Die Jahrestagung der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft wird heuer in Kooperation mit der Österreichischen Akademie der Wissenschaften veranstaltet.

Das Generalthema „Musik Quellen Denken“ soll die unterschiedlichen methodischen Zugänge zu einem für alle Musikforschenden zentralen Thema diskutieren. Individuelle (wenn auch zuweilen anonym bleibende) Personen – die zudem durch unterschiedliche Erfahrungen, Wissensstände und Interessen beeinflusst werden – sind als Produzenten und Rezipienten untrennbar mit den musikalischen Dokumenten verbunden. Bei der Reflexion über den Konstruktionscharakter musikalischer Quellen und deren Deutung wird die Vielfalt historischer und gegenwärtiger notierter, bildlicher sowie akustischer Musikquellen, die für historisch, ethnologisch oder systematisch Forschende jeweils unterschiedliche faktische und methodische Implikationen hat, berücksichtigt.

VERANSTALTER:
Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen (IKM) der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (ÖAW)
Österreichische Gesellschaft für Musikwissenschaft (ÖGMw)

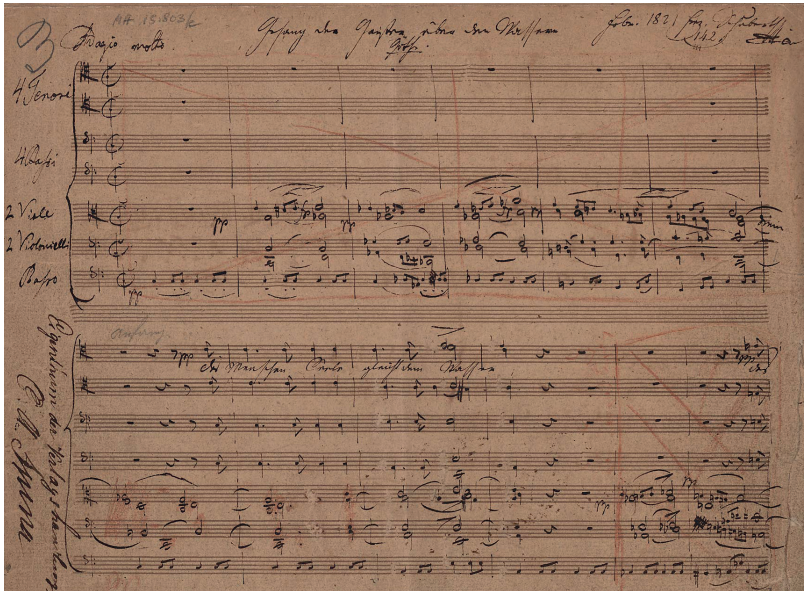
KONZEPT & ORGANISATION / KONTAKT:
Mag. Dr. Alexander Rausch
Österreichische Akademie der Wissenschaften
Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen
Postgasse 7–9/4/3, 1010 Wien
T: +43 1 51581-3711 | alexander.rausch@oeaw.ac.at | www.oeaw.ac.at/ikm

Foto: Franz Schubert, Gesang der Geister über den Wassern D 714 (Autograph)
© Wienbibliothek im Rathaus, MH 15803

WWW.OEAW.AC.AT

ÖAW ÖSTERREICHISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

Österreichische Gesellschaft für Musikwissenschaft



JAHRESTAGUNG
DER ÖSTERREICHISCHEN GESELLSCHAFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

MUSIK QUELLEN DENKEN

PROZESSE DER RE- UND DEKONSTRUKTION IN WISSENSCHAFT UND PRAXIS

ABSTRACTS UND KURZBIOGRAPHIEN

6.–8. DEZEMBER 2018
ÖSTERREICHISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN, SITZUNGSSAAL
DR. IGNAZ SEIPEL-PLATZ 2, 1010 WIEN

IKM – INSTITUT FÜR KUNST- UND MUSIKHISTORISCHE FORSCHUNGEN

ABSTRACTS UND KURZBIOGRAPHIEN

BERNHARD ACHHORNER

Innsbruck

Musikalische Handschriften als Quellen des Gestischen: Zur Dynamik von Text und Performativität

„Schrift und Instrument, die Pole der Interpretation“ (Adorno 2001). Diese Notiz stammt aus Theodor W. Adornos Aufzeichnungen zu seinen Buchplänen *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*. Die Frage, ob Musik uninterpretierbar geworden sei, steht dabei im Vordergrund seiner Überlegungen. In seinen Ausführungen liefert er nicht nur Denkanstöße über das „Ungenügen der Schrift“, die nicht imstande ist, „certain intangibles“ (Adorno 2001), die ihr innewohnen, auszudrücken, sondern auch darüber, das Verhältnis zwischen musikalischer Schrift, also Quelle, und Interpret zu hinterfragen. Dieser Vorgang kann auf unterschiedliche Art und Weise erfolgen, wobei eine Möglichkeit ein Perspektivenwechsel in der Prozessualität der Erschließung von Quellinformationen darstellt: War Musikwissenschaft bisher „vornehmlich eine philologische Wissenschaft der Texte“ (Hinrichsen 2013), in der musikalische Schrift lediglich als Speichermedium von Klängen betrachtet wurde, muss heute von der These ausgegangen werden, „dass Schrift mehr als bloße phonologische Transkription ist und dass in der Schrift diskursive, notationale und ikonische Aspekte eng verbunden sind“ (Nanni 2013). Diese Neuausrichtung schrifttheoretischer Diskurse rückte vor allem die visuellen Eigenschaften der Schrift ins Zentrum der Betrachtungen. Phänomene wie Schriftbewegung und „Schriftbildlichkeit“, „die im phonographischen Schriftverständnis unterbelichtet“ (Krämer 2012) blieben, liefern nun neue Erkenntnisse im Zusammenhang mit „dem deiktischen *Logos* von Musik“ (Nanni 2013). Sowohl Adorno („Notentext [stellt] ein Drittes dar“ (Adorno 2001)) als auch Sybille Krämer („Oberflächen sind Außenhäute voluminöser Körper, sie haben also etwas, das unter ihnen liegt“ (Krämer 2012)) machen auf den Verweischarakter von (musikalischen) Schriften aufmerksam. So stellt sich nun also die Frage nach dem „Dritten“, den bisher vernachlässigten Informationen, die im kulturellen Gedächtnis der musikalischen Schrift kodiert sind und wie diese insbesondere im handschriftlichen Quellmaterial erkannt und erschlossen werden können?
Der gestische Charakter von musikalischen Schriften äußert sich gerade in der Visualisierung des musikalischen Geschehens. Hierin liegt eine Dynamik, die textuelle und performative Elemente zusammenbringt und verhandelt. Dieser Wechselwirkung soll anhand der Betrachtung von Skizzen und Autographen der Klavierwerke Beethovens auf den Grund gegangen werden. Der Vortrag versucht also darzustellen, wie sich das „*neumische*“ (Adorno 2001) als gestisch-mimetisches Element und seismographische Darstellung leiblicher Verhaltensweisen, im Quellelement der musikalischen Schriftbildlichkeit äußert.

Zitierte Literatur
Adorno, Theodor W.: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata* (= Theodor W. Adorno. Nachgelassene Schriften. Abteilung I: Fragment gebliebene Schriften 2), hg. von Henri Lonitz, Frankfurt a. M. 2001.
Hinrichsen, Hans-Joachim: „Musikalische Interpretation und Interpretationsgeschichte", in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart 2013, S. 184–200.
Krämer, Sybille: „Punkt, Strich, Fläche. Von der Schriftbildlichkeit zur Diagrammatik", in: *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, hg. von Sybille Krämer u.a. Berlin 2012, S. 79–101.
Nanni, Matteo: „Das Bildliche der Musik: Gedanken zum *iconic turn*", in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart 2013, S. 402–428.

Bernhard Achhorner studiert Musikwissenschaft (Doktorand) und Europäische Ethnologie an der Universität Innsbruck. Im Studienjahr 2017/18 war er am „Center Austria: The Austrian Marshall Plan Center for European Studies" an der Universität New Orleans als „visiting research fellow" tätig. Seit März 2018 arbeitet er als wissenschaftlicher Mitarbeiter (prae doc) an der Universität Innsbruck im Rahmen des DACH-Projektes *Writing Music. Zu einer Theorie der musikalischen Schrift* an seiner Dissertation zum Thema „Inskribierte Körperlichkeit: Musikalische Gestik in Handschriften und Drucken".

FLORIAN BASSANI

Bern

Partitur oder Stimmensatz? Zur Problematik des Aufführungsmaterials bei der Erforschung und Herausgabe mehrchöriger Kirchenmusik von Mazzocchi, Benevoli und Ballabene

Kompositionen aus der Blütezeit der polychoralen Musikpraxis des 17. und 18. Jahrhunderts sind selten in zweierlei Gestalt erhalten. So liegen etwa die großen zwölf- bis vierundzwanzigstimmigen Werke Virgilio Mazzochis (1597–1646), Orazio Benevolis (1605–1672) oder anderer römischer Meister der Zeit mehrheitlich als Stimmensätze vor; zeitgenössische, zumal autographe Partituren sind dagegen eher Ausnahmefälle. Doch ganz gleich, ob als kompletter Stimmensatz oder als Partitur von Komponistenhand – in welcher Gestalt ist die erhaltene Komposition als ‚vollständig' zu betrachten? Die aufführungspraktische Forschung weiß längst, dass auch der lückenlos vorliegende Stimmensatz eines Werkes keineswegs eins zu sein hat mit seinem Aufführungsmaterial, besonders in einem Repertoirebereich, der sich seit seinen Anfängen durch eine verblüffend variable Wiedergabepraxis auszeichnet. Bekanntlich räumt Heinrich Schütz in seinen *Psalmen Davids* (1619) ein, dass es „verständigen Capellmeistern/ nach Gelegenheit einer jeden Capell vnd Qualiteten der Personen/ dieselben anzuordnen/ frey stehet", wobei der Komponist dem musikalischen Leiter ausdrücklich gestattet, ganze Chöre „abcopiren" zu lassen, um so die Anzahl der separat zu platzierenden Ensembles („creutzweiß gestellet") um akustischer Effekte willen wesentlich zu vergrößern. In der Tat sind die gerade im 17. Jahrhundert vielfach dokumentierten Kirchenmusiken mit acht, zehn oder zwölf Chören in satztechnischer Hinsicht kaum anders zu erklären, als durch die Multiplikation der ‚realen' Stimmenzahl eines Satzes mithilfe von Ripienochören.
Der vorliegende Beitrag widmet sich den Herausforderungen bei der wissenschaftlichen Erschließung mehrchöriger Kompositionen. Als Beispiele dienen das vierundzwanzigstimmige Magnificat Mazzocchis und Benevolis sechschöriges Laudate pueri mit Kuppelchor, denen zum Vergleich die achtundvierzigstimmige Messe von Gregorio Ballabene (1772) gegenübergestellt wird.

Florian Bassani studierte Alte Musik (Historische Tasteninstrumente) und Musikwissenschaft in Basel und Rom. Nach der Promotion (2002) war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Deutschen Historischen Institut in Rom (Musikabteilung). Anschließend Forschungsprofessur am Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern, 2014 Habilitation. Gegenwärtig Träger der Borsa di ricerca del Canton Ticino per il biennio 2018/20. Vielfältige Lehr- und Forschungstätigkeit, Radiosendungen, Konzerte, CD-Einspielungen. Soeben erschienen: *Kunstgesang um 1800. „wie es der Componist aufgeschrieben hat, und wie es ein verständiger Sänger singt". Zum Verhältnis zwischen notierter und gesungener Melodie in deutschen Schriften zur Aufführungspraxis* (Ortus Musikverlag).

ELIAS BERNER – MATEJ SANTI

Wien

Wie klingt die Zweite Republik, oder: Welche Musik hat wen wovon befreit? Audiovisuelle Quellen in der musikhistorischen Forschung

Die digitale Vernetzung, gepaart mit der Abrufbarkeit von audiovisuellen Quellen auf unterschiedlichen Plattformen, ermöglichen einen schnellen Zugang zu audiovisuellen Dokumenten, wie er bis vor kurzem kaum vorstellbar und nur mittels eines großen zeitlichen (und finanziellen) Aufwands möglich war.
Das Forschungsprojekt *Telling Sounds*, das in Kooperation mit der Österreichischen Mediathek und dem Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften durchgeführt wird, ist daher bemüht, die Bedeutung der unmittelbaren Verfügbarkeit von audiovisuellen Quellen für die Musikwissenschaft in den Fokus zu stellen. Das Ziel des Projektes ist es neuen Fragestellungen in Bezug auf die Kontextualisierung von Musik in den Medien nachzugehen. Die Einbettung von Musik in Radiosendungen, Reportagen, Dokumentationen und Filmen verweist auf die Historizität von musikalischen Phänomenen, die jenseits der „großen" Erzählung von in kulturellen Zentren wirkenden Tonheroen zu beobachten sind: Identitätsstiftende musikalische Topoi stellen ein Beispiel hierfür dar.
In Form zweier Beiträge möchten wir die Rolle von Musik in der Konstruktion ei-

ner österreichischen Identität in der zweiten Republik untersuchen. Ausgangspunkt ist die medial dokumentierte bzw. inszenierte Unterzeichnung des Staatsvertrages am 15.5.1955. Das in der Erinnerungskultur an dieses Ereignis prominenteste audiovisuelle Dokument ist ein Austria Wochenschau Beitrag in Farbe, indem Leopold Figls – nur vermeintlich vom Balkon gesprochenen – berühmten Worte „Österreich ist frei!" sowie Teile der Jupitersymphonie erklingen. Barbara Boisits, Peter Stachel und Heidemarie Uhl haben in einem Beitrag beschrieben, wie über den Einsatz von Mozarts Musik der Mythos des Musiklandes Österreich in diesem „Gründungsdokument" österreichischer Identität bedient wird. Wir wollen uns der medialen Vermittlung der österreichischen Staatsgründung nun auf zwei weiteren Ebenen annähern. In unserem ersten Beitrag wollen wir anhand der Bestände der Mediathek untersuchen, wie und mit welchen Klängen im Jahre 1955 direkt und indirekt über die erfolgreiche Unterzeichnung des Staatsvertrages im Radio berichtet wurde. In unserem zweiten Beitrag wollen wir wiederum untersuchen, wie im Verlauf der weiteren Geschichte der Zweiten Republik, insbesondere in Jubiläumsjahren, mit Musik sowohl in Festakten als auch in Reportagen und Dokumentationen im Rundfunk dem Ereignis der Staatsvertragsunterzeichnung gedacht wird.
Hierbei kommt die Frage von Speicherung und Abrufbarkeit audiovisueller Quellen in den Vordergrund: Im Prozess der Herstellung von Metadaten sind individuelle Erfahrungen – wie Wissenstand und (Forschungs-)Interessen – von Relevanz. Die in der Österreichischen Mediathek vorhandenen Metadaten beziehen sich z. B. nur in den seltensten Fällen auf die Musik, die in den Dokumenten erklingt. Das Projekt *Telling Sounds* ist daher mit Fragen bezüglich der Erschließung, des Verständnisses und der Wahrnehmung der Quelle als solche konfrontiert.
Die untersuchten audiovisuellen Dokumente stellen nichtsdestotrotz eine Quellenart dar, die auf die Kontinuität und Brüche von schriftlich nicht festgelegten Zuschreibungen österreichischer Nachkriegsidentität durch Musik hindeutet. Hierdurch wird der vorwiegend werkzentrierte musikwissenschaftliche Diskurs um eine Perspektive bereichert, die auf die Nachwirkung von Musik auf einer symbolischen, dennoch kulturell und politisch relevanten Ebene aufmerksam macht und erstmals neue Fragen bezüglich der Resonanz von Musik in einem breiteren öffentlichen (medialen) Raum ermöglicht.

