
BERICHTE

Würzburg 5. Oktober 2000:

Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung: Symposion I „Komponieren in der einstimmigen Musik des Mittelalters“

von Annette Kreuziger-Herr, Hannover

„Komponieren“ war das zentrale Thema der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Würzburg, und eines ihrer beiden Symposien war dem „Komponieren in der einstimmigen Musik des Mittelalters“ gewidmet. Das von Wulf Arlt geleitete eintägige Symposion, an dem Andreas Haug (Trondheim), Joseph Willimann (Basel), David Hiley (Regensburg), Roman Hankeln (Weimar-Jena), Lorenz Welker (München), Klaus-Jürgen Sachs (Erlangen) und Jürg Stenzl (Salzburg) beteiligt waren, wandte sich damit explizit dem Beginn der schriftgebundenen europäischen Musiktradition zu.

Im 9. Jahrhundert beginnt die Aufzeichnung liturgischer Gesänge mit Hilfe von Akzent- oder Punktneumen, die Frage nach Bewertung und Einschätzung stellt sich sofort, und hier, im 9. Jahrhundert und in den folgenden Jahrhunderten werden, um einen Begriff von Fritz Reckow zu verwenden, die Weichen gestellt für eine historische Entwicklung, die verlust- wie ertragreich gleichermaßen ist. Aber der emphatische Begriff des Komponierens, um den sich der Diskurs dreht, ist durchaus ambivalent, und es gibt eine besondere Schwierigkeit: die Abgrenzung des Begriffs „Komposition“ von dem, was er noch nicht oder nicht mehr bezeichnet. Zwischen Improvisation, zwischen dem Zusammensetzen fertiger Versatzstücke aus idiomatisiertem Material und Komposition im modernen Sinne sind die Grenzen schwer bestimmbar, auch hier, beispielsweise in der Auseinandersetzung zwischen europäischer mit außereuropäischer Musik, zeigen sich die Konsequenzen eines aufbrechenden Kanons an Methoden und Konzepten.

Es ist notwendig, das „komplexe und komplizierte Zusammenspiel von [...] Handwerk und Ideen“, wie es Fritz Reckow 1985 bereits angedeutet hatte, „möglichst differenziert zu untersuchen und in seinen Auswirkungen auf die Kompositionsgeschichte besonders vorsichtig – aber auch besonders umsichtig – zu interpretieren.“ Im Mittelalter, das den Beginn der Verschriftlichung von Musik markiert, beginnt diese „Kompositionsgeschichte“, gleichzeitig wird hier deutlich, dass sie ohne ein eingehendes Verständnis der Mündlichkeit nicht zu erörtern und letztlich auch ohne ein rückwärtiges Überspringen des 19. Jahrhunderts nicht zu leisten ist – ein weites Feld, die Annäherung an die Fremdheit und Andersartigkeit mittelalterlichen Komponierens und einer ganz anderen Art „musikalischen Denkens“.

Innerhalb der so definierten „Problemggeschichte des Komponierens“ (Arlt) wird also zunächst die Gegenbegrifflichkeit das zentrale Problem sein, und es wurde von Wulf Arlt, Andreas Haug und Klaus-Jürgen Sachs angesprochen. Dabei führte Andreas Haug beispielsweise aus, dass jener für die einstimmigen Gesänge des Mittelalters konstatierte Mangel an kompositorischer Individualität, Ambition, Originalität oder Autonomie als Katalog von Defiziten wenig taugte, um dem musikalischen Befund näher zu kommen. Klaus-Jürgen Sachs mahnte zur Vorsicht im Umgang mit dem Begriff „Komposition“ in Bezug auf die mittelalterliche Einstimmigkeit, ein Zögern, das er zugleich als klaren Impuls verstanden wissen wollte, um in analytischer Feinarbeit genauer zu ermitteln, wo und wie innerhalb der stilistischen Grenzen Melodien entstanden, „bei denen offenkundig ‚Komposition‘ im Spiel“ war (Sachs).

Bereits zu Beginn hatte Wulf Arlt erörtert, dass das Thema sich zunächst auf jene zum Teil erforschten, zum Teil noch zu erforschenden historischen Bedingungen richte, unter denen „Komponieren“ möglich werden konnte und beschrieb den zentralen Bezugspunkt für die Frühzeit der Verschriftlichung: den älteren Choral, den Grundbestand der Messgesänge des Propriums, der den „cantus romanus“ repräsentierte und der im 10. Jahrhundert durch neue

Alleluia-Gesänge, neue Bestandteile des Offiziums und Ergänzungen der älteren Funktionen vom Tropus bis zum Lied des 12. Jahrhunderts auffallend erweitert worden war.

Ein gewisses Zögern, vor allem bei den ältesten Schichten der liturgischen Einstimmigkeit, des so genannten „Gregorianischen Chorals“, von „Kompositionen“ zu sprechen, war durchweg offenkundig. Aber was sind diese Melodien dann? Andreas Haug problematisierte diese Frage anhand des schwierigen Corpus jener Melodien (z. B. in Codex Sankt Gallen 484, Pag. 261 und 288), die ohne Text überliefert sind („Textloses Komponieren im Neunten Jahrhundert“), Joseph Willmann untersuchte die „Aussagen des Musikschrifttums hinsichtlich des Komponierens und Probleme ihrer analytischen Einlösung“ und verwies beispielsweise darauf, dass keine systematische Kompositionslehre existiert, gleichwohl jedoch sich in selektiven Aspekten konkrete Einlösungen im Notierten ausmachen lassen.

Die einstimmigen Melodien begriff Jürg Stenzl, der auf die Ausführung von Klaus-Jürgen Sachs („Über das Zögern, bei mittelalterlicher Einstimmigkeit von ‚Komposition‘ zu sprechen“) reagierte, konkret als eine Art Patchwork, aus einem Baukasten vorgefertigter tonaler Formeln zusammengesetzt. Aber auch hier ist die Grenze nicht immer deutlich zu ziehen: Auch aus vorgefertigten Teilen lassen sich ja durch die Wahl und Anordnung der Zusammenstellung individuelle Gestalten gewinnen, und auch „individuellere“ Prägungen in der Musik des 10. und 11. Jahrhunderts sind ohne Formelhaftigkeit nicht denkbar, wie etwa die Analysen von David Hiley („Die Würde des Bekannten, der Glanz des Neuen: Responsoriumskomposition 900–1200“) und Roman Hankeln („Der Wille zum Ausdruck ...‘. Kompositorische Innovation und ihr Verhältnis zur Tradition in den *Historiae* für die heiligen Herrscher Karl der Große, Heinrich II. und Ludwig IX.“) zeigten. Komponieren kommt im Mittelalter – und auch später in der Musikgeschichte Europas und anderer Kontinente – ohne vorgefundene Formeln, Bausteine, Material, an dem sich die Inspiration entzünden könnte, nicht aus.

