
BERICHTE

Rom, 11. und 12. Mai 1987: Bruckner-Symposion

von Peter Gülke, Wuppertal

Gegenstand des vom Österreichischen Kulturinstitut Rom und der Italienischen Anton Bruckner-Gesellschaft/Sektion Rom veranstalteten Symposions war der jüngste, von Nicola Samale und Giuseppe Mazzuca unternommene Versuch, eine spielbare Fassung des Finales der *Neunten Sinfonie* herzustellen. In Deutschland ist er durch Aufführungen unter Eliahu Inbal (Frankfurt) und dem Berichtenden (Berlin) bekanntgeworden. Glücklicherweise konnten auch die Fassungen von Neill/Gastaldi und Carraghan verglichen werden, wobei sich die italienische einerseits als die umfangreichste, zugleich als die dem überlieferten Material getreueste erwies; nirgendwo haben deren Autoren, wo die Maßgaben der Skizzen verschwimmen, vage „drauflosgebrucknert“. Es liegt in der Natur des Gegenstandes, daß er neben Detailfragen, die hier nicht referiert werden können, zu grundsätzlichen Erwägungen einläßt. Dies wurde in Rom auch dadurch nahegelegt, daß prominente Vertreter der Brucknerforschung kurzfristig absagten.

In den 1934 von Alfred Orel veröffentlichten Skizzen finden sich 172 vollständig und 268 teilweise orchestrierte Takte, um kleinere Skizzierungen vermehrt insgesamt ein 580 Takte umfassendes Material; dieses ausschließlich als ein durch das *factum brutum* von Bruckners Tod tabuisiertes Trümmerfeld anzusehen und nicht als Aufforderung zu intensiver Beschäftigung, erfordert ein gehöriges Maß von orthodoxer Verstocktheit. Zwangsläufig gerät derlei Beschäftigung rasch an die Frage, wie sich das Material etwa im Sinne Bruckners zu einem Ganzen ordnen oder wenigstens den Plan eines solchen durchschimmern lasse. Das erfährt man am genauesten unter dem Druck eines praktischen Anliegens, eben einer hypothetischen Orchestrierung. Sehr Wesentliches einer Musik begreift sich erst dann, wenn man sie in der Dimension erlebt, in die sie hineingedacht war.

Schon der Erkenntnisgewinn, den Samale/Mazzucas Arbeit erbringt, ist so gewaltig, daß prinzipieller Einspruch hiergegen sich desavouiert als Denkfaulheit im Gewande von Demut. Allemal besteht die Crux solcher Vervollständigungen darin, daß diejenigen, die sie unternehmen, wohl der Maßgabe verpflichtet sind, was der Meister getan hätte, und zugleich genauer als jeder andere wissen, inwiefern sie dieser nicht genügen können. Ihnen vorzurechnen, inwiefern sie hinter jenem zurückbleiben, erscheint u. a. insoweit unredlich, als dabei unterstellt ist, sie hätten unter gleichem Anspruch zu Ende zu komponieren beansprucht; noch unredlicher freilich die Annahme, über Wert und Unwert werde entschieden anhand der Tatsache, ob sich das Ergebnis im Musikleben durchsetzen werde. Fraglos hat Bruckner mit dem Adagio der *Neunten* und ganz und gar mit dessen Ausklang in kaum überbietbarer Weise Ende und Abschluß komponiert. Ähnliches freilich ließe sich auch von den langsamen Sätzen der vorangehenden Sinfonien sagen – manche Sicherheit der Beurteilung verdankt sich vornehmlich dem Wissen darum, wie es um die Stellung oder Authentizität der betreffenden Passage bestellt ist. Am Kriterium „brucknerisch“ hängt allemal viel subjektives Ermessen: Das gesamte Trio der *Neunten* etwa klingt viel weniger im Normalverständnis „brucknerisch“ als lange Passagen der Rekonstruktionen.

Die überlegtesten, am schwersten wiegenden Einwände in dem lebhaften, mit viel Detailkenntnis geführten Disput in Rom kamen von Robert Simpson (Irland), der sehr genau zwischen Erkenntniswert des Unternehmens und musikalischen Defiziten unterschied, zumal einer eher „zitierten“ als aus dem Material neu herausgeschaffenen großen Dimension. Mit guten Gründen wurde und wird die Diskussion in derlei Fragen immer fragwürdig, wenn sie aufs alternative Ja oder Nein hindrängt. Selbst wenn wir Fragmente (ganz und gar nach den Maßgaben eindeutiger Authentizität) verlorengeben müssen, bleibt das unschätzbare Vergegen von Versuchen wie demjenigen von Samale/Mazzuca, daß sie uns einen deutlichen Begriff davon geben, was da verlorenging.

