
BERICHTE

Köln, 27. bis 29. Juni 1996:

Symposium „Rückblick vom Ende des Jahrhunderts. Der italienische Futurismus und die musikalische Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts“

von Norbert Bolín, Köln

Das erste Manifest des italienischen Dichters Filippo Tommaso Marinetti (1909 veröffentlicht) wurde zum Impuls einer alle Künste umfassenden avantgardistischen Bewegung zu Beginn unseres Jahrhunderts, die unter der Bezeichnung ‚Futurismus‘ in die europäische Kulturgeschichte eingeschrieben wurde.

Daß der Futurismus über seine Bedeutung für die Literatur und die Bildende Kunst hinaus vor allem auch als musikalische avantgardistische Erscheinung zu verstehen war, ist inzwischen weithin unstrittig. Unterschiedlich jedoch sind die Bewertungen zum einen seiner künstlerischen Impulse für die Musikentwicklung, zum anderen seiner tragfähigen Auswirkungen über die Hochzeit und die Periode seiner Aktualität hinaus auf die (jeweils) Neue Musik und entsprechende Tendenzen im 20. Jahrhundert.

Daß dem Kreis um Marinetti keine wirklich hochrangigen Komponisten angehörten, begründet das bis heute anzutreffende (Vor-)Urteil von der angeblich zu vernachlässigenden Auswirkung des Futurismus auf die Musik des 20. Jahrhunderts, so daß eine erste Zielsetzung des vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Köln veranstalteten Symposiums darin gefunden war, die allgemeine Klischee-Vorstellung zu hinterfragen. Zu beobachten, inwieweit sich Beeinflussungen von anderen Künsten auf den Futurismus und von ihm ausgehend auf weitere avantgardistische Strömungen des Jahrhunderts ergaben, forderte über die internationale Referentenliste hinaus eine interdisziplinäre Zusammensetzung der Vortragenden, so daß neben Vertretern der Musikwissenschaft auch solche aus der Geschichts-, Literatur- und Kunstwissenschaft eingeladen waren. Es galt also, jeweils das Verhältnis der futuristischen Theorie zu ihrer Wirklichkeit sowie die ideengeschichtliche Änderung oder Rezeptionswandlung zu überprüfen und Antworten auf die Fragen zu finden, ob und – vor allem – wie der Traditions- und Konventionsbruch der Futuristen Früchte zeitigen konnte, schließlich, ob der Futurismus tatsächlich konsequent in die neue Losung der Zeit, den ‚Neoklassizismus‘, mündete und darin aufging oder dem Jahrhundert nicht doch mehr an Impuls bzw. Inspiration geschenkt hat.

Auch wenn die erste Sektion von Vorträgen eher den Eindruck vermitteln mochte, es würden das Umfeld, die Entstehung und zentrale Elemente des Selbstverständnisses des italienischen Futurismus erörtert, so wußten die Referierenden jedoch jeweils aus ihren Perspektiven Hinweise auf die Beantwortung der ins Zentrum gerückten Fragestellungen zu geben. Betonte Juan Allende-Blin (Essen) die von den russischen Futuristen geleistete Systembildung für ihre Musik aus den Hauptquellen liturgische Musik und Volkslied, so vermochte Barbara Marx (Dresden) aus literaturwissenschaftlicher Sicht den italienisch-französischen Dialog nachzuzeichnen, der zur Ablösung einer symbolistischen Ästhetik führte. Fiamma Nicolodi (Florenz) konzedierte den Futuristen in einer ersten Entwicklungsphase ein weitgehendes Interesse am Jazz, der die „Vermischung von Stilebenen und die Fusion von Gattungen bis hin zur Improvisation“ verständlich erscheinen läßt, in alledem jedoch die Widersprüche einer inhomogenen Künstlergruppe offenbart, die eine einheitliche Entwicklungsrichtung nicht ermöglichte. Joachim Noller (Hamburg) exemplifizierte den ‚stato d’animo‘ geradezu als futuristisch-ästhetischen Schlüsselbegriff, der (von theatralischen Vorstellungen herrührend) auch in der Musik den unvermittelten Wechsel der Affektdarstellung forderte und damit ein neues Strukturdenken etablierte, das den Affektkontrast zum strukturellen Element des Werkes erhob, das damit als

authentische Form der Emotionalität des Ausgleichs oder der Vermittlung von Affekten nicht mehr bedurfte.

Eine zweite Vortragssektion des Symposiums rückte die ästhetischen Dimensionen in den Mittelpunkt. Hermann Danuser (Berlin) warf die Frage nach dem futuristischen Kunst-Verständnis auf. Albrecht Riethmüller (Berlin) setzte sich mit ästhetischem Gedankengut zwischen Ferruccio Busoni und Boccioni auseinander. Carlo Piccardi (Lugano) erläuterte für die Verbindung der Futuristen zur ‚Groupe des Six‘, daß vor allem Sergej Diaghilew in seiner Ideensuche für die Ballets russes mit Igor Strawinsky die Möglichkeit fasziniert haben mochte, dynamische Formen auf tatsächliche Bewegungen auszudehnen und in einer plastischen Dimension unter Einbeziehung von Musik und Geräuschen zu theatralisieren. Helga de la Motte (Berlin) beschrieb die Verbindung, die Edgar Varèse zu den Futuristen hatte und die Integration von Fabrikgeräuschen in seine Musik, betonte aber dabei stärker „die gemeinsamen Wurzeln als die wechselseitigen Einflüsse“ (Obertonspektrum, Dynamismus, Sensualismus).

Die dritte Vortragssektion beleuchtete vor allem die Auseinandersetzungen, die Parallelen sowie die markanten Unterschiede zwischen italienischem und russischem Futurismus. Den Gesamtkunstwerk-Gedanken sowie die Idee des synästhetischen Zusammenwirkens der Künste fokussierte Hans-Joachim Wagner (Köln) für die Kritik der Futuristen am Verismo. Detlef Gojowy (Köln) exemplifizierte neben musikalischen Paradigmen den russischen Futurismus als „hochpolitische Angelegenheit“ künstlerischer Außenseiter, Alexander L. Ringer (Urbana/Illinois) zeichnete den schwierigen Entwicklungsweg zwischen Tradition und Avantgarde unter den zeittypischen amerikanischen Einflüssen auf den Komponisten Leo Ornstein nach. Volker Scherliess (Lübeck) setzte die Ideenwelt des Futurismus in Bezug zur Entwicklung audiophiler Medien.

Der Initiator des Symposiums, Dietrich Kämper (Köln), vermochte am Ende ein „Echo des Futurismus in der Musik des 20. Jahrhunderts“ nachzuzeichnen. Vielfach deutlich spürbar seien nach 1945 die Anknüpfungspunkte an die Ideenwelt der Futuristen, z.B. in Pierre Schaeffers ‚Musique concrète‘, in Kompositionen, die auf Technik und Maschinenwelt Bezug nehmen (Arthur Honegger, Casavola), in Karlheinz Stockhausens Kritik an Schaeffer („Ordnungslosigkeit“), die ihm die Veränderung des Materialbegriffs zur Vorstellung einer ‚atonalen‘ Musik, die keine Töne, sondern Geräusche nutzt, ermöglichte. Auch Pierre Boulez kritisierte Schaeffer („Versäumnis der Lenkung von Klängen“), bezog aber ebenfalls aus der futuristischen Gedankenwelt Inspiration für seine *Symphonie mécanique*. Unzweifelhaft sind Auswirkungen auf die Radiokunst bis hin zur Elektronischen Musik aus der Hörspiel-Konzeption Marinettis („Radiophone Synthesen“) abzuleiten, ebenso auf den ‚Bruitismus‘ (Varèse stand den Futuristen eher ablehnend, aber wohlwollend gegenüber), auf den von der entpersonalisierten, emotionslosen Ästhetik der Futuristen faszinierten Erik Satie; George Antheil teilt mit seiner anti-expressiven, antiromantischen Ästhetik ebenso futuristische Gedanken wie etwa Arthur Lourié in seinen Vorstellungen von miniaturhafter Kürze, synthetischem Ideal und seiner Wendung gegen die Tradition als ‚überflüssiges Gepäck‘.

Die Kooperation mit der Hochschule für Musik Köln bestand in der Veranstaltung zweier Konzerte, von denen das des Pianisten Daniele Lombardi durch das DeutschlandRadio/Deutschlandfunk Köln im Kammermusiksaal der Hochschule aufgezeichnet wurde.

