhardt's ging einigen symbolischen und geistesgeschichtlichen Bezügen in der Oper nach. Ein Kongreßbericht wird in der Schriftenreihe *Verdrängte Musik* erscheinen.

München, 5. bis 7. November 1998:

Internationales Symposium „Richard Wagner: Schriften – Texte – Dokumente“

von Martin Dürrer, Erlangen

Zu Ehren des 60. Geburtstages von Egon Voss am 7. November 1998 veranstaltete die Richard Wagner-Gesamtausgabe in Zusammenarbeit mit dem Institut für Musikwissenschaft der Universität München ein Internationales Symposium, das den thematischen Schwerpunkt auf Wagners schriftstellerisches und dichterisches Œuvre legte.

Eröffnet wurde das Symposium durch das Referat von Sven Friedrich (Bayreuth), der die Geschichte von Wagners „Dresdner“- und der „Wahnfried“-Bibliothek nachzeichnete, die beide – durch glückliche Umstände nahezu vollständig erhalten – in Bayreuth heute zugänglich sind. Philippe Reynal (Paris) ging bei seiner Untersuchung der Pariser Korrespondenzberichte für die *Dresdner Abendzeitung* von der Beschreibung aus, die Wagner zur Entstehung dieser Berichte in *Mein Leben* gibt. Der Vortrag von Peter Jost (München) machte deutlich, daß die wenigen zu Wagners Lebzeiten erfolgten Übersetzungen seiner Schriften durch Mißverständnis oder Übersetzungsfehler der Rezeption der Werke, insbesondere in Frankreich, eher geschadet als genutzt haben. Zu Beginn des zweiten Tages unterzog Sieghart Döhring (Bayreuth/Thurnau) den oftmals unterschätzten ersten Teil des dritten Aktes von *Tannhäuser* einer genauen Analyse der dramatischen Faktur. Dieter Borchmeyer (Heidelberg) zog Parallelen zwischen Wagners *Lohengrin* und Schillers *Semele* bzw. Kleists *Amphitryon*. Einen Einblick in die Werkstatt des Meisters vermittelte der Beitrag von Klaus Döge (München), der am Beispiel von *Lohengrin* die Bedeutung der Kompositionsskizze als entscheidender Schnittstelle zwischen Textbuch und Musik im Schaffensprozeß herausstellte. Bernd Edelmann (München) untersuchte Wagners Sequenztechnik in *Tristan und Isolde* vor dem Hintergrund tradierter Modelle. Chris Walton (Zürich) berichtete, welche Aufschlüsse die Quellen der Zentralbibliothek (z. B. Nachweise über Kopiertätigkeit) über Wagners Zürcher Konzertpraxis geben können. Wagners Konzept einer „in München zu errichtenden deutschen Musikschule“ ist, wie Christa Jost (München) aufzeigte, vor allem unter dem Aspekt der Vorbereitung und Durchführung der eigenen Anliegen (Festspiel-idee) zu interpretieren. Jaroslav Bužga (Prag) machte Anmerkungen zu Wagners Böhmenbild, wie es sich z. B. in der Novelle *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven* oder auch in *Mein Leben* manifestiert. Die Frage der Wagnerrezeption in Tschechien untersuchte Milan Pospíšil (Prag). In der Diskussion wurde besonders die Problematik des Begriffes „Wagnerismus“ hervorgehoben, der in der publizistischen Auseinandersetzung um musikalische Novitäten in ganz unterschiedlichen Bedeutungen verwendet wurde. Mit der Beurteilung von Wagners Dirigiertätigkeit in der zeitgenössischen Presse beschäftigte sich Gertraud Haberkamp (München), besonders bezogen auf das bei Wagners Mozart-Interpretationen oftmals konstatierte „unglaubliche Vergreifen der Tempi“. Oswald Georg Bauer (München) konnte überzeugend darlegen, welchen immensen Einfluß eine Aufführung von Meyerbeers *Der Prophet*, die Wagner im Juni 1850 in Paris erlebte, auf die daraufhin verfaßten Schriften hatte. Ausgehend vom Begriff der „dichterisch-musikalischen Periode“ in *Oper und Drama*, warf Werner Breig (Erlangen) die Frage auf, inwieweit diese Schrift nicht doch mehr als Erfahrungsbericht denn als Projektbeschreibung zu sehen ist. Gernot Gruber (Wien) untersuchte Elemente des Komischen bei Wagner am Beispiel des *Siegfried*. Das Referat von Martin Geck (Dortmund) widmete sich dem Begriff des „musikalischen Realismus“ und seiner Tauglichkeit, gemeinsame Wesensmerkmale der Musik von Berlioz, Liszt und Wagner zu beschreiben. Siegfried Mauser (Salzburg) konstatierte in Wagners Schrift *Kunst und Klima* frühklassizistische Tendenzen. Schließlich setzte John Deathridge (London) die verschiedenen Skizzen Wagners zum Schluß der *Götterdämmerung* in Beziehung zu Walter Benjamins Trauerspielbegriff.