Wulf Arlt verwies in seinem abschließenden Resümee auf die Chancen und Grenzen der unterschiedlichen Konzepte zur Komposition für das Frühmittelalter und machte u. a. als Problem jenes emphatische Konzept von Komposition aus, das als Erbe aus dem frühen 19. Jahrhundert weiterhin die Begrifflichkeit zu prägen scheint. Kein zeitloser Kompositionsbegriff könne das Ziel sein, allein eine adäquate Interpretation der musikalischen Quellen. Es sei noch viel zu tun, und Chancen zu musikwissenschaftlicher Arbeit eröffneten sich hier – eine Arbeit, die einen direkten Zugang zu den musikalischen Texten nicht nur erlaubt, sondern fordert, und die das fachspezifische Verständnis von Musikgeschichte als reiner Kompositionsgeschichte, das die Musikwissenschaft seit ihrer Gründungsphase um 1900 immer noch prägte, zumindest für die mittelalterliche Musik überschreiten muss, um der Lösung vielfacher Rätsel näher zu kommen.

Köthen 11. bis 15. Oktober 2000:

Internationales Bach-Symposium aus Anlass des 70. Geburtstages von Ulrich Siegele:
„Das Wohltemperierte Clavier I“

von Martin Geck, Witten

Unter der künstlerischen Leitung von Siegbert Rampe und der Intendanz von Günther Hoppe und Eckhart-Bodo Elze hatten aktive Teilnehmer und zahlreiche Zuhörer fünf Tage lang Gelegenheit zu wissenschaftlichem und künstlerischem Erfahrungsaustausch.

Ulrich Siegele ließ es sich nicht nehmen, selbst Analyse-Seminare abzuhalten und in einige der Referate einzuführen, die von Kirsten Beißwenger (Tokyo), Hans-Joachim Hinrichsen (Zürich), Siegbert Rampe (Köln und Salzburg), Dominik Sackmann (Winterthur und Zürich), Don O. Franklin (Pittsburgh), Andreas Waczkat (Rostock), Herbert Anton Kellner (Darmstadt),

Thomas Synofzik (Köln), Wolfgang Ruf (Halle) und Martin Geck (Dortmund) zu unterschiedlichen Aspekten des Themas gehalten wurden.

Kenneth Gilbert, Alfred Gross, Christine Schornsheim, Markus Becker und das Ensemble „Nova Stravaganza“ unter Leitung von Siegbert Rampe boten mehr als bloße Umrahmung, nämlich den künstlerischen Kontrapunkt zu einem Thema, das rein theoretisch gar nicht abgehandelt werden könnte. Am Schlußtag gelang es Jutta Schmoll-Barthel in ihrer Laudatio auf Ulrich Siegele auf das Trefflichste, Forschung und Lehre dieses nicht nur als Bach-Forscher bedeutenden Gelehrten in seiner Unverwechselbarkeit zu zeichnen.

Das nächste Symposium ist schon angekündigt: Es wird sicherlich in gleich freundlicher und komfortabler Atmosphäre im Frühjahr 2002 stattfinden und Bachs Violin-Soli gewidmet sein.

Luzern, 4. bis 7. April 2001:

„Musik – Religion – Kirche. Ein Konfliktfeld“

von Gabriela Schöb, Zürich

Luzern ist ein geeigneter Ort für ein Symposium, das sich mit dem Spannungsfeld von Musik, Religion und Kirche auseinandersetzt. Die Akademie für Schul- und Kirchenmusik ist in Luzern beheimatet, ebenso eine theologische Fakultät. Letztes Jahr entstand per Volksentscheid eine veritable Universität mit drei Fakultäten in Luzern und auch die großen Musikausbildungsstätten haben sich 1999 zu einer Hochschule zusammengeschlossen. Diese beiden Institutionen – Universität und Musikhochschule – veranstalteten erstmals gemeinsam, ergänzt durch das Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern, ein Symposium. Durch die Zusammenarbeit mit den Osterfestwochen Luzern konnten somit die wichtigsten Forschungs- und Musikstätten von Luzern ihre Kräfte bündeln.

Iso Camartin (Zürich) ging in seinem Eröffnungsreferat auf die Problematik der Kontrafakturen von geistlichen und weltlichen Werken ein und führte ihre Wirkung in beiden Bereichen auf den Gott Dionysos zurück, der für ihn als Garant der Ambivalenz steht.

Die nachfolgenden Redner und Rednerinnen referierten über ein breites Feld von Themenbereichen und gingen von verschiedensten wissenschaftlichen Ansätzen aus. David Krieger (Luzern) entwickelte eine überzeugende Theorie des Rituals. In vielem knüpfte Peter Niklas Wilson (Hamburg) wieder an diese Thesen an, indem er über Transzendenzerfahrungen in der freien Improvisation sprach. Dagmar Hoffmann-Axthelm (Basel) erforschte anhand der Säuglingsforschung Zusammenhänge von Musik und Andacht. Ivo Meyer (Luzern) zeigte Musik im biblischen Kontext als Grenzbereich der Sprache. Eine ähnliche Sicht der „Musik“ pflegt auch der Islam, der im Zusammenhang mit seinem Kult nicht von „Musik“ spricht, sondern ganz von der Sprache ausgeht. Issam El-Mallah (Oman/München) referierte darüber in seinem Vortrag. Heidi Zimmermann (Basel) sprach über Musik und Gesang im jüdischen Kult. Von konkurrierenden musikalischen und religiösen Praktiken bei den Maya-Nachfahren Guatemalas berichtete Mathias Stöckli (Guatemala).

Mit interessanten, wenn auch gänzlich gegenläufigen Thesen wurde das Spannungsfeld von Musik und Kirche ausgeleuchtet. Dietrich Wiederkehr (Luzern) plädierte für einen offenen Umgang mit weltlicher und geistlicher Musik. Von keiner Seite sollten Monopolansprüche angemeldet werden, auch sollte keine religiöse Vereinnahmung von weltlicher Musik geschehen, aber die Grenzen dafür müssten durchlässiger gestaltet werden.

Jürg Stenzl (Salzburg) zeigte an drei Beispielen auf, wie unterschiedlich Kirchenmusik auch innerhalb einer Epoche sein konnte. Dem cluniazensischen Reichtum setzte er die zisterziensische Choralreform entgegen, in der Renaissance stellte er der Parodie- oder Imitationsmesse den Genfer Psalter gegenüber, dessen sträfliche Vernachlässigung in der Musikge-

schichtsschreibung er beklagte. Im 18. Jahrhundert konfrontierte er den neogallikanischen Choral mit der orchestralen Kirchenmusik. Stenzl kam zu dem Schluss, dass das viel beschworene Konfliktfeld eigentlich inexistent sei, da die Kirchenmusik heutzutage viel eher pastoralen denn ästhetischen Kriterien zu genügen habe.

Andreas Marti (Bern), der nicht nur als Dozent sondern auch in seiner Funktion als Organist und Kirchenmusiker sprach, ordnete die fünf zentralen Begriffe, Musik, Theologie, Ästhetik, Gebrauch, Kirche, zu einem Fünfeck, und kommentierte die entstehenden Verbindungen. Marti plädierte für einen überlegten aber nicht dogmatischen, sondern an der Praxis sich orientierenden Ansatz in der Kirchenmusik. Ebenfalls von der Praxis aus ging das Referat des Komponisten Dieter Schnebel, der am Beispiel seiner eigenen *Missa* das Werden und die mit der Entstehung von Kirchenmusik verbundene tiefe Auseinandersetzung beschrieb. Zuvor hatte schon Klaus Röhling (Kassel) anhand von Dieter Schnebels *Missa brevis* (die während des Vortrags von Mechthild Seitz in Ausschnitten hervorragend interpretiert wurde) sachkundig dargelegt, dass auch im zeitgenössischen Musikschaffen die Spannungsverhältnisse der Liturgie mit der sie reflektierenden Musik in Einklang gebracht werden können.

