

Besprechungen

MARIE THERESE LEVEY: *The Place of the Kyriale of the Mass in Catholic History, Liturgy, and Music. Sydney: Trustees of the Sisters of Saint Joseph 2020. 207 S., Abb., Nbsp.*

Der Band führt die Ordinariumgesänge (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei) in ihren liturgisch-historischen Kontext von den frühesten christlichen Gemeinschaften bis heute ein. Er behandelt zunächst die Umstände ihres Aufkommens und Etablierens als einzelne Gesangsarten (Kap. 1), ihres einstimmigen Repertoires in den lokalen (Kap. 2–4) und in der fränkisch-römischen Liturgie (Kap. 5–7) sowie ihre Neueinschätzung durch die ab dem 11. Jahrhundert entstehenden Mönchorden (Kap. 8–9). Die Abhandlung geht dann weiter auf die wechselnden Formen der Ordinariumgesänge in den mehrstimmigen Messen von der *Ars nova* bis zur Spätklassik (Kap. 10–12) ein. Sie schließt mit der Rückkehr zu ausgewählten einstimmigen gregorianischen wie lokalen Melodien im Zuge der Choralrestauration und später des zweiten Vatikanums ab (Kap. 13–15).

Die Studie zeichnet nach, wie es zu den heutigen post-konziliarischen Gepflogenheiten gekommen ist. Sie richtet ihren Blick dezidiert auf den zeitgenössischen Zustand und erklärt letzteren durch das Heranwachsen der Ordinariumgesänge im „Messe“ bezeichneten Organismus, wie an der Austeilung des Weihwassers zu Beginn des Gottesdienstes zu ersehen ist: „The custom of sprinkling was practised in Old Testament times and symbolised cleansing. In Christian times the sprinkling was a memorial of Baptism and was practised at least as early as the ninth century with Pope Leo IV. (d. 855). [...] Since the liturgical reforms of Vatican II. the sprinkling rite may replace the penitential rite“ (S. 10). Ebenfalls werden die

Formulierung des Credo und die Datierung des Osterfestes, die beide in Ort und Zeit verschiedentlich gehandhabt wurden, dem heutigen *Catechism of the Catholic Church* (S. 13 bzw. 35) aus dem Jahre 1994 entnommen.

Aufgrund der Breite des behandelten Gegenstandes werden die Ordinariumgesänge primär durch ihren Text und ihre liturgische Stellung definiert. Sie wurden in ihrer musikalischen Beschaffenheit zahlreichen Wechsellinien in Kompositionsweise, stilistischen Mitteln und Möglichkeiten ausgesetzt, denen es gerecht zu werden gilt. Damit wird eine Schwierigkeit des Bandes offenkundig: Dieser muss die Stabilität im Wandel nachzeichnen. Vielleicht aus diesem Grunde wählt die Autorin nicht die zu erwartende Vorgehensweise aus. Sie geht nicht von den einzelnen Gesangsarten aus, deren Geschichte und musikalische Eigenarten sie beschreibt. Sie nähert sich vielmehr dem Gegenstand von der Liturgie her, in die sie die einzelnen Gesangsarten einbettet. Sie stellt zum Beispiel im zweiten Kapitel ausführlich die Besonderheit der einzelnen westlichen Lokalliturgien nach dem Zerfall des antiken römischen Reiches (Rom, Nordafrika, Mailand, Gallien, die britischen Inseln, Spanien und Benevento) vor. Sehr hilfreich zu ihrem jeweiligen Verständnis der Messe ist die Gegenüberstellung der Gesänge (aus dem Proprium wie Ordinarium Missae), Lesungen und Gebete in einer Tabelle (S. 27). Auf diese Weise werden in einem Blick die Gemeinsamkeiten und Abweichungen sichtbar gemacht, die das Zelebrieren des Gottesdienstes in entlegenen Räumen und Zeiten nach sich zog. Die Vorgehensweise erlaubt daher der Autorin, den je nach Epoche und Liturgie wechselnden Gebrauch der Ordinariumgesänge darzustellen. Sie ermöglicht ihr aber auch, weiterführende Quellen heranzuziehen. So werden etwa das Missale aus Stowe, das Antiphonar aus Bangor (S. 24), die *Ordines romani* (u. a. S. 31f.) oder verschiedene Kyriale (S. 113–116) erwähnt. Die

Erzählweise gestattet ebenfalls die Einbindung in die jeweils zeitgenössische Musiktheorie, insbesondere zum Oktoechos (S. 72–75 und 101f.) oder noch Parallelen mit der je nach aufgeführtem Repertoire gebräuchlichen Notation (von der Buchstabennotation auf S. 73–75 und den Neumen auf S. 85f. und 95f. bis zur Mensuralnotation auf S. 110f.). Daher bildet die Vorgehensweise eine verlässliche Grundlage, um derartig unterschiedliche musikalische Erscheinungsformen der Ordinariumgesänge überhaupt darstellen zu können. Sie weist aber den eindeutigen Nachteil auf, dass die einzelnen Gesangsarten des Ordinarium Missae in einem Heer von liturgischen Informationen untergehen. Besonders schwierig in dieser Hinsicht ist das fünfte Kapitel, in dem die Etablierung der römischen Liturgie und des entsprechenden Gesangs im Frankenreich durch Karl den Großen nachgezeichnet wird. Dabei werden zu Recht die bedeutendsten liturgischen Quellen dieser Zeit erwähnt: Das gregorianisch-hadriani-sche (S. 54–57) sowie das gelasianische Sakramentar (S. 57f.), den *Codex blandiniensis* (S. 58f.), die *Admonitio generalis* (S. 61f.), die zweifelsohne für die Einschätzung der damaligen Anstrengungen zentral sind. Aber darin finden die Musik im Allgemeinen und die Ordinariumgesänge im Besonderen kaum resp. keinen Eingang. Die Musik erscheint in Form des Tonars von Saint-Riquier (S. 59f.), das aber nur Gesänge des Proprium Missae enthält (vgl. hierfür Michel Huglo: *Grundlagen und Ansätze der mittelalterlichen Musiktheorie von der Spätantike bis zur Ottonischen Zeit*, in: *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*, hrsg. von Michel Huglo, Charles M. Atkinson, et al., Darmstadt 2000, S. 17–102, hier S. 82.). Es scheint dem Leser überlassen zu sein, die Verknüpfung zwischen Musik und Liturgie herzustellen.

Wünschenswert wäre eine eingehende Behandlung einzelner, gerne noch heute aufgeführter Gesänge. Darin hätten nicht

nur die Faktur, ihre Verbreitung und Rezeption in der Geschichte berücksichtigt werden sollen. Auch die Variantenbildung wäre von Bedeutung gewesen. Als Maßstab zur Auswahl hätte gerne das post-konziliarische Gesangbuch fungieren können (es spielt dabei keine Rolle, ob die nationale Fassung für Australien, wo die Autorin lebt, oder ein international gültiges Gesangbuch bevorzugt wird). Ebenfalls erstrebenswert (und persönlich vermisst) wäre in diesem Kontext eine argumentative Diskussion über die einzelnen Gesangsarten des Ordinarium Missae betreffenden, in der Sekundärliteratur befindlichen Hypothesen. Damit wären ein wissenschaftliches Desiderat wie ein erforderlicher Einblick in die wichtigsten, den Gesangsarten inhärenten Problematiken geliefert worden.

Sister Leveys Buch adressiert eher Laien oder Liebhaber u. a. der im Zusammenhang mit der Liturgie gebrachten Musikgeschichte bzw. der mit musikgeschichtlichen Erörterungen gepickten Liturgie als Musik- und/oder Liturgiewissenschaftler*Innen. Es bietet gerade jenen, die sich mit Parallelen zwischen liturgischen, (musik-)historischen und musiktheoretischen Gegebenheiten vertraut machen wollen, grundlegende Informationen zu der Messe, den Ordinariumgesängen und ihrer beiden Geschichte in kurzen, übersichtlichen, leicht verständlich verfassten sowie reich illustrierten Kapiteln. Vielleicht kann dieses Buch die musik- wie liturgiewissenschaftliche Fachwelt dazu anregen, sich wieder mit diesem abseits der momentan gepflegten Schwerpunkte liegenden Gegenstand zu befassen.

(August 2021) Marie Winkelmüller-Urechia

DAVID MURRAY: *Poetry in Motion. Languages and Lyrics in the European Middle Ages. Turnhout: Brepols Publishers 2019. 295 S. Abb., Nbsp., Tab.*

Dass hochmittelalterliche Hofkultur nur schwer in nationalstaatlichen Kategorien erfasst werden kann, ist ein in der Mediävistik seit langem bekanntes und viel diskutiertes Problem. Im Rahmen der häufig engen historischen Spezialisierung von Wissenschaftler*innen wird dieses Grundproblem auch regelmäßig mit viel Erkenntnisgewinn dekonstruiert, wobei sich freilich die klassische Dekonstruktion methodisch nicht dafür eignet, um dieses forschungsgeschichtliche Erbe konsequent zu durchbrechen. Um so erfrischender liest sich die von David Murray vor kurzem publizierte Monographie *Poetry in Motion*, in welcher er den Transfer hochmittelalterlicher Lyrik über Landes- und Sprachgrenzen hinweg aus einer systematisch-vergleichenden Sicht betrachtet. Zwar entkommt auch er letztlich nicht dem Dekonstruktions-Kreislauf, dennoch gelingt es ihm auf durchaus virtuose Weise zu zeigen, wie zentral gerade sprachliche Differenzen für die Entstehung der höfischen Lyrik waren.

Das vorliegende Buch wurde in einem nicht genannten Jahr am King's College in London als Dissertation angenommen und entstand im Rahmen des AHRC-Projektes *Medieval Francophone Literary Cultures outside France* (2011–2014). Dieses Projekt, in welchem über 500 Handschriften kodikologisch und linguistisch untersucht wurden, stellt auch den philologischen Ausgangspunkt des vorgelegten Bandes dar. Entsprechend bilden okzitanische und altfranzösische Textbeispiele das Zentrum des untersuchten Materials; die Leserin erwarten jedoch auch zahlreiche Referenzen und Beispiele aus der italienischen, mittelhochdeutschen sowie katalanischen, lateinischen und mittelenglischen Lyrik. Alle Texte sind jeweils in Originalsprache und englischer

Übersetzung abgedruckt. Zeigt Murray damit neben seinen umfassenden Sprachkenntnissen auch methodisch auf beeindruckende Weise, wie produktiv umfassende philologische Studien mit einer systematischen Fragestellung ausgewertet werden können, so fokussiert er gleichzeitig äußerst kompakt auf die Frage, wie „lyric poetry and lyrical forms moved around medieval Europe“ (S. 23). Dabei untersucht er in vier Kapiteln vier unterschiedliche Transfer- und Rezeptionsmodi von Lyrik und möchte „patterns of crossings and confronting linguistic boundaries, both in the composition and subsequent transmission of medieval lyric“ (S. 23) aufzeigen.

Das erste Kapitel zeigt die enorme Mobilität mittelalterlicher Lyrik über Zeit und Raum am Beispiel des in der Forschung gut bekannten *Can vei la lauzeta mover* des Bernart de Ventadorn. Murray entwickelt in diesem Abschnitt anhand zahlreicher Beispiele einen ausgesprochen holistischen Begriff von „Contrafactum“ und nutzt diesen geschickt, um aufzuzeigen, wie Metrik und Melodie zum Vehikel für einen intellektuellen Austausch über die höfische Liebe wurden. Die überlieferte Musik spielt im Rahmen dieser Untersuchung jedoch gleichzeitig keine Rolle. Die Musik bleibt für den Autor im Rahmen dieser diskursanalytischen und vergleichend-literaturwissenschaftlichen Studie ein Medium, das respektvoll zur Kenntnis genommen, aber nicht analytisch in die Überlegungen miteinbezogen wird.

Das in vielerlei Hinsicht spannende zweite Kapitel beschäftigt sich mit multilinguistischen Texten und geht der Frage nach, welchen Wert polyglotte Lyrik für die mittelalterlichen Autoren und Rezipient*innen haben konnte. Neben einer vorwiegend für die Sprachgeschichte relevanten Diskussion zum historischen Begriff und Verständnis von „ydiomata“, zeigt Murray in diesem Abschnitt, dass fremde Wörter bzw. Sprachen in kunstvoll geformten Texten von den Kopisten unterschiedlicher Regionen häufig

nicht verstanden und fehlerhaft abgeschrieben wurden. Neben dem generellen Hinweis auf dieses in der Forschung wenig präsente Phänomen multilingualer Texte, stellen vor allem die beiden Analysen von Oswald von Wolkensteins *Do fraig Amors* und *Bog dep'mi was dustu da* subkutan Fragen an die Musikwissenschaft: Verweisen Oswalds Polyglossia auf ein Textverständnis, das insbesondere mit dem fremden Klang anderer Sprachen spielt (wobei das eigentliche Verstehen der Worte sekundär bleibt), schließt sich hier zwangsläufig die Frage an, ob diese Form der Fremdheit auch in der Musik abgebildet sein könnte. Was an dieser Stelle aus Sicht einer ehemals positivistisch arbeitenden Musikwissenschaft in Bezug auf Dialekte bzw. Regionalstile von einstimmiger Musik (siehe z. B. den schwierigen Begriff des „germanischen Choraldialekts“) zunächst als ein problematischer Übertragungsansatz anmutet, gewinnt jedoch mit den nächsten zwei Kapiteln an Fahrt. Mit einem stark kulturwissenschaftlichen Impetus stellt Murray in Kapitel 3 – auf Basis historischer Literaturdiskurse – zunächst Überlegungen an, wie die lyrische Struktur selbst zur Sprache wird, welche – in unterschiedliche poetische Formen übernommen („Quotation“) – neue performative Kräfte entwickelt, um schließlich in Kapitel 4 die These aufstellen zu können, dass die mittelalterliche Lyrik selbst den Status einer eigenständigen Sprache entwickelt hatte. So virtuos diese Gedankenfigur auf Basis vieler literarischer Beispiele und historischer Hintergründe entwickelt wird, so offen und ohne konkrete Ergebnisse bleibt diese ansprechende Argumentationsentwicklung am Ende jedoch stehen: Weder werden die einzelnen Gedanken abschließend systematisch zusammengefasst, noch werden sie historisch vertieft. Was bleibt, ist dennoch ein beeindruckendes, holistisches Gedankengebäude, welches dazu einlädt, vergleichend weitergeführt oder kulturhistorisch in Einzelstudien zurückgebunden und überprüft zu werden.

Genau an diesem Punkt bietet das vorliegende Buch schließlich auch zahlreiche Anregungen für die Musikwissenschaft: Als unabhängige, regional übergreifende Sprache verstanden, könnte mittelalterliche Lyrik als eine Entität begriffen werden, welche zwangsläufig das Verständnis der dazugehörigen Musik verändern kann. Es eröffnet neue Denkfiguren für den performativen Status von Musik und damit auch für die historisch-informierte Aufführungspraxis. Gleichzeitig sind die Ideen von Murray hochgradig anschlussfähig für historische Sound Studies und ein ebenso gutes Beispiel, wie diese auf Basis von Diskursanalyse und philologischer Grundlagenarbeit eindrucksvoll gelingen können.

Obwohl David Murrays *Poetry in Motion* eine explizit komparatistische Studie darstellt, ist sie für alle musikwissenschaftlichen Forschungsbereiche rund um hochmittelalterliche Lyrik, insbesondere auch für Studien zu lateinischer Lyrik von großem Interesse. Sie bietet methodisch wie interdisziplinär zahlreiche Anknüpfungspunkte, welche zweifellos in Zukunft weitere Forschungsarbeiten inspirieren werden.

(August 2021)

Irene Holzer

Music in the Art of Renaissance Italy 1420–1540. Hrsg. von Tim SHEPARD, Sanna RAINEN, Serenella SESSINI und Laura ȘTEFĂNESCU. Turnhout: Brepols Publishers 2020. 408 S., Abb.

Dieser Band stellt sich eine zugleich schlichte und sehr anspruchsvolle Aufgabe: die Bedeutung von Musikdarstellungen in Kunstwerken der italienischen Renaissance zu erläutern. Das Interesse liegt also weder in der kunsthistorischen Einordnung noch in der Auswertung für Aufführungspraxis oder Instrumentenkunde. Es geht vielmehr um die Frage, wie künstlerische Darstellungen innerhalb des Alltagshorizonts der italienischen Oberschicht begriffen und kontextua-

lisiert wurden, und so werden neben Tafelbild, Stich und Fresko auch Majolika-Teller, dekorierte Hochzeitstruhen, Medaillen usw. in die Betrachtung mit einbezogen. Ihren idealen Betrachter beschreiben die Autoren als musikalisch, humanistisch und literarisch einigermaßen gebildeten Amateur. Es geht also nicht um die Höhenkämme theologischer, philosophischer oder allegorischer Ikonologie, etwa neoplatonische Deutungen, die oft genug eher ein Konstrukt moderner Interpreten scheinen.

Entstanden aus einem dreijährigen Forschungsprojekt (gefördert durch den Leverhulme Trust) an der Universität Sheffield unter der Leitung von Tim Shephard, stellt das Buch ein wirklich sinnvolles und schlüssig strukturiertes Resultat eines Drittmittelprojekts dar: Durch seine sinnvoll nach Themen und Sujets gegliederten Kapitel und sein durchgängig hohes Niveau ist es eine Art kulturgeschichtliches Handbuch geworden, wiewohl die fast enzyklopädische Auswahl an Werken Vollständigkeit nicht anstrebt.

Ein solches Projekt kann nur interdisziplinär gelingen, und so ist die Musikwissenschaft durch Shephard und Sanna Raninen vertreten, die Kunstgeschichte durch Serenella Sessini und Laura Ștefănescu. Das Ergebnis wirkt jedoch wie aus einem Guss. Und es kann sich in mehr als einem Sinne sehen lassen: Die 229 durchgängig farbigen Abbildungen auf Glanzpapier sind meist von hoher Qualität. Dass die (etwa für Hochzeitstruhen typischen) extrem breiten Querformate mit personenreichen Darstellungen zu einem schmalen Streifen am Seitenkopf geschrumpft werden mussten und auch etwa Kuppelfresken schlecht reproduzierbar sind, ist freilich misslich. Man wünschte sich, der Verlag hätte einige solcher Abbildungen noch einmal hochauflösend auf einer Website zugänglich gemacht.

Der umfangreiche Textanteil ist alles andere als bloße Bildlegende oder Beschreibung. Vier große Kapitel gliedern die Dar-

stellung, die sich streng auf Italien und italienische Kunst zwischen 1420 und 1540 beschränkt: Kapitel 1, „Convergences“, ist eine kleine Ideen- und Sozialgeschichte des Verhältnisses von Kunst und Musik, 2, „Divine Harmonies“, widmet sich religiösen Themen, 3, „Classicisms“, antikisierend-humanistischen Sujets, 4, „People“, imaginären wie ‚realen‘ Personendarstellungen. Gerade in dieser letzten Kategorie ergeben sich unvermeidlich manche Überschneidungen mit den beiden vorangehenden Kapiteln.

Den Löwenanteil der Texte hat Shephard selbst verfasst, und sie enthalten ausgesprochen stimulierende, mitunter auch provozierende Deutungen. So dekonstruiert er gleich in Kapitel 1 die übliche Unterscheidung von Musik als *Ars liberalis* und Malerei als *Ars mechanica*, denn die Malerei werde, als *perspectiva*, auf die Geometrie zurückgeführt, die Musik sei hingegen (trotz Franchino Gaffurios Tätigkeit in Mailand) nicht „systematically“ an einer italienischen Universität gelehrt worden. Interessant ist der Hinweis, dass Maler oft nebenbei angesehene Musiker waren (man denke an Leonardo, dessen Paragone auch diskutiert wird), Musiker aber fast nie als Maler tätig waren. Ergänzend skizziert Shephard in der Einleitung zu Kapitel 3 eine allmähliche Herauslösung von Musik aus dem Quadrivium und ihre Annäherung bzw. Gleichsetzung mit Poesie und Rhetorik (weniger im Bereich der zünftigen Musiktheorie als in der kulturellen Praxis von Dichtung, Auslegung, Malerei); nach wie vor wird freilich die ethische Macht und Verantwortung der Musik betont.

