
BERICHTE

Salzburg, 7. bis 8. Juni 2002:

„Musikalische Gattungstheorie und ihre Geschichte“. Tagung der Universität Mozarteum, Institut für Musikwissenschaft und fächerübergreifende Studien, Abteilung für musikalische Hermeneutik

von Michaela Schwarzbauer, Salzburg

Die Zielsetzung dieser Tagung machte der Vorstand des Instituts für Musikwissenschaft und fächerübergreifende Studien, Siegfried Mauser (Salzburg), bereits im Eröffnungsvortrag deutlich: im wissenschaftlichen Dialog zu hinterfragen, ob ein verbindlicher gattungsgeschichtlicher Merkmalskomplex für die abschließende Publikation der Reihe *Handbuch der musikalischen Gattungen* erarbeitet werden kann. Angesichts des komplizierten Zusammenhangs zwischen musikalischer Gattungsgeschichte und ihrer Theoriebildung, historischer Brüche und der Schwierigkeit, aus exemplarisch zusammengestellten Einzelphänomenen allgemein verbindliche Theorien abzuleiten, erwiesen sich die folgenden Fragen als zentraler Impuls für einen spannenden wissenschaftlichen Diskurs: „Inwieweit muss eine derartige Geschichte der Gattungstheorie den konkreten gattungsgeschichtlichen Gegenstand jederzeit im Blickfeld behalten, oder kann sie unabhängig davon als Entwicklungsgeschichte einer in sich konsistenten Theoriebildung kontinuierlich beschrieben werden – etwa im Sinne einer Entwicklungsgeschichte von Formen-, Harmonie- oder Kontrapunktlehren?“ (Mauser). Einen höchst ambitionierten Versuch, aus unterschiedlichen Kriterien der Klassifikation von Gattungen in einem systemtheoretischen Ansatz ein „Bedingungsgefüge musikalischer Gattungen“ zu erstellen, stellte der Ansatz von Wolfgang Marx (Hamburg) dar. Als „Elemente“, die auf unterschiedliche „Musiken“ bezogen werden können, dienten dem Referenten dabei die Bereiche „Systemcharakter“, „Gattungsentwicklung“, „Ontologie“, „Ästhetik“, „Struktur“, „Soziologie“, „Ökonomie“ sowie „Rezeption“. Sicherlich entfaltet sich hier ein faszinierendes Bild der Vernetzungen von Kriterien, die sich durch die verschiedenen Ebenen, die aufgerissen werden, allerdings nur bedingt aufeinander beziehen lassen. Hier muss dann auch die zentrale Überlegung ansetzen, was ein solches System zu leisten vermag und inwiefern es nicht zum beeindruckenden Selbstzweck erstarrt. Als deutlicher Kontrapunkt erstand in diesem Zusammenhang der für Oskár Elschek (Bratislava) zentrale Aspekt, dass nicht Klassifikation, sondern Musikrealität für den Einzelnen Verbindlichkeit erlangen sollte, dass gerade die aktuelle Entstehung und Veränderung von Gattungen in den Blick genommen werden müssen. Als ordnender Fokussierungspunkt erweist sich für Elschek der Gedanke der Funktionalität von Gattungen, der aber auf Grund der Berücksichtigung soziokultureller Bedingungen ein hohes Maß an Dynamik erhält. Der Beitrag von Thomas Hochradner (Salzburg) konnte am Beispiel von Werkverzeichnissen, insbesondere an Ludwig Ritter von Köchels *Chronologisch-thematischem Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozart's* den Blick für (oft auch pragmatisch bedingte) unterschiedliche Ebenen in der Normierung des Gattungsbegriffs schärfen. Ausgewählte Beispiele aus Werkverzeichnissen des 19. Jahrhunderts sollten verdeutlichen, „dass die verbindliche Grundlage eines Systems musikalischer Gattungen im Sinn eines komplexen, wirkmächtigen Gerüsts (noch) nicht gegeben ist“ (Hochradner). Der Beitrag Werner Brauns (Saarbrücken), der mit Michael Praetorius' *Syntagma musicum III* aus dem Jahr 1619 auf ein musikalisches Dokument Bezug nahm, das zeitlich vor der Erstehung eines Gattungsbegriffs anzusiedeln ist, konnte das Interesse an einer spezifischen Form des Denkens als wesentliches Kriterium (das sich in musikalischen Gattungen spiegelt) in die Diskussion einbringen. Gerade die beiden Beiträge zur Geschichte der Symphonie von Gernot Gruber (Wien) sowie Wolfram Steinbeck (Köln) vermochten die Problematik im Entwurf einer verbindlichen Gattungsgeschichte zu verdeutlichen: Während Gruber