Thüring Bräm (Luzern) erzählte aus seiner Arbeit als Chef der Jury des Wettbewerbs für „*musique sacrée*“ in Fribourg und erläuterte an einigen Beispielen die Problematik, wie der spirituelle Gehalt eines Werks zu ermitteln wäre, um am Schluss festzuhalten, dass es keine geistliche Musik per se gäbe. Interessant war im Anschluss an dieses Referat insbesondere auch der Diskussionsbeitrag von Alois Koch (Luzern), der ins Feld führte, dass die Kirche nie Interesse an der Musik gezeigt habe, sondern, dass es immer die Musik gewesen sei, die sich um Eingang in die Kirche bemüht habe. Dieses Votum zeigte noch einmal in aller Deutlichkeit auf, wo die Problematik der Kirchenmusik liegt, dass nämlich, wie schon im Verlauf der Referate immer wieder angedeutet wurde, das Konfliktfeld gar nicht besteht, weil sich zwischen den drei Komponenten Musik, Religion, Kirche noch immer zu wenig Reibungsfläche anbietet, oder aber, dass das Konfliktfeld durchaus besteht, allerdings nur von wenigen als solches wahrgenommen wird und nach wie vor seiner Beackung harret.

Venedig, 4. bis 7. April 2001:

„La musica degli ospedali veneziani fra Seicento e inizio Ottocento / Musik an den venezianischen Ospedali vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert“

von Mario Armellini, Bologna

Die Veranstaltung wurde vom Deutschen Studienzentrums in Venedig in Zusammenarbeit mit dem Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena ausgerichtet und von der Fritz Thyssen Stiftung großzügig gefördert. Helen Geyer und Wolfgang Osthoff, wissenschaftlich Verantwortliche der Tagung, luden die Teilnehmer ein, die spezifisch venezianische Thematik der Ospedali in das Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken. Das breite Themenspektrum bot Problematisierungen hinsichtlich der Biographie einzelner an den Ospedali tätigen Lehrer und Schülerinnen, den „*figlie del coro*“, sowie der Darstellung fachspezifischer Einzelfragen. Außerdem wurde die Frage nach den Grenzen des Begriffs Kirchenmusik und in wie weit dieser überhaupt auf die an den Ospedali gepflegte Musik anwendbar ist, zur Diskussion gestellt. In diesem Zusammenhang spielte die Terminologie bestimmter Gattungen, wie beispielsweise der Solomotette, des Psalms oder des Oratoriums eine wichtige Rolle.

Giuseppe Ellero (Venedig) betonte in seinem Begrüßungsvortrag „La riscoperta della musica degli Ospedali veneziani nel ventesimo secolo“ den besonderen Stellenwert dieser Tagung. Nach Helen Geyers Einführung in die Thematik begann die Konferenz mit Michael Talbots (Liverpool) Vortrag zu „*Anna Maria's partbook*“, in welchem die neusten Erkenntnisse hinsicht-

lich der Biographie Anna Marias geliefert und das Stimmbuch sowie die Violinkonzerte erklärt wurden. An diese Äußerungen knüpfte der reich dokumentierte Vortrag „Anna Maria del violino 1696–1782“ von Micky White (Venedig) an. Die Referentin bot einen soziologisch gewichteten Vortrag. Unter dem Titel „Antonio Vivaldis Mottetti a voce sola: Sakrale Kantaten mit gattungsübergreifender Charakteristik?“ löste Diana Blichmann (Weimar-Jena) eine heikle Kontroverse bezüglich der stilistischen, metaphorischen und vor allem terminologischen Präzisierung der Solomotetten Vivaldis aus. Bernhard Janz (Würzburg) bot mit seinem Beitrag „Niemand dachte damals an Geschmacksverirrung‘ – Baldassare Galuppi Oratorium *Jahel* wichtige Erkenntnisse zu Galuppi ältestem lateinischen Oratorium. Die Analyse der Schlummer- und Rachearie „Sum desperatur“ und die Beobachtung musikdramatischer Berechnung führte zum Fazit der hohen ästhetischen Qualität in Galuppi Oratorium. Der Vortrag zu den „Psalmvertonungen im Vergleich: Galuppi–Anfossi, ecc.“ von Helen Geyer (Weimar-Jena) lieferte interessante Ergebnisse hinsichtlich der verschiedenartigen Vertonungen des „Laudate pueri Dominum“. Die Grundlage bildete die um 1746 einsetzende Debatte zwischen Padre Martini und Antonio Eximeno um eine angemessene Kirchenmusik. Nach einem herausfordernden Vergleich kam die Referentin zum Ergebnis, dass ein Gleichgewicht zwischen kontrapunktischen und theatralischen Techniken nachweisbar ist. Franco Rossi (Venedig) schenkte in seinem Beitrag „In margine agli Ospedali: I versetti per la vestizione“ der Feierlichkeit der Nonneneinkleidung, zu der speziell diesem Ereignis gewidmete Motetten gesungen und Gedichte gelesen wurden, besondere Beachtung.

Ein aufschlussreiches und neues Bild zur bis dato umstrittenen Biographie und Lehrtätigkeit Carlo Tessarini vermittelte Paola Besutti (Lecce-Rom) in ihrem Vortrag „La didattica strumentale negli Ospedali veneziani: il ruolo di Carlo Tessarini“. Unter anderem wurden die didaktischen Duette, die *Gramatica di musica* und das *Trattenimento musicale* hinsichtlich des Schwierigkeitsgrades und der Techniken erläutert. Unter dem Titel „Antonio Sacchini als Oratorien- und Opernkomponist“ entwickelte Wolfgang Osthoff einen analytischen Vergleich zwischen der 1770 in Wien inszenierten Oper *L'eroe cinese* und dem in Venedig aufgeführten Oratorium *Machabaeorum Mater*. Bei der Gegenüberstellung der Einzelsätze fielen im Detail Nuancierungen auf, die eine kompliziertere Kunstfertigkeit im Oratorium schlussfolgern ließen. Jolando Scarpa (Bologna) präsentierte unter dem Thema „Una dinastia di napoletani all'Ospedaletto“ einen an Fakten reichhaltigen Vortrag zu Komponisten, die aus den neapolitanischen Konservatorien hervorgingen und nach 1739 an den venezianischen Ospedali eine wichtige Stellung einnahmen. Anna Maria Giannuzzi Miraglias (Venedig) gab mit ihrer Darstellung zum „L'antico ospitale della Pietà“ nicht nur einen Überblick zur Geschichte dieser Institution, sondern ebenso zur derzeitigen Situation, Funktion und zu den zahlreichen Aktivitäten der Pietà.

Wolfgang Hochstein (Geesthacht) schloss mit dem Beitrag „Solomotetten an den Incurabili unter besonderer Berücksichtigung der Kompositionen Jommellis“ eine stilistisch vergleichende Analyse von Niccolò Jommellis Motetten an, in der abermals die Nähe zur Oper anklang. Mit aufschlussreichen biografischen Darstellungen zur Sängerin, Violinistin und Komponistin Maddalena Lombardini Sirmen trug Elsie Arnold (London) mit ihrem Referat „Maddalena Lombardini Sirmen, her time at the Mendicanti and her compositions“ bei. Von besonderem Interesse stellten sich insbesondere die Streichquartette der Lombardini Sirmen heraus. Iris Winkler stellte Simon Mayrs Wirken am Ospedale dei Mendicanti vor dem Hintergrund zeitgenössischer Quellen dar. Anhand dreier in Venedig entstandener, ähnlich strukturierter Solomotetten Mayrs warf sie die Frage der Zuordnung auf. Pier Giuseppe Gillio (Ivrea) schloss den Kongress mit einer Abhandlung zu den *figlie del coro* unter dem Titel „[...] alquanto adulte, ma capacissime al canto: le figlie del coro non provenienti dal ruolo delle orfane negli ospedali dei Derelitti, degli Incurabili e dei Mendicanti (1730–1778)“ ab. Seit 1733 galt an den Ospedali eine besondere Etikette: Es wurden nicht nur Waisenmädchen, sondern ebenso Mädchen aus noblen oder Künstlerfamilien aufgenommen, um eine neue Gesangspraxis einzuführen.

Trossingen, 27. April 2001:

1. Trossinger Symposium zur Renaissancemusikforschung: „Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert“

von Klaus Aringer, Tübingen

Die vom Institut für Alte Musik an der Musikhochschule Trossingen ins Leben gerufenen Tagungen sollen in Zukunft einmal jährlich mit wechselnden thematischen Schwerpunkten stattfinden. Die Initiatorin Nicole Schwindt erläuterte in ihrem einführenden Vortrag methodische Konzepte und Probleme einer musikalischen Alltagsgeschichte, die sie als umfassend angelegte Rekonstruktion historischer Wahrnehmungsfelder definierte, aus deren Zusammenschau sich eine veränderte Sicht auf größere musikgeschichtliche Zusammenhänge ableiten ließe.

Die sieben Referenten reagierten auf diesen Forschungsansatz mit unterschiedlicher Konsequenz, das breit gefächerte inhaltliche Spektrum reichte vom höfischen und bürgerlichen Musikleben über Fragen der vokalen und instrumentalen Praxis bis zum gesellschaftlichen Kontext der Musik. Franz Körndle (Jena) umriss eingangs die täglichen kirchenmusikalischen Aufgaben der Münchner Hofkapelle und ging auch auf das aufgeführte Repertoire ein. Jeanice Brooks (Southampton) skizzierte die personelle und strukturelle Zusammensetzung der „*musique de chambre*“ am französischen Hof. Die Ausführungen Reinhard Strohms (Oxford) galten der musikalischen Entstehung und dem Aufführungskontext des spätmittelalterlichen Liedes, während Christian Meyer (Paris) eine Orgelspiellehre des 15. Jahrhunderts vorstellte, die den bislang ältesten Beleg zum Fingersatz enthält. Birgit Lodes (München) deutete die große Verbreitung des Liedes „*Maria zart*“ als Mittel der Bewältigung alltäglicher Lebensängste. Maren Goltz (Leipzig) ging der gezielten Vereinnahmung des Publikums durch Musik im Auftreten von Quacksalbern nach. Zum Abschluss erhellte Joachim Lüdtke (Göttingen) die musikalische Ausbildung und Tätigkeit eines Amateurs am Beispiel des Augsburger Kaufmannes Philipp Hainhofer. Mit zwei Konzerten bereicherten Dozenten und Studierende der Musikhochschule die Tagung, deren Vorträge im ebenfalls neu gegründeten *Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik* publiziert werden sollen. Das nächste Symposium im April 2002 wird dem Bereich „Gesang zur Laute“ gewidmet sein.

Berlin, 9. bis 11. Mai 2001:

Ernst Pepping (1901–1981): Symposion anlässlich seines 100. Geburtstages

von Reinhard Schäfertöns, Berlin

Obwohl Ernst Pepping heute, wenn überhaupt, als einer der wichtigsten Vertreter protestantischer Chormusik des 20. Jahrhunderts im Musikleben präsent ist, hat er sich selbst doch stets als zu Unrecht in diese Rolle gedrängt empfunden. Diese Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit zog sich denn auch wie ein roter Faden durch das dreitägige, anlässlich seines 100. Geburtstages von der Hochschule der Künste Berlin gemeinsam mit der Ernst Pepping-Gesellschaft veranstaltete Symposion. Unter der Leitung von Rainer Cadenbach, Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen referierten und diskutierten insgesamt 15 Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, wobei deutlich wurde, welche große Distanz uns schon zwanzig Jahre nach seinem Tod von diesem Komponisten trennt.

Michael Heinemann (Dresden) eröffnete das Symposion mit einem Grundsatzreferat, in dem er den gegenwärtigen Forschungsstand skizzierte sowie anhand eines biografischen Entwurfs versuchte die schöpferische Position Ernst Peppings zu bestimmen. Es folgte, als Beispiel für die

vielfältige Rezeption seines Schaffens bis in die 1970er-Jahre hinein, ein Überblick über die Beziehungen Peppings zu sächsischen Interpreten von Matthias Herrmann (Dresden).

Martin Thrun (Freiburg) stellte das frühe Schaffen Peppings in den Kontext der musikalischen Avantgarde seiner Generation. Der radikal mit jeder Tradition brechende Tonfall dieser Musik findet sich auch in dem kämpferischen Vokabular der *Stilwende der Musik* (1934) wieder, in der Pepping seinen persönlichen kompositorischen Willen als überpersönlichen Stilwillen auszugeben versuchte. Eine von Manuel Gervink (Köln) vorgetragene Synopse der drei zwischen 1939 und 1944 entstandenen Symphonien Peppings zeigte, dass sich einerseits eine Entwicklung hin zu größerer Individualität erkennen lässt, andererseits Peppings Interesse an dieser Gattung im Laufe der 1940er-Jahre vollkommen erloschen zu sein scheint. Ein wenig Klarheit in diesen für das Verständnis des Komponisten überaus wichtigen, jedoch wenig bekannten Zeitraum brachte der Beitrag von Rainer Cadenbach (Berlin) zu Peppings Verlagskorrespondenzen der Nachkriegsjahre, in denen er vom Mainzer Schott-Verlag zum Bärenreiter-Verlag wechselte. Besonders aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang, dass er Bärenreiter unmittelbar nach Kriegsende eine ganze Reihe vor 1945 komponierter, aber bis dahin zurückgehaltener Werke anbieten konnte.

Dass es sich bei Peppings Kontrapunkt-Lehrbuch *Der polyphone Satz* eher um eine Beschreibung der eigenen musikalischen Sprache denn um eine historisch orientierte Satzlehre handelt, war die dem Referat von Reinhard Schäfer-Töns (Berlin) zugrundeliegende These. Anselm Eber (Würzburg), der sich im Rahmen eines Forschungsprojekts zur Biografie Ernst Peppings auch mit dessen in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrttem musikalischen Skizzenmaterial beschäftigt hat, konnte von verschiedenen unausgeführten Plänen des Komponisten berichten. Der gewiss nicht unproblematischen Fragestellung nach Peppings politischem Standort zwischen 1933 und 1945 widmeten sich die Beiträge zur „Bekennenden Kirchen-Musik“ von Sven Hiemke (Kassel) und „Zum Begriff der Inneren Emigration“ von Burkhard Meischein (Berlin). Es wurde deutlich, dass Pepping zwar Vorteile, die er sich im Kielwasser der nationalsozialistischen Kulturpolitik hätte verschaffen können, nicht genutzt hat (so war er kein Mitglied der NSDAP), aufgrund seiner durchgängig passiven Haltung aber auch keinerlei systemfeindliche Impulse von ihm ausgegangen sind.

Das Umfeld Peppings stand im Mittelpunkt der vorletzten Gruppe von Beiträgen, angeführt von Carmen Ottner (Wien) Ausführungen über „Franz Schreckers Berliner Schule“, in die Pepping 1922 wegen „technischer Mängel“ nicht aufgenommen worden war. Ein Vergleich zwischen Pepping und Wolfgang Fortner von Ute Henseler (Berlin) zeigte, wie unterschiedlich Komponisten auf das Kriegsende 1945 reagieren konnten – sei es mit einer völligen Neuorientierung (Fortner), sei es mit einer Haltung des nahezu trotzigem Bewahrens (Pepping). Dass es zwischen Pepping und Hanns Eisler, trotz der zugegeben großen Differenzen, auch eine ganze Reihe von Gemeinsamkeiten gegeben hat, vermochte Gerd Rienäcker (Berlin) zu belegen. Diese bestehen sowohl in einer vorschnellen ideologischen Fixierung (Pepping: Meister evangelischer Kirchenmusik, Eisler: Komponist des Proletariats) als auch in der daraus resultierenden Frustration, die bei beiden Komponisten letztlich zur Einstellung jeglicher kompositorischer Tätigkeit geführt hat. Nennenswerte Beziehungen zwischen Pepping und Paul Hindemith hat es, wie Susanne Schaal (Frankfurt/Main) ausführte, aufgrund der großen Unterschiede zwischen diesen beiden Künstlerpersönlichkeiten nie gegeben, wenn man von einigen frühen, rein dienstlichen Kontakten im Zusammenhang mit den Donaueschinger Musiktagen einmal abieht.

Schließlich wurde in drei Referaten das Augenmerk auf zwei der von Pepping bevorzugten Dichter gerichtet: Zum einen Josef Weinheber, den Michael Heinemann als repräsentativen Dichter des Dritten Reichs charakterisierte und dessen häufige Verwendung seitens des Komponisten zeigt, dass Pepping nur Texte, aber keine Kontexte rezipiert hat. Aufschlussreich dennoch, mit welchen strukturellen Änderungen Pepping Weinhebers Sammlung *O Mensch, gib acht* zur Textgrundlage der beiden Zyklen *Das Jahr* und *Der Wagen* umgeformt hat, wie Anke Tillmann (Detmold/Edinburgh) demonstrierte. In eine ähnliche Richtung wiesen die Betrachtungen

tungen von Hans-Joachim Hinrichsen (Zürich), der den Liederkreis *Heut und ewig* nach Gedichten von Johann Wolfgang von Goethe in den Mittelpunkt seiner Ausführungen stellte. Ergab sich die Idee eines durchkonzipierten Zyklus erst im Verlauf des Kompositionsprozesses, weist *Heut und ewig* letztlich eine gestufte Anordnung von heiteren Texten hin zur gehobenen Stilebene der letzten Gruppe von Liedern auf. Diese abendfüllende Komposition geht ganz bewusst an die Leistungsgrenzen des aufführenden Chores und stellt auch höchste Anforderungen an die Aufnahmefähigkeit der Zuhörer. In der abschließenden Diskussion wurde daher in diesem Zusammenhang der Begriff „Chorsinfonik“ verwendet, der auch für die zeitnah entstandene *Missa Dona nobis pacem* und den *Passionsbericht des Matthäus* reklamiert werden darf.

Kloster Michaelstein, 11. bis 13. Mai 2001:

XXIX. Wissenschaftliche Arbeitstagung „Sturm und Drang in Literatur und Musik“

von Stefan Keym, Halle

Stilepochenbegriffe sind der Musikwissenschaft ebenso suspekt, wie sie in weiten Kreisen des Musiklebens populär sind. Besonders umstritten ist der Begriff des musikalischen „Sturm und Drang“, der stets im Schatten von Bezeichnungen wie Empfindsamkeit und Vorklassik stand. 1998 vertrat Ludwig Finscher in seinem MGG-Artikel „Sturm und Drang“ die Ansicht, dass die Verwendung dieses Begriffs im musikgeschichtlichen Kontext wenig sinnvoll sei, da es hier keine nennenswerten Parallelen zu der genuin mit dem Begriff verbundenen kurzlebigen literarischen Strömung gegeben habe, die sich ab 1770 in Straßburg um Herder und Goethe bildete. Sollte dieser Artikel mit dem Ziel geschrieben worden sein, die Debatte über den musikalischen Sturm und Drang ein für alle Mal zu beenden, so ist festzustellen, dass er eher das Gegenteil bewirkt hat: Anlässlich der XXIX. Wissenschaftlichen Arbeitstagung des Michaelsteiner Musikinstituts für Aufführungspraxis wurden die vielfältigen Aspekte dieser Debatte sogar in den Mittelpunkt eines Symposiums gerückt.

Im Einführungsvortrag wandte sich Peter Schleuning (Bremen) gegen den musikalischen Sturm-und-Drang-Begriff: In der Musik des 18. Jahrhunderts habe es weder einen mit der literarischen Bewegung vergleichbaren Bruch mit der traditionellen Regelpoetik noch entsprechende sozialkritische Tendenzen gegeben, was angesichts der Notwendigkeit satztechnischer Regeln sowie des Einflusses höfischer Mäzene und wohlhabender Subskribenten auf das Musikleben auch nicht verwunderlich sei. Zu einer ähnlichen Einschätzung gelangte Martin Staehelin (Göttingen) in seinem Beitrag über Joseph Martin Kraus: Während dessen literarische Produktionen durchaus Züge des Sturm und Drang zeigten, habe er als Komponist deutlich an Konventionen angeknüpft und sogar die gelehrte Form der Fuge gepflegt.

Dagegen verwiesen mehrere Referenten auf Stilmerkmale der Klaviermusik des von seinen Zeitgenossen als „Originalgenie“ angesehenen Carl Philipp Emanuel Bach, die mit dem Konzept des Sturm und Drang in Verbindung gebracht werden könnten: Peter Rummenhüller (Berlin) machte auf das „Freischweifende“ und die gezielte Enttäuschung von Erwartungen in C. Ph. E. Bachs *Rondo Es-Dur* Wq 61,1 aufmerksam, Esther Morales-Cañadas (Euskirchen) auf den fantastischen Stil, Ingeborg Allihn (Berlin) auf jähe harmonische Wendungen und den Mollcharakter der ungedruckten *Sonate* g-Moll Wq 65,17 sowie die Rezeption dieser Elemente durch Johann Schobert und Joseph Haydn. Hartmut Krones (Wien) interpretierte die Expressivität von Haydns *Symphonien* Nr. 43, 44 und 45 als Ergebnis einer Radikalisierung der Musiksprache mit rhetorischen Mitteln. Dass letztere mit dem Natur- und Unmittelbarkeitspostulat des Sturm und Drang durchaus vereinbar war, ja dieser geradezu eine Rhetorik des „künstlich erzeugten Naturlauts“ entwickelte, unterstrich auch Konrad Paul Liessmann (Wien) anhand von

Texten Friedrich Maximilian Klingers und Wilhelm Heinses. Zahlreiche Übereinstimmungen in den Musikästhetiken von Heinses und Christian Friedrich Daniel Schubart zeigte Dieter Gutknecht (Köln) auf.

Wolfgang Ruf (Halle) plädierte in seinem Beitrag zu Johann Friedrich Reichardts Vertonung von John Miltons *Morgengesang* für einen weit gefassten Sturm-und-Drang-Begriff; dabei hob er die diesseitsorientierte, individualistische Religiosität der Stürmer und Dränger, ihre engen Verbindungen zu Empfindsamkeit und Pietismus sowie die Vermittlerrolle Friedrich Gottlieb Klopstocks bei der deutschen Milton-Rezeption hervor. Einen weiten Sturm-und-Drang-Begriff setzte auch Karin Zauft (Halle) voraus bei ihrer Feststellung diesbezüglicher Tendenzen in Johann Adolf Hasses spätem Intermezzo tragico *Pyramo und Tisbe*. Dagegen betonte Stefan Keym die Ambivalenz des Begriffs bei Johann Gottfried Mühel, dessen Klaviermusik durchaus Analogien zu den Dramen des Sturm und Drang aufweist (Dialektik von Kraftgenie und Melancholie; offene Form), während sein verbales Plädoyer für ein „neues und feuriges“ Komponieren noch vom aufgeklärten Diskurs Johann Adolf Scheibes geprägt ist. Dass bei der pauschalen Subsumierung historischer Textstellen unter die Genie- und Gefühlsästhetik Vorsicht geboten ist, zeigte auch Markus Waldura (Saarbrücken) am Beispiel von Heinrich Christoph Kochs Begriff des Gefühls, der kein Synonym für Empfindung darstellt, sondern die undeutliche Erkenntnis einer (Geschmacks-)Regel meint.

Eine musikalische Gattung, in der sich Einflüsse des literarischen Sturm und Drang besonders konkret ausmachen lassen, bildet die zu historischen Aufführungen der entsprechenden Dramen komponierte Musik. Während Klaus Manger (Jena) den hohen Stellenwert der erst in jüngster Zeit ins Zentrum interdisziplinärer Forschung gerückten Schauspielmusik in den Dramen von Gerstenberg, Lenz, Goethe und Schiller betonte, unterstrich Ursula Kramer (Mainz) die Bedeutung der Shakespeare-Rezeption sowie den Modellcharakter von Reichardts Musik zu *Macbeth* und von Georg Bendas Melodram *Ariadne auf Naxos*. Panja Mücke (Marburg) hinterfragte den Zusammenhang zwischen der bei der Uraufführung von Schillers *Räubern* erklingenden Musik und den in der Erstaussgabe des Dramas veröffentlichten Liedvertonungen von Schillers Schulfreund Johann Rudolf Zumsteeg. Beiträge zur Rolle von Schillers Ode *An die Freude* bei der Herausbildung einer Liedtradition des Sturm und Drang (James Parsons, Springfield) und zur Rezeption von Karl Friedrich Henslers Opernlibretto *Das Donauweibchen* in Russland (Natalja Gubkina, St. Petersburg) rundeten die Tagung ab.

Insgesamt wurde deutlich, dass die Annahme einer musikalischen Stilepoche des Sturm und Drang im engeren Sinne problematisch ist, der Begriff jedoch ein geeignetes heuristisches Mittel bildet, um vielfältige geistes- und kompositionsgeschichtliche Querbezüge in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufzuzeigen.

Frankfurt am Main, 6. bis 8. Juni 2001:

2. Interdisziplinäres Symposium der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst:
„Laudato si, mi Signore, per sora nostra madre terra“. Zur Ästhetik und Spiritualität des
„Sonnengesangs“ in Musik, Kunst, Religion, Naturwissenschaften, Literatur, Film und
Fotografie

von Corinna Müller-Goldkuhle, Essen

Allein der Distanz von 150 Millionen Kilometern zur Sonne verdankt das Leben auf der Erde aus astrophysikalischer Sicht seine Existenz. Ob diese Gegebenheit auf Zufall oder in religiösem Verständnis auf das Wirken eines göttlichen Willens zurückgeführt wird, erweist sich als grundlegend für menschliche Lebensentwürfe. Als Franz von Assisi um 1225 seine Laude „Altissimu mi Signore“ dichtete, formulierte er ein für das Spätmittelalter und die aufkeimen-

de Renaissance ungewöhnliches Verhältnis zur Schöpfung: Weil die Erde auch als „Geschöpf Gottes“ gesehen wird, ist sie dem Menschen nicht untertan, sondern wesensverwandt. Die zukunftsweisende Vision einer geschwisterlichen Beziehung zu den Planeten und Gestirnen des Sonnensystems, zu Elementen, Mitmenschen, Pflanzen und Tieren, das sich in einem ganzheitlichen, lebensbejahenden Weltverhältnis ausdrückt, besitzt für den von der Natur entfremdeten Menschen bis in die Gegenwart zeitlose Aktualität. Die Laude des Franziskus – ursprünglich spontane Poesie und mittelalterliche, von der Natur inspirierte, bildreiche Modellpredigt – hat mit der Vielzahl ihrer ästhetischen, spirituellen, ethischen und funktionalen Implikationen eine facettenreiche Rezeption erfahren. Dies zeigte das 2. Interdisziplinäre Symposium, das auf Initiative von Ute Jung-Kaiser vom 6. bis 8. Juni 2001 an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt stattfand.

Im 19. und vor allem im 20. Jahrhundert finden sich zahlreiche Vertonungen des „Sonnengesang“. Dorothea Redepenning (Heidelberg) besprach den *Cantico del Sol* von Franz Liszt. Er offenbarte sich als Teil einer ganzen Gruppe von Franziskus-Kompositionen, die infolge einer zunehmenden Auseinandersetzung und wachsenden Identifikation des Komponisten mit Franziskus entstanden sind. Auf Analogien zum „Sonnengesang“ des Franziskus in Franz Schuberts „Die Allmacht“ (D 852) verwies Walter Dürr (Tübingen). Wenngleich der Text dieses Liedes, der sich am Vorbild der Psalmdichtung orientiert, einen alttestamentarischen Gottesbegriff vermittelt, appellieren beide Textvorlagen an die Größe Gottes und verweisen gleichermaßen auf die Geschöpflichkeit der Elemente, des Kosmos und des Menschen.