Dem Gesamtziel des Symposiums, eine Korrektur des traditionellen Futurismus-Bildes bzw. Ansätze zu seiner Neubewertung zu initiieren, ist die Veranstaltung sicherlich näher gekommen.

Bad Köstritz, 22. bis 25. August 1996:

Professionalismus in der Musik. Arbeitstagung der Fachgruppe Soziologie und Sozialgeschichte der Musik in Verbindung mit dem Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz

von Laurenz Lütteken, Münster

Die 1994 während der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Leipzig gegründete „Fachgruppe für Soziologie und Sozialgeschichte der Musik“ hat im Sommer 1996 ihr erstes größeres Kolloquium veranstaltet. Damit hat sich die bewußt mehr als loser Verbund denn als strikt normierte Organisation agierende Zahl der Interessenten erstmals einer breiteren wissenschaftlichen Öffentlichkeit präsentiert, und diesem Charakter entsprach das generalisierende, seinerzeit auf Anregung des Initiators und derzeitigen Sprechers der Gruppe, Christian Kaden (Berlin), formulierte Tagungsthema „Professionalismus in der Musik“. Als Tagungsort hatte Ingeborg Stein, Leiterin des Heinrich-Schütz-Hauses in Bad Köstritz, 1995 spontan ihr schönes Haus zur Verfügung gestellt und damit die Mühen der organisatorischen Arbeit auf sich genommen. Programmatisch auch dies: Während eines der zentralen Anliegen der Fachgruppe darin besteht, die Grenzen zwischen ‚Historikern‘ und ‚Systematikern‘ durchlässiger zu machen, um das so entstehende, noch wenig beackerte Niemandsland produktiv nutzen zu können, so ist das Schütz-Haus traditionell, noch aus Vor-Wende-Zeiten resultierend ein Ort des Grenzgängertums nicht nur zwischen Wissenschaft und Praxis. Und durch die Präsenz politischer Repräsentanten erhielt das Unternehmen auch sein offizielles Gewicht.

Die Tagung, die allen Interessenten offenstand, war, ihrem programmatischen Ansatz entsprechend, so umfänglich, daß es unmöglich erscheint, auch nur einen annähernden Überblick über die Referate zu geben. Zu unterschiedlich waren die thematischen Akzente, zu divergierend die einzelnen Veranstaltungsformen. Immerhin grenzten sich vier Hauptvorträge deutlich ab, und sie führten eine historisch-systematische Mischung paritätisch vor: Zum Auftakt umriß Christian Kaden in einem großräumigen Profil das Tagungsthema als „Herausforderung an die musikwissenschaftliche Forschung“. Volker Kalisch (Düsseldorf) konnte hier mit seinen heftige Diskussionen auslösenden wissenschaftsgeschichtlichen Bemerkungen zur „Musikwissenschaft zwischen Rationalisierung und Professionalisierungsdruck“ anknüpfen. „Perspektiven der Professionalität“ zeigte Ulrich Siegele (Schmittgen) an Hand verblüffender satztechnischer Eigenarten des Stadtmusikers Johann Samuel Welter auf, während Heinrich W. Schwab (Kiel) dem Konflikt von Amt und Werk im Falle des dänischen Hofkapellmeisters Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen nachgegangen ist.

Die letztgenannte Perspektive wurde in einem dem *genius loci* verpflichteten Referatblock ins 17. Jahrhundert rückprojiziert. Ingeborg Stein, Heike Karg (Greiz) und Michael W. Schmidt (Kassel) steuerten Neues zu Heinrich Schütz und seiner Zeit bei. In drei sehr unterschiedlich organisierten Roundtables wurde das Problem historisch und systematisch vertieft. Unter der Leitung von Sebastian Klotz (Berlin) diskutierten in einer ausschließlich ‚historischen‘ Runde Joachim Kremer und Bernd Schabbing (beide Hamburg) sowie Christoph Henzel und Tobias Plebuch (beide Berlin) über „Kirche, Hof und Stadt in der Neuzeit“, während unter der Leitung von Gabriele Busch-Salmen (Kirchzarten), Zdenka Pilková (Prag), Jörg Derksen (Bonn), Beatrix Borchard und Karsten Mackensen (beide Berlin) in gemischter Perspektive eine Annäherung an den Musiker-Begriff unternahmen. Magdalena Havlová (Brünn) überwölbte das Ganze mit geradezu literarischen Bemerkungen zum Musiker als „Maestro oder Knecht“. Ein letztes, von Annegret Fauser (London) zusammengestelltes Roundtable war mit Beiträgen von Jeanice Brooks und Matthew Head (beide Southampton) sowie Katherine Ellis (Charlbury) dem Thema „Gender“ gewidmet. Darüber hinaus wurde eine ganze Reihe von Einzelreferaten zum Thema gehalten, darunter vor allem zu den bemerkenswerten satirischen Musikerromanen von Printz (Eckhard Roch, Bochum), zu den Ordini der Cappella Giulia (Bernhard Schrammek, Rom), zu protestantischen Funeralkompositionen des 17. Jahrhunderts (Gregory S. Johnston, Toronto), zur *Maîtrise* im 14. und 15. Jahrhundert (Laurenz Lütteken, Münster) sowie zu verschiedenen

systematischen Aspekten: Tomi Mäkelä (Exilforschung), Klaus Mehner (Professionalität und Kitsch), Ekkehard Jost (Jazz) und Friederike Böcher (Werbung). Die folgenden Arbeitsgruppentagungen sind bereits geplant und werden in Düsseldorf, Arnoldshain und Leipzig stattfinden.

**Limassol/Zypern, 26. bis 30. August 1996:
Internationales Symposium „Archaeological String Instruments East and West,
European Protohistory to Early Middle Ages, Ancient Orient to Classical Cultures
of the Mediterranean“**

von Ellen Hickmann, Hannover

Musikarchäologische Symposien fanden in den letzten Jahren vorzugsweise im Nahen Osten statt. Die Wahl dieser Orte war nicht dem Zufall überlassen, bieten sich dem Forscher in dem gesamten Umfeld doch ein reiches Arbeitsmaterial, das vielfach noch nicht erschlossen ist, sowie zahlreiche archäologische Bodenerkundungen, die bei weitem noch nicht alle in Publikationen dargestellt sind. Den 1993 in Istanbul ertragreichen, wenn auch in der Zielrichtung kontrovers ausgerichteten, ausgiebigen Erörterungen der Materialien und Interpretationen schlossen sich jetzt weiterführende Vorträge mit lebhaften Diskussionen in Limassol an. Das Thema, Saiteninstrumente früher Kulturen, erwies sich als zündender Anlaß dazu: Zypern mit weit zurückreichender, wechsellvoller Geschichte, situiert zwischen dem Vorderen Orient und der von klassischen Kulturen geprägten Welt der Zykladen und Griechenlands, verfügt über durchaus eigenständige Formen von Saiteninstrumenten, die bisher noch nicht ausgiebig behandelt wurden.