In Kapitel 2 (Sessini/Ștefănescu) wird jeder, der Reinhold Hammersteins *Die Musik der Engel* gelesen hat, trotz zahlreicher interessanter Details wenig grundsätzlich Neues finden – aber dann zeigen sich doch verblüffende Parallelen und Synergien zwischen den gemalten Bildern, den „tableaux vivants“ und den theatralischen „rappresentazioni“. Die oft als „unrealistisch“ verwerfe-

nen ungewöhnlichen Instrumenten-Kombinationen auf bildlichen Engelskonzerten kamen in symbolischen lebenden Schaubildern sehr wohl zum Einsatz (S. 62f.) – ob die Bildende Kunst hier Wirkung oder Ursache war, steht freilich dahin. Und die Darstellung einer von Engeln in den Himmel erhobenen Maria Magdalena durch den Maestro della Maddalena Assunta (Ferrara, 1506–07) auf einer kleinen, in der Mitte plattformartig abgeflachten und ausgesprochen solide aussehenden Wolke ist offenbar zeitgenössischer Bühnentechnik verpflichtet (S. 81f., 92f., vgl. S. 97). Dazu kommen Exkurse zu Caecilia, David und Christus.

Die bereits angesprochene Grundthese von Kapitel 3 (Shephard, Raninen) ist die Annäherung von Musik als Wissen und Praxis an Poesie und Rhetorik (vgl. die Bemerkungen von Cicero und Quintilian zu den musikalischen Kompetenzen des Redners). Sänger, Dichter und Redner verschmelzen, teils metaphorisch, teils in der realen Praxis der Improvisatori, zum Ideal des Sängerdichters, dem mitunter Züge des Weisen, ja Propheten (*vates*) zugesprochen werden. So nehmen die vielfältigen Interpretationen des Orpheus-Mythos etwas Schillerndes an, zumal Orpheus natürlich auch einfach als Allegorie der menschlichen Vernunft gedeutet werden konnte, die sich mit den wilden Tieren die unvernünftigen Leidenschaften unterwirft. Dadurch erschließt sich beispielsweise die Verknüpfung von Herrschaft / Heldentum und musikalisch-poetischen Wundern im Bildprogramm der „Camera picta“, Ludovico Gonzagas Herrschaftsraum in Mantua: Der wahre Herrscher muss wie ein orphischer Weiser die unvernünftigen Menschen zum zivilisierten Miteinander befrieden (S. 185–187). Hier macht Raninen die interessante Beobachtung, dass die Apollo- und Orpheus-Darstellungen ihre Kulturhelden mit zeitgenössischen Musikinstrumenten versehen, während die Bacchus-Darstellungen stets die antiken Instrumente ihrer griechischen und römischen

Vorlagen kopieren: Das dionysische Moment der Kultur wird bewusst in die historische Distanz gerückt (S. 214).

Kapitel 4 ist eine rechte Themen-Mixtur: Die erste Hälfte ist dem Diskurs um Musik als der Liebe Nahrung gewidmet (der Garten der Venus, Darstellungen ehelicher Harmonie auf Florentiner Hochzeitstruhen, die Liebeshändel von Schäfern, Nymphen und Satyrn), dann geht es um die Darstellung von Musik im politischen Kontext und schließlich um Porträts von Einzelpersonen bzw. Ensembles. Der Abschnitt über die Einzelporträts (wiederum von Shephard) ist einer der anregendsten und provokantesten. Zunächst wird die These stark gemacht, dass nicht jedes Porträt mit einem Musikinstrument oder einem Notendruck als Attribut Porträt eines Musikers sein muss. Faszinierend ist die Interpretation eines Rätselkanons (anonymes Porträt, Galleria Nazionale di Parma), den Shephard nun doch, aber völlig plausibel und wohlfundiert, mit Hilfe der neoplatonischen Liebestheorie Pietro Bembo interpretiert (S. 307–309). Radikal abgelehnt wird die gängige Interpretation, wonach zur Laute singende Frauen meistens Porträts von Kurtisanen seien (S. 314–320). Obwohl man es sich sicher zu leicht macht damit, erscheint Shephards Rigorismus hier auch wieder unplausibel: Porträts von Sängern mit entblößten Brüsten, wie sie etwa Parrasio Micheli (im späteren 16. Jahrhundert) geradezu serienmäßig darstellte, sind kaum mit einem Verweis auf die Maria lactans-Bildtradition zu entschärfen.

Auch sonst wird nicht alles Zustimmung finden. Wie gewohnt werden deutschsprachige Forschungen (etwa von Björn Tammen zu körperlichen Berührungen im Ensemblegesang) weitgehend ignoriert. Sicherlich sind manche Deutungen – wie die des rätselhaften Orpheus-Bilds, das dem späten Giovanni Bellini (zuweilen auch Tizian) zugeschrieben wird (S. 274f.) – zumindest bestreitbar. Besonders bedauerlich ist die (forschungspragmatisch verständliche) Ein-

schränkung des Untersuchungsgebiets, zumal die frankoflämische Kunst in Italien auf lebhaftes Interesse stieß. Nichtsdestoweniger: Solche Übersichtspublikationen, die freilich eine gehörige Kraftanstrengung darstellen, wünscht man sich nun auch für andere Themen.

(August 2021)

Wolfgang Fuhrmann

LINDA PHYLLIS AUSTERN: Both from the Ears & Mind. Thinking about Music in Early Modern England. Chicago: University of Chicago Press 2020. 380 S., Abb., Nbsp.

Linda Phyllis Austern versammelt in ihrer kulturhistorischen Monographie die gesamte Bandbreite der Zuschreibungen zu Musik im England des 16. und 17. Jahrhunderts von der Wirkung von Musik auf die menschlichen Affekte bis zu Analogien zwischen musikalischem Klang und der unhörbaren Musik der Sphären. Diese Zuschreibungen scheinen zwar hinlänglich bekannt, wurden bisher aber noch nie derart umfassend und fundiert in der Vielgestaltigkeit ihrer Anwendung und Verbreitung ernstgenommen, versammelt und aufgearbeitet, wie es der Autorin hier auf Basis eines herausragend großen Quellenfundus gelingt. Neben musikspezifischen Quellen wie Noten und Musiklehrwerken bezieht sie allgemeine Bildungsliteratur, Benimm-literatur, Theaterstücke (v. a. Shakespeare), bildliche Darstellungen, Konversationsanleitungen, Kollektaneenbücher, Tagebücher, Predigten, Broadsides sowie wissenschaftliche Literatur des gesamten Spektrums der antiken *Artes liberales* in ihrer frühneuzeitlichen Vermittlung mit ein und präsentiert so auf beeindruckende Weise die Früchte jahrzehntelangen Quellenstudiums.

Austern geht es dabei in erster Linie darum, übereinstimmende musikbezogene Topoi in sehr unterschiedlichen Quellen aufzuzeigen und dadurch deren kulturelle

Tragweite vor Augen zu führen. Der Kern der am häufigsten referierten und zitierten Quellen stammt aus den Dekaden um 1600 und wird durch umfangreiche Zeugnisse vom frühen 16. Jahrhundert bis ins späte 17. Jahrhundert ergänzt. Darunter finden sich in musikwissenschaftlichen Studien bereits vieldiskutierte Abhandlungen wie Baldassare Castigliones *Libro del cortegiano* (in der englischen Übersetzung von Thomas Hoby, 1561), aber auch zahlreiche bisher weniger beachtete Quellen wie Roger Aschams *Schoolmaster* (1570) und Phillip Stubbes' *Anatomie of Abuses* (1583).

Die Autorin behandelt den reflektierenden Umgang mit Musik in der sogenannten (schriftlichen) Elitärkultur als allgemeines, Disziplinen übergreifendes Phänomen. Entsprechend beginnt sie ihre Darstellungen nicht bei einem spezifischen Fachgebiet, sondern bei den grundsätzlichen narrativen Strukturen der auralen Wissensvermittlung (Kapitel 1). Diese lehrte oral memorable, auf zahlreiche kirchliche und gelehrte schriftliche Quellen gegründete musikalische Topoi, die in rhetorischen Argumentationsübungen anzuwenden waren und weit über den universitären Kontext hinaus verbreitet wurden. An diversen Beispielen von musikbezogenen Lob- und Schmähreden mit unterschiedlicher Zielrichtung und Publika bis hin zu Predigten zeigt Austern, wie musikalische Topoi thematisch und inhaltlich äußerst variabel verwendet wurden. Die klanglichen Eigenschaften der Musik, v. a. ihre raum- und körperdurchdringende Bewegung und ihre zeitliche Vergänglichkeit, prädestinierten Musik dazu, fließende Grenzen zwischen Weltlichem und Jenseitigem, Körperlichem und Geistigem, Sinnlichem und Rationalem mannigfach zu versinnbildlichen und sowohl mit positiven als auch negativen Effekten assoziiert zu werden, wobei die gängige rhetorische Argumentationsform stets auf moralische Handlungsanweisungen ausgerichtet war. Innerhalb der sozialen und religiösen Wandlungsprozesse im

16. und 17. Jahrhundert kam musikalischen Allgemeinplätzen eine wichtige Rolle zu, da sie zwar „as old as other rhetorical traditions they revered“ waren, aber gleichzeitig „as fresh and urgent as the social and religious changes that influenced current musical practice“ (S. 9).

Diesen narrativen Umgang mit musikalischen Allgemeinplätzen nimmt Austern als Ausgangspunkt, um in den folgenden Kapiteln seinen vielen Spielarten in und zwischen den Religionen, den Freien Künsten und darüber hinaus (Magie, Alchemie, Mystik) nachzugehen. Dabei differenziert sie zunächst zwischen dem Nachdenken über die trennende, verbindende und transzendierende Funktion von Musik in Bezug auf Dies- und Jenseits in religiöser (Kapitel 2) bzw. weltlicher Darstellung (Kapitel 3). In beiden, sich zeittypisch weitreichend überschneidenden Bereichen geht sie den über den Menschen mit seinem Körper, Geist und Seele hinausweisenden Zuschreibungen zu Musik von der Schöpfung bzw. Entstehung des Universums bis zu sozialen Verbänden und der Ehe mit ihren intellektuellen bis sexuellen und genderbezogenen Konnotationen nach. Die letzten beiden Kapitel beschäftigen sich mit Aussagen zu den Wirkungen von Musik auf Körper und Geist des einzelnen Menschen. Das vierte Kapitel behandelt vor allem historische Vorstellungen vom rezipierenden Hörvorgang in seiner sinnlichen und geistigen Verortung, während das fünfte Kapitel Theorien zu medizinischen Effekten des Musikmachens, weitgehend auf Basis einer Körpervorstellung nach Galen, thematisiert. Die anwendungsbezogene Flexibilität der musikalischen Topoi zu sämtlichen Bereichen des menschlichen Lebens und Interessengebieten wird immer wieder exemplarisch an dem anonymen Lobgedicht *The Praise of Musicke* (1586) in Erinnerung gerufen, das in allen Kapiteln vielfach aufgenommen wird.

Die Komplexität des Gegenstandes und seine quellennahe Aufarbeitung, die eben

diese Komplexität dezidiert vor Augen führt, statt auf einzelne Stränge zu verengen, macht die Monographie zu einer teils mühsamen, aber sehr gewinnbringenden Lektüre. Sie vertieft das Verständnis zum allgemeinen Stellenwert der Musik und dessen profunder metaphorischer Bedeutung im frühneuzeitlichen England. Dabei geht es Austern immer wieder darum, die vielschichtigen bis widersprüchlichen Verbindungen zwischen theoretischen Gedankengebäuden zu Musik und deren Gründung im Klanglichen aufzuzeigen. Dieses Klangliche ist allerdings überwiegend noch so abstrakt gehalten, dass es sich nicht direkt auf Kompositionsmerkmale oder gar aufführungspraktische Spezifika konkretisieren lässt. Dennoch bezieht die Autorin in jedem Kapitel ein bis zwei Vokal- und Instrumentalkompositionen näher mit ein. Dabei handelt es sich aber nicht um solche Stücke, die anhand der Topoi argumentierte Handlungsanweisungen ideal umsetzen, sondern um solche, die sich ihrem Text oder Titel nach als musikalische Auseinandersetzung mit der Rolle von Musik in einem der vielen angesprochenen Themengebiete verstehen lassen.

Damit erfüllt sie konsequent ihren fächerübergreifenden Ansatz, was grundsätzlich nur zu begrüßen ist. Dennoch kann sie dabei gleichzeitig einige wohlbekannte Schwierigkeiten semantischer Musikanalyse nicht ganz abwerfen – denn auch bei ihrem Ansatz kommt sie letztlich nicht ohne topische Bedeutungszuschreibungen aus. Es fehlt zwar kaum an musikanalytischen Positionen zu topischen Kompositionsmitteln oder musikalischer Rhetorik in der Zeit, die allerdings bisher kaum als konsensual gelten dürfen. Vor diesem Hintergrund fehlt eine gründlichere Diskussion der zeitgenössischen kompositorischen Ausdrucksmittel, die angesichts des großen zeitlichen Rahmens und der vielen in ihm stattgefundenen kompositorischen Entwicklungen allerdings kaum zu leisten war. Gerade im Kontrast zu ihrer sonst stets vorbildlich an der historischen

Quelle orientierten Diskussion der Texte erscheint es zudem irritierend anachronistisch, dass Austern modale Kompositionen funktionsharmonisch bestimmt, auch wenn sie zuletzt zumindest implizit selbst auf dieses Problem hinweist (S. 259). Dieses Manko darf im musikwissenschaftlichen Kontext nicht unerwähnt bleiben, schmälert allerdings keineswegs die Verdienste dieser Studie. Es zeigt vielmehr Potential für weitere musikwissenschaftliche Forschung auf diesem Gebiet auf.

(August 2021)

Ina Knoth

EVELYN BUYKEN: Bach-Rezeption als kulturelle Praxis. Johann Sebastian Bach zwischen 1750 und 1829 in Berlin. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2018. 332 S., Abb.

Die 2018 erschienene Dissertation von Evelyn Buyken vereinigt in sich zwei Anliegen: Eine Erweiterung dessen, was in der Musikgeschichtsschreibung als Rezeption gilt und – wie der Titel bereits verspricht – einen detaillierten Blick auf Johann Sebastian Bach zwischen 1750 und 1829 in Berlin. Dabei kann der untersuchte historische Gegenstand wie ein Exempel zu dem Plädoyer eines erweiterten und pluralistischen Rezeptionsverständnisses gelesen werden. Ein erstes Kapitel widmet sich kritisch dem etablierten Rezeptionsbegriff in der Forschung und stellt diesem Rezeption als Praxis gegenüber: „Überblickt man die Verwendung des Rezeptionsbegriffs in Publikationen der letzten 30 Jahre, so ergibt sich folgendes Bild: Rezeption wird großenteils als Beschreibung für Kompositionen und öffentliche Interpretation verwendet. Als übergeordneter Begriff, der Auseinandersetzungen mit Bach im Sinne einer vielfältigen Praxis beschreibt, wird Rezeption kaum gebraucht.“ (S. 25) Rezeption soll daher „als ein Tableau von musikbezogenen Praxisformen“ verstanden werden, womit „eine Auf-

wertung von Tätigkeiten wie dem Sammeln, Unterrichten, Einstudieren, Reflektieren, Fördern und Vernetzen“ einhergeht (S. 43). Ein zweites Kapitel widmet sich unter diesen Voraussetzungen dem Themenfeld „Bach reflektieren zwischen 1750 und 1829 in Berlin“, ein drittes Kapitel „Bach praktizieren zwischen 1750 und 1829 in Berlin“. Die Besonderheit und nicht zuletzt die Pionierleistung der Studie liegt in der Integrierung von „Mikro-Blicke“ genannten Fallbeispielen von Bach-Rezeption durch weibliche Akteurinnen, die bisher, zumindest in dieser Konsequenz, nicht im Fokus der Musikgeschichtsschreibung standen. Mit den Mikro-Blicken auf Lea Mendelssohn Bartholdy und Sara Levy werden Aneignungen und Tradierungen von Bach auch jenseits des bekannten Kanons bzw. Topoi der Rezeption herausgearbeitet. „Bach und Erziehung“ ist beispielsweise ein Diskurs, in welchem „ein neuartiges Reden über Bach“ (S. 143) erkennbar wird. Evelyn Buyken weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass insbesondere Bachs Tastenmusik als pädagogisches Vorbild ab 1750 zwar keine Neuheit sei, die Rolle Bachs „als einen Garanten für künstlerischen Erfolg, ein Objekt der Nachahmung und eine Identifikationsmöglichkeit“ und „Bach im Sinne eines Ideals von Erziehung“ (S. 143) eine Besonderheit des Reflektierens über Bach bei Lea Mendelssohn Bartholdy sei. Interessant erscheinen auch ihre Bemerkungen aufführungspraktische Fragen betreffend. In der Zusammenführung von musikpraktischen Überlegungen und sozialen Erfahrungen kommt es zu Beobachtungen, wie sie moderner kaum sein könnten: Wenn etwa die Wahl eines musikalischen Tempos mit der technischen Entwicklung der Eisenbahn verglichen wird. (S. 144f.). Für den Mikroblick auf Sara Levy ist wiederum der Begriff des Transfers von Bedeutung. Von ihm aus lassen sich die innovativen Impulse, welche von dem Salon Sara Levys ausgingen, in mehrfacher Hinsicht aufzeigen: So etwa in

der „Integrierung der Bachschen Kompositionen in den zeitgenössischen Musikdiskurs“ (S. 299) und die sich jeder eindeutigen Kategorisierung entziehende Mittelstellung zwischen „einerseits häuslich verankerten Musikpraktiken“, aber auch den „Musikpraktiken und den Aufführungs- und Probenpraktiken in den entstehenden Musikvereinen des Bürgertums“ auf der anderen Seite.

Die detailreiche Studie von Evelyn Byken vermittelt – durch die Fokussierung von Rezeption als kulturelle Praxis und die Auswahl der untersuchten Akteurinnen – ein anderes Bild von Bach-Rezeption vor 1829. Sie zeigt, dass über Bach in Räumen und Kontexten auch jenseits des Rampenlichts der Öffentlichkeit durchgehend reflektiert wurde. Die im Schlusskapitel angedeuteten Erweiterungen der Methode, Rezeption als kulturelle Praxis zu verstehen und mit Mikro-Blicken die häusliche und familiale Musikkultur zu anderen Zeiten zu untersuchen, liegen nahe. Und nichts spricht dafür, sich dabei auf Johann Sebastian Bach zu beschränken. Alle Forschungsbereiche zu „großen Komponisten“ bzw. „großen Themen“ sind durch jahrzehntelange etablierte Denk- und Forschungsrichtungen und daraus resultierende Periodika und Überblicksdarstellungen gefestigt und verfestigt – und waren und sind nicht selten bis dato wenig durchlässig für alternative Ansätze. Die Bachforschung ist hier nur ein, wenngleich wohl besonders eindrückliches Beispiel unter vielen. Davon zeugt in aller Offensichtlichkeit auch die hier besprochene Studie.

(August 2021)

Benedikt Schubert

MATTHIAS CORVIN: Märchenerzähler und Visionär. Der Komponist Engelbert Humperdinck. Sein Leben, seine Werke. Mainz: Schott 2021. 291 S., Abb., Nbsp.

Manche Komponisten haben das Schicksal, über nur wenige oder gar ein einziges

Werk allgemein bekannt zu sein. Auf keinen dürfte dies so zutreffen wie auf Engelbert Humperdinck. Die große Popularität seiner schon zu Lebzeiten überaus erfolgreichen Märchenoper *Hänsel und Gretel* lässt den Reichtum seiner übrigen Bühnenwerke, gar der Kompositionen in anderen Gattungen und nicht zuletzt sein überaus facettenreiches Leben in den Hintergrund treten. So dürfte eine neue Biographie über den Komponisten willkommene Gelegenheit sein, die allgemeinen Wissenslücken über Humperdinck begierig aufzufüllen. Vorgelegt hat sie anlässlich des diesjährigen 100. Todesjahres Humperdincks Matthias Corvin. Dieses Buch ist eine wahre Fundgrube – gleichermaßen eine gut lesbare Lebensbeschreibung, eine ausführliche Werkbetrachtung und ein üppiges Nachschlagewerk.