Die abschließende Festveranstaltung der von den Veranstaltern perfekt organisierten Tagung erhielt durch die musikalischen Darbietungen (Eva Wymola-Jans, Gesang, und Siegfried Mauser, Klavier und Rezitation) einen heiteren und lebendigen Charakter. Die Laudatio für Egon Voss wurde von Christoph-Hellmut Mahling gehalten. Ein Symposiumsbericht wird bei Schott erscheinen.

Berlin, 5. bis 7. November 1998:

„Musikkultur der Weimarer Republik“

von Susanne Fontaine, Berlin

Die 1995 begonnene Zusammenarbeit zwischen dem Frankfurter Paul-Hindemith-Institut und der Hochschule der Künste Berlin fand 1998 eine Fortsetzung. Nach einer Tagung über Hindemith anlässlich seines 100. Geburtstages luden Wolfgang Rathert, Dietmar Schenk und Giselher Schubert diesmal zum Thema „Musikkultur der Weimarer Republik“ ein. Der weit gefaßten inhaltlichen Konzeption trug die Wahl der Referenten Rechnung. Der Eröffnungsvortrag „Waschrituale – eine Bewegungsform der Künste in der Weimarer Republik“ des Germanisten Helmuth Lethen (Rostock) stand ganz in der Tradition von Klaus Theweleits *Männerphantasien*. Martin Thrun diskutierte die Erschütterungen der Kunst in kritischer Auseinandersetzung mit den 1990 publizierten *Rites of Spring* des kanadischen Historikers Modris Eksteins; Dietmar Schenk entwarf ein breites Szenario der Jugendbewegung, aus der in der Regel unter Musikologen nur ein kleines Segment bekannt ist, und Andreas Hüneke stellte das Thema „Musik im Bauhaus“ aus kunsthistorischer Perspektive dar. Das Spannungsfeld alter und neuer musikalischer Konzepte zwischen „Tonkunst“ und „Komposition“ steckten die Vorträge von Walter Werbeck, Michael Heinemann und Wolfgang Rathert ab. Zusammenhänge zwischen Musik und Politik waren Gegenstand der Referate von Giselher Schubert (Fortschrittskonzepte), Andreas Eichhorn (Musikkritik), Susanne Fontaine (Kestenbergs Musikpolitik) und Susanne Schaal (Situation um 1930). Die Abhängigkeit künstlerischer Innovationen von institutionellen Strukturen zeigte Susanne Rode-Breymann an der Gegenüberstellung der Opernspielpläne in Wien und Berlin; Wolfgang Lessing diskutierte das Problem der „Gebrauchsmusik“, und Martha Brech zeigte Ansätze zu einer Radiokunst, die auf die spezifischen Möglichkeiten des neuen Mediums „Rundfunk“ reagierte. Selten berücksichtigt, da musikwissenschaftlich nicht immer einfach zu handhaben, waren die Themen von Volker Scherliess (über Tendenzen der musikalischen Interpretation), Arne Langer (über das Amerika-Bild in der Oper) und Patricia Stöckemann (über neue Tanzkonzepte der Zwanziger Jahre). Das gerade solche Themen wie Tanz oder Rundfunkmusik einbezogen wurden, ließ ein sehr differenziertes, lebendiges Bild der Epoche entstehen. Gleichsam „auf die Füße“ gestellt wurden die theoretischen Überlegungen des Symposiums durch das Rahmenprogramm an der Hochschule der Künste: einen Gesprächsabend mit Oskar Sala, einen Kammermusikabend mit Ensemblewerken und einen Opernabend mit Kurzoperen von Ernst Toch, Darius Milhaud und Hindemith. Gerade dieser künstlerisch sehr gelungene Abend mit drei abgelegenen Werken zeigte unbekannte Seiten der Musik der Zwanziger Jahre in Deutschland und machte deutlich, warum die Beschäftigung mit den vierzehn Jahren zwischen den Kriegen immer wieder lohnend ist.