Die interdisziplinäre Diskussion förderte in besonderer Weise die Kontroverse zweier Vorträge, deren Forschungsperspektiven auf die Adaption des „Sonnengesangs“ in Olivier Messiaens Oper *Saint François d'Assise* (Uraufführung 1983) gerichtet waren. Die Mediävistin Edith Feistner (Regensburg) leistete im Vergleich von Heiligenlegende und Opernlibretto einen literaturwissenschaftlichen Beitrag zur Librettoforschung. Sie wies nach, dass Fragmente der mittelalterlichen Quelle durch ein postmodernes Montagekonzept eine genieästhetische Wendung erfahren. Die Kompositionsästhetik und die gesamtdramaturgische Konzeption, die spezielle Episoden aus der Heiligenvita auswählt, verbergen, so Theo Hirsbrunner (Bern), ein anderes Bestreben. Neben dem Bemühen um eine franziskanische „imitatio Christi“ mit musikalischen Mitteln ist der Wunsch, einer transzendenten Wahrheit Ausdruck zu verleihen, intendiert. Ein ähnliches Anliegen scheint auch die Komposition der tief gläubigen Komponistin Sofia Gubaidulina aus dem Jahre 1997 zu vertreten. Für Aaron Böhler (Frankfurt) scheidet ihr Versuch einer musikalischen Darstellung der Schöpfung an der Begrenztheit des menschlichen Horizonts. Am Ende bleibe nur der Verweis auf eine spirituelle Existenz.

Überraschend vielfältig ist die Palette der Franziskus-Vertonungen in der religiösen populären Musik. Stephan Schmitt (München) gab Beispiele aus jugendkulturellen Musicals, dem Neuen Geistlichen Lied und der Filmmusik, selbst aus der aktuellen CD des Rockmusikers Angelo Branduardi, der im letzten Jahr zum offiziellen musikalischen Botschafter der Franziskaner avancierte.

Im abendlichen Konzert kamen selten oder nie aufgeführte Kompositionen zu Gehör: u. a. Petr Ebens *Cantico delle creature*, Charles Tournemires *Fioretti* und Auszüge aus Gian Francesco Malipieros *Mysterium San Francesco d'Assise* (1921). Eine Dichterlesung von Karin Struck (München) unter dem Titel „Il Poverello“ und eine Vernissage begleiteten die wissenschaften- und künsteübergreifende Tagung. Außer dem Frankfurter Professor Till Neu brachten zwei weitere Künstler ihre eigens für das Symposium gefertigten Werke zur Ausstellung: Während die Bilder von Rune Mields (Köln) auf Schöpfungsmythen und ihrer Symbolsprache basierten, spiegelten die *Agnostischen Annäherungen an Francesco d'Assisi* Jürgen Czaschkas (Fanano/Italien) kritische Auseinandersetzung mit einem von Legenden dominierten Franziskusbild.

Dass und inwieweit hinter dem „Sonnengesang“ stehende Ideale in europäischer Kultur ihren Niederschlag gefunden haben, wurde in einer Reihe weiterer Vorträge deutlich. Neben Ursprung und Entstehung des „Sonnengesangs“ erläuterte Christoph Daxelmüller (Würzburg), wie die bereits zu Lebzeiten des Heiligen einsetzende Legendenbildung das Bild im populären

Bewusstsein bestimmt. Die Natur- und Tierethik findet ihre Fortsetzung im Handeln esoterischer, tierfreundlicher Bewegungen bis heute. Nach Jörg Träger (Regensburg) prägte Franz von Assisi nicht zuletzt durch das spirituelle Ideal einer Angleichung an Christus wie kein anderer Heiliger die Entwicklung an einem Wendepunkt der europäischen Kunstgeschichte. Werinhard Einhorn (Osnabrück) interpretierte Gedichte des 20. Jahrhunderts, in denen menschliche Erfahrungen reflektiert werden und die durch franziskanische Spiritualität beeinflusst sind. Als Klanggestalt erlebbar wurden sie durch die Rezitation Till Krabbes (Wiesbaden). Eine zwischen Zeitgeist und traditionellen Heiligenbildern fluktuierende Rezeptionsgeschichte der Franziskusgestalt im massenwirksamen Medium Film entwarf Reinhold Zwick (Regensburg) exemplarisch anhand dreier Biografieverfilmungen.

Weltanschauliche und naturwissenschaftliche Implikationen des „Sonnengesangs“ förderten sowohl interdisziplinäre Annäherung als auch kontroverse Diskussion. Während für den Physiker Walter Greiner (Frankfurt) Klarheit und Symmetrie der Naturgesetze eine Art Gottesbeweis darstellen, sieht der Astrophysiker Bruno Deiss (Seligenstadt) hingegen die Entstehung des sich ständig wandelnden Sonnensystems auf Zufall gegründet. Auf die theologischen Wurzeln der Laude in den naturfreundlichen und lebensbejahenden antiken Philosophien Griechenlands und Asiens verwies Jörg Splett (Offenbach). Wie franziskanische Ideale als Impulse zur Lösung gegenwärtiger ökologischer, bioethischer und sozialkritischer Probleme unserer Zeit beitragen können, verdeutlichte Johannes-Baptist Freyer (Rom).

Wien, 8. bis 10. Juni 2001:

Internationales Symposium „Komponisten-Werkverzeichnisse“

von Dieter Haberl, Regensburg

Anlässlich des im vergangenen Jahr gefeierten zweihundertsten Geburtstages von Ludwig Ritter von Köchel (1800–1877) veranstaltete die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien zusammen mit dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien und der Ludwig Ritter von Köchel-Gesellschaft Krems-Wien ein internationales Symposium. Köchel hat als erster Verfasser von Komponisten-Werkverzeichnissen den Grundstein zur Anlage derartiger Arbeiten gelegt, die bis heute einen wichtigen Kernbereich der musikwissenschaftlichen Forschung bilden. Dem entsprechend verfolgte das Programmkomitee der Tagung (Otto Biba, Ingrid Fuchs und Gernot Gruber) das Ziel, Autoren von aktuell in Arbeit befindlichen Werkverzeichnissen miteinander ins Gespräch zu bringen und diese komponistenbezogenen Projekte in größere und grundsätzliche Zusammenhänge musikwissenschaftlicher Quellenaufarbeitung einzuordnen. Die Diskussion blieb dabei nicht auf die mit dieser Thematik befassten Wissenschaftler beschränkt, sondern bezog auch die Erwartungen und Erfahrungen der Benutzer von Komponisten-Werkverzeichnissen mit ein.

Im Rahmen des bestens organisierten, dreitägigen Symposions wurde ausgehend von vier Grundsatzreferaten dem zahlreichen Publikum ein chronologisch fortschreitender Überblick zu laufenden Werkverzeichnis-Projekten von Johann Joseph Fux bis Paul Hindemith geliefert, wobei sich an alle Referate intensive Diskussionsrunden anschlossen. Den Auftakt bildete ein historischer Überblick zur Anlage der Werklisten in den verschiedenen Auflagen *des Grove-Dictionary* von Stanley Sadie (London). Gertraud Haberkamp (München) erläuterte anschließend Probleme um die Unterscheidung von Erstdrucken sowie die daraus resultierenden Kriterien bei der Anlage von Erstdruckverzeichnissen. Im Mittelpunkt des Referates von Rudolf Elvers (Berlin) standen persönliche Erfahrungen im Umgang mit Fundortnachweisen von Quellen aus Privatbesitz. Als Abschluss der grundlegenden Referate wurde eine Bestimmung und Bewertung der Begriffe „Skizze“, „Entwurf“ und „Fragment“ durch Ulrich Konrad (Würzburg) unternommen. Die Reihe der komponistenspezifischen Beiträge wurde von Thomas Hochradner (Salz-

burg) mit einem Bericht zur Anlage des neuen Werkverzeichnisses für Fux eröffnet. Christoph Wolff (Harvard) referierte zu Problemen und Perspektiven der Bach-Verzeichnisse (BWV, Bach-Compendium) sowie weiterer geplanter Werkverzeichnisse zu Mitgliedern der Musikerfamilie Bach (Bach-Repertorium). Georg Feder (Köln) lieferte Einblicke in seine Erfahrungen mit Hobokens Haydn-Werkverzeichnis sowie in die neu erstellte Haydn-Werkliste im aktuellen *New Grove-Dictionary*. „What’s New in ‚Der neue Köchel‘“ von Neal Zaslaw (Ithaca) stellte die Problemfelder dar, die sich bei den Aktualisierungen des ursprünglich „chronologisch“ angelegten KV ergeben haben und bot einen Ausblick auf zukünftige Mozart-Werkverzeichnisse.

Der zweite Tag begann mit Kurt Dorf Müllers (München) Rückblick auf die 150-jährige Geschichte der Beethoven-Verzeichnisse und einer Vorausschau auf die im Entstehen begriffene Neufassung des Werkverzeichnisses von Georg Kinsky und Hans Halm. Werner Aderhold (Tübingen) wies auf Berichtigungen und Ergänzungen zum Schubert-Verzeichnis von Otto Erich Deutsch hin, die sich im Verlauf der Edition der Neuen Schubert-Gesamtausgabe ergeben haben. Aufbauend auf ihren bei der Erstellung des Brahms-Werkverzeichnisses gesammelten Erfahrungen stellte Margit L. McCorkle (Vancouver) Fragestellungen und Lösungsmodelle für die Anlage ihres Robert Schumann-Verzeichnisses (RSW) vor. Mária Eckhardt (Budapest) präsentierte das Konzept für das neue Liszt-Werkverzeichnis und zeigte die notwendigen Modifikationen einer daraus erstellten Werkliste für das aktuelle *Grove-Dictionary* auf. Unter dem Titel „17 Jahre Brahms-Werkverzeichnis – Forschungs-Fokus und Forschungs-Impuls“ berichtete Michael Struck (Kiel) von aktuellen Forschungsergebnissen und deren Einarbeitung in eine geplante Neuauflage. Das Projekt einer Dvořák-Datenbank, die über Charakter und Umfang eines herkömmlichen Werkverzeichnisses weit hinausgehen soll, wurde von Markéta Hallová vom Antonín-Dvořák-Museum in Prag vorgestellt. Überlegungen zur zweiten Auflage des Werkverzeichnisses Anton Bruckner (WAB) und der dort geplanten Unterscheidung der „Sinfonie-Fassungen“ wurden von Elisabeth Maier (Wien) angestellt. Die zur Anlage des Hugo Wolf-Werkverzeichnisses (WoW) notwendigen Vorarbeiten sowie die gewählte Form der Darstellung wurden von Margret Jestremski (Berlin) beschrieben. Die Methodik und der Stand der Arbeiten an den Werkverzeichnissen für Johann Strauß-Sohn (SEV) und die übrigen komponierenden Mitglieder der Wiener Familie Strauß (SAV) wurden von Norbert Rubey (Wien) erläutert.

Der letzte Symposionstag wurde eingeleitet von Therese Muxeneders Referat über den Arnold Schönberg-Nachlass und seine Aufarbeitung sowie dessen „Online“-Bereitstellung durch das Wiener Arnold Schönberg Center (<http://www.schoenberg.at>). Anschließend stellte László Somfai (Budapest) anhand ausgewählter Beispiele seinen in Vorbereitung befindlichen *Béla Bartók Thematic Catalogue* (BB) vor. Spezielle Problemstellungen, die sich bei der Anlage eines Verzeichnisses der Werke und Ausgaben Igor Strawinskys ergaben, wurden von Helmut Kirchmeyer (Düsseldorf) vorgetragen. Die Probleme eines Hindemith-Werkverzeichnisses wurden schließlich von Gisela Schubert (Frankfurt) erörtert.

Den Abschluss des Symposions bildete ein Round-Table-Gespräch, in dem der Komponist Paul Angerer, die Musikwissenschaftler Reinhold Brinkmann, Gernot Gruber und Lothar Knessl sowie der Auktionator Stephen Roe und der Verleger Hans Schneider unter der Leitung von Otto Biba über Funktion, Erwartungen, Zielgruppen, Verständlichkeit und die zukünftigen Formen von Komponisten-Werkverzeichnissen diskutierten. Dabei wurden grundlegende Unterschiede zwischen Werkverzeichnissen für Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts und solchen des 20. oder 21. Jahrhunderts aufgezeigt. Der Wandel des Werkbegriffes, die Einflüsse der Rezeptionsforschung und der Einbezug des kulturgeschichtlichen Umfeldes (Stichwort „culture studies“) wurden ebenso kontrovers diskutiert wie die Kryptisierung der Quellenangaben, die Vereinheitlichung und Differenzierung von Besetzungsangaben und die Rolle der elektronischen Datenverarbeitung. Künftige Werkverzeichnisse werden das Spannungsfeld zwischen deskriptivem Textquellenkatalog und persönlicher Bewertung der Quellenkompilation kritischer durchleuchten und die Frage: „Wer braucht welche Art von Werkverzeichnis?“ stärker am Benutzer orientieren müssen. Bedingt dadurch werden zukünftige Werkverzeichnisse

einerseits in unterschiedlich umfangreichen Fassungen entstehen bzw. als Kurzfassung im Druck und als ausführliche Version auf Datenträger publiziert werden. Eine bessere Ausrichtung der Werkverzeichnisse an den Bedürfnissen der musikalischen Praxis erschien allen Beteiligten als sinnvoller Ansatzpunkt für einen lebendigen Austausch zwischen den Disziplinen und würde dazu beitragen, neue Forschungsergebnisse schneller in die musikalische Praxis umzusetzen.

Basierend auf diesen Ergebnissen wurde von Gernot Gruber abschließend eine Resolution vorgestellt, die auch in Österreich die Bemühungen intensivieren will, das reichhaltig überlieferte Quellenmaterial sowohl für die Forschung als auch für die musikalische Praxis zugänglich zu machen: Voraussetzung für die Erarbeitung von Gesamtausgaben, Denkmäler-Editionen und Komponisten-Werkverzeichnissen sei einerseits die bestmögliche Katalogisierung sowie Zugänglichkeit von Bibliotheks- und Archivbeständen um die Auswertung der musikalischen und dokumentarischen Quellen zu ermöglichen, andererseits die langfristige Sicherstellung der Finanzierung für entsprechende Projekte. Dies könne nur durch eine enge Zusammenarbeit zwischen öffentlichen und privaten Geldgebern und den einschlägigen wissenschaftlichen Institutionen erfolgen. Die so ermöglichten Arbeiten müssten allen Erfordernissen der Wissenschaft entsprechen und die Voraussetzungen besitzen, um die musikalische Praxis mitzugestalten. Diese Resolution wurde von den Anwesenden überwiegend positiv bewertet und von den meisten Teilnehmern mit ihrer Unterschrift bekräftigt.