Bologna, 27. August bis 1. September 1987:
 „Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale“
 XIV. Kongreß der Internationalen Gesellschaft
 für Musikwissenschaft

von Gunther Morche, Rom

Zum ersten Mal auf italienischem Boden, bestätigte der jüngste IMS-Kongreß den fabelhaften Aufschwung der Musikforschung in diesem Lande seit 20 Jahren. Jene italienische Tradition, die Musik als Partikel der Kulturgeschichte zu begreifen, ist dabei nicht verloren gegangen; sie überlebt etwa im Bewußtsein, daß ‚new findings‘ nicht als solche belangvoll sind oder daß die Kompositionsgeschichte als Hilfsdisziplin gebraucht wird, ohne mit der Sache selber verwechselt zu werden. Die unbefangene Applikation von Methoden der kunstwissenschaftlichen Nachbarn gehört zu diesem Programm.

Nicht zufällig kamen daher bei der Eröffnungsveranstaltung im Palazzo comunale (unter einem Türsturz mit dem Namen des Papstes Marcello II.) zwei Redner zu Wort, die keine Musikologen sind: Als Spezialist nicht nur für rätselhafte Romantitel sprach Umberto Eco über *Il codice del mondo* und behandelte Sprache und Musik als autonome, aber auch austauschbare und verwechselbare Informationsträger. Hans Robert Jauß (Konstanz) unternahm *Ad usum musicae scientiae* eine nützliche, keineswegs als Abgesang gemeinte *Rückschau auf die Rezeptionstheorie* und plädierte, als Überbau zur musikalischen Hermeneutik, auch für eine musikalische Rezeptionstheorie, der, wenn man ihm glaubt, scheinbar nichts entgegensteht als der Werkbegriff. Als Modell für die ästhetische Präsenz von Kunstwerken wurde die vermeintlich nur im klingenden Vollzug (in ihrer „exécution“) existierende Komposition genannt. Doch gilt die Aufmerksamkeit der Musikhistoriker, neben anderen Quellen, eben der Lektüre von Partituren und nicht nur dem Anhören von Aufführungen und Schallplatten. Darüber mag es freilich vorkommen, daß sie Rezeptions- und Wirkungsgeschichte im theoriefreien Raum betreiben, ohne es zu merken.

„Recezione“ war nach „trasmissione“ ein Stichwort des Kongreßthemas, und der Formulierung des Comitato scientifico unter Leitung von Lorenzo Bianconi (Bologna) fehlte weder eine gewisse Präzision, wenn man es genau nimmt, noch die erforderliche Weiträumigkeit, um etwa 700 Musikologen zu beschäftigen. Obwohl die aktuelle Musikwissenschaft, soweit sie die Kongreßsprachen redet und schreibt (italienisch, englisch, französisch, deutsch und spanisch), nicht im fünfjährigen Turnus auf einen einzigen Gegenstand festzulegen ist, so ließen sich doch mehr oder weniger zwanglos die Verhandlungen der acht Tavole rotonde dem Thema einfügen und nicht selten auch die Angebote der vierzehn Free-papers-Sitzungen, obwohl hier keine Kleinlichkeit an den Tag gelegt worden war und systematische Kategorien sowie historische Raster erfolgreich der Evakuierung widerstanden.

Wie zu hören war, lagen bereits im Juli ca. 90 Prozent der Texte schriftlich vor, so daß mit einem baldigen Erscheinen der Kongreßakten gerechnet werden darf. Um so mehr kann sich unser Bericht auf einen summarischen Überblick beschränken: Die erste Tavola rotonda war die einzige Sitzung ohne vier oder fünf Parallelveranstaltungen. Sie galt der *Musica nella storia delle università* und replizierte nicht die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Heidelberg; dafür pflegte sie eine etwas lockerere Beziehung zum Thema. Behandelt wurde die mittelalterliche Musiktheorie in ihren gelehrten und didaktischen Aspekten, G. B. Vitalis Kantaten für die Accademia dei Dissonanti in Modena, pietistische Restriktionen in Halle an der Saale und die erstaunlich zählebige Institution der „mâitres de danse“ an deutschen Universitäten, wo sie den Studenten auch ordentliche Manieren beizubringen hatten (was heute in der Tat überflüssig wäre). Weitere Tavole rotonde galten der Repertoirebildung polyphoner Musik im 14. und 15. Jahrhundert, Produktion und Markt im 16. und 17. Jahrhundert (als Tavola rotonda speciale *Stampa e editoria nell'Europa rinascimentale* in Ferrara fortgesetzt), Theorie und Praxis der außerabendländischen Traditionen sowie den nichtschriftlichen Überlieferungsformen der Musik, Momenten ihrer Popularisierung im 19. Jahrhundert und der Folk-, Pop- und Kunstmusik im 20. Jahrhundert, zuletzt analytischen und hermeneutischen Problemen der Musikkritik, ein Terminus, der in mehreren Sprachen dieselbe Wortsubstanz verwendet, ohne identische Bedeutungen zu transportieren. Sprachprobleme, die in Wirklichkeit aber inhaltliche Divergen-

zen erkennen ließen, gab es auch bei der Tavola rotonda speciale *La drammaturgia musicale nel XIX secolo* unter Leitung von Carl Dahlhaus (Berlin). Auf sicherem Fundament bewegte sich dort immerhin das Referat einer Teilnehmerin, das weite Passagen aus einem Handbuch des Vorsitzenden wiedergab: unbestreitbar ein Gewinn für alle, die es noch nicht gelesen hatten.

Die Gruppe der Free papers akzentuierte das Kongreßthema unter diversen nationalen Gesichtspunkten (russischen, spanischen, japanischen sowie polnisch-russischen und türkisch-europäischen), unter geläufigen oder weniger vertrauten Fragestellungen (*American Indian melodies transmitted by Ferruccio Busoni*, Albrecht Riethmüller/Frankfurt) und sammelte schließlich Beiträge vom 13. bis zum 19. Jahrhundert: Epochenbezeichnungen haben ersichtlich keine Konjunktur mehr, abgesehen vom Fin-de-siècle und den Renaissance studies.

Bei den 13 Study sessions versammelten sich Spezialisten [oder solche, die es werden wollen]. Der Berichterstatter nahm an dem Gespräch über *The Latin concertato motet in the 17th century* teil; hier wurden zwei konkrete Forschungsvorhaben zur italienischen und französischen Motette sowie mehrere Katalogisierungsprogramme vorgestellt. Dabei und anderswo rückte ein Gegenstand in den Mittelpunkt des Interesses, der unglaubliche Energien freisetzt und dem folgerichtig eine selbständige Sitzung gewidmet wurde: *Databases and the practice of musicology*. Erstaunlich breiten Zuspruch fand auch *The History of the Sixtine Chapel*. [Das langfristig angelegte Projekt unter Leitung von Helmut Hucke (Frankfurt a. M.) und Ludwig Finscher (Heidelberg) hat mit umfangreichen Recherchen in den vatikanischen Archiven und mit liturgiegeschichtlichen Arbeiten begonnen, dort also, wo Profanhistorie und Theologie ihre Funktionen als Hilfsdisziplinen der Musikwissenschaft kaum wahrnehmen. Als einziger deutschsprachiger Programmpunkt (außer *Breitkopf*) wurde das *Parodieproblem bei Händel* verhandelt (sicher nicht das einzige deutsche Problem; von Bach war auf diesem Kongreß originellerweise nicht die Rede).]

Als letzte Kategorie bleiben die Meetings zu erwähnen: Neben Treffen von RISM, RILM, RIDIM und RIPM konnte man sich dort über einige neue Formen der Wissenschaftsorganisation informieren, eine Datenbank der europäischen Musikzeitschriften, RenArc: A data base of archival references concerning music and musicians in the renaissance, den italienischen Sitz des Centre International de recherche sur la presse musicale, und noch einmal: ein Informationsaustausch über *Computer-based approaches to musical data and analysis*.

Wer bei alledem noch Zeit fand, konnte zur Quellen-Rezeption das Civico Museo bibliografico musicale besuchen, das während des Kongresses und noch einen Tag darüber hinaus seine Türen von 9 – 19 Uhr aufhielt und so mit dem wissenschaftlichen Programm sehr erfolgreich konkurrierte. Ein „Bravo“ Giorgio Piombini und der freundlichen Effizienz seines Personals!

Zum Besuch eines etablierten und eines neuen Forschungsinstituts verteilte sich der Kongreß am Sonntag nach Parma (wo Pierluigi Petrobelli/Rom auch die Oper Verdis als „caso di trasmissione e recezione di cultura musicale“ untersuchte) und nach Ferrara („Presentazione dell'Istituto di Studi Rinascimentali“ durch Thomas Walker/Ferrara).

Zu vielen Kongreßthemen gab es nicht nur Reflexion, sondern auch direkte Exempel. Giuseppina La Face Bianconi (Bologna) hatte eine so opulente wie vielseitige Konzertreihe vorbereitet, und das ganze Fest kulminierte in einer Geburtstagsfeier für die 60jährige IMS. Die Società Italiana di Musicologia beschenkte ihrer großen Schwester aus diesem Anlaß eine neue Musik, die Luciano Berio hergestellt hatte (*Ecce, per voci di donne e di uomini: musica per musicologi*). Zur Uraufführung unter Leitung des Komponisten verwandelten sich nahezu sämtliche Musikologen in Musiker und hoben damit – vorübergehend – jenen nicht ganz neuen Gegensatz auf, von dem die Musikwissenschaft lebt: „Musicorum et cantorum magna est distantia ...“.

Münster, 30. September bis 2. Oktober 1987: „Gottfried von Einem-Tage“

von Karl Hörmann, Münster

Vom 30. September bis 2. Oktober 1987 fanden unter der Schirmherrschaft des nordrhein-westfälischen Ministerpräsidenten Johannes Rau in der Musikhochschule Münster *Gottfried von Einem-Tage* statt, die vom Lehrstuhl für Musikpädagogik (Prof. Dr. Helmuth Hopf) mit Unterstützung des Landes Nordrhein-Westfalen, der Stadt Münster, der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, der Musikhochschule Westfalen-Lippe, des WDR-Landesstudios Münster und der Krupp-Stiftung, Essen, veranstaltet wurden.

Zur offiziellen Eröffnung im Theater der Stadt Münster führte das Sinfonieorchester der Stadt Münster unter Leitung des Generalmusikdirektors Lutz Herbig die Orchestersuite *Dantons Tod* op. 6a auf. Der Initiator der festlichen Tage, Prof. Dr. Helmuth Hopf, der Oberbürgermeister der Stadt Münster, Dr. Jörg Twenhöven, der Prorektor der Universität, Prof. Dr. Volkmar Leute, und Ministerialrat Keßler von der Landesregierung begrüßten den Gast und würdigten sein Schaffen und seine Bedeutung. Nach der Aufführung des *Capriccios* op. 2 von Einems hob Prof. Dr. Kurt Blaukopf, Wien, in seinem Festvortrag zum Thema *Komponieren als soziales Engagement* die künstlerische Persönlichkeit des Komponisten unter Berücksichtigung der Problematik des Komponierens heute hervor.

Während die den nächsten Tag einleitenden Bemerkungen Dr. Wulf Konolds, Hannover, zur Werkgestalt und Gattungstradition der Streichquartette Gottfried von Einems zu wünschen übrig ließen, wurde der vom Mannheimer Streichquartett gestaltete Abend im Erbdrostenhof als besonderes Ereignis gerühmt. Der bestechende Vortrag von Prof. Dr. Rudolf Stephan, Berlin, über *Die Musik zur Zeit des jungen Gottfried von Einem* war hierzu die denkbar geeignetste Einführung.

In Vorträgen zum Verhältnis von Sprache und Musik im Werk Gottfried von Einems sprachen Prof. Dr. Walter Gieseler, Köln, Prof. Dr. Brunhilde Sonntag, Duisburg, und Prof. Dr. Maria Elisabeth Brockhoff, Münster. In seiner bekannten plastischen Art führte Gieseler *Nachdenkliches über „Sophokleische Dichtung und Musik“* anlässlich Gottfried von Einems „Kantate an die Nachgeborenen“ aus. In *Leb wohl, Frau Welt* gelang es Brunhilde Sonntag, das Besondere in von Einems Vertonungen von Gedichten Hermann Hesses aufzuzeigen. Die ebenfalls auf zeitgenössische Musik spezialisierte Expertin Maria Elisabeth Brockhoff sprach über *Das Operschaffen Gottfried von Einems und seine Stellung in der Opernentwicklung im 20. Jahrhundert*. Mit einem geistlichen Konzert des Universitätsorganisten Prof. Dr. Martin Blindow und einem Liederabend mit Robert Holl gingen die ereignisreichen Festtage zu Ende.

Dresden, 5. und 6. Oktober 1987: Kolloquium „Avantgarde kontra Popularität?“

von Detlef Gojowy, Köln

Schon die Fragestellung ist unter sozialistischen Verhältnissen brisant: Wo immer in den 1930er Jahren die Neue Musik Gegenstand von Reglementierungen oder Repressionen war, war ihre mangelnde „Volkstümlichkeit“, ihr ungenügendes Akzeptiertwerden durch die „breiten Massen“ das zumindest vorgegebene Argument. Dieses kritisch und analytisch zu untersuchen, signalisiert die Bereitschaft, Fehlentwicklungen zu korrigieren, und unter diesem Zeichen standen ohnehin die *1. Dresdner Tage der Zeitgenössischen Musik*, die das neugegründete Dresdner Zentrum für Zeitgenössische Musik unter Leitung des Komponisten Udo Zimmermann in der ersten Oktoberdekade veranstaltete. Der Nachholbedarf ist groß – sowohl in Fragen klingender Musik, was in der DDR ja oft eine Devisenfrage ist, als auch im Sinne ihrer ästhetischen Aufar-

beitung. Kulturpolitische Schranken gab es in den letzten Jahren für die Neue Musik kaum noch, und selbst der lange mißtrauisch betrachtete Mauricio Kagel gab bei den Dresdner Musikfestspielen im Mai 1987 sein bejubeltes DDR-Debut mit seinem hochbrisanten *Mare nostrum*. Aber was die offene Diskussion ästhetischer Fragen betrifft, bildete eigentlich d i e s e s Kolloquium im Rahmen des ersten Oktoberfestivals den Anfang.

Frank Schneider, in der DDR als einer der führenden Theoretiker der Neuen Musik angesehen, referierte über *Avantgarde und Popularität – das Erbe eines historischen Widerspruchs* und ging dabei z. B. kritisch auf jenen 2. Internationalen Kongreß der Komponisten und Musikkritiker 1948 in Prag ein, der u. a. unter Teilnahme von Hanns Eisler (der aber liberalere Positionen bezog!) die Musikbeschlüsse des ZK der KPdSU feierte. Ein Tabu wurde gebrochen. Unter dem Stichwort „Popularität“ wurde aber auch a priori die gegenwärtige Popmusik einbezogen, so von Peter Wicke, der an der Berliner Humboldt-Universität dafür ein Forschungszentrum leitet, in seinem Referat *Popularität kontra Avantgardismus – Punk und Postmodernismus*, in dem Sätze wie „Der Erfolg von gestern wird zum Kriterium, der Erfolg von morgen verdächtig“ fielen. Gisela Wicke, Berlin, analysierte die Situation *Junger Komponisten zwischen kompositorischem Müssen und populärem Wollen*, und der Komponist Ernst Helmut Flammer, Freiburg, reflektierte die des *Komponisten in der Mediengesellschaft – Tendenzen zur U-Musik in der Bundesrepublik Deutschland*. Monika Bloß, Berlin, stellte in ihrem Referat *Ästhetische Dimensionen von Popularität* fest, daß kalkulierter Redundanz oftmals der Erfolg versagt bleibt, und Susanne Lehmann, Berlin, untersuchte die *Populäre Präsentation im Gestus des Rock* als soziales Phänomen. Gerd Rienäcker, Berlin, bemühte in seinem Referat *Komplexität und Einfachheit, Avanciertheit und Popularität – einander ausschließend?* Bachs Kantate *Der Streit zwischen Phöbus und Pan* als Gleichnis; Hans Grüß, Leipzig, untersuchte *Esoterische und kommunikative Elemente in der europäischen Musikgeschichte*, beginnend bei Dufay, Tinctoris und Machault. Spürbar ist in solchen Entwürfen das Bestreben, hinsichtlich der lange diffamierten Avantgarde unseres Jahrhunderts Voraussetzungslosigkeit neu zu gewinnen, unbefangene Musikgeschichte statt Ideologie zu betreiben und den Anschluß an die gemeinsame Kultur neu zu finden. Erstaunlich ist dabei immer, wie genau und gründlich Forscher der DDR trotz der Isolierung durch Reisebeschränkungen, Bibliothekssperrvermerke und Einfuhrverbote für Druckschriften und Tonträger über westliche Phänomene und Entwicklungen informiert sind – zu nennen wäre das Referat zu Avantgardismus und Populismus in der amerikanischen Avantgarde von Eberhard Klemm, Leipzig, oder zur gegenwärtigen Rockmusik von Ingolf Haedicke, Berlin.

Rockmusik in das Spektrum der Betrachtung einzubeziehen, war das begründete Bestreben der Diskussionsleiterin Felicitas Nicolai vom Dresdner Zentrum auch im Gespräch mit Ausübenden und Praktikern dieses Genres sowie des Jazz (Bernfried Höhne), wo sich ähnliche Probleme zwischen Avantgarde und Popularität auftun. Inwieweit die Neue Musik selbst Züge des Populären haben könnte, belegte aus Erfahrungen der Schulpraxis Ulrike Liedtke, Berlin, am Werk von Ruth Zechlin und Siegfried Matthus. Da an der Schlußdiskussion Stefan Anzoll als Vertreter von Radio DDR teilnahm, konzentrierte sich das Gespräch bald auf die gegenwärtige Situation der Neuen Musik in den Rundfunkprogrammen, bei der sich verblüffende und bedrückende ost-westliche Parallelen herausstellten.

Brno/ČSSR, 5. bis 7. Oktober 1987: Internationales Kolloquium „Romantik und Musik“

von Edelgard Spaude, Freiburg i. Br.

Einer guten Tradition folgend, hatten die Verantwortlichen der Musikwissenschaftlichen Kommission unter dem Vorsitz von Jiří Vysloužil auch 1987 die Themenstellung des Kolloquiums der des Musikfestivals (*Romantismus – Realismus*) angeglichen. Unter dem Motto *Romantik und Musik* diskutierten Wissenschaftler aus vielen europäischen Ländern ein Thema, das sich in seiner Vielschichtigkeit und Komplexität als schwer faßbar erwies. Dies belegte u. a. ein Round-table-Gespräch, das souverän und kompetent von Christoph-

Hellmut Mahling (Mainz) geleitet wurde, sowie die Generaldiskussion, die eine überraschend hohe Beteiligung von Seiten der Öffentlichkeit verzeichnen konnte.

In seiner Eröffnungsrede stellte Jiří Vysloužil (Brno/ČSSR) die These zur Diskussion, daß die Musik mehr als jede andere Kunst den Begriff des Romantismus, der im slawischen Bereich dem der Romantik entspricht, für sich in Anspruch nehmen dürfe. Das sich daran anschließende Referat von Niels Martin Jensen (Kopenhagen) beschäftigte sich fast entsprechend mit der Frage, inwieweit es legitim ist, die Musik des 19. Jahrhunderts als universalromantisch zu betrachten. Manfred Wagner (Wien) lehnte die Romantik als Stilbegriff ab, vielmehr bezeichnete er sie als eine Empfindungs- und Geisteshaltung, die sich von der Ars Nova bis zur Gegenwart beobachten läßt. Einer ähnlichen These folgte Nadežda Mosusova (Beograd) bezüglich der russischen Musik des 19. Jahrhunderts. Jiří Fukač (Brno) warnte davor, den Terminus „Romantik“ mit seinen teilweise rigiden Kategorisierungen fraglos zu akzeptieren, und Klaus Mehnerts (Berlin/DDR) Plädoyer für den Begriff des musikalischen Biedermeiers schloß sich dieser Auffassung weitgehend an, indem es deutlich machte, daß Romantik als Klassifizierung nicht ausreichend ist.

Ansatzpunkte des musikalischen Realismus zeigte Jürgen Mainka (Berlin/DDR) auf. Hartmut Krones (Wien) machte darauf aufmerksam, wie wenig man den Komponisten des 19. Jahrhunderts gerecht wird, wenn man die romantischen Empfindungen der Rezipienten in gleicher Weise von ihnen geteilt glaubt; den Beweis für diese These führte er durch die Betrachtung der romantischen Musikästhetik im Lichte der Figurenlehre. Robert Schumanns Verhältnis zur romantischen Musik, seine Affinität zur Poetik und seine Beschäftigung mit kunsttheoretischen Fragen der Zeit waren der Gegenstand des Vortrages von Günther Müller (Zwickau). Mit der häufig anzutreffenden Neigung, Beethoven als Romantiker zu sehen, setzte sich Rudolf Pečman (Brno) auseinander, und Wolfgang Ruf (Mainz) verdeutlichte, in welcher Weise die Mozart-Rezeption des 19. Jahrhunderts von romantischen Idealen beeinflusst wurde. Die unterschiedliche Auffassung und Bewertung des Prometheus-Mythos in der Romantik wies Peter Andraschke (Freiburg i. Br.) insbesondere an den Kompositionen von Franz Liszt, Franz Schubert und Hugo Wolf nach und belegte damit in charakteristischer Weise die Komplexität der Musikauffassungen im 19. Jahrhundert, welche eine einheitliche Definition des Romantikbegriffes unmöglich macht.

Auch Aspekte der romantischen Oper des 19. Jahrhunderts wurden in einigen Referaten erörtert. So widmete sich etwa Thomas Steiert (Thurnau) der Betrachtung der magischen Sphäre und ihrer Bedeutung als Klangcharakter in diesem Genre, und Manfred Hermann Schmid (Tübingen) analysierte in diesem Zusammenhang das Lohengrinvorspiel von Richard Wagner.

Formale und ästhetische Probleme diskutierte Jurij N. Cholopov (Moskau), als er romantische Harmonie in Verbindung brachte mit einer Krise der klassischen Harmonielehre. Eine eigene Sektion bildeten die Vorträge, die spezifisch nationale Ausprägungen der Romantik thematisierten. So kam etwa ihr Bedeutungsumfang in der tschechischen Musikästhetik zur Sprache (Miloslav Blahynka, Bratislava), wie auch die musikalisch-romantischen Tendenzen in der Slowakei (Nada Hrková, Jana Lengová, Bratislava).

Insgesamt belegten die Beiträge dieses Kolloquiums, daß mit der Thematik *Romantik und Musik* ein Diskussionsgegenstand aufgegriffen worden ist, der in seiner Aktualität noch immer nicht nachgelassen hat, der im Gegenteil zwischenzeitlich zahlreiche neue Fragen aufgeworfen hat. Die vielfach zu konstatierende Vorsicht der Referenten, sich nicht mittels Schlagworten, Stilbegriffen etc. festzulegen, ist dafür ein Indiz.

Münster, 7. bis 10. Oktober 1987: Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung

von Peter Tenhaef, Regensburg

Erstmals seit ihrem Bestehen tagte die Gesellschaft für Musikforschung in der westfälischen Metropole. Zwei Themenkomplexe kamen zur Sprache. Symposion I, geleitet von Ludwig Finscher (Heidelberg) und Klaus Hortschansky (Münster), beschäftigte sich mit *Zeichen und Struktur in der Musik der Renaissance*,

Symposion II, unter Leitung von Winfried Schlepphorst (Münster), mit *Europäischen Verflechtungen in Orgelbau und Orgelspiel*.

Zur Eröffnung der ganzen Tagung, insbesondere aber von Symposion I, sprach der Germanist Friedrich Ohly (Münster), der durch seine mittelalterliche Bedeutungsforschung über die Grenzen seines Faches hinaus bekannt ist. Ohlys *Bemerkungen zur Signaturenlehre in der frühen Neuzeit*, obwohl überwiegend an Bildern exemplifiziert, enthielten wertvolle Anregungen für die Musikwissenschaft, soweit sie sich mit den semantischen Hintergründen der Renaissancemusik auseinandersetzt. Deren Einordnung in das alle Weltbereiche umspannende Verweissystem der Signaturen ist bislang nur ansatzweise untersucht, ja kaum thematisiert worden.

So wies denn auch Klaus Hortschansky in seinem einführenden Referat über *Bedeutungsforschung und Musikwissenschaft* auf das mangelnde Begriffsinstrumentarium für die Erforschung der Renaissancemusik hin. Vielversprechend sei vor allem die weitere Beschäftigung mit Zahlenproportionen als Bindeglied zwischen Malerei und Musik. Auf diesen Punkt kam Willem Elders (Utrecht) mit seinem Referat über *Struktur, Symbol und Zeichen in der altniederländischen Totenklage* zurück, in dem er die Semiotik von Charles S. Peirce und ihre Unterscheidung zwischen Ikon, Index und Symbol für die Musik der Renaissance fruchtbar machte. Clemens Goldberg (Paris) wagte sich weiter vor und versuchte die Bedeutungsdimensionen in der Musik Johannes Ockegheims als eine Art kaleidoskopischen Raum von Zeichen, Motiv, Gestus und Figur zu interpretieren. Sein Referat dürfte eins der spektakulärsten, auch umstrittensten des Symposions gewesen sein. Weniger hypothetisch erschien Rafael Köhlers (Heidelberg) Beitrag über die *Spiritus-et-alme-Tropusvertonungen als liturgische Zeichen*. An tropierten Marienmessen des 16. Jahrhunderts stellte er heraus, daß die Polyvalenz der Zeichen im Spektrum zwischen formal-architektonischen und symbolischen Strukturen vom Kontext abhängig ist. Martin Just (Würzburg) wählte aus *Josquins Vertonungen neuteamentlicher Texte* die beiden Genealogien Jesu, um an dieser inhaltlich gesehen „sterilis materia“ die im engeren Sinne musikalische Gestaltung herauszuschälen. Freilich blieb hier fraglich, ob in diesen Werken, über die aufgezeigten Symmetriestrukturen hinaus, nicht auch Zahlensymbole eine Rolle spielen. Nicht weniger geheimnisvoll erschienen in der Darstellung Dietrich Kämpers (Köln) *Vincenzo Ruffos Capricci (1564)*, die er, entgegen dem unmittelbaren Anschein, nicht als praxisnahe, willkürliche Sammlung, sondern als quasi enzyklopädische „ars contrapuncti“ deutete und in die Vorgeschichte des musikalischen Kunstbuchs einordnete, was eine Neuinterpretation des Begriffs „Capriccio“ voraussetzt.

Auf etwas gesicherterem Boden als die Interpretieren der praktischen Musik, die sich nur zu oft dem sprachlichen Zugriff des Forschers entzieht, bewegten sich Peter Cahn (Frankfurt a. M.) und Klaus-Jürgen Sachs (Erlangen) mit ihren Theoretiker-Referaten: *Zur Vorgeschichte des Opus perfectum et absolutum in der Musikauffassung um 1500* und *Musikalische „Struktur“ im Spiegel der Kompositionslehre von Pietro Pontius „Ragionamento di musica“ (1588)*. Hier liegt das Problem eher in der weitgehenden Isolierung der Theoretiker, d. h. ihrer Folgenlosigkeit für die Praxis.

Hauptsächlich für „Insider“ der Orgelkunde gestaltete sich das als Intermezzo angelegte Symposion II. Friedrich W. Riedel (Mainz), Winfried Schlepphorst und Karl Schütz (Wien) umrissen jeweils aus dem Blickwinkel ihrer Forschungsbereiche, den Orgellandschaften Kur-Mainz, Westfalen und Österreich, sowohl die spezifischen Traditionen als auch die weitreichenden Verflechtungen im Orgelbau. Das offenkundig unermeßliche Material mitsamt den vielfältigen historischen und geographischen Bedingungen konnte dabei natürlich nur im Groben ausgebreitet werden und steht noch fortgesetzter Erforschung offen. – Mit einer Gattung der Orgelmusik, der *Choralfantasie im 17. Jahrhundert*, setzte sich Armfried Edler (Kiel) auseinander, indem er vor allem die verwickelte Geschichte des Begriffs „Fantasie“ im 16. und 17. Jahrhundert in verschiedenen Ländern analysierte. Dabei wurde deutlich, daß der erst um 1930 gebildete Begriff „Choralfantasie“ einen Widerspruch in sich selbst darstellt – freilich einen historisch gewachsenen.

Insgesamt hat die Jahrestagung, auf der die Diskussionen leider, wie üblich, zu kurz kamen, weit mehr Fragen offengelassen oder erst geöffnet als beantwortet. Aber das ist vielleicht das Beste, was Wissenschaft überhaupt zu leisten vermag.