Das Symposium war vorzüglich – und auf eigene Kosten – organisiert von Dr. Nefen Michaelides, in deren Musikschule die Zusammenkünfte stattfanden. Musikwissenschaftler und -ethnologen, Archäologen, Prähistoriker, ein Physiker, ein Alttestamentler, eine Orientalistin, insgesamt 17 Teilnehmer aus 11 Ländern, erörterten aus recht unterschiedlicher Sicht die Probleme früher Saiteninstrumente. Älteste Funde und Abbildungen von Saiteninstrumenten (Sumer) und ihre Einflüsse auf den Nahen Osten wurden vor allem im Hinblick auf ihre technische Vollkommenheit gezeigt (Subhi Anwar Rashid, Leipzig). Zypern mit seiner Lage zwischen Orient und Okzident wurde als für die Verbreitung und für den Austausch von Musikinstrumenten besonders geeigneter Ort herausgestellt, was sich anhand der Geschichte der Leier gut darstellen ließ (Annie Caubet, Paris). Die spektakulärsten Harfenfigurinen aus Marmor von den Zykladen des 3. Jahrtausends v. Chr. nahmen, naheliegend angesichts der lokalen Zugehörigkeit, in den Diskussionen breiten Raum ein. Die auch Spieler anderer Musikinstrumente enthaltende Gruppe, heute weit verstreut in den Museen der Welt und in Privatsammlungen bewahrt, besteht aus echten Stücken, doch auch aus Fälschungen, die zu vielen Disputen veranlaßten. Die Organologie der Instrumente wurde im Kontext mit verwandten Darstellungen Ägyptens und des Nahen Ostens untersucht (Frederick Crane, Mount Pleasant/Iowa, USA; Carl Widstrand, Ottawa, Kanada). Neue Ergebnisse über Geschichte, Herstellung und Verbreitung von Saiteninstrumenten aus der hethitischen Zeit Anatoliens revidieren völlig die bisher gewonnenen Erkenntnisse, daß es in dieser Zeit in Anatolien keine Harfen gegeben habe. Auch sind nach neuesten Forschungen Saiteninstrumente in Anatolien bis ins Neolithikum zurück zu datieren. Hethitische Saiteninstrumente dieser Zeit zeigen nicht selten eine Morphologie, die zwischen der der Harfen und der der Leiern liegt (Werner Bachmann, Borna), wie sie z. B. auch zypriotische Instrumente des 2. Jahrtausends v. Chr. sowie auch die noch viel ältere Megiddo-Harfe aufweist. Dies wurde erneut ins Blickfeld gerückt und im Kontext nochmals interpretiert (Joachim Braun, Jerusalem). Auf Münzen aus Samaria (4. Jahrhundert v. Chr.) und auch auf solchen der Zeit des Bar-Kochbar-Krieges (132–135 n. Chr.) sind verschiedentlich Saiteninstrumente wiedergegeben. Ob diese Abbildungen wesentliche Stadien der Harfen- und

Leierngeschichte eher wiedergeben, als daß sie eine wichtige Rolle in der Motivgeschichte spielen, ist weniger ein Problem der Musikgeschichte als der musikalischen Semantik (Hans Seidel, Leipzig). – Im Umkreis frühchristlicher Klöster wurden z. T. gut erhaltene Lauten gefunden. In einigen Varianten gehörten diese Instrumente vom 3. Jahrtausend an in Mesopotamien (Akkad-Zeit) zum charakteristischen Instrumentarium auch des Vorderen Orients. Handhabung und Klänge dieser ‚koptischen Lauten‘, wiederbelebt mit Hilfe maßgetreuer Rekonstruktionen des Autors, wurden auf akribische, wahrlich ‚archäologische‘ Art vorgeführt (Ricardo Eichmann, Berlin). – Alle Gruppen und Formen von Harfen, Leiern und Lauten erschienen in Zentralasien, beginnend mit dem 4./3. Jahrhundert v. Chr., die Leiern später im Gefolge des Hellenismus. Zahlreiche Varianten in Formen, Größen, in morphologischen Einzelheiten, Spielweisen und im kulturellen Kontext sind Kennzeichen dieses noch nicht hinreichend erforschten Instrumentenbestands (Nina Vasilieva, Veronika Meshkeris, St. Petersburg). – In iranischen Manuskripten des 14.–17. Jahrhunderts kommen zahlreiche Harfendarstellungen vor. Bestimmte Charakteristika ihrer Bauweise sind bis in die ersten nachchristlichen Jahrhunderte zurückzuverfolgen. Es ist die Frage, ob sie, auf sassanidischen Harfenformen basierend, tatsächlich existierenden Instrumenten entsprachen oder ob sie in legendären Zusammenhängen wiedergegeben wurden. Um 1600 ist ein Bruch in dieser Tradition festzustellen. Die Konstruktion der einzigen erhaltenen Instrumente (Shosoin Museum, Tokyo) wurde wiedergegeben, um diese Zusammenhänge zu überprüfen (Bo Lawergren, New York). – Wie antike Leiern oder ihre bildlichen Wiedergaben auch nach Westen ausstrahlten, läßt sich an Hallstattgefäßen ablesen, die oft mit Musikszenen geziert sind (Alexandrine Eibner, Wien). – Nichts zu tun mit der mittelseeischen Antike haben sicherlich Halsinstrumente (Lauten, Fiedeln), wie sie, unterschiedlich gut erhalten, in Nordeuropa, z. B. in Polen, vom 11. Jahrhundert an als Bodenuerkunden vorkamen (Tadeusz Malinowski, Slupsk; das Referat wurde verlesen). Hier bildeten sich eigenständige Traditionen des Instrumentenbestands und -spiels aus. Frühe Saiteninstrumente nord-europäischer Traditionen waren in den letzten Jahren häufig Gegenstand musikarchäologischer Untersuchungen, indes seltener Thema der Symposien. – Wie Instrumentenfunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit dem formativen Prozeß in den Kulturen unterworfen sind und wie wichtig der soziale und systemische Kontext ist, läßt sich meist nur zeitgenössischen textlichen und ikonographischen Quellen entnehmen, die bei weiterführenden musikarchäologischen Untersuchungen ausgewertet werden müssen (D. Hakelberg, Stuttgart).

Ein Konzert, in dem u. a. zyprische Volksmusik erklang sowie auch europäische Kompositionen aus vier Jahrhunderten, wiedergegeben von Studenten der Musikschule, präsentierte den Teilnehmern und zahlreichen Gästen die Komponente der Musik, eine Exkursion nach Larnaca unter der sachkundigen Leitung von Annie Caubet die der Archäologie: Im Revier der alten Stätte Kition Kathari wurden Tempelanlagen des 2.–1. Jahrtausends v. Chr. ausgegraben, in Kition Bamboula ein phönizischer Hafen und ein Heiligtum der Phönizier. Fundstätten, eine Moschee, die ältesten christlichen Kirchen Zyperns vermitteln einen Eindruck von der wechselvollen frühen Besiedlungsgeschichte der Insel und den vielen nebeneinander existierenden Kulturen. In den Vitrinen der Museen, die die Bodenfunde der Ausgrabungen aufnahmen, waren viele musikarchäologische Zeugnisse zu entdecken, vor allem Kleinstatuetten als Terrakotta mit Musikinstrumenten.

Detmold, 19. bis 21. September 1996:
Symposium „Heinrich Schütz und die Instrumentalmusik“

von Wolf Kalipp, Soest

Nach dem großartig-umfassenden Dresdner Schütz-Fest vom Vorjahr hatte der Präsident der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft, Arno Forchert, von seiner langjährigen und von

ihm gegründeten Wirkungsstätte, dem Detmolder Musikwissenschaftlichen Seminar aus, alle Fäden geknüpft, um Rahmen und Inhalt einer Begegnung zwischen Wissenschaft und angewandter Praxis im lippischen Residenzstädtchen zu einem erfolgreichen Ganzen werden zu lassen.

„Heinrich Schütz und die Instrumentalmusik“ – unter diesen Arbeitstitel gruppierten sich das wissenschaftliche Symposium wie auch die drei Konzerte. Im Brahms-Saal der Detmolder Musikhochschule arbeiteten vier Referenten ein variationsreiches Bild der Klanggruppen-Charakteristik der Schütz-Zeit heraus: Konrad Küster aus Freiburg verdeutlichte in seinen Untersuchungen über „Die Frage des Instrumentalen in Schütz' frühen Werken“ u. a. das souveräne Beherrschen und Umsetzen der italienischen Vorlagen (Gabrieli) in eigene, strengere Satzkompositionen, die die Instrumente und ihre spezifischen Möglichkeiten in auf mehreren Ebenen angelegte, konzertante Strukturen integrieren (*Psalmen Davids*). Daraus resultierende philologische Probleme der Textierung von instrumentaler Vorgabe wiesen in der anschließenden Diskussion auf weiteren wissenschaftlichen Handlungsbedarf hin.

Jürgen Heidrich aus Göttingen beschäftigte sich mit Hohelied-Vertonungen in seinen „Bemerkungen zur Instrumentenbehandlung in den *Symphoniae sacrae I* von Heinrich Schütz“, quasi ein Diskurs „Schütz contra Grandi“, der den Unterscheidungsprozeß zwischen italienischer Ausgangsform und Schützscher musikalischer Gestaltung illustrierte. Greta Konradt aus Heidelberg („Die Instrumentalbegleitung in Historienkompositionen der Schütz-Zeit“) verglich schlesische (Breslauer) Historienkompositionen, von ihr aufgefunden und spartiert, mit Schütz' *Weihnachtshistorie* und wies sowohl mögliche Bezüge zwischen als auch instrumentale und vokale Grundqualitäten in diesen nach. Abschließend machte Walter Werbeck aus Höxter in „Die Rolle der Instrumente im Werk Johann Hermann Scheins“ deutlich, welche „Vernetzung“ vokale, instrumentale und konzertierende Anteile ab 1626 in den *Opella nova II* eingehen. Der Abbildung des Textes innerhalb einer möglichst plastisch ausgeformten vokalen Linie bei Schütz mit eher traditionellen Zügen steht die Interpretation des Textes bei Schein durch ausschließlich musikalisch-konstruktive Mittel gegenüber.