Im Zentrum steht die detailreiche, ausführliche Darstellung des Lebensweges Engelbert Humperdincks. Dabei fällt bereits auf den ersten Seiten auf (was dann auch für das gesamte Buch gilt), wie sehr der Autor seine Formulierungen entlang einer großen Zahl von stets minutiös nachgewiesenen Zitaten entwickelt hat. Gleiches gilt für die Einbeziehung und kritische Betrachtung der vorhandenen Literatur über den Komponisten. Ein intensives Vorstudium etwa der Briefe, Tagebuchaufzeichnungen und Skizzen Humperdincks (um nur einen Bereich zu nennen) muss dem Schreiben des Buches also vorausgegangen sein! Inhaltlich lernt man den Komponisten bereits durch den Nachvollzug seiner Biographie von vielen Seiten kennen: etwa seine vielen bildungsbezogenen und beruflichen Stationen, die ihn u. a. sogar nach Barcelona führten. Hinzu kommen seine teils internationalen Erfolge, aber auch seine gelegentlichen Misserfolge, seine Nähe und gleichzeitige stilistische Eigenständigkeit in Bezug auf Richard Wagner. Außerdem wird (parallel zum Titel des Buches) erkennbar, dass Humperdinck einerseits von den ersten Kompositionsversuchen an lebenslang dem Märchenhaften,

Traumhaften, Wunderbaren verbunden war, andererseits neben seiner Verwurzelung in der Klangsprache der Spätromantik auch als Visionär gelten muss – als ein Komponist, der Entwicklungen anstieß, auf die Zeitgenossen und Nachfolgende Bezug nahmen und diese weiter vorantrieben, etwa in Verbindung mit dem von ihm geschaffenen exakt notierten Sprechgesang, dem „gebundenen Melodram“. Auch dass er ein Wegbereiter der Filmmusik war, insbesondere bezüglich der von Karl-Gustav Vollmoeller und Max Reinhardt kreierten gigantischen Pantomime *Das Mirakel*, ist bemerkenswert. Es wird auch deutlich, dass Humperdinck in einem anderen Sinne Visionär war – in Verbindung mit einer eigens entworfenen, grenzüberschreitenden Ästhetik der Kunst, die er das „Transcendental-aesthetische System der Plastik“ nannte. Dass Humperdinck gleichermaßen ein „Kind seiner Zeit“ war, manifestiert sich an seiner aus heutiger Sicht umstrittenen patriotischen Gesinnung, seinem Bekenntnis zum deutschen Kaisertum, was sich nicht zuletzt an entsprechenden politisch instrumentalisierenden Kompositionen zeigt. Nebenbei wird auch erkennbar, dass Humperdinck nicht nur Komponist, sondern auch Hochschullehrer, Lektor und produktiver Rezensent war.

All diese hier nur angerissenen Aspekte werden ausführlich in der Biographie dargelegt. Eine Besonderheit des Buches ist außerdem, dass das Schaffen Humperdincks einen ebenso großen Raum einnimmt wie sein Lebensweg: Matthias Corvin wählt exemplarische Kompositionen Humperdincks aus und betrachtet sie an der entsprechenden chronologisch korrekten Stelle der Biographie ausführlich. So lernt man nicht nur die drei Entwicklungsstadien der Oper *Hänsel und Gretel* kennen, sondern wird auch mit der frühen Chorballett *Die Wallfahrt nach Kevlaar* vertraut, bekommt eine Ahnung von Humperdincks Qualitäten als Orchesterkomponist, etwa in seiner *Maurischen Rhapsodie* oder wird sich seines kammermusikali-

schen Schaffens, etwa am Beispiel des letzten Streichquartetts C-Dur, bewusst. Schließlich ermöglicht eine vergleichende Untersuchung der Lieder Humperdincks, ebenfalls an ausgewählten Beispielen, sie als „Schlüssel zum Werk“ (S. 176) im Sinne ihrer stilistischen Entwicklung und unterschiedlichen Charakteristik zu verstehen. Corvin betrachtet die Werke jeweils unter bestimmten Aspekten: Die Entstehungsgeschichte wird beschrieben, gegebenenfalls die Handlung, es folgt die Erörterung der wesentlichen musikalischen Vorgänge und die Darstellung der Rezeptionsgeschichte – letzteres bis in die jüngste Zeit. Dabei gelingen dem Autor treffende allgemeine Aussagen zu Humperdincks Schaffen und eine gute Einordnung in die zeitgenössische Produktion anderer Komponisten.

Ergänzt wird die Biographie durch eine zusammenfassende übersichtliche Zeittafel. Daneben werden charakteristische Textauschnitte von oder über Humperdinck aufgeführt. Im ersten Fall finden sich signifikante Exzerpte aus Kritiken, die Humperdinck für die Frankfurter Zeitung schrieb und die ihn dadurch als ausgleichenden, aber zugleich profilierten, präzisen, sprachgewandten Rezensenten dokumentieren.

Nebenbei sei auch auf die zahlreichen, das Buch illustrierenden Photographien hingewiesen. Sie fügen sich ideal ins Beschriebene ein, entführen den Leser in die Zeit des Dargestellten, da sie vollständig aus der Lebenszeit Humperdincks stammen (bei Porträt- und Uraufführungsphotographien selbstverständlich, aber auch bezogen auf Ansichten von Städten und Bauwerken).

Schließlich ist die bereits angesprochene Datensammlung zu erwähnen, die das Buch eben auch bietet – ein erschöpfendes Kompendium zu Engelbert Humperdinck: Es findet sich ein komplettes Werkverzeichnis, das neben allen vorhandenen Verzeichnis-Nummerierungen Angaben zu Entstehungszeit, Textautoren, Uraufführungen, Erstdrucken und wissenschaftlichen Ausga-

ben enthält. Daneben ist eine ausführliche Diskographie und Videographie aufgeführt, die offenbar ebenfalls auf Vollständigkeit angelegt ist und von den ersten Dokumenten am Ende des 19. Jahrhunderts (Rollen für das Reproduktionsklavier) bis in die Gegenwart reicht. Schließlich bietet das Buch ein umfangreiches Literaturverzeichnis, bei dem – soweit es der Autor dieser Rezension überprüfen konnte – offenbar ebenfalls keine Arbeit und Publikation zum Thema ausgelassen wurde.

Bei so vielen positiven Aspekten wäre allerdings auf einen „Wermutstropfen“ hinzuweisen: Die Redaktion des Buches hätte etwas sorgsamer ausfallen können. Auf diese Weise wären die an wenigen Stellen vorhandenen orthographischen Fehler, gelegentliche Uneinheitlichkeit bei der Nennung der Werktitel oder unvollständige Literaturangaben vermeidbar gewesen. Solche „Schönheitsfehler“ sind aber angesichts dieser hochinformativen und bei aller Komplexität sehr gut lesbaren Biographie zu verschmerzen.

(August 2021)

Vitus Froesch

Klingende Innenräume. GenderPerspektiven auf eine ästhetische und soziale Praxis im Privaten. Hrsg. von Sabine MEINE und Henrike ROST. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020. 302 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musik – Kultur – Geschichte. Band 12.)

Musik erklingt wohl meist in Innenräumen, wobei diese in Größe, Zweck und im Grad der Öffentlichkeit variieren – ein Konzertsaal ist ein klingender Innenraum, ebenso wie eine Kirche, ein Kino oder gegebenenfalls das eigene Badezimmer. Der Schlüssel zur spezifischen Ausrichtung des von Henrike Rost und Sabine Meine unter dem Obertitel *Klingende Innenräume* herausgegebenen Bandes liegt somit im durch den Untertitel adressierten Begriff des „Privaten“. Er verweist auf die insbesondere in

der Historiographie des bürgerlichen Musiklebens des (,langen‘) 19. Jahrhunderts etablierte Trennung des Privaten von der Sphäre des Öffentlichen und die damit einhergehenden Konzepte geschlechtsspezifischer Handlungsräume, die mit diesem Band neu beleuchtet und hinterfragt werden sollen.

Das Musizieren im öffentlichen Raum ist über eine Vielfalt öffentlich zugänglicher Quellen wie Zeitungsberichte oder Inserate dokumentiert, hinzu kommen Verwaltungsakten usw. – richtet man den Blick auf „Räume hinter geschlossenen Türen“ und die dortigen „musikbezogenen Handlungen“ (S. 14), wie es der Sammelband intendiert, so müssen notwendigerweise auch andere Quellen erschlossen und interpretiert werden; damit stellt sich auch die Frage nach der Überlieferung von Musikkultur abseits einer öffentlichen Dokumentation und die Problematik des asymmetrischen Geschlechterverhältnisses in der Musikgeschichtsschreibung neu. Die 19 Autor*innen, deren Aufsätze in diesem Band versammelt sind, stellen sich dieser Herausforderung und beleuchten die Frage der geschlechtsspezifischen Ausprägung musikbezogener Handlungen in „Innenräumen“ aus verschiedenen Perspektiven und anhand unterschiedlicher Fallstudien. Die historische Bandbreite zieht sich dabei vom 16. Jahrhundert, in dem der Begriff des ‚Privaten‘ im Deutschen erstmals nachweisbar ist, bis in die Gegenwart und umfasst – bei diesem Thema eigentlich selbstverständlich und deshalb vielleicht nicht ausdrücklich thematisiert – auch den Umgang mit populärer Musik in unterschiedlichen historischen und zeitgenössischen Kontexten. Dabei kommen fast alle Verfasser*innen zu dem Ergebnis, dass eine strikte Trennung von ‚privatem‘ Innenraum und ‚öffentlichem‘ Außenraum eine imaginierte ist und die geschlechtsspezifischen Prozesse in der handelnden Herstellung von (musikbezogenen) Räumen komplexe Ausprägungen jenseits einer binären Konzeptualisierung außen/in-

nen, öffentlich/privat sind, die jeweils im Einzelfall untersucht werden müssen – am prägnantesten wird dies innerhalb des Bandes wohl von Cornelia Bartsch in der Einleitung ihres Beitrags auf den Punkt gebracht, die von einer „Topographie der Unschärfe“ spricht, diese aber nicht nur als Folge der Vielfalt der Ausprägungen von Musizieren in Innenräumen sieht, sondern vielmehr als „integralen Bestandteil einer ambivalenten Logik [...], die den musikalischen Wissensordnungen eigen ist und diese erst kreiert“ (S. 200).

Hervorgegangen sind die Beiträge des Sammelbandes aus einer Ringvorlesung sowie dem Symposium *Musik in Innenräumen. Genderperspektiven auf eine ästhetische und soziale Praxis im Privaten*, die im Sommersemester 2018 an der Hochschule für Musik und Tanz in Köln stattfanden. Als Prämisse wird von den Herausgeberinnen nicht nur Musik als Praxis aufgefasst, wie bereits der Titel des Bandes veranschaulicht, auch der Raumbegriff ist innig mit einem handlungstheoretischen Ansatz verknüpft: Raum ist einerseits Resultat von Handlungen und somit selbst Ergebnis sozialer Praktiken, andererseits wird er durch die Wahrnehmung mit individuellem Erleben als ästhetischer Praxis verbunden. Im Band zeigt sich durch die individuellen Zugänge der Autor*innen insgesamt ein noch weiter gefasster, heterogener Raumbegriff, der z. B. auch auf Medien wie Musikstambücher (als „Erinnerungsräume“, Beitrag von Henrike Rost), Romane (als „Text-Körper“, Beitrag von Tanja Schwan), Briefe (als „imaginärer Raum“, Beitrag von Susanne Rode-Breymann), social media („Fanraum“, Beitrag von Svenja Reiner) oder Kompositionen (als „klingende Innenräume“, Beiträge von Yevgine Dilanyan und Rainer Nonnenmann) bezogen wird.

Als übergreifendes Ziel benennen die Herausgeberinnen des gut lektorierten Bandes, „das vielfältige Spektrum von musikbezogener Privatheit“ und ihrer Verknüpfung mit

öffentlichen Räumen „zu sondieren und diesbezügliche Funktionen weiblichen und männlichen Agierens [...] zu diskutieren“ (S. 16). Die entsprechenden Fallstudien werden in verschiedene inhaltliche Gruppen zusammengefasst, wobei der erste Abschnitt, „Rahmungen, Polaritäten und Korrespondenzen“, zwar die Grundlegung des Bandes darstellt, auch hier aber übergreifende Überlegungen auf konkrete Beispiele und Fragestellungen bezogen werden; alle Beiträge vertiefen somit einzelne Gebiete und sprechen spezielle Interessen an. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Analyse bürgerlichen Musiklebens des 18. und (,langen⁴) 19. Jahrhunderts (elf Beiträge), mit einem recht ausgeprägten Fokus auf die Familie Mendelssohn, die in immerhin vier Beiträgen thematisiert wird (von Beatrix Borchard, Evelyn Buyken, Henrike Rost, Klaus Wolfgang Niemöller). Das Anliegen der Herausgeberinnen, die Musiksalon-Forschung zu erweitern (S. 17), wird vor allem durch zwei Beiträge zur Frühen Neuzeit (Katharina Hottmann und Sebastian Richter) sowie die Reflexionen zur zeitgenössischen (Pop-)Musik (Florian Heesch, Sean Prieske, Rainer Nonnenmann und Svenja Richter) sowie die Beiträge Annkatrin Babbes (Analysefeld Konservatorium) und von Cornelia Bartsch umgesetzt.

Insgesamt sind alle Beiträge in einer zugänglichen Sprache verfasst, wodurch das Buch nicht nur für ein wissenschaftliches Fachpublikum, sondern auch für eine allgemein interessierte Leserschaft geeignet erscheint. Im Folgenden möchte ich aus dem insgesamt lesenswerten Band, der eine Vielfalt von Erkenntnissen bezüglich geschlechtsspezifischer Ausprägungen im Musikleben bereithält, einige Ansätze und Forschungsergebnisse exemplarisch herausgreifen, die mir als besonders vielversprechend für weitere Forschungen oder als ungewöhnlich kreative Herangehensweisen erscheinen.

In seinem Beitrag zur Inszenierung von Innerlichkeit in einer Live- und einer TV-

Performance thematisiert Florian Heesch das „Vagieren zwischen Außen und Innen“, das populärer Musik eigen ist, die sich einerseits immer auf eine kommerzielle Öffentlichkeit bezieht, andererseits ihre Bedeutung innerhalb subjektiver, verinnerlichter Aneignungsprozesse erhält. In der exemplarischen Analyse der Konstruktion von ‚Innenräumen‘ in einer Live-Performance im Osloer Opernhaus sowie einer TV-Staffel verbindet er das räumliche Arrangement und die Kommunikation der anwesenden Personen mit der dargebotenen gesanglichen Performance im Duett-Singen. Dabei gelingt es ihm, die Ambivalenz von ‚Außen‘ und ‚Innen‘ in der Popkultur im Rahmen inszenierter Intimität anschaulich herauszuarbeiten.

Einen Blick auf den Zusammenhang von (Ab-)Wertungsprozessen in der Rezeptionsgeschichte mit musikalischen Betätigungsfeldern im ‚Innen-‘ bzw. ‚Außenraum‘ wirft Susanne Schrage am Beispiel von Johann Joachim Quantz und seiner Tätigkeit am preußischen Hof. Dabei kann sie die Diskreditierung des Wirkens des „Cammercompositeurs“ als „vielschreibender Lakai“ in der Rezeptionsgeschichte überzeugend mit dessen Hauptwirkungsfeld im nichtöffentlichen Rahmen sowie dem von Friedrich II. ausgesprochenen Publikationsverbot (S. 114) in Verbindung bringen – u. a. über den erfrischenden Zugang eines aktuellen historischen Romans als Quelle.

Cornelia Bartsch analysiert in ihrem Beitrag zu lateinamerikanischen Salons um 1900 diese als Schwellenräume, zwischen ‚innen‘ und ‚außen‘ und an den Grenzen Europas. Dabei verdeutlicht sie die besondere Qualität der Grenze, die sowohl als innen wie auch als außen gedacht werden kann und deren Wahrnehmung sich zwischen beiden Perspektiven bewegt, durch das Bild der „Kippfigur“ aus der Neurophysiologie, bei der, je nach Wahrnehmung, zwei verschiedene Bilder gesehen werden können. Virtuoso führt sie dieses Element über das in der damaligen Reiseliteratur verbreitete Mo-

tiv der Frau am Fenster, die auf der Schwelle eine Brücke zwischen Innen- und Außenraum bildet, in die Analyse der musikbezogenen Räume ein und gelangt dadurch zu außergewöhnlichen Beobachtungen und einer besonderen Tiefe der Reflexion – nicht nur im Hinblick auf geschlechtsbezogenes Musizieren in (Innen-/Außen-)Räumen, sondern übergreifend auf Musikgeschichtsschreibung und die disziplinäre Auffächerung der Musikwissenschaft in einem zeitlichen Schwellenraum an der Wende zum 20. Jahrhundert. Ein Platz im Eröffnungskapitel hätte diesem Beitrag sicherlich gut angestanden, wie überhaupt das Ausgrenzen der „Inter- und transkulturellen Konfigurationen“ in ein eigenes Kapitel – einen eigenen ‚Innenraum‘ –, statt deren Diskussion im Rahmen der anderen Kapitel, hinterfragt werden muss; umso mehr, als gerade der Beitrag von Susanne Rode-Breyman mit denen von Bartsch sowie Clemens Kreuzfeldt / Carola Bebermeier korrespondiert, da sie u. a. die Räume der Mahlers in den USA in den Blick nimmt.

Einen bemerkenswerten Kontrapunkt innerhalb des im Band abgesteckten Rahmens bildet der Beitrag Sean Prieskes, in dem er von seinen Erfahrungen mit musikpädagogischen Projekten in einer Gemeinschaftsunterkunft für Geflüchtete in Berlin in den Jahren 2016/17 und den daraus folgenden Erkenntnissen berichtet. Nach der Lektüre von Beiträgen über das Musizieren in Gartensälen und Salons, in privilegierten Innenräumen der Bostoner Oberschicht und den Verkauf von Musikalien in „wahren Tempel[n] der Kunst“ (S. 226), selbst dem Vierhändig-Spielen im rheinischen Wohnzimmer während des Zweiten Weltkriegs als Höhepunkt der Intimität innerhalb einer zerbrechenden Welt, schockiert die Realität eines gegenwärtigen abgeschlossenen Innenraums mit Sicherheitsschleuse mitten in Berlin-Wilmersdorf, in dem 250 Menschen unterschiedlicher Herkunft teils in Zimmern von 10 m² für zwei bis drei Personen zusam-

menleben, sich mit 50 (!) Personen pro Etage eine Gemeinschaftsküche und -toiletten teilen und dessen Klang laut Prieske besonders vom hohen Lautstärkepegel auf den Gängen geprägt wird. Umso mehr berührt die Dokumentation der Musikprojekte u. a. in einer ehemaligen Sauna im Untergeschoss und die Schilderung der hierbei erlebten Widerstände und der ersonnenen Strategien zu deren Überwindung, die insbesondere die Situation der in der Minderzahl befindlichen geflüchteten Frauen in den Blick nehmen.

Der Sammelband ist sowohl in Auszügen als auch im Gesamten lesenswert und eröffnet, wie von den Herausgeberinnen intendiert, eine Vielzahl von Perspektiven, die eine Trennung in ‚weibliche‘ Innenräume und ‚männliche‘ öffentliche Außenräume hinterfragen und neue Sichtweisen aufzeigen. Dem Verlag Königshausen & Neumann, der mit der Publikation von Büchern Verantwortung für die Ausrichtung musikwissenschaftlicher Geschichtsschreibung übernimmt, wären mehr solche Veröffentlichungen, die die Kategorie Geschlecht im Blick auf historische und zeitgenössische Machtaushandlungen thematisieren und reflektieren – und zwar auch explizit in Bezug auf eine asymmetrische Geschichtsschreibung –, zu wünschen.

(August 2021)

Carolin Stahrenberg

ADRIAN MÜLLER: Kurt Overhoff. Im Banne Bayreuths. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020. 511 S., Abb., Nbsp., Tab. (Wagner in der Diskussion. Band 21.)

Kurt Overhoff ist im Fach vor allem als ein wichtiger Lehrmeister Wieland Wagners bekannt. Der Untertitel des Buches sowie die Reihe, in der es erschienen ist, festigt auch hier von vornherein die Bindung an Wagner, auch wenn auf den insgesamt mehr als 500 Seiten nur ein kurzer – freilich wichtiger – Teil der Bayreuther Festspielge-

schichte näher in den Blick genommen wird. Wagner sells. Adrian Müller legt hier aber explizit eine Biographie Overhoffs vor – mit Wagner als einer wichtigen, aber keineswegs der alles überstrahlenden Konstante dieses Künstlerlebens. Overhoff wird 1902 in Wien geboren, versucht sich schon im Jugendalter an der Komposition, ist seit 1920 mit Richard Strauss bekannt und arbeitet sich in den Folgejahren in verschiedenen Orchestern hoch. Er wird 1931 Städtischer Musikdirektor in Heidelberg, kann die Arbeit dort aufgrund massiver psychischer Probleme und mehrerer Klinikaufenthalte nicht fortführen und siedelt nach Zwischenstationen in München, Altenburg und Garmisch 1947 fest nach Bayreuth über, nachdem es bereits zuvor langjährige und enge Verbindungen zum Hause Wagner gegeben hat. Die letzte Lebensstation ist ab 1962 Salzburg, wo Overhoff am Mozarteum unterrichtet und im Mai 1968 zum außerordentlichen Hochschulprofessor der Akademie Mozarteum ernannt wird; die Emeritierung erfolgt zum Oktober 1973. Overhoff stirbt 1986 in Salzburg, wird aber in Bayreuth beigesetzt.

