
BERICHTE

Prag, 28. bis 30. Mai 1996:
Colloquium „Zemlinskys Prager Jahre“

von Christoph Kammertöns, Essen

Zu dem Colloquium „Zemlinskys Prager Jahre“ hatten die Karls-Universität Prag (Ivan Vojtech) und das Goethe-Institut Prag (Jürgen Blos) eingeladen. Um die bislang publizistisch weniger beachteten Prager Jahre von Alexander Zemlinsky zu erhellen, sollten in vielfältiger Weise künstlerische, institutionelle und politische Aspekte der Tätigkeit des Komponisten in Prag beleuchtet werden.

Einführende Vorträge gaben einen Einblick in die Situation Prags als Kunststadt. Adolf Scherl (Prag) erläuterte die tschechische und deutsche Theaterkultur zwischen 1911 und 1927. Vlasta Benetková (Prag) ergänzte diesen Überblick durch eine differenzierte Aufschlüsselung der institutionellen Grundlagen des Musiklebens in der Tschechoslowakei in den Jahren 1918 bis 1938. Konkretisiert wurden die Ausführungen durch Beiträge von Jarmila Gabrielová und Mikuláš Bek (Prag) über das Vokal- und Kammermusikschaffen tschechischer Komponisten. Der mit reichem Anschauungsmaterial illustrierte Vortrag von Petr Wittlich rundete den Bogen mit einer Darstellung der bildenden Kunst und der Architektur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts.

Mit der Umsetzung Wildescher Dichtung durch Zemlinsky beschäftigte sich Hanspeter Renggli (Bern) in seinem Beitrag „Künstliche Paradiese bei Wilde und Zemlinsky“. Im Mittelpunkt standen *Eine Florentinische Tragödie* und *Der Zwerg* nach *Der Geburtstag der Infantin*. Renggli arbeitete u. a. am Beispiel des Märchens *Der glückliche Prinz* die Bedeutung der ‚Künstlichen Paradiese‘ in der Tradition der französischen Symbolisten für die Wildeschen Erzählungen heraus. Er wies anhand spezifischer Merkmale im Librettotext, denen er die Evokation ‚künstlicher Paradiese‘ zuerkannte, eine bewußte Umsetzung dieser Situationen in Musik nach. Gegenstand des Beitrags „Zu Zemlinskys Opernfragment *Circe*“ von Sigrid Wiesmann (Wien) war die Beschäftigung des Komponisten mit dem Libretto von Irma Stein-Firner und Walter Firner. Die Vertonung des Circestoffes, dem „eine moderne Interpretation der sexuellen Frustration zugrunde liegt“, bricht – im Jahre 1939 begonnen – im II. Akt ab. Thomas Betzwieser (Paris) untersuchte in seinem Beitrag „Singen und Sprechen. Melodram und Dialog in Zemlinskys Opern“ eine Form der Sprachgestaltung, die sich „erst relativ spät in Zemlinskys Œuvre niederschlug – dann jedoch in einer bis dato kaum gekannten Quantität“. Die Prager Zeit des Komponisten betrachtete Betzwieser „mithin als Schlüssel für die Frage ‚Singen und Sprechen‘“.

Christoph Becher (Wien) wies in seinem Vortrag „Erdbeere und Blutorange: Zur Funktion der Lieder in den Opern Alexander Zemlinskys“ nach, daß sich Zemlinsky in sechs von acht Opern des Liedes in der Funktion eines „Handlungselementes“ bediente, um eine „Form von Theater auf dem Theater“ zu ermöglichen. Das Lied ist hier nicht bloße Einlage, sondern vermag psychische Dispositionen und „soziale Chiffren“ zu vermitteln. In seinem Beitrag „Unmögliche Hoffnung – zum Gehalt der Lyrischen Symphonie“ grenzte Horst Weber (Essen) Zemlinskys *Lyrische Symphonie* gegen Gustav Mahlers *Lied von der Erde* und Schönbergs *Gurrelieder* ab, denen die Komposition gleichwohl konzeptionell verpflichtet ist. Liebe als Allegorie und ‚imaginiertes Erlebnis‘ fand Weber in Zemlinskys Behandlung der Themen reflektiert. Nicht die ‚Vereinigung‘ wie bei Arnold Schönberg, sondern die „gewaltsame Anverwandlung“ wird musikalisch ausgedrückt. Der Beitrag „Zemlinsky und Paul Dukas. Der Einfluß von ‚Ariane et Barbe-bleue‘“ von Manuela Schwartz (Berlin) reflektierte die Wertschätzung Zemlinskys für Dukas‘ Oper, die