Mit der Wahl der Detmolder Hochschul-Aula und der Verpflichtung von Vokal- und Instrumentalsolisten der benachbarten Herforder Kirchenmusikhochschule, geistliche Konzerte um 1600 aus Deutschland und Italien interpretierend, wurden lokale und regionale Mitveranstalter und Ausführende gewonnen, die, wie bei den Solisten der Westfälischen Kantorei, auf eine seit Wilhelm Ehmann anhaltende Schütz-Pflege zurückblicken können, hörbar geprägt durch ein ausbalanciertes ‚Herforder Schütz-Timbre‘. Unter der Leitung von Hildebrand Haake bewies das Solistenensemble der Westfälischen Kantorei einerseits Homogenität und Durchhaltekraft in den geforderten langen Spannungsbögen der Musik um und von Schütz, andererseits Reichtum an aufführungspraktisch versiertem Gestaltungsvermögen der vokalsolistischen und instrumentalchorischen Partien.

Norddeutsch-nordeuropäische Schütz-Pflege wird zum Themeninhalt der beiden folgenden Schütz-Feste, so vom 16. bis 21. 9. 1997 in Flensburg („Heinrich Schütz und die norddeutsche Musik des 17. Jahrhunderts“) und 1998 in Stockholm. Staatliche und regionale Kulturstiftungen und Kulturvereine in Nordrhein-Westfalen, Musikhochschule und Stadt Detmold, und, nicht zu vergessen, das Organisationsteam um Geschäftsführerin Sieglinde Fröhlich und Prof. Arno Forchert wie auch der anregende Wechsel zwischen wissenschaftlich-künstlerischer Vertiefung und fachlich-persönlichem Austausch sorgten bei der inspirierten, internationalen Teilnehmer-schar dieser Schütz-Tage für beste Atmosphäre.

Berlin, 2. bis 5. Oktober 1996:

Internationales Symposium „Gender Studies – Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft“

von Tobias Rapp, Berlin

In den Räumen der Berliner Humboldt-Universität veranstaltete der Dachverband der Studierenden der Musikwissenschaft (DVSM) sein mittlerweile elftes Symposium, das in diesem Jahr dem Thema „Gender Studies – Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft“ gewidmet war. Während im angloamerikanischen Sprachraum die wissenschaftliche Diskussion zu Musik, Geschlecht und Sexualität bereits seit vielen Jahren akademisch etabliert ist (Susan McClary, Ruth Solie, Susan Cook), lassen sich in der deutschsprachigen Musikwissenschaft nur selten Ansätze zu geschlechtsspezifischer Forschung finden, die über den engeren biographischen Rahmen hinausgeht.

Dies veranlaßte die studentischen Veranstalter einerseits, im Rahmen der finanziellen Möglichkeiten Referentinnen und Referenten aus Übersee einzuladen, andererseits mit der Ankündigung „von Frauen und Männern – für Männer und Frauen“ deutlich zu machen, daß ‚Gender Studies‘ anderes meint als eine (unbestritten notwendige) feministische Aufarbeitung der abendländischen Musik- und Wissenschaftsgeschichte.

In ihrem dialogisch angelegten Einführungsvortrag versuchten Annegret Fauser (London) und Tobias Plebuch (Berlin) denn auch eine erste methodische und thematische Definition des Kongreßthemas: die ‚Gender Studies‘ (mit ihren Teildisziplinen ‚Male‘-, ‚Women‘-, ‚Gay‘- und ‚Lesbian-Studies‘) untersuchen demnach die soziale und kulturelle Konstruktion von Geschlechteridentitäten, wobei polare essentialistische Ansätze (weibliche versus männliche Ästhetik) ganz bewußt in Frage gestellt werden sollten. Musikwissenschaftlich relevante Fragestellungen seien besonders die Konstruktion von Geschlechterkodierungen in der Musik, die Untersuchung des etablierten musikalischen Kanons sowie auf der Meta-Ebene eine kritische Beleuchtung der eigenen Disziplin als Feld von Geschlechterideologien. Auch Nanny Drechsler (Karlsruhe) plädierte in ihrem Vortrag für eine Auflösung der Mann-Frau-Polarität zugunsten eines ‚Geschlechter-Kontinuums‘. Unter dem Titel „Lachend ver-rücken“ präsentierte sie Werke zeitgenössischer Musikerinnen (u. a. Olga Neuwirth), die mit ihrem „weiblich-subversiven“ Lachen und mit musikalischer Ironie gängige Wertvorstellungen durchbrechen und so zu einem Instrument der Kulturkritik avancieren. Kulturelle Normen in Frage zu stellen: Damit befaßte sich auch Michele Edwards‘ (St. Paul/USA) Referat „Woman, Gender and Sonic Strategies“, das Versuche von Frauen aufzeigte, auf dem Gebiet des Klangmaterials stereotype Geschlechterkonstruktionen aufzubrechen. Peter Franklin (Oxford) untersuchte an Beispielen der Mahler- und Richard Strauss-Rezeption Formen der „männlichen Maskierung“ in der musikalischen Analyse des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die auch heute noch als kulturell fixierte Werte den Zugang zu dieser Musik belasten.

In den zum Teil parallel stattfindenden Seminaren wurde die ganze Bandbreite des Kongreßthemas offensichtlich. Schwerpunkte ergaben sich besonders auf dem Gebiet der Opernforschung: Birthe Schwarz (Oldenburg) illustrierte das erotische Spiel mit den Geschlechterrollen bei den „Kastraten und Primadonnen in der Oper des 18. Jahrhunderts“, während Tobias Klein (Berlin) die Möglichkeiten von ‚Gender Studies‘ an Beispielen der italienischen Opernliteratur des 19. Jahrhunderts vor dem Hintergrund der zeitgenössischen (Genre-)Literatur erkundete. Unter dem Titel „Gender and beyond“ befaßte sich Elizabeth Kertesz (Melbourne) mit der kritischen Rezeption von Opern der englischen Komponistin Ethel Smyth, sowohl von feministischen als auch von rezeptionstheoretischen Ansätzen ausgehend. Einen interdisziplinären Blickwinkel wählte auch Billy Vaughn (Chicago), der in seiner Studie über „Parsifals Sexualität“ verschiedene homosexuelle Lesarten der Oper verglich und dabei die Veränderlichkeit von Identitätskategorien herausstellte. Die „Stellung der Frau in der Oper eines Mannes“ untersuchte Claire Jay (Southampton) anhand Alban Bergs *Lulu*, und Christina Zech (Freiburg)

thematisierte in ihrem Vortrag den „Geschlechterdiskurs im zeitgenössischen Musiktheater“, wobei sie die Konstruktion „entrückter“ Weiblichkeit bei Wolfgang Rihm (*Die Eroberung von Mexiko*) der Konzeption einer „Anti-Heldin“ in Adriana Hölszkys *Bremer Freiheit* gegenüberstellte.

Die „Beteiligung von Frauen am musikästhetischen Diskurs des 19. Jahrhunderts“ behandelte Sigrid Nieberle (München), während in Susanne Fontaines (Berlin) Seminar „Gotik-Rezeption in der Musikwissenschaft“ traditionelle Geschlechterzuschreibungen der Disziplin deutlich wurden. Auch Margaret Myers (Göteborg) zeigte in „Musicology and the Other“ anhand der „Damenorchester von 1850–1920“ ideologische Verengungen einer männlich geprägten Musikwissenschaft. Diese aufzubrechen ist das Ziel einer ‚Rewriting History‘, wie sie in Ulrike Keils (München) Untersuchungen zu Luise Adolpha LeBeau (*Streichquartett* op. 34) und bei Janina Klassen (Berlin) zum Ausdruck kam, die das noch weitgehend unerschlossene Verhältnis von „Komponistinnen und Kirchenmusik“ beleuchtete. Dana Gooley (Princeton) korrigierte in seinem Seminar zu Franz Liszt überkommene Vorstellungen zu „Geschlecht, Sexualität und Virtuosität“.