Die Vorarbeiten zu Overhoff sind überschaubar; sein Wirken und seine Bedeutung für Bayreuth sind bislang hauptsächlich in Zusammenhang mit dem künstlerischen Schaffen Wieland Wagners miterwähnt worden. Untersuchungen zu Overhoffs Biographie, seiner Karriere als Dirigent, zu seinen Kompositionen und zu seiner Ästhetik fehlten bislang fast vollständig. In dieser Hinsicht füllt das Buch Müllers eine wichtige Lücke. Der Autor kann auf eine beeindruckende Fülle von bislang nicht ausgewerteten Dokumenten aus privaten und öffentlichen Archiven als Primärquellen zurückgreifen; die Recherchearbeit muss immens gewesen sein. Probleme ergeben sich dort (und Müller spricht dies durchaus offen an), wo Selbstzeugnisse Overhoffs nicht kritisch gegengeprüft werden können. Häufiger zentraler Bezugspunkt über die gesamten gut 300 Textseiten hinweg ist eine offenbar um-

fassende, ungedruckte Autobiographie des über 80jährigen mit dem verdächtigen Titel *Manipulationen. Die mit Dokumenten belegte Geschichte meines Lebens*. Overhoff war eine sensible, verletzte Künstlernatur, musikalisch-ästhetisch der Spätromantik verhaftet und somit in vielem ein Unzeitgemäßer und Unverständener mit gewaltigen Brüchen in der Biographie und ‚Lücken im Lebenslauf‘. Die Lebensgeschichte einer solchen Persönlichkeit zu erforschen, sie wissenschaftlich aufzuarbeiten, die einzelnen Aspekte und Begebenheiten in ihrer Bedeutung kritisch gegeneinander abzuwägen sowie schließlich dem Leser ein schönes Buch mit einem ansprechenden Text zu präsentieren, ist zweifellos kein leichtes Unterfangen, und bei allem Respekt vor der wissenschaftlichen Kärnerarbeit, die Müller hier auf sich genommen hat, lässt die vorgelegte Studie doch auch Wünsche offen. Dabei ist nicht so sehr die Schwerpunktsetzung zu kritisieren, sondern die Systematik: Müller gliedert seine Studie zentral in vier chronologisch angelegte Großkapitel. Diese behandeln die künstlerischen Anfänge, die Heidelberger Zeit einschließlich des gesundheitlichen Zusammenbruchs, die Bayreuther Zeit sowie schließlich die wahrlich abenteuerliche Zeit nach dem Bruch mit Neu-Bayreuth. Die letzten immerhin 24 Lebensjahre werden dann auf knapp 20 Seiten unter der Überschrift „Biographischer Ausklang“ abgehandelt. Zumindest diese Betitelung ist unzutreffend, denn es geht hier durchaus nicht nur abschließend um die Biographie, sondern, neben anderem, um die sehr in musikologische Details gehende analytische Würdigung einer Overhoff-Studie zu Strauss' *Elektra*. Auch in den übrigen Kapiteln wechseln immer wieder genuin biographisch geprägte Schilderungen mit ästhetischen, philosophischen sowie musik- und kunsthistorischen Erörterungen. Letztere werden ihrerseits, wie es scheint, nicht immer hinreichend kontextualisiert. Wie zeitgebunden Overhoffs Umgang mit Wagners

Partituren (und entsprechend auch seine Lehrmethode) war, wird deutlich, wenn Müller zweifellos zutreffend schreibt bzw. zitiert, Overhoffs Interesse liege vor allem in der „tonpsychologischen Ausdeutung und der metaphysischen Bedeutung jedes Notenkopfs, Akzents, Bindebogens“ (S. 182). Mit entsprechendem Kopfschütteln liest man dann auch die nachfolgenden Ausführungen Overhoffs zu *Tristan* und *Parsifal*, die – das kann hier nur summarisch konstatiert werden – einfach nicht mehr zeitgemäß sind. Erst recht gilt dies für das, was in drei nachfolgenden Kurzkapiteln als Intervall-, Motiv- und Einzelton-Symbolik bezeichnet wird. Selbst hier findet sich kein einordnendes Wort Müllers zu den mitunter abenteuerlichen Analogie- und Chiffrebildungen Overhoffs.

Bisweilen werden die Quellen zu sehr in extenso zitiert, was zugegeben ein seltsames Monitum zu sein scheint, was aber leider nicht selten dazu führt, dass die dem Autor wichtigen und dem Verständnis zuträglichen Kernaussagen – häufig durch den mitunter sehr weitschweifigen Stil Overhoffs – verunklart werden. Die Umstände von Overhoffs Übersiedlung von Heidelberg nach Bayreuth sind dermaßen ausführlich dargestellt, dass die wichtigen Schritte auch nach mehrfacher Lektüre kaum nachvollziehbar sind; hier hätte manches ohne Substanzverlust dem Rotstift zum Opfer fallen können. Besonders bedauerlich ist, dass dem Leser die Gestalt und stilistische Eigenheit von Overhoffs kompositorischem Hauptwerk, der Oper *Mira*, nur unzureichend erläutert wird. In den Einzelkapiteln ist immer wieder von diesem Werk die Rede, eine Inhaltsangabe sowie Bemerkungen zur Auführungs- und Umarbeitungsgeschichte finden sich aber erst ganz am Ende des Buches. Die im Anhang z. T. sogar in Farbe wiedergegebenen handschriftlichen Partiturseiten (insgesamt immerhin 60 Seiten) sind aufgrund des zu geringen Reprofaktors kaum lesbar; im Haupttext (S. 278f.) findet sich

nur gut eine Seite Text, die erläutert, was man dort nachvollziehen soll. Letztlich wird der Leser damit alleingelassen. Warum wurden die Seiten nicht bspw. bei IMSLP hochgeladen?

Die kuriose Geschichte um die ‚Zusammenarbeit‘ Overhoffs mit dem Pianisten Kurt Leimer ist dagegen atemberaubend zu lesen und gehört zu den Höhepunkten des Buches. Dass ein gestrandeter Komponist und Kapellmeister einem wohlhabenden und selbstverliebten Pianisten die Klavierkonzerte schrieb, die dieser dann unter seinem Namen veröffentlicht, aufführt und einspielt, hätte man nicht für möglich gehalten. Ganz nebenbei wurden in diesem Zusammenhang auch Herbert von Karajan und Richard Strauss hinters Licht geführt.

Adrian Müllers Overhoff-Buch hat fraglos seine Meriten. Hierzu zählen vor allem die gründliche Aufarbeitung und Durchdringung des Materials, namentlich auch in den Anhängen mit Werk-, Schriften- und Tonaufnahmenverzeichnis sowie einer umfangreichen Zusammenstellung von Overhoffs Konzertrepertoire. Bei der Gesamtanlage des Buches wie auch bei der Abfassung der Einzelkapitel hätten sich, wie hier nur ausschnittsweise skizziert, Änderungen und auch Kürzungen angeboten.

(August 2021)

Ulrich Bartels

JULIAN CASKEL: Die Theorie des Rhythmus. Geschichte und Ästhetik einer Denkfigur des 20. Jahrhunderts. Bielefeld: transcript Verlag 2020. 406 S., Nbsp., Tab. (Musik und Klangkultur. Band 49.)

Der Titel dieser zweifellos sehr umfassend konzipierten Monographie birgt durchaus Sprengstoff in sich: Versprochen wird nicht weniger als „die“ Theorie des Rhythmus – während die 2017 an der Folkwang Universität der Künste Essen eingereichte Habilitationsschrift, die diesem Opus magnum zugrunde liegt, noch etwas vorsichtiger formu-

liert *Rhythmus. Geschichte und Ästhetik einer Denkfigur des 20. Jahrhunderts* lautet. Unbestritten handelt es sich bei dieser Thematik um ein längst überfälliges Projekt (vgl. hierzu die Beiträge von Rainer Bayreuther und Rolf Großmann in der *Musikforschung*, 69. Jg. 2016, Heft 2, S. 143–160), dessen weitreichende Dimensionen letztlich nur durch eine transdisziplinäre Konzeption erschlossen werden können, und das sich insofern auch in idealer Weise für einen Sonderforschungsbereich anbietet (zu aktuellen wissenschaftspolitischen Dimensionen dieser heiklen Materie vgl. S. 190f. und 342ff.). Daher ist auch zuallererst positiv hervorzuheben, dass es Julian Caskel – ungeachtet der stellenweise labyrinthisch anmutenden Gedankengänge – gelungen ist, von der Musikwissenschaft ausgehend und bei ihr bleibend, den zu einer Neuperspektivierung der Rhythmus-Thematik erforderlichen Balanceakt zwischen Musiktheorie (auch in ihrer historischen Ausrichtung), Philosophie (insbesondere phänomenologische und poststrukturalistische Ansätze), naturwissenschaftlicher Empirie sowie Kunst- und Medienästhetik (auch kulturwissenschaftlichen Zuschnitts) methodisch und analytisch überzeugend, nicht zuletzt aber auch stilistisch anspruchsvoll zu meistern. Summa summarum liegt hier nun ein Kompendium vor, das eine Fülle älterer, jüngerer und jüngster Rhythmus-Theorien enthält, die in unmittelbarer Gegenüberstellung kritisch analysiert und kommentiert werden. Dementsprechend liegt dieser Studie ein (wenn auch nicht an Michel Foucault geschultes) diskursanalytisches Verfahren zugrunde, ohne hiermit ein primär (im engeren Sinne) kulturwissenschaftliches Anliegen zu verfolgen. Der Umstand, dass die Ausführungen latent dialektisch durchdrungen sind, zudem von rhetorischen Raffinessen grundiert werden (u. a. durch spitzfindige Wortspiele, die immer wieder neue Bedeutungsnuancen akzentuieren), macht die Lektüre nicht unbedingt leichter – sie wird jedoch dadurch

umso facettenreicher und hintersinniger, somit auch gewinnbringender. Schließlich kann der mit dem Buchtitel suggerierte Anspruch, nicht nur „eine“ (weitere), sondern „die“ Theorie des Rhythmus zu bieten, gerade durch das permanente Abwägen sehr divergierender Positionen und deren Hintergründe, das beständige Aufzeigen diametral gegenüberliegender Auffassungen in ihrer (vermeintlichen) Unvereinbarkeit und schließlich auch durch das im Satzeschluss emphatisch hervorgehobene offene Ende der vorliegenden Rhythmustheorie eingelöst werden („Alles hat ein Ende, nur der Rhythmus hat keins“, S. 363), das den Bogen zu einem die Studie einleitenden Paradox abrundet („Alles hat einen Anfang, nur der Rhythmus hat zwei“, S. 7. Die unausgesprochene Analogie zu der über Kreuz vergleichbar konzipierten Wurst lässt bereits die Originalität erahnen, mit der sich der Autor der Weitläufigkeit seines Themas nähert).

Um die Grenzen seiner Ausführungen – und naturgemäß jeder Monographie – wohl wissend, versteht Caskel „die“ Theorie des Rhythmus als ein ‚work in progress‘, zu dem er mit seinem Entwurf (methodisch) einen „erste[n] unhintergehbare[n] Anfang [...] gesetzt [hat]“ (S. 12). Und doch ließe sich dieser „Anfang“ ebenso als ein Meilenstein innerhalb einer (seitdem es Musik gibt) schon immer dagewesenen und (solange es Musik gibt) nimmer endenden Rhythmuskforschung umschreiben, deren Fortsetzung nicht nur wünschenswert ist, sondern genau genommen zu einem zentralen Anliegen musikwissenschaftlicher Arbeit (in den Teilbereichen der Theorie/Analyse und Historiographie) avancieren sollte.

Die beiden Ausgangsfragen „Was zerstört den Rhythmus?“ und „Was stört den Rhythmus“ (seit Beginn der „ästhetischen Moderne des 20. Jahrhunderts“) stecken das Problemfeld, das man aus einer historischen Perspektive auch als Frage nach dem Huhn und dem Ei formulieren könnte (wer war [wann und wo] zuerst da: der Rhythmus

oder das Metrum?), an zwei markanten Punkten ab, denen einerseits eine „progressive“, andererseits eine „(wert-)konservative Logik“ zugrunde läge, erfährt man in der Einleitung (S. 7). Als gleichsam salomonische Lösung dieses Debakels entwirft Caskel eine „erweitert metrische Theorie“, die derzeit virulenten rhythmustheoretischen Verengungen durch kontraproduktive Dualismen („Beharren auf Unmittelbarkeit als Gegensatz von Vorstrukturiertheit“), unverbindliche Analysesprache oder gar ein Abdriften in irrationale Zeit- und Lebenskonzepte entgegenwirken soll (vgl. S. 8f.). Den Dschungel diverser Strömungen innerhalb des Rhythmus-Diskurses, die tendenziell konsensresistent nebeneinander existieren, unterteilt Caskel in „vier idealtypische Theoriepositionen“, die er als „einzelwissenschaftlich“, „empirisch“, „esoterisch“ und „kritisch“ charakterisiert und dabei eine Diskrepanz zwischen einerseits „positivistische[r] Empirie“ und andererseits „rabulistischer Kulturtheorie“ feststellt, die einander skeptisch gegenüberstehen (ebd.). Die von ihm dargelegte „erweitert metrische Theorie“ verstehe sich dagegen als „Angebot“, „Verbindungen zwischen den eher natur- und den eher geisteswissenschaftlichen Rhythmuskforschungen“ herzustellen, mit dem Ziel der Erarbeitung einer „Meta-Theorie, die in einer möglichst inklusiven Perspektive versucht, die stabilen Grundaxiome und strukturalen Gleichartigkeiten der getrennten Strömungen herauszuarbeiten“ (vgl. S. 9f.). Insofern kommt auch Caskel bei der Entwicklung seines „Thesenromans“ (S. 10) nicht ohne Dualismen aus, die seine Argumentationen sehr absichtsvoll und konsequent durchziehen: Er unterscheidet zwischen „analogen“ und „digitalen“ Zeitstrukturen, die für die in den Rhythmustheorien des 20. Jahrhunderts immer wieder aufgegriffene Differenz zwischen „diskreten Quantitäten“ und „dichten Qualitäten“ stehen (ebd.). In diesem Zwiespalt beschreibt er Rhythmusphänomene als „Wegmarken in

Form spezifischer Wahrnehmungsbedingungen, die jede rhythmische Erfahrung teilweise kontrollieren und zugleich den engen Rahmen musikalischer bzw. ästhetischer Erfahrungen überschreiten“ (S. 11).

Mit diesem Dualismus korrespondieren zwei frappierend bezwingende Metaphern, die sich ebenfalls wie ein roter Faden durch alle folgenden Ausführungen ziehen: „Analoge“ Zeitstrukturen, die sich durch (horizontale) Linearität und (organische) Kontinuität auszeichnen, gleichzeitig diskontinuierlich (im Sinne von non-zyklisch) verlaufen, werden am Beispiel des Gesangs der mythischen Sirenen veranschaulicht, dem sich der an einen Schiffsmast gebundene Odysseus aussetzte, um ihm widerstehen und ihn auf diese Weise ergründen zu können. Dagegen wird ihr „digitales“ Pendant, das (Zeit-)Punkte vertikal markiert und dabei mechanisch agiert, mit der modernen Fabriksirene verglichen (vgl. hierzu das erste Großkapitel „Sirenen: Krisen der rhythmischen Praxis“). Und doch wohnen der Mythossirene ebenso wie der Fabriksirene vergleichbare „Extremwerte“ der analogen und digitalen Zeitstrukturierung inne – zumindest kommt Caskel im Verlauf seiner Rhythmus-Diskursanalyse zu dem Ergebnis, dass „die antiken Aussagen zum Gesang der Mythossirenen [...] eine gute Beschreibung des Klangs der Fabriksirenen“ erlauben (S. 21). Vor diesem Hintergrund werden zwei Modelle statuiert, von denen eines „den Rhythmus aus einer gegebenen ‚digitalen‘ Struktur durch einen Vorgang der Anreicherung herleitet“ („digitales Modell“), während das andere „den Rhythmus aus einer gegebenen ‚analogen‘ Struktur durch den Vorgang der Reduzierung herleitet“ („analoges Modell“) (S. 22). Und während das erste Modell im Zentrum der „empirischen“ Rhythmusforschung steht, findet sich das zweite Modell in Rhythmustheorien, die „von Bergsons Zeitphilosophie über die linearen Konzepte der musikalischen Phänomenologie in eine Kulturtheorie ‚glatter‘ und ‚gekerbter“

Räume [nach Gilles Deleuze / Félix Guattari, Erg. St. Sch.] sowie deren wissenschaftliche Rezeption“ münden. Die von Caskel ausgearbeitete „erweitert metrische Theorie“ changiert zwischen diesen beiden Modellen, indem sie – vergleichbar dem Sirenenklang – sowohl die analogen bzw. digitalen Extremwerte der Rhythmuslosigkeit als auch „das Prinzip einer Projektion rhythmischer Verhältnisse in diese Extremwerte“ impliziert (vgl. S. 23). Die entsprechenden Interferenzen lösen nicht nur die zuvor skizzierten Widersprüche historischer wie aktueller Rhythmus-Debatten auf, sondern bilden auch die Voraussetzung für jene von Caskel vorbildlich durchgeführte analytische Komplexität, mit der allein man „rhythmisierenden“ und „rhythmisierten“ Phänomenen gerecht werden kann – dies- und jenseits von Musik/Klängen, d. h. ebenso in den anderen Künsten wie in alltäglichen Zusammenhängen (vgl. hierzu beispielsweise Caskels Ausführungen zum Rhythmus von Druckfehlern S. 130ff. oder zum Rhythmus des Geldumlaufs, S. 167ff.).

(August 2021)

Stephanie Schroedter

NICHOLAS JONES und RICHARD MCGREGOR: *The Music of Peter Maxwell Davies*. Woodbridge: The Boydell Press 2020. 368 S., Abb., Nbsp., Werkkatalog.

Peter Maxwell Davies (1934–2016) gilt als einer der führenden international bekannten britischen Komponisten nach 1945. Er schuf an die 550 Werke in fast jedem Genre: Kunstlieder und Ballette, Sonaten und Streichquartette, Messen und Oratorien, Symphonien und Konzerte, Werke für Musiktheater, aber auch Musik für Kinder und Amateure. Nach einer ersten zusammenfassenden Darstellung durch Paul Griffiths (1984) hatte sich Mike Seabrook 1994 hauptsächlich der Biographie gewidmet. Der vorliegende Band stellt erstmals umfassend die kompositorische Entwicklung von

Davies dar. Die beiden Autoren Nicholas Jones und Richard McGregor hatten schon vorher diverse Studien und Sammelbände zum Werk des Komponisten vorgelegt.

Auch wenn die stilistische Entwicklung von Davies alles andere als linear ist, lassen sich verschiedene Phasen seines Lebens ausmachen, die sein Schaffen prägten: Jugendzeit bis 1952, studentische Arbeiten in Manchester und Rom, die 1960er Jahre, Werke aus der Zeit auf den Orkney-Inseln Hoy und Sanday. Davies selbst bestätigte diesen Zusammenhang: „I feel that what I have written has an intensity which validates, in a funny kind of way, the experiences of my life.“ (Davies, in: Andrew Palmer: *Encounters with British Composers*, Woolbridge 2015, S. 332). Entsprechend haben die Autoren ihre Darstellung in folgende Kapitel gegliedert und deren Abfassung unter sich aufgeteilt: Nach einem biographischen Abriss wird Davies' Entwicklung vom klassischen Serialismus der *Sonate für Klavier und Trompete* (1955) zu individuelleren Lösungen anhand von Skizzenmaterial dargestellt. Das 3. Kapitel thematisiert die für Davies charakteristische Verbindung von modernistischem Idiom mit „historischen Resonanzen“, das sich in seiner Verwendung eingeführter Gattungen niederschlägt, insbesondere der Sonatenform. Seit der *1. Sinfonie* (1973–1976) identifiziert Davies in seinen Werken Toniken und Dominanten und beginnt, eigene harmonische Regeln zu erproben. Dieser kompositorische Ansatz wird im 4. Kapitel aus der Perspektive von Form und Architektur, im 5. Kapitel hinsichtlich Tonalität und Textur untersucht. Musikalische und außermusikalische Assoziationen, Zitate und Allusionen sind Gegenstand des 6. Kapitels, während das 7. Kapitel nachzeichnet, wie nach dem Umzug des Komponisten nach Orkney in den frühen 1970er Jahren Landschaften und Orte in seine musikalische Sprache übersetzt werden. Das „Postlude“ befasst sich mit dem Spätstil des Komponisten.