Zitierte Literatur

Boisits, Barbara / Stachel, Peter / Uhl, Heidemarie: Mythos Staatsvertrag – Mythos Musik. Die Staatsvertrags-Reportagen der Austria Wochenschau als musikalischer Gedächtnisort, in: ÖMZ 60/4 (2005), S. 4–11.

Elias Berner studierte an der Universität Wien Musikwissenschaft. Er arbeitet an dem Dissertationsprojekt: „Soundtrack der Shoah? Identitätskonstruktion von Opfern und Täter/inne/n durch Musik in Spielfilmen über den Nationalsozialismus und die Shoah." Mit diesem Projekt war er von 2015–2017 Junior Fellow des Internationalen Forschungszentrums Kulturwissenschaft. Neben seiner wissenschaftlichen Tätigkeit ist Elias Berner seit 2013 als Vermittler am Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes tätig. Als praktischer Musiker und Komponist der Rockband Gasmac Gilmore tritt er regelmäßig auf internationalen Festivalbühnen auf. Seit Juli 2017 ist er Mitarbeiter des Forschungsprojektes „Telling Sounds".

Matej Santi, geboren 1980 in Triest, studierte Geige in Triest, Klagenfurt und Wien sowie Psychologie an der Universität von Triest. An der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien absolvierte er das Masterstudium Instrumental-(Gesangs-) Pädagogik. Am Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung (IMI) derselben Universität schloss er das PhD-Studium mit einer Dissertation über die Rolle der Musik in der Ausbildung nationaler Identitäten in Triest ab. Er wirkte als Geigenlehrer an der staatlichen Musikschule in Sežana (Slowenien). Derzeit ist er als Post-Doc am Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung beschäftigt (Projekt: „Telling Sounds"). Forschungsinteressen: kulturwissenschaftliche Aspekte in der musikhistorischen Forschung, zentraleuropäische Musikgeschichte, Geschichte der Musikwissenschaft, Musik und audiovisuelle Medien, Geschichte des Geigenbaus.

CARLO BOSI

Salzburg

Espérance, oder: Neue Erkenntnisse zum Ursprung des Chansonnier de Bayeux

Der sogenannte *Chansonnier de Bayeux* (F-Pn, f. fr. 9346) ist wirklich bemerkenswert, vergleicht man ihn mit den meisten handschriftlichen oder gedruckten weltlichen Quellen aus den Jahren um 1500. Zusammen mit F-Pn, f. fr. 12744 bilden sie dadurch ein einmaliges Paar, dass sie praktisch die einzigen monophonen *chansonniers* des späten Mittelalters bzw. der frühen Renaissance sind, wobei die beinahe „luxuriös" anmutende Buchmalerei und die großzügige *mise-en-page* zeichnen *Bayeux* gegenüber fr. 12744 besonders aus.
Das von den Initialen der ersten 16 *chansons* gebildete Akrostichon soll auf Herzog Charles de Bourbon-Montpensier (1490–1527), den ersten bekannten Besitzer von *Bayeux*, hinweisen. Das wird auch von dem auf jeder illuminierten *verso* Seite vorhandenen, mit dem *espérance* Gürtel versehenen geflügelten Hirsch weiter bestätigt, einem der wichtigsten Embleme des Herzogs. Ist dies schon lange bekannt, sind jedoch die Umstände des Ursprungs dieses *chansonniers* bis jetzt umstritten und sogar über die Zeit seiner Entstehung herrscht Uneinigkeit unter Forschern: So hat die Datierung zwischen den späten 1490er Jahren und etwa 1515 oder später geschwankt. Die Bestimmung einer genaueren Entstehungszeit ist darüber hinaus deshalb verkompliziert, weil sich die Texte vieler *chansons* auf die letzten Jahre des Hundertjährigen Krieges und seiner Hauptakteure beziehen. Aber auch seine spätere Geschichte wurde bis jetzt wenig beleuchtet und das musikwissenschaftliche Interesse für dieses einzigartige Manuskript hat sich oft darin beschränkt, es vornehmlich als Quelle für *tenores* mehrstimmiger *chansons* zu betrachten. Jedoch sollte *Bayeux* vor allem auch als Quelle und Objekt in sich erfasst werden, als Spiegel und Ausdruck einer besonders bewegten Zeit. Dank neuer kodikologischen, kunsthistorischen und dokumentarischen Erkennt-

nisse, wird mit diesem Vortrag versucht, neues Licht auf *Bayeux* zu werfen und gleichzeitig die Handschrift im kulturellen und historischen Kontext seiner Zeit zu verorten.

Carlo Bosi war Doktorat an der University of Oxford (Promotion 2004). Anschließend DAAD-Stipendiat an der Friedrich-Schiller-Universität Jena-Weimar und zwischen 2006 und 2007 Stipendiat des *Norges Forskningsråd* an der NTNU Trondheim. Zwischen 2007 und 2009 *Research Fellow* an der City University, London. Seit 2010 FWF-Forschungsassistent und seit 2014 FWF-Projektleiter an der Universität Salzburg mit einem Vorhaben über Anleihe und Zitat einstimmiger weltlicher Sätze im französischen Lied zwischen dem 15. und 16. Jahrhundert (http://chansonmelodies.sbg.ac.at/db/welcome.php).

JENS DUFNER

Bonn

Kompositorische Denkprozesse in den Quellen zu Beethovens cis-Moll-Streichquartett op. 131

Viele Werke Beethovens sind in einer Fülle von eigenhändigen oder vom Komponisten selbst revidierten oder autorisierten Quellen überliefert, die recht detaillierte Einblicke in die Kompositionswerkstatt ermöglichen. Dies gilt auch für das späte cis-Moll-Streichquartett op. 131, zu dem sowohl zahlreiche Entwürfe – allein über 200 Blätter an Partiturskizzen – als auch mehrere autorisierte Werkniederschriften erhalten sind. Zu nennen ist hier vor allem eine vollständige autographe Niederschrift und eine vom Komponisten eigenhändig revidierte Partiturabschrift. Das Quartett war daher in der Vergangenheit mehrfach Gegenstand grundlegender Untersuchungen zum Schaffensprozess. Wenig Beachtung erfuhr dabei eine autographe Quelle, die gewissermaßen ein Zwischenstadium zwischen den Entwürfen und der vollständigen Werkniederschrift darstellt: Es handelt sich um ein nahezu vollständige Niederschrift des vierten Satzes (*Andante ma non troppo e molto cantabile* mit dem Übergang aus dem vorausgehenden *Allegro moderato*), noch in einer früheren Fassung und mit nur sporadisch vorhandenen akzidentellen Zusätzen wie Artikulationen, Dynamikbezeichnungen etc. Ein Grund für die geringe Beachtung liegt darin, dass das Manuskript lange Zeit verschollen war und erst Jahrzehnte nach Ende des Zweiten Weltkrieges ans Tageslicht kam. Doch auch der eigenwillige Quellentyp mag dazu beigetragen haben, dass dem Manuskript in den immerhin fast 40 Jahren seit seiner Wiederentdeckung wenig Beachtung geschenkt wurde. Bereits die terminologische Beschreibung erweist sich als ausgesprochen schwierig: Das enthaltene Werkstadium geht in seiner Vollständigkeit und Länge weit über Partiturskizzen hinaus, als die das Manuskript in der Beethoven-Literatur häufig geführt wird. Aber auch Bezeichnungen wie „Arbeitsmanuskript“ führen in die Irre, da man im Falle Beethovens hiermit im allgemeinen einen ganz anderen Typus von autographer Quelle assoziiert.
Die schwierige Terminologie zeigt symptomatisch, dass die genaue Funktion dieses Manuskripts gar nicht klar ist. Dabei erweist sich eine eingehende Untersuchung als ausgesprochen lohnend, da sie erhellende Einblicke in den ungewöhnlichen Schaffensprozess des *Andante* gibt. Es zeigt sich, dass die Handschrift mehr ist als nur ein verworfenes Zwischenstadium des Satzes. Beethoven hat das Manuskript offenbar ganz bewusst als eine Art Konzeptschrift verfasst, die ihm anschließend als Grundlage für kompositorische Feinarbeit diente. In meinem Vortrag soll die eigenwillige und in Teilen auch unerwartete Arbeitsweise Beethovens genauer untersucht und die Zusammenhänge dieses „Vorautographs“ mit den weiteren Quellen dargelegt werden. Dabei wird auch der Frage nachgegangen, ob der Manuskripttyp im Falle des cis-Moll-Quartetts singulär ist oder ob auch andere Werke Beethoven Hinweise auf ähnliche Arbeitstechniken geben, selbst wenn in diesen Fällen ein ähnlicher Manuskripttyp wie bei op. 131 nicht überliefert ist.

Jens Dufner studierte Musikwissenschaft, Romanistik/Italienische Philologie und Slawistik an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn sowie an der Universität zu Köln. Magister artium in Bonn mit einer Arbeit zu Franz Schuberts Symphoniefragment E-Dur D 729, Promotion in Köln mit einer Dissertation zu Joseph Martin Kraus' Oper *Æneas i Carthago*. Seit 1998 im Beethoven-Haus Bonn beschäftigt, seit 2004 als Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der historisch-kritischen Beethoven-Ausgabe, in der Dufner zuletzt die Edition der 5. und 6. Symphonie herausgab.

STEFAN ENGELS

Graz

Das anonyme Admonter Passionsspiel: Rekonstruktion und Edition der Melodien

Das Admonter Passionsspiel (Cod. A-A 812 der Stiftsbibliothek in Admont) nimmt unter den überlieferten Spielen durch seine außergewöhnlich reichen Einschübe liturgischer Gesänge eine besondere Stellung ein. Das Manuskript dieses Spiels entstand zwar wahrscheinlich erst um das Jahr 1600, wurde jedoch im traditionellen Geist der Spieltradition des Mittelalters und der frühen Neuzeit abgefasst und kann so gewissermaßen als deren Abschluss gelten. Die Vorlage für die Passionshandlung ist ein evangelisches Passionsspiel von Hans Sachs aus dem Jahre 1558. Eine direkte Vorlage für das darauf folgende Ostergeschehen ist bisher nicht bekannt. Die Grundlage seiner Melodien ist nicht nur die Heilige Schrift, als vielmehr auch deren Rezeption in der im Gottesdienst gefeierten mittelalterlichen Liturgie. Die in dem Spiel enthaltenen liturgischen Gesänge in gotischer Choralnotation sind, anders als in den Spielen der Sterzinger Spielhandschrift und anderen, stets vollständig ausgeschrieben. Während der Text des Spiels bereits ediert ist, steht eine Untersuchung und Edition dieser Melodien noch aus. Eine Gesamtedition mit ausführlichem Kommentar einschließlich einer neuen Textedition erfolgt nun in Zusammenarbeit zwischen Wernfried Hofmeister (Institut für Germanistik der Karl-Franzens-Universität in Graz) und Stefan Engels (Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz).
Die Edition des *Admonter Passionsspiel* ist eine sogenannte Hybridedition, die sowohl elektronische als auch gedruckte Elemente enthält, und soll in der von Andrea Hofmeister und Wernfried Hofmeister am Institut für Germanistik entwickelten „Grazer

dynamischen Editionsweise“ erfolgen. Die mehrschichtige Kombination von Text und Noten ist ein neues fächerübergreifendes Projekt. Zunächst wird eine Basistransliteration bzw. Basistranskription erstellt und online gestellt. Die Edition des Textes und der Melodien basieren dabei auf entgegengesetztem Voraussetzungen. Der Text ist produktiv, das heißt, er ist aktiv erstellt worden. Die Melodien hingegen sind bekannte liturgische Gesänge, die an geeigneten Stellen eingefügt wurden, sie sind also reproduktiv. Bei der zu erstellenden Basistranskription handelt es sich um eine ikonische Recodierung. Melodie und Text werden zunächst möglichst genau der Handschrift gemäß übertragen. Aus der daraus entstehenden wissenschaftlichen Edition wird eine gedruckte praktische Ausgabe als Aufführungsmaterial bereitgestellt, ohne wissenschaftlichen Apparat, sowie mit einer leicht verständlichen Einrichtung des Notentextes. Diese ist auch für eine Aufführung durch Laiengruppen geeignet. Ziel ist eine Neuaufführung des *Admonter Passionsspiels*.
Die unerwartete Schwierigkeit der Edition der Melodien liegt in der Notation der Handschrift selbst, da es sich als unmöglich erweist, die Gesänge einfach eins zu eins zu transkribieren und etwaige Korrekturen oder Melodievarianten nach Vergleichen mit anderen Handschriften einzubringen. Die Notation dieses Manuskripts ist nämlich höchst problematisch. Der Schreiber dürfte die Gotische Choralnotation gar nicht beherrscht haben. Wahrscheinlich hat er die Melodien aus einer vorhandenen Vorlage abgemalt. Er notiert zwar die Gesänge, aber in einer so fehlerhaften Weise, dass ein Verständnis oder gar eine Ausführung der Gesänge ohne vorherige vergleichende Studien der Melodien in anderen Quellen fast unmöglich ist. Das bedeutet, dass in dieser Handschrift das Performative gar nicht im Vordergrund stehen sollte, da die abgebildete Notation nicht ohne weiteres musikalisch umgesetzt werden kann. Der Codex kann also nicht für den praktischen Gebrauch bestimmt gewesen sein, aus ihm zu singen ist nicht möglich.

Stefan Engels absolvierte an der Hochschule Mozarteum das Kirchenmusikstudium und promovierte an der Universität Salzburg im Fach Musikwissenschaft und klassische Philologie. Er ist Senior Scientist am Institut für Kirchenmusik und Orgel an der Kunstuniversität Graz sowie Gründer und Leiter der *Salzburger Virgilschola*, eines Ensembles für mittelalterlichen Choral.

FRANCESCO FINOCCHIARO

Wien

Aporien der Filmrestaurierung: Die musikalischen Dokumente der Stummfilm-Zeit zwischen Medienarchäologie und Marktgesetzen

Der Begriff „Musikquelle“ stellt die Forschung im Bereich der Stummfilmmusik vor beträchtliche Probleme. Auf rein historischer Ebene muss zunächst darauf hingewiesen werden, dass der Großteil der Filme jener Zeit sowie viele ihrer Musikbegleitungen nicht mehr existieren. Handschriftliche Partituren mit der von ihrem Autor vorgesehenen Orchestrierung sind rar (ein geradezu einzigartiger Fall ist die Partitur von Gottfried Huppertz für Fritz Langs *Metropolis*, 1927); häufiger haben sich Klavierauszüge erhalten (zum Beispiel jene von Edmund Meisel für *Panzerkreuzer Potemkin* von Sergej Eisenstein, 1926), doch diese wurden meistens in einem anderen Zusammenhang und zu einem völlig anderen Zweck produziert. Im Gegensatz dazu ist aus der Stummfilm-Epoche ein großes Repertoire an Stimmungsmusiken überliefert, die ihrer Natur nach entweder einer „musikalischen Illustration“ vorausgehen oder von dieser a posteriori abstammen konnten (wie im Falle der *Fantastisch-romantischen Suite* Hans Erdmanns, abgeleitet von der Begleitmusik zum Murnau-Film *Nosferatu*, 1922).
Musikalische Dokumente solch vielfältiger Faktur, die ganz unterschiedliche Momente im Arbeitsprozess einnehmen konnten, werfen weitere Deutungsprobleme auf, wenn sie den Ausgangspunkt für Filmrestaurierungen bilden. Die Musikquelle tritt dann in Beziehung, oder viel häufiger in Kollision, mit einer Quelle anderer Art: der Filmrolle. Diese beiden Dokumente haben einen jeweils anderen ontologischen Wert – oder um ein Begriffspaar Eco´schen Ursprungs zu verwenden: Die Musik eines Stummfilms kann als „offener Text“ bezeichnet werden, der bei jeder Live-Aufführung erneuert wird; der Film ist hingegen ein „geschlossener Text“, der mechanisch, nahezu identisch bei jeder Projektion wiedergegeben wird. Hinzu kommt, dass die Autoren dieser beiden Texte je einen unterschiedlichen Status einnehmen: Der Filmemacher unterzeichnet den filmischen Text in jeder Hinsicht; der Komponist betreut stattdessen eine ergänzende Komponente nicht des filmischen Textes, sondern der filmischen Projektion.
Der Vortrag stellt drei Fallbeispiele von Filmmusik-Rekonstruktionen vor, die anhand durchaus heterogener musikalischer Quellen durchgeführt wurden:

Nosferatu aus Hans Erdmanns *Fantastisch-romantischen Suite* (hg. von Berndt Heller, 1984)

Panzerkreuzer Potemkin aus Edmund Meisels Klavierauszug (hg. von Helmut Imig, 2005)

Metropolis ausgehend von der handschriftlichen Partitur von Gottfried Huppertz (hg von Frank Strobel, 2010).

Im Gegensatz zu einer emphatisch aus zumeist kommerziellen Gründen proklamierten Authentizität wird man feststellen, dass der Rekonstruktionsprozess oft recht arbiträre Eingriffe in die musikalischen Dokumente erfordert – was jeweils verschiedene Optionen in Bezug auf den ontologischen Status der Partitur und der Filmrolle sowie deren Autorschaften impliziert. Selbst wenn erklärt wird, die vermeintliche „Uraufführung“ im Namen medienarchäologischer Bestrebungen wiederherstellen zu wollen, erweist sich jede Rekonstruktion eines Stummfilms, insbesondere im Dienste einer modernen DVD-Edition, als ein Übersetzungs- und Adaptionsprozess. Das Endresultat ist nicht nur historisch neu und nicht unmittelbar aus dem Zustand der „Quellen“ ableitbar, sondern auch ganz in der ästhetischen Erwartungshaltung der Gegenwart verwurzelt.

Francesco Finocchiaro ist Leiter des FWF-Projekts *Filmmusik als Problem im deutschsprachigem Journalismus: 1907–1930* an der Universität Wien. Er studierte Musikwissenschaft sowie Oboe und Musikerziehung. Promotion an der Universität Bologna mit einer Arbeit über die Formenlehre Arnold Schönbergs (Astrolabio-Ubaldini,

2011). Seine Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen der Musikgeschichte, Musikanalyse und Musikästhetik des 20. Jahrhunderts, mit einem speziellen Fokus auf musikalische Moderne und Filmkultur (Palgrave Macmillan, 2017).

THOMAS GLASER
Graz
Historische Tondokumente als Quellen der Interpretationsforschung

Medienhistorisch bedeutsam ist die Vielzahl technischer Entwicklungen, die seit Beginn des 20. Jahrhunderts je neue Verfahrensweisen in der Aufzeichnung von Musik hervorgebracht haben. Als Gegenstand ästhetischer Betrachtung ist der aufgezeichnete Klang damit beträchtlichen Veränderungen hinsichtlich der Zugangsweisen unterworfen, mit denen ihm begegnet wird. Der „Medialität" einer Tonaufnahme fällt dabei eine tragende Rolle zu: Als Quellengattung sind der Aufnahme die Bedingungen einer durch ihr Medium geprägten Ästhetik gleichsam eingeschrieben. Von dieser wiederum kann angenommen werden, dass sie mit der musikalischen Praxis in einem Wechselverhältnis steht.
Wie schriftliche Zeugnisse sind Tondokumente Artefakte und damit historische Quellen, die aus den (kulturellen) Kontexten ihrer Entstehungszeit hervorgegangen sind und diese widerspiegeln. Sie sind stets Produkte einer spezifischen Situation, die von bestimmten Akteure und Akteuerinnen geprägt und nicht identisch zu wiederholen ist. Folglich ist davon auszugehen, dass das Endergebnis, das von Interpret/inn/en geschaffene „Produkt", Spuren der Verhandlungen der an seinem Entstehen Beteiligten aufweist. Ausgehend von Überlegungen der *phonomusicology*, die sich als Forschungszweig in der anglophonen Musikwissenschaft etabliert hat, sollen in diesem Vortrag ausgewählte, teils unveröffentlichte Tondokumente aus dem Kreis der Wiener Schule als Gegenstände des skizzierten Fragenkomplexes in den Blick genommen werden.
In Fragen des Stils wie der Spieltechnik sind für die Aufführungslehre der Wiener Schule ein „Gegen-den-Strich-Bürsten" und damit eine Reflexion über die „Vergangenheit" der Werke und deren Aufführungsgeschichte kennzeichnend. Differenziert werden instrumentenspezifische und orchestrale Traditionen, die zur Zeit der Entstehung eines Werks vorherrschend waren, und solche, die im Verlauf der Aufführungsgeschichte als die vermeintlich „authentischen" hervortraten. Einlassungen von InterpretInnenseite zu den Gepflogenheiten einer zeitgenössischen Aufführungspraxis, zu tradierten Spielpraktiken und zur Idiomatik von Instrumenten lassen durchaus ein „historisch informiertes" Denken erkennen, das jedoch nicht ausschließlich die Rekonstruktion früherer Aufführungsbedingungen in den Vordergrund rückt, sondern vielmehr auf das Erschließen des Werkcharakters in historischer Perspektive zielt.
In diesem Kontext kann der Wert von Tonaufnahmen von Interpret/inn/en der Wiener Schule als Quellen für die Interpretationsforschung nicht hoch genug veranschlagt werden. Schriftliche Zeugnisse legen zudem den Schluss nahe, dass Einspielungen auch unternommen wurden, um Probleme der Aufführungspraxis der eigenen Gegenwart aufzudecken. Sowohl hinsichtlich des klassisch-romantischen Repertoires als

auch mit Blick auf die zeitgenössische Produktion gab es Überlegungen dahingehend, wie diese Musik jeweils „richtig" aufzuführen sei. Eine Differenz zwischen theoretischem Anspruch und dem Bereich der Praxis ist bei einer solchen Zugangsweise jedoch nicht zu leugnen. Zu fragen ist, inwiefern die verbindlichen Vorgaben, die Interpret/inn/en in der Vorbereitung einer Aufführung im Werktext zu etablieren suchten, den Bedingungen der musikalischen Praxis tatsächlich standhielten. So kann einem textbasierten Werkbegriff, wie er auch für die Wiener Schule maßgeblich ist, entgegen gehalten werden, dass etwa Strukturelemente sich überhaupt erst im Vorgang einer praktizierten Interpretation aus der Wechselwirkung von Hörerfahrung und dem Rezeptionsverhalten der Zuhörer/innen konstituieren.

Thomas Glaser studierte Musikwissenschaft, Neuere Geschichte sowie Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft in Saarbrücken und Paris. 2017 Promotion an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien mit einer Arbeit zu René Leibowitz' Beethoven-Interpretationen, seitdem wissenschaftlicher Mitarbeiter in dem an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz angesiedelten FWF-Projekt *Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening* (PETAL). Drucklegung der Dissertation in der Reihe *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft* in Vorbereitung.

CLEMENS GUBSCH
Wien
Ein weitverbreitetes Studienbuch und seine Transposition – Zur Quellengeschichte der Studienbücher Anton Bruckners

Mit den Aussagen Max Auers und Friedrich Kloses beginnt die quellenbezogene Rezeption zu den Studienbüchern Anton Bruckners. Wenngleich die Existenz der Studienbücher, die Bruckner im Unterricht bei Simon Sechter und Otto Kitzler in den Jahren zwischen 1855–1863 anfertigte und an denen seine eigene Lehrtätigkeit an Konservatorium und Universität ausgerichtet war, weniger durch diese Belege als vielmehr durch die wissenschaftliche und bibliothekarische Erschließung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als gesichert gilt, eröffnen sich hierbei jedoch die Fragen nach Quantität – Auer spricht von sechs Sechter-Studienbüchern, Klose hingegen nur von vier Studienbüchern – wie Provenienz dieser Quellen.
Bereits die vier erschlossenen und in ihrer Materialität vollständigen Studienbücher, darunter das sogenannte Santini-Studienbuch, wie auch das nach Otto Kitzler benannte Kitzler-Studienbuch, zeichnen eine Überlieferungsgeschichte nach, die sowohl Rückschlüsse auf die Nachlassverwaltung nach Bruckners Tod erlaubt als auch prototypisch den Umgang mit autographen und teilautographen Musikmanuskripten gegen Ende des 19. Jahrhunderts verdeutlicht. Dass es sich bei dem mit „Ausarbeitungen über den höheren Theil der Harmonielehre bis anno 1858[…]" betitelten und chronologisch ersten Studienbuch nicht um den Beginn der brucknerschen Unterrichtsaufzeichnungen handeln kann, scheint zwar offensichtlich, wirft aber ebenfalls die Frage nach zeitlich vorher entstandenem Quellenmaterial auf. Diese Leerstelle konnte

durch die Rekonstruktion einer weiteren Quelle im Zuge des Projektes *Digitales Werkverzeichnis Anton Bruckner* teilweise geschlossen werden. Der Vortrag behandelt daher einerseits die quellenspezifischen wie digitalen Bedingungen, die der Rekonstruktion als Ausgangslage vorausgesetzt waren, sowie andererseits die Rekonstruktion dieses möglicherweise originär ersten Studienbuches selbst.
Die einzelnen Teilquellen des rekonstruierten Studienbuchs, die in ihren aktuellen Aufbewahrungsorten zumeist als „Harmonielehre-Studien" oder unter dem von Bruckner vermerkten Abschnittstitel katalogisiert sind, konnten auch mittels ihres Verkaufs im Musikautographenhandel als zusammengehöriges Quellenkonvolut identifiziert werden. Das dabei tätige Netzwerk von Antiquaren, Sammlern und Bibliothekaren wird im Vortrag ebenso in den Fokus gerückt, wie die durch ihre Anzeige in Auktionskatalogen bekannten, aber noch nicht aufgefundenen und daher unerschlossenen Studienquellen Bruckners. Des Weiteren bilden einige im Prozess der Rekonstruktion herausgefallene Quellen ihrerseits wiederum eine bisher noch lückenhafte, aber notengetreue Transposition der ersten Seiten des rekonstruierten Studienbuchs. Die Verbindung von Übungsbeispielen zur Akkordauflösung im Studienbuch und der exakten Transposition dieser Übungen gibt in dem so entstandenen Kontext Aufschlüsse über die Übungs- und Unterrichtsweise Bruckners und lässt gleichsam Vermutungen über noch weiteres, bisher nicht erschlossenes Studienmaterial zu.

Clemens Gubsch studierte Musikwissenschaft und Neuere Deutsche Literatur an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und der Humboldt-Universität zu Berlin. Von April 2015 bis Mai 2017 war er als studentische Hilfskraft bei der Hanns Eisler Gesamtausgabe tätig. Seit 2017 arbeitet er im FWF-Projekt *Digitales Werkverzeichnis Anton Bruckner* an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Dissertation in Vorbereitung.

MARLEEN HOFFMANN
Berlin

Auktoriale Überlieferungstradition von Werk, Œuvre und Selbstbild am Beispiel der englischen Komponistin Ethel Smyth (1858–1944)

"The exact worth of my music will probably not be known till naught remains of the writer but sexless dots and lines on ruled paper." Die englische Komponistin Ethel Smyth war der Ansicht, dass ihre Kompositionen – in Form von Manuskripten und Drucken als Grundlage für Aufführungen – nach ihrem Tod für sich stehen werden. Gerade im Falle einer Komponistin wird schnell deutlich, dass es mehr bedarf als nur der überlieferten Noten, damit ihre Werke wieder aufgeführt werden und ihr Leben und Schaffen angemessen bewertet wird. Werkverzeichnisse, Biografien und Gesamtausgaben sind bewährte Mittel Leben und Schaffen von KomponistInnen darzustellen, allerdings werden Œuvre darin konstruiert und Lebensläufe als chronologisch zusammenhängend dargestellt. Brüche werden dadurch überdeckt und Werk und Leben eher separat behandelt. Der Aspekt des musikkulturellen Handelns wird dabei kaum betrachtet.

Smyth hinterließ eine beeindruckende Zahl an Selbstzeugnissen, die im Zusammenhang mit ihren Werken, aber auch mit ihren sonstigen musikalischen und gesellschaftlichen Aktivitäten stehen. Smyth verfasste zehn größtenteils autobiografische Bücher, schrieb über 250 Leserbriefe und Zeitungsartikel, verfasste zahlreiche geschäftliche und private Briefe, hielt selbst Vorträge, beschrieb ihre Stücke in Programmheften und initiierte Tonaufnahmen ihrer Werke. Die meisten dieser Zeugnisse dokumentieren, in welchem enormen Umfang sich Smyth um die Verbreitung ihrer eigenen Werke bemüht hat. Die autobiografischen Schriften zeigen, dass sie auch ihre schwierige, mit Hindernissen durchzogene Karriere als professionelle Komponistin der Mit- und Nachwelt vermitteln wollte. Ihren Durchbruch als Komponistin schaffte Smyth in dem Moment, in dem sie durch über das Komponieren hinausgehende Aktivitäten öffentliche Aufmerksamkeit erregte. So fing sie ab 1907 an, ihre eigenen Werke zu dirigieren, schloss sich im Herbst 1910 der Suffragettenbewegung an und publizierte zunächst in feministischen Zeitschriften, später in Tageszeitungen und Musikmagazinen diverse Artikel zu musik- und frauenpolitischen Themen. Als Smyth eine eigene Vorstellung, von sich als Künstlerin entwickelt hatte, begann sie ihr Selbstbild in die öffentliche Wahrnehmung einzuschreiben. Ihr eigenes Selbstbild beherrscht bis heute die Forschung, die sich hauptsächlich auf Smyths in höchstem Maße konstruierte Autobiografien stützt. In der 1980er Jahren wurde Smyth zunächst als Suffragette und erst danach als Komponistin wiederentdeckt. Ihr musikkulturelles und gesellschaftliches Handeln hat einen enormen Einfluss auf unsere Rezeption ihrer Person.
In jüngster Zeit stellen sich Forschende aus den Bereichen Biografie-, Kanon- und Interpretationsforschung, die Frage, inwieweit und mit welchen Mitteln Künstler/innen die Interpretation und Rezeption ihrer Person und ihres Schaffens sowie dessen Verbreitung selbst beeinflussen. Ihr Fokus richtet sich dabei meist auf eine Quellengruppe, Dokumente zum Leben oder zu den Werken. Komponist/inn/en beeinflussen jedoch den Inhalt und das Ausmaß der Rezeption ihrer Lebensgeschichte und ihrer Werke und damit ihres Œuvres gleichermaßen. In Anlehnung an Danusers Theorie der auktorialen Aufführungstradition bezeichne ich dieses Phänomen als auktoriale Überlieferungstradition von Werk, Œuvre und Selbstbild. Diese Perspektive erlaubt es mir einerseits, in den autobiografischen Schriften dem Selbstbild und Smyths künstlerischen Ansichten sowie der Intention ihres Handelns auf die Spur zu kommen. Andererseits rückt es Smyths Handeln als Ganzes in den Fokus und lässt den Umfang von Smyths relativ schmalem Œuvre in einem neuen Licht erscheinen. Dass ihre Musikwerke in den 1920er und 30er Jahren in das Repertoire einiger englischer Opernhäuser und Orchester überging, ist letztendlich fast ausschließlich ihrem unermüdlichen Engagement für jede einzelne Aufführung zu verdanken.

Marleen Hoffmann studierte Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis an der Universität Hildesheim. 2006 Diplom. 2007–2011 Assistentin der Geschäftsführenden Leitung des Musikwissenschaftlichen Seminars Detmold/Paderborn. 2011–2013 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Ethel-Smyth-Forschungsstelle. 2017 Abschluss der Promotion. "*Work is the only safe source of happiness.*" *Auktoriale Überlieferungstradition von Werk, Œuvre und Selbstbild bei Ethel Smyth.* 2008–2011 Vorstandsmitglied des Dach-

verbands der Studierenden der Musikwissenschaft e.V. (DVSM). 2015–2017 Dramaturgin der *Lautten Compagney Berlin*. Seit 2018 freiberufliche Musikwissenschaftlerin, u. a. tätig für das Wittenberger Renaissance Musikfestival.

MORITZ KELBER
Salzburg / Bern
Zur materiellen Kultur des Musikbuchs: Sammelbände im Spannungsfeld von Bibliothek und Musikpraxis

Musikbücher wurden im 16. Jahrhundert in der Regel ungebunden erworben. Die Käufer selbst gaben ihre neuen Musikdrucke zu einem Buchbinder, der diese dann oft mit anderen Büchern zusammenband. So entstanden mitunter heterogene Zusammenstellungen verschiedener Text- und Musikgattungen, die nicht nur über Sammelpraktiken, sondern auch über Musikgeschmäcker ihrer oftmals anonymen zeitgenössischen Besitzer Auskunft geben können.
Seit beinahe sechs Jahren beschäftigt sich das Forschungsprojekt *Music printing in German speaking lands: From the 1470s to the mid-16th century* mit der digitalen Erschließung und Dokumentation des frühen Notendrucks. In der online frei zugänglichen Datenbank *Verzeichnis deutscher Musikfrühdrucke (vdm)* werden alle im deutschsprachigen Raum bis ins Jahr 1550 gedruckten Bücher mit Notation erfasst und detailliert beschrieben. Von jeder Ausgabe untersuchen die Projektmitarbeiter/innen mindestens ein Exemplar. Insbesondere im Bereich der Drucke mit mehrstimmiger Musik ist das Projektziel beinahe erreicht: Hier konnten bereits 97 % aller Ausgaben in Augenschein genommen werden. Auch Einbände und die Zusammenstellung eines Sammelbandes sind Bestandteil der Exemplarbeschreibungen im *vdm* und es wird deutlich, dass eine beträchtliche Anzahl von Musikdrucken mit mehrstimmiger Musik bis heute in den originalen Einbänden überliefert sind.
Dieser Vortrag beschäftigt sich mit den Zusammenstellungen von Sammelbänden, die Drucke mit mehrstimmiger Musik enthalten. Er fragt nach der Art und Weise, wie Musik gesammelt, aufbewahrt oder mitunter auch für die Musikpraxis eingerichtet wurde. Welche Aussagen lassen sich aus den heute überlieferten Quellen über den Umgang mit gedruckter mehrstimmiger Musik treffen und welche Rolle spielte das gedruckte Musikbuch in der materiellen Kultur der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts?

Moritz Kelber studierte Musikwissenschaft, Rechts- und Politikwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität in München. Im Jahr 2016 wurde er an der Universität Augsburg promoviert. Zwischen 2016 und 2018 arbeitete er im FWF-Forschungsprojekt *Music Printing in German Speaking Lands: From the 1470s to the Mid-16th Century*. Seit 2018 ist er Assistent am Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Sozialgeschichte der Musik des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, die Wissenschaftsgeschichte sowie der Bereich Digital Humanities.

MARKÉTA KRÁLOVÁ
Wien
The Minorite music culture – characteristics, specifics, sources. A case study of the Minorite convent in Český Krumlov in the second quarter of the 18th century

As follows from the research done by Friedrich Wilhelm Riedel, the Minorites represented one of the most musically active Catholic orders establishing their own music schools in their convents and devoting themselves to studying music both theoretically and practically. Numerous Minorites excelled as musicians, composers and theoreticians (such as Giovanni Battista Martini, Antonio Valloti or Bohuslav Matěj Černohorský). The Český Krumlov convent in the second quarter of the 18th century can serve as a representative sample for Riedel's assertion.
The present research was conducted on three various levels: firstly, as the Minorites followed the liturgical rules of Roman Catholic Church, it is necessary to study relevant passages of the Bible and relevant documents determining the period form of liturgical rites. Liturgical terms and feasts such as "Coena Domini", "missa summa" or "exequia" were analyzed, clarified and put into context. Secondly, the Minorites maintained their own specifics feasts and habits as well – therefore, it was essential to examine the Minorite Constitutions and study the history and development of the order. In accordance with the Constitutions, the Minorites are characterized by diligent care for liturgy and music which they use in manifold ways in pastoral care. Thirdly, it is always necessary to take into consideration the local habits of a concrete monastery. The well-preserved archival fund of the Český Krumlov Minorite convent contains the key source for this research, the monastic chronicle *Liber magistralis I–V*. The records, made between the years 1678 and 1948, depict all extraordinary social events ("festivities") taking place in the convent and its surroundings. Moreover, the events are not only described but also personally evaluated by the chronicler. The 500 chronicle pages were written in the course of 26 years by the highly educated superior Hyacinth Sperl (1726–1750). Sperl described not only the festivities held in the Krumlov convent itself, but also the castle and municipal feasts which he participated in.
In this respect, the Český Krumlov monastery represents a rarity among Minorite convents: Whereas other monasteries were ordinarily bound to municipal environment, the discussed convent was very closely associated with aristocratic circles, specifically to the Schwarzenberg family who were the founders of the convent and one of the most prominent noble houses in the Holy Roman Empire. To clarify this connection, this research draws on preserved Schwarzenberg personal correspondence. As there is no relevant literature addressing the topic of music relations between the Minorite order and a noble family in the Habsburg heritage lands in the 18th century, this study presents a unique illustration of such interconnection.
The position and function of music and musicians in the convent is also described in its liturgical rules (*Directorium superioris Crumloviensis* or *Rituale Ecclesiae Conventus Crumloviensis*). The music form of the liturgical year and Minorite music preferences and specifics can be observed thanks to the preserved monastic music collection. To get the general idea of the Minorite music culture, the findings are compared with

the archival and music sources from other Minorite convents, namely in Brno and Vienna.

Markéta Králová gained her MA in musicology at the Charles University in Prague and has studied a Doctoral program at the Institute for Musicology at the University of Vienna since 2016. She has principally dealt with the topic of sacred music, regularly prepares educational programs for the Czech Radio 3 and cooperates with the National Library in Prague. Her doctoral project "Minorite music culture in Český Krumlov between 1726 and 1750" was granted the DOC Fellowship of the Austrian Academy of Sciences.

MARKUS HELMUT LENHART

Graz

Zeitungsberichte als Quellen: Zur Re- und De-Konstruktion des Musiklebens in der Steiermark 1938–1945

Im November 1936 wurde im Dritten Reich die Kunstkritik durch den Propagandaminister Joseph Goebbels formell abgeschafft und durch eine (sogenannte) objektive Berichterstattung oder „Kunstbetrachtung" ersetzt. Inwieweit die Umsetzung dieses Verbots tatsächlich Auswirkungen hatte, wird in der Forschung immer wieder kritisch hinterfragt.
1938 wurde in der Steiermark das Verbot der Kunstkritik theoretisch umgehend schlagend. Diese öffentlich kaum thematisierte Änderung, die die neue „Kunstbetrachtung" für die Darstellung des steirischen Musiklebens mit sich brachte, wurde bisher von der Wissenschaft nicht näher untersucht.
Musikkritiken sind, bei Beachtung wissenschaftlicher Standards der Quellenkritik, für die Rekonstruktion des Musiklebens für eine Zeit, in der Aufnahmemöglichkeiten eingeschränkt waren, wertvolle Quellen. Allerdings ergeben sich durch den Zugriff des NS-Regimes besondere Schwierigkeiten, die bei der Beurteilung und Auswertung von Zeitungsberichten als Quellen auftreten:

1. Eine strikte Umsetzung der Abschaffung der Kunstkritik würde erhebliche Probleme bei der Beurteilung der Leistung von Musikproduzenten und der Reaktion von Musikrezipienten bereiten, da Wertungen entweder größtenteils ausgeblendet würden oder den Regime genehmen Schemata gefolgt wären. Daher stellt sich die Frage, wie sich die Kunstkritik in dieser Zeit als wertender Bericht verändert hat, ob nach wie vor gewertet wird bzw. welche Art von Wertungen ausgemacht werden können?
2. Eine weitere Ebene von Produktion und Rezeption, die berücksichtigt werden muss, ist die Perspektive der Verfasser von solchen „Kunstbetrachtungen" und jene der Leser, an die sich die Artikel richteten. Welches Bild von Kunst wird hier entworfen und welche Intentionen der Verfasser und indirekt der Leser lassen sich daraus ablesen?
3. Durch das theoretische Verbot „klassischer" Kunstkritik, aber auch durch die ausgeübte Zensur ergeben sich Leerstellen, die eine kritische Kontextualisierung der Zeitung als Quelle erfordert. So stellt sich die Frage, wie Leerstellen in Zeitungsberichten durch das Zusammenspiel mit anderen Quellen geschlossen werden können.

Ziel des Beitrags ist es, die sich anhand der unterschiedlichen Quellen zu den Konzertveranstaltungen des Musikvereins für Steiermark zwischen 1938 und 1945 ergebenden methodischen Fragen zu beleuchten und dabei die Möglichkeiten auszuloten, inwieweit eine kritische Reflexion der zur Verfügung stehenden Quellen eine De-Konstruktion ideologischer Bilder und damit eine Re-Konstruktion der musikalischen Praxis in all ihren Facetten in der nationalsozialistischen Steiermark zulässt.

Markus Helmut Lenhart studierte Kunstgeschichte, Geschichte, Religionswissenschaft und Pharmazie an der Karl-Franzens-Universität Graz, wo er seit 2006 Lehrbeauftragter ist. 2008–2010 Institutslektor am Österreichzentrum der Hebräischen Universität, Jerusalem. 2011–2017 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der UB Graz und der Zentralen österreichischen Forschungsstelle Nachkriegsjustiz Wien-Graz. Seit November 2017 Senior Scientist am Universitätsarchiv der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz.

DESIREE MAYER

Wien

Kopie, Studie oder Komposition? Anton Bruckners Abschriften von Werken anderer Komponisten

Im Zuge der Arbeit am *Digitalen Werkverzeichnis Anton Bruckner* (FWF-Projekt, 2017–2019) erwiesen sich zwei Kategorien der Werksystematik als besonders interessant: zum einen die Kategorie F, Studien und analytische Arbeiten, und zum anderen die Kategorie H, die Abschriften Bruckners von Werken anderer Komponisten beinhaltet. Der Vortrag möchte auf die speziellen Problemstellungen des Quellenkorpus der Kategorie H eingehen. Die Quellen dieser Kategorie liegen im Stift St. Florian, der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek oder sind in Privatbesitz. Sie werfen auf den ersten Blick mehr Fragen auf, als sie Antworten bieten, so z.B. fällt die Abgrenzung von einer Abschrift zu einer Studie oder gar zu einer eigenen Komposition schwer, da trotz vorhandener Anmerkungen Bruckners der Kontext der Quellen nicht klar wird.
Für eine korrekte Einordnung ins Werkverzeichnis mussten daher zunächst einige quellenspezifische Fragen geklärt werden. Ist Bruckner beispielsweise überhaupt der Schreiber einer Quelle? Hier gibt es einige Falschzuschreibungen und Unsicherheiten, die daraus resultieren, dass Bruckner die Abschriften nicht signierte. Weiterhin liegt bei mehreren Quellen die Vermutung nahe, dass sie unvollständig sind – was ihre Einordnung erschwert. Und zuletzt bleibt natürlich bei Quellen, die ohne Überschrift oder Hinweis auf das Werk sind, die Frage, ob Bruckner vielleicht doch der Komponist und nicht nur der Schreiber des Manuskripts ist, wie es bei A-SF 20-20 der Fall sein könnte. Unklar ist außerdem, warum Bruckner bestimmte Werke abschrieb und zu welchem Zeitpunkt, da die Quellen bis auf zwei keine Datierungen aufweisen.

In den von Bruckner angefertigten Abschriften überwiegen Teile aus kirchenmusikalischen Werken, aber auch Abschriften einer Rossini-Ouvertüre und Literatur für Violine finden sich darunter. Ein großer Teil der Abschriften aus kirchlichen Vokalwerken umfasst mehrstimmige Fugen, die Bruckner ohne die dazugehörige Textierung abschrieb. Zu welchem Zweck er dies tat, geben die Quellen nicht unmittelbar wieder. Möglich ist aber, dass er die Fugen zum Selbststudium kopierte.
Dieses Spannungsfeld zwischen Abschrift, Studie und Komposition musste nun für die Einordnung der Quellen aufgelöst werden. Durch Vergleiche mit Incipits auf RISM-online konnten einige Abschriften identifiziert und ausgehend von den Erkenntnissen Paul Hawkshaws mit weiteren Informationen versehen werden.
Da das *Digitale Werkverzeichnis Anton Bruckner* in MEI, einem XML-basierten Kodierungsverfahren für Musik angelegt ist, bieten sich für die Bearbeitung von Quellen besondere Möglichkeiten, die der Vortrag am Beispiel der Abschriften thematisieren möchte: Bei der Erfassung der beteiligten Person kann beispielsweise eine Angabe zum Grad der Sicherheit gemacht werden, mit der das Werk von ihr stammt. Über das Certainty-Attribut kann ausgedrückt werden, wenn die Zuordnung zu Bruckners Handschrift zweifelhaft ist.
Auch der Sachverhalt, dass die Abschriften meist mehrere kurze Teile verschiedener Werke enthalten, ist in der Kodierung wiedergebbar: Sowohl bezüglich eines Werkes als auch einer Quelle können beliebig viele Unterteilungen vorgenommen werden. Diese können untereinander verknüpft und einzelnen Abschnitten und Teilen ihre konkrete Quellenbeschreibung zugeordnet werden. Außerdem ist die direkte Verlinkung zu Digitalisaten und Einträgen auf RISM möglich.
Anhand des Quellenkorpus von Bruckners Abschriften lassen sich damit die durch digitale Erfassung und Archivierung veränderten Bedingungen einer Veröffentlichung, die ist keine Platzprobleme und Seitenbeschränkungen kennt, exemplarisch demonstrieren.

Desiree Mayer studierte von 2006–2012 an der Eberhard Karls Universität Tübingen Musikwissenschaft und Philosophie. Von 2012–2016 promovierte sie an der Ludwig-Maximilians-Universität München über das Ostinato als Kompositionstechnik in der Symphonik des 19. Jahrhunderts. Seit 2017 ist Desiree Mayer Mitarbeiterin im Projekt *Digitales Werkverzeichnis Anton Bruckner* am Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen der ÖAW.

BALÁZS MIKUSI

Budapest

Die Qual der Wahl: eine Geschichte der Esterházy-Forschung im Spiegel der Quellen

Obwohl das Musikleben des Esterházy-Hofes heute als vollauf dokumentiert erscheint, haben die Forscher auf die relevanten Quellen für lange Zeit kaum oder nur teilweise zugreifen können. In der ersten Periode standen die Archive der fürstlichen Familie nur für wenige offen, was zweifelsohne dazu beigetragen hat, dass das Lebenswerk von Franz Joseph Haydn, der fünf Jahrzehnte lang im Dienst der Esterházys stand, erst relativ spät wissenschaftlich studiert werden konnte. Der Vertrag von Trianon hat die Quellenlage weiter kompliziert insofern, dass das Esterházy-Musikarchiv in zwei Teile zersplittert wurde: die Kirchenmusikalien blieben in Eisenstadt, während die weltliche Musik – wie auch viele besonders schätzbaren Dokumente, einschließlich der Nachlässe von Michael Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Franz Xaver Süssmayr – auf fürstlichen Befehl nach Ungarn gebracht wurde. Noch dazu hat Johann Harich, der die fürstlichen Archive jahrzehntenlang überwacht hat, angefangen, die musikbezogene Dokumente der Wissenschaftsarchive auch auszuwählen und als Teile einer Acta Musicalia bzw. Acta Theatralia Sammlung in Budapest neu zu katalogisieren.
Vor dem zweiten Weltkrieg hat diese Halbierung der Sammlungen die Eigentümerschaft nicht beeinflusst, die Verstaatlichung der sich in Ungarn befindlichen Dokumente um 1949 hat aber eine große Wende gebracht, und eine neue Phase vor allem in der Geschichte der Haydn-Forschung eröffnet: die Monographie über Haydns Tätigkeit als Opernkapellmeister von Dénes Bartha und László Somfai, die ersten modernen Umschriften der Acta-Materialen von Arisztid Valkó und die Anfang der neuen Gesamtausgabe (Joseph Haydn Werke) waren nur die ersten Früchte. Doch hat dieser abrupte Überfluss des Quellenmaterials die Forscher gezwungen Wahlen zu treffen, deren Einseitigkeit man erst retrospektiv deutlich erkennen kann. Die Quellen von Haydns eigenen Kompositionen haben verständlicherweise die größte Aufmerksamkeit erregt, während Haydns persönliche Sammlung von Werken anderer Komponisten nicht einmal verzeichnet wurde, von der Ganzheit der Esterházy-Musiksammlung – die bis heute keinen vollständigen modernen Katalog hat – ganz zu schweigen. Auch hat man damals nicht nachvollziehen können wie arbiträr Harichs Auswahl der Archivdokumente war, und konsequentermaßen welchen kleinen Teil der musikgeschichtlich relevanten Quellen sich in Budapest unter den Acta Musicalia und Theatralia befanden (die man übrigens vor 2004 nicht einmal in geeigneten Regesten zusammengeschrieben hat). Erst in den letzten zwei Jahrzehnten, dank der schrittweisen Öffnung der fürstlichen Sammlungen in Forchtenstein und Eisenstadt hat man angefangen gründlicher einzuschätzen, was der in der Széchényi-Nationalbibliothek zu Budapest aufbewahrte Teil eigentlich darstellt, wie die Sammlungen ursprünglich aussahen, und wie stark die Acta Musicalia und Theatralia Dokumente mit dem Archiv in Forchtenstein zusammenhängen. Im vorgeschlagenen Referat beschreibe ich obige Geschichte mit vielen konkreten Beispielen, die der Einfluss der speziellen Quellenlage auf die Haydn- und Esterházy-Forschung im Allgemeinen beleuchten. Zum Schluss versuche ich auch die zurzeit laufenden Forschungsprojekte zu beschreiben, wie auch einige immer noch so gut wie unangetasteten Forschungsgebiete zu identifizieren.

Balázs Mikusi studierte Musikwissenschaft an der Liszt Musikakademie in Budapest, und wurde mithilfe eines Fulbright-Stipendiums an der Cornell University (Ithaca, NY) promoviert. Seit 2009 ist er Leiter der Musiksammlung der Széchényi Nationalbibliothek in Budapest. 2016 ist er zum Vorsitzenden der Ungarischen Gesellschaft

für Musikforschung und zum Vizepräsidenten der International Association of Music Libraries (IAML) gewählt worden; 2018 ist er als kooptiertes Mitglied auch in den Vorstand von RISM berufen worden. Seine zahlreichen Veröffentlichungen betreffen u. a. Haydn, Mozart, Goldmark und die Geschichte der Musik in Ungarn.

MARLENE PETERLECHNER – TIMUR SIJARIC

Wien

Zwischen Cue und Strich: Aspekte der historisch-kritischen Edition von Filmmusik

Überblickt man alle möglichen Notentextsorten, so nimmt Filmmusik darunter eine Ausnahmestellung ein, indem sie nicht für eine ständige interpretatorische Neuverhandlung vorgesehen ist. Auch ihre Rolle im audiovisuellen Kontext des Kinos, die oft als lediglich „funktional" und damit einer editorischen Auseinandersetzung nicht wert erachtet wurde, hat dazu geführt, dass die Gattung bislang nur in Ausnahmefällen (etwa im Rahmen von Komponisten-Gesamtausgaben) entsprechende Berücksichtigung fand.
Die Aufschlüsse, die sich über historisch-kritische Editionen von Filmmusik gewinnen lassen, sind allerdings beträchtlich. Diesbezüglich muss vorrangig der Umstand genannt werden, dass solche Ausgaben die Möglichkeiten bieten, „Unhörbares" im Soundtrack eines Filmes aufzudecken: Gerade in den ersten zwei Jahrzehnten des Tonfilms waren nämlich der Perzeption von Filmmusik einschneidende, Tontechnik-bedingte Grenzen gesetzt. Die Erkenntnis des vollen Umfangs kompositorischer Komplexität und deren Analyse (sei es des motivisch-thematischen Arbeitens, sei es der Instrumentierung) im Kino dieser Zeit, setzt daher den Blick in ihren Partituren voraus. Erst so lassen sich schlüssig über das Medium Musik vollzogene narratologische Strategien erkennen und nachverfolgen.
Ausgehend vom FWF-geförderten und an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und dem Filmarchiv Austria angesiedelten Forschungsprojekt *Die Wien-Film: Eine umfassende Analyse des Filmstudios 1938–1945* wollen wir in unserem Beitrag Aspekte der historisch-kritischen Edition von Filmmusik näher erörtern. Konkret vorgestellt wird die Arbeit aus der Ausgabe der Partitur des Filmes *Der Postmeister* (D 1940; Regie: Gustav Ucicky) von Willy Schmidt-Gentner (1894–1964), einem der profiliertesten Filmkomponisten des deutschsprachigen Kinos des 20. Jahrhunderts.
Anhand dieses Beispiels gehen wir auf wichtige Problemstellungen wie die spezifischen Voraussetzungen der Quelle sowie die Erstellung einer annotierten Partitur aus Orchesterstimmen ein. Wir werden dabei thematisieren, wie mit verworfenen, gekürzten oder modifizierten Versionen von Musiknummern umgegangen wird bzw. wie und wo diese in einer Edition darzustellen sind (im Anhang oder im fortlaufenden Notentext).
Weiters gehen wir der Frage nach, wie vorzugehen ist, wenn sich „Leerstellen" ergeben, d.h. wenn etwa kein Notenmaterial zu einzelnen Filmmusiksequenzen überliefert ist. In diesem Fall gilt es etwa zu diskutieren, ob eine Transkription von der Tonaufnahme des Filmes eine erwünschte Vollständigkeit liefert).

Nicht zuletzt wird der forscherischen Betrachtung von Filmen mit der historisch-kritischen Ausgabe von Filmmusik, wie es dieses vorgestellte Projekt initiiert, die Möglichkeit beigestellt, den Verlauf ihrer Klangemphase mitzuverfolgen – eine Option, die durch die Kombination von DVDs/Blue-Rays und kommentierter Partitur-Edition ermöglicht wird. Dies trägt nicht nur zum besseren Verständnis des Filmes bei, sondern eröffnet auch die Möglichkeit, Aufführungen abseits des Filmes zu gestalten.

Marlene Peterlechner studiert im Masterstudium Musikwissenschaft an der Universität Wien und arbeitet derzeit an der Masterarbeit „Marika Rökk als Revuefilmstar im Nationalsozialismus und der Film *Frauen sind doch bessere Diplomaten*". Im Rahmen des Studiums brachten sie mehrere musikethnologische Forschungsreisen ins Ausland, wie sie auch mehrfach Praktika im ORF-Radio- und Medienarchiv absolvierte. Seit Februar 2018 ist sie an der ÖAW (IKM) als Mitarbeiterin des FWF-Projekts *Die Wien-Film. Eine umfassende Analyse des Filmstudios 1938–1945* tätig.

Timur Sijaric ist seit Februar 2018 an der ÖAW (IKM) Mitarbeiter des FWF-Projekts *Die Wien-Film. Eine umfassende Analyse des Filmstudios 1938–1945* und schloss am Konservatorium Wien Privatuniversität Saxophon und Zeitgenössische Komposition an der Musik und Kunst Privatuniversität Wien ab. Im Rahmen des ERASMUS-Programmes war Sijaric 2014 auch an der Hogeschool voor de Kunsten Utrecht immatrikuliert und konnte weiters als Saxophonist und Komponist diverse internationale Wettbewerbe und Stipendien in Europa und USA für sich bestreiten. Neben seiner Verpflichtung am Forschungsprojekt studiert Sijaric im Masterstudium Musikwissenschaft an der Universität Wien.

BENEDIKT SCHUBERT

Leipzig

Liederkommentare des 18. Jahrhunderts als „Missing Link" der Bachforschung? Einblicke in eine Fragestellung und zwei Fallbeispiele (BWV 61/BWV 62)

Als Quellengattung zur Erschließung von Liturgie und Kontext protestantischer Figuralmusik im Barock standen Gesangbücher seit jeher im Fokus der Forschung. Dabei wurde kaum beachtet, dass es – vorrangig in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – nicht nur Quellen gab, welche die Lieder enthalten, sondern auch jene, welche diese auf einer Metaebene erklären. Liederkommentare des 18. Jahrhunderts, vorrangig aus der protestantischen Landesmitte Deutschlands, lassen sich, so die Hypothese, als „Missing Link" und Hinweis auf eine trügerische Gewissheit in unserem Wissen über die Musik der Zeit verstehen: Als „Missing Link", weil nach Konzentration auf die Erschließung der historischen Dimension von Bibeltext und freier Dichtung, also jener zwei anderen Schichten aller von Bach vertonten geistlichen Libretti (vgl. die Forschungen von Elke Axmacher, Renate Steiger und Martin Petzoldt), der für eine Hermeneutik notwendige systematische Einbezug historischer Quellen zur dritten Schicht, also den Kirchenliedern, noch aussteht. Und als eine trügerische Gewissheit, wenn man gewahr

wird, dass unser Wissen über die Lieder seit der Reformation zu selbstverständlich intuitiv ist bzw. aus einer jüngeren Epoche der christlichen Sozialisation stammt.
Der Beitrag möchte einerseits Überblick und Einführung in die Quellengattung der Liederkommentare gewähren, andererseits an praktischen Beispielen aus dem Kantatenwerk Johann Sebastian Bachs Beispiele zeigen, in denen diese Quellen wertvolle Hilfe für eine historisch fundierte Hermeneutik liefern und sich tatsächlich als fehlendes Bindeglied unter Beweis stellen können.
Doppelvertonungen, wie die vollkommen unterschiedlichen Eingangschöre auf den Lutherchoral „Nun komm, der Heiden Heiland" der Adventskantaten BWV 61 und 62 stellen uns vor die Herausforderung, einen stringenten Bezug von Text und Musik zu eruieren. An beiden Werken soll im Detail dargelegt werden, dass Bach offenbar 1714 in Weimar (BWV 61) und 1724 in Leipzig (BWV 62) die Grundidee seiner Komposition – die im Barock so bezeichnete *Inventio* – verschiedenen Quellen entnahm. Angedeutet sei vorab: Gesamtdisposition und Gestus der Weimarer Vertonung legen eher einen Bezug explizit zu den zeitgenössischen Konnotationen des Liedes nahe, die strukturellen Eigentümlichkeiten der Leipziger Vertonung hingegen verweisen auf das zeittypische Verständnis des Evangeliums zu diesem Sonntag. Es sind dies Details, die erst auf der Basis von Evangeliumsauslegungen *und* Liederkommentaren der Zeit herausgearbeitet werden können.

Benedikt Schubert studierte Musikwissenschaft und Neuere Geschichte an der Hochschule für Musik „Franz Liszt" Weimar und der Friedrich-Schiller-Universität Jena. 2016 promovierte er in Weimar zur geistlichen Vokalmusik Johann Sebastian Bachs. Seit September 2017 ist er im Rahmen einer Einzelförderung der Deutschen Forschungsgemeinschaft wissenschaftlicher Mitarbeiter am Bach-Archiv in Leipzig und widmet sich dort Liederkommentaren des 18. Jahrhunderts.

NICOLA USULA
Wien
Parti scannate: memory and performance practice in a forgotten seventeenth-century notation system

Behind the scenes of seventeenth-century opera performance, a number of different music sources were produced: not only sketches and scores, but also sets of instrumental and vocal parts, the so-called *parti scannate* or *parti cavate*. Musicians and singers approached them in different ways, and their structures, very different one from each other, reveal their diverse purposes: the former had to be read, the latter to be learnt by heart.
While the phenomenon of *parti scannate* is testified (albeit indirectly) by several coeval letters and payments for copyists, nowadays they are extremely rare: only a few are extant and no study has never been produced about them. I was able to study two such sets of parts, held in the private Borromeo collection on the Isola Bella (Lake Maggiore), which were *cavate* from the operas *Ama chi t'ama* (B. Nencini / A. Melani, Siena 1682) and *L'amazone corsara* (G. C. Corradi / C. Pallavicino, Venice 1686).

In my presentation I will show the peculiarities of these music sources and their unique notation system. I will ultimately demonstrate how these *parti* can provide insight into how singers approached both learning and performing their music in seventeenth-century opera.

Nicola Usula works at the University of Vienna as a leader for the Lise Meitner postdoc project entitled "Viennese Opera by Italian Librettists (1620–1705): Towards the Birth of a Transnational Genre." After studying with Ellen Rosand at the Yale University, and with Lorenzo Bianconi at the University of Bologna, he graduated in Bologna with a dissertation concerning the Florentine operatic productions in the last decades of the 17th century. His main editorial contributions are some philological works on 17th-century opera, like the critical edition of *L'Orione* by Francesco Cavalli (Kassel: Bärenreiter-Verlag 2015), and the facsimile editions of *La finta pazza* by Francesco Sacrati and of *Il novello Giasone* by Francesco Cavalli and Alessandro Stradella (Milan: Ricordi, 2018 and 2013). He is currently working on the critical edition of *Il pomo d'oro* by Francesco Sbarra and Antonio Cesti (Brepols), and of *L'Ipermestra* by Giovanni Andrea Moniglia and Francesco Cavalli (Bärenreiter-Verlag).

SYMPOSIUM DER JUNGEN MUSIKWISSENSCHAFT

CLAUDIO ALBRECHT
Wien
Zur Rekonstruktion von Wiener Konzerträumen um 1800 am Beispiel des Palais Rasumofsky

Ein wesentliches Merkmal des Wiener Konzertlebens um 1800 war bis 1831 das Fehlen eines „richtigen" Konzertsaals. KonzertgeberInnen waren somit gezwungen, ihre Konzerte in dafür zweckentfremdeten, baulich wie akustisch sehr heterogenen und quer über die Stadt verteilten Räumen zu veranstalten. Aus dem damaligen Manko wird heute eine Chance für die Forschung: Die architektonische Rekonstruktion der Aufführungsräume bietet nicht nur einen wichtigen Baustein für das Verständnis des Wiener Konzertlebens um 1800, sondern aufgrund der Heterogenität derselben auch die Basis für Fragen zu Publikumszahlen, Besetzungen oder gar der Miteinbeziehung von raumakustischen Gegebenheiten in die Kompositionen.
Als Forschungsansatz innerhalb der Musikwissenschaft vergleichsweise neu erschließt die Methode der Rekonstruktion von Aufführungsräumen Quellenkontingente, die in musikbezogener Forschung bisher wenig Beachtung fanden. An einem Fallbeispiel sollen verschiedene Deutungsmöglichkeiten des zum Teil neu aufgefundenen Materials präsentiert werden: Im Palais Rasumofsky lassen sich anhand der Bauphasen des Gebäudes sowie den unterschiedlichen abgehaltenen Konzertformaten mehrere mögliche Aufführungsräume mit unterschiedlichen Funktionen ausmachen. Die Arbeitsschritte der architektonischen Rekonstruktion werden im Vortrag vom Zusammentragen der Quellen bis zur Hypothese und Schlussfolgerung nach-

gezeichnet. Damit soll eine „Blaupause“ für weitere Forschungen auf diesem Gebiet präsentiert werden.

Claudio Albrecht, BA, schließt aktuell sein Masterstudium der Musikwissenschaft an der Universität Wien ab. In der von Univ.-Prof. Dr. Birgit Lodes betreuten Masterarbeit rekonstruiert er anhand von Archivmaterial historische Wiener Konzertsäle, die zwischen 1800 und 1830 häufig für Streichquartettkonzerte genutzt wurden. Außer der Wiener Musikgeschichte um 1800 umfassen seine Schwerpunkte noch Raum- und Instrumentenakustik sowie Philologie und Editionspraxis.

LENA DRAŽIĆ

Wien

Befreites Hören als Schlüssel zur Gesellschaftskritik. Eine exemplarische Diskursanalyse am Beispiel Helmut Lachenmann

Helmut Lachenmann ist einer von mehreren Komponisten, die mit der Vorstellung eines „kritischen Komponierens“ in Verbindung gebracht werden. Kennzeichen „kritischen Komponierens“ ist ein reflektierter Umgang mit den historischen Besetzungen des musikalischen Material, der eine Auseinandersetzung mit den ihnen zugrunde liegenden gesellschaftlichen Normen mit sich bringt. Zu dieser Vorstellung leistet Lachenmanns ausgiebiges publizistisches Schaffen einen maßgeblichen Beitrag. So hat der Komponist seine ästhetischen Vorstellungen in einer Vielzahl von Vorträgen, Aufsätzen und Rundfunkbeiträgen wortreich und auf hohem intellektuellen Niveau dargelegt. Ausgehend von diesen Texten sowie von Sekundärliteratur über den Komponisten werde ich in meinem Dissertationsprojekt den Topos des „kritischen Komponierens“ bei Lachenmann einer Diskursanalyse unterziehen. Mit zu reflektieren sind dabei die zeitliche Verortung der einzelnen Textquellen, das Genre sowie historische Vorläufer, auf welche einzelne Argumentationsstränge zurückzuführen sind, sowie die Einbettung in ein größeres diskursives Umfeld.
In diesem Vortrag werde ich die methodische Vorgehensweise meiner Dissertation beispielhaft anhand eines Diskursausschnitts darstellen. Sowohl hinsichtlich des Materialbegriffs als auch in Hinblick auf die Vorstellung, dass musikalische Strukturen eine Widerspiegelung gesellschaftlicher Strukturen darstellen, ist Lachenmanns ästhetisches Denken eng an dasjenige Theodor W. Adornos angelehnt. Im Unterschied zur ästhetischen Theorie Adornos verschiebt Lachenmann das Hauptaugenmerk allerdings von der Materialebene auf die Ebene der Wahrnehmung, die er ebenso wie das Material selbst als gesellschaftlich geprägt versteht. Eingehender als Adorno beschäftigt er sich mit Fragen des Hörens, die das eigentliche Zentrum seines ästhetischen Denkens bilden.
Lachenmann sieht es als Aufgabe der Musik, tradierte musikalische Kommunikationsmuster zu verweigern und somit ein Hören in den gewohnten Bahnen zu verunmöglichen. Das Mittel der Provokation versteht Lachenmann als ein Angebot an die Rezipient/inn/en, anders zu hören und in einem weiteren Schritt das Hören selbst zum

Objekt der reflektierenden Wahrnehmung zu machen. Das Bewusstsein würde so auf die Unfreiheit des Individuums und die gesellschaftlichen Zwänge gelenkt, die den Hörgewohnheiten zugrunde liegen. Ein solcherart „befreites Hören“ bringe die im musikalischen Material enthaltenen Normen zu Bewusstsein, die Lachenmann ihrerseits als Ausdruck gesellschaftlicher Widersprüche sieht. Auf die Wahrnehmung der eigenen Unfreiheit folge die Möglichkeit – und der Wunsch nach – ihrer Veränderung. In diesem Vortrag möchte ich veranschaulichen, wie im Diskurs um Helmut Lachenmann ein transformatorisches Potenzial von Musik konstituiert wird. Dazu werden sowohl publizierte Texte von Lachenmann selbst als auch kommentierende Texte von Musikwissenschaftler/inne/n und -publizist/inn/en herangezogen. Da ein politischer Anspruch als Grundmerkmal der Avantgarde gilt, ist die ästhetische Auseinandersetzung, die diese begleitet, seit ihren Anfängen vom Politischen durchzogen. Ein besonderes Augenmerk wird daher auf die Art und Weise gelegt, wie politische Begriffe in den ästhetischen Diskurs im Umfeld von Helmut Lachenmann Eingang finden. Eine diskursanalytische Herangehensweise ermöglicht es dabei, implizite gesellschaftstheoretische Vorstellungen der Akteure und Akteurinnen sichtbar zu machen.

Lena Dražić schloss 2010 ihr Diplomstudium der Musikwissenschaft an der Universität Wien ab. Nach mehrjähriger Berufstätigkeit als Musikjournalistin und Redakteurin kam sie 2016 als Mitarbeiterin des Projekts *Changing mdw* an die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, wo sie seit 2017 Assistentin ist. Ihr Dissertationsprojekt behandelt den Topos des „kritischen Komponierens“ am Beispiel Helmut Lachenmann.

ANNA-MARIA PUDZIOW

Wien

Sitzen, Liegen oder doch lieber Kopfstand? Körperpositionen auf der Opernbühne

Die szenische Darstellung während des Singens auf der Opernbühne stellt für den/die SängerIn nicht nur mental sondern auch körperlich eine große Herausforderung dar. Doch was genau wird auf der Opernbühne bei der szenischen Interaktion von den SängerInnen verlangt und wie kann dies physisch umgesetzt werden bzw. wo können sich hier physiologische Limitationen ergeben?
Bezüglich des komplexen Vorgangs des Singens auf der Opernbühne existiert eine Forschungslücke. Bereits in großem Umfang wissenschaftlich betrachtet wurden hingegen die Klangeigenschaften und Qualitätsmerkmale einer ausgebildeten Singstimme. Mit den heute zur Verfügung stehenden technischen Möglichkeiten können nun auch physiologische Prozesse auf der Opernbühne in einem Umfang empirisch erforscht werden, wie es vor einigen Jahren noch nicht möglich gewesen wäre.
Der Diskurs der szenischen Darstellung während des Singens kann und sollte aufgrund seiner Interdisziplinarität von vielen Seiten her angeregt werden. Das Thema legt unter anderem eine Betrachtung aus der Sicht der systematischen Musikwissenschaft bzw. der Musikphysiologie sowie der historischen Musikwissenschaft nahe.

Im Vortrag werden mit dem Schwerpunkt auf Österreich ein Überblick zum Diskurs der Ausbildung junger SängerInnen und damit verbunden der musikpädagogischen Relevanz der szenischen Darstellung auf der Opernbühne aufgezeigt. Dabei sollen die wesentlichen Kompetenzen im Zentrum stehen, die dazu beitragen, das szenische Spiel auf der Opernbühne sinnvoll mit einer angemessenen Gesangstechnik zu unterstützen. Anhand einiger Beispiele typischer Bewegungsabläufe bzw. Positionswechsel während des Singens auf der Bühne werden Überlegungen zu Limitationen und Strategien des inszenierten Gesangs in der Oper erläutert. Die zu beobachtenden Methoden der Sänger/innen sollen die Basis für den Vorschlag zu einem Regelkanon der Strategien bilden, die zum Meistern der szenischen Darstellung während des Singens benötigt werden. Abschließend werden einige Überlegungen zu musikphysiologischen Versuchen in Aussicht gestellt, die zur Untermauerung dieser Regeln beitragen können.

Anna-Maria Pudziow schreibt derzeit ihre Masterarbeit (*Körperpositionen und stimmliche Möglichkeiten von SängerInnen auf der Opernbühne*) im Fach Musikwissenschaft an der Universität Wien, betreut von Herrn Prof. Dr. Christoph Reuter. Während des Studiums bildete sie sich darüber hinaus weiter und erhielt den Titel zur akademischen Atempädagogin und das „Certificate in Advanced Studies in Music Physiology". Nach Leistungsstipendien für die Studienjahre 2012/13 und 2014/15 unterstützte sie mehrere Projekte (FWF Lise-Meitner-Projekt M 1658, FWF Firnberg Projekt T 788-G26, FWF P 29427).

BIANCA SCHUMANN

Wien

„... so merkt man ihr allerdings den achtzehnjährigen, unbeholfenen Komponisten an..." Robert Schumann und die Wiener Rezeption von Hector Berlioz' Symphonie Fantastique

Robert Schumann gilt unter den in Deutschland wirkenden Komponisten der 1830er Jahre als der wichtigste Fürsprecher Hector Berlioz'. Nicht nur initiierte er 1836 die allererste Aufführung eines Werkes von Berlioz in Deutschland, sondern setzte 1835 mit seiner ausladenden Werkbesprechung in der *Neuen Zeitschrift für Musik* über die *Symphonie Fantastique* einen Meilenstein für die deutschsprachige Rezeption der Musik Berlioz'.
In Wien brachte Berlioz seine symphonischen Werke in den Jahren 1845/46 auf eigene Initiative im Theater an der Wien zur Erstaufführung. Doch anders als vom Komponisten erhofft, konnten sich seine symphonischen Werke trotz dieses Impulses nicht zeitnah im Wiener Konzertleben etablieren. So setzten die *Wiener Philharmoniker* die *Symphonie Fantastique* erst im Jahr 1862, sprich 32 Jahre nach deren Pariser Uraufführung, auf ihren Spielplan. Im Laufe des voranschreitenden Jahrhunderts folgten sechs weitere Aufführungen des Werkes durch die *Wiener Philharmoniker*.
In meinem Vortrag werde ich aufzeigen, welch nachhaltige Auswirkungen die zum Zeitpunkt der Erstaufführung der Symphonie durch die *Wiener Philharmoniker* bereits 27 Jahre alte Werkbesprechung Schumanns auf die Wiener Rezeption der dramatischen Symphonie ausübten.
Im Zuge der ästhetischen Kontroverse über Programmmusik, die in der Hauptstadt des Vielvölkerstaates besonders intensiv geführt wurde, waren „konservativ", wie auch „progressiv" gesinnte Wiener Kritiker bemüht gewesen, Berlioz in der Tagespresse ihrer persönlichen ästhetischen Gesinnung entsprechend zu inszenieren. Die individuelle Funktionalisierung eben des Zeitungsartikels Schumanns spielte hierbei, wie ich ausführen werde, eine signifikante Rolle. So werde ich veranschaulichen, inwiefern Schumanns Fehlannahme, Berlioz sei zum Zeitpunkt der Komposition der *Symphonie Fantastique* erst 18 Jahre alt gewesen, u.a. von den Kritikern August Wilhelm Ambros, Johann Woerz und Max Kalbeck zwecks argumentativer Stärkung des eigenen ästhetischen Werkurteils dienlich gemacht wurde.

Auswahlbibliographie

Brzoska, Matthias, Hermann Hofer und Nicole K. Strohmann (Hgg.): *Hector Berlioz. Ein Franzose in Deutschland*. Laaber: Laaber-Verlag 2005.
Dömling, Wolfgang: *Hector Berlioz. Symphonie Fantastique*. München: Wilhelm Fink Verlag 1985 (Meisterwerke der Musik 19).
Graam, Gunter, Arnold Jacobshagen (Hgg.): *Hector Berlioz in Deutschland. Texte und Dokumente zur deutschen Berlioz-Rezeption (1829–1843)*. Göttingen: Hainholz Verlag 2002 (Hainholz Musikwissenschaft 4).
Schumann, R[obert].: „‚Aus dem Leben eines Künstlers'. Phantastische Symphonie in 5 Abtheilungen von Hector Berlioz.", in: *Neue Zeitschrift für Musik* 3 (1835), Nrn. 1–2, 9–13 (3., 31. Juli, 4., 7., 11., 14. August), S. 1–2, 33–35, 37–38, 41–51.

Bianca Schumann arbeitet derzeit an ihrer Dissertation zur Wiener Rezeptionsgeschichte symphonischer Programmmusik des 19. Jahrhunderts. Ihre Forschung wird durch die Promotionsförderung der *Studienstiftung des deutschen Volkes* unterstützt. Während ihrer Grundstudien der Musikwissenschaft, Philosophie und Instrumentalpädagogik (Klavier) in Düsseldorf und Wien wurden ihr zahlreiche Stipendien verliehen, wie u. a. ein Jahresstipendium des DAAD oder ein High Potential Mobility Grant der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Zurzeit lehrt sie am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien.

ANNEROSE TARTLER

Wien

Der Kopist und seine Quellen – Zuschreibung und Charakteristika am Beispiel des Renaissance-Kopisten Bernhard Rem

Anders als aus späteren Zeiten sind aus dem 16. Jahrhundert nur wenige Kopisten namentlich bekannt. Die Zuordnung einer historischen Person zu einer oder mehreren Schreiberhänden ist zwar nicht unabdingbar, erleichtert jedoch eine Beschäftigung mit den von diesen verfassten Quellen, indem hier zusätzlich zu kodikologischen Indizien

auch auf biographische Stationen im Leben des jeweiligen Individuums zurückgegriffen werden kann. Dadurch präsentieren sich weitere miteinbeziehbare Faktoren, die zu zusätzlichen Ergebnissen führen können.
Gerade weil die Zuordnungen einen solchen Mehrwert für die Forschung darstellen und daher sehr verlockend sind, ist besondere Vorsicht geboten. Die Zuschreibung an die falsche historische Person kann die Wissenschaft nämlich für lange Zeit auf eine falsche Fährte führen.
Eine solche unkorrekte Zuordnung lässt sich beispielsweise auch in der Forschungsgeschichte zur Handschrift A-Wn 18810 nachvollziehen und soll zunächst kurz demonstriert werden. Die Handschrift wurde durch Theodor Kroyer zunächst Lukas Wagenrieder zugeschrieben, 2005 konnte sie jedoch durch den Vergleich mit einigen Annotationen in Orgelbüchern von Joshua Rifkin eindeutig als die von Bernhard Rem, einem Augsburger Patrizier und Organist von St. Anna, identifiziert werden.
Unter der Prämisse, dass der Schreiber korrekt identifiziert und mit der richtigen historischen Person verknüpft wurde, wäre es möglich, von den „Schreibereigenschaften" auf den Schreiber selbst zu schließen und zu bestätigen, dass weitere Quellen von diesem geschrieben wurden. Bei einer überblicksartigen Betrachtung der Quellen des bereits genannten Schreibers Bernhard Rem fällt sofort auf, dass diese besonders sorgfältig angelegt sind. Hierdurch unterscheidet er sich von weiteren Kopisten seiner Zeit ebenso, wie durch bestimmte Merkmale seiner Schrift, die im Vortrag genauer dargestellt und exemplarisch abgegrenzt werden sollen.

Annerose Tartler, MA, schloss 2017 das Masterstudium Musikwissenschaft an der Universität Wien mit Auszeichnung ab. Sie unterrichtete Tutorien in Notationskunde und Tonsatz. Derzeit arbeitet sie an ihrer Dissertation über die Sammlung des Augsburger Patrizier Johann Heinrich Herwart, die sich in der Bayerischen Staatsbibliothek in München befindet (Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Birgit Lodes). Seit 2016 ist sie Stipendiatin der Österreichischen Studienstiftung Pro Scientia.

THOMAS WOZONIG
Graz
Herbert von Karajan als Interpret der Sinfonien von Jean Sibelius

Das Referat entstammt meinem seit März betriebenen Dissertationsvorhaben gleichen Titels, das sich historisch, biographisch und interpretationsanalystisch mit den Sibelius-Dirigaten Herbert von Karajans auseinandersetzt. In einer Einleitung wird die komplexe Rezeptionsgeschichte der Musik Jean Sibelius' skizziert, die drei zentrale Stränge aufweist: 1.) die überragende, aus nationalistischem Eifer erwachsene Ausnahmestellung im skandinavischen Raum; 2.) die lediglich von einem vorübergehenden Leerlauf während der 1940er und -50er Jahre gebremste Popularität in den angloamerikanischen Ländern; 3.) sein anfangs großes Ansehen im deutschsprachigen Raum, welches später durch seine naive Haltung gegenüber dem NS-Regime nachhaltig beschädigt wurde. Erst vor diesem Hintergrund verdeutlicht sich die Sonderstellung, die Karajan durch seinen Einsatz für die Musik Sibelius' einnimmt. Am Beginn des Hauptteils des Referats steht deshalb ein Überblick über Karajans künstlerische Verbundenheit mit dem Komponisten, wie sie aus musikalischer Sicht vor allem in den zwischen 1951 und 1981 entstandenen Einspielungen von Sibelius-Sinfonien greifbar ist. Schließlich werden ausgewählte Ergebnisse interpretationsanalytischer Untersuchungen präsentiert, die sich aufgrund des gegebenen Zeitrahmens bewusst auf den ‚Sonderfall' der 1. Sinfonie beschränken: Im Gegensatz zu allen anderen Sinfonien – Spitzenreiterin ist hier die Fünfte mit vier Einspielungen – hat Karajan dieses Werk nur einmal und darüber hinaus erst sehr spät aufgenommen. Diese Ergebnisse werden sowohl den Interpretationen anderer Dirigenten aus Karajans zeitlichem Umkreis (etwa John Barbirolli, Leonard Bernstein und Simon Rattle) als auch den allgemeinen Charakteristiken seines späten Personalstils gegenübergestellt.

Thomas Wozonig, BA MA BA, studierte Musikologie, Musiktheorie und Schulmusik an der Universität Graz sowie der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz. Seit Oktober 2017 ist er an letztgenannter Universität als Universitätsassistent im durch den FWF geförderten Projekt *Towards Interdisciplinary, Computer-assisted Analysis of Musical Interpretation: Herbert von Karajan* beschäftigt. In diesem Rahmen verfasst er auch seine Dissertation über *Herbert von Karajan als Interpret der Sinfonien von Jean Sibelius* (Betreuer: O. Univ.-Prof. Dr. Peter Revers). Seine Forschungsschwerpunkte bilden neben der Interpretationsforschung (hier insbesondere das spätromantische sinfonische Repertoire) vor allem die Musik- und Sozialgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts. Er veröffentlichte Beiträge in der *Österreichischen Musikzeitschrift*, dem Programmheft der *Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt* (zu Giacinto Scelsi), *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ* und der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*. Er nahm als Vortragender an mehreren nationalen und internationalen Symposien teil, etwa *Männlichkeiten und ihre Klischees*, *Personale Gösta Neuwirth* (beide Graz 2017) und der *5th Performance Studies Network Conference* (Oslo 2018).

PANELS

PANEL 1: KLOSTER_MUSIK_SAMMLUNGEN

Die umfangreichen Musikbestände der niederösterreichischen Klöster und Stifte stehen derzeit im Fokus mehrerer Forschungsprojekte. Nur wenige können wirklich als aufgearbeitet gelten; vielfach sind erst Teilbereiche erschlossen und „Sekundärmaterialien" in den Klosterarchiven (Chroniken, Nachlässe der Mönche/Herren, Rechnungsbücher etc.) nur in Ausnahmefällen mit den Musikalien in Verbindung gebracht worden. Eine umfassende Aufarbeitung, wie sie beispielsweise Altman Kellner OSB für Kremsmünster bereits in den 1950er Jahren geleistet hat, bleibt für die meisten Stifte ein Desiderat.
Aus den aktuellen Projekten zur Aufarbeitung und Erforschung klösterlicher Musikarchive sowie zu deren regionaler wie überregionaler Bedeutung ragt vor allem das seit

Dezember 2017 laufende FTI-Projekt *Kloster_Musik_Sammlungen* heraus, das sich dem Musikgut der Stifte Göttweig, Klosterneuburg und Melk widmet. Neben der Erschließung der Bestände in einer Open-Source-Datenbank stehen interdisziplinäre Fragestellungen (Sammlungsgeschichte, Vernetzungen, Austausch, Migration) im Fokus.
Vier Präsentationen, die fachlich wie methodisch unterschiedliche Perspektiven auf das Thema „Musik im Kloster" werfen, bieten Einblicke in aktuelle Arbeiten.

1) Eine Bewusstseinsbildung und terminologische Schärfung der sammlungswissenschaftlich relevanten Begriffe **Bestand, Archiv, Sammlung** unternimmt Anja Grebe (Krems).
Klösterliche Musikarchive sind bislang vor allem aus musikwissenschaftlicher Perspektive untersucht worden. Im Vordergrund stand dabei die Katalogisierung des handschriftlichen und gedruckten Notenmaterials. Fragen zur Gesamtstruktur und Entwicklung eines Bestandes und seiner Ordnungsstrukturen, wie sie sich u. a. in Verzeichnissen abbilden, wurden höchstens am Rande behandelt. Hier setzt die Sammlungsforschung an, indem sie die Musikarchive als materielle Speicher des Musikerbes *und* des mit ihnen verbundenen Wissens und vielfältigen Bedeutungszuweisungen versteht. Damit rückt das Musikarchiv insgesamt als Quelle in den Vordergrund. Ein zentraler Aspekt ist die Frage der Begrifflichkeit und der damit verbundenen theoretischen Konzepte, sowohl in historischer wie aktueller Perspektive.

Anja Grebe ist seit 2015 Universitätsprofessorin für Kulturgeschichte und Museale Sammlungswissenschaften an der Donau-Universität Krems. Sie studierte Kunstgeschichte, Geschichte und Französische Literaturwissenschaften an der Universität Konstanz (Promotion 2000). Nach Assistenzen am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg und an der Universität Bamberg folgte 2012 die Habilitation im Fach Kunstgeschichte an der Universität Erlangen-Nürnberg. Sie forscht und lehrt zur Geschichte von Museen und Sammlungen, zu mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Bild- und Buchkulturen sowie zu Fragen des Kulturtransfers und globalen Kunstmarkts.

2) **Kloster_Musik_Sammlungen: Einblicke und Vorgehensweise**
Einem Praxistest unterziehen Ulrike Wagner und Stefanie Preisl die sammlungswissenschaftlichen Theorien und Definitionen und geben Einblick in das aktuell laufende FTI-Projekt *Kloster_Musik_Sammlungen – Eine interdisziplinäre Werkstatt*.
Dieses Projekt ist interdisziplinär ausgerichtet und beschäftigt sich mit den Musikarchiven der Klöster Göttweig, Klosterneuburg und Melk. Im Fokus der Untersuchung stehen Überlieferungssituationen der handschriftlichen Notenmaterialien und Strategien des Erwerbs wie des Bewahrens in den jeweiligen Klöstern. Ausgangspunkt sind Inventare, die ab 1790 angelegt wurden, einer Zeit, als ein Umdenken im Umgang mit der Materialität einsetzte. In enger interdisziplinärer Zusammenarbeit gilt es Strategien der Musikpraxis wie des Sammelns und Bewahrens anhand von Inventaren, Musikalien und anderen Quellen in den drei Klöstern zu erforschen und in Relation zu einander zu setzten.

Stefanie Preisl absolvierte ein Bachelor- und Masterstudium der Geschichte (2016) sowie ein Masterstudium der Geschichtsforschung, Historischen Hilfswissenschaften und Archivwissenschaft (2017) an der Universität Wien. Stipendiatin am Institut für Österreichische Geschichtsforschung. Die Interessen der wissenschaftlichen Arbeit liegen in der Sammlungsgeschichte, Kirchengeschichte, Kultur- und Mentalitätsgeschichte sowie Geschichte des Papsttums.

Ulrike Wagner erhielt eine musikalisch-praktische Ausbildung an den Instrumenten Zugposaune und Klavier. Seit 2013 Studium der Musikwissenschaft an der Universität Wien (Bachelor-Abschluss 2016). Stipendiatin des österreichischen Studienförderwerkes Pro Scientia. Ihre Interessen und Schwerpunkte liegen im Bereich der österreichischen Musikgeschichte und der Kirchenmusik, insbesondere des 18. und 19. Jahrhunderts.

Die beiden abschließenden Beiträge widmen sich konkreten Fallbeispielen des Sammelns in Klöstern abseits des Musikarchivs und aktuellen Gebrauchsnotenbestandes:

3) **„… aller aus dem Nachlasse vorgefundenen Musikalien …" – Sammelnde Mönche im Stift Melk**
Die Musiksammlungen von Klöstern wirken auf den ersten Blick überaus ähnlich, der Schwerpunkt liegt stets auf Handschriften und Drucken des 18. und 19. Jahrhunderts. Bei genauerer Betrachtung erweisen sich die Bestände allerdings als äußerst heterogen. Neben den Musikalien, die für den Gebrauch in der Kirche kopiert bzw. angekauft wurden, findet sich eine Vielzahl an kleineren Beständen, die durch Schenkungen oder Erbschaften an das Kloster gelangt sind.
Besonders interessant erweist sich der Einfluss des „musikalischen Mönchs" auf die Klostersammlung. Im Fokus des Beitrags stehen zwei Melker Benediktiner, Rupert Helm (1748–1826) und Robert Stipa (1781–1850), die unterschiedlicher kaum sein könnten.

Johannes Prominczel studierte in Wien Rechts- und Kommunikationswissenschaften sowie in Wien und Cremona Musikwissenschaft und promovierte über die Kirchenmusik von Marc'Antonio Ziani (c. 1653–1715). Er arbeitete im Veranstaltungsmanagement, als Musikjournalist (Redakteur der *Österreichischen Musikzeitschrift*) sowie in den Musiksammlungen der Wiener Hofkapelle und von Schloss Esterházy in Eisenstadt. Seit 2014 ist er Musikarchivar des Stiftes Melk.

4) **Anton Bruckner und das Stift Klosterneuburg: Dokumente aus dem Nachlass von Propst Dr. Josef Kluger**
Seit seinem Umzug von Linz nach Wien hatte Anton Bruckner eine enge Verbindung zum Stift Klosterneuburg, in dem er ab dem Jahr 1869 jährlich mehrmals als Organist an der Liturgie mitwirkte. Dort lernte Bruckner den 1885 in das Stift eingetretenen Chorherrn Josef Kluger (1865–1937) kennen, der rasch zum Vertrauten und Freund wurde.

Ab 1913 Propst des Stiftes, wurde Kluger zu einem wichtigen Vermittler der Brucknerschen Musik und gemeinsam mit Franz Moißl, Vinzenz Goller und dem Augustiner Chorherren Vinzenz Oskar Ludwig zum wichtigsten Protagonisten der Bruckner Rezeption in Klosterneuburg. Klugers umfangreiche Dokumentensammlung zu Bruckner (seine Aufsätze, Predigten und Ansprachen über Anton Bruckner, seit 1885 gesammelten Bruckner-Dokumente, Briefe mit anderen Bruckner-„Enthusiasten" und Unterstützern) sind in Klugers Nachlass in Stift Klosterneuburg überliefert und werden in diesem Vortrag erstmals vorgestellt.

Eva Maria Stöckler studierte Musikwissenschaft, Deutsche Philologie und Slawistik an der Universität Salzburg und promovierte dort mit einer Arbeit über Ernst Krenek. Sie leitet das Zentrum für Angewandte Musikforschung sowie den Bereich Campus Cultur an der Donau-Universität Krems. Sie ist Vizepräsidentin des Österreichischen Musikrats und Mitglied verschiedener wissenschaftlicher Kommissionen In ihren Publikationen und Vorträgen beschäftigt sie sich mit Musik des 19. und 20. Jahrhunderts und der zeitgenössischen Musik mit dem Schwerpunkt der Rezeptionsforschung, dem Berufsfeld Musik sowie dem musikalischen Kulturerbe.

PANEL 2: LEERSTELLEN. ÜBER METHODISCHE PROBLEMATIKEN DER EDITORISCHEN PRAXIS

Im Rahmen einer Auseinandersetzung mit unterschiedlichen musikalischen und musikrelevanten Quellen und des dabei stattfindenden hermeneutischen Zirkels stellt sich stets die Frage nach den „Leerstellen", die einem (Noten-)Text innewohnen. Quellen jeder Epoche der Musikgeschichte konfrontieren Forschende aller musikwissenschaftlichen Teildisziplinen mit diesem „Nichtwissen" in unterschiedlicher Ausprägung. In einem das 16. bis 20. Jahrhundert umfassenden Diskussionspanel wird dieser Problematik aus fünf Blickwinkeln und vor verschiedenen Hintergründen nachgegangen.
Im Bereich der musikalischen Editionsphilologie stellen sich dabei viele Fragen: Wie sehr ist die heutige Editionswissenschaft von einer vermeintlichen Klarheit, die eine Edition verschaffen kann oder soll, im Hinblick auf die wiederzugebende Musik geprägt? Wieviel von dieser Musik kann ein „Urtext" oder „authentischer Notentext" überhaupt widerspiegeln? In welchem Umfang können oder sollen erschlossene Hinweise auf theoretische und praktische Interpretation in einer historisch-kritischen Ausgabe angebracht werden, und wie weit geschieht dies bereits durch die Übernahme etablierter Usancen und Annahmen?
Im Lauf des Tradierungs- und Übertragungswegs von einer in weitere Quellen, von einem Medium in ein anderes, von der Vergangenheit sukzessiv in die Gegenwart entstehen „Leerstellen". An ausgewählten Beispielen von J. Brahms (Klavierauszüge fremder Werke), J. J. Fux (Vokalwerke) und L. Senfl (Textunterlegung in Vokalmusik) werden **Offenheiten** und (vermeintliche) **Uneindeutigkeiten** des Notats und die daraus resultierenden Probleme für die Editionspraxis thematisiert. Zudem sollen durch Schrift und das Schreiben bedingte Verschiebungen und Unbestimmtheiten im Hinblick auf ihre Bedeutung(en) und mögliche „Übersetzungen" in moderne Editionen diskutiert werden.
Zum editorischen Umgang mit **kontextbezogenen Werken**: Anhand der Gattung historischer Filmmusik lässt sich das Problem diskutieren, wie mediale Rahmen zu berücksichtigen sind bzw. wie mit Herausforderungen umzugehen ist, die durch die Gesetzmäßigkeiten dieser spezifischen Gattung bedingt sind (Striche, Modifikationen, etc.). In diesem Zusammenhang wird auch über die immer wieder kontroversiell erörterte Definition eines „Werkes" nachzudenken sein. Am Beispiel der Tänze Franz Schuberts wird demgegenüber diskutiert werden, wie editorisch mit dem Problem umzugehen ist, das in der Differenz unterschiedlicher Anordnungen von Nummern im Autograph und im (Erst-)Druck besteht.
Drastische Kürzungen im Autograph von Schuberts Gesang der „Geister über den Wassern" D 714 werfen editorische Fragen auf: Wie lassen sich Streichungen und Varianten im traditionell publizierten Notensatz darstellen? Wie ist die Chronologie solcher Streichungen wiederzugeben? Wo sind **Grenzen analoger Editionen**? In den letzten Jahren haben jedoch **digitale Musikeditionen** durch die Entwicklung von verschiedenen Standards, u. a. *The Music Encoding Initiative (MEI)*, rasche Fortschritte gemacht. Am Beispiel von verschiedenen Veröffentlichungsformen von Digital- oder „Hybrid"-Ausgaben werden die Möglichkeiten solcher Fragen und Problemfälle besprochen.
Eine weitere Diskussionsgruppe wird sich den Gegensatzpaaren vollständig/unvollständig, authentisch/nicht-authentisch widmen. Anhand des Gegenstandes der Glasmalerei und der Musikphilologie (am Beispiel von Schuberts Vokalschaffen) werden besonders Herausforderungen der Rekonstruktion von **fragmentarisch überlieferten Quellen** thematisiert.
Schließlich soll anhand von zwei aktuell entstehenden Texteditionen (Briefausgabe Anton Webern; Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*) das Phänomen der **Leerstelle** beleuchtet werden, insbesondere in Bezug auf verschollene Briefe oder Manuskripte, und editorische Strategien, um diesen zu begegnen.

Diskussionsteilnehmende:

Günther Buchinger, ÖAW – IKM, Arbeitsgruppe *Edition und Dokumentation* (Corpus Vitrearum – Medieval & Modern Stained Glass in Austria)
Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien. Seit 1995 Forschungsschwerpunkte: bau- und kunsthistorische Forschung. Seit 2002 wissenschaftliche Mitarbeit sowie Betreuung von Restaurierungen im Rahmen des Internationalen Forschungsprojektes „Corpus Vitrearum Medii Aevi – Mittelalterliche Glasmalereiforschung in Österreich". Seit März 2015 Mitarbeiter des Projektes „Corpus Vitrearum – Medieval & Modern Stained Glass in Austria" an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Seit 2018 Präsident des Österreichischen Nationalkomitees des Corpus Vitrearum.

Julia Bungardt, ÖAW – IKM, Arbeitsgruppe *Edition und Dokumentation* (Anton Webern Gesamtausgabe)
Studium der Musikwissenschaft und Germanistik an der Universität zu Köln, Abschluss 2002; März 2003 bis Dezember 2014 wissenschaftliche Mitarbeiterin bei der Kritischen Gesamtausgabe der Schriften Arnold Schönbergs; Promotion 2014 an der Musikuniversität Wien; 2015 bis 2017 wiss. Mitarbeiterin bei der Alban Berg Gesamtausgabe. Seit dem 1. Januar 2015 wissenschaftliche Mitarbeiterin der Wiener Arbeitsstelle der Anton Webern Gesamtausgabe.

Matthew Gardner, Musikwissenschaftliches Institut der Eberhard Karls Universität Tübingen
Matthew Gardner ist seit 2017 Akademie-Juniorprofessor für Musikwissenschaft an der Eberhard Karls Universität Tübingen. Promotion 2007 an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, danach 2008–2014 als wissenschaftlicher Mitarbeiter dort tätig, zuerst als Assistent und anschließend als Leiter der DFG-Projekt (mit eigener Stelle) „The Business of Singing in England, 1660–1760". 2014–2017 Arbeitsstellenleiter des Editionsprojekts „OPERA – Spektrum des europäischen Musiktheaters in Einzeleditionen" an der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören unter anderem Georg Friedrich Händel und Musik in England 1700–1760, sowie Editionspraxis und digitale Editionen. Er ist Herausgeber und Mitglied des Editorial Boards der Hallischen Händel-Ausgabe und ediert derzeit *Die Zwillingsbrüder* für die Neue Schubert-Ausgabe.

Ramona Hocker, ÖAW – IKM, Arbeitsgruppe *Edition und Dokumentation* (Johann Joseph Fux – Werke)
Studium von Musikwissenschaft, Empirischer Kulturwissenschaft und BWL an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen, 2007 Magister Artium. Danach Tätigkeiten als Assistentin, Projektmitarbeiterin und Lehrbeauftragte an den Universitäten Wien und Basel. Seit 2014 am IKM als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Johann Joseph Fux-Ausgabe und verantwortlich für das Portal www.fux-online.at.

Mirjam Kluger, ÖAW – IKM, Arbeitsgruppe *Edition und Dokumentation* (Neue Schubert-Ausgabe)
Studium der Musikwissenschaft an der Universität Wien, 2013 Magistra Artium. 2013–2017 wissenschaftliche Assistentin des Projekts „Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich" am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien. 2013–2015 Mitarbeit an www.bruckner-online.at. Seit 2015 wissenschaftliche Mitarbeiterin der Anton Bruckner-Forschung des Instituts für kunst- und musikhistorische Forschungen der ÖAW sowie seit 2017 des Projekts *Schubert Digital* der Neuen Schubert-Ausgabe.

Katharina Loose-Einfalt, ÖAW – IKM, Arbeitsgruppe *Edition und Dokumentation* (Neue Schubert-Ausgabe)
Studium der Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Theologie sowie Promotion an der Christian-Albrechts-Universität Kiel. 2009-14 tätig für die Johannes Brahms Gesamtausgabe, zunächst als wissenschaftliche Hilfskraft an der Kieler Forschungsstelle, ab 2011 als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Wiener Arbeitsstelle am Institut für kunst-und musikhistorische Forschungen (IKM) der ÖAW. Seit 2015 wissenschaftliche Mitarbeiterin der Neuen Schubert-Ausgabe am IKM.

Christine Martin, Neue Schubert-Ausgabe, Tübingen
Studium der Musikwissenschaft, Germanistik und Romanistik an den Universitäten Frankfurt/M., Heidelberg und Turin. 1989–1998 wissenschaftliche Angestellte der Zentralredaktion des Répertoire International des Sources Musicales (RISM), Frankfurt/M., 2000 Promotion an der dortigen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Seit 2003 wissenschaftliche Mitarbeiterin, seit 2006 Mitglied der Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe, seit 2007 auch Lehrbeauftragte am Musikwissenschaftlichen Institut der Eberhard Karls-Universität Tübingen.

Vasiliki Papadopoulou, ÖAW – IKM, Arbeitsgruppe *Edition und Dokumentation* (Johannes Brahms Gesamtausgabe)
Violinstudium (Diplom und Master) an der Hochschule für Musik und Tanz Köln/Wuppertal und der Zürcher Hochschule der Künste. Studium der Musikwissenschaft und Kunstgeschichte an der Universität Wien. 2015 Promotion an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien; Dissertationspreis: *Award of Excellence 2015*. Seit 2014 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der ÖAW (IKM), an der Wiener Arbeitsstelle der Johannes Brahms Gesamtausgabe.

Stefan Schmidl, ÖAW – IKM, Projekt: „Die *Wien-Film*: Eine umfassende Analyse des Filmstudios 1938–1945"
Senior Researcher am Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften sowie Professor für Musikgeschichte an der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien. Forschungsschwerpunkte: Theorie und Praxis der Audiovisualität, Filmmusik in Europa 1939–1945.

Sonja Tröster, Universität Wien – Institut für Musikwissenschaft, Projekt: „Ludwig Senfl: Sämtliche Werke (New Senfl Edition) I: Die Motetten für 4 und 5 Stimmen"
Sonja Tröster studierte Musikwissenschaft an der Universität Wien. 2008–2014 erarbeitete sie gemeinsam mit Stefan Gasch und Birgit Lodes ein umfassendes Werkverzeichnis für Ludwig Senfl (www.senflonline.com) und wurde 2015 mit einer Arbeit über Stilregister der mehrstimmigen Liedkomposition im 16. Jahrhundert promoviert. Derzeit ist sie in einem Forschungsprojekt zur neuen Gesamtausgabe Senfls beschäftigt.

Christina Wais-Wolf, ÖAW – IKM, Arbeitsgruppe *Edition und Dokumentation* (Corpus Vitrearum – Medieval & Modern Stained Glass in Austria)
Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien. Seit 2002 wissenschaftliche Mitarbeit sowie Betreuung von Restaurierungen im Rahmen des Internationalen Forschungsprojektes „Corpus Vitrearum Medii Aevi – Mittelalterliche Glasmalereiforschung in Österreich". Seit März 2015 Leiterin des Projektes „Corpus Vitrearum – Medieval & Modern Stained Glass in Austria" an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Seit 2018 wissenschaftlicher Sekretär des Österreichischen Nationalkomitees des Corpus Vitrearum.

Alexander Wilfing, ÖAW – IKM, Projekt: „Studien zur Entstehung von Eduard Hanslicks ‚Vom Musikalisch-Schönen': Textuelle und kontextuelle Analyse"
Alexander Wilfing hat im Jahr 2016 mit einer Arbeit zur Hanslick-Rezeption im englischen Sprachraum promoviert und ist als PostDoc-Forscher an mehreren Projekten zur Entstehung und Entwicklung von Eduard Hanslicks Ästhetik beteiligt. Ergebnis dieser Projekte – neben einer neuen englischen Übersetzung von „Vom Musikalisch-Schönen" (OUP 2018) – soll eine gedruckte annotierte Neuausgabe und eine digitale Edition aller zehn Auflagen des Traktats sein.