er an der Wiener Volksoper 1908 zur deutschsprachigen Erstaufführung gebracht hatte und nochmals 1925 in Prag dirigierte. Nach Analyse verschiedener kompositorischer Aspekte kam die Referentin zu dem Schluß, daß die Suche nach einem „Dukasschen Ton“ in Zemlinskys Werken „vage Stilspekulationen“ provoziere. Mirjam Schadendorf (Essen) ging in ihrem Beitrag „Zemlinsky und Mahlers Ton“ den Eigenarten der Einarbeitung volksmusikalischer Elemente in das Œuvre beider Komponisten nach. Im analytischen Vergleich der unterschiedlichen Behandlung des ‚Ländlers‘ in Mahlers *Fischpredigt* (1893) und Zemlinskys *Kirchweih* (ca. 1901) schärfte sich die Einsicht, daß ein „direktes Anknüpfen Zemlinskys an Mahler schwerlich nachzuweisen ist“. Um eine genauere Situierung des dritten Streichquartetts im Spannungsfeld zwischen „fortgesetzter Moderne“ und „aktuellsten Tendenzen der zwanziger Jahre“ bemühte sich Elisabeth Schmierer (Heiligenhaus) in dem Beitrag „Zwischen ‚Moderne‘ und ‚Neuer Sachlichkeit‘. Zu Zemlinskys drittem Streichquartett (1924)“. Nach differenzierter Abwägung kam Schmierer zu dem Schluß, daß der Komponist „die Überwindung der Moderne im Formverlauf auskomponiert hat“. Hartmut Krones (Wien) untersuchte in seinem Beitrag „Bedeutungsfragen in Zemlinskys Vokalschaffen“ die Aufladung musikalischer Elemente mit affektiver Bedeutung. Harmonieschemata dienen dabei als „Mittel zur Anreicherung der Musiksprache mit Bedeutung“ und zwar insofern, als sie Grundaffekte auszudrücken vermögen.

Am Beispiel des Neuen Deutschen Theaters beleuchtete Pamela Tancsik (München) das Prager Kulturleben. Sie gab in ihrem Beitrag „Zemlinsky am Neuen Deutschen Theater und die Kriegsjahre 1914 bis 1918“ eine Darstellung der Arbeitsbedingungen des Komponisten und seiner Spielplangestaltung in sich verändernden politischen Rahmenbedingungen. Tancsik thematisierte auch antisemitische Vorbehalte und belegte mit einem Zitat Zemlinskys öffentliche politische Courage: „Jede Tausend Kronen Kriegsanleihen verlängern den Krieg um eine Sekunde.“ In seinem Vortrag „Prager Mozart-Inszenierungen Zemlinskys“ betonte Adolf Scherl (Prag) die Regieleistungen Zemlinskys, der sich dabei aufführungspraktisch an dem Vorbild Mahlers orientierte und auf eine „niemals gegen den Geist der Musik verstoßende Regie“ achtete. Reinhard Kapp (Wien) erläuterte in dem Vortrag „Zemlinsky als Dirigent“ dessen Herkunft aus einer Dirigententradition, die auf Mahler und Richard Wagner fußt. Zu Schönbergs Auffassungen fand er ebenso Verbindendes wie Trennendes. Eine weitere Einschätzung Zemlinskys als Theaterpraktiker legte Christopher Hailey (Los Angeles) in seinem Vortrag „Das Hohe auf der Erde suchen. Zemlinsky, Schreker und die Ästhetik des modernen Praktikers“ vor. Die wohlwollend kritische Einstellung beider Komponisten zu Schönberg und ihr Verharren in der Tonalität interpretierte Hailey als notwendige „Selbsttreue“, die das – in ihren Opern so häufig thematisierte – Scheitern einschließen sollte. Ivan Vojtech (Prag) referierte in seinem Beitrag „Schönbergs Prager Jahre“ die intensive musikalische Schönbergpflege in Prag bis in die dreißiger Jahre. Dabei spielte die Verflechtung unterschiedlicher Kunstströmungen, eingebettet in verschiedene institutionelle und publizistische Rahmenbedingungen Prags, eine wichtige Rolle.