Die reizvolle multiperspektivische Anlage des Bandes bringt es mit sich, dass viele der behandelten Werke in mehreren Kapiteln angesprochen werden (z. B. *Worldes Blis* in Kap. 3, 4 und 7). Dabei kommt es jedoch nicht zu ungewollten Überschneidungen, sondern zu aufschlussreichen mosaikartigen Erweiterungen und Vertiefungen. Dem Band kommt zugute, dass die Autoren auch reichlich Skizzenmaterial aus dem Peter Maxwell Davies State und dem British Library Board verarbeiten sowie die über siebzig Tagebücher von Davies ausgewertet haben (teilweise sind sie in einem eigenen Alphabet aufgezeichnet, das Richard McGregor entziffern konnte). Hilfreich sind die Auswertungen wichtiger Studien zum Werk von Davies, etwa der ergebnisreichen Studie von Jo Wilhelm Siebert, welcher nachweist, dass die mittelalterliche Monodie *Worldes Blis* entgegen mehrfachen Behauptungen des Komponisten nicht in den Skizzen enthalten und erst ganz zum Schluss eingefügt wurde und auch für die Titelgebung des gleichnamigen Orchesterwerkes (1966–1969) erst dann herangezogen wurde (Jo Wilhelm Siebert: *Peter Maxwell Davies' Traditionsbewußtsein. Analytische Beiträge zu Worldes Blis*, Hannover 2015). Oder die Identifizierung von 108 Werken, die mit der See und Davies Leben auf Orkney in Zusammenhang stehen, durch Justin Vickers (Justin Vickers: *Peter Maxwell Davies' Variations on an Theme: a Catalog of the 'Sea' Works*, in: *Notes* 71/4, Juni 2015, S. 644–671). Das diesen informativen Band abschließende Werkverzeichnis bietet neben allen veröffentlichten Werken auch jene, die nicht erreichbar oder nur als Manuskript, in Stimmen oder als Skizze zugänglich sind.

Spannend wird der Band dadurch, dass es durchweg gelingt, vertiefende Einblicke zu ermöglichen und Querverbindungen aufzuzeigen, auch mittels zahlreicher gut gewählter Notenbeispiele, Tabellen und Abbildungen. So etwa im Fall der erstmaligen Auswertung der in Manuskriptform verfügba-

ren Jugendwerke Davies', die teilweise in chromatischer Schreibweise, teilweise in Quartenharmonik komponiert sind, aber auch mit Anklängen an Bartók, Ravel und populäre Stile. Hier gelingt der Nachweis, dass Einflüsse davon noch Jahrzehnte später in Stücken wie *St. Thomas Wake: Foxtrot for Orchestra on a Pavan by John Bull* (1966–1969) zu hören sind. Auf den im Alter von 15 Jahren geschriebenen Klavierzyklus *Parade* (1949, als ansehenswertes Farbfaksimile 2009 vom Schott Verlag ediert) ist er, wie McGregor nachweisen konnte, im Lauf seines Komponierens sogar mehrfach zurückgekommen, im Fall der *Dritten Sinfonie* mit mehrfachen autobiographischen Bezügen (S. 43ff.). In analytischer Hinsicht überzeugen vor allem die anschaulich dokumentierten Abschnitte über Davies' Experimentieren mit der Transformation von pitch sets am Beispiel der *Sinfonia* (1962) und *Seven In Nomine* (1964) sowie die Ableitung einer Reihe von neun Tonhöhen für das magische Quadrat, das *Ave Maris Stella* (1975) zugrunde liegt. Als aufschlussreich für Davies' Komponierverständnis erweisen sich vier Fallstudien zu Aspekten des kompositorischen Prozesses in späteren Werken (S. 86–102), vor allem die Strukturanalyse des ersten Satzes des *Strathclyde Concerto No. 1* mit Davies' handschriftlichen Beischriften wie „Entwicklungsgruppe“, „Reprise“, „Durchführung“ und die Auswertung der Skizzen zur *Symphony No. 7*. Dabei sind allerdings aus meiner Sicht der Versuch, am Beispiel von *The Lighthouse* das Verstehen symbolischer Gesten im Kontext zu erklären, eine Spur zu schriftgelehrt: Wenn es beispielsweise heißt, der Violapart, eine Terztransposition des Hornmotivs, sei symbolisch auf der Ganzton-Skala basierend, auch wenn nicht unmittelbar als solches hörbar (S. 219), oder die reihentechnische Einbindung des „automated lighthouse signal motif“ sei nicht „immediately obvious“ (S. 221).

Inspirierend ist der Versuch, Davies in die lange Reihe der britischen Pastoralists des

späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts einzuordnen, mit der Diskussion, inwiefern ein Stück wie die *1. Sinfonie* mit einer „pastoral landscape“ in Verbindung gebracht wurde. Dabei kommen auch Davies' mehrdeutige Äußerungen und seine Angewohnheit des „saying one thing and meaning another“ zur Sprache (S. 277). Als bis heute hochaktuell erweisen sich die Werke, die Davies zu den Themenfeldern Umwelt, Politik und Klimawandel beigesteuert hat (S. 239, 240).

Insgesamt macht die Lektüre dieser gelungenen Gesamtdarstellung neugierig, sich näher mit dem Werk eines Komponisten zu befassen, dem Nicholas Jones ganz ohne britisches Understatement attestiert, „some of the most essential, powerful and provocative musical works of the past seven decades“ (S. 315) komponiert zu haben.

(Juli 2021)

Hartmut Möller

Furtwänglers Sendung. Essays zum Ethos des deutschen Kapellmeisters. Hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER und Gregor HERZFELD. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2020. 177 S.

In seiner 2018 erschienenen Biographie *Wilhelm Furtwängler. Art and the Politics of the Unpolitical* benannte Roger Allen Furtwänglers eigenes ‚Dilemma‘ zu Lebzeiten sowie in seiner postumen Rezeption als ein Schwanken zwischen den Extremen Perversität und Größe („perversity and greatness“). Sie bezeichnen einerseits den ideologisch angetriebenen Kunstschaffenden und andererseits die opportunistisch agierende Person. Dieses Potential zur Polarisierung, die von der Betrachtung der ohnehin oszillierenden Figur Wilhelm Furtwängler ausgeht, bot und bietet kontinuierlich neue Zugänge beim Versuch des (unmöglichen) eindeutigen Verstehens. Wilhelm Furtwängler gleichwohl in der Kluft zwischen seiner unbestrittenen Bedeutung als Künstler und einer fragwürdigen moralischen Haltung als

Mensch zu beleuchten, ist und bleibt eine Herausforderung, der sich bislang kaum Forschungen gewidmet haben.

Die vorliegende, von Albrecht Riethmüller und Gregor Herzfeld herausgegebene Essay-Sammlung nimmt sich dankenswerterweise dieser Perspektive konzentriert an und möchte die Vielschichtigkeit des Furtwängler-Bildes zwischen Apologie, Hagiographie und *Damatio austarieren*. Gebündelt sind zwölf Beiträge, die in der Lehre oder als Gastvorträge am Seminar für Musikwissenschaft der FU Berlin diskutiert wurden. Als grundlegender Überbau stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von Musik und Ethik in Verknüpfung mit den Rahmenbedingungen und Konsequenzen politischen Handelns des Einzelnen. Im Fokus stehen Studien zu Furtwängler als einem nach der „Liebesgemeinschaft“ mit dem deutschen Volk strebenden Dirigenten (Gerhard Splitt), in seinen diffusen politischen Absichten bezüglich jüdischer Musiker bei den Berliner Philharmonikern (Misha Aster) und als Komponist (Frédéric Döhl), dazu in seinen künstlerischen und politischen Netzwerken u. a. mit Thomas Mann und seiner Familie (Lore Knapp) und zweifellos im engsten Austausch mit Joseph Goebbels (Johannes Hellmann). Einer mediatisierten Widerspiegelung des Furtwängler'schen Sendungsbewusstseins in Adornos Aufsatz zu Arturo Toscanini, *Die Meisterschaft des Maestro*, widmet sich Andreas Domann. Der stets unausweichlichen Frage der Trennbarkeit von Politik und Musik, gekoppelt an die Unschuldsvormutung der Macht von Musik, mit der sich musikalische Akteure und Akteurinnen nach dem Ende des NS-Regimes in Sicherheit wiegen wollten, nehmen sich Michael Custodis („Kunst als politisches Vakuum“) und erneut Andreas Domann an („Musik als Immunitätsgarant. Zur Verquickung von Kunst und Moral“). In der Rezeption Furtwänglers und der beginnenden Hagiographie legt Gregor Herzfeld die erste, seit 1941 in mehreren Aufla-

gen erschienene Monographie Friedrich Herzfelds zugrunde. Obwohl Friedrich Herzfeld unter NS-Kategorien als „Vierteljude“ galt, hielt er an der uneingeschränkt vorteilhaften Darstellung seiner Hauptfigur als dem „deutschesten Dirigent“ (S. 125) fest. Dass mit der Neuauflage von 1950 Geschichtsklitterung betrieben wurde, bedarf kaum der Erwähnung, wirft aber ein bedeutsames Licht auf die Umschreibprozesse und Umdeutungen in der Musikpublizistik nach dem Zusammenbruch. Till Wallraabenstein setzt den Rezeptionsansatz in der medialen Darstellung Furtwänglers in Filmen wie *Taking Sides* oder H. Shirakawas Biographie *The Devil's Music Master* fort. Deutlich werden aufeinander bezogene Reaktionen zwischen einer strikten Abrechnung mit dem Dirigenten im Film und tendenziösen Ehrenrettungsversuchen mit Mystifizierung zum heldenhaften Widerständler in Shirakawas Schrift. Albrecht Riethmüller schließt mit generellen Überlegungen zum Personenkult um Furtwängler und dessen Ursprüngen, zu denen Medien und andere Kunstformen wie CD-Aufnahmen, Filme oder Theaterstücke wie *Die Wahrheit über Wilhelm Furtwängler* erheblich beigetragen haben.

Wie auch die Beiträge offenlegen, sorgt die Begegnung mit dem Mensch Wilhelm Furtwängler permanent für Irritationen. Ein an Fanatismus grenzender Glaube an (deutsche) Werte und (Welt-)Geltung zur Wahrung der eigenen künstlerischen Entfaltungsmöglichkeiten und Haltungen werden moralischen oder ethischen Grundsätzen untergeordnet, ohne dass Furtwängler es selbst bemerkt, geschweige denn korrigiert hätte. Eindrucksvoll ist dies im zweiten Beitrag von Michael Custodis zu Furtwänglers nach 1945 fortgeführten „Glauben an den deutschen Geist“ während diverser Entnazifizierungsverfahren anhand des Austauschs mit Bertele Braunfels, Ludwig Curtius und Hans Schnoor herausgearbeitet worden. Erneut werden die Beharrlichkeit und die feh-

lende Selbstkritik, schon gar nicht Selbsterkenntnis sichtbar, mit denen Furtwängler zu seinen Handlungen im „Dritten Reich“ Stellung bezog. Der ewige Zwiespalt in der öffentlichen Wahrnehmung und Einordnung Furtwänglers nach 1945 zeigt die Diskrepanz zwischen dem rationalen Verstehen seiner Gedankengänge und Äußerungen und der emotionsbasierten, stärkeren Wirkmächtigkeit der Aura einer Dirigenten-Ikone auf.

Im durchweg lesenswerten Essay-Band, der mit zahlreichen neu gesichteten Quellenfunden aufwartet, trifft man auf ein Furtwängler-Bild, durch das ein Riss geht. Er begründet sich im Griff nach der Deutungshoheit zu kulturellen Werten, dem Anspruch, andere davon überzeugen zu „müssen“ und somit selbst unverrückbar darin gefangen zu sein, sich als „Kunst-Hohepriester“ (Splitt, S. 23) aufzuschwingen. Vielsagend für sein eigentümliches Selbstbild ist Furtwänglers eigener Anspruch, mehr Komponist und weniger Dirigent zu sein. Seine spätromantische Kompositionsästhetik steht im Widerspruch zu seinem Streben nach „Einfachheit und Klarheit“ im Sinne der „Klassiker“, allen voran Beethoven (Döhl, S. 100). Deutlich wird, dass Furtwängler im Dirigieren eher seinen kompositorischen Gestus umzusetzen versuchte, als dass sein Dirigat seine – wenig erfolgreichen – Werke beeinflusst hätte.

In der Gesamtschau der Annäherungen an Furtwängler blieb bisher etwas unausgesprochen, was den Künstler doch deutlicher im politischen Fahrwasser segelnd auswies, als bislang konstatiert wurde. So kommt Albrecht Riethmüller zu dem Schluss, dass Furtwängler doch ebenso stark der Funktionalisierung von Musik verhaftet war, wie sie das NS-System ohnehin zur politischen Konsolidierung betrieb. Nicht allein auf der deutschen Musik selbst lag sein Augenmerk, sondern auf der „deutschen Nation“ (S. 176) und deren Materialisierung durch Musik. Wenn Furtwängler sich beständig als kultu-

reller Botschafter im Auftrag von Zeitgeist oder politischem Willen verstand, um letztlich künstlerisch frei agieren zu können, so würde sich dies in seiner Haltung nach 1945 spiegeln. Fortan verstand er Beethoven weniger als einen Deutschen, sondern als Europäer. Riethmüller fragt daher konsequent und mit Ausblick auf fortführende Ansatzpunkte, ob sich womöglich die „deutsche“ in eine „europäische Sendung“ (S. 177) verwandelt habe.

Möglicherweise liegt in der Zerrissenheit zwischen Produktion und Reproduktion ein Schlüssel zur Widersprüchlichkeit Furtwänglers. Als glanzvoller Dirigent „deutscher Musik“ scheiterte er mit dem Ziel, als Komponist produktiv zu ihrer „Bedeutung“ beitragen zu können. Das Ausfüllen einer Rolle, die durch die Ansprüche anderer zugeschrieben wird, verschleierte sein Selbstbild und die daran gebundenen Handlungsoptionen. Die Diffusität des Menschen Furtwängler ist auch für andere bis heute kaum aufzulösen.

August 2021

Yvonne Wasserloos

DIETRICH KRÖNCKE: Richard Strauss und die Juden. Jüdische Freunde, Dichter und Musiker. Die Jahre 1933–1949, Band I. Wien: Hollitzer Verlag 2021. 472 S., Abb.

Dietrich Kröncke hat sich mit seiner Schrift ein großes Thema vorgenommen, eines, das in vielerlei Dimensionen schwierig ist. Wer sind „die Juden“, und weshalb bedarf es eines Buches über Strauss' jüdisches Umfeld? Ganz grundsätzlich muss gefragt werden, wie das Jüdische definiert wird bzw. auf wen diese Bezeichnung eigentlich angewendet werden kann und welche Auswirkungen jüdische Identität auf die Beziehungen mit Richard Strauss hatte. Im Vorwort Heiner Wajemanns werden die verschiedenen Erscheinungsformen jüdischer Identitäten im 19. Jahrhundert angesprochen, doch

Kröncke vermag es in den lexikalisch angeordneten Kurzporträts von rund 250 Personen jüdischer Herkunft nicht, die Thematik aufzufächern, geschweige denn Antworten zu geben. Er schaut rückblickend von heute auf die vielen jüdischstämmigen Menschen und reibt sich damit an der Rassenideologie und der Vernichtungsmaschinerie der Nationalsozialisten und dem Faktum, dass Richard Strauss nach 1933 nicht emigriert ist, wenn er schreibt: „Wie konnte Strauss in dieser mörderischen Zeit leben, wie ging er mit dem rassistischen Antisemitismus um?“ (S. 13). Damit aber folgt Kröncke der Wirkungsmächtigkeit eines undifferenzierten und pauschalen Judenbegriffes. Statt eben von speziellen jüdischen Identitäten im familiären und meist musikalischen Arbeits- und Freundesumfeld von Strauss auszugehen, gibt Kröncke, bevor die lexikalische Zusammenstellung folgt, einen Überblick über Strauss' antisemitische Äußerungen in Briefen und Schriften. Die ergänzende Angabe zum Titel *Die Jahre 1933–1949. Band I* erscheint vollkommen losgelöst vom Inhalt des Buches, und eine Fokussierung auf den genannten Zeitabschnitt ist inhaltlich nicht zu erkennen und findet zudem in den ergänzenden Ausführungen des Autors keinerlei Erwähnung. Der Kanon der porträtierten Personen, mit denen Richard Strauss im Laufe seines langen Lebens mehr oder weniger intensiv in Kontakt stand, basiert somit auf einer nicht näher präzisierten jüdischen Abstammung. Bei Alice Strauss, der Schwiebertochter des Komponisten, wird zwar erwähnt, dass die Trauung mit Franz Strauss in der Schottenkirche in Wien stattfand, aber nirgends ist ein Hinweis auf Alices jüdische Wurzeln zu finden. Im Falle Robert von Mendelssohns etwa kann nach aktuellem Forschungsstand davon ausgegangen werden, dass er bereits in der zweiten Generation getauft und somit christlich konfessionell angebunden war. Wird hier nicht gar nachträglich eine jüdische Identität kreiert? In den biographischen Porträts verweist

Kröncke immer wieder auf Zitate aus Korrespondenzen mit Strauss und deutet so Zusammenhänge an. Schön wäre es aber gewesen, wenn der Autor kenntlich gemacht hätte, woher er seine grundsätzlichen biographischen Informationen zu den beschriebenen Personen entnahm. Die ungenaue bzw. fehlende Nennung von Quellen findet mitunter in Briefzitate ihre Fortsetzung. So gibt es etwa in der biographischen Darstellung Willy Levins ein Zitat eines Briefes von Strauss an Levin aus dem Jahre 1903. Dies ist die derzeit früheste erwähnte Quelle aus der Korrespondenz zwischen Strauss und Levin. So schön das Erwähnen einer bisher unbekanntem Quelle ist, so ärgerlich ist das Fehlen der Referenz für eine Weiterbeschäftigung. Es fällt auf, dass sich Kröncke nahezu ausschließlich auf die Forschungsliteratur zu Richard Strauss beruft, kaum aber darüber hinausgehend publizierte Quellen und Forschungsliteratur einbezieht. Das führt zu Kurzbiographien, die nur auf Strauss fokussiert und im historischen Aussagegehalt drastisch verzerrt sind. Die Biographie Edgar Speyers erwähnt beispielsweise mit keinem Wort, welche wichtigen Funktionen dieser Bankier im Wirtschafts- und Kulturleben Londons bis zum Ersten Weltkrieg innehatte. Die Repressalien, denen Speyer als US-stämmiger Bankier mit deutschen Vorfahren und als Vertreter eines deutsch-britisch-US-amerikanischen Bankhauses ab 1914 ausgesetzt war und die zur Auswanderung nach New York und schließlich 1921 zum Widerruf der britischen Einbürgerung führten, bleiben unerwähnt. Spätestens seit Antony Lentins Publikation *Banker, Traitor, Scapgoat, Spy? The Troublesome Case of Sir Edgar Speyer* aus dem Jahr 2013 sind die Informationen über Speyer leicht auffindbar. Auch in der Vorstellung Natalie Levins, der Ehefrau des Textilkaufmannes und Mäzens Willy Levin, offenbaren sich die Schwächen der biographischen Darstellungen. Kröncke schreibt: „Als eine ‚gradherzige Rheinländerin‘ wird sie beschrieben.

(S. 98)“ Für die Einschätzung wird keine Quelle angegeben. Dass über eine Person nur wenige biographische Informationen ausfindig zu machen sind, ist mitunter nachvollziehbar. In diesem Fall füllt Kröncke die Lücke durch Ausführungen über den Sohn Kurt Levin. Leider geschah das stark fehlerhaft, was an der Verwechslung des Sohnes Kurt Levin mit dem beinahe gleichnamigen deutsch-amerikanischen Psychologen Kurt Lewin offensichtlich wird. Der Sohn Natalie und Willy Levins war Chemiker und emigrierte 1939 nach Großbritannien. Den biographischen Eintrag über Natalie Levin beendet der Autor mit einer Ausführung über Kurt Levins Zeugnis für Hans Pfitzners Spruchkammerverfahren zur Entnazifizierung im Jahre 1947. Damit bezieht sich Kröncke auf die Pfitznerforschung bzw. das in der Österreichischen Nationalbibliothek erhaltene Autograph, ohne dies wiederum kenntlich zu machen. Die Idee für dieses Buch ist bei aller Problematik dessen, wer als Jude zu definieren sei, an sich anerkennenswert. Krönckes eigentliches Verdienst besteht darin, aus den bisher publizierten Quellen zu Richard Strauss die Personen mit jüdischem Hintergrund herausgesucht und zu diesen kleine biographische Porträts verfasst zu haben. Dort, wo Kröncke präzise belegt, gibt er Einblick in einzelne biographische Begebenheiten. Hinweise auf die jüdischen Identitäten und deren Auswirkungen finden sich allerdings so gut wie keine, wodurch das vorliegende Werk zu einem biographischen Handbuch für jenen Teil des Richard-Strauss-Umfeldes wird, der mehr oder weniger zufällig jüdische Vorfahren besaß. Die vielen Ungenauigkeiten in der Ausarbeitung und der einseitige Bezug auf die Literatur zu Richard Strauss lassen außerdem darauf schließen, dass kein sorgsames Lektorat stattfand. Das ist schade, weil so sogar die Verlässlichkeit der angeführten Informationen verlorengegangen ist.