Kloster Michaelstein/Harz, 20. bis 22. November 1998:

Internationales Symposium „Posaunen und Trompeten. Geschichte – Akustik – Spieltechnik“

von Dieter Krickeberg, Berlin

Einer der Ansatzpunkte des Symposiums war die kürzlich von Gisela und Jozsef Csiba aufgestellte These, daß bei der Bewältigung barocker Trompetenpartien, speziell derjenigen von Johann Sebastian Bach, der Trompetenzug, und zwar auch in einer bisher nicht belegten, kurzen Form geholfen habe. Dieter Krickeberg und Thomas Lerch versuchten, Kriterien für die Beurteilung von endoskopisch erfaßten Zugspuren in erhaltenen Trompeten zu finden. Erste Resultate weisen auf nur gelegentliche Benutzung von Zügen hin. Richard M. Seraphinoff setzte

sich mit bisherigen Kompromissen in der historisierenden Aufführungspraxis auseinander, um dann darauf hinzuweisen, daß die neueren Bemühungen sowohl der Instrumentenbauer als auch der Spieler die bisherigen Zugeständnisse immer mehr überflüssig machen. Gewissermaßen Illustrationen zu seinen Ausführungen boten Referate des Trompeters Don L. Smithers, der sich mit der zentralen Rolle der alten, großen Mundstücke befaßte, sowie die Trompetenbauer Robert Barclay und Max Thein, die die Technik und den geistigen Hintergrund ihrer Herstellungsverfahren schilderten. Der Trompeter Jean-François Madeuf schließlich demonstrierte eindrucksvoll, zu welchen erstaunlichen Resultaten man auch ohne Zug gelangen kann, wenn ein begabter Spieler mit den Details des Instrumentes experimentiert.

Die große Rolle des Mundstücks klang auch in einem der Vorträge zur Akustik an: Klaus Wogram stellte eine „einfache akustische Meßmethode zur Beurteilung und Verbesserung von Intonation und Spielqualität bei Blechblasinstrumenten“ vor. In der gleichen Richtung arbeitet bezüglich der Intonation Paul Anglmayer: Nach Eingabe des Mensurverlaufs einer Trompete berechnet der Computer mögliche Optimierungen. Jobst P. Fricke berichtete über eine neuere Methode zur physikalischen Beschreibung des Verhaltens von Trompeten und anderen Musikinstrumenten, die unmittelbar bei den Impulsen ansetzt, welche die Schwingungen anregen. Über die Akustik der Klappentrompete sprach Walther Krüger.