Die Folge von Referaten wurde an beiden Tagen jeweils durch einen Abendvortrag beschlossen. Marianne Kesting (Bochum) verfolgte in ihrem Vortrag „Maurice Maeterlinck als ein Autor der Wiener Schule“ das Bild eines Lyrikers und Dramatikers, dessen schöpferische Ambitionen sich um die Idee eines „état d'âme“, um „dissoziierende Bilder, die um die Präsenz und Suggestion eines Immateriellen, Unbekannten kreisen“, gruppieren. Die aristotelischen Einheiten werden zum Sinnbild der „Eingeschlossenheit der Figuren“. Gegen das Theater der Handlung setzt Maeterlinck das „théâtre statique“. Seine „Sprachskepsis“, der „dialogue du second degré“, bietet die Voraussetzung für eine Vertonung, die den „inneren Zustand ... ungegenständlich auszudrücken vermag“. Schönbergs *Erwartung* und *Pelléas et Mélisande* wie Zemlinskys *Sechs Gesänge für eine mittlere Stimme nach Texten von Maurice Maeterlinck* dienen Kesting als Beleg für die Umsetzung der bei Maeterlinck angelegten „inneren Musikalisierung“. Rudolf Stephan (Berlin) interpretierte in seinem Vortrag „Zemlinsky und die Komponisten diesseits der Atonalität“ die Abwendung von der Tonalität unter Bezugnahme auf Schönbergs Briefwechsel mit Busoni als Aufgabe formkonstituierender Elemente, insbesondere der harmonischen und

der metrischen Qualität des Tons. Schönberg habe damit Toneigenschaften „um des Ausdrucks willen absichtsvoll verworfen“, die Zemlinsky für die Konstruktion musikalischen Sinns für unerlässlich hielt. Anhand der Korrespondenz zwischen beiden Komponisten erhärtete Stephan die Kritik Zemlinskys an Schönbergs Versuch, seiner dodekaphon durchgebildeten Chromatik noch einen Rest von Diatonik, d. h. von tonalem Sinn zu unterlegen.

Leipzig, 6. und 7. Juni 1996:

Kolloquium „Alte Tasteninstrumente und ihre Musik“

von Diane Wittig, Leipzig

Ein Kolloquium über „Alte Tasteninstrumente und ihre Musik“ fand im Rahmen der II. Leipziger Universitätsmusiktage unter der Leitung von Eszter Fontana und Wilhelm Seidel im Musikinstrumentenmuseum der Universität statt. Da diese die kostbare Sammlung 1926 erwarb, wurde damit zugleich der siebzigste Geburtstag des Museums begangen. Die Tagung eröffnet eine langfristig angelegte Reihe von Veranstaltungen, in denen das Verhältnis der Instrumente zu den Kompositionen, die für sie bestimmt sind, zur Sprache gebracht werden sollte.

Birgit Heise behandelte eine frühe Cembalo-Darstellung in der Görlitzer Oberkirche. Die Wandmalerei stellt ein Engelskonzert dar. Unter vielen anderen Instrumenten ist ein Cembalo – das einzig bildlich nachgewiesene vor 1600 in Sachsen – zu erkennen. Eszter Fontana sprach über das Claviorganum, ein in der Renaissance beliebtes Tasteninstrument, das verschiedene Klangfarben in sich vereinigt. Peter Wollny gab einen interessanten, vielversprechenden Einblick in die schwierige Quellenforschung der thüringischen Orgel- und Claviermusik des 17. Jahrhunderts. Ulrich Leisinger betätigte sich ebenfalls quellenkundlich und bot eine „Entschlüsselung“ des Klavierbüchleins der Prinzessin Amalia von Braunschweig-Lüneburg. Die weiteren Referenten trugen überwiegend analytisch orientierte Referate vor. So stellte Wilhelm Seidel die charakteristischen Form- und Gattungsmerkmale der *Fantasien* des Komponisten William Byrd heraus. Im Zentrum der Ausführungen von Michael Märker standen Dieterich Buxtehudes *Suiten und Variationen für Cembalo*. Um die Frage nach dem Wert der *Leipziger Klaviersammlungen* des Komponisten Johann Kuhnau ging es Thomas Schinköth. Auch Herbert Schneider, der über die Suiten von Nicolas Lebègue sprach, und Wolfgang Gersthofer, der die Gestalt der Toccaten in Georg Muffats *Apparatus musico-organisticus* untersuchte, konzentrierten sich auf analytische Aspekte. Arnfried Edler bot einen geistesgeschichtlichen Abriss über die zyklische Form der Suite. John van der Meer und Gunter Morche erörterten das Verhältnis zwischen Instrumenten und der auf ihnen gespielten Musik und kamen damit zur zentralen Frage des Kolloquiums. Gunter Morche erwog im Blick auf die Gattung des ‚Noël‘, ob ein Musikstück, das versehen ist mit der Spielanweisung „pour le Clavecin ou l’Orgue“, besser auf dem Cembalo oder der Orgel zu realisieren sei. John van der Meer konnte nachweisen, daß Domenico Scarlatti die kompositorische Faktur seiner Sonaten den ihm zur Verfügung stehenden Instrumenten angepaßt hat und daraus Rückschlüsse auf ihre Entstehungszeit gezogen werden können. Die Referate werden im Eigenverlag des Instrumentenmuseums veröffentlicht.

**Chemnitz, 17. bis 19. Juni 1996:
Tagung „Mozart-Rezeption in Mittel- und Osteuropa“**

von Eberhard Möller, Zwickau

Im Zusammenhang mit der am Lehrstuhl für Historische Musikwissenschaft der Technischen Universität Chemnitz-Zwickau (Helmut Loos) betriebenen Forschung über Kulturregionen Mittel- und Osteuropas hat die Chemnitzer Tagung sich ausschließlich der Mozart-Rezeption in diesen Territorien zugewandt. Musikwissenschaftler und -praktiker aus Polen, Lettland, Litauen, Rußland, Bulgarien, Slovenien, Kroatien, Rumänien, Ungarn, Deutschland, der Ukraine und Slowakei konnten anlässlich der in Verbindung mit der Sächsischen Mozartgesellschaft Chemnitz durchgeführten Veranstaltung neue Forschungsergebnisse vorstellen. Daß die Werke des Österreichers Mozart im böhmischen Raum eine besonders rasche und authentische Wiedergabe erfuhren, brachte Tomislav Volek (Praha) anschaulich zum Ausdruck. In dem verlesenen Beitrag von Friedhelm Brusniak (Feuchtwangen) wurde die organisierte und institutionalisierte Mozartpflege Deutschlands im 19. und 20. Jahrhundert eindrucksvoll beleuchtet. Wladimir Gurewitsch (St. Petersburg) verwies auf die frühe russische Mozartrezeption noch im 18. Jahrhundert, wobei Mozart für viele russische Musikkenner als das Synonym für Musik schlechthin galt. Slawisch-ukrainische bzw. türkisch-ungarische Einflüsse im Schaffen Mozarts konnten Ljubov Kyyanowska (Lviv) und Ferenc Bonis (Budapest) aufdecken. Den späten Weg zur Staatsgründung mit seinen retardierenden Auswirkungen auch für die Pflege Mozartscher Musik machte Welisar Gentschew (Zwickau) für Bulgarien deutlich. Auch aus den weiteren Vorträgen von Mieczyslaw Tomaszewski (Krakow), Mikus Ceze (Riga), Elena Zinkevic (Kiew), Ferenc Laszlo (Cluj), Luba Ballova (Bratislava), Rudolf Pecman (Brno), Primoz Kuret (Ljubljana) und Nada Bezić (Zagreb) sowie aus den anregenden, teilweise auch kontrovers geführten Diskussionen wurde u. a. augenscheinlich, daß der Oper – und nicht nur der Mozartschen – als Institutionengeschichte (soziale und nationale Bezüge, Ensemble, feste Opernhäuser, Repertoire, Opernfassungen, Zusammensetzung des Publikums, Stellung der Oper im Kontext höfischen oder bürgerlichen Musiklebens usw.) eine zentrale Stellung zukommt. Eine Fortsetzung der Chemnitzer Tagung unter diesen Aspekten ist für 1997 vorgesehen.

Mainz, 10. bis 15. Juli 1996:

Internationale Tagung „Blas- und Bläsermusik – Beziehungen zur Öffentlichkeit im 19. und 20. Jahrhundert – Die Bedeutung für Bildung, Kultur, Politik und Militär“

von Ursula Kramer, Mainz

Zur erweiterten Jahrestagung der Internationalen Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik (IGEB) hatte Christoph Hellmut Mahling ins Musikwissenschaftliche Institut in Mainz eingeladen. Der breit angelegte Themenkreis war auf großes Interesse gestoßen: Nahezu 60 Referate wurden angemeldet. Die erste und umfangreichste der insgesamt fünf thematisch unterschiedlichen Sektionen widmete sich ganz dem Schwerpunkt Militärmusik. Der Bogen wurde dabei von der historischen Perspektive („Öffentliches Militärkonzert im 19. Jahrhundert“, Bernhard Höfele) über die NS-Zeit bis in die jüngste Gegenwart gespannt. Eugen Brixels musiksoziologisch ausgerichtetes Referat gab neue Einblicke in den kulturellen Wirkungsbereich der österreichischen Militärmusik; Werner Probst bemühte sich um den Nachweis der These, daß der Übergang vom Frieden zum Krieg nicht nahtlos vollzogen wurde, sondern sich vielmehr auch in entsprechenden Publikationen (als Beispiel: die *Deutsche Militär-Musikerzeitung*) manifestieren mußte – aufgrund der Quellenlage allerdings ohne deutliches Ergebnis.

Dennoch ein interessanter Ansatz. Neben lokalgeschichtlich ausgerichtete Referate („Militärmusik in Würzburg“, Hanns Helmut Schnebel) traten Aspekte wie „Rimsky-Korsakov as Inspector of the Russian Naval Bands“ (Lawrence Stroker) oder „The United States Army Band of Washington D.C.“ (David McCormick).

Um grundsätzliche Fragestellungen wie die der öffentlichkeitswirksamen Präsentation ging es im Sektor „Pädagogische Aspekte der Bläsermusik“. Vor allem die amerikanischen Kollegen wußten Neues und Eindrucksvolles von der Schul-Blasmusik-Bewegung sowohl in ihrer historischen Entwicklung (Raoul Camus) als auch zu ihrem gegenwärtigen Stand zu berichten (Robert Stroker). Wiederum gab es Spannendes und Exotisches auf dem Gebiet lokaler Einzel Forschungen zu hören – Charles Conrad berichtete über die Funktion von Circus Bands und ihr Verdienst, klassische Musik in entlegenen amerikanischen Orten überhaupt erstmals zugänglich gemacht zu haben.

Eine eigene Sektion beschäftigte sich mit der Frage „Blasmusik und Gesellschaft“. Achim Hofer diskutierte das Phänomen unterschiedlicher Wertschätzung von Blas- und Bläsermusik für den Beginn des 19. Jahrhunderts, verwies auf die Spaltung zwischen populärer Harmoniemusik, der nicht konzertfähigen türkischen Musik auf der einen und dem „akademischen“ Bläserquintett auf der anderen Seite. Die bislang nur am Rande erwähnte gemeinsame Musikkultur von Chor- und Blasmusik etwa beim Zusammenwirken im Rahmen von Sängereisen wurde von Friedhelm Brusniak thematisiert. Joachim Buch stellte zeitgenössische Kompositionen vor, die als Reflex auf aktuelle politische Ereignisse entstanden.

Zum Themenkomplex „Blasinstrumente und Kirchenmusik“ wurde Wesentliches von Gise-la Csiba, die in einem auch durch praktische Musikbeispiele unterstützten Vortrag ihre neuesten Forschungsergebnisse zum Begriff Barocktrompete vorstellte, und Volker Kalisch beigetragen. Kalisch ging es um den Nachweis, daß der Wandel des Posaunenchorwesens mit Wilhelm Ehmann nicht nur auf soziologischer, sondern auch auf rein musikalischer Ebene dingfest zu machen war.

Die letzte Gruppe von Referatsthemen war schließlich der Musik für Bläser in historischer und analytischer Betrachtung vorbehalten. Béla Bartóks und Zoltán Kodálys Bläserbehandlung war Gegenstand der Untersuchungen von Zoltán Falvy und Lujza Tari. Daneben kamen in dieser Sektion verstärkt Mainzer Musikwissenschaftler zu Wort. Manfred Schuler stellte Fest-Fanfaren über Themen Anton Bruckners vor, Ursula Kramer ging es um gattungsspezifische Aspekte des Bläserquintetts im 20. Jahrhundert. Fukushimas *Mei* für Flöte solo wurde von Annomungen auf europäische und japanische Muster hin untersucht, Daniela Philippi gab einen Überblick über neueste Kompositionen für Orgel und Bläser, und Carina Baumann schließlich erläuterte die Kompositionstechniken Wolfgang Hoffmanns anhand seiner 1988 entstandenen *Marc-Chagall-Suite*.

Salzburg, 23. bis 27. Juli 1996:

Symposium „Meyerbeers Bühne im Gefüge der Künste – Konzeption und Realisation der Grand Opéra“ (mit Ausstellung „Meyerbeer und der Tanz – Paris um 1830: Oper und Ballett“)

von Stephanie Schroedter, Salzburg

In unmittelbarer Nähe des geschäftig-geschäftstüchtigen Festspielrummels stellte im diesjährigen Sommer das Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg eine Zufluchtstätte kunstsinniger Einkehr dar: in Kooperation mit dem Forschungsinstitut für Musiktheater/Thurnau wurde unter Leitung von Sibylle Dahms (Salzburg), Sieghart Döhring (Thurnau) und Gunhild Oberzaucher-Schüller (Thurnau) sowie unter Mitwirkung von Christoph Blitt und Sigrid Hopperdietzel eine Ausstellung und ein begleitendes Symposium zu der Thematik „Meyer-

beers Bühne im Gefüge der Künste – Konzeption und Realisation der Grand Opéra“ organisiert, um keineswegs nur auf musikwissenschaftliche, sondern gesamt-künstlerische Aspekte Roman-tischen Musiktheaters aufmerksam zu machen. Anknüpfend an das epochemachende Nonnen-ballett in Meyerbeers *Robert le Diable* bot sich durch die dem Salzburger Institut angegliederte Tanzsammlung – nach ihrer Stifterin „Derra de Moroda Dance Archives“ benannt – eine her-vorragende Möglichkeit, das Romantische Ballett in seiner Beziehung zur Oper des 19. Jahrhun-derts in zahlreichen, zumeist selten publizierten Originalstichen zur Anschauung zu bringen. Zudem vermittelten originale Notenmaterial und Libretti, für Ballettrekonstruktionen an der Wiener Staatsoper nachgearbeitete Kostüme, schließlich ergänzende Reproduktionen verschie-denster zeitgenössischer Dokumente einen umfassenden Eindruck in das (musik-)kulturelle Umfeld Meyerbeers. Das viertägige Symposium bot aufschlußreiche Informationen zu dem his-torisch-ästhetischen Kontext und scheute auch nicht den Kontakt zu Vertretern aus Politik und Wirtschaft: So lieferte der österreichische Ex-Wissenschafts- und Kulturminister Erhard Busek einen instruktiven Beitrag über die soziokulturelle Stellung des jüdischen Künstlers im 19. Jahrhundert, schließlich wurden ökonomische Probleme wissenschaftlicher Publikationen und daraus resultierende Konflikte aus verlegerischer Perspektive (Ricordi Verlag/München, Selke-Verlag/Salzburg) provokant formuliert und offen diskutiert.

Die Referenten aus den Bereichen der Musik-, Musiktheater-, Theater- und Literaturwissen-schaft zeigten in ihren Beiträgen ein breites Spektrum von Problemstellungen der Meyerbeer-Forschung auf: So widmeten sich insbesondere der Bedeutung optisch-visueller Elemente in Grand Opéra-Inszenierungen Christoph Blitt (Thurnau), Sieghart Döhring (Thurnau) und Ma-rión Linhardt (Thurnau); Beziehungen zwischen Werken der Bildenden Kunst und (Mu-sik-)Theaterinszenierungen zeigte Wolfgang Greisenegger (Wien) auf. Dem Tanz schenkte Si-bylle Dahms (Salzburg) mit Untersuchungen über das Verhältnis von Ballett und Oper besonde-re Aufmerksamkeit, Arne Knud Jürgensen (Kopenhagen) interessierte mit seinen in praktischer Ballettrekonstruktionsarbeit gesammelten Erfahrungen. Darstellungen über einflußreiche Tän-zer-/Choreographenpersönlichkeiten des Romantischen Balletts boten Vesna Mlakar (München) und Monika Woitas (München). Gunhild Oberzaucher-Schüller stellte ein Projekt zur Erfassung von Ballettlibretti vor, Manuela Jahrmärker (München) befaßte sich eingehend mit Eugène Scribe als „Mittler zwischen Literatur und Bühne“, Stephanie Schroedter (Salzburg) ging auf der Basis von Quellenstudien der historischen Entwicklung der für das Ballett des 19. Jahrhunderts so maßgeblichen Tanzpantomime nach, und Mathias Spohr (Zürich) stellte das Volkstheater als kongeniale Verbindung sämtlicher Kunstsparten vor. Besondere Aspekte der Gesangspraxis zur Zeit Meyerbeers verdeutlichten Daniel Brandenburg (Salzburg) und Clemens Höslinger (Wien), schließlich demonstrierten Robert Didion (München) und Wolfgang Kühnhold (Paderborn) spe-zielle editorische Problemstellungen der neuen Meyerbeer-Gesamtausgabe. Forderungen und Prinzipien ihrer unmittelbar praktischen Arbeit im zeitgenössischen Musiktheaterbetrieb stell-te die Regisseurin Christine Mielitz (Komische Oper Berlin) vor – ihre explizite Betonung, daß eingehendes Partiturstudium keineswegs selbstverständliche und dennoch unabdingbare Vor-aussetzung einer Operninszenierung sei, wurde verständlicherweise wohlwollend vom Auditorium aufgenommen. Schließlich verlieh ein gleichermaßen künstlerisch anspruchsvolles wie unterhaltsames Gesprächskonzert von Sibylle Wolf (Mezzosopran) und Stefan Irmer (Klavier) unter dem Motto „Rossini und Meyerbeer aus der Sicht Heinrich Heines“ dem Meyerbeer-Bild dieses Symposiums eine spitze und erfrischend-unkonventionelle Note(n).

„M. in Salzburg“ – las man auf der Einladung zur Eröffnung der Veranstaltung, die raffiniert einen M(eyerbeer) in die M(ozart)stadt einzuschmuggeln versuchte – kein leichtes Unterfangen in Anbetracht des Umstandes, daß in den achtzig Jahren Festspielgeschichte niemals ein Werk des einst so erfolgreichen und gefeierten Meyerbeer auf dem Programm stand. Mangelndes Be-wußtsein? – Ein deutlicher Anstoß zu weiteren Überlegungen wurde nun gegeben. Wie wohl der Salzburger Lokalgenius selbst zu seinem jüngeren Komponistenkollegen gestanden haben könn-te, formulierte Thomas Steiert (Thurnau) geistreich originell in einem fiktiv-nachgestellten Brief Wolfgang Amadeus Mozarts an seinen Vater ...

Stockholm, 8. bis 10. September 1996:

Berwald-Symposium zum 200. Geburtstag von Franz A. Berwald

von Gunter Duvenbeck, Bonn

Die Tagung, der eine Aufführung der seit 50 Jahren nicht mehr gespielten *Estrella de Soria* im Stockholmer Opernhaus voranging, galt vor allem dem Austausch von neueren Forschungen und Erkenntnissen über den immer noch recht wenig bekannten schwedischen ‚Klassiker‘ Franz Adolf Berwald (1796–1868). Unter den anwesenden Musikologen befand sich eine Mehrzahl Deutscher, was auf eine intensive Beachtung des Berwaldschen Schaffens gerade in Deutschland schließen läßt, vielleicht mit bedingt durch die 1968 in Kassel in Angriff genommene und jetzt ihrer Vollendung entgegengehende Berwald-Gesamtausgabe. In Vorträgen und Diskussionen, ergänzt durch verschiedene Konzertdarbietungen, versuchte man sich diesem bis heute immer noch in vieler Hinsicht rätselhaften Außenseiter der Musikgeschichte zu nähern, der zu Lebzeiten mit seiner damals als zu ‚avantgardistisch‘ empfundenen Musik kaum je Anerkennung fand und sich fast nur in außermusikalischen Berufen sein Brot verdienen konnte.

Auf ‚weiße Flecken‘ im Bilde Berwalds, wie es sich gegenwärtig darstellt, wies bei der Eröffnung der Tagung Erling Lomnäs, verdienstvoller Herausgeber der 1979 erschienenen umfangreichen Dokumenten-Sammlung über den Komponisten, hin, insbesondere auf seine musikalische Ausbildung, deren Details bis heute kaum geklärt sind. Die Avanciertheit schon seiner frühen Stücke läßt auf entsprechenden Unterricht schließen. Neben dem an der Hofoper wirkenden Edouard du Puy, der jedoch Stockholm schon früh verließ, komme hierfür, so Lomnäs, vor allem der aus Deutschland stammende Joachim Nikolaus Eggert (1779–1813) in Frage. Doch auch dessen früher Tod, als Berwald erst 17 Jahre alt war, verhinderte eine kontinuierliche Weiterbildung, was manche Unausgereiftheiten in Berwalds ersten Werken mit erklären könnte. Wenig weiß man auch bislang über seine Berliner Jahre ab 1828 und denkbare Einflüsse und Bekanntschaften aus jener Zeit. Lomnäs hielt es für wahrscheinlich, daß Berwald nicht nur mit Felix Mendelssohn Bartholdy in Kontakt getreten ist, wie aus Dokumenten hervorgeht, sondern auch anderen Exponenten des damaligen Berliner Musiklebens begegnete und im Austausch mit ihnen stand. In einem weiteren Tagungsreferat führte Lomnäs seine Studien zur möglichst exakten Datierung von Berwalds Manuskripten vor, wobei er sich die kontinuierliche Änderung bestimmter Zeichen-Schreibweisen in der Handschrift des Komponisten zunutze machte, die als Hilfsmittel hierzu dienen, wenn man von exakt datierbaren Stadien ausgehen kann, wie es hier der Fall ist. Auch Margareta Rörby wandte diese Methode zur Klärung der Frage an, ob es sich bei dem Septett von 1828 um ein ‚neues‘ Werk handelt oder um die Korrektur eines schon wesentlich älteren Stückes; ersteres erscheint demnach wahrscheinlicher.

Mit einem der Hauptwerke des Komponisten, der 1845 entstandenen *Symphonie singulière* in C-dur, beschäftigte sich das Referat von Friedhelm Krummacher (dem bei dieser Gelegenheit auch die Mitgliedschaft der Schwedischen Musikakademie verliehen wurde). Anhand von Detailanalysen verdeutlichte er Berwalds Kompositionsweise, die den von Beethoven beschrittenen Weg der ‚motivischen‘ Arbeit konsequenter als alle seine Zeitgenossen fortsetzt und sich damit von ihnen (wie z. B. Mendelssohn, Robert Schumann) in charakteristischer Weise unterscheidet, ebenso in der unkonventionellen Formanlage seiner Partituren, die in der Tat in jener Epoche unvergleichbar, eben „singulär“ genannt werden muß. Auch Hans Eppstein stellte in seiner Betrachtung zu Berwalds instrumentaler Kompositionstechnik die Dialektik von konstruktivistischen Tendenzen und hoher Expressivität in seiner Musik heraus, die sich in ganz charakteristischer Weise durchdringen und einander ergänzen. Hier schlossen sich auch Untersuchungen zu Detailaspekten an wie etwa diejenige von Wolfgang Winterhager (Bochum) über die Themenstruktur in den langsamen Sätzen der Berwald-Trios, der diese Werke mit denen von Zeitgenossen verglich, wobei sich ebenfalls ein großer stilistischer Abstand herausstellte. Noch weiter ins Detail führte Markus Waldura (Saarbrücken) mit seiner Studie zu Form und Funktion des kontrapunktischen Stimmtauschs in Berwalds Instrumentalmusik. Obgleich Berwald die

‚historische‘ Kompositionsweise des Fugierens ablehnte und sich auch keine Belege dafür in seiner Musik finden, bevorzugt er jedoch imitatorische Satzweisen zumal in Sequenzpassagen, wie sie sich auch beim späten Beethoven schon häufiger finden; Berwald dehnt dieses Verfahren allerdings bis auf die Themenentwicklung aus, was indes oft dem Hörer nicht bewußt wird, weil die geschickte Instrumentation es ihm verbirgt. Aus all diesen Studien wurde die zum Teil frappante ‚Modernität‘ von Berwalds Musik deutlich, die zu ihrer Zeit wahrhaft ohne Vergleich dasteht.

Weitere schwedische Teilnehmer des Symposiums steuerten Untersuchungen zu historischen Detailfragen bei; so wurde auch Berwalds Tätigkeit in Berlin als Orthopäde aus medizin-historischer Sicht betrachtet, und es entspann sich eine Diskussion über die in letzter Zeit ja erfreulich angewachsene Zahl von Berwald-Werken auf Tonträgern und die damit dokumentierten Interpretationen seiner Musik. Die sich insgesamt herauskristallisierende ‚Aufteilung‘ der Forschungsspektren in satztechnische Untersuchungen, die von den deutschen Wissenschaftlern geliefert wurden, und der Domäne historisch-biographischer Arbeit im Heimatland Berwalds sollte sich in Zukunft vielleicht etwas beseitigen und die Felder besser vermischen lassen, insbesondere dann, wenn die Bestrebungen, eine internationale Berwald-Gesellschaft ins Leben zu rufen, in absehbarer Zeit zum Erfolg führen würden.

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

Abkürzungen: S = Seminar, Pros = Proseminar, Ü = Übung, Koll = Kolloquium.
Angabe der Stundenzahl in Klammern, nur wenn diese von der Norm (2 Stunden) abweicht.

In das Verzeichnis werden nur noch Lehrveranstaltungen derjenigen Hochschulen aufgenommen, an denen es einen Studiengang Musikwissenschaft als Hauptfach mit dem Abschluß Magister oder Promotion gibt. Theoretische und praktische Propädeutika und Übungen sind nicht verzeichnet.

Nachtrag Sommersemester 1996

Hamburg. Dr. Wulf Konold: S: Die französische Oper von Berlioz bis Massenet.

Nachtrag Wintersemester 1996/97

Düsseldorf. Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch: Ober-S: Musiktheorie und Musikwissenschaft um 1900.

Halle. Prof. Dr. Christian Kaden: Grundlagen der Musiksoziologie: Interaktion – Kommunikation – Professionalismus. □ Prof. Dr. Joachim Braun: Die Musik Altisraels/Palästinas.

Hamburg. Historische Musikwissenschaft. Dr. Georgia C. Hoppe: Ü: Einführung in die Instrumentenkunde. □ Dr. Dorothea Schröder: Ü: Die Oper als Institution von 1600 bis heute (1). □ Melanie Unsel: Ü: Russische Streichquartette: Borodin, Cajkovskij und Umfeld.

Systematische Musikwissenschaft. Ulrich Morgenstern M.A.: Ü: Russische Volksmusik und Volksmusikinstrumente. □ Dr. Thomas Münch: Pros: Musik und Radio. □ Dr. Bernhard Sievers: Ü: Einführung in die indische Musik.

Hannover. Priv.-Doz. Dr. Susanne Rode-Breymann: S: „Schreibwerkstatt“ für Studierende des Aufbaustudiengangs: Programme für die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen.

Leipzig. Dr. Gerhard Müller: Ü: Berufspraktisches Seminar: Zum Berufsbild und zu der Tätigkeit eines Konzertdramaturgen. □ Dr. Christoph Sramek: Ü: Oper live.