(August 2021)

Christian Cöster

TOBIAS REICHARD: Musik für die „Achse“. Deutsch-italienische Musikbeziehungen unter Hitler und Mussolini bis 1943. Münster: Waxmann Verlag 2020. 526 S., Abb., Tab. (Musik und Diktatur. Band 3.)

In der Diktaturgeschichte Italiens markiert das Jahr 1943 eine wesentliche Zäsur, als mit dem Sturz Benito Mussolinis dessen innenpolitische Widersacher die „Achse Berlin-Rom“ aufkündigen wollten, um vorrangig die italienische Teilnahme am Zweiten Weltkrieg zu beenden, was Adolf Hitler mit der Besetzung des Landes beantwortet ließ. Wie das von Friedrich Geiger an der Universität Hamburg geleitete DFG-Projekt zeigen konnte, waren die Musikbeziehungen zwischen Deutschland und Italien keine rein dekorative Multiplizierung der ideologischen Agenden, sondern elementares Machtmittel der beiden Diktatoren und ihrer Regime. Innerhalb des Projekts fiel es Tobias Reichard zu, mit seinem Dissertationsvorhaben die wechselhaften Konkurrenzen und Abhängigkeiten innerhalb der deutsch-italienischen Musikbeziehungen bis zu Mussolinis Entmachtung nachzuzeichnen, was die Begrenzung seines Zeitrahmens bis zum Jahr 1943 erklärt. Die daraus resultierende Aufgabe, ab der Etablierung des faschistischen Regimes 1922 einen Zeitraum von mehr als zwei Jahrzehnten abzubilden, ist dem Autor – so viel sei vorweggenommen – in beeindruckender Weise gelungen, was zugleich den Umfang der Studie von mehr als 500 Seiten erklärt. Denn für den „Zusammenhang zwischen herrschaftlicher Inszenierung und inszenierter Herrschaft“ (S. 16) boten performative Akte eine „wirkungsvolle Alternative zur politischen Rhetorik“ und wiesen der Musik eine Schlüsselrolle zu, um Mussolinis und Hitlers Vereinnahmung ihrer jeweiligen nationalen Kulturgeschichten als gemeinschaftsstiftenden und emotionalisierenden Herrschaftsanspruch zu versinnbildlichen:

„Künstlerische Ereignisse wie eine Opernaufführung vermögen damit politisch abstrakten oder verborgenen Prozessen eine Form zu verleihen, in denen sie wahrnehmbar und interpretierbar werden.“ (S. 32)

Zur Strukturierung der Themen- und Materialfülle durchziehen Reichards Studie drei Leitfragen (S. 17ff.), deren erste differenziert, in welchen Phasen und Aspekten sich die Musikpolitik der Regime Mussolini und Hitlers gegenseitig beeinflusste, sich deutlich unterschied oder miteinander konkurrierte. Die zweite Frage richtet sich auf Kontinuitäten im deutsch-italienischen Musikdiskurs und ihre Aktualisierungen in der Zeit der Diktaturen. Drittens liegt der Studie die Frage nach den repräsentativen und verherrlichenden Funktionen der Musik und ihrer Aufführung insbesondere im Dienste der Außenpolitik zugrunde. Hieraus leitet Reichard den Anspruch zur Modellbildung ab, da bisherige Forschungen zwar die Indienstnahme von Musik im Sinne von Kulturdiplomatie thematisierten. Weder wäre die Beschreibung auswärtiger Musikpolitik aber konsequent auf Diktaturvergleiche angewendet worden, noch hätten die bisherigen musikbezogenen Vergleichsstudien zu Hitler und Mussolini die ungleich größere totalitäre Durchdringung der Gesellschaft in NS-Deutschland und die wesentlich stärkere Verfolgungs-, Gewalt- und Vernichtungsintensität dort im Vergleich zu Italien berücksichtigt (S. 26ff.).

In den fünf folgenden Kapiteln entfaltet Reichards Studie mit immensen Materialfunden aus dem Bundesarchiv, dem Auswärtigen Amt, vor allem aber aus italienischen Archiven in Venedig und Rom eine beeindruckende Detailschärfe. Zunächst zeichnen die Jahre zwischen 1922 und 1932 die Politisierung in der Weimarer Republik sowie entlang des sich rasant entfaltenden italienischen Faschismus nach, um darauf aufbauend die staatliche Durchdringung der Musikpolitiken in Berlin und Rom zwischen 1933 und 1934 zu schildern. Die viel-

beschworene „Achse“ zwischen den beiden Hauptstädten dekonstruiert das anschließende Kapitel, um dem Mythos der staatlichen Propaganda die Realitäten von Zensur, gegenseitigen Konkurrenzen und Feindbildern sowie Selbstanpassungen zur Spielplankontrolle gegenüberzustellen.

Eine Sonderstellung innerhalb des Buches beansprucht das Jahr 1938, in dem wesentliche Entscheidungen für den weiteren Gang der Ereignisse zu konstatieren waren: der Anschluss Österreichs, die von Mussolini im Münchner Abkommen vermittelte Eingliederung des Sudetenlandes in das Deutsche Reich sowie die Einführung antisemitischer Rassegesetze nach deutschem Vorbild durch das italienische Regime. Vor allem die Unterzeichnung des deutsch-italienischen Kulturabkommens im selben Jahr verdeutlichte, wie sehr sich Faschismus und Nationalsozialismus innerhalb weniger Jahre von einer außenpolitischen Interessengemeinschaft zu kulturpolitisch und rassistisch motivierten Handlungspartnern entwickelt hatten, so dass die Kultur- und Musikpolitik die propagandistische „Achse Berlin-Rom“ nun mit konkreten Maßnahmen ins Werk setzen sollte. Vielleicht am deutlichsten zeigte sich dies bei Hitlers Staatsbesuch in Italien, der von Reichard eindringlich als große Inszenierung geschildert wird, um ein weiteres Mal zu unterstreichen, wie das hohe Prestige der eigenen Regierung im Ausland herrschaftsstabilisierend nach innen wirken sollte.

Abgerundet wird der Hauptteil mit einer Zusammenfassung der Jahre 1939 bis 1943, die mit den beiden Stichworten der Kapitelüberschrift „Kollaboration und Konkurrenz“ präzise zusammengefasst sind. Auch hier werden die Auswirkungen der politischen Ereignisse für die auswärtige Musikpolitik augenfällig: Nachdem sich Italien trotz einer im Mai 1939 unterzeichneten Beistandsverpflichtung zunächst nicht am deutschen Angriffskrieg beteiligte, bekam die deutsch-italienische „Achse“ eine mar-

kante Unwucht, als Deutschland seine geplanten Austauschveranstaltungen zunächst zurückstellte. Mit dem Kriegseintritt Italiens im Juni 1940 veränderte sich die binationale Rivalität ein weiteres Mal, als Deutschlands militärische Übermacht diplomatisch kompensiert werden musste, um die restaurierte unverbrüchliche Einheit der beiden Achsenmächte zu demonstrieren. Gleichzeitig stellte Mussolini im Zuge von Hitlers Kriegserfolgen dessen Führungsanspruch in einem zukünftigen Europa offen in Frage. Auch jetzt sollte es wieder der (auswärtigen) Musik- und Kulturpolitik zufallen, die Dominanz der jeweiligen Nation aus ihrer Geschichte abzuleiten, was sich mit Italiens fast vollständiger militärischer Niederlage im Winter 1942/43, der Vernichtung der 6. Armee der Wehrmacht bei Stalingrad und endgültig mit Mussolinis Sturz im Sommer 1943 als propagandistisch kaschiertes Wunschdenken selbst entlarvte.

Obgleich von einer Rezension üblicherweise zu erwarten wäre, auch kritische Anmerkungen anzubringen, ist der vorliegenden Studie dank ihrer Korrektorsorgfalt, des sensiblen Argumentationsstils des Autors, seiner immensen Quellenarbeit und der ausführlichen Berücksichtigung von Sekundärliteratur und relevanter Kontexte insbesondere der zeitgeschichtlichen Forschung nichts hinzuzufügen. Auch der mögliche Vorwurf, für seine Studie nur den Bereich der „klassischen Musik“ bearbeitet zu haben, wird von Tobias Reichard überzeugend entkräftet (S. 36), da Unterhaltungsmusik für den offiziellen Kulturaustausch keine große Rolle spielte und daher mit Archivalien nicht abzubilden war.

Resümierend ist nicht allein festzuhalten, wie bereichernd die Lektüre von Tobias Reichards Studie für Leser*innen mit Interesse an deutsch-italienischer Musikgeschichte ist, sondern wie groß der Mehrwert auch für Forschungsansätze ist, die mit Systemvergleichen die besondere Rolle von Musik als politischem Faktor in Diktaturen

nachzeichnen möchten. Die hierfür vorgeschlagene „Arbeitsdefinition für (auswärtige) Musikpolitik“ (S. 35) erweist sich dabei als pragmatisch und hilfreich, indem sie „alle politischen Maßnahmen“ bündelt, „die der Ermöglichung bzw. Verhinderung sowie der Kontrolle musikalischer Ereignisse (in Bezug auf das Ausland) und ihrer diskursiven Zuschreibungen dienen“. Dass die Qualität der von Tobias Reichard vorgelegten Dissertation vom Institut für Auslandsbeziehungen mit dem Forschungspreis „Auswärtige Kulturpolitik“ für das Jahr 2020 gewürdigt wurde, erscheint aus Sicht des Rezensenten daher mehr als berechtigt.

(August 2021)

Michael Custodis

THOMAS SONNER: Soundtrack der Demokratie. Musik bei staatlichen Zeremonien in der Weimarer und der Berliner Republik. Hamburg: Verlag Dr. Kovač 2021. 533 S., Tab. (Schriftenreihe Studien zur Musikwissenschaft. Band 53.)

Sonner untersucht die Funktionalisierung der Musik innerhalb des Zeremoniells als Repräsentationsakt des Staates. Er folgt Matthew Rileys und Anthony D. Smith' Untersuchungen über Nation und klassische Musik, die Staatsakte als performatives Symbol analysiert haben. Im Staatsakt macht sich der Staat sicht- und erlebbar. Sonner geht – Jürgen Hartmann folgend – davon aus, dass Rituale und Zeremonien abstrakte Staatsideen sinnlich erlebbar machen, sich hier das Selbstverständnis des Staates entäußere. Das Zeremoniell diene auch der Selbstvergewisserung der Gemeinschaft. Für Jürgen Hartmann versinnbildlicht sich der Staat im Zeremoniell ästhetisch. Kleiderordnungen, Rangabzeichen, Marschformationen etc. offenbarten – im Sinne der kalokagathia – das Schöne und Wahre eines harmonisch geordneten Staatswesens. Auf diesen Hypothesen aufbauend, fokussiert sich Sonner konkret auf die Funktionalisie-

nung von Musik im deutschen demokratischen Staatszeremoniell. Er unterstellt Musik emotionale Wirkungen und die nicht zuletzt daraus resultierende Potenz zu kultureller Repräsentation. Dabei setzt er eine Wirkung von Musik als Symbol schlicht als gegeben voraus. Kategorien musikalischer Semiotik und Semantik bleiben auf ihrem – im Hinblick auf die Frage nach dem musikalischen Symbol ja ureigenen – Gebiet leider fast gänzlich ausgespart. Zwar werden im Hinblick auf jenen vermuteten Symbolgehalt einige Erkenntnisse zur neurowissenschaftlichen Sprach-, Emotions- und Musikverarbeitung angerissen, doch diese Erkenntnisse werden nicht diskursiv produktiv. Ähnlich verhält es sich mit Sonners ungenauem Emotionsbegriff (z. B. in der Abgrenzung zum Affekt). Wenn das Staatszeremoniell, wie von Sonner postuliert, als symbolische Politik der Nation in den Kategorien symbolischer Performanz zu deuten ist, wird hier der „performative turn“ der Geisteswissenschaften in den 1990er Jahren nicht ausreichend kritisch gewürdigt. Nicht selten wird auch der „modus operandi“ visuell vermittelter Symbole einfach auf das Semantensystem der Musik übertragen (vgl. S. 41ff.), das letztlich völlig anderen Bedingungen unterliegt.

Auch die Stoßrichtung des Werkes gerät dadurch etwas ins Vage: Will Sonner das Wirken musikalischer Symbole (innerhalb des Staatszeremoniells) theoretisch ausdeuten, oder soll konkret das Selbstverständnis deutscher Nationalstaaten in der Musikauswahl des Staatszeremoniells aufgedeckt werden? Es läuft auf das Letztere hinaus: Dabei gelingt Sonner in seinen Fallbeispielen vom Festakt zur Gedenkfeier, vom Staatsbegräbnis zum Großen Zapfenstreich ein höchst interessanter Einblick in die Amtsstube der Protokollabteilungen von der Weimarer zur Berliner Republik. Im Detail werden Planung, Durchführung und mediale Rezension von Verfassungsfeiern, Festakten zum Tag der Deutschen Einheit seit 1990, Jubi-

läen der Bundeswehr u. ä. analysiert. Die Ambition des Buches scheint weniger in der Theoriebildung oder gar in der politischen Diskussion angelegt, sondern – überspitzt gesagt – fast eine des Feuilletons zu sein. Sonners – klug und kritisch reflektierter – Quellenapparat, der Protokolle und E-Mail-Korrespondenzen mit Behörden, Zeitungsrezensionen und TV-Berichte berücksichtigt, rückt den Text von einer, in der Einführung nur angerissenen, Studie über musikalische Wirkungsforschung im performativen Kontext in Richtung einer deutschen Mentalitätsgeschichte.

Dabei liegt Sonners Schwerpunkt auf der Berliner Republik seit 1990. Er zeigt, dass sich über die Analyse von der Planung des Zeremoniells in den Protokollabteilungen bis zur Rezeption in der Presse, das Selbstverständnis des Staatsapparates bzw. das seiner Repräsentanten abzeichnen kann. Besonders aufschlussreich ist dahingehend das Kapitel über Michael B. Hennings Hymnen-Komposition für den Festakt zum 3. Oktober 1998 in Hannover. Sonner kartographiert im Detail die Diskussion, die sich um Hennings Zitate der DDR-Hymne in Amtsstuben, Parteien und Presse entspann. Eine medial und – v. a. vonseiten der CSU – parteipolitisch unterfütterte Grotteske entspann sich. Staats-, Presse- und Parteiorgane argumentierten für das eigene Verständnis von der Nation mit musikalischer Symbolik, bzw. positionierten sich so im anstehenden Wahlkampf.

Sonners historischer Überblick kategorisiert systematisch Gattungen und Charakteristika, Genre und Form von Musik im deutschen (demokratischen) Staatszeremoniell. Letztlich lassen sich Festakte, Ehrenzeremonien und Gedenkfeiern unterscheiden und eine Präferenz von „Klassikern“, v. a. von Märschen und Chormusik, Kunstmusik und Volkslied, konstituieren. Dass in der Bundesrepublik – im Gegensatz zur Weimarer Republik – Ludwig van Beethoven und Felix Mendelssohn Bartholdy

Richard Wagner vorgezogen wurden, zeigt ein Geschichtsbewusstsein des „Staates“, das mit symbolischer Wirkkraft von Musik rechnet. Sonner bestätigt so Hartmanns, Rileys und Smiths Hypothesen, dass über die Musik im Zeremoniell eine Nation als eine reale und kontinuierliche Idee authentifiziert werden soll (vgl. S. 41). „Klassiker“ als semantisch aufgeladene Werke sollen nationale Einigkeit und „Schönheit und Harmonie“ des geordneten Staatswesens vermitteln. Letztlich kann sich im musikalisch begleiteten Staatszeremoniell eine – wie Riley und Smith beschrieben haben – „säkulare(n) Religion mit Heilsgedanken“ (S. 44) entäußern.

Wenn von Sonner der zeremonielle Einsatz von „Ensembles wie Sinfonieorchester, große Chöre, Big Bands oder Sinfonische Blasorchester“ im „harmonische(n) Zusammenwirken“ schlicht mit der „Idee einer Demokratie in Einklang“ (S. 450) gebracht wird, kommt aber eine Schwäche der Arbeit zum Vorschein: Sonner blendet Praktiken im Nationalsozialismus und in der DDR fast vollständig aus. Dies muss als Verzicht auf eine diskursive Folie und letztlich als ideologische und logische Verzerrung gewertet werden. Selbst wenn der Fokus der Arbeit auf der Demokratie liegt und die NS-Diktatur ex negativo zumindest partiell in der kurzen Analyse der Gedenktage der Opfer des Nationalsozialismus aufscheint, wird durch das Ausblenden des Zeremoniells in NS- und DDR-Zeit eine Kontinuität zwischen Weimarer Republik, BRD und Berliner Republik konstruiert, die – zumindest im Hinblick auf das Selbstverständnis der Nation – diskussionswürdig sein dürfte. So zeichnet Sonners Geschichte des Großen Zapfenstreichs eine ungebrochen demokratische Kontinuität Deutschlands, die zumindest im Hinblick auf die Bundeswehr und ihre Bezüge zur Wehrmacht mehr als fragwürdig sein dürfte. Logisch unschlüssig ist es, in der Geschichte des Zapfenstreichs zwar ausführlich im – definitiv nicht-demo-

kratischen – Kaiserreich zu verharren, dem Nationalsozialismus aber nur drei Zeilen und der DDR drei von sechzig Seiten einzuräumen. Man kann Sonner dabei keinesfalls irgendeine Art von Agenda unterstellen. Doch gibt er durch diese gewissermaßen ahistorischen Entscheidungen freiwillig diskursive Handwerkszeuge aus der Hand.

Dennoch macht Sonner wichtige Aspekte seines Forschungsgegenstandes aus dem riesigen wissenschaftlichen Apparat über Musik und Macht produktiv. Da er jede normative Autonomieästhetik im Kontext funktionaler Musik aufgibt, kann er musikalische Wirkungen in der Kontextualisierung (vgl. S. 31), also konkret in jenen Feldern der symbolischen Macht, die durch Artefakte und Performanzen gestaltet werden, schlüssig darlegen. Sonner zeigt – vor allem aufgrund kluger Quellenausdeutung –, wie Musik als Kommunikation und gesellschaftliche Praxis im Staatszeremoniell wirkmächtig wird. Dass für weitere Erkundungen auch Filmmusikforschung, oral history, Performanzstudien, Sound Studies oder Semiotik hilfreiche Mittel sein können, gibt Sonners Arbeit als Anregung mit.

(August 2021)

Konstantin Jahm

REINER KONTRESSOWITZ: Friedrich Goldmann – der Weg zur „5. Sinfonie“. Essay I, Essay II, Essay III – Klangszene I, Klangszene II, Klangszene III. Neumünster: von Bockel Verlag 2021. 144 S.

Das äußere Erscheinungsbild des neuen Buches hinterlässt von der ästhetischen Gestaltung her einen angenehmen Eindruck, der beim Aufschlagen noch durch die gute Lesbarkeit bezüglich Schriftgröße und Zeilendurchschuss bestätigt wird. Die Tuschezeichnung *Philosophisches Gespräch* von Frank Dittrich (S. 2) zielt in gewissem Sinne wohl auf Goldmanns Neigung zur soziologischen wie philosophischen Literatur. Das Gedankengut von Theodor W. Adorno, Jür-

gen Habermas, Richard Rorty und Niklas Luhmann verursachten seine schöpferische Unruhe, wobei er deren Werke stets mit kritischer Distanz rezipierte.

Goldmann hat es sich niemals leicht gemacht, eine Komposition anzulegen. Er hat eine solche Arbeit nicht mit lockerer Hand niedergeschrieben, schon gar nicht um seines Lebensunterhaltes willen, sondern sein jeweiliges Vorhaben tief eingebettet in außermusikalische Betrachtungen und nicht zuletzt in Beobachtungen gesellschaftlich relevanter Vorgänge. Darüber berichtet Reiner Kontressowitz in subtiler Weise und spürt dem Atem nach, den der Komponist seinen Werken eingehaucht hat. Es geht neben einleitenden biographischen Anmerkungen vorrangig um zwei Werkgruppen, die nahezu das gesamte Hauptwerk Friedrich Goldmanns umspannen: die drei *Essays* aus den frühen Jahren zwischen 1963 (dem Opus 1) und 1971 mit dem ersten Auftragswerk für Orchester sowie die drei *Klangszene*n aus den späteren Jahren zwischen 1990 und 2003.