Andere Referate befaßten sich mit der Geschichte der Trompete bzw. des Trompetenbaus. Ellen Hickmanns Beitrag hatte die Trompeten und Hörner im frühen Europa zum Thema, Martin Kirnbauer berichtete von neuen Erkenntnissen zu den Anfängen des Blechblasinstrumentenbaues in Nürnberg. Über die vom 18. Jahrhundert bis heute tätigen Blechblasinstrumentenmacher der Familie Hirsbrunner (Sumiswald, Schweiz) referierte Sabine Klaus. Monika Lustig stellte die Trompeten vor, die in der Instrumentensammlung Michaelstein aufbewahrt werden, darunter Instrumente der im 18. Jahrhundert in Pfaffendorf tätigen, renommierten Familie Schmied.

Ein kleinerer Teil der Tagung war den Posaunen gewidmet. Trevor Herbert setzte sich mit der Frage auseinander, was eigentlich die Aufgaben der recht zahlreichen Posaunisten waren, die etwa in der Zeit von 1490 bis 1680 am englischen Hof dienten. Arnold Myers befaßte sich mit dem musikalisch wirksamen Rohrverlauf der Instrumente. Den Übergang von der barocken Tenorposaune in A zu dem spätestens für 1795 belegten Instrument in B erhellte Stewart Carter. Christian Ahrens wies unter anderem auf die partiell weit bis in das 19. Jahrhundert hinein geltende Tradition der Posaune hin, die sie einem ernsten und würdigen Kontext zuschrieb. Howard Weiner schließlich legte dar, wie die Legende von einer angeblich seit dem 16. Jahrhundert existierenden Sopranposaune entstand und sich verbreitete. – Ein Tagungsbericht wird erscheinen.

Greifswald–Lubmin, 26. bis 29. November 1998:

Internationale musikwissenschaftliche Konferenz „Musica Baltica“ – interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum zum Thema „Lied und Liedidee im Ostseeraum zwischen 1750 und 1900“

von Peter Tenhaef, Greifswald

Seit 1991 finden in Greifswald Konferenzen zur Musik im Ostseeraum statt. In diesem Jahr ging es um eine Thematik, die vor allem für das Musikleben Nordeuropas von zentraler Bedeutung war. Die Referenten kamen aus Dänemark, Schweden, Polen, Tschechien und Deutschland. Der Einführungsvortrag von Ekkehard Ochs stellte das Lied in den weiten Rahmen der „Musiklandschaft Ostseeraum“. Grundsätzliche „Vorfragen zum Problem des klavierbegleiteten Sololiedes“ stellte Gerd Rienäcker. Heike Müns beleuchtete die Thematik von volksmusikalischer Seite mit einem Beitrag über Seemannslieder. Die Referate von

Matthias Schneider und Peter Tenhaef befaßten sich u. a. mit Komponisten der Berliner Liederschule, die auch für den Ostseeraum eine große Bedeutung hatte. Lutz Winkler problematisierte das Klischee des „nordischen Tons“ an Balladen des in Stettin wirkenden Carl Loewe. Aufschlußreich für das Danziger Musikleben und die Rolle des Liedes in dieser Ostseemetropole waren die Referate von Joachim Gudel, Jolanta Wozniak, Danuta Popinigis und Jerzy Michalak; hier zeigten sich einerseits Berliner Einflüsse, andererseits die Beliebtheit skandinavischer Sänger und Vokalmusik. Um die dänischen Liederkomponisten A. P. Berggreen, P. A. Heise und P. E. Lange-Müller ging es in Referaten von Niels Martin Jensen und Jarmila Gabrielová, um die schwedischen Komponisten J. C. Haeffner, E. G. Gejer, F. Berwald, A. M. Myrberg, C. F. Ullmann und A. Södermann in Referaten von Folke Bohlin, Lennart Hedwall, Michael Kube und Walther Dürr. Dabei kamen Fragen nach dem Verhältnis von Volks- und Kunstmusik, Instrumentalisten im Lied sowie der Abhängigkeit vom deutschen Musikleben zur Sprache. Letzteren Gesichtspunkt thematisierte auch Walter Werbeck in seinem Beitrag über die Lieder Griegs sowie ein verlesener Vortrag über das deutschsprachige Lied in Riga von Klaus-Peter Koch, der kurzfristig absagen mußte.

Erfreulich waren die sehr lebhaften und vielfältigen Diskussionen, die sich nach den einzelnen Referaten und zuletzt in einem abschließenden Gespräch entspannen. Dabei konnten nicht nur viele Einzelheiten klargestellt, sondern das Bild des Liedes im Ostseeraum insgesamt verdeutlicht werden. Besonders Fragen zur Terminologie und zur Funktion des Liedes im Musikleben, zur Nationalromantik in Skandinavien, zum „nordischen Ton“ fanden erhellende Antworten. Die Referate sollen, eventuell um weitere Beiträge zum Thema ergänzt, in den *Greifswalder Beiträgen zur Musikwissenschaft* veröffentlicht werden.

Thurnau, 11. bis 13. Dezember 1998:

Internationales Symposium „Meyerbeer und die Opéra comique um die Mitte des 19. Jahrhunderts“

von Michele Calella, Marburg

Das Repertoire der Opéra comique des 19. Jahrhunderts stand in der älteren Forschung stets im Schatten der Grand opéra. So sind auch Giacomo Meyerbeers Opéras comiques *L'Étoile du nord* und *Le Pardon de Plöermel* bislang erheblich seltener untersucht worden als die vier großen Opern des Komponisten. Um dieses Defizit auszugleichen, veranstaltete das Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth in Zusammenarbeit mit dem Institut für Musikwissenschaft der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik ein Internationales Symposium, in dem Meyerbeers Gattungsbeiträge vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Opéra-comique-Repertoires diskutiert wurden. Das Ergebnis bildete eine Reihe grundlegender und zugleich äußerst anregender wissenschaftlicher Referate, die nicht zuletzt dank der konzentrierten Themenkonstellation in einem intensiven Dialog miteinander standen. Thomas Betzwieser (Berlin) eröffnete die Konferenz mit einem fundamentalen Beitrag über ästhetische und historiographische Positionen der Gattungsbetrachtung um die Mitte des 19. Jahrhunderts, in welchem er das weitverzweigte zeitgenössische Opéra-comique-Schrifttum unter zentralen Kategorien erschloß. Unterschiedliche Strategien der Werkeröffnung wurden von Manucla Jahrmärker (München) in exemplarischen Librettoanalysen von Werken der Jahrhundertmitte vorgeführt. Naoka Iki (München) untersuchte die Wechselbeziehungen zwischen der Opéra comique und dem Boulevard-Theater anhand der Libretti Eugène Scribes aus den 1850er Jahren und präparierte deren dramaturgische Strukturen heraus. Vor diesem allgemeinen Hintergrund machten drei weitere Vorträge deutlich, daß Meyerbeers Beschäftigung mit der Opéra comique weit mehr als nur seine beiden vollendeten Werke umfaßte. Während Wolfgang Kühnhold (Paderborn) die Verwandlungen der Bertram-Gestalt bei der Bearbeitung des ursprünglich als

