
BERICHTE

Bayreuth, 9. bis 11. August 1997:

„... das Weib der Zukunft“ – Frauengestalten und Frauenstimmen bei Richard Wagner“. Internationales Symposium

von Gabriele Busch-Salmen, Kirchzarten

Daß die regionalen und überregionalen Richard-Wagner-Verbände zu Förderern von wissenschaftlichen Tagungen geworden sind, ist nicht neu. Daß man sich entschloß, während der diesjährigen, bekanntlich wieder einmal von heftigen Kontroversen und Diskussionen begleiteten Festspiele unter dem so vieldeutbaren wie janusköpfigen Motto: „... das Weib der Zukunft“ zu einer leider in den einschlägigen Fachorganen kaum publik gemachten Tagung einzuladen, war mutig und dankenswert zugleich. Der Veranstalterin, der Theaterwissenschaftlerin an der Bayreuther Universität, Susanne Vill ist es zu danken, daß sich sieben namhafte Referentinnen und Referenten zu einem Diskurs über „Frauengestalten und Frauenstimmen bei Richard Wagner“ trafen. Dem Konzept Vills entsprach es, die wissenschaftlichen Beiträge sowohl mit Sängerinnengesprächen (Hanna Schwarz, Uta Prieu und Janis Martin) zu konfrontieren, als auch das Bühnenkonzept der in diesem Jahr wiederaufgenommenen *Ring des Nibelungen*-Inszenierung von 1994/95 durch die Stuttgarter Künstlerin Rosalie noch einmal vorstellen zu lassen. Durch diese, überdies souverän präsentierte und begleitete Tagungsdisposition wurde offenkundig das Interesse und das Bedürfnis der zahlreichen Besucher, überwiegend Festspielgäste und Studierende, getroffen. Sie konnten an einer Veranstaltung teilnehmen, die die nicht leichte Gratwanderung zwischen wissenschaftlichem Disput und dem Blick auf die Praxis versuchte und sich dazu einer Fragestellung annahm, die in der schier unüberschaubar gewordenen Wagnerforschung trotz einiger Ansätze auch von feministischer Seite ein erstaunlich hartnäckiges Desideratum geblieben ist.

Diese Gratwanderung war durchaus schwierig. Das wurde immer dann deutlich, wenn die performative Schauseite verlassen werden und der intendierte Brückenschlag zur produktiven Auseinandersetzung von Theorie und Praxis gelingen sollte. Und so entwickelte sich nach der Begrüßung durch die Veranstalterin und der glänzenden Eröffnungsstatement der Schirmherrin des Symposiums, Gudrun Wagner, leider doch das gewohnte Nebeneinander zweier Ebenen, die sich längst verselbständigt und weit voneinander entfernt haben.

Wie sehr sich das Reflexionsniveau der Wagnerforschung bis hart an die Grenze zum ‚l’art pour l’art‘ bewegt, Textexegese und musikalische Analyse einen bisweilen nur schwer nachvollziehbaren Grad von selbstgenügsamer Philologie erreicht haben und wie problematisch darüber der Austausch mit den Praktikern geworden ist, das wurde spätestens an einer so sympathischen wie geradezu entwaffnenden Szene am Rande deutlich. Uta Prieu begann das Podiumsgespräch mit der Feststellung, daß sie den Saal deshalb erst im letzten Moment betreten habe, weil sie sich nicht mit ihren eigenen Wissenslücken habe konfrontieren wollen. Die Sängerinnengespräche blieben denn auch im Biographisch-Anekdotischen hängen, und man ließ sich schließlich den Gedanken ein, von erfahrenen Wagnersängerinnen weniger etwas über das „Was“ und „Warum“ als vielmehr das „Wie“ der großen Frauenpartien oder die Tücken im Umgang mit Regisseuren zu erfahren, während die Vorträge zur mehr oder weniger überzeugenden Zelebration wissenschaftlicher Eloquenz gerieten, deren Hermetik nur selten die Öffnung zu einem kritischen Gespräch zuließ.

Das Motto der Tagung war dem Aufsatz Richard Wagners „Eine Mitteilung an meine Freunde“ entnommen. Der Satz, mit dem Wagner seine Aussagen über den Fliegenden Holländer-Mythos beendete, ist bis heute durchaus vieldeutig und herausfordernd geblieben. In der Gestalt des fliegenden Holländers spreche sich, so Wagner, „ein uralter Zug des menschl-

chen Wesens ... mit herzergreifender Gewalt aus ... die Sehnsucht nach der Heimat, Haus, Herd und – Weib“. Der Holländer war für ihn die vom Christentum in die Gestalt des „ewigen Juden“ transformierte Odysseus-Figur, ein „immer und ewig zweck- und freudlos zu einem längst ausgelebten Leben verdammter Wanderer“. Wagner weiter: „Als Ende seiner [des Holländers] Leiden ersehnt er, ganz wie Ahasveros, den Tod; diese, dem ewigen Juden noch verwehrt Erlösung kann der Holländer aber gewinnen durch – ein Weib, das sich aus Liebe ihm opfert ...; dies Weib ist aber nicht mehr die heimatlich sorgende, vor Zeiten gefreite Penelope des Odysseus, sondern es ist das Weib überhaupt, aber das noch unvorhandene, ersehnte, geahnte, unendlich weibliche Weib, – sage ich es mit einem Worte heraus: das Weib der Zukunft.“ Wurde die dem Bildnis des Holländers verfallene Senta durch diese Interpretation zu der weiblichen Idealgestalt Wagners, so lösten diese Sätze freilich auch heftige Spekulationen aus. Der Blick auf die sich aufopfernde Senta als einer der Frauen in der Oper, die „besiegt, verraten und verkauft“ wurden (Catherine Clément, *Die Frau in der Oper, besiegt, verraten und verkauft*, Stuttgart 1992), reicht denn auch vom Psychopathologismus zweier narzißtischer Charaktere (Senta/Holländer), deren Egozentrismus im Selbstmord enden muß (Isolde Vetter) über die bloße Konstatierung und Anklage der grauenvollen Todesarten von Frauen auf der Bühne (Catherine Clément), bis zur Spekulation über die Vorausnahme der Beschäftigung Wagners mit dem Buddhismus: Senta also gesehen als weibliche Inkarnation des Bodhisattwa, der den Menschen „einen Teil ihres karmischen, selbstverschuldeten Leides abnimmt“ (Vill).

So sehr divergent die Ausgangspositionen dieser Deutungen auch sind, so sehr zeigen sie, wie tastend man sich bei der Interpretation von weiblichen Rollenstrukturen und deren Aussage auf der Opernbühne noch bewegt. Das ist um so erstaunlicher, wenn man bedenkt, wie zentral das Thema der Polarität des Männlichen und Weiblichen in Richard Wagners Schriften ist. Nicht nur war das Aufsatzfragment: „Ueber das Männliche und Weibliche in Kultur und Kunst“ im Frühjahr 1882 die letzte Eintragung im sogenannten „braunen Buch“, es war auch gewiß kein Zufall, daß er ein Jahr später, am 11. Februar 1883 im Palazzo Vendramin als Abschluß seiner Schrift *Religion und Kunst* mit einem Essay „Über das Weibliche im Menschlichen“ begann, über dessen Entwurf er starb. Der letzte Satz, nachdem er festgestellt hatte, daß Buddha das Weib „von der Möglichkeit der Heiligwerdung ausgeschlossen gehalten wissen wollte“, lautet: „Gleichwohl geht der Prozess der Emanzipation des Weibes nur unter ekstatischen Zuckungen vor sich. Liebe – Tragik“.