unter Bezug auf die Symphonie um 1800 eine stärkere Berücksichtigung regionaler Eigenheiten einforderte und damit indirekt die Notwendigkeit eines differenzierten Umgangs mit verschiedenen Textsorten in den Blick rückte (um so der Gefahr einer Metaphysierung des Begriffes Symphonie sowie der Idealisierung einzelner Werke zu begegnen), verwies Steinbeck auf die Symphonie des 19. Jahrhunderts als Idee und Inbegriff höchster Kunst im Großen. Am Beispiel der Gattungstheorie des Streichquartetts knüpfte Friedhelm Krummacher (Kiel) unmittelbar an die von Mauser in den Raum gestellte Frage an, ob es möglich sei, eine stringente historische Gattungstheorie zu entwerfen: „Wenn selbst für das noch jetzt viel gepflegte Streichquartett strittig sein kann, ob vom Gattungsbegriff mehr blieb als allgemeine Bestimmungen wie Besetzung und Anspruch, dann fragt sich das erst recht für weitere Genera“ (Krummacher). An diese Sichtweise schlossen sich die Gedanken Hartmut Fladts (Berlin) zum Streichquartett des 20. Jahrhunderts an, das sich im Spannungsfeld einer „sich tendenziell auflösenden Gattungsnormativität“ auf der einen Seite und dem „historisch wie systematisch zu fassenden Begriff ‚Stand des Materials und der Verfahrensweisen‘“ (Fladt) auf der anderen Seite befindet. Den Blick auf die Sonatentheorie sowie die Klavieretüde lenkten die Beiträge von Andrea Lindmayr-Brandl (Salzburg) und Arnfried Edler (Hannover), der die Kategorie der „Intentionalität“ als wesentlichen Faktor gattungsspezifischen Denkens diskutierte. Als wertvolle Ergänzung in der Thematisierung der begrifflichen Dimensionen von Gattung erwies sich das Referat des Sprachwissenschaftlers Oswald Panagl. Angestachelt durch die eingangs gestellten Fragen entfaltete sich ein höchst niveauvoller Diskurs, dessen Dynamik die Aktualität der Themenstellung in nachhaltiger Weise unterstrich.

Michaelstein, 9. bis 16. Juni 2002:

„Musikarchäologische Quellengruppen: Bodenerkunden, mündliche Überlieferung, frühe Aufzeichnungen“

von Ellen Hickmann, Hannover

Die Internationale Studiengruppe Musikarchäologie erörterte beim diesjährigen Treffen musikarchäologische Quellen im erweiterten Sinn. 49 Teilnehmer aus 22 Ländern (12 verschiedene Sprachen) trafen sich im Kloster Michaelstein, um die musikarchäologische Quellenlage aus verschiedenen Blickwinkeln zu erörtern (Musikwissenschaftler – Historiker, Systematiker, Ethnologen – Instrumentenkundler, Archäologen, besonders der Vorderorientalischen Archäologie, Assyriologen, Ägyptologen, Altamerikanisten, Prähistoriker, Althistoriker, Volkskundler, Philologen, Keltologen, Instrumentenbauer, Musiker, Komponisten). Im Mittelpunkt standen auch diesmal ausgegrabene Klangwerkzeuge und ihre Interpretation. Die Deutung kann ausschließlich auf archäologisch gewonnene Objekte und Rekonstruktionen der vielen zur Diskussion gestellten Kulturen und Zeiten basieren (Simon O'Dwyer über in Museen neu entdeckte altirische Musikinstrumente, John Purser über archäologische Denkmäler der Pikten, Axel May über einfache Klangwerkzeuge [Idiophone] der Kelten, Maurice Byrne über die Akustik engröhriger Auloi, Stefan Hagel über die Kombination vielfältiger Quellen zur Erkenntnis von Aulosstimmungen, Ricardo Eichmann über altägyptische Lauten, Hyung Joo Chi über Verzierungen an altägyptischen Musikinstrumenten, Margret Bastin über die Tamilenharfe, Sebastian Núñez über eine aus einem versunkenen Schiff geborgene Cister des 17. Jahrhunderts).

Sind schriftliche Quellen vorhanden, werden auch diese in die Interpretation einbezogen, vor allem, wenn sie in die gleiche Zeit wie die Instrumente zu datieren sind (Eleonora Rocconi über Farbtermini im griechischen Musikkontext, Monika Schuol über Tradierung hethitischer Musik, Anne D. Kilmer über mesopotamische Musikinstrumente, Funde und schriftliche Erwähnungen, Alexandra von Lieven über Quellen zur altägyptischen Musik, Christian Poché über

fernöstliche Kurzhalslauten in Archäologie und schriftlichen Quellen, u. a.). Dabei müssen mehr und mehr auch frühe Texte einbezogen, in Archiven „ausgegraben“ werden, um zu einem lebhaften Bild der Kultur zu gelangen (Stelios Psaroudakes über das Fragment des Orestes Melos, das er auf diesem Symposium auch rezitierte und aufführte).

Mündliche Überlieferungen müssen eine Rolle gespielt haben, wenn die schriftlichen Quellen aus sehr viel späteren Zeiten stammen als die Artefakte selbst. Hier war erneut die These zu untersuchen, nach der Sachverhalte allgemein lange bekannt waren und im „Kulturellen Gedächtnis“ des Menschen lebten, bevor man sie niederschrieb. Es war – und ist – die Frage, ob den Autoren die klingenden Objekte selbst bekannt waren (was natürlich von der zeitlichen Distanz abhängt) oder ob sie sie durch mündliche Überlieferung kannten. Das Problem, dass sich in langfristiger mündlicher Tradierung weit zurückliegender Ereignisse und Gegenstände deren Beschreibung verändert, ist bekannt und muss berücksichtigt werden (bemerkenswert hierzu Julio Mendivil über einen Typ peruanischer Flöten als Mittel zur „Entdeckung der Tradition in der Musikarchäologie“ – wie überhaupt Forscher über lateinamerikanische Musikarchäologie zu diesem Teilthema am meisten beizutragen hatten, z. B. J. Pérez de Arce über chilenische Flötenfunde, ihre Stimmung und Form im Fortleben von präkolumbischen Zeiten bis in die Gegenwart, Anna Gruszczyńska-Ziolkowska über Typologie und Geschichte von Panflöten, Adje Both über den Gebrauch von mesoamerikanischen Schneckentrompeten über weite prähistorische und historische Zeiträume; aber auch zu anderen Erdteilen: Bo Lawergren über die Manipulation des Gedächtnisses bei der Überlieferung von Qin und Chang, Joachim Schween über bewussten Missbrauch der Überlieferung altnordischer Luren, Udo Will über kognitive Perspektiven von in mündlicher Überlieferung erhaltenen Gesängen australischer Aborigines, u. a.). Mit letztgenanntem Beitrag ging das Symposium über eigentlich formulierte Ziele der Musikarchäologie hinaus und näherte sich der Musikethnologie, mit der sie methodisch verwandt ist. Ethnographische Analogien werden unterdessen üblicherweise zur Interpretation von musikarchäologischen Gegebenheiten hinzugezogen (wie auf diesem Symposium z. B. von J. Franklin zum altgriechischen Heldengesang im Vergleich zu südslawischen Melodien – eine „alte“ Diskussion übrigens – und in den schon genannten lateinamerikanischen Beiträgen, wie auch Annemies Tamboer über knöcherne Lockpfeifen, die noch heute in den Niederlanden gebraucht werden und sich bis in die Prähistorie zurückverfolgen lassen).