Opéra comique konzipierten *Robert le Diable* behandelte, zeigte Milan Pospíšil (Prag) Spuren des „Komischen“ auch in *Les Huguenots* auf, einem Werk, das Meyerbeer zeitweilig unter dem Titel *Isabeau de Barrière* für die Opéra comique umarbeiten wollte. Arnold Jacobshagen (Thurnau) untersuchte die unlängst aufgefundenen Kompositionsskizzen Ferdinand Hérolds zu *Le Portefaix* und rekonstruierte die Intrigen Meyerbeers gegen seinen Rivalen, dem er das Libretto zu dieser Oper entziehen ließ, ohne selbst dessen Vertonung jemals zu vollenden. Meyerbeers *L'Étoile du nord* und *Le Pardon de Plöermel* wurden jeweils eigene Sektionen gewidmet, in denen umfangreiche neue Quellenfunde zu beiden Werken vorgestellt wurden. Die Entstehung, Aufführung und Drucklegung von *L'Étoile du nord* wurde anhand zahlreicher Archivquellen von Sabine Henze-Döhring (Marburg) und Hans Moeller (Marburg) rekonstruiert. Der Rezeptionsgeschichte dieses Werkes außerhalb Frankreichs widmeten sich Sebastian Werr (Berlin) und Gabriela Dideriksen (London), während Robert Letellier (Cambridge) eine strukturalistische Interpretation des Librettos lieferte. Die vielfältigen Sujetvorlagen zu *Le Pardon de Plöermel* untersuchte Ruth Müller (Berlin) im Hinblick auf die literarischen Archetypen in Meyerbeers letzter Opéra comique. Marta Ottlová (Prag) präsentierte eine poetologische Interpretation dieser Oper als „Idylle“. Maria Birbili (Berlin) gelang es, unter Auswertung der umfangreichen handschriftlichen Nachlässe von Jules Barbier sowie des Komponisten die langjährige Entstehung von *Le Pardon de Plöermel* zu dokumentieren. Ausgehend vom Topos der weiblichen Wahnsinnszene sowie der Rondoform der Schattenarie interpretierte Birbili zugleich sehr überzeugend die Globalstruktur des Werkes. Der Schattenarie widmete sich auch Christoph Blitt (Bayreuth), in dessen Analyse die Wechselbeziehungen zwischen Oper und Tanz ebenso wie in einem weiteren Beitrag zu diesem Werk von Gunhild Oberzaucher-Schüller (Thurnau) besonders hervorgehoben wurden. Anregende methodologische Reflexionen zur Opernanalyse entwickelte Sieghart Döhring (Thurnau), der sich mit der Präsenz des Melodramas bei Meyerbeer befaßte und fünf repräsentative Erscheinungsformen desselben typologisierte. In zwei intertextuell ausgerichteten Beiträgen wurde schließlich die Meyerbeer-Rezeption bei Jacques Offenbach thematisiert: Frieder Reininghaus (Köln) erörterte Parodien, Anverwandlungen und Reminiszenzen in *Les Contes d'Hoffmann*, während Robert Didion (München) die Darstellung des Exotischen in *Robinson Crusoe* mit der Dramaturgie von *L'Africaine* in Verbindung setzte. In den intensiven Diskussionen, die ihre Fortsetzung in einer weiteren Konferenz in Prag finden werden, wurde zugleich auf künftige Aufgaben der Opéra comique wie der Meyerbeer-Forschung hingewiesen: weitere Erschließung der Quellen, neue interpretatorische Strategien der Werkanalyse, eine intensive Beschäftigung mit den Zeitgenossen und eine gattungsübergreifende Kontextualisierung. Auf die Veröffentlichung des Berichts dieses sehr gelungenen Symposions darf man jetzt schon gespannt sein.

Potsdam, 20. bis 22. Februar 1999:

Tagung am Einstein Forum: „Zur Medien- und Kulturgeschichte der Stimme“

von Sebastian Klotz, Berlin

Die durch die Berliner Kulturwissenschaftler Friedrich Kittler und Thomas Macho konzipierte Tagung (u. a. zu den Themenbereichen „Die Heilige Stimme“, „Die Stimme der Politik und des Gesetzes“, „Aufzeichnungssysteme der Stimme“) kam in höchst unterschiedlichen Kontexten auf musikalische Zusammenhänge zu sprechen und hielt reiche Anregungen für die Musikforschung bereit. Sei es die durch Kittler fulminant entwickelte These, die Erfindung des Tonfilms habe eine Trennung der Sinne und der Medien überwunden, die sich in Richard Strauss' *Salome* als gegenseitiges mediales Mißverstehen der Protagonistin und Jochanaans angelegt war; sei es in den Beobachtungen von Hans-Georg Nicklaus (Berlin) zu den Assozia-

tionen, die Jean-Jacques Rousseaus Konzept der „*unité de mélodie*“ im Sinne einer politisch motivierten „neuen Einstimmigkeit“ Maximilien de Robespierres bereit gehalten habe – die Kulturgeschichte der Stimme wurde offenbar in hohem Maße durch die Stimm-Praktiken in der Musikkultur geprägt. Thomas Y. Levin (Princeton) rief den Schweizer Tonfilmpionier Rudolf Pfenninger (1899–1976) in Erinnerung, der in der Nachfolge der avantgardistischen Musographie (Moholy-Nagy) die Tonspur des Films als rein optischen Datensatz interpretierte und in mühseliger Kleinarbeit akustische Signaturen von Objekten auf die Tonspur malte. Pfenningers gleichsam handgemalter Klang, der „Töne aus dem Nichts“ erzeugt, ist in der Film- wie auch in der Musikgeschichte weitgehend marginalisiert worden. Brigitte Felderer (Wien) rekonstruierte die Erfindung der Stimmmaschine durch den österreichischen Beamten Baron Wolfgang von Kempelen (1734–1804), der zur Vokalproduktion, die von jeglicher Physiologie getrennt war, in einem Zwischenstadium seiner Stimmmaschine eine orgelähnliche Apparatur vorsah.

Die Direktorin des Einstein Forums, Sigrid Weigel, hatte in der Tagungsbroschüre auf die „Bild- und Schriftdominanz“ bisheriger Ansätze zur Kulturgeschichte der Stimme hingewiesen, die „Folge einer grammatologischen Zurückweisung der Stimme“ sei. Diesem Defizit entgegen wirkten die zwei Eröffnungsvorträge der Tagung. Susan McClary (Los Angeles) sprach zur „Fetischisierung der Stimme“ und der musikalischen Professionalisierung im frühneuzeitlichen Europa. Ausgehend vom „Concerto delle donne“ am Hof zu Ferrara skizzierte sie die Linien einer Objektivierung der Stimme, ein neuartiges Verhältnis von Komponist, Interpretinnen und einem passiven Publikum, die abendländisches Musizieren seitdem geprägt hätten. Das sehnsuchtsvolle Aneinanderschmiegen der hohen Stimmen habe einen ästhetischen Reiz ausgeübt und Formen körperlicher Ekstase eintrainiert, die auch in den italienischen Violinsonaten des 17. Jahrhunderts nachweisbar seien, jedoch kreative Berufarbeit nun endgültig den Gesetzen der Warenfetischisierung unterworfen hätten.

Wolfgang Scherer (Freiburg i. B.) stellte die medientechnischen Voraussetzungen für den an das Clavichord gebundenen Kult musikalischer Empfindsamkeit dar. Die folgenreiche Verschiebung vom aufklärerischen Ausdruck, der in der Musik liegt, zum musikalischen Selbstaussdruck des Individuums, das sich selbst im empfindsamen musikalischen Sprechen vergegenwärtigt, schilderte Scherer als Etappe einer Karriere der transzendenten, beseelten Stimme. Die enorme senso-motorische Selbstkontrolle bei der Hervorbringung dieser Stimme wurde als Sensibilierungsleistung erkennbar, die ein „sympathetisches Hören“ (Herder) überhaupt erst ermöglichte.

Die auf der Tagung geführten Diskussionen – etwa die vorerst offen gebliebene Frage Weigels, ob sich in der Clavichord-Kultur eine gender-spezifische Tradition etabliert, welche die spätere Bindung und Identifizierung von Frauen mit Schreibmaschinen vorwegnimmt – führten vor Augen, daß die Mediengeschichte der Stimme zur Zeit angesichts der Fülle an Materialien noch nicht fokussiert werden kann, sich jedoch bereits jetzt Zäsuren abzeichnen, dank derer die gängigen philosophisch-hermeneutischen und stilistischen Befunde bereichert werden könnten. Die Musikforschung sollte das Dialogangebot der neuen Kulturwissenschaft und Medienarchäologie beim Wort nehmen, um sich einer faszinierenden interdisziplinären Herausforderung zu stellen und um einer pauschalen Festlegung des Musikalischen als „Stimme des Begehrens“ entspannt und präzise zugleich zuvorzukommen.

Ruse (Bulgarien), 19. bis 21. März 1999:

Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz „Die Musik zwischen Ost und West am Anfang des 21. Jahrhunderts“

von Christoph Flamm, Kassel

Im Rahmen des 39. Musikfestivals „Martenski muzikalni dni“ (März-Musiktage) in Ruse, an der Donau gelegene Grenzstadt zu Rumänien mit reicher kultureller Vergangenheit und Geburtsort Elias Canettis, fand jetzt erstmals eine musikwissenschaftliche Tagung von betont internationalem Charakter statt. Maria Kostakeva, die selbst seit längerer Zeit in Deutschland lebt, hat diese Konferenz konzipiert und mit der Festival-Organisatorin Iva Čavdarova ins Leben gerufen. Damit wurde in Bulgarien ein neues Forum der Musikwissenschaft geschaffen, das über den Balkan hinaus eine gesamteuropäische Perspektive anstrebt. Vergleichbare Veranstaltungen im östlichen Raum gibt es bislang wenige, und so ist das Vorhaben schon unter kulturpolitischen Vorzeichen zu begrüßen – sowohl als Beitrag zum Zusammenwachsen Europas als auch als Mittel, die bulgarische Musikwissenschaft in die „scientific community“ zu integrieren. Neben Musikwissenschaftlern waren auch zahlreiche Komponisten als Teilnehmer eingeladen, da es – neben dem durch die jüngsten politischen Ereignisse besonders aktuellen Thema nationaler Identitäten – insbesondere die Probleme der zeitgenössischen Musik in Ost und West zu diskutieren galt. Die ausländischen Teilnehmer kamen aus Deutschland, Norwegen, Rumänien, Rußland, Slowenien, der Schweiz und den USA.

Nicht zuletzt unter dem Einfluß der die Tagung begleitenden Konzerte, die erahnen ließen, welcher bislang nahezu unbekanntes musikalische Reichtum jenseits aller offiziellen Tendenzen sich in Bulgarien gewissermaßen im Verborgenen entwickeln konnte (nicht selten früher als namhaftere Schulen anderer Länder), zeichnete sich gegen Ende der Konferenz doch das ernüchternde Fazit einer desolaten Stagnation ab. Daß die besten Interpreten des Landes ihr Glück im Westen suchen, ist keine Einzelercheinung; daß aber selbst die etablierten Denkmäler der älteren bulgarischen Musik (wie etwa die Opern von Georgi Atanasov), die bedeutendsten (nicht-offiziellen) Komponisten des 20. Jahrhunderts sowie die führenden Vertreter der heutigen Komponistengeneration weder verlegt noch auf Tonträgern angemessen verbreitet werden, stürzt eine gesamte Musikkultur ins Dunkel, noch bevor sie eigentlich entdeckt worden ist. Daß sich 10 Jahre nach dem Zusammenbruch der kommunistischen Systeme die bulgarische Musikwissenschaft neuen methodischen Ansätzen und bislang mißliebigen Gegenständen zu öffnen beginnt, haben einige der Vorträge gezeigt. Das Fach steht vor der gewaltigen Aufgabe, sein gesamtes Gebiet neu zu sichten und darzustellen. Internationale Kontakte und das Interesse ausländischer Wissenschaftler vorausgesetzt, könnte dieser Neuanfang gelingen. Konferenzen wie diese sind dabei von elementarer Bedeutung. Die Vorträge werden demnächst in der Zeitschrift *Bălgarski muzikalni chroniki* veröffentlicht.