Wie das Motto-Zitat aus der „Mitteilung an meine Freunde“ – so wurde auch dieser Satz während der Tagung leitmotivisch immer wieder strapaziert. Und obwohl er zu den fast kryptischen Überlegungen zu Monogamie und Polygamie gehört, die nur auf dem Hintergrund seiner damaligen Beschäftigungen mit den Schriften Arthur Graf Gobineaus, also mit einem Blick auf Wagners nahezu sein ganzes Leben hindurch aufrechterhaltenes gesellschaftspolitisches Engagement und mithin seine Biographie einordenbar ist, gab man sich alle Mühe, Biographisches nahezu vollständig auszuklammern. Der Rekurs auf biographische Hintergründe wurde sogar, wenn auch unter der Bekundung des allgemeinen Befremdens, desavouiert (Sven Friedrich), eine Haltung, die man sich angesichts der Flut von Biographischem auf dem aktuellen Buchmarkt als dringend revisionsbedürftig wünscht.

Dieter Borchmeyer (Heidelberg), derzeit wohl einer der gleichfalls prominenten und prä-senten Wagnerkenner, hielt den Eröffnungsvortrag. Sein Thema „Vom Weiblichen im Menschlichen – Wagners Vorbilder von Weiblichkeit in Mythologie, Literatur und Kunst“ steckte den Rahmen der Topos-Diskussion ab. Im Zentrum seiner Ausführungen stand nicht oder nur am Rande, was von Silke Leopold mit einem Exkurs in die Sozialgeschichte in dem Aufsatz „Von der Allgewalt vollsten Hingebungsseifers“ zu den „Weibs-Bildern im Ring-Zyklus“ entwickelt wurde; vielmehr lotete Borchmeyer in den literarhistorischen Kontext und skizzierte Wagners weibliche Rollen auf diesem Hintergrund als die Weiterentwicklung der vorhandenen (archetypischen) Rollenstrukturen, die zwischen dem traditionellen „Rasenden Weib“ der Operngeschichte (Ortrud in *Lohengrin*) und der großen mythischen Figur der ‚alles wissenden‘ Erda angesiedelt sind.

Ideengeschichtlich argumentierte und referierte auch Ursula Link-Heer (Bayreuth). Ihr Beitrag stützte sich auf Jean Jacques Nattiez' Arbeit über *Wagner Androgynes* (1990) und entwickelte eindrucksvolle Textkonkordanzen zur „Dramaturgie des androgynen Blickes“ in Wagners Dramentexten. Die Verschmelzung der eigenen Identität mit der des anderen, die sich vor allem in *Tristan und Isolde* im Geschlechtertausch als Ausdruck der alten Sehnsucht nach Ganzheit artikuliert, wurde von Wagner auch nonverbal vermittelt. Blicke, so stellte Link-Heer unter Verweis auf Wagners Schrift *Oper und Drama* dar, waren für ihn ein willkommenes Mittel, die Verstandesebene vollends in die Gefühlsebene zu verlagern. Darüber hinaus, will man dem androgynen Modell folgen, sind Blicke, wo immer man sie als Regieanweisung findet auch ein Mittel der Willensübertragung vom Männlichen auf das Weibliche: z. B. in: *Walküre* II, 2, Beginn des Monologs. Diese im Blick erfolgte Willensübertragung, vollendet sich bekanntlich im Schluß der *Götterdämmerung*.

An diese Überlegungen konnte sich Claudia Zenck (Graz) primär musikanalytisch anschließen, die ihrem Vortrag „Komponierte Weiblichkeit: Tristan und Isolde“ den Untertitel gab: „Als Frau Isolde zu hören“. Sie entwickelte mit den Mitteln der musikalischen wie textexegetischen Motivanalyse die Fragestellung: wie wird der Entschluß, Tristan nicht zu töten, im Kunstwerk begründet und ausgeführt?

Noch komplexer, aber auch stark von der nicht immer unproblematischen strukturalistischen Analysetechnik beeinflusst, fiel diese Musik/Textexegese bei Ulrike Kienzle (Frankfurt/M.) aus. Als ausgewiesene Kennerin des Bühnenweihfestspiels *Parsifal* mündete ihre Betrachtung in eine eindrucksvolle Detailanalyse der Figur der Kundry, an deren musikalisch subtiler Disposition die Stadien ihres Konfliktes und ihrer Erlösung von dem Stigma der „Verderberin“ zur „Erneuerin“ durch Mitleid (im Karfreitagszauber) dargelegt wurde.

Der Politologe Udo Bernbach (Hamburg) steuerte zur Frage der „Utopischen Potentiale in Wagners Frauengestalten“ den nicht unwidersprochen gebliebenen ästhetisch-soziologischen Diskurs bei, bei dem es um die Begründung des notwendigen Scheiterns der Wagnerschen Frauengestalten auf der Grundlage kommunikationstheoretischer Modelle ging (z. B. Niklas Luhmann). Bezeichnenderweise waren sich aber wohl alle Tagungsteilnehmer darüber einig, daß man mit dem Vortrag der Berliner Germanistin und Filmautorin Sabine Zurmühl über „Visionen und Ideologien von Weiblichkeit in Wagners Frauengestalten“ wieder zu den Fragen des eigenen Erlebens geführt wurde, das unsere Attitüde im Umgang mit einem so belasteten und komplexen Gegenstand, wie es die Geschlechterfrage zweifellos immer noch ist, wesentlich mitbestimmt. Und so war auch diese Tagung nicht immer frei von Polarisierungen, bisweilen auch Gereiztheiten oder Ängstlichkeiten, wenn man der Feminismuskonversation näher kam. Insgesamt bot die Tagung viele Anregungen und Begegnungen, war, wie eingangs bereits betont, gut organisiert und präsentiert, und es ist zu wünschen, daß es eine Fortsetzung eines derartigen Forums gibt.

Bochum, 12. bis 14. September 1997:

Symposium „Formkategorie in Instrumentalwerken des Fin de Siècle und der Neuen Musik“

von Sigrid Wiesmann, Wien

Welch eine gute Idee, die sich Dörte Schmidt und Walter Werbeck haben einfallen lassen, um Werner Breig, der sich eine Festschrift zu seinem 65. Geburtstag verbat, mit einem Symposium zu ehren, das sich in drei Kolloquien teilte:

1. „Form und Zeit“: Walter Werbeck (Höxter) sprach kompetent über Tempo und Form bei Gustav Mahler und Richard Strauss, Regina Buschs (Wien) Vortrag „Formkonzepte bei sich

verändernden Zeitvorstellungen“ mußte verlesen werden. Dörte Schmidt (Wien/Bochum) zeigte in ihrem Referat „Formbildende Tendenzen der musikalischen Zeit. Das Konzept der Tempo-Modulation in Elliott Carters 2. *Streichquartett*“ Carters Auseinandersetzung mit Arnold Schönberg, daß verschiedene formbildende Tendenzen in den *Models for Beginners* auf Carter zurückzuführen sind. – 2. „Schönberg und Hindemith“: Hier sprach Werner Breig (Bochum) über „Agogik und Sonatenform bei Schönberg“; er zeigte, an Schönbergs *fis-Moll-Quartett* und seinen 32 agogischen Benennungen im 1. Satz, daß Agogik ein Hilfsmittel zwischen Nahtstelle der Tradition und Zurückgreifen auf Tradition (Beethovens Spätwerk) in der Dodekaphonie ist. Er prägte auch den Ausdruck des „dolenten Themas“, der „dolenten Melodik“. Martina Sichardt (Berlin) zog in ihrem Referat „Die Zusammenklänge sind nicht zur Diskussion gestellt.“ Zur Frage der Umwertung musikalischer Formkategorien im Werk Arnold Schönbergs“ Analogien zum modernen Roman, in dem die Polarität in Zeit und Raum auch aufgehoben ist. Claudia Maurer Zenck (Graz) legte anhand ihres Vortrages „Gegenprobe. Das Überleben traditionellen Formdenkens bei Schönberg“ von Mozartbeispielen den Brahms-Vortrag aus. Über „Concordia dissonans. Zum Quartettsatz Paul Hindemiths“ sprach Friedhelm Krummacher (Kiel) von der avancierten Chromatik in op. 2, von der „absolut neuen Musik“ (Stephan), der Selbständigkeit der Stimmen im 1. Satz und der weitaus größeren freien atonalen Orientierung in op. 32. – 3. „Ravel und Messiaen“: In ihrem Referat über „Destruktion als Konstruktion. *La Valse* von Maurice Ravel“ zeigte Renate Groth (Bonn), wie die Sperrigkeit in *La Valse* zur Formidee, die glatte Form aufgesprengt wurde, der Wiener Walzer ständig präsent ist und demontiert wird. Janina Klassen (Berlin) sprach über „Destruktion als Konstruktion. *Les offrandes oubliées* von Olivier Messiaen“ und die Rezeptionsschwierigkeiten dieses Orchesterwerkes von 1931. – Das Symposium war gut besucht, die angenehme Atmosphäre war von der Freundlichkeit und Menschlichkeit Werner Breigs geprägt.

Bonn, 17. bis 20. September 1997:

Symposium „Von der ‚Leonore‘ zum ‚Fidelio‘“

von Hartmut Hein, Bonn

Die Idee, ein Bonner Beethovenfest durch eine große musikwissenschaftliche Tagung zu ergänzen, lag 1997 nahe: Bot die erste (konzertante) Wiedergabe der von Beethoven revidierten Fassung der Oper *Leonore* nach ihrem Aufführungsjahr 1806 in der Beethovenhalle Bonn doch Anlaß, Aspekte der Fassungen von 1805, 1806 und 1814 (*Fidelio*), ihrer Entstehung und ihrer spezifischen musikalischen wie auch dramatischen Strukturen und Konzepte – auch in einzelnen ‚Nummern‘ – zu diskutieren. Helga Lühning vom Bonner Beethovenarchiv hatte gemeinsam mit Wolfram Steinbeck vom Musikwissenschaftlichen Seminar der Bonner Universität die Organisation und wissenschaftliche Leitung übernommen.

Umfang, Zeitplan und Programmstruktur des Symposions waren daraufhin angelegt, über die Sektionstagungen mit 20 Referaten hinaus die Kommunikation auch mit einer breiteren Öffentlichkeit in drei Vorträgen und drei Podiumsdiskussionen („round tables“) zu suchen. Die Eröffnungsveranstaltung wurde durch Peter Gülkes grundlegende Gedanken über „Beethoven und die Traditionen der dramatischen Musik“ schon auf die Arbeit des Symposions ausgerichtet: Darstellungen von ‚dramatischen‘ Konzeptionen in der Instrumentalmusik Beethovens fanden sich mit dem Vorschlag hinsichtlich musikwissenschaftlicher Diskurse verbunden, mit der Perspektive des in kompositorischen Strukturen greifbaren ‚impliziten Autors‘ die rezeptionsästhetische Blockade einer Grenzziehung zwischen ‚absoluter‘ und programmatisch-dramatisierter Musik zu überwinden, um größere Kommunikabilität musikalischer wie mimetischer Prozesse in Symphonie, Klavierkonzert wie Oper zu erreichen. Unter dem Titel „Die Einheit

des Musikwerks in der Vielfalt seiner Fassungen“ reflektierte Albrecht Riethmüller am folgenden Abend über Mechanismen und Möglichkeiten populärer wie wissenschaftlicher Rezeption angesichts neuer Werkeditionen und ironisierte Unterstellungen objektiver Authentizität, die selbständige Erfahrungen der vielfältigen Gestalten von Kunstwerken nicht ersetzen. Helga Lühning schließlich erzählte am dritten Vortragsabend die spannende Geschichte „Vom Mythos der ‚Ur-Leonore‘“ als Resultat der Initiativen Otto Jahns für die Fassungen von 1805 und 1806 und über Röckel und Schindler als unsichere Gewährsmänner im Hinblick auf die Umstände von Beethovens Revisionen für die beiden Aufführungen 1806. Gegen den Ansatz Jahns wurde der Status der *Leonore*-Fassung von 1806 als die von Beethoven letztlich autorisierte Fassung hervorgehoben.

Die Divergenz der literaturhistorischen Vorbilder und dramatischen Konzeptionen der Libretti von *Leonore* und *Fidelio* wurde in der ersten Sektion „Tradition und Werk“ von Pia Janke (Wien) beschrieben: „Das *Leonore*-Libretto 1806 im Kontext der Aufklärungsdramatik“ unterscheidet sich durch analoge Strukturen zum bürgerlichen Trauerspiel – Entfaltung und Bedrohung bürgerlich-privaten Glücks, auf private Lebensumstände bezogene Idealisierung ehelicher Treue – vom *Fidelio*-Libretto; Treitschkes Bearbeitung des Librettos von 1814 integriert dann Elemente idealistischer Universalisierung. Ebenfalls mit dem Sujet und Grundmustern der Libretti der Opéra comique beschäftigte sich im ersten Vortrag dieser Sektion der Bonner Romanist Wolf-Dieter Lange („Heroische Gefangenschaften, ‚personnages gais‘ und ‚couleur locale‘“). Ergänzt wurde das Bild der traditionellen Muster der Opéra comique bzw. „Rettungsoper“ durch Ausführungen und Klangbeispiele von Rainer Cadembach (Berlin) zur *Léonore* von Gavaux/Bouilly sowie im stärker auf musikalische Gattungsmodelle – auch Mozarts – bezogenen Referat „Französisch-Italienisch-Deutsch: Zur Gattungsproblematik des *Fidelio*“ von Sabine Henze-Döhring (Marburg). Silke Leopold (Heidelberg) führte in ihrem Referat „Frauen in Männerkleidern – Zur Tradition eines Rollentypus“ die Voraussetzungen heroischer wie lächerlicher Travestie auf höfische Verhaltensmodelle zurück, die bei Castiglione dokumentiert und in der Oper im Kastratentum bzw. Hosenrollen tradiert erscheinen. Renate Groth (Bonn) setzte sich im Anschluß an die Frage „Pizarro: erster Opernbösewicht?“ ebenfalls mit der Tradition eines Rollentypus auseinander und suchte die besondere Qualität des Bösen in der antagonistischen Schicht des *Fidelio*-Librettos wie auch in musikalischen Darstellungsweisen zu ergründen. Auf den Aspekt der zyklischen Gestaltung und musikalischen Finalorientierung – deren konzeptionelle Bewegung auf die Finalidee der *IX. Symphonie* vorauszuweisen scheint – führte Wolfram Steinbecks Fragestellung „Integration oder Bruch? Von kleinbürgerlicher Idylle zu heroischem Freiheitskampf“. Akzentverschiebungen im Sujet der Fassungen fanden sich auch auf musikalische Kategorien (Tonartenarchitektur, Zuspitzung der Besetzungsdramaturgie) übertragbar.

In der Sektion „Skizzenforschungen“ erläuterte Sieghard Brandenburg (Bonn) die „Chronologie des *Leonore*-Skizzenbuches Mendelssohn 15“. William Kinderman (Victoria/Can.) bezog auch das Skizzenbuch Landsberg 6 sowie lose Skizzenblätter in seine Überlegungen ein zu „Skizzen zur *Leonore*: Der Einfluß instrumentaler Gattungen auf die Oper“, während Michael Tusa (Austin/USA) vor allem die Skizzen zum zweiten Aufzug in Landsberg 9 beschrieb. Dörte Schmidt (Bochum) kam aufgrund der Beschreibung zweier Entwurfsdurchläufe zum Finale des zweiten Aufzugs im Dessauer Skizzenbuch (1814) zu dem Schluß, daß Beethoven die Lösung kompositorischer Probleme der Oper ähnlich wie in seiner Arbeit an den Symphonien anging, wobei er sich in diesem exemplarischen Fall zunächst am italienischen Finaltypus zu orientieren schien und diesen im Hinblick auf die musikalische Finaldramaturgie transformierte (Diskussionsbeitrag von Sabine Henze-Döhring).

Die folgenden Referate befaßten sich unter dem Sektionstitel „Kompositionsprozeß und Fassungen“ vorwiegend mit einzelnen Nummern in ihrer Konzeption und musikdramatischen Funktion. Reinhard Strohm (Oxford) betonte die Offenheit von Auffassungsmöglichkeiten der Ouvertüren-Funktion anhand der drei *Leonoren*-Ouvertüren unter dem Aspekt zweier ‚Realitätsebenen‘: der theaterhaften (dramatisch-programmatisch mit höherem Konkretionsgrad) und

der symphonisch-idealistischen. Heinrich Schwab (Kiel) skizzierte Geschichte, Funktion und Problematik des Kanons auf der Opernbühne. Manfred Hermann Schmid (Tübingen) analysierte vor allem rhythmische Strukturen der Marsch-Formationen in der Aufzugsmusik (Nr. 6) und referierte Möglichkeiten, diese Instrumentalnummer im Hinblick auf ihren ‚naturalistischen‘ und ‚pardodistischen‘ Effekt – musikalische Spiegelung des Sich-Formierens der Schildwachen – hin zu befragen. Walther Dürr (Tübingen) kam unter Berücksichtigung besonders der Arie der Leonore aus dem ersten Akt aufgrund der ‚virtuosen‘ Textbehandlung und schlüssigen Wechsels zwischen periodischem und aperiodischem Phrasenbau zu dem Schluß, daß Beethoven aus konventionellen Arienmustern musikalisch individualisierte Formen der ‚final-strukturierten‘ Arie entwickelt. Primär librettistische Fragen der „Dramaturgie und Fassungsproblematik am Beispiel des ersten Finales“ behandelte Matthias Brszoska (Essen), während August Gerstmeier (Tübingen) zur musikalischen Gestaltung der Arie des Florestan angesichts der Affektgestaltung von „Verzweiflung und Verzückung“ Anmerkungen machte. Fragen zur musikalischen Stimmigkeit der Peripetie in der *Leonore* von 1806 hatte Wilhelm Seidel (Leipzig) vor allem anhand einer dissonanten Klangbildung kurz vor dem Trompeten-Signal im Quartett des zweiten Aufzuges: „h oder b“ lautete hier die Frage nach innermusikalischer bzw. dramatischer Begründbarkeit oder nach einem Notationsfehler Beethovens. Gernot Grubers Referat „Kürzungen im Duett ‚O namenlose Freude‘: Dramaturgischer Gewinn oder musikalischer Verlust?“ beschrieb Aspekte kompositorischer Steigerung von Finalität durch Erzielen einer Stretta-Wirkung: Während die Schilderung „schwankender Seelenzustände“ in den *Leonore*- Fassungen noch einem retardierenden Moment entspreche, sei in der gestrafften Fassung von 1814 schon emphatisch das „Aufscheinen der Utopie“ angelegt. Das Referat von Armin Raab (Bonn) zu „Satztechnik und Instrumentation in *Leonore* und *Fidelio*“ stellte vor allem die Frage nach der Semantizierbarkeit von Instrumentation im Opernkontext in den Vordergrund.

Während die Podiumsdiskussionen um das Verhältnis von Wiederentdeckungen zum Opernrepertoire (Gesprächsleitung Ulrich Schreiber) und Inszenierungsprobleme des *Fidelio* (Leitung Hans Klaus Jungheinrich) kreisten, kam dem letzten „round table“ die Aufgabe eines Résumés zu. Den wissenschaftlichen Sinn von Bemühungen um ‚Werktreue‘ in historischen Perspektiven und Perspektivenwechsel stellte Wolfram Steinbeck heraus. Den heutigen Inszenierungs- und Interpretationsproblemen unter rezeptiven Voraussetzungen des ‚Ideologieverdachts‘ (Gülke) kann – wie William Kinderman anregte – auch auf dem Wege terminologischer Akzentverschiebung entgegengewirkt werden, indem die dominante Auffassung handlungsfinaler, durchaus politisierbarer ‚Utopie‘ durch die Akzentuierung eines geistesgeschichtlich-symbolischen ‚Ideals‘ als Finalebene (gewissermaßen in historistischer Betrachtung) distanziert wird. Das Finale des *Fidelio* von 1814 kann vielleicht gerade mittels dieser Perspektive als musikalisch-symbolischer „Ausstieg aus dem Wort“ (wie Gernot Gruber formulierte) in seinem besonderen operngeschichtlichen, aber vor allem musikgeschichtlichen Stellenwert begriffen werden.

Düsseldorf, 17. bis 20. September 1997:

Kolloquium „Händel-Rezeption der frühen Goethe-Zeit“

von Hartmut Grimm, Berlin

Daß die Darstellung und Reflexion der frühen Händel-Rezeption in Deutschland, die in den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts vor allem mit dem *Alexanderfest*, *Judas Maccabäus* und dem *Messias* verstärkt einsetzte, noch zahlreiche Lücken aufweist und zum Teil korrekturbedürftig ist, war die Voraussetzung dieser Tagung, die sich in den letzten Jahren in verschiedenen Studien zum 18. Jahrhundert abzeichnete. Dabei waren Defizite deutlich geworden, die sowohl die geistes- und sozialgeschichtlichen Voraussetzungen als auch die speziellen lokalen Initiati-

ven der Händelrezeption betreffen. So hatten Gudrun Busch (Mönchengladbach) und Laurenz Lütteken (Marburg) mit der finanziellen Unterstützung der Henkel-Stiftung eine kleine Tagung zum Thema mit interdisziplinärem Zuschnitt vorbereitet, deren Produktivität auch wesentlich in den thematisch gut abgestimmten Referaten begründet war. Als Tagungsort hatte der Direktor des Goethe-Museums, Volkmar Hansen (Düsseldorf), sein schönes Haus zur Verfügung gestellt und die Tagung darüber hinaus mit seinen Mitarbeiterinnen in generöser Weise begleitet und betreut.

Für die Erhellung der allgemeinen ästhetischen, sozial-kulturellen, politischen und spezifisch musikästhetischen Prämissen der Händelrezeption in der Goethezeit standen die Referate von Carsten Zelle (Siegen): „Die Ästhetik des Erhabenen und das englische Vorbild in Deutschland nach dem Tode Händels“; Laurenz Lütteken: [...] „Die deutsche Oratoriendiskussion nach Händels Tod“; Wolfgang Proß (Bern): „Die gemeinschaftsbildende Funktion der Musik – Herders Behandlung von Oratorium und Oper im Horizont Händels“; Gerhard Splitt (Erlangen): „Oratorium und bürgerliche Öffentlichkeit. Zur Händelrezeption in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts“ und Günther Heeg (Frankfurt): [...] „Zu den inszenatorischen Voraussetzungen der englischen Händel-Feiern.“

Die spezifischen Voraussetzungen und Aufführungsmodalitäten für erste Aufführungen Händelscher Oratorien in Deutschland waren dann Gegenstand der Referate von Gudrun Busch: „Die früheste Berliner und Braunschweiger Händel-Rezeption zur Zeit des jungen Goethe“, Ute Schwab (Kiel): „Schwerin 1780: Quellen zur 3. Aufführung von Händels *Messias* in Deutschland“ und Hartmut Grimm (Berlin): „Hillers Berliner *Messias*-Aufführung im Kontext seines Schrifttums“. Achim Hölter (Münster) erläuterte Besonderheiten der *Judas Maccabäus*-Übersetzung von Joachim Eschenburg, die nach der Aufführung in Braunschweig von 1722 dann auch gerne für Aufführungen in Berlin und Hamburg genutzt wurde.

Anselm Gerhard (Bern) erörterte die Voraussetzungen und die weitreichenden Folgen der Rezeption von Händelchören für die Opernpraxis des 19. und 20. Jahrhunderts, und Volker Kalisch (Düsseldorf) verwies schließlich am Beispiel erster Händel-Biographien auf die Funktion von Biographik als neue Form des Zugangs zum Musikverständnis im 18. Jahrhundert.

Anstelle einer hier nicht zu leistenden Auflistung der Fülle an neuen Erkenntnissen und Fragestellungen, die sich aus den einzelnen Referaten ergaben, seien zumindest einige übergreifende Aspekte der Vorträge und Diskussionen benannt. So erwies sich die Kategorie des Erhabenen als wesentliche theoretisch-ästhetische Prämisse für zentrale Aspekte der Händelrezeption: etwa für die Favorisierung des Oratoriums gegenüber der Oper, für die Monumentalisierung des Händelbildes im Zuge der Londoner Händelfeiern, für die nationalpatriotische Vereinnahmung Händels als deutschen Komponisten, für unterschiedliche Prinzipien der Bearbeitung von Händelschen Partituren und schließlich auch für den Prozeß der Umdeutung der Chöre vom schlichten Chor-Ensemble zum ‚Chor der Völker‘ oder gar zum ‚Chor des Menschengeschlechts‘.

Der genauere Blick auf die Aufführungsmodalitäten in den ersten Zentren der Händelrezeption machte darüber hinaus deutlich, daß der Enthusiasmus für die Aufführungen der Oratorien Händels nicht nur als Initiative bürgerlicher Emanzipationsbestrebungen zu begreifen ist, sondern häufig ebenso auf aristokratisches Engagement gründet, so daß Oratoriumsveranstaltungen im 18. Jahrhundert nicht selten im Zeichen der Verbindung von bürgerlichen und dynastischen Anstrengungen standen.

Auch die neuerliche Auseinandersetzung mit den jeweils besonderen Voraussetzungen und aufführungspraktischen Umsetzungen der ersten Aufführungen von Oratorien Händels in Deutschland konnte mit beeindruckenden Ergebnissen aufwarten. So erbrachte zum Beispiel die wohl überhaupt erste ernsthafte Auswertung der Schweriner Quellen durch Ute Schwab, daß die stets Schwerin zugeordnete *Messias*-Aufführung von 1780 eben nicht in Schwerin, sondern in Ludwigslust stattfand.

Wolfenbüttel, 17. bis 20. September 1997:

Symposium „Zu Grundfragen musikalischer Regionalgeschichte am Beispiel Niedersachsens“

von Stephan Hörner, München

Die von Arnfried Edler (Hannover) organisierte, im wunderbaren Ambiente des Bibelsaales der Herzog-August-Bibliothek durchgeführte Tagung widmete sich mit der Untersuchung regional ausgerichteter Musikgeschichtsschreibung einem in der musikwissenschaftlichen Forschung teilweise immer noch sehr vernachlässigten Gebiet. Dabei ist es jedoch an der Zeit festzuhalten, daß regionale Musikforschung keinem Provinzialismus das Wort redet. Zentrale Stränge der Musikgeschichte lassen sich vielmehr ohne Kenntnis regionaler Strukturen bei einseitiger Konzentration auf die ‚Heroen‘ der Musikgeschichte nur unzureichend und verkürzt darstellen. Auf den Zusammenhang von Regional- und Gattungsgeschichte wies Edler in seinem eröffnenden Referat hin, das auch einen historischen Abriss zum Themengebiet darlegte.

Das Hervorheben von regional- und sozialgeschichtlicher Dokumentation, wie sie erstmals bei Deutschen zu konstatieren ist, bildet die Grundlage der regionalen Musikforschung. Dem interdisziplinären Charakter des Symposiums entsprach es, daß das Thema auch aus der Sicht des Allgemeinhistorikers (Ernst Schubert, Göttingen) sowie des Wirtschaftshistorikers (Carl-Hans Hauptmeyer, Hannover) beleuchtet wurde. Schubert verwies auf die Unbrauchbarkeit des Raumbegriffes auf Grund sich ändernder Raumbildungsprozesse, der Schaffung neuer räumlicher Identitäten. Er sprach sich dabei für einen Pragmatismus aus; statt der Illusion einer regionalen Identität zu folgen, führen eher Begriffe wie „Kulturgeschichte“, die einem integrativen Ansatz folgen, weiter.

Walter Salmen (Kirchzarten), einer der Pioniere der Regionalmusikforschung, sprach unter Einbeziehung aufschlußreichen ikonographischen Materials über „Makrostrukturen und Mikrowelten in der Musikgeschichte Westfalens, Niedersachsens und Schleswig-Holsteins“. Die Arbeitsvorhaben und Projekte von Forschungsinstituten stellten Hartmut Schick (Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg, Tübingen), Rüdiger Thomsen-Fürst (Projekt „Mannheimer Hofkapelle“ der Heidelberger Akademie der Wissenschaften) sowie Stephan Hörner (Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte, München) vor. Im gemeinsamen Zentrum der Arbeit stehen primär die Herausgabe von Denkmälerbänden sowie die Katalogisierung der Quellenbestände, während die Heidelberger Forschungsstelle sich vornehmlich um die Erfassung sämtlicher archivalischer Quellen zur Mannheimer Hofkapelle bemüht. Hans-Günter Otterberg (Dresden) wies auf Desiderate bei der Aufarbeitung der elbstädtischen Musikkultur Dresdens hin, nannte dabei vor allem die italienische Oper, die katholische Hofkirchenmusik sowie die Vermittlung der italienischen Kirchenmusik für Norddeutschland. Helmut Loos (Chemnitz) stellte das noch nicht bewilligte Graduiertenkolleg „Kulturregionen in der Mitte Europas. Regionale Identitäten in kulturhistorischer und sozialwissenschaftlicher Sicht“ vor, ein Experiment, das in seiner interdisziplinären Ausrichtung Fachgrenzen zu überschreiten helfen soll.

Im Themengebiet „Regionale Musikforschung im internationalen Vergleich“ stellte Greger Andersen (Lund) die Arbeiten an einer skandinavischen Musikgeschichte vor (deren Herausgeber der Referent selbst ist), Fiona Kisby (London) referierte aus ihren Forschungen zur musikhistorischen „Urban History“ der vorindustriellen englischen Städte. Joachim Kremer (Hannover), Günther Katzenberger (Hannover), Axel Fischer (Hannover) und Daniela Wissemann-Garbe (Göttingen) untersuchten unterschiedliche Bedingungen höfischen, kirchlichen und bürgerlichen Musizierens sowie den derzeitigen Stand ihrer historischen Aufarbeitung an Fallbeispielen ausgesuchter norddeutscher Städte (Lüneburg, Hannover, Göttingen sowie Helmstedt). Der Wechselbeziehung von Regional- und Gattungsgeschichte, der Rückwirkung der Partitur an den Ort ihrer Bestimmung sowie der Notwendigkeit der Einbeziehung der zeitge-

schichtlich jeweiligen Ideengeschichte dieses Ortes widmete sich Suanne Rode-Breymann (Hannover) am Beispiel der Operngeschichte der Stadt Wien. Beate Hannemann (Hannover) unterstrich in ihrem Beitrag zur Methodologie regionaler Institutionengeschichte am Beispiel Hannovers im Bereich „Geschichte des Opernhauses“ die Notwendigkeit eines interdisziplinären Ansatzes unter Einbeziehung der Gründung, Ökonomie, Ästhetik, der Wirtschaft und des Repertoires.

Berlin, 9. bis 11. Oktober 1997:

6. Schostakowitsch-Symposion „Schostakowitsch und Deutschland“

von Detlef Gojowy, Unkel

Die Schostakowitsch-Gesellschaft Berlin entstand aus einem Streichquartett; sie war eine selbständige Künstler-Initiative aus der Spätzeit der DDR mit dem Ziel, abseits des ‚offiziellen‘, verordneten Schostakowitsch-Bildes eigene musikalische und ästhetische Erfahrungen (nicht nur) am Werk des verehrten Komponisten zu gewinnen. Daraus erwachsen nach der Wende eine Reihe öffentlicher Musiksymposien an der Brandenburgischen Musikakademie Rheinsberg unter internationaler Beteiligung, z. B. der Leningrader Schostakowitsch-Biografin Sof’ja Chen-tova; das sechste fand erstmals an der neugegründeten Landesmusikakademie Berlin in der Wuhlheide statt.

„Kunst ist der Zerstörer des Schweigens“, unter diesem Motto zeichnete Günter Wolter, Hamburg, „Schostakowitschs Schaffen als moralische Instanz der Zeitgeschichte“. Hilmar Schmalenberg, Gründer und Vorsitzender der Berliner Schostakowitsch-Gesellschaft, entwarf aus Umfragen bei 17 Orchestern und Opernhäusern „ein Profil der Aufführungen von Werken Schostakowitschs in der DDR“; Gottfried Eberle, Berlin, untersuchte seine frühe Rezeption in Deutschland seit den 20er Jahren. Jelena Poldjaeva, Moskau, ging auf die unterschiedliche ästhetische Bewertung des Komponisten in verschiedenen historischen Epochen aus dem Blickwinkel der Avantgarde der fünfziger Jahre ein, der Berichterstatter sprach zum Schostakowitsch-Bild im wissenschaftlichen Schrifttum der DDR. Manuel Gervink, Köln, untersuchte das Bild von „Schostakowitsch aus der Sicht der deutsch-österreichischen Moderne“; Jürgen Köchel, Hamburg, legte seine langjährigen verlegerischen Erfahrungen mit seinem Werk dar; Inna Barsova, Moskau, behandelte „die Rezeption der deutsch-österreichischen Avantgarde in Rußland“ seit den Zeiten Gustav Mahlers.

Krakau, 16. bis 18. Oktober 1997:

Symposion „Pieśń Europejska między Romantyzmem a Modernizmem“

von Wolfgang Osthoff, Würzburg

Die Anniversarien von Franz Schubert, Johannes Brahms, Felix Mendelssohn und Heinrich Heine regten die Akademia Muzyczna w Krakowie (Musikhochschule Krakau) dazu an, 1997 dem Europäischen Sololied zwischen Romantik und Moderne ein Symposion zu widmen. Initiator, Leiter und enthusiastischer Promotor der dicht gedrängten Veranstaltung war Mieczysław Tomaszewski, der langjährige Inhaber des dortigen Lehrstuhls für Theorie und Interpretation. Tomaszewski, der mit wesentlichen Publikationen zur Liedforschung hervorge-

treten ist, entwarf in seinem eigenen Referat über „Lyrische Situationen und das romantische Lied“ eine anregende Systematisierung, deren Kategorien eine ausführliche Diskussion in dem zum Abschluß vorgesehenen Rundtischgespräch verdient hätten. Doch dieses fiel leider dem strahlenden Wetter zum Opfer. Joanna Batorska interpretierte die sechs, relativ späten Heine-Lieder von Brahms, der „Sarkasmus und Spott“ des Dichters „in Richtung Scherz und Humor“ milderte. Serge Gut (Paris) mußte absagen, doch wurde sein (in deutscher Sprache geschriebenes) Referat über „Heine-Lieder von Franz Liszt“ verlesen. Francis Claudon (Paris) erwog „A propos de Liszt et de Victor Hugo“ die historisch zunächst kaum weiterentwickelten Ansätze Franz Liszts zu einem rhetorisch interpretierenden „Lied français“. Fast ‚schockierend‘ sollte die Gegenüberstellung von Liszts Freiligrath-Vertonungen „O lieb, so lang zu lieben kannst“ (bekannter in der Klavierfassung als „Liebestraum“) und dem späten „Und wir dachten der Toten“ wirken, die Leszek Polony vornahm. Der Text dieses „ergreifendsten und lapidarsten Liedes des Komponisten“ ist übrigens, wie in der Diskussion vermutet, ein Fragment: die Schlußstrophe von Freiligraths „Trompete von Gravelotte“. Verlesen werden mußten auch Peter Josts gründliche Ausführungen zu „Mendelssohns Heine-Liedern im Vergleich mit Parallelvertونungen“ (Edvard Grieg, Charles Ives, Robert Schumann, Robert Franz). Ähnlich, aber ganz auf Heines „Fischermädchen“ konzentriert, untersuchte Helena Hryszczyńska sechs Kompositionen von Schubert, Giacomo Meyerbeer, Stanisław Moniuszko, Aleksandr Borodin, Aleksander Zarzycki und Jan Gall (um 1890). Zur poetisch-musikalischen Gattung des Ghasels bei Schubert sprach der Berichterstatter, über das Barkarolen-Idiom im Lied des 19. Jahrhunderts Magdalena Chrenkoff.

Einige Referate gingen über das Tagungsthema im engeren Sinne hinaus, so der Beitrag zur Rezeptionsgeschichte „Franz Schubert im Repertoire der deutschen Männergesangsvereine“ von Helmut Loos, der politische Aspekte hervorhob, und die sensible Betrachtung von Frank Martins Vertonung des Rilkeschen *Cornet* als eines „modernen Solooratoriums“ durch Marta Szoka. Peter Andraschke referierte über „Eichendorff-Vertonungen“ und konzentrierte sich dabei auf die (auch mehrstimmigen) Kompositionen Fanny Hensels. Die bedeutendsten Eichendorfflieder – von Schumann, Hugo Wolf und Hans Pfitzner – kamen auf dem Symposium leider nicht zur Sprache. Große Musik wurde von Inna Barsowa (Moskau) – „Das Thema der Wanderschaft im Lied von Schubert und Mahler“ – und von Teresa Malecka – „Thema of Death in Modest Mussorgsky's Vocal Cycles“ – behandelt. Beides gehörte zu den herausragenden Symposiumsbeiträgen. Die Anfänge der Wiener Schule wurden von Stanisław Kosz mit *Natur* aus Schönbergs op. 8 und von Andrzej Chłopecki mit den *Sieben frühen Liedern* von Alban Berg berührt, welche anhand von dessen Zahlensymbolik autobiographisch gedeutet wurden. Ähnlich gewagt erschien die Interpretation von Szymanowskis *Liedern eines tollen Muezzin* durch Stephen Downes (University of Surrey) als „Madness in Music“: dieser Versuch einer Analyse von konkreten Zügen der Musik ging hauptsächlich von der Homosexualität des Komponisten aus.

Jonas Bruveris (Vilnius) erläuterte nationale Charakteristika im „Lithuanian Song between Romanticism and Modernism“. Das „Romantisch-Volkstümliche der Sololieder von Stanisław Moniuszko nach Jan Czeczot“ beleuchtete Anna Nowak, während Alizja Matracka-Kościelny allgemein „Die Dichtung der polnischen Romantiker in Liedern von Moniuszko bis Górecki“ behandelte. Eines der Beispiele von Frau Nowak („Spinnerin“) erklang auch im „polnischen Teil“ des zweiten der beiden Liederkonzerte, die im Zusammenhang mit dem Symposium geboten wurden. – Die Texte der ergiebigen und in sehr herzlicher Atmosphäre verlaufenen Tagung werden in Buchform erscheinen.

Wien, 27. und 28. Oktober 1997:

Internationales Symposium „Verboten und vertrieben – österreichische Komponisten im amerikanischen Exil“

von Stefan Drees, Essen

Das Arnold-Schönberg-Institut der Hochschule für darstellende Kunst in Wien lud gemeinsam mit der Lehrkanzel „Musikalische Stilkunde und Aufführungspraxis“ zu einem Exil-Symposium nach Wien ein. Der Austausch von Forschungsergebnissen deutscher, österreichischer und amerikanischer Musikologen sollte einen aktuellen Überblick über die Ergebnisse und unbearbeiteten Quellen der Exilforschung ermöglichen. Die Referate der Teilnehmer reflektierten deren jeweils unterschiedliche Zugangsweisen zu den Problemen der Exilforschung und wurden den angestrebten Zielen nicht immer gerecht.

Nur wenige Beiträge setzten sich mit Bedingungen und methodischen Fragen der Exilforschung auseinander. Hartmut Krones (Wien) lieferte in seinem Einführungsvortrag eine zeit- und kulturgeschichtliche Skizze, in der er die spezifisch österreichische Situation in den Vordergrund stellte und somit den Ausgangspunkt für die Thematik des Symposions konkret bestimmte. In diesem Zusammenhang deutete Krones den Exodus von Künstlern, Musikern und Komponisten nach der nationalsozialistischen Machtübernahme im März 1938 als eminenten kulturellen Verlust für Österreich. Claudia Maurer Zenck (Graz) erweiterte in ihren Überlegungen zu Geschichte, Methodik und Selbstverständnis von Exilforschung zunächst diese zeitliche Perspektive, indem sie die Notwendigkeit einer zeitlichen Öffnung des Exilbegriffs über die Eingrenzung durch die Jahreszahlen 1925 (konservative Wende der Weimarer Republik) und 1945 (Ende des Zweiten Weltkrieges) hinaus reklamierte. Daneben beharrte sie auf dem Ersetzen des Begriffs „Emigration“ durch die Bezeichnung „Exil“, wodurch sie sich jedoch über das Selbstverständnis der Emigranten als „Vertriebene“ hinwegsetzte. Mit methodischen Problemen setzte sich auch Horst Weber (Essen) auseinander, der in seinem Beitrag über die Probleme der Forschung eine Revision historischer Zugangsweisen und Fragestellungen und damit eine Gewichtsverlagerung der Forschung durch Forcierung alternativer Blickwinkel forderte. Dies illustrierte er an den Eigenarten des geschichtlichen Phänomens Exil, das wesentlich von den Individualgeschichten der Emigranten geprägt ist. Bedauerlicherweise unterblieb eine Diskussion zu diesen beiden konträren Positionen. Lediglich Leon Botstein (New York) griff in seinem Beitrag über den jüdischen Exodus aus Österreich noch einmal eine ähnliche Problematik auf, als er eine differenziertere Sicht auf die Emigranten forderte. Dennoch präsentierte die von ihm referierte Bewertung des Emigrationserlebnisses nach psychologischen Fakten, sozialen Gesichtspunkten, Aspekten jüdischer Selbstbehauptung, ästhetischen Positionen und politischen Standpunkten keine neue Perspektiven, sondern erwies sich lediglich als Zusammenfassung selbstverständlicher Prämissen der Exilforschung.

Ein zweiter Komplex von Referaten beschäftigte sich mit den Biographien von Musikern, Künstlern und Musikologen. So schilderte Christopher Hailey (Los Angeles) am Beispiel des Komponisten Ernst Kanitz die Karriere eines Exilanten, dem in den USA eine grundlegende Umorientierung gelungen war und dessen Musik von der Auseinandersetzung mit dem neuen kulturellen Umfeld zeugt. Krones stellte am Wirken von Marcel Rubin die Besonderheiten der Exilsituation in Mexiko dar und lieferte damit zugleich das Beispiel eines Künstlers, der sich zudem wieder erfolgreich in das Wiener Musikleben der Nachkriegszeit integrieren konnte. Thomas Phleps (Gießen) verfolgte den Lebensweg der ‚sozialistischen Musiker‘ Hanns Eisler, Paul Dessau, Stefan Wolpe und Hans Hauska und konstatierte dabei insbesondere in den ersten drei Fällen eine Reihe von Übereinstimmungen in Lebensläufen und ästhetischen Umorientierungen. Robert Dachs (Wien) skizzierte in seinem Beitrag einige Lebensläufe von Musikern aus dem Bereich der Unterhaltungsmusik. Die häufig anekdotenhafte Darstellung entpuppte sich ebenso wie das Exposé von Theophil Antonicek (Wien), das die emigrierten Musikologen zum

Gegenstand hatte, als nahezu ausschließliche Aufzählung lexikalischer Fakten ohne größeren Informationswert. Beide Beiträge demonstrierten daher in besonderer Schärfe die Problematik einer Exilforschung, die über eine kommentarlose Sichtung und Präsentation zugänglicher Quellen nicht hinausgeht.

Eine weitere Reihe von Symposionsbeiträgen befaßte sich mit der Exilsituation bestimmter Berufsgruppen. Mit den Emigranten der Wiener Staatsoper und der Wiener Philharmoniker standen die reproduzierenden Künstler im Mittelpunkt von Clemens Höslingers (Wien) Betrachtungen, die noch einmal den massiven Verlust konstatierten, den Österreich durch Vertreibung und Ermordung von Musikern erlitten hatte. Dieser Überblick wurde von Manfred Permoser (Wien) ergänzt, der sich in seinem Referat mit dem vertriebenen Musik-Kabarett und der österreichischen Kleinkunst-Szene im amerikanischen Exil auseinandersetzte. Daß die Emigration hier in gewissem Sinne eine ‚doppelte Vertreibung‘ aus der Heimat darstellte, wurde durch das Problem des Sprachverlusts verdeutlicht, mit dem insbesondere die sprachgebundene Kleinkunst zu kämpfen hatten. Einzig Stefan Jena (Wien) wandte sich in seinem Referat der musikalischen Seite des Exils zu. Anhand ausgesuchter Beispiele aus dem Schaffen Eislers und Rubins versuchte er, den Aspekt einer ‚Utopie der Freiheit‘ in verbotener Musik darzustellen. Eine Analyse der spezifischen lateinamerikanischen Exilsituation und ihrer Probleme lieferte schließlich Elena Ostleitner (Wien). Unter sozialgeschichtlichen Aspekten stellte sie dar, wie das Musikleben der jeweiligen Exilländer durch die künstlerischen Bemühungen der Emigranten bereichert und somit auch der Aufbau eines institutionalisierten Musiklebens gefördert wurde.

Der Wirkung und Rezeption emigrierter Künstler widmete sich ein letzter Komplex von Beiträgen. Manuela Schwartz (Essen) berichtete über die Rezeption der Musik Arnold Schönbergs und der Wiener Schule in den USA. Sie nahm die augenfällige Diskrepanz zwischen dem Medienereignis bei Schönbergs Ankunft in der Neuen Welt und seinem öffentlichen Wirken als Ausgangspunkt für die Frage nach der tatsächlichen Wirkung von Schönbergs Musik und Kompositionstechnik und stellte dabei fest, daß die Rezeption der Zwölftontechnik nicht in erster Linie an das Wirken Schönbergs geknüpft war. Joel Lester (New York) äußerte sich in seinem Referat zur Lehrtätigkeit österreichischer Musiker und stellte dabei heraus, daß von Lehrern, Theoretikern, Musikologen und Komponisten vertretene ‚Schulen‘ eine große Bereicherung für die amerikanische Kultur darstellten und gewissermaßen zu deren Internationalisierung führten.

Venedig, 20. und 21. November 1997:

Tagung „Verdi und die Deutsche Literatur“

von Wolfram Enßlin, Stuttgart

Das wunderbar am Canal Grande gelegene Deutsche Studienzentrum Venedig bot einen geeigneten Rahmen für die von Wolfgang Osthoff und Daniela Goldin Folena gemeinsam konzipierte und organisierte Tagung, bei der deutsche, italienische und französische Musik- und Literaturwissenschaftler für zwei Tage verschiedene Aspekte zu Verdis Verhältnis zur deutschen Literatur beleuchteten.

Natürlich stellten die vier ‚Schiller-Opern‘ *Giovanna d'Arco*, *I masnadieri*, *Luisa Miller* sowie *Don Carlos* den Schwerpunkt dar; daneben kamen aber auch die Goethe-Vertonungen des jungen Verdi (Wolfgang Marggraf) zur Sprache, wurde die Bedeutung Madame de Staëls *De l'Allemagne* für die Ausprägung von Verdis literarischem Deutschlandbild und seine Stoffauswahl hervorgehoben (Pierluigi Petrobellis von Markus Engelhardt verlesener Vortrag „Verdi e ‚De l'Allemagne‘ di Madame de Staël“) und an Verdis *Attila* exemplifiziert, dessen Vorlage von Zacharias

Werner Madame de Staël ausführlich besprochen hatte (Rita Unfer Lukoschik „*Attila di Zacharias Werner e il libretto per Verdi*“ und Wolfgang Osthoff „*Caratteri, poesia, passione – Zur Musik von Verdis Attila*“). In dem öffentlichen Abendvortrag wies Daniela Goldin Folena auf den nicht zu unterschätzenden Einfluß von August Wilhelm Schlegels „*Lettere sull'arte drammatica*“ (*Über dramatische Kunst und Literatur*) auf Verdis eigene in seinen Briefen festzustellende Wortwahl im Zusammenhang mit dramaturgischen Aspekten hin. Kontrovers diskutiert, letztendlich nicht ganz geklärt wurde die Frage, ob Andrea Maffei, der Übersetzer von Schillers Werken ins Italienische und Librettist von *I masnadieri*, oder aber Madame de Staël von größerer Bedeutung für Verdis Beziehung zu Schillers Werken sei.

Den Rahmen für die Auseinandersetzung mit Schiller steckte Dieter Borchmeyer in seinem grundlegenden Referat („*Drama und Libretto. Schiller und Verdi*“) ab, in welchem er durch einen Strukturvergleich die große Opernaffinität von Schillers Werken hervorhob, doch andererseits auf die Dramenprobleme für die Oper, wie „die Funktionalisierung und die Entgegenwärtigung des Dramas“, hinwies. Er ließ dann alles in die These münden, daß die Oper eher eine epische als eine dramatische Gattung sei und Verdi Schiller nirgends näherstehe als im 3. Akt von *La forza del destino*, in welchem die Predigt aus *Wallensteins Lager* in die Oper integriert wurde.

Danach folgten spezifische Einzeluntersuchungen. Zu *Giovanna d'Arco*: Maria Nadia Bitante „*Die Jungfrau von Orleans* di Schiller e *Giovanna d'Arco* di Solera e Verdi“ und Markus Engelhardt „*Giovanna d'Arco* von Nicola Vaccai und von Giuseppe Verdi“. Zu *I masnadieri*: Peter Ross „*Der Dichter als Librettist – Andrea Maffeis Libretto zu Verdis I masnadieri*“. Zu *Luisa Miller*: Marcello Conati „*A proposito di Luisa Miller*“ und zu *Don Carlos*: Johannes Streicher „*Verdi e la tradizione del Don Carlos nelle opere italiane*“, Peter Cahn „*Die Szene Filippo-Posa in Verdis Don Carlos*“ sowie Adriano Cavicchi „*Ipotesi interpretative sulle diverse versioni di Don Carlos*“. Gilles de Van hingegen beleuchtete die Beziehung Vater-Sohn bei Schiller und Verdi.

Kaleidoskopartig wurden hier somit die verschiedenen Ansatzpunkte und Annäherungsweisen in der Beschäftigung mit der Gattung Oper deutlich: Vergleichsvertonungen, musikalische Einzelanalyse, aufführungspraktische Fragestellungen, Librettoanalyse im Vergleich zum Ausgangsdrama usw. Als ein beindruckendes Beispiel einer Librettoanalyse sei auf den Beitrag von Peter Ross verwiesen, der an der 1. Szene des ersten Aktes von *I masnadieri* die literarische Bedeutung Andrea Maffeis unterstrich (Sprachklang zur Personencharakterisierung, die strukturelle Dichte anhand von Binnenreimen, Assonanzen und Alliterationen) und die Nähe des Librettos zur Dramenvorlage offenlegte, wodurch sich dieses Libretto in mancher Hinsicht von den üblichen Schemata anderer Libretti abhebt. Er hegte Zweifel an der Kompatibilität von Maffeis Vorstellung und Verdis Ausführung (Intellektualisierung contra Affektdarstellung), da Carlos Eröffnungsrezitativ an manchen Stellen musikalisch äußerst blaß blieb. Ebenso verleugnete Ross nicht, daß Maffei es oft an konsequenter Durchführung fehlen ließ, weswegen das Libretto dann doch trotz seiner nicht zu unterschätzenden Qualitäten an Stringenz einbüßt.

Frankfurt/Main, 27. bis 29. November 1997:

Symposion „*Französische und deutsche Musik im 20. Jahrhundert*“

von Peter Jost, München

Unter der Leitung von Peter Ackermann (Frankfurter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst) und Giselher Schubert (Paul-Hindemith-Institut) wurde ein erster Versuch unternommen, die teilweise noch unerforschten musikalischen Entwicklungen in Deutschland und Frankreich im 20. Jahrhundert und ihre Bezüge zueinander aufzuarbeiten. Insgesamt 17

Referentinnen und Referenten aus Deutschland, Frankreich und der Schweiz folgten der Einladung und stellten Vorträge zu den sich teilweise überschneidenden Bereichen „Musik-ästhetik“, „Epochengeschichte“ und „Gattungsprobleme“ zur Diskussion, denen eine allgemeine Einführung von Renate Groth voranging. Elisabeth Schmierer diskutierte facettenreich den seit dem Basler Kolloquium von 1996 etablierten Begriff der „Klassizistischen Moderne“ für beide Nachbarländer, Peter Jost versuchte die begrenzte Gültigkeit der Gattungstypologie von „Lied und Mélodie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts“ vorzuführen, und in einerseits auf Analysen, andererseits auf Chronologie und Entwicklungstendenzen aufgebauten Referaten berichteten Andreas Jacob und Érik Kocevar über die deutsche und französische Orgelmusik seit 1950. Wissenschaftliches Neuland betraten auch Renate Ulm („Von der musique concrète zur musique acousmatique“) und Márta Grabócz („Le rôle du rite d'initiation et du ‚statisme‘ dans certains opéras créés en France dans les années 1980–1990“). Selbst an sich bekannte Phänomene aus Theorie und Praxis bieten noch lohnende Themen, wie in den Vorträgen über d'Indys Thesen aus seinem *Cours de Composition* zu „Voraussetzung und Bedingungen des Komponierens“ (Herbert Schneider), die konträre „Rezeption des Jazz bei Ravel und Messiaen“ (Heinz Werner Zimmermann), „Das Oratorium im Frankreich der 20er und 30er Jahre und seine kulturgeschichtlichen Hintergründe“ (Ulrich Mosch) sowie den „Serialismus in Frankreich und Deutschland“ anhand des noch unveröffentlichten Briefwechsels zwischen Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen (Robert Piencikowski) deutlich wurde. Als willkommene Ergänzung zur Tagungsthematik erwiesen sich Tomi Mäkeläs Bemerkungen über die „Orientierung britischer Komponisten nach 1914“. Daneben berichtete Manuela Schwartz über ein noch völlig unackertes Feld, die deutsche Musikpolitik im besetzten Frankreich 1940–1944. So vielfältig die Fragestellungen und Methoden der Vorträge auch waren, zumindest ein Teil war durch die unumgängliche Diskussion der bekannten ästhetischen Merkmale miteinander verbunden, die durch ihre Generalisierung zu Klischees geworden sind: französische Klarheit und Leichtigkeit versus deutsche Expressivität und Tiefe. Bei aller gegenseitigen Wertschätzung haben diese Vorstellungen von der Eigenart der jeweils anderen Musik ihren Einfluß auf Komponisten natürlich nicht verfehlen können, wie Georges Starobinski („Die Wiener Schule und Debussy“) darlegte. Solche (Vor-)Urteile wirkten sogar bei unbefangenen Musikkritikern nach, wie Andreas Eichhorn anhand der Paris-Reisen Paul Bekkers zeigte. Noch pointierter offenbarte sich der ideologische Gesichtspunkt im Verhältnis Theodor W. Adornos zur französischen Musik (Ferdinand Zehentreiter). Da nicht sein konnte, was nach der eigenen Theorie nicht sein durfte, tat sich Adorno in seiner Beurteilung Claude Debussys und vor allem des bewunderten Maurice Ravel sehr schwer. Daß diese Klischees auch in der musikalischen Interpretation eine gewisse Rolle spielten, wußte Michael Stegemann in seinem Beitrag über „Jeu perlé und Tasten-Donner. Gibt es im 20. Jahrhundert eine typisch französische und typisch deutsche Schule des Klavierspiels“ eindrucksvoll darzulegen, wobei er die gestellte Frage im Gegensatz zur stilistisch ‚nivellierenden‘ Gegenwart für das frühe 20. Jahrhundert mit Einschränkungen bejahte. Bestätigt wurde die Einschätzung, daß heutzutage jegliche nationale Typik ihre Gültigkeit verloren hat, durch Lotte Thalers Bericht über zeitgenössische Kompositionen im französischen und deutschen Kulturbereich. Die Veröffentlichung der Referate ist in der Reihe der *Frankfurter Studien* des Paul-Hindemith-Instituts vorgesehen.