Rückprojektionen und Untersuchungen von Traditionen, wie sie das Symposium in beschriebener Weise durchzogen, führen unweigerlich zu stärkerer Beachtung von Schriftlichkeit (Rüdiger Schumacher über Epen als Gedächtniskultur auf Bali, Regina Randhofer über die Klage als Erinnerungsfigur des alten Orients, Lincoln Almada, José Luis Fuentes und Sebastian Núñez über Saiteninstrumente Lateinamerikas und deren spanische Wurzeln). Schriftlichkeit in der Musik bedeutet auch musikalische Notation. (Max Haas: „Was ist die organisierende Struktur, mit deren Hilfe der mündlich tradierende Sänger einzelne Bausteine zusammenstellt? Was lernt er und wie organisiert er das Gelernte?“ Letztlich durch Notation, wie sie der Autor computergestützt am altrömischen Choral zu vermitteln versucht. Oder Ralf Jäger, der notationstechnischen Paradigmenwechsel an der Schwelle zum Mittelalter zu belegen bemüht war. Oder Annon Shiloah, der den „Anfang der Dinge“ im Ursprung von arabischen und hebräischen Quellen problematisierte.) Die Musikarchäologie scheint mit solchen Ansätzen auf „Anfänge“ allgemein zu verweisen: „Singen die Ursprache? Zur Musikarchäologie des Gesangs“ – Eckart Altenmüller stellte diese Problematik aus der Sicht der Neurophysiologie vor. Die Erörterung der Rolle der Mimesis in der evolutionären Kulturanthropologie durch den Psychiater Hinderk Emrich stimmte ebenso nachdenklich wie die Fragestellung, ob musikalische Bevorzugungen durch Babys als Indikatoren für „universals“ in der Musik (Reinhard Kopiez) gewertet werden können, und solche Themen stellen immer wieder die Frage, wie weit Musikarchäologie gehen darf/soll. Archäologen brachten – im Wortsinn! – die Diskussion auf den Boden der Tatsachen zurück: Wie weit sind Absicht, Zweck und Tradition des Gebrauchs von musikarchäologischen Artefakten abzulesen (Graeme Lawson)? Sind die frühesten archäologischen Funde identisch mit Ursprüngen (Thomas Götzelt)? Und schließlich: was vermag der

archäologische Kontext eines musikarchäologischen Fundes auszusagen (Moshe Fischer, Ausgräber dieser Fundstätte)? Das Symposium deckte also viele Aspekte der Musikarchäologie auf, von denen manche vertieft und auch ausgebaut werden sollten. Es zeigte sich aber auch bei den überaus lebhaften Diskussionen, dass nach wie vor dem musikarchäologischen Gegenstand, seiner Rekonstruktion bis hin zur Spielbarkeit, das Hauptinteresse zu gelten hat. Die anderen angesprochenen Themen verhelfen zu ihrer Interpretation und sollen auch weiterhin einbezogen werden. Konzerte, Workshops, Erläuterungen der Replikate, Neukompositionen, Kombinationsversuche der Instrumente aus verschiedenen Kulturen und Zeiten bereicherten das Symposium, das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft großzügig gefördert worden war und von der Stiftung Kloster Michaelstein in bewährter, immer freundlicher und in individuell sich äußernder Hilfsbereitschaft nicht nur technisch hervorragend betreut wurde – eine reine Freude für alle beteiligten Wissenschaftler.

Zürich, 28. bis 30. Juni 2002:

Internationales Šostakovič-Symposion „Zwischen Bekenntnis und Verweigerung“

von Detlef Gojowy, Unkel und Dresden

Das Symposion, welches das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Zürich veranstaltete, stand in Verbindung mit einer gefeierten Konzertreihe aus Šostakovičs ersten neun Sinfonien. Einen von den Teilnehmern erlebten Höhepunkt bildeten die *Leningrader Sinfonie*, von Gennadij Rožděstvenskij mit dem Tonhalle-Orchester in allen tragisch-besinnlich-intimen Zügen in fast meditativem Tempo analysiert. Virtuoso, extrem in raschen wie gedehnten Tempi gedeutet, nach ihrer Philosophie und Dramatik folgte die *Sechste Sinfonie* unter Franz Welser-Möst mit dem Orchester der Oper Zürich. Kein Zweifel: Šostakovič ist beim westlichen Publikum als Klassiker „angekommen“ – inwieweit dabei wirklich „entdeckt“, darum ging es eben bei diesem Symposion.