Spannend gestaltete sich auch die Anwendung von ‚Gender Studies‘ in dem Bereich der populären Musik. „Transformationen der sexuellen Differenz durch androgyne Images“ veranschaulichte Monika Bloß (Berlin) anhand von Musikvideos (Madonna, Prince), die Geschlecht als „kulturelle Performanz“ konstruieren. „Wie Frauen den Jazz zu ihrer Sache machten“, legte Eva-Maria Bolay (Tübingen) in ihrem Seminar zu Instrumentalistinnen im Jazz dar.

Für eine weitgefähte ‚Critical Musicology‘ plädierte im abschließenden Vortrag Alan Stanbridge (Ottawa); auf Erkenntnissen des Feminismus beruhend und Interdisziplinarität einfordernd, könnte diese zu einer anhaltenden Relektüre des theoretischen und methodologischen musikwissenschaftlichen Kanons führen. Mit der These, Geschlechterforschung mache feministische Wissenschaft nicht überflüssig, leitete Eva Rieger (Bremen) die Podiumsdiskussion ein, die die Möglichkeiten von ‚Gender Studies‘ als fächerübergreifenden Studiengang erörterte, sich aber auch mit der studentischen Bitte auseinandersetzte, geschlechtsspezifische Forschung stärker als bisher in den akademischen Alltag einzubringen.

Mainz, 11. bis 14. Oktober 1996:
**Internationales Symposium „Anton Bruckner: Tradition und Fortschritt
 in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts“**

von Birgit Lodes, München

Anton Bruckners Kirchenmusik nicht isoliert zu betrachten, sondern in den umfassenden Kontext der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts zu stellen – das war der Leitgedanke des internationalen Symposions, das auf Initiative des Mainzer Domchors zu Bruckners 100. Todestag (11. Oktober) im Bildungszentrum des Bistums Mainz stattfand. Die umsichtige Konzeption und Organisation des Symposions ist Friedrich Wilhelm Riedel zu verdanken. Sein Eröffnungsvortrag leistete eine hervorragende Orientierung zur Situation von „Liturgie und Kirchenmusik im Umbruch zwischen Biedermeier und Gründerzeit“, in der vor allem auch Verbindungen zu geistesgeschichtlichen, politischen und künstlerischen Strömungen der Zeit deutlich wurden.

Der erste thematische Schwerpunkt „Fundamente: Liturgie, Choral und Musiktheorie“ wurde weitergeführt von Franz Karl Praßl (Graz), der über die Pflege des Gregorianischen Chorals zur Brucknerzeit sprach. Elmar Seidel (Mainz) bezog Simon Sechters Lehre von der richtigen Folge der Grundharmonien und Bruckners Harmonik aufeinander und gab damit richtungsweisende Impulse zur Analyse Brucknerscher Musik.

Umfangreiches Material zur „Kirchenmusikalischen Tradition“ präsentierten die folgenden drei Referenten: Jirí Sehnal (Brünn) stellte das kirchenmusikalische Repertoire Mährens im

19. Jahrhundert vor, Ladislav Kacic (Preßburg) Eigenarten der *Missa franciscana*. Manfred Schuler (Freiburg) rekonstruierte mit Hilfe des St. Florianer Aufführungsverzeichnisses Bruckners Bekanntschaft mit Requiem-Vertonungen und suchte einige dieser Werke als Inspirationsquellen für Bruckners frühes *Requiem in d-moll* nachzuweisen.

Den gattungsspezifischen Schwerpunkt ‚Motetten‘ vertraten Winfried Kirsch (Frankfurt/Main) mit seinem inspirierenden Beitrag „Versenkung und Ekstase – Zur musikalischen Ausdrucksästhetik der Motetten Anton Bruckners“ und Wolfgang Hoffmann (Trier-Weiskirchen) mit einer vergleichenden Betrachtung von Bruckners „Christus factus est“-Vertonungen. Im Themenblock „Missa solennelle“ zeigte Birgit Lodes (München) Beziehungen zwischen Luigi Cherubinis erster *Messe solennelle in F* und Beethovens *Missa solennelle in D* auf. Zoltán Farkas (Budapest) und Tomáš Slavický (Prag) stellten stilistische Eigenarten der solennen Messen aus Ungarn (Istvánffy, Druschetzky und Lickl) sowie aus Prag (der Domkapellmeister Vitásek, Führer und Škroup) vor. Dieter Backes (Mainz) analysierte die Instrumentierung von Bruckners Messen.

Der letzte Tag stand unter dem Thema „Neue Tendenzen kirchenmusikalischer Ästhetik und Komposition“. Hier referierten Gabriele Krombach (Mainz) über die formale Gestaltung des Gloria in den Festmessen von Franz Liszt und Bruckner, Eugen Brixel (Graz) über die für das 19. Jahrhundert so zentrale Tradition der liturgischen Bläsermusik und Hubert Unverricht (Mainz) über caecilianische und anti-caecilianische Tendenzen in Schlesien. Inwiefern Bruckners Kirchenmusik tonalen Vorstellungen des 16. Jahrhunderts folgt, jedoch an bestimmten Stellen aus ausdrucksästhetischen Gründen darüber hinausgeht, zeigte eindrucksvoll Harmut Krones (Wien). Abschließend thematisierte Jürgen Blume (Mainz-Offenbach) die Möglichkeit eines Einflusses Bruckners auf die Kirchenmusik des 20. Jahrhunderts, vor allem auf Zoltán Kodaly, Johann Nepomuk David, Franz Schmidt, Paul Hindemith und György Ligeti.

Es bleibt zu hoffen, daß ein international ausgerichtetes Symposium von solcher wissenschaftlicher Breite Signal dafür sein könnte, daß die Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts nicht für immer Stiefkind der Musikwissenschaft bleiben muß.

Düsseldorf, 19. und 20. Oktober 1996:

Internationales musikwissenschaftliches Symposium „Warschauer Herbst und neue polnische Musik“

von Michael Zywiets, Münster

Das 40jährige Bestehen des Warschauer Herbstes bot den äußeren Anlaß für die in Verbindung mit dem 1. Polnischen Herbst Düsseldorf und mit Unterstützung der Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nordrhein-Westfalen durchgeführten Tagung. Die organisatorische Vorbereitung des je mit sechs polnischen und deutschen Wissenschaftlern besetzten Symposions lag in den Händen von Volker Kalisch, Krzysztof Meyer und Klaus Wolfgang Niemöller. Die in der Abfolge der Referate angestrebte ‚Dialogstruktur‘ – Wechsel zwischen je einem polnischen und deutschen Wissenschaftler – erwies sich sowohl für die Strukturierung des Gedankenganges als auch für die lebhafteste Diskussion als besonders fruchtbar. Die eingangs von Danuta Gwizdalanka (Altenkirchen) und Mathias Hansen (Berlin) dargestellten politischen Implikationen entwarfen ein Netz vielfältiger Zusammenhänge. Die Tatsache etwa, daß lediglich der polnische Komponistenverband von der durch das Kriegerrecht verhängten Auflösung aller gesellschaftlichen Vereinigungen verschont blieb, vermag wie kaum ein anderes Faktum die eben auch politisch exponierte Stellung des Warschauer Herbstes hervorzuheben. Der Kritik und Ignoranz der DDR-Kritik gegenüber den ästhetischen Tendenzen des Warschauer Herbstes stellte Hansen die polnischen Vorbehalte hinsichtlich ostdeutscher Komponisten entgegen. Daß gerade die unter-

schiedliche Stellung zu Religion und Nation den Komponisten in beiden Staaten einen unterschiedlichen Grad von Affirmation ermöglichte, gehört zu den besonders bedenkenswerten Thesen Hansens. In den Diskussionsbeiträgen offenbarte sich die Bedeutung der unter dem Konzept der Oral History bedeutsamen Zeitzeugenschaft etwa im Falle Krzysztof Meyers und Mieczyslaw Tomaszewskis (Krakau). Der in der Schriftenreihe der Robert-Schumann-Hochschule erscheinende Kongreßbericht wird diese dankenswerterweise ebenfalls abdrucken. Spezifische Unterschiede in der Adaption alter Musik durch polnische Komponisten und zum Phänomen des Folklorismus an sich arbeitete Zofia Helman (Warschau) heraus. Hier wie auch in der „Wendung zur Minimal Music im Warschauer Herbst“ (Zbigniew Skowron, Warschau) zeichneten sich hochinteressante polnische ‚Sonderwege‘ ab, die durchaus dazu angetan sind, den exzeptionellen Rang der polnischen Musik des 20. Jahrhunderts zu untermauern.