Mittlerweile ist es das dritte Buch des Autors über diesen Komponisten – nach den *Fünf Annäherungen zu den Solokonzerten von Friedrich Goldmann* (2014) und den *Annäherungen II. Zur Biographie und zu den Sinfonien von Friedrich Goldmann* (2020) und ist mit der gleichen Intensität geschrieben, wie die beiden ersten. Kontressowitz ist bestens dazu berufen, eine solche Arbeit auf sich zu nehmen, schöpft er doch aus zahlreichen persönlichen Begegnungen und direkten Einblicken in Goldmanns Schaffensprozess durch seine frühere Tätigkeit als Lektor für zeitgenössische Musik u. a. im Verlag Peters, der die meisten Werke Goldmanns veröffentlicht hat. Und ebenso wie im vorangegangenen Band beeindruckt die geglückte Darstellung von Lebensabschnitten und -umständen, von wohlüberlegter kompositorischer Arbeit, Eigen- und Fremddäuerungen, philosophischen und außermusikalischen Erkenntnissen und alles unter der Prä-

misse, mit besonderer Sorgfalt die schwierige analytische Auswertung vorzunehmen. Es ist geradezu ein Schulbeispiel für eine praxisorientierte Herangehensweise an die Kompositionsvorlage. Auch wenn sich die zu beschreibende Materie als äußerst kompliziert und sperrig erweist, hat es der Autor doch verstanden, sie in einem gut formulierten Text und in einer allenthalben verständlichen Sprache zu beschreiben. Und so mag man herauslesen, dass Goldmann – ein durchaus streitbarer Zeitgenosse – mit seinen Kompositionen nicht unbedingt gefallen wollte, sondern etwas sagen wollte und auch zu sagen hatte und vor allem Wert darauf legte, verstanden zu werden. Und die Triebkraft dafür fand er in seinem gesellschaftlichen Umfeld, das kritisch zu hinterfragen ihm wichtig war. So nimmt es denn nicht Wunder, dass er Fragen aufwarf und Antworten suchte und dies in einer handwerklich ausgereiften, höchst artifiziellen Kompositionsweise umzusetzen verstand, wo beispielsweise die „klangliche Darstellung von Massenerignissen“ (Tonmassen und Klangmassen) ihren Platz findet, ähnlich einer Demonstration für eine bestimmte Sache: Einigkeit, aber auch ein Durcheinander. Oder – wie in den *Klangszene*n – wo Goldmann „Klänge und Geräusche“ inszeniert und „Klang-Räume werden und wachsen“. Kontressowitz geht mit viel Geschick solchen Spuren nach, und das macht zum Großteil den Wert der vorliegenden Arbeit aus.

Der Buchtitel heißt explizit *Der Weg zur 5. Sinfonie*, so als sei es Goldmanns wichtigstes Bestreben gewesen, eine weitere Sinfonie seinem Œuvre hinzuzufügen oder vielleicht sogar die Sinfonie als das Nonplusultra zu verstehen. Tatsächlich hat sich der Komponist mit dem Gedanken getragen, wie ein nach seinem Tode aufgefundenes Konzept belegt, aus den drei *Klangszene*n ein neues Ganzes zu schaffen, dann allerdings in Verbindung mit vokalen Anteilen, um mit dem gesungenen Wort zusammen seinen An-

spruch, sich verständlich zu machen, neu zu formulieren und viel stärker zu verdeutlichen, was ihn geistig bewegt als es die Musik allein vermag. Und doch hatte sich Goldmann mit der tradierten Gattung Sonate oder Sinfonie einerseits immer schwer getan, andererseits stets als Herausforderung betrachtet, sich besonders mit der Tradition auseinanderzusetzen und den Anspruch der Gattung durchaus ernst zu nehmen. So ist Goldmann einen selbstauferlegten, immens steinigen Weg gegangen, als er versuchte, das „konventionelle Gerüst von innen her zu durchbrechen“, auch wenn er, wie er selbst betonte, nicht „im überlieferten Sinne als Sinfoniker“ gelten wollte. Kontressowitz belegt im zweiten Band seiner Goldmann-Monographien (*Annäherungen II*) die Auseinandersetzung des Komponisten um die Möglichkeiten einer eigenwilligen Ausdeutung der Sonatenform. Insofern ist es wirklich zu bedauern, dass wir die Endfassung seiner konzipierten *5. Sinfonie* nicht mehr erleben durften.

Und so sprechen wir über ein Buch, das sich ebenso Fachleuten, speziell aus dem lehrenden als auch dem lernenden Bereich, durchaus auch Konzertdramaturgen, wie auch interessierten Laien anbietet und – wie beide vorangegangenen Bände – einen wichtigen Versuch darstellt, musikalische Vorgänge in Sprache zu bringen.

Gratulation dem Autor und dem Verleger des gut gestalteten Bandes in übersichtlicher Gliederung. Möge diese Arbeit andere Autoren anregen, derart tiefgründig über die Kompositionskunst und deren Schöpfer zu schreiben.

(Juni 2021)

Klaus Burmeister

ROBERT RABENALT: Musikdramaturgie im Film. Wie Filmmusik Erzählformen und Filmwirkung beeinflusst. München: Edition Text + Kritik im Richard Boorberg Verlag 2020. 420 S., Abb., Nbsp., Tab.

Für seine tiefgreifende theoretische Arbeit zur dramaturgischen Anlage und Wirkungsweise von Filmmusik geht Rabenalt mit vermeintlich gesetzten Begrifflichkeiten – nicht nur der Filmmusikforschung – kritisch ins Gericht, um überhaupt über adäquates Handwerkszeug verfügen zu können. Ein Wust an inkonsistenten Terminologien und unklaren Definitionen durchzieht die Nomenklatur von Filmmusikforschung, Dramaturgie und den Spekulationen über die Wirkung von Musik in der Emotionsforschung. Im Bezug auf die Filmmusikforschung übernimmt Rabenalt die längst überfällige Aufgabe, die unsägliche, aber allgegenwärtige Unterscheidung von „diegetischer“ und „nicht-diegetischer“ Musik, bzw. den Begriff der Diegese an sich, intensiver Kritik zu unterziehen. Höchst konstruktiv erweist sich auch Rabenalts Ablehnung der in der Filmmusikliteratur weit verbreiteten Funktionskataloge, die meist mit einer unhaltbaren zielgerichteten Funktionalität der Musik rechnen bzw. auf ein simples Reiz-Reaktions-Schema vertrauen. In ihrer Normativität erschweren sie die Erkenntnis von der „mehrfache(n) Wirksamkeit“ (S. 342) der Musik im Film. Grundlegend diskutiert Rabenalt Autonomieästhetik und Programmmusik und hebt die Bedeutung von musikalischen Topoi (vgl. S. 201ff.) hervor, die für die Filmmusikforschung konstitutiv sein dürften.

Für die eigene Theoriebildung operiert Rabenalt mit diversen exakt definierten Begriffspaaren. Er unterscheidet grundlegend zwischen Fabel und Sujet. Im Hinblick auf die Kategorisierung der auditiven Ebene entscheidet er sich für ein verblüffend simples aber konsistentes Begriffspaar von erster und zweiter auditiver Ebene, die er dann in den

„Eigenschaftsräumen“ der Musik konkretisiert. Nahezu im Vorbeigehen klärt er in diesem Zusammenhang die Unterscheidung von Mimesis („nachahmend“) und Diegesis („berichtend“) und wie sie in der filmmusikalischen Forschung hilfreich sein kann.

Rabenalt begreift Dramaturgie gleichermaßen als Wissenschaft und künstlerische Praxis; letztlich entwirft er eine Poetologie von Filmmusik und ihrer Analyse. Indem er die Musik in der ihr eigenen Abstraktion im Spannungsfeld von Fabel (als multiple Disposition eines Werkes) und Sujet (als konkrete Ereignisse im Werk) positioniert, zeigt er, wie sie ihre Wirkung als eine Art Scharnier zwischen diesen Dispositionen entfaltet. Sie dynamisiert die „Bindungsgesetze“ eines Werkes zwischen Fabel und Sujet. Dieser „Fabelzusammenhang der Filmmusik“ ist Rabenalts zentraler Moment. Die Filmmusik – in spekulativer Anlage und konkreter Erscheinung – interagiert und vermittelt zwischen den grundlegenden Konstitutionen der Geschichte (Fabel/story) und der wahrnehmbaren Logik der Abläufe (Sujet/plot). Sie kann die „Verbundenheit der Vorgänge“ (S. 343) als narratives Element unterstützen. Filmmusik kann „den inneren Zusammenhang der Handlungsteile und die Disposition von Figuren und Konflikten wirkungsvoll und plausibel im Erlebnis der Filmwahrnehmung hervortreten lassen“. (S. 343)

Rabenalts Methode liegt ein nicht-normatives, grundlegend interdisziplinäres, inter-strukturelles und kontextabhängiges Verständnis von (Film-)Musik zugrunde. Seine systematische musikalische Analyse, die Beschreibung der Bild-Ton-Kopplungen und die auditiven Darstellungs- und Wahrnehmungsebenen orientieren sich ohne normative Setzungen an der „Bestimmung der Ambivalenzen“ (S. 366). Musik im Film – so zeigt Rabenalt in vielen Einzelfallanalysen – ist in ihrer Abstraktheit mehrfach wirksam und daher immer im konkreten Fall zu untersuchen, ohne den Werken durch Voreingenommenheit Gewalt anzutun.

Aus seiner Untersuchung von Regeln und Modellen zur Herstellung und Aufführung performativer Werke im Allgemeinen destilliert Rabenalt die – je unterschiedlich intensiv gebrauchten – lyrischen, epischen und dramatischen Modi der Filmerzählung, welche dann im konkreten Werk von Filmmusik markiert, unterstützt und verbunden werden. Rabenalt führt in diesem Zusammenhang nicht nur die Begriffe Melodie, Thema und Motiv als dramaturgisches Handwerkszeug ein, er macht den Begriff der Poesie zu einem Bezugspunkt. Mit einem Poesiebegriff könne man Filmmusik – in Bezug auf Dramaturgie, Film- und Musikästhetik – als ein „Weiterdichten in Musik“ (S. 358) verstehen.

Rabenalts Konzept der ersten und zweiten auditiven Ebene korrespondiert mit seinen Überlegungen zu expliziter und impliziter Dramaturgie. Demnach stellt Musik in ihrer spezifischen Eigenständigkeit komplexe, eben ex- und implizite, Strukturangebote und -ebenen im Film bereit, die einem heterogenen Publikum (vgl. S. 352) offensichtliche und unterschwellige Bedeutungsangebote zu geben haben. Musik dynamisiert so die narrativen Details. Im Bezug auf die Rede von der Musik als Ausdruck des „Gefühls“ klärt Rabenalt die wesentlichen Unterschiede von Emotion, Affekt und Gefühl. Er macht Bertolt Brechts Begriff der Einfühlung im Epischen Theater für die Filmmusik produktiv und geht kurz auf die – zumindest in der jüngeren internationalen Literatur – viel diskutierte Immersion ein (vgl. S. 132ff.). An einem Fallbeispiel zeigt Rabenalt, wie Brechts und Kurt Weills Überlegungen zum musikalischen Gestus (vgl. S. 44ff.) der Filmmusikforschung dienlich sein können. Rabenalt begreift in diesem Zusammenhang die mimetischen Möglichkeiten der Musik nicht als Wahrheits-, sondern als Wahrscheinlichkeitsfeld.

Ein weiteres Verdienst von Rabenalt ist, im Rückgriff auf Sergei Eisenstein, die Montage (vertikal und horizontal) wieder als

konstitutives Element von Film(musik)- und Film(musik)analyse ins Zentrum der Überlegungen zu rücken. Im Kontext der (Vertikal-)Montage, die von der „Idee der sinngebenden Gliederungen“ (S. 358) ausgeht, tritt die „verallgemeinernde Wirkung von Musik mit der Objektivität der visuellen Abbildung“ (S. 358) in ein dramaturgisches Spannungsverhältnis.

Rabenalts Stärke ist eine letztlich fast künstlerische oder „poetologische“ Konzeption von Filmmusik und ihrer Analyse, die, von fundierter Theorie gestützt, sich adaptiv und situationsbezogen am konkreten Einzelfall orientiert. Rabenalt verzichtet auf Funktionskataloge oder ähnliche normative Setzungen, gewinnt Vieles durch Rückgriffe auf Musiktheater und Dramentheorie, klärt Erscheinungsformen und Eigenschaftsräume der Musik im Film auch im Kontext des Sound Design und in ihrer „Lokalisierung auf der Tonspur“ (S. 367).

Rabenalt ordnet, klärt, systematisiert und lässt viele Fragen anregend offen. Theoriedichte und komplexe Terminologie machen Rabenalts Text bisweilen schwer lesbar, doch stellt er (musik)wissenschaftliche Fragen in den Raum, die weit über Filmmusik hinausragen. Er gibt Impulse für die theoretische und empirische Emotions-, Wahrnehmungs- und Wirkungsforschung, für Untersuchungen zu musikalischen Topoi, dem Verweis-Charakter der Musik und der Frage nach musikalischer Semantik. Wer sich damit beschäftigt, wie Strukturen und Inhalte, Präsentationen und Ausdeutungen einer Filmgeschichte durch Musik beeinflusst werden und wer an (Musik-)Ästhetik als einer Theorie der Wahrnehmung interessiert ist, wird an diesem Buch nicht vorbeikommen.

(August 2021)

Konstantin Jahn

Musik und Gesellschaft. Marktplätze – Kampfzonen – Elysium. Hrsg. von Frieder REININGHAUS, Judith KEMP und Alexandra ZIANE. Band 1: 1000–1839. Von den Kreuzzügen bis zur Romantik. Band 2: 1840–2020. Vom Vormärz bis zur Gegenwart. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020. 714, 700 S., Abb., Nbsp.

Movens für die bei Königshausen & Neumann erschienene Anthologie mit dem verheißungsvollen Titel *Musik und Gesellschaft*, so die Herausgeber*innen Frieder Reininghaus, Judith Kemp und Alexandra Ziane, sei die Beobachtung, dass es sich bei der Musik um eine „hochgradig soziale Angelegenheit“ handle. Jeder Musik sei stets „Appellatives einkomponiert“ (S. 5), unerheblich, ob sie für den königlichen Hof, den bürgerlichen Konzertsaal oder den „Grand Prix Eurovision“ geschrieben sei. Die Fragestellung, ob Tom Waits und Robert Wilson mit dem *Black Rider* den *Freischütz* fortgeschrieben hätten, macht schon zu Beginn das Anliegen dieser umfassenden Kompilation von Essays deutlich: Das Herausgeber-Team ist nicht gewillt, Musik in „hoch“ und „niedrig“ zu spartieren oder Musik auf U- und E-Bereiche wertend zu trennen. Der Blick der vorliegenden musiksoziologischen Essaysammlung soll sich richten auf die klingenden „Kampfplätze“ der Geschichte, eingedenk eines gesellschaftskritischen Betrachtungshorizonts, in dem arbeitsrechtliche Fragen zu Musiker*innenberufen nicht getrennt von ästhetischen Debatten begriffen werden. Es ist dies der programmatische Versuch, die Musik zu ent-esoterisieren, sie da im Text aufklingen zu lassen, wo sie stattfindet, und das ist, so betonen die stets anschaulich unterfütterten Essays der insgesamt 107 fachkundigen Autor*innen, mitten im Leben.

Nicht von ungefähr ist Friedrich Engels Pate, wenn der Grundsatz formuliert wird, dass Musik hier als dynamischer Prozess verstanden wird. Die historischen Gegenstände

sollen von der Gegenwart ausgehend gedacht werden und in einem „Spannungsfeld“ (S. 6) zu ihr stehen.

Die vorgelegte Essay-Montage umfasst einen „Auftakt“ von zwölf kurzen Texten, dem sich zehn Kapitel mit insgesamt 409 weiteren Essays anschließen. Orientierung innerhalb der Texte geben Verweise und Schlagworte im Text, ein Autor*innen-, ein Literatur- und ein Schlagwortverzeichnis komplettieren die Schrift. Sowohl in der Klarheit der Fragestellung, in der leicht verständlichen Grundkonzeption, im sprachlichen Duktus und auch in der Wissensstrukturierung werden in der Anthologie Fallhöhen und Lesehemmungen vermieden. Die beiden graphisch überaus gut gestalteten Bände bauen auf Klartext und Anschaulichkeit. Auch beim Kreuz- und Querlesen, und dazu ist dieses Vorhaben ausdrücklich gedacht, wird deutlich, dass sie im Inhalt möglichst „breitensportlich“ und gerade nicht für einen eingeschworenen Leserkreis konzipiert sind.

Will man dem Thema „Musik und Gesellschaft“ im historischen Überblick auch nur einigermaßen gerecht werden, so könnte das Vorhaben schon an der Frage scheitern, wann eine Sozialgeschichte der Musik ihren Anfang nehmen, und wann sie schließen soll. Die Herausgeber*innen haben die beiden insgesamt fast 1.400 Seiten umfassenden Bände nachvollziehbar im Jahr 2020 beschlossen, wahrscheinlich mit dem Redaktionsschluss des Buches. Den Beginn legen sie mit dem Jahr 1000 fest, der Band I datiert auf 1000–1839, „von den Kreuzzügen bis zur Romantik“. Das erste Kapitel heißt „Mittelalter in Europa“, das letzte im Band II (mit dem Übertitel „Vom Vormärz bis zur Gegenwart“ 1840–2020) widmet sich der Krise und dem „Musikleben im Ausnahmezustand“.

Der Problematik einer selektiven und immer gewichtenden Historiographie begegnen die Herausgeber*innen, indem dem ersten Kapitel eine *Ouverture* vorangestellt

wird, in der bereits wesentliche inhaltliche Konzeptionen, die Montage-Idee, das essayistische Format und die narrativen Grundstrategien der Anthologie offenbar werden. Es beginnt mit der brisanten Frage, was Musik eigentlich ist. Während Dahlhaus und Eggebrecht der Frage durch Einkreisung begegneten, versucht es Frieder Reininghaus mit dem Herunterbrechen der Musik durch das Aufzeigen ihrer alltäglichen Präsenz (etwa als kultureller „Snack“, S. 23). Das bewusste Anfassern und Zufassern von – wie auch immer zu definierender – „hoher Kunst“, ebenso wie die Einebnung kultureller Großereignisse, erweist sich als Erzählstrategie, die diese Anthologie, neben ihrem deutlichen politischen Engagement, ausmacht.

Schon zu Beginn der Anthologie werden soziologische, kultur-anthropologische, aber auch physikalische und musiktheoretische Grundfragen aufgeworfen. Man könnte mit Blick auf die Chronologie die Asynchronität historischer Entwicklungen ebenso einwenden wie die Frage nach einer fortschrittsfokussierten Geschichtsschreibung (so ist vom „musikalischen ‚Durchbruch‘“ der Mehrstimmigkeit die Rede, Heister, S. 45ff.). Aber auch hier setzt die Schrift eher auf die Sensibilisierung für soziokulturelle Kontexte als auf musikwissenschaftliche Tiefenbohrung.

Eine nächste Erzählstrategie ist das anschauliche Vor-Augen-Führen von historischen, mythologischen wie auch zeitgenössischen Szenen. Orpheus' traurige Unterwelt etwa (Reininghaus in: „Klageweiber und Trauermusik“, S. 31ff.) erscheint beim Lesen plastisch vor Augen. Dies gelingt durch die dramaturgisch schön zusammengestellten Orpheus-Zitate, die von der Antike über Shakespeare bis zu Rilke reichen. Etwas gewollt wirken hingegen die manchmal konstruierten Gegenwartsbezüge, etwa wenn die antiken Steintafeln mit Protokollen der CNN-Reporter assoziiert werden. Musik wird von Anbeginn nicht nur als „schöne Kunst“, sondern auch als Klangquelle (Mu-

sik, Geräusch, Lärm), ja sogar als Folterinstrument betrachtet. Regine Müller etwa beschreibt facettenreich negative Konnotationen von Musik, und zwar ganz ungeschönt als „Qual“ (S. 51). Musik ist nicht nur kulturelles Elaborat, sondern auch Krach, Straßübung, Ventil von Aggression.