Vergessen scheint der angebliche „Staatskomponist“, als den man ihn eigentlich nur im Westen missverstand, denn im Osten wusste man ja um seine Verfolgungen; doch inwieweit wird das durch die von Volkov aufgezeichnete „Zeugenaussage“ bekundete Bild vom „Dissidenten“ seiner Musik völlig gerecht? Wäre sie nicht jenseits politischer Antithetik und über sie hinaus ein Stück „Menschheitsmusik“, erwog und begründete Gernot Gruber (Wien) in seinem Eröffnungsvortrag „Bekenntnis – oder Verweigerung?“

„Russische Musikpolitik im Stalinismus“ analysierte in ihren sich übrigens gerade in Šostakovičs Jugendzeit vehement wandelnden Zielsetzungen Andreas Wehrmeyer (Berlin). Vom Berichterstatter war ein Überblick zur „Russischen Sinfonik und Schostakowitsch“ gefragt: Beethoven, Kontrapunkt und Bach waren für den russischen Akademismus verpflichtende Leitbilder, so auch für Šostakovič, aber inwieweit spielte z. B. für seine *Zweite Sinfonie* trotz verbaler Ablehnung auch der „Mystiker“ Skrjabin eine Rolle? Und von der Sinfonik in seinem Umkreis, über die verfemte Avantgarde der zwanziger Jahre beginne sich erst allmählich der Schleier zu lüften. „Das Lachen war immer eine Waffe in der Hand des Volkes“ – dies verdeutlichte Michael Koball (Gelsenkirchen) auf dem Hintergrund der bachtinschen Idee der „Lachkultur“, und illustrierte mit Beispielen, welche gewichtige Rolle die Posaune im desavouierenden Wechselspiel von Erwartung und deren Zerstörung spielte. Regimekritik geschehe durch Überzeichnung, wobei Grotteske als erweitertes Phänomen darüber hinaus eine „Weltanschauungsweise“ im Sinne Hegels verkörpere.

Stefan Weiss (Dresden) analysierte mit detaillierten Notenbeispielen den „Wind aus dem Westen“, der vom Vorbild Hindemith bis in Einzelheiten in Šostakovičs Partituren drang, selbst in die scheinbar noch kaum „neoklassizistische“ *Zweite Sinfonie*. Michael Herrmann (Dresden)

sah ein Verhältnis „Schostakowitsch und Bach“ eher im Spätwerk relevant. Bisherige Sichtweisen hinsichtlich der *Fünften Sinfonie* als Zeugnis ideologischer „Anpassung“ stürzte Inna Barsova (Moskau) in detaillierter Gegenüberstellung der staatsterroristischen Lebensumstände ihrer Entstehungszeit und den von Šostakovič in Anlehnung an Gustav Mahler und auch Richard Strauss gefundenen Lösungen gegen Selbstverrat. Ann Shreffler (Basel) wollte die *Leningrader Sinfonie* als „Denkmal wider Willen“ – nämlich des Patriotismus dieser im Westen als „Kriegssinfonie“ bekannten – durch die Enthüllungen der „Zeugenaussage“ nicht beschädigt wissen, insofern Deutungen nachfolgender Generationen notwendig veränderlich seien. Die bisher sowjetischerseits pflichtmäßig als „karikaturistisch“ definierten „Invasions“-Variationen wollte allerdings auch Inna Barsova nicht in dieser Weise sehen.

Linz, 26. bis 29. September 2002:

Bruckner-Symposion 2002 „Musik ist eine bildende Kunst“

von Rainer Boss, Bonn

Der provokante Titel „Musik ist eine bildende Kunst“ des Bruckner-Symposions 2002 umfasste grenzüberschreitend Themenfelder wie Musik als Bestandteil der Bildung, ihren Einfluss auf Psyche und Intelligenz oder den Zusammenhang mit bildender Kunst, wie Theophil Antonicek (Wien) einleitend erläuterte. Wolfgang Winkler (Linz) verwies auf die hochqualitative Arbeit des Anton Bruckner Instituts Linz, dessen zentraler Stellenwert für die internationale Bruckner-Forschung sich u. a. in diversen Publikationsreihen widerspiegelt, deren neueste Veröffentlichungen vorgestellt wurden: das *Bruckner Jahrbuch 1997–2000* und die *Bruckner-Bibliographie II (1975–1999)*.

Den ersten Schwerpunkt der Vorträge bildete die Bedeutung der Musikerziehung. Andreas Mehl (Halle/Saale) sprach über den hohen „Bildungswert von Musik und Musikerziehung in der Antike“ als Musenkunst bei den Griechen. Nachfolgenden Kulturen hingegen erschien ein Zuviel an musikalischer Bildung verdächtig. Der Dilettantismus galt als hoffähig, die Professionalisierung zum Zwecke des Gelderwerbs als verächtlich. Wilfried Gruhn (Freiburg i. Br.) untersuchte die funktional an Kirche und Staat gebundene Bedeutung der „Musik im schulischen Bildungsgang“. Theophil Antonicek verwies im Rahmen seiner Ausführungen zur „Kavaliersbildung“ auf die ursprüngliche Zuordnung des Lehrfaches Musik zum Quadrivium der vier mathematischen Disziplinen in den Artes Liberales. Renate Flich (Wien) analysierte die „Geschichte eines Defizits“: „Musikalische Ausbildung und musikalischer Aktionsradius für Frauen“. Funktion des Klavierspiels der bürgerlichen Hausfrau war es, die Sorgenfalten des Ehemannes nach schwerer Arbeit zu glätten oder bei Gesellschaften durch gefälliges Klavierspiel das Prestige des Gatten zu heben. Nie jedoch sollte sich der Vortrag am Instrument zum Virtuosenpiel erheben, da die weiblichen Kunstaufgaben nicht von der eigentlichen Arbeit im Hause ablenken durften und das heroische Virtuositentum der Männerwelt vorbehalten war.

Ein weiterer Themenbereich befasste sich mit der Perzeption von Musik und deren Einfluss auf Psyche und Intelligenz. Erich Vanecek (Wien) machte auf die Förderung intellektueller Leistungen durch musikalisches Hören und Handeln aufmerksam („Mozart-Effekt“). Hellmuth Petsche (Wien) ging in seinem Vortrag zur „Bedeutung der Musikerziehung für die Entwicklung der Intelligenz“ auf EEG-Messungen als Methode der Hirnforschung ein. Werner Pelinka (Wien) stellte die „Tomatis-Methode“ als „Kunst der Gehörbildung“ und heilfähige „Schallmassage“ vor. Oswald Panagl (Salzburg) referierte über „Bilden, Bilder, Bildung: Kulturelle Werte und ästhetische Konzepte auf dem Prüfstand der Sprache“. Dabei zeigte er die erstaunliche Wandlungsfähigkeit der Bedeutung der genannten Begriffe im Laufe der Zeit auf.

Den Themenkreis zum Zusammenhang von Architektur, Graphik, Malerei und Musik leitete Paul Naredi-Rainer (Innsbruck) ein mit einem Beitrag über „Musik und Architektur in Mittelalter und früher Neuzeit“, deren Beziehung sich vor allem auf Basis der Zahl nachvollziehen lässt. Cornelis van Zwol (Amersfort) berichtete über Komponisten, die durch Rembrandt-Bilder inspiriert wurden. Als herausragend sind die beiden niederländischen Mahler-Zeitgenossen Alphons Diepenbrock und Willem Mengelberg zu nennen. Erhard Karkoschka (Stuttgart) stellte die unterschiedlichen Notationsformen der Musikgeschichte bis zur neuzeitlichen musikalischen Graphik vor. Klaus Fessmann (Salzburg) sprach über eigene Werke, die auf der Basis traditioneller Notation den Weg zur Graphik „im Sinne der Bildenden Kunst“ gehen. Ein weiterer Bereich von Fessmanns neuer Musik ist seine Raum-Installation mit Steinen als Klangmaterial. Sam Auinger (New York/Linz) sprach über seine Klang-Installationen. Alltägliche Außengeräusche wie Verkehrslärm werden ebenso integriert wie besondere akustische Bedingungen, z. B. eingelagerte Amphoren im Forum Romanum, die sich als Helmholtz-Resonatoren klanglich nutzen lassen.

Den direkten Bezug zu Bruckner stellte schließlich Martina Reisinger (Linz) her mit einem Bericht über ihr Diplom-Projekt „Anton Bruckner – ein Museum im Barockstift St. Florian“, das einem breiten jungen Publikum den spielerischen Zugang zu Bruckner eröffnen soll. Andrea Harrandt (Wien) berichtete über „Frühe pädagogische Vermittlungsversuche für Bruckner durch den Wiener Akademischen Richard Wagner-Verein“, der nach Wagners Tod die Förderung der Werke Bruckners zunehmend als seine Hauptaufgabe ansah. Vor allem waren es die Brüder Franz und Josef Schalk, aber auch Ferdinand Löwe, welche die pianistischen Fähigkeiten besaßen, die Klavierbearbeitungen der brucknerschen Werke zu spielen, um die komplexen Strukturen einem breiteren Publikum näher zu bringen. Manfred Permoser (Wien) sprach über die „Bruckner-Rezeption innerhalb der Österreichischen Arbeitermusikbewegung“, deren Arbeiter-Sinfoniekonzerte sämtliche Bruckner-Symphonien zur Aufführung brachten! Manfred Pilsz (Linz) stellte sein Film-Projekt *Agnus – Benedictus* als „Kontrapunkt zu üblichen Genre-Klischees“ vor, eine ungewöhnliche Collage von mehrschichtig in Überblendtechnik angelegten Bruchstücken aus Bruckners Leben und Werk. Dieter Michael Backes (Klein-Winternheim) äußerte „Gedanken zur Evolution von Anton Bruckners symphonischer Klangkunst“, die sich vor allem in den drei letzten Symphonien zu einem progressiven, ins 20. Jahrhundert wegweisenden Personalstil erhebt. Benjamin Gunnar Cohrs (Bremen) wies auf die vielfach missverstandene, von kirchenmusikalischer Tradition und strenger Metrik geprägte brucknersche Architektur hin, die erst dann zur Wirkung kommen kann, wenn der Interpret auch die richtigen Tempi wählt und Bruckners exakte Partitur-Angaben zur Akzentuierung etc. berücksichtigt.

Schwerte, 11. bis 13. Oktober 2002:

„Musik als Mittel politischer Identitätsstiftung im 20. Jahrhundert.“ Tagung der Katholischen Akademie Schwerte in Kooperation mit dem Bochumer Arbeitskreis Musik und Politik

Von Ursula Geisler, Lund

Vielfältig und diskussionsintensiv war die Tagung, die einerseits „politische Musik im Hinblick auf ihre Funktion für unterschiedliche Formen und Inhalte von Identitätsbildung vorstellen und analysieren“ und zugleich zu der Diskussion beitragen wollte, „ob Musik selbst als ein politisch wirksames Element der Kultur [...] begriffen werden kann“. Das ambitionierte Programm versammelte unterschiedliche Disziplinen und wollte sich so als übergreifende Studententagung verstanden wissen. Auf zwei einleitende Vorträge folgte ein Kammerkonzert mit dem Quatuor

Danel, das Kompositionen von Xenakis, Lachenmann, Huber und Ligeti zur Aufführung brachte. Die Einleitungsvorträge hätten thematisch und methodologisch nicht weiter auseinander liegen können: Auf der einen Seite Michael Grossbachs Übersicht über die mit den Methoden der Neurobiologie vorgenommenen Versuche, Musik und deren Wirkung im menschlichen Gehirn zu lokalisieren. Auf der anderen Seite Veronika Becis ausholender Überblick über die Funktionalisierung von Musik durch unterschiedliche Machthaber seit dem 16. Jahrhundert. Angenehm an Grossbachs Ansatz, dass er zwar die Amygdalae in ihrer Funktion als Zentrum für positive und negative Gefühle anerkannte, gleichzeitig aber die Sozialisationsabhängigkeit der „Gefühlsbedeutung“ betonte. Becis narrativer Vortrag konzentrierte sich dagegen auf die Frage, welche Möglichkeiten unterschiedliche „Staatsgebilde“ haben, Musik für ihre Zwecke zu instrumentalisieren. Der chronologisch-phänomenologische Ansatz exemplifizierte die Schritte der staatlichen „Gemeinschaftsbildung“ anhand der Münsteraner Wiedertäufer und transportierte diesen Ausgangspunkt in die Bismarck-Zeit und den Nationalsozialismus. Tillmann Bendikowski verwies weitergehend auf die Problematik der Verortung „politischer Lieder“ im Wissenschaftsdiskurs. Bilden auch das historisch-politische Lied, „spontanes Singen von unten“ oder Gruppensingen keine traditionelle Quelle, könnten doch alle drei Bereiche Gewinn bringend rezipiert werden, da „gemeinsames Singen die Gegenwart verändert“ und durch Singen von historisch-politischen Liedern die eigene Vergangenheit strukturiert, als auch der Entwurf einer utopischen Zukunft geliefert werde. Diese drei Vorträge legten den Grundstein für die Diskussionsschwerpunkte der Tagung. So ging es immer wieder um Form-Inhalt-Dichotomien, Kontextualisierung und Definitionen. Die unterschiedlichen vertretenen Wissenschaftsdiskurse waren dabei mehr als begleitende Hintergrundmusik. Es gab einige grundlegende Diskrepanzen zwischen der musikanalytischen Detailverliebtheit einerseits und dem semiotischen Anspruch, Musik als zeichenabhängig zu begreifen (was die spezifischen Kontexte der Musik zu den eigentlichen Trägern des Politischen macht). Auf Diskussionen über die Frage eines möglichen Eigenwerts von Musik folgte die Problematisierung der wissenschaftlichen Dichotomie von Emotionalisierung versus Kulturalisierung. Die Wirksamkeit von Musik wurde dabei auf deren Umcodierung zurückgeführt. Christoph Schwandt versuchte mit seinem biographie-kritischen Ansatz Rudolf Wagner-Régenys Wirken in ein historisch „wahrhaftigeres“ Licht zu stellen. Problematisiert wurden anschließend biographische Ansätze per se: verhinderten diese doch die zeitgenössische Kontextualisierung mit Hilfe anderer Deutungsmuster. An Reinhard Voigts Vortrag entwickelten sich erneut Fragen nach der Kausalität von musikalischer Struktur und gesellschaftlichem Kontext. Voigts These, Stefan Wolpe habe Musik geschrieben, die in ihrer Struktur Exil darstelle, stellte den strukturanalytischen, auch von Frank Sielecki vertretenen, Wissenschaftsansatz dar. Dirk Pöppmann ging mit seiner Adorno-Rezeption einen anderen Weg. Zwei Thesen schickte er voraus: 1. Individuelle und kollektive Erinnerung geschieht immer selektiv und 2. die musikalische Verarbeitung des Holocaust ist nicht universeller als sprachliche Verarbeitung. Die Frankfurter Schule habe bereits die Unfähigkeit der künstlerischen Verarbeitung des Holocaust entlarvt, da Kunst diesen entweder verkitschen oder ästhetisieren, niemals aber adäquat thematisieren könne. David Tompkins setzte dagegen Schwerpunkte bei der Institutionsgeschichte und dem Repertoire in der frühen DDR. Die ab 1953 arrangierten ländlichen Musiktage sowie die Konzeption einer Tanz- und Unterhaltungsmusik als Gegengewicht zum westlichen Musikeinfluss gaben ihm Anlass zu der These, dass „Musik dazu beigetragen [hat], den neuen sozialistischen Menschen zu schaffen“. Interessant wäre hier eine Problematisierung der Funktionalisierung von Musik in verschiedenen totalitären Regimen gewesen. Das propagierte musikalische Feindbild USA mit dessen angeblich „zersetzendem“ Musikeinfluss hätte den Ausgangspunkt für die Reflektion auf einer Metaebene bilden können, auf die sich Dorothee Wierling begab. So waren es dieselben Lieder, die in den 1950-ern und 1960-ern in Ost und West eine je andere Kultur hervorgebracht haben. Christian Jansen hatte sich einen argumentativen Unterstützer in Thomas Pfeiffer gesichert. Angekommen in der Gegenwart wurde deutlich, wie sich die Formsprache rechtsextremistischer Propagandisten am aktuellen Trend zu orientieren versucht. Die beiden erfolgreichsten Verbreitungs-

medien, 1. das Live-Event und 2. Tonträger, stellten ein „attraktives Freizeitangebot mit Spaßfaktor“ dar. Jansen schloss erneut den Hinweis auf die Umcodierung bekannter Musikstile mit Hilfe neuer Texte an. Die von Dietmar Klenke eingeleitete Abschlussdiskussion griff die Hauptprobleme noch einmal auf. Er plädierte erneut für die Betrachtung von Musik als gesellschaftlicher Kommunikation und Abkehr von den durch akademische Mystifizierung aufgebauten immer noch wirksamen intellektuellen Schranken. Seine erstmalige Heranziehung von Bourdieus Habituskonzept kam für diese Tagung jedoch zu spät. Der Hinweis auf die im Wissenschaftsdiskurs vernachlässigten Ansätze der Musiksoziologie bildete dagegen die unweigerlich zu folgernde Quintessenz. So vielfältig und teilweise disparat die Vorträge, so groß der Bedarf an methodologischer und theoretischer Klarlegung etwaiger zukünftiger fruchtbarer Ansätze. Die tagungsinterne unaufgelöste Dichotomie von „politischer Musik“ und „Musik und Politik“ verdeutlicht den Status quo der Unbeholfenheit musik- wie geschichtswissenschaftlicher

Michaelstein, 11. bis 13. Oktober 2002:

„Ist das Tafelklavier noch salonfähig? Zur Geschichte und Bedeutung eines vernachlässigten Tasteninstrumentes“. 23. Musikinstrumentenbau-Symposium

von Dieter Krickeberg

So groß das Interesse an historischen Fortepianos seit langem auch ist, so findet doch das Tafelklavier – vor allem in der historischen Aufführungspraxis – sehr wenig Beachtung. Das Musikinstitut für Aufführungspraxis in Michaelstein versuchte, alle hiermit zusammenhängenden Aspekte zu beleuchten, indem es wie immer Referenten unterschiedlicher Fachrichtungen sowie Künstler zusammenführte und eine Instrumentenausstellung zum Thema zeigte.

Akustische Untersuchungen an Tafelklavieren von Jobst P. Fricke (Köln) und Bram Gätjen (Bergisch-Gladbach) zeigten, dass Unterschiede zum Hammerflügel vor allem durch die Größe des Resonanzbodens bedingt sind. Sabine K. Klaus (Landrum, USA) wies insbesondere auf die Schwierigkeiten hin, die sich zum Beispiel für die zeitliche Einordnung erhaltener Instrumente aus der unterschiedlichen Situation der Instrumentenbauer ergeben. Über die Bedeutung des Zuckerkistenholzes im Klavierbau referierte Gunther Joppig (München). Die historische Herkunft des Tafelklaviers, insbesondere desjenigen mit Prellmechanik, aus dem Clavichord besprach Maribel Meisel (Indianapolis) unter klanglichen Gesichtspunkten. Christian Ahrens (Bochum) setzte sich anhand zahlreicher Anzeigen in zeitgenössischen deutschen Zeitungen mit Forschungen auseinander, die als Entstehungszeit des Tafelklaviers erst die späteren sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts und als Entstehungsort England annehmen.

Eine Anregung zum Bau von Fortepianos ging vom Hackbrett des Pantaleon Hebenstreit aus, über das aber wenig bekannt ist. Hubert Henkel (München) wies auf ein Tafelklavier im Deutschen Museum München hin, das anscheinend genau nach dem Vorbild von Hebenstreits Instrument gebaut ist. In der Übergangszeit zur Vorherrschaft des Fortepianos gab es bei den Tafelklavieren Register zur Nachahmung anderer Instrumente; über die entsprechende „Ideologie“ des „Clavecin roial“ referierte Michael Latcham (Den Haag).

Eine Reihe von Referaten ging auf die regionalen Unterschiede ein: Michael Günther (Homburg) sprach über den Tafelklavierbau im Rhein-Main-Gebiet zwischen 1760 und 1790, Beryl Kenyon de Pascual (Madrid) über das Tafelklavier in Spanien vom späten 18. bis zum 20. Jahrhundert. Jean Haury (Paris) erörterte die zahlreichen französischen Patente zu diesem Instrument; speziell über die entsprechenden Ideen von Jean Henri Pape sprach Catherine Michaud-Pradelles (Paris). Laurence Libin (New York) informierte über das Tafelklavier in Russland und Amerika; die technische Entwicklung des amerikanischen Tafelklaviers stellte

John Koster (Vermillion, USA) dar. Zwei Referate betrafen Schweden: Benjamin Vogel (Lund) sprach über das Tafelklavier in Schweden am Ende des 18. Jahrhunderts allgemein, Maths Krouthén (Trondheim) über den Göteborger Klavierbauer Johan Gabriel Högwall und seine Lehrlinge (1790–ca. 1840).

In allen diesen Referaten trat auch die gesellschaftliche Rolle des Tafelklaviers hervor. Dieser Aspekt beherrschte auch die Ausführungen von Michael Cole (Cheltenham), der die wichtige Rolle der Frau hervorhob, und von Dieter Krickeberg (Berlin), der die historische Funktion der verschiedenen Typen des Fortepiano im Musikleben skizzierte. Hier kam auch die Möglichkeit bzw. Wichtigkeit der heutigen Verwendung des Tafelklaviers zur Sprache. Will man dabei alte Instrumente benutzen, erheben sich die bekannten Probleme der Restaurierung, über die Sabine Scheibner (München), Monika Weber-Buchstab (Marburg) und Lucy Coad (Bristol) sprachen. Das entsprechende Referat von Wolfgang Wenke (Eisenach) enthielt auch noch einmal Hinweise auf die Rolle der Fortepiano-Typen im Musikleben der Zeit um 1800.

Wichtige Informationen, besonders natürlich über die verwendeten Tafelklaviere, vermitteln auch die mit Erläuterungen verbundenen Konzerte der Tagung. Es spielten Kenneth Mobbs, Michael Günther (mit dem Sänger Peter Kooij), Sally Fortino, das Ensemble TRAZOM und Ella Sevskaya. Ein Tagungsbericht wird erscheinen.

Faenza, 24. Oktober 2002:

Internationaler Studientag „Intorno a Giuseppe Sarti“

von Roland Pfeiffer, Köln

Das musikwissenschaftliche Schrifttum über Giuseppe Sarti (Faenza 1729 – Berlin 1802) ist nicht gerade umfangreich. Ein großer Kongress mit internationaler Beteiligung in Faenza im Jahre 1983 hatte zwar die Veröffentlichung der Beiträge zur Folge (*Giuseppe Sarti musicista faentino: Atti del Convegno internazionale: Faenza, 25–27 novembre 1983*, a cura di Mario Baroni e Maria Gioia Tavoni, Modena 1986), blieb aber ansonsten weitgehend ohne Echo in der Musikwissenschaft.

Das 200. Todesjahr dieses italienischen (Opern-)Komponisten bot nun einen willkommenen Anlass zur Aufarbeitung offensichtlich vorhandener Forschungsdefizite. Dass die Initiative hierzu erneut lediglich von seiner kleinen Heimatstadt Faenza ausging und nicht auch von größeren, wichtigen Institutionen, ist symptomatisch: Es scheint, dass es nach wie vor einem verblüffend kleinen Kreis von Insidern überlassen bleibt, Tragweite und Bedeutung von Sartis Schaffen zu ermessen. Dabei hat man seinem Werk zu Recht europäische Dimensionen attestiert: Außer in Italien (Bologna, Venedig, Mailand) wirkte Sarti lange Zeit an den Höfen von Kopenhagen und St. Petersburg. Unbestritten ist sein Beitrag zur Entwicklung der Opera seria, aber auch im Bereich der geistlichen Musik, wo der Einfluss seines Lehrers Padre Martini deutlich wird.

Die Beiträge des Studientages unter der Leitung von Bruno Brizi (Padua) berührten durchaus unterschiedliche Aspekte von Sartis Hinterlassenschaft. Ein Schwerpunkt lag im Bereich des Musiktheaters. Piero Mioli (Bologna) stellte mit *Ciro riconosciuto* (1754) ein Frühwerk Sartis aus dem Bereich der Opera seria vor. Mit der Arien-Sonderform des zweisätzigen „Rondò“ befasste sich Andrea Chegai (Siena). Sein Beitrag untermauerte die These, dass Sarti nicht nur als Hauptvertreter dieser moderneren, ab ca. 1775 in Erscheinung tretenden Rondo-Form angesehen werden kann, sondern dass das „Rondò“ darüber hinaus vermutlich sogar ursprünglich von Sarti ausging. Anhand von Beispielen illustrierte Chegai die stärker dramaturgisch orientierte Anlage dieser neuen Form im Gegensatz zum älteren, von Gluck favorisierten

Opernrondo. Roland Pfeiffer (Köln) befasste sich mit den *Opere buffe* Sartis und im besonderen mit deren Finali. Anhand eines chronologischen Abrisses wurde deutlich, dass Sarti hinsichtlich des musikalisch-dramaturgischen Ablaufes der Finali oft zu anderen Lösungen tendierte als seine in Neapel oder Wien operierenden Zeitgenossen; in jedem Fall aber kann er als Wegbereiter Rossinis angesehen werden, was Anlage und Ausmaß der abschließenden „*Stretta*“ betrifft. Alessandro Borin (Rovigo) beleuchtete die kurze Zeit Sartis als „*Maestro di coro*“ am venezianischen Ospedale della Pietà (1766–1767) und die Hinterlassenschaft an geistlichen Werken aus dieser Zeit. Eher kryptisch erschien ein Beitrag von Sergey Yevtuschenko (St. Petersburg), da es hier hauptsächlich um Fragen der heutigen Musikpflege in St. Petersburg ging, anstatt um die (offensichtlich zum Großteil leider immer noch unzugänglichen) Sarti-Quellen in dieser Stadt. Marco Farolfi (Faenza) und Michele Andalò (Bologna) thematisierten anhand von praktischen Beispielen Interpretationsfragen von Opernarien.

Ein anderer Schwerpunkt des Kongresses lag auf Sartis Kammermusik. Giuseppe Fagnocchi (Faenza) illustrierte den „galanten“ Charakter der wohl zum Großteil in Kopenhagen entstandenen Sonaten für Traversflöte und B. c., während Roberto Satta (Faenza) in Bezug auf die Klaviersonaten einerseits die Entwicklung des formalen und harmonischen „Schemas“ im Laufe der Jahrzehnte aufzeigte, und andererseits anhand der von Artaria veröffentlichten *Sonata caratteristica „Giulio Sabino ed Epponina“* die gegenseitige Befruchtung von Instrumentalmusik und Opernrepertoire exemplifizierte. Anna Rosa Gentilini (Faenza) gab einen Überblick über die in der städtischen Bibliothek von Faenza befindlichen Dokumente und Autographen, unter denen sich auch jüngst erfolgte Schenkungen handschriftlicher Libretti und Briefe Sartis befinden. Der Franziskanerpater Albino Varotti (Faenza) zeichnete anhand bislang unbekannter Chroniknotizen aus Faenza und Mailand ein lebendiges Bild der Rezeption Sartis vor und nach seiner Übersiedlung an den russischen Hof.

Als Fazit bleibt festzuhalten, dass die Forschung zu Giuseppe Sarti mit diesem Kongress einen Schritt in die richtige Richtung getan hat, zumal hier nicht nur historisch-chronologische, sondern auch gattungsgeschichtlich orientierte Zugänge vorgestellt wurden. Insgesamt betrachtet blieben aber noch einige Fragen offen: Somit fehlte etwa ein Vortrag, der, über die genannten Einzelbetrachtungen hinausgehend, Sartis zukunftsweisende Rolle für die Entwicklung der *Opera seria* als Gattung schärfer ins Blickfeld gerückt hätte. In dieser Hinsicht leistete Faenza zumindest mit der ersten modernen (konzertanten) Wiederaufführung von *Armida e Rinaldo* (1786) am gleichen Tag einen wichtigen Beitrag. Zugleich erschien hierzu im Verlag Bongiovanni (Bologna) eine Neuausgabe der Partitur dieser *Opera seria*, welche in Kürze – als Live-Mitschnitt – auch auf Tonträger zugänglich sein wird.