Einen detaillierten Überblick zur Entwicklung der polnischen Symphonik in den vergangenen sechs Jahrzehnten bot Mieczyslaw Tomaszewski.

In seiner wahrnehmungsorientierten Analyse von polnischen Streichquartetten nach 1950 beschritt Klaus Wolfgang Niemöller (Köln) insofern neue Wege, als er das gleichsam dialektische Verhältnis der Werke zu klassischen Konventionen verdeutlichte und zu einer Reflexion der Traditionslinien des Streichquartetts aufforderte.

Die spezifisch polnische Rezeption der Zwölftontechnik Arnold Schönbergs exemplifizierte Maciej Gołab (Warschau) am Beispiel der Musik Jozef Kofflers. Martina Homma (Köln) stellte Ergebnisse ihrer Dissertation zur Musik Witold Lutosławskis vor.

Die beiden mit der Musik K. Meyers beschäftigten Referate (Lutz Lesle, Lübeck und Wladyslaw Malinowski, Warschau) boten Analysen von Meyers Konzerten für Saxophon, Flöte und Violoncello, die eine Annäherung an den Werkbegriff Meyers darstellten, den der anwesende Komponist selbst als „Versuch, sein eigenes harmonisches System zu realisieren“ definierte.

Peter Cahn (Frankfurt/M.) betonte in seiner engagierten Darstellung der Musik von Tadeusz Baird die Orientierung derselben an sprachlichen Gesten und Mustern. Den Bogen vom ‚Mythos‘ des Warschauer Herbstes als Begegnungsstätte von Ost und West und Ort der Präsentation der jeweils neuesten Werke zu einer kritischen Auseinandersetzung mit den sich aus Karlheinz Stockhausens Begriff der „Weltmusik“ ergebenden Implikationen schlug abschließend Volker Kalisch (Düsseldorf).

Weimar, 21. und 22. Oktober 1996: Symposion „Liszt und die Neudeutsche Schule“

von Christina-Maria Willms, Mainz

Mit dem Thema „Liszt und die Neudeutsche Schule“ ergänzten die 14. Weimarer Liszt-Tage das Symposion „Neudeutsche Schule“ der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Regensburg um rezeptionsgeschichtliche und kompositionstechnische Aspekte.

Der Eröffnung durch Detlef Altenburg und einer Einführung von Wolfgang Marggraf schlossen sich – quasi chronologisch beginnend – Überlegungen zur ‚Klassik‘-Rezeption in Frankreich, basierend u.a. auf Fétis-Quellen, sowie zu ihrer Relevanz für die literarisch-philosophische Basis des jungen Franz Liszt (Stefan Münch: „Une pensée métaphysique au-dessus de la pensée musicale. Literarische Kategorien der deutschen Klassik als musikästhetisches Modell im Schaffen Franz Liszts“) an, deren gewichtigere Komponente durch zeitgenössische, populäre französische Autoren wie Victor Hugo etc. gebildet wird. Auch aus dem historischen Kontext ergibt sich die ambivalente Beziehung zwischen Robert Schumann und den Vertretern der Neudeutschen Schule (Arnfried Edler: „Schumann und die Neudeutschen“).

Bei Referaten zu einzelnen Werken Liszts – aus der Gattung Symphonische Dichtung – rücken Kompositionsprinzipien und ihr programmatischer Bezug in das Zentrum der Betrachtung.

Versuchten Carl Dahlhaus durch Strukturanalyse und M. Kelkel durch eine Verbindung von Programm und Musik die formale Anlage der *Bergsymphonie* zu begründen, so läßt sich auch durch den Rückgriff auf Victor Hugos Ode das Problem des ‚doppelten Cursus‘ nicht vollständig lösen. Der Ansatz Friedhelm Krummachers, daß im Material die Entwicklungsmöglichkeiten bereits enthalten sind, die einen ‚doppelten Cursus‘ als etwas Neues notwendig werden lassen, und die Komposition den scheinbaren Widerspruch von absoluter und programmatischer Musik dadurch unterläuft (Krummacher: „Sujet und Struktur. Anmerkungen zu Liszts *Bergsymphonie*“), löste eine kontrovers geführte Diskussion über die Funktion des Programmes aus. Untersuchungen zur Instrumentation einer „Prometheus-Musik“ eines Komponisten der Neudeutschen Schule unter dem Aspekt des Fortschrittes implizieren sowohl die Darstellung der persönlichen Entwicklung als Instrumentator anhand der Fassungen als auch die klangfarblichen Innovationen – z. B. Klangfarbmutationen – und ihr Bezug zu Inhalt und Struktur des Werkes (Christina-Maria Willms: „Instrumentation und Fortschritt. Zur Instrumentationsgenese von Liszts *Prometheus*“).

Anhand von Beispielen aus der Klavier- und Liedliteratur der beiden Pole Liszt und Brahms zeigt sich – im Vergleich zu der in früheren Epochen bevorzugten ‚authentischen‘ Akkordabfolge – als Merkmal der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Vorliebe für ‚plagale‘ Akkordverbindungen (Franz Josef Stoiber: „Zur Harmonik bei Liszt und Brahms“). Die Analyse von Brahms’ *Akademischer Fest-Ouvertüre* im Rahmen eines Symposions zu Liszt und seinem Umfeld wird durch einen Titel, der einem Kalbeck-Zitat entlehnt ist, provoziert (Walter Werbeck: „Eine Symphonische Dichtung von Brahms? Bemerkungen zur *Akademischen Fest-Ouvertüre*“).

Untersuchungen zu Joachim Raffs programmatischer 1. *Symphonie* op. 96, der *Preis-Symphonie*, unter motivisch-thematischen und formalen Aspekten schließen die Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen nationalen Tendenzen sowie ihre kompositorische Umsetzung ein (Wolfram Steinbeck: „Nationale Symphonik und die Neudeutschen. Zu Joachim Raffs *Symphonie An das Vaterland*“). Die internationale Beschäftigung mit Liszt läßt sich u. a. am Beispiel Rußlands zeigen (Dorothea Redepenning: „Bemerkungen zur Funktion Franz Liszts in der russischen Musikästhetik der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts“).

Einen Ausblick auf Auswirkungen kompositionstechnischer Prozesse in der Gestaltungsweise von Klavierkonzerten bei der nachfolgenden Generation lag die ausführliche Analyse der Faktur von Liszts 1. *Klavierkonzert* in *Es-dur* zugrunde (Juan Martin Koch: „Das Klavierkonzert im 19. Jahrhundert. Liszt und die Folgen“).

Felix Draeseke bereits lange geplante, aber erst 1905 erschienene *Christus-Trilogie* (Glenn Stanley: „Felix Draeseke *Christus*: ein neudeutscher Oratorienzyklus?“) ist ein Beispiel für die Fortführung bzw. Relativierung neudeutscher Stilistik. Das Nachwirken lisztscher kultureller Impulse im Allgemeinen Deutschen Musikverein und bei den (Weimarer) Tonkünstlerfesten läßt sich anhand des chronologischen Abrisses von Entstehung und Bedeutung sowie der damit verbundenen Persönlichkeiten zeigen (Irina Kaminiarz: „Der Allgemeine Deutsche Musikverein und die Tonkünstlerfeste“). War Liszts 185. Geburtstag Anlaß für ein Symposion, so wurde die wissenschaftliche Reflexion über sein Werk und die Auswirkung durch Musikbeispiele u. a. an ‚seinem‘ Bechstein-Flügel im Liszt-Haus und durch Konzerte (Helmut Loos: Einführungsvortrag) ergänzt, deren Programm einen direkten Vergleich zwischen der von Liszt ausgehenden Lösung des Sonatenproblems und dem Sonatenschaffen der beiden Exponenten Felix Draeseke und Julius Reubke ermöglichte.

Harvard University, Cambridge, MA, 1. bis 3. November 1996:
International Beethoven Conference „Rethinking Beethoven's Late Period: Sources,
Aesthetics, and Interpretation“

von Birgit Lodes, München

„In Honor of Lewis Lockwood“ war der Untertitel der internationalen Beethoven-Konferenz, zu der das Music Department der Harvard University eingeladen hatte. Christopher Reynolds (University of California, Davis) hatte die schwierige Aufgabe übernommen, aus dem großen Kreis von Beethoven-Forschern und Lockwood-Freunden ein illustres Häuflein von 18 Referenten auszuwählen. Daß dabei Ludwig Finscher der einzige deutsche Vertreter gewesen wäre, er jedoch leider nicht erscheinen konnte, sei nur am Rande angemerkt. Steht es um die deutsche Beethoven-Forschung wirklich so schlecht?

Nach Reinhold Brinkmanns Begrüßung der zahlreichen (an die 200) Teilnehmer, in der er vor allem an die lange Tradition der Beethoven-Pflege in Neu-England erinnerte, und einer Einführung durch Christopher Reynolds begann die erste Sitzung zum Thema „Definieren des Spätstils“, geleitet von Christoph Wolff. (Nach alter Harvard-Tradition fungieren stets hauseigene Professoren als Chairmen). William Kinderman (University of Victoria, Canada) diskutierte die Möglichkeit eines „Neuen Weges“ in Beethovens Spätstil nach 1824 und verstand es dabei, einleitend auch seine neue Datierung des Skizzenbuches Artaria 195 unterzubringen. (Dieses wird in Kürze – man höre und staune – in einer neuen Reihe von Skizzenveröffentlichungen bei der University of Nebraska Press in Faksimile und Übertragung erscheinen.) Mit der Präsenz Beethovens im Jahr 1828 – sowohl im Konzertleben als auch in musikalischen Bezugnahmen bei Franz Schubert, Louis Spohr und Felix Mendelssohn Bartholdy – beschäftigte sich Christopher Reynolds. Richard Kramer (State University of New York, Stony Brook) ging auf Merkmale des Spätstils anhand der 1817 entstandenen Kompositionen *Resignation* (WoO 149) und der *Quintettfuge* op. 137 ein.

In der zweiten, Quellen gewidmeten Sitzung besprachen Bathia Churgin und Martha Frohlich (beide Bar-Ilan University, Israel) Änderungen im Autograph des Andante con moto aus op. 130 bzw. Skizzen zum zweiten Satz der *Klaviersonate* op. 54, sowie Leon Plantinga (Yale University) die Klavierfassung von Beethovens *Violinkonzert*. William Drabkin (University of Southampton, England) machte dem Cellisten Lockwood ein besonderes Geschenk, indem er, ausgehend von dem durch Karl Holz überlieferten angeblichen Beethoven-Zitat: „Sie werden eine neue Art der Stimmführung bemerken“, der Rolle des Cellos in den späten Quartetten nachging.

„Beethovens Aesthetik“ war der nächste Vormittag gewidmet, und es referierten Michelle Fillion (Mills College, Oakland) über Beethovens *C-dur-Messe* und James Webster (Cornell University) über das „Vorfremdete Spätwerk“: also Adornos *Missa solemnis*, wobei er aber vor allem eine Schenker-Analyse des (offen endenden) Glorias präsentierte. Karol Berger (Stanford University) erinnerte an die Vielzahl von Stellen in Beethovens Werken, an denen vorübergehend Musik wie aus einer anderen Welt in das reale Geschehen eindringt, und bezog diesen Dualismus auf philosophische Diskussionen der Zeit (u. a. Kant und Schiller). Leo Treitler (City University of New York) beschäftigte sich, ausgehend von der Satzüberschrift „Largo e mesto“ (op. 10/3, 2. Satz), mit Beethovens aufführungspraktischen Angaben.

Den Schwerpunkt „Beethovens Klaviermusik“ eröffnete Robert Taub mit einer rasend schnellen Aufführung der *Hammerklaviersonate*. Glenn Stanley (University of Connecticut) widmete sich daraufhin „Stimmen und ihren Rhythmen“ im ersten Satz der *Klaviersonate* op. 109. Mit den Termini „Memory, Reminiscence, and Ambiguity“ suchte Elaine Sisman (Columbia University) Eigenarten des Spätstils anhand der *Klaviersonate* op. 101 zu charakterisieren. Maynard Solomon (New York) konzentrierte sich auf die Implikationen des bodenständigen Themas der *Diabelli-Variationen*.

Die letzten beiden Referate, gebündelt unter dem Titel „Interpreting Texts and Contexts“, behandelten Erzählperspektiven in der *Fernen Geliebten* (Nicholas Marston, Oxford) und – wel-

cher Mut! – „noch einmal“ das Finale der *Neunten Sinfonie* (Michael Tusa, University of Texas, Austin).

Eine Diskussion zum übergeordneten Thema „Rethinking Beethoven's Late Period“ bildete den offiziellen Schlußteil der Tagung. Daß für diese und die anderen Diskussionen nicht mehr Raum vorgesehen war, mußte man in Anbetracht des fachkundigen Publikums sehr bedauern. Mit einigen persönlichen Worten setzte der Jubilar selbst einen würdigen Abschluß der Tagung. Ihm dankten die Anwesenden mit ‚standing ovations‘ für sein jahrzehntelanges – und noch weiter andauerndes – Engagement.

Michaelstein/Harz, 8. bis 10. November 1996:

17. Internationales Musikinstrumentenbau-Symposium „Glocken und Glockenspiele“

von Dieter Krickeberg, Berlin

Winfried Schrammek bestimmte Ort und Bedeutung der Glocke im Bereich der klingenden Körper allgemein, während Wilhelm Seidel ihre fundamentale, magische und religiöse Emblematisierung schilderte. Ging es hier um die großen Glocken der neueren Zeit, so berührte der Forschungsbericht von Monika Lustig Fragen der geographischen Verbreitung und der Funktion kleiner, vorgeschichtlicher Glocken. Ellen Hickmann erörterte in ihrem Referat über frühe Metallglocken in Europa neue Erkenntnisse, die unter anderem die Zuordnung mancher Funde oder auch Traditionslinien zur römischen Antike betreffen. Die Anfertigung der neueren, großen Glocken schilderte im Licht von Diderots und d'Alemberts *Encyclopédie* Dagmar Droysen-Reber.

Grundlegendes zum Klang der Glocke sagte vom akustischen Standpunkt aus Jobst P. Fricke. Diese im Verlauf der Tagung immer wieder auftauchenden Aspekte waren unter anderem die Möglichkeiten und Tendenzen zur Abstimmung der Teil- und der ‚Grundtöne‘. Ein erst seit kurzem bekanntes Faktum schilderte Gothard Bruhn, der in seiner Dissertation den betreffenden Nachweis geführt hat: Der Schlagton ist nicht in den Schwingungen der Glocke vorhanden, sondern entsteht durch die Konstellation von Teiltönen im menschlichen Ohr. Präzisierungen hinsichtlich des akustischen Verhaltens, besonders auch mit Rücksicht auf Masse bzw. Form der Glocke, brachte das Referat von Helmut Fleischer, der speziell mit dem Computer durchgeführte Analysen vorstellte. – Wenig bekannt ist, daß in Ungarn auch Aluminiumglocken hergestellt werden, deren Vorteile nach dem Bericht von András Illényi in schneller, energiesparender Fertigung sowie in ihrem geringen Gewicht bestehen. Um die Entwicklung der großen Glocken ging es in den Referaten von Konrad Bund und Claus Peter. Im Rahmen des Wandels zu einem stärker von harmonischen Teiltönen bestimmten Klang erhoben sich unter anderem die Fragen, wie genau der Glockenhersteller einer bestimmten Zeit das Teiltonspektrum einer Einzelglocke bzw. die Haupttöne der Glocken eines Geläutes abstimmen bzw. im voraus festlegen konnte. Klar wurde in jedem Fall, daß eine große musikalische Vielfalt der Geläute bestanden hat.

Die Praxis, Geläute aus Glocken zusammenzustellen, die ursprünglich weder für einander bestimmt waren noch betont konsonant klingen, schilderte Pál Patay im Hinblick auf Schwierigkeiten der Beschaffung von Glocken im Ungarn des 17. bis 19. Jahrhunderts. Demgegenüber berichtete Veit Heller über einen besonders deutlichen Fall planender Klanggestaltung: Bei den in Mitteldeutschland im 18. Jahrhundert tätigen Glockengießern Sorber und Rausch zeichnen sich sowohl im Klangspektrum der Einzelglocken als auch in der Zusammenstellung der Geläute originelle Tendenzen ab, die die Eigenständigkeit der Glocken gegenüber der Harmonik der Kunstmusik akzentuieren. Einen ausführlichen Bericht über Geschichte und Verwendung des berühmten Geläutes von St. Peter in Rom, beruhend auf Arbeiten, die auch dessen Konservierung dienen sollen, gab Theo Halekotte. Der weit in die Kunstmusik hineinreichenden Wichtig-

keit der Glocken in Rußland entsprechend hielt Juri Puchnatschow ein facettenreiches Referat, das von der Volksmusik über Modest Mussorgski zu den Zaren reichte. Die Verwendung fester (nicht schwingender) Glocken ermöglicht hier auch eine rhythmisch betonte Glockenmusik. Eine weitere Annäherung an ‚Musik‘ im engeren Sinn brachte der Bericht „Bewegung und Klang“ von Manfred Bartmann, der aufgrund eigener Feldforschung ein methodisch umfassendes Bild vom Beiern der Glocken in der Grafschaft Bentheim gab. Und schließlich zwei Referate über das Zusammentreffen der Glocken mit der ‚normalen‘ Kunstmusik: Jeffery Bossin referierte aus eigener Erfahrung als Carillonneur in Berlin über spieltechnische Möglichkeiten und Repertoire der großen Glockenspiele vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, und Rainer Arndt schilderte aus seiner Zusammenarbeit mit Johannes Wallmann die Realisierung von dessen *Glockenrequiem Dresden*, einer Komposition für 129 Dresdener Kirchenglocken.

Wie in Michaelstein üblich, wurde das Thema durch eine Reihe von Konzerten klingend kommentiert.

Bern, 14. bis 16. November 1996:

Kolloquium „Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin?“

von Heidy Zimmermann, Basel

Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Bern feierte sein 75jähriges Bestehen mit einem Symposium, welches das historische und fachliche Umfeld seines Gründers Ernst Kurth (1886–1946) beleuchtete. Der Berner Ordinarius Anselm Gerhard, der die Tagung initiiert hatte, artikuliert in seiner Einführung das Unbehagen über die „Verspätung“ der Musikwissenschaft, die es u. a. bis heute weitgehend versäumt habe, die eigene Fachgeschichte kritisch ins Auge zu fassen.

Eröffnet wurde das Symposium mit einem Festakt, an dem Thomas Schacher (Zürich) seine auf umfangreichen Archivalien basierende Chronik des Berner Instituts (1921–1996) präsentierte. Der Germanist Bernhard Böschstein (Genf) fragte in seinem Festvortrag „Wie verwandelt sich Musik in Literatur?“ und schlug einen Bogen von Jean Paul über Eduard Mörike und Charles Baudelaire zu Thomas Mann. Das Thema insgesamt in einen fächerübergreifenden Zusammenhang zu stellen gehörte zum klugen Konzept der Tagung. So revidierte der Berner Historiker Stig Förster den Mythos von der „Illusion des kurzen Krieges“ vor 1914 und bereitete neue Materialien aus, mit denen er den irrationalen Kulturpessimismus der kriegswilligen Offizierselite belegte. Über den „Zusammenhang von Musik und Politik in der deutschen Reformpädagogik“ sprach Jürgen Oelkers (Bern). Aus dem Befund der stetigen Instrumentalisierung von Musik leitete er in seinem prägnanten Referat die grundlegende Kritik an der kanonischen Vorstellung vom ethisch-moralischen Wert der Musikerziehung ab. Der Psychologe Christian Allesch (Salzburg/Wien) schließlich untersuchte die Implikationen musikpsychologischer Ansätze um die Jahrhundertwende, indem er etwa Gustav Theodor Fechners ‚Ästhetik von unten‘ Konzepte gegenüberstellte, die sich am Gestaltbegriff orientieren.

Eine Reihe von Vorträgen widmete sich herausragenden Figuren der frühen Musikwissenschaft im Spannungsfeld von ‚Fortschrittsglauben‘ und ‚Modernitätsverweigerung‘. Wolfgang Sandberger (Hamburg) situierte Philipp Spitta zwischen antiquarischer, philologischer und historischer Musikforschung. Hartmut Grimm (Berlin) nahm eine Neubewertung von Hermann Kretzschmars musikalischer Hermeneutik vor, indem er deren wissenschaftliche Begründung auf eine Restitution der Affektenlehre zurückführte. Den musikhistoriographischen Ansatz Heinrich Besslers versuchte Laurenz Lütteken (Münster) anhand von philosophisch durch Martin Heidegger geprägten Grundbegriffen wie ‚Ausdruck‘ und ‚Erleben‘ zu erklären. Seiner Hauptthese zufolge betrieb Bessler in den frühen Schriften eine Funktionalisierung von Ge-

schichte unter systematischen Vorzeichen. Mit einem Vortrag „Zur Modernität der musikethnologischen Praxis bei Erich Moritz von Hornbostel“ behandelte Sebastian Klotz (Berlin) eine Fachrichtung, die 1933 in Deutschland eliminiert wurde und sich erst allmählich wieder neu etablieren konnte.

Die Betrachtung der ersten Jahrhunderthälfte hatte ihren Schwerpunkt der Entwicklung des Faches gemäß im deutschen Sprachbereich. Dazu gehörte auch der Blick auf konservative musikgeschichtliche Konzepte in Wien um 1900, die Martin Eybl (Wien) an publizistischen Reaktionen auf die Aufführung von Schönbergs *Zweitem Streichquartett* analysierte. Das Verhältnis von akademischer Musikforschung und zeitgenössischer Musik in Deutschland (1918–1960) beleuchtete Peter Cahn (Frankfurt a. M.). Er stellte bei ordentlichen Professoren (Hermann Abert, Friedrich Blume) grundsätzlich eher Berührungspunkte, bei akademisch weniger eingebundenen Forschern (Alfred Einstein, Hans Mersmann) größere Offenheit fest. Unter dem provokativen Titel „Heil Dir, Helvetia“ hinterfragte Chris Walton (Zürich) die Vorstellung von einer neutralen Musikwissenschaft in der Schweiz. Für die Zeit von 1933 bis 1945 konstatierte er weithin beharrliches Ignorieren der politischen Entwicklung im nördlichen Nachbarland, als dessen kulturelle Provinz sich die Schweizer Musikszene verstand. Eckhard John (Freiburg i. Br.) zeigte die erschreckend vielfältigen Verstrickungen der deutschen Musikwissenschaft mit dem Nationalsozialismus auf. Er erinnerte daran, daß eine Auseinandersetzung mit dieser Zeit bis jetzt kaum stattgefunden habe und daß der kritische Blick für Kontinuitäten immer noch verstellt werde durch selbstgerechte Entlastungsstrategien. In einem weitgespannten Überblick über die Entwicklung der Musikwissenschaft in Frankreich und Italien forderte Jürg Stenzl (Salzburg) die Erarbeitung einer Fachgeschichte im europäischen Gesamtzusammenhang. Die besondere Entwicklung der Musikwissenschaft in den romanischen Ländern erklärte er damit, daß sie sich erst spät als universitäres Fach etablierte und deshalb lange Zeit nicht so viel Prestige und Einfluß besaß wie in den deutschsprachigen Ländern. Stenzl warnte auch davor, das Problembewußtsein allein auf den Nationalsozialismus zu beschränken, und weitete die Betrachtung auf Faschismus hin aus, um die komplexen Beziehungen zwischen Nationalismus, Reaktion und Moderne in den europäischen Ländern analysieren zu können. Brisanten Stoff breitete zum Schluß des thematisch vielschichtigen, in den Diskussionen anregenden Symposions Roman Brotbeck (Saint Clément-sur-Guye) in einem Bericht über *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* aus. Er hatte die Zettelkästen der alten MGG durchgesehen und vermittelte eine Vorstellung von den Beschönigungs-, Unterdrückungs- und Verdrängungsstrategien, die bei der Auswahl der Artikel wirksam waren und deren Folgen bis heute spürbar sind.