Das erste Kapitel handelt von „Kaisern, Rittern, von Päpsten und Mönchen“ und umfasst mutig den weiten Zeitraum von 1000 bis 1400. Es beginnt mit einem Streifzug durch das europäische Mittelalter, was den Blick dieses ersten Kapitels bereits auf die geographischen und kulturellen Räume der Herausgeber*innen und des überwiegenden Teils der Autor*innen und den der Leser*innen lenkt. Anschaulich wird erzählt vom Gesang in den Synagogen (hoch spannend ist etwa, dass wir mehr darüber wissen, wie Meir ben Isaak in Worms sang als was er gesungen hat, vergl. Traber S. 72) bis zu Opern, in denen die Kreuzzüge thematisiert und auch „verklärt“ werden (Reininghaus, S. 75). Dem Klischee des düsteren Mittelalters tritt dieses Kapitel entgegen mit ausgesucht positiven Themen, darunter ein Essay zur Liebeskunst der Trouvères, in welchem nicht nur die Liebe als Topos, sondern auch ihre Sublimation in der Kunst mitbedacht ist. In der Anthologie wird der Gesang als Kunstwunder einerseits bestaunt und andererseits im Zusammenhang mit dem Problem der „Überbeanspruchung“ (S. 98) und anderen pädagogischen Fehlleistungen diskutiert. Dass Musik durchaus nicht nur „Schmerzen lindert“ (S. 99), sondern Teil, mitunter auch Anlass von Leid war und ist, wird hier, neben dem immer wieder aufscheinenden Bekenntnis zum lustvollen Musizieren und Hören, dialektisch mitverhandelt.

Im zweiten Kapitel („Entdeckungen. Renaissance. Reformation“) gerät unter anderem der Tanz zum Thema, diesmal allerdings im Kontext von Ordnungen, Gesetzen und Verboten. Nach einem kurzen Abriss zur Epoche der Renaissance geht es um eine

kritische Bewertung des Konstanzer Konzils und zugleich um die Reflexion der historischen Ausprägung aktueller Themen wie Flucht und Asyl. Wie Musik in kriegerischen Auseinandersetzungen als Stimulanz (in Form von „Signalinstrumenten“) zum Einsatz kommt, spielt in diesem Teil ebenso eine Rolle wie ihre gegenteilige Funktion, nämlich als Zerstreuung in Bade- und Kurlandschaften.

Das dritte Kapitel widmet sich dem Barock und dem Rationalismus, die zeitlichen Koordinaten umfassen das 17. Jahrhundert ganz und das 18. Jahrhundert bis zum ersten Drittel. Die einzelnen Teilkapitel haben, je nach Gegenstand, nachvollziehbar differierende Zeitumfänge. Schon das erste Teilkapitel zeigt nicht nur Innovationen, sondern auch zeittypische Konfliktfelder und Kontroversen auf – es geht einmal mehr um die Idee des „Neuen“ in der Musik, aber vor allem auch um die Geburtsstunde des „Sologesangs“ im musikalischen Drama. Nur bald 30 Jahre später erschüttert der Dreißigjährige Krieg die Welt und lässt die Musik verstummen, dennoch wird die junge Gattung Oper etabliert, was Arnold Jacobshagen anhand von Finanzplänen und -kalkül dingfest macht. Der Abschnitt „Größe, Glanz und Gier“ setzt mit Bach, den *Brandenburgischen Konzerten* und der *Matthäuspassion*, und Vivaldis *Vier Jahreszeiten* wieder verstärkt auf die Diskussion des kanonischen Repertoires, allerdings wird es originell flankiert von Exkursen wie dem zur Kopistentätigkeit oder zum Zusammenhang von Musik und Prostitution.

„Aufklärung. Rokoko. Revolution“ ist das vierte Kapitel dieses ersten Bandes betitelt. Der erste Essay beginnt 1732 mit Pergolesi als „frühe[m] Orgelgenie“, das letzte schließt mit dem Tod Johann Sebastian Bachs im Jahr 1750. Dazwischen stehen Bachs *Goldberg-Variationen*, ein Blick auf die kulinarischen Freuden von Bach und Händel in London, aber auch Kastraten als Künstler und „gefragte Liebhaber“ (S. 459).

Ein für diese und jede andere Anthologie entscheidendes Thema tritt aus der Essaysammlung hervor, nämlich die Reflexion des Gegenstandes Musik. Wilhelm Seidel wird in diesem Zusammenhang zitiert, der befand, dass die „Aufklärung des Herzens die Angelegenheit der Oper“ sei (S. 462). Die Epoche „Erschütterung und Empfindsamkeit“ datieren die Herausgeber*innen auf die Jahre 1752 bis 1770. Die Themen, die für diese Epoche ausgesucht wurden, reichen von dem Pariser Buffonistenstreit über Jean-Jacques Rousseau (diesmal in seiner Profession als Komponist) bis zu Glucks Reformbestrebungen. Auch wenn es wenig überraschend ist, dass Mozart in dieser Anthologie neben Haydn prominent zu Wort kommt (*Don Giovanni*, Klavierkonzert d-Moll), so ist doch bemerkenswert, dass Mozarts Frauenverführer und chauvinistischer Dieb von Ehre, Scham- und Wertgefühl hier im Lichte der Me-Too-Debatte seiner vermeintlichen Harmlosigkeit beraubt wird.

Das fünfte und letzte Kapitel des ersten Bandes beschreibt den „Europäischen Aufruhr“ mit der Charakteristik der Romantik. Während Mozart zur Hauptfigur des ausgehenden 18. Jahrhunderts gemacht wurde, so ist es nun Ludwig van Beethoven, der, wenn auch mit einigen provokanten Formulierungen wie derjenigen des „ästhetischen Terrorismus“, das Kapitel dominiert. Aufgelockert freilich wieder durch Kurioses und Abwegiges wie den Zusammenhang von Trunksucht und Nationalsinn, Katzenmusik oder die blinde Pianistin Maria Theresia Paradis. Der Tanz wurde schon hervorgehoben als einer der Dreh- und Angelpunkte, und er begleitet als Topos auch das folgende Jahrzehnt der Anthologie, das hier einmal die europäische Bühne verlässt, um (nach 600 Seiten) einen Ausflug nach Rio de Janeiro und zum Thema Kulturtransfer zu unternehmen. Auch dieses Teilkapitel endet mit dem Tod eines Protagonisten, diesmal ist es E. T. A Hoffmann: Dichter, Lieblingskritiker, Musikerfreund und Schmetterling.

Im sechsten Kapitel, es ist der Beginn von Band II, werden die Themen Industrialisierung, Völkerfrühling und Migration ins Verhältnis gesetzt. Es geht, im Titel etwas reißerisch, um „Kämpfe, Siege, Niederlagen“, die sich in den Jahren 1840 bis 1849 abspielten. Zur Einführung greift die Anthologie etwas weiter aus und charakterisiert das 19. Jahrhundert in einem Text von Wolfgang Schmale nicht wie üblich als „langes“, sondern als „wirres“ Jahrhundert. Unter „wirr“ fallen in diesem Teil nicht nur nationale Bewegungen, die sich einschlägig auch in der Musik niedergeschlagen haben (Hoffmanns *Lied der Deutschen* ist nur ein Beispiel). Die Zeit charakterisiere eine nachgerade fanatische Begeisterung für die Überwindung menschlicher Trägheit durch Technik (am Beispiel der Eisenbahn) ebenso wie übersteigerte Ansprüche an ihre Opernhelden. Es ist die Zeit nicht nur der Bahnfahrer, sondern auch der romantisierten Seefahrermythen (Wagners *Fliegender Holländer*); auch ein Interesse an rastlosen Dramenfiguren wie dem Faust erwacht erneut. Musik will nicht nur die Seele erfreuen, sie will auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Menschen, ihre Handlungsradien und Machtbereiche repräsentieren. Ein dramaturgisches Prinzip dieser sozio-musikologischen Essaysammlung, und dies wird u. a. im Teilkapitel zu den 1860er Jahren deutlich, ist eine kontrapunktische Relationierung von Licht- und Schattenseiten eines Phänomens. In die Bürgerstuben führt der Beitrag zum musikalischen Realismus von Frank Schneider, der für Schuberts Werk charakterisierend den schönen Ausdruck der „stil-melancholischen Opposition“ findet, den dieser „gegen die restaurativen Bedrückungen des kakanischen Überwachungsstaates“ (S. 85) entfalte.

Ein weiteres Beispiel für die Formulierung der Autor*innen birgt die Titelalliteration „Eroberer, Erfinder und Entdecker“, die das siebte Kapitel (zum Überthema „Imperialismus und Kunstgröße“) einleitet. Tat-

sächlich werden hier einige Themenstellungen weitergeführt, darunter das Arbeiterlied, Wagners Bayreuth und der immer wieder aufflackernde und zunehmend raumgreifende Nationalismus in Reichweite des „Mächtigen Häufleins“. Bekannte Phänomene und historische Höhepunkte werden hier einmal mehr erzählt, dafür aber unterhaltsam in neues Licht gesetzt, etwa wenn die Rezeption von Verdis *Aida* in Kairo zum Thema gerät, die champagnerselige *Fledermaus* als sozialkritisches Stück interpretiert oder das Fortleben von Bizets *Carmen* bis ins 21. Jahrhundert diskutiert wird. Es sind nicht nur neue Schläuche für den alten Wein, es sind andere Schläuche.

Das folgende achte Kapitel hat den Titel „Moderne. Weltkrieg. Zwischenkriegszeit“. Hier beginnt das 20. Jahrhundert mit dem Abschnitt „Aufbruch und Aufstand“, welcher die Oper *Louise* des Sozialisten Gustave Charpentier herausstellt. Sie wird als „Grenzüberschreitung“ und „Schwelle zum 20. Jahrhundert“ emphatisiert (Reininghaus, S. 201). Die Frage, wer Musik wie hört, kann als Untertitel dieses Kapitels gedacht werden, denn Musik wird neben Tabak und Alkohol von Kritikern der Zeit als süchtig-machend attackiert. Die Meinungen erstarken, die Sujets werden provokanter, und die Hörerschaft radikalisiert sich, was die Anthologie gut nachvollziehbar macht, etwa durch die nun auch in Deutschland aufblühenden Kabarettis. Während die Vorkriegszeit anhand der beeindruckenden frauenrechtlerischen Aktivitäten von Ethel Smyth, Skrjabins synästhetischer Klang-Farb-Raum-Komposition *Prometheus* und der Frage nach der Übertragbarkeit des Expressionismusbegriffs auf die Musik beschrieben wird, wundert man sich eigentlich, dass in Kriegszeiten so vernünftige Projekte wie die Gründung der GEMA stattfanden, oder wie Ferruccio Busoni über eine „neue Ästhetik der Tonkunst“ nachzudenken gewillt war. Die zwanziger Jahre, hier „Années Folles – Verrückte Jahre“, mit

Křenek's *Jonny spielt auf*, Honeggers *Pacific 231* und George Gershwins *Rhapsody* scheinen den Gang der Geschichte selbst noch einmal beschleunigen zu wollen (auch wenn Honegger selbst das „ursprüngliche ‚Programm‘ von *Pacific 231* radikal zu relativieren“ suchte, S. 269). Das Jahrzehnt 1930 bis 1938 ist mit dem nur scheinbar harmlos klingenden Titel „hochgesteckte Ziele“ versehen. Hervorgehoben werden in diesem Teil vorhersehbar der *Blau Engel*, Strauss' Entscheidung, als Präsident der Reichsmusikkammer anzutreten und Furtwänglers Wirkungsradius als Dirigent; es werden aber auch Cole Porters *Musical Comedy* und Benny Goodman in der Carnegie Hall porträtiert. Es ist wieder der Versuch, Geschichte möglichst mehrdimensional zu begreifen; das Gegenteil des von den Nationalsozialisten inszenierten Absolutheitsanspruchs.

Das neunte Kapitel umfasst den Zeitraum des Zweiten Weltkriegs, darüber hinaus aber auch die Nachkriegsjahre und den Kalten Krieg. Während der Idee, dass Musik harmlos, politisch unbedenklich oder unbedingt schön sei, in dieser Anthologie konsequent widersprochen wird, beginnt dieser schwierige Teil mit einem Essay, der Musik als Hoffnungsträgerin charakterisiert. Dies geschieht einmal in der künstlerischen Reinszenierung des Mythos der Jeanne d'Arc im Widerstand und der kraftvollen Bedeutung der *Marseillaise* und andererseits im *Dachau-Lied*, das Jura Soyfer und Herbert Zipper den Mitgefangenen „beim Säckschmeißen“ vorgesungen haben (S. 320). Überaus überzeugend kontrastiert den Wunderjahren in dem folgenden Essayteil die Stille (Cage mit *4'33"*) und Askese (mit Wieland Wagners *Parsifal*) – auch eine Reaktion auf Unsagbares. Die 1960er Jahre charakterisierten „Proteste, Hoffnungen, Demonstrationen“, und hier dreht sich der Fokus in Richtung Pop mit den Beatles, Bob Dylan und dem etwas bemühten Sacropop in deutschen Kirchengemeinden – daneben Zimmermanns *Die Soldaten* und Ligetis *At-*

mosphères. Im folgenden Jahrzehnt beschreibt die Anthologie als grobe Tendenz die inhaltliche und ästhetische Radikalisierung der Musik nach (beispielhaft durch Essays zu Heavy Metal und Mauricio Kagels *Staatstheater*). Während die Musik der DDR bislang wenig Raum eingenommen hat, gibt es von Gisela Nauck nun einen Essay zu Friedrich Schenkers Kammerpiel *Missa Nigra*, die vielleicht nicht zufällig eindrücklich Wolfgang Rihms Kammeroper *Jakob Lenz* kontrastiert.

Das Thema Ost – West nicht als Gegenmodell, sondern als kulturelle Transferidee, bietet gleich der erste Essay in dem Teilkapitel zu den 1980er Jahren mit dem seltsamen Titel „Fälle aller Arten“, in dem die biographischen Stationen von Neeme Järvi, Gidon Kremer und Arvo Pärt nachvollzogen werden. Das zehnte und letzte Kapitel der Anthologie widmet sich den neuen Medien und, etwas schwarzseherisch, der „neuen Weltunordnung“ am Ende des Jahrhunderts. Hier geht es zunächst um die Postmoderne, die der Anthologie Gelegenheit gibt zu verdeutlichen, wes' Kind hier spricht: Hervorgehoben wird zwar die Experimentierfreude des Jahrzehnts, zugleich aber der „Einzug der Mittelmäßigkeit ins System“ beklagt (Claus-Steffen Mahnkopf, S. 467).

Das „neue Jahrtausend“ beginnt in der Anthologie mit der alten Tante Oper, allerdings einer, deren überaus sinnfreudiges Potential auf der Suche nach dem „neuen Alten“ (Siegfried Döhring, S. 496) wiederentdeckt wird. Präsenz und Abwesenheit in Konzertsälen, bei Hausmusiken und online, das sind die zeitgenössischen Fragestellungen der Anthologie angesichts der überaus diversen aktuellen Musikrezeption: Während YouTube zum größten „medialen Marktplatz des Internets“ avancierte (Martin Lücke, S. 515ff.), baute Hamburg sich eine Philharmonie als städtisches Markenzeichen. Das jüngste Jahrzehnt („eine bessere Welt?“) verrät die Skepsis des Herausgeber-Teams. Das Kapitel handelt vom Co-

rona-Virus, Fukushima, von Bürgerkriegen und Flüchtlingswellen. Im Fokus stehen die prekären Arbeitsverhältnisse, auf die „der Musikbetrieb“ baue. Jene ökonomischen „Asymmetrien“ werden auch den musikalischen Institutionen wie etwa den Musikhochschulen attestiert, wobei vor allem die vorhandenen Missstände betont werden. Die hier verschriftlichten Beobachtungen sind nachvollziehbar, doch der beglückende Aspekt der Beschäftigung mit Musik kommt für meinen Geschmack zu kurz; ebenso wie, noch entscheidender, der überaus vorteilhaft sich ausmachende Vergleich der deutschen Musiklandschaft zu anderen. Ob China tatsächlich „bunt“ wird (so der Übertitel, S. 550), scheint angesichts der praktizierten Verbotskultur, die im Kapitel selbst benannt wird, für mich schwer nachvollziehbar. Das Thema der Rolle von Frauen im Musikleben erstreckt sich nun bis zur Führungsetage, und es sind erfreuliche „Zuwächse von Frauen an Dirigentenpulten“ (Annkatrin Babbe, S. 538) weltweit zu beobachten – dies bei einem ebenfalls unübersehbaren Wiedererstarken des politischen Chauvinismus, was in der Anthologie anhand des erschreckend autoritären Umgangs mit den Pussy Riots zum Thema wird. Die Herausgeber*innen bleiben sich auch im Schlusskapitel mit einem deutlichen Interesse an Katastrophen und Weltuntergängen treu, etwa wenn die Seuchenbekämpfung des 14. Jahrhunderts mit den Quarantäneverordnungen angesichts der zeitgenössischen Pandemie in Zusammenhang gebracht wird.

Das Anliegen dieser Anthologie scheint das Aufzeigen von Beziehungen, Verknüpfungen und Querschlägen zu sein, das Erkennen von Korrelationen, Bedingtheiten und Konsequenz von Werk und Leben, besser: Musik und Welt, Musik als Welt. Der Ansatz, nämlich einem solch gewichtigen Unterfangen durch leichtfüßige Essays und möglichst vielstimmig zu begegnen, ist erfrischend. In Teilen beruht auch diese Textsammlung auf normativer Musikgeschichts-

schreibung, die um starke Gegenwartsbezüge, das Herausarbeiten technischer Neuerungen und um einen kritischen, politischen Blick erweitert wird. Die Anthologie will vieles erklären, ohne sich den „Anspruch des Enzyklopädischen“ (S. 7) aufzuschultern. Sie ist dabei zugleich bescheiden und zuweilen auch etwas überheblich. Bescheiden ist sie im Vertrauen auf das Punktuelle, Unvollkommene, Essayistische. Überheblich ist sie in dem Punkt, in dem sie sich nicht nur als besonders apostrophiert, sondern „in mancherlei Hinsicht“ anbietet als „Alternative“ zu „eingebürgerten Sicht- und Hörweisen“ (S. 7), die meines Erachtens längst nicht mehr die aktuelle Musikwissenschaft ausmachen. Kein/e Wissenschaftler*in erzählt noch Heroengeschichte, und es käme heute niemand auf die Idee, die Musik der sie umgebenden Welt vorzuenthalten.

Der Anspruch einer Alternativerzählung der Musikgeschichte wird eingelöst über ein waches Bewusstsein für das Randständige. Einer ernsthaften Auseinandersetzung mit außereuropäischer Musik entbehrt dieses Buch, eher werden außereuropäische Perspektiven (vor allem aus Brasilien und Japan und im Bereich des Pop natürlich Amerika) immer mal eingeflochten. Das mag man als „feigenblatthaft“ empfinden (Michael Stallknecht in der ansonsten positiven Rezension in der *Süddeutschen Zeitung*), aber das Buch verwahrt sich ja im Aufbau, im Duktus und in den Fragestellungen dagegen, eine Globalgeschichte zu sein. Es bleibt aber doch die Frage nach der Deutungshoheit in einer Überblicksdarstellung, und mit ihr die Frage nach einer heute angemessenen Narration. Zu überlegen wäre vielleicht ein offenes, dynamisches Format, welches die Möglichkeit offenbart, mit den vorgegebenen Narrativen zu korrespondieren, sie zu kommentieren und um weitere Perspektiven zu ergänzen.

(August 2021)

Friederike Wißmann

Eingegangene Schriften

MICHAEL BERNHARD, ELZBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA: *Traditio Iohannis Hollandrini. Supplementum*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk 2021. 434 S., Abb., Nbsp., Tab.

ESTHER DUBKE: *Orlando di Lassos Messen in den Münchner Chorbüchern. Ordinariumsvertonung zwischen Tradition und Neuordnung*. Beeskow: Ortus Musikverlag 2021. 328 S., Abb., Nbsp., Tab. (*Musica poetica. Musik der frühen Neuzeit. Band 4.*)

„Ecco il mondo“. *Arrigio Boito, il futuro nel passato e il passato nel futuro*. Hrsg. von Maria Ida BIGGI, Emanuel d'ANGELO, Michele GIRARDI. Venedig: Marsilio Editori 2019. 407 S., Abb., Nbsp., Tab.

SOPHIE FETTHAUER: *Musiker und Musikerinnen in Shanghaier Exil 1938–1949*. Neumünster: von Bockel Verlag 2021. 809 S., Abb., Nbsp. (*Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 21.*)

Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert. Band 2. Institutionen – Medien. Hrsg. von Thomas ERTELT und Heinz VON LOESCH. Kassel / Berlin: Bärenreiter / Metzler 2021. 510 S., Abb., Nbsp., Tab.

Handbuch der Chormusik. 800 Werke aus sechs Jahrhunderten. Hrsg. von Bernd STEGMANN. Kassel / Berlin: Bärenreiter / Metzler 2021. 718 S.

Händel-Jahrbuch. 67. Jahrgang 2021. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V. Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale), in Verbindung mit der Stiftung Händel-Haus, Sitz Halle (Saale). Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2021. 219 S., Abb., Nbsp., Tab.

Instrumentalmusik neben Haydn und Mozart. Analyse, Aufführungspraxis und Edition. Hrsg. von Stephanie KLAUK. Würzburg: