

Besprechungen

REZENSIONSESSAY

Das Zögern der Musikwissenschaft vor der Globalgeschichte

Studies on a Global History of Music: A Balzan Musicology Project. Hrsg. von Reinhard STROHM. London, New York: Routledge 2018. Paperback 2020. 480 S. (= SGH)

The Music Road: Coherence and Diversity in Music from the Mediterranean to India. Hrsg. von Reinhard STROHM. Oxford: Oxford University Press 2019. 408 S., Abb. (= MR)

Transcultural Music History: Global Participation and Regional Diversity in the Modern Age. Hrsg. von Reinhard STROHM. Berlin: VWB – Verlag für Wissenschaft und Bildung 2021. IV, 447 S., Abb. (*Intercultural Music Studies*, Band 24.) (= TMH)

Das Projekt einer Weltgeschichte der Musik ist immer auch ein geschichtspolitisches Projekt gewesen. Die im 18. Jahrhundert aufgekommene Idee einer Universalgeschichte der Musik war vom Selbstverständnis und Führungsanspruch der europäischen Aufklärung getragen, ihre Transformation und Wiederbelebung nach 1945, als das Projekt unter dem Dach der UNESCO erneut in Angriff genommen wurde, stand für einen liberalen Internationalismus im Spannungsfeld der Kulturpolitik des Kalten Kriegs. Den vorerst letzten Anlauf – nun unter dem Titel einer Globalgeschichte der Musik – kann man analog mit dem Geist der Jahre nach 1989 verbinden, einer Phase der Weltgeschichte, die in den politischen Kommentaren dieser Tage rückblickend als abgeschlossen betrachtet wird. Wo heute, nach dem Schock der Covid-19-Pandemie und unter dem Eindruck einer atavistischen Wiederkehr überwunden geglaubter neonationalistischer und aggressiv

neoimperialer Denk- und Handlungsweisen, Schlagworte wie „Entglobalisierung“ die Runde machen, schien nach dem Ende der europäischen Teilung einer globalen Zukunft wenig im Weg zu stehen, die durch fortschreitende ökonomische und zunehmend auch kulturelle Integration geprägt sein würde. Kein Zufall also, dass die „Globalgeschichte“ in den auf das von Francis Fukuyama ausgerichteten ‚Ende der Geschichte‘ folgenden Jahrzehnten intensiver Globalisierung zum geschichtswissenschaftlichen Paradigma aufstieg. Positiv gewendet war dies Ausweis der Lebendigkeit einer Disziplin, die ihr Interesse an der Vergangenheit politisch wachsam im Hier und Jetzt verortet. Selbstkritisch hat man allerdings auch die Gefahr gesehen, im Gewand einer weltoffenen liberalen Haltung letztlich eine Variante einer Geschichte der Sieger zu betreiben, nämlich eine Geschichte aus der Perspektive der Profiteure der ökonomischen Globalisierung, zu denen ja auch die global operierenden akademischen Institutionen und Verlage der Gegenwart zählen. Man kann es als eine Konsequenz aus der selbstreflexiven Einsicht – der Einsicht, dass Globalgeschichte in gewisser Hinsicht ein Symptom der Phänomene ist, für die sie sich interessiert – interpretieren, dass aktuelle Ansätze den Akzent nicht mehr nur auf transnationale und transkulturelle Ereignisse, Akteure und Gegenstände legen, sondern auch auf deren unverbundene Enden, auf die Reversibilität und Fragilität von Prozessen der Integration.

Die momentane Phase einer Selbstbesinnung der Globalgeschichte gibt Gelegenheit, den Ertrag des „Balzan Musicology Project ‚Towards a Global History of Music‘“ zu sichten, das Reinhard Strohm mit den Geldern des ihm verliehenen Balzan Preises vor genau

zehn Jahren gründete, und der in den drei zu besprechenden Bänden nun vorliegt. Sie gibt auch die Fragerichtung vor, an der sich eine kritische Würdigung heute orientieren sollte. Einer die globalen Horizonte von Musik berücksichtigenden Musikgeschichtsschreibung kann und wird es heute nicht darum gehen, die Musik ausschließlich oder in erster Linie als Beispiel ‚gelingender‘ Globalisierung zu beschreiben. Dagegen spricht nicht nur das Vermächtnis von Jahrhunderten des europäischen Kolonialismus. Andererseits führt eben selbst in einer Phase der Entglobalisierung heute kein Weg daran vorbei, Musik geschichtlich in ihren globalen Verflechtungen oder wenigstens Dimensionen zu betrachten. Ob die Idee einer Globalgeschichte der Musik die jüngsten identitätspolitischen Kontroversen, die auch den universell gedachten Begriff von Musik tangieren (ist er nicht lediglich ein Instrument zur Inklusion und Exklusion?), überstehen wird, bleibt abzuwarten (vgl. aktuell das Themenheft „Gibt es Musik?“ der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft [2022], H. 66/2, hrsg. von Daniel Martin Feige und Christian Grüny).

Die drei Sammelbände gehen auf die Zeit vor Beginn der derzeit drängendsten Krisen zurück. Sie enthalten Beiträge zu einer Reihe von Workshops, die zwischen 2013 und 2016 stattfanden, sowie die Ergebnisse einiger aus dem Projekt geförderter einzelner Forschungsprojekte. Der Klappentext des ersten Bandes (SGH) stellt ein „post-europäisches“ Geschichtsdenken in Aussicht, das sich vielfältigen Regionen und deren Beziehungen, vernachlässigten Aspekten und überkreuzten Betrachtungen („regards croisés“) widmet. Gleichzeitig stellt schon dieser Paratext klar, was nicht intendiert ist. Eine umfassende Globalgeschichte der Musik werde sich wohl nie schreiben lassen. Sie lasse sich aber als Praxis realisieren, als Interaktion und Diskussion möglichst überall auf der Welt. Die Haltung entspricht dem Geist, in dem sich die globale Musikwissenschaft unter dem

Dach der IMS (International Musicological Society) und ihrer regionalen Assoziationen seit einigen Jahren neu formiert. Wenn nicht um ein greifbares Ergebnis, geht es in erster Linie um einen Bewusstseinswandel, also um ein normatives Projekt. Zentrales Motiv, so Martin Stokes in der Einleitung zum ersten Band, ist die Abkehr vom Eurozentrismus, die „Hoffnung, dass sich der Westen dezentrieren lasse“ (SGH, S. 3, meine Übers.). Für die historiographischen Herausforderungen einer ja gleichwohl im Raum stehenden Globalgeschichte der Musik ist, wir werden darauf zurückkommen, die bereits am Beginn des Ganzen artikulierte Absage an ein kohärentes Endprodukt oder gar an dessen Möglichkeit eine Hypothek.

Die der neuen Globalgeschichte inhärente Spannung zwischen intendierter Dezentrierung und institutioneller Hegemonie lässt sich auch beim Balzan Projekt nicht übersehen. Die beteiligten sechs Institutionen sind ausnahmslos hochkarätige Institutionen der britischen und westmitteleuropäischen Wissenschaftslandschaft, je zwei in GB und D, je eine in A und CH, und die Beiträger sind institutionell in der Regel ebendort angesiedelt. Der „globale Westen“ Europas also ist es, der sich dezentrieren möchte, und zwar so, dass der angedeutete Bewusstseinswandel, etwas paradox, ins traditionelle Zentrum der europäischen Musikkultur implantiert wird.

Bei aller Nähe gehen Musikwissenschaft und Geschichtswissenschaften im Bereich der Globalgeschichte durchaus eigene Wege, was nicht unbedingt daran liegt, dass einschlägige Methodendebatten in der Musikwissenschaft noch nicht geführt worden wären. Im Gegenteil nimmt Stokes' Einleitung (zu SGH) so gut wie alle Einwände vorweg, die sich in der aktuellen Diskurslage *gegen* das Projekt erheben ließen. Etwa den, dass bestimmte Vorstellungen von Musik und Geschichte von vornherein feststünden, anstatt aus der Empirie gewonnen zu werden; dass diese Vorstellungen (von Hybridität, Transnationalität, Transkulturalität und

Dezentralität) Produkte avancierter „Metropolitan Theory“, genauer von Postkolonialismus, Poststrukturalismus, Marxismus oder Psychoanalyse, und nicht der globalen Peripherie seien, in deren Namen man agiert; dass die hegemoniale Stellung solcher Theorien im Diskurs den fortgesetzten Ausschluss der „Subalternen“ bedeute, denen man eine Stimme geben will. Von einem Mangel an Theorie oder Selbstreflexion kann also nicht die Rede sein. Es ist aber durchaus so, dass die Ausgangslage in der Musikwissenschaft eine andere ist als in der Geschichtswissenschaft. Und dies hängt vor allem mit dem Gegenstand Musik zusammen: Zum einen ist der Graben zwischen Europa und dem „Rest der Welt“ in der Musik ideologisch besonders tief, möglicherweise tiefer als in verwandten Gebieten wie Literatur, Kunst oder sogar der Religion, weshalb es schwieriger scheint, sich von alten Gewohnheiten zu lösen; zum anderen hat eben diese Ausgangslage, wie Stokes in seinem einleitenden Essay zu Band zwei ausführt (MR, S. 23), zu einer mächtigen Tradition der Kulturkritik insbesondere in der Musikethnologie geführt, die den Dialog mit Historischer Musikwissenschaft oder Allgemeiner Geschichtswissenschaft eher erschwert als befördert. Reinhard Strohm, für seine beeindruckende Lebensleistung als Musikhistoriker ausgezeichnet, hält sich mit methodischen Überlegungen wohl gerade deshalb in auffälliger Bescheidenheit zurück. Und überlässt die einleitenden „Keynotes“ Vertretern der Nachbardisziplin.

Die Integration der disziplinären Perspektivenvielfalt ist dort kompliziert, wo mit moralischem Anspruch, also aus guten Gründen, musikwissenschaftlich Partei für die aus der traditionellen Musikgeschichtsschreibung Ausgeschlossenen ergriffen wird (vgl. ausdrücklich etwa TMH, S. 107) und dabei binäre Denkmuster hervortreten, die tief im alteuropäischen Begriff von Musik verankert sind, deren Inanspruchnahme für normative Grenzziehungen aber eigentlich überwunden schienen. Gemeint sind Gegensätze wie Schrift-

lichkeit/Schriftlosigkeit, Geschichtlichkeit/Geschichtslosigkeit, hohe und niedere Kultur, Orient/Okzident, Funktionalität/Funktionslosigkeit, Geist/Körper, Mann/Frau – Gegensätze, die zwar stets problematisiert werden, ohne sich im Denken aber immer konsequent von den mit ihnen verbundenen Verhärtungen im Diskurs zu lösen. Statt die starren Oppositionen in dialektisch vermittelte Gegensätze aufzulösen oder sie zu historisieren, werden zu oft schlicht die Seiten gewechselt. Wer dem Notentext musikalischer Kunstwerke keine privilegierte Position in der Historiographie einräumen möchte, entdeckt in der leiblichen Performativität musikalischer Praktiken eine tiefere Realität von Musik; das Lob der Funktionslosigkeit im Sinne der Autonomieästhetik wird mit einem spiegelbildlichen Lob der Funktionalität von Musik gekontert, das ihre Verwurzelung in Leben, Kultur oder Gesellschaft feiert. Asymmetrische Verteilung von Macht *allein* über die Wahl alternativer Gegenstände der Geschichte auszugleichen, wäre aber der schlechteste Weg zu einer Globalgeschichte der Musik, denn die eine Form der Voreingenommenheit würde einfach durch die ihr entgegengesetzte ersetzt. Geschichte aus der Perspektive der „Sieger“ wiche einer nur scheinbar weniger fragwürdigen Geschichte aus der Perspektive der „Verlierer“ (meist erzählt von den Siegern), die den kritisierten Euro- (, Logo-, Phallo- ...)zentrismus in umgekehrter Form als Europakritik zementiert. Worauf es für das Projekt einer Globalgeschichte ankäme, wäre, stets auch die geschichtliche Einheit des Gegensätzlichen historiographisch in den Blick zu nehmen.

Die postkoloniale (Selbst-)Kritik ist also nicht nur eine der treibenden Kräfte hinter dem Projekt einer Globalgeschichte der Musik, sie ist als politische Haltung auch einer der Gründe, die ihre Verwirklichung erschweren. Ihr Gewicht in der heutigen Musikethnologie mag dann auch erklären, warum die Musikwissenschaft, was die ausgeführte Globalgeschichte betrifft, wesentlich weniger

weit ist als die Geschichtswissenschaft, die in diesem Punkt weniger skrupulös scheint. Mit den von Akira Iriye und Jürgen Osterhammel herausgegebenen Bänden der *Geschichte der Welt* (6 Bände, 2012–2023) steht ein weit fortgeschrittener Vorschlag mit mehreren Tausend Seiten Text bereits jetzt zur Diskussion. Nicht ein Mangel an Reflexion und Diskussion also, sondern ein Zögern vor der Ausführung, und der dezentrale Ansatz des Balzan Projekts ist Ausdruck dieses Zögerns.

Liest man die drei Bände im Zusammenhang, stößt man, und das kann dann auch gar nicht anders sein, auf Redundanzen, auf Positionen, die unvereinbar sind, auf Zusammenhänge, die nur unterschwellig greifbar werden. Einzelne Kapitel setzen mit sehr umfangreichen theoretischen Überlegungen ein, bevor sie sich ihren Gegenständen widmen. Dabei fallen durchaus unterschiedliche Akzentsetzungen auf. Spielt die postkoloniale Debatte für Themen der west-, süd- und ostasiatischen Musikgeschichte eine große Rolle, dominieren andernorts anthropologische Zugänge. Zum Teil ist dies in der Sache, dem historischen Material und bestimmten Forschungstraditionen begründet, zum Teil liegt es aber auch einfach daran, dass die Kapitel aus Workshops hervorgegangen sind, deren Konzeption und Themenstellung mehr den akademischen Präferenzen ihrer Organisatoren und weniger einer Gesamtdisposition des Projekts folgt. Dass die Topostheorie ein primär für die Musikgeschichte Lateinamerikas besonders geeigneter Ansatz sei (SGH, Kapitel 17 bis 20), wird niemand behaupten wollen.

Bei aller Kontingenz und Heterogenität wird in den Bänden aber auch viel von dem Reichtum musikwissenschaftlicher Forschung sichtbar, der lange vor der jüngeren globalhistorischen Wende existierte. Das Verhältnis zwischen Historischer Musikwissenschaft und Musikethnologie entspricht, auch in seinen Spannungen, dem Verhältnis zwischen Allgemeiner Geschichte und Area Studies (Asienwissenschaften, Ameri-

kanistik, Afrikanistik) in der neuen Globalgeschichte. An nicht wenigen Stellen wird allerdings auch spürbar, wie sehr die europäische Musikgeschichte das Denken noch dort bestimmt, wo ihre Inhalte abwesend sind, und wenn es nur die Dominanz der „Kunstmusik“ gegenüber der traditionellen und der populären Musik ist. Im Ergebnis liegen hier Fragmente weniger einer musikalischen Globalgeschichte, sondern eines komplizierten Ausweichmanövers vor, die es dem Leser überlassen, durchaus zu seinem Vergnügen, darüber nachzudenken, ob und wie sich das historiographische Puzzle zusammensetzen ließe.

* * *

Die Organisation der Bände orientiert sich teils an der Struktur der Workshops, teils an übergreifenden Kriterien. So kombiniert der erste Band (SGH) Momente diachroner und regionaler Anordnung, indem traditionell mit Beiträgen zu Antike und Aufklärung begonnen wird und sich dann Kapitel zu Asien und Amerika anschließen. Aus unterschiedlichen Gründen (s. u.) bleiben Afrika und Europa/Nordamerika hier außen vor. Band zwei (MR) schließt mit weiteren Beiträgen zur Musikgeschichte der Antike an, die sich mit dem Bild einer „Music Road“ an der Vorstellung eines Pendants zu Teilen der westlichen Seidenstraße orientieren und dies dann mit Sektionen zu Indien und dem modernen Griechenland im regionalen Zusammenhang fortsetzen. Band drei (TMH) weist die größte Heterogenität auf, indem sich seine vier Teile Afrika, dem Thema Musik und Krieg, der globalen Bachrezeption und den Medien der Musik widmen. Als Klammer dient das Konzept der Transkulturalität, das allerdings genauso gut auch als ideelle Klammer des gesamten Projekts hätte dienen können. Die vielen lose verbundenen Kapitel ließen sich entlang des vom Projekt selbst ausgegebenen Ziels nun sortieren nach a) Addenda, also Vervollständigungen der existierenden Musikgeschichte, die deren Struktur unberührt

lassen und sie sozusagen global vervollständigen, b) Korrigenda, also Korrekturen an der bestehenden, c) Alternativen, in denen sich eine ganz andere Art von Geschichte abzeichnen würde. Aufgabe einer Rezension ist es zwar nicht, eine Systematik zu ersetzen, die den Bänden bewusst nicht mitgegeben wurde. Die Frage, wie eine zukünftige Globalgeschichte der Musik aussehen müsste, drängt sich dennoch als roter Faden der Lektüre auf.

Als Reverenz an den Initiator des Projekts greift David Irving in seinem Beitrag Reinhard Strohms (bei Taruskin bereits realisierten) Gedanken auf, dass die Antike von einer im engeren Sinne europäischen Musiktradition abzukoppeln sei (SGH, S. 35). Der Gedanke ist durchaus der eines Korrektivs, das Perspektiven in zweierlei Hinsicht eröffnet; zum einen hinsichtlich eines erweiterten Blicks auf die Antike, der bei dieser nicht nur an Athen (und in gewissem Abstand Rom) denkt, sondern an den ganzen mediterranen Kulturraum, und der zugleich, wie Band zwei es ausführt, die Perspektive in Richtung der uralten Handels- und Migrationswege auf der eurasischen Landmasse lenkt. Zum anderen hinsichtlich der Schwelle zur europäischen Neuzeit, die sich musikgeschichtlich an einer doppelten Abgrenzung – einmal der Moderne gegenüber der Antike, einmal von Europa gegenüber dem nichteuropäischen Anderen – bemerkbar macht. Epistemologisch wird in diesem historischen Moment eine Spaltung im Denken von Musik etabliert, an der sich noch heutige Methodendiskussionen abarbeiten, und deren Diskussion aus gutem Grund am Anfang der Buchreihe steht. Irving interessiert sich für Interferenzen, die sich zwischen dem diachronen und dem synchronen Anderen der europäischen Musik bereits in der frühen Neuzeit ergaben. In „außereuropäischer Musik“ meinte man das Echo der verschollenen Musik der „europäischen“ Antike zu hören. Entsprechende Assoziationen löste die Konfrontation mit afrikanischer Musik aus, in der Reisende und Ethnographen, nicht selten mit einem idea-

lisierten Bild vormoderner Ganzheitlichkeit und Gemeinschaftlichkeit vor Augen, meinten der eigenen musikalischen Vorgeschichte zu begegnen (vgl. TMH, S. 39).

Estelle Joubert zeigt anhand von europäischen Schriften des 18. Jahrhunderts dann, wie die epistemologische Spaltung des Musikdenkens die Betonung von Differenz und ein Übersehen von Gemeinsamkeiten (Mehrstimmigkeit bei den Maori und in Polynesien) nach sich zog. So wichtig dieser Hinweis ist, darf er nicht vergessen lassen, dass eine machtvolle epistemologische Konstellation nicht nur ein Hirngespinnst schlecht informierter Autoren ist, von dem befreit sich eine völlig andere historische Realität zeigen würde, in der die Unterschiede zerfließen. Sie ist eine historische Tatsache, von der die musikalische Praxis nicht unberührt ist, genau dies macht sie ja zu einer machtvollen Konstellation. Die Idee einer europäischen Musik, so ungreifbar und schemenhaft sie im Ausgang des Mittelalters gewesen sein mag, wurde so zu einer sich selbst erfüllenden Prophezeiung. Und zwar nicht nur dort, wo man sich als modern, europäisch, abendländisch empfand und Musik dementsprechend konzeptualisierte, sondern auch dort, wo die Ausbildung einer eigenen Identität die negierende Abgrenzung gegenüber dem Westen erforderte (TMH, S. 50f.).

Mit der „Aufklärung“ folgt ein nicht minder sensibler globaler Moment der Musikgeschichte, ein *locus classicus* der Eurozentrismuskritik. Während Globalhistoriker wie Sebastian Conrad (in der zitierten *Geschichte der Welt*) versuchen, die europäische Aufklärung in ihrer inneren Heterogenität und ihren weltweiten Verflechtungen (europäische Aufklärung als Reaktion auf die Welt – weltweite Reaktionen auf die europäische Aufklärung) zu sehen, geht es Philip Bohlman nicht um eine Gesamtsicht, sondern um partikulare „counter-histories“, Gegen-erzählungen zum Narrativ des europäischen Sonderwegs in die musikalische Moderne. Was Aufklärung dann musikalisch wäre und

warum sie sich im Plural „enlightenments“ auf irische Musik um 1800, Sacred Songs in Nordamerika und die Transformation der südindischen Karnatak Musik beziehen lässt, bleibt etwas vage. Andere Kapitel bieten anregende Anschlussmöglichkeiten. Eine Figur wie Dimitrie Cantemir etwa (MR, S. 180ff.), moldauischer Zeitgenosse von Leibniz, Bach und Voltaire, intellektuell durchaus Aufklärer und kulturell wie musikgeschichtlich in Osteuropa bzw. dem Osmanischen Reich verortet, böte sich als Protagonist einer globalhistorisch erweiterten Erzählung zum Thema Musik und Aufklärung an.

Zwei Kapitel wenden sich innerasiatischen Verflechtungen im Bereich der Seidenstraße zu. Jason Stoessels Beitrag zeigt, dass die Spielräume einer Globalgeschichte der Musik immer auch eine Frage der Existenz von Quellen sind. So ist die Quellenlage für das riesige mongolische Weltreich ausgesprochen dünn, der heute in Venedig aufbewahrte Codex Cumanicus (14. Jh.) ist eine der wenigen Schriftquellen, die innerasiatische musikalische Kulturtransfers vor Beginn der europäischen Moderne dokumentieren (SGH, S. 84). Liturgische Musik in Trecento-Notation wird hier mit Text in einer zentralasiatischen Turksprache unterlegt.

Max Peter Baumann durchquert quasi in Vogelperspektive den gesamten Raum der Seidenstraße in Geschichte und Gegenwart, der ihm dabei zum Paradigma musikalischer Transkulturalität wird. Dass er dabei auf gegenwärtige Projekte von Komponisten und Musikern wie Tan Dun und Yo Yo Ma rekurriert, lässt ein weiteres grundsätzliches Problem erkennen. Musikalische „Cross Over“, wie sie in der zeitgenössischen Kunstmusik, der Popmusik oder der historischen Aufführungspraxis heute Konjunktur haben, unterliegen einer ästhetischen Normativität, die für unbefangene Historiographie mindestens ebenso heikel ist wie die bereits angesprochene politische. Ästhetisierung von Geschichte setzt diese von vornherein unter positive Vorzeichen, ein Umstand, den die Musik-

wissenschaft längst erkannt und reflektiert hat (etwa hinsichtlich der auf einschlägigen Tonträgern vermittelten Vorstellung lateinamerikanischer Barockmusik, die heutiger „Latin Music“ wesentlich näher steht, als es die historischen Quellen nahelegen). Musikalische Globalgeschichte steht, wie die Standardmusikgeschichte, vor der Aufgabe einer doppelten Kritik: der der historischen Quellen und der heutigen Geschichtskultur und ihren populären Erscheinungsformen.

Auf interessante Weise gelingt diese doppelte Kritik Leonardo J. Waisman in seinem Beitrag über Musik im Kontext der Jesuitenmission in Südamerika. Entgegen der durch Schriften der Missionare verbreiteten Legende einer natürlichen Musikalität und Offenheit der Indigenen für europäische liturgische Musik zeigt Waisman im Anschluss an anthropologische Arbeiten, wie sehr sich die musikalischen Praktiken der missionierten Indios letztlich von denen der Europäer unterscheiden. Was auf den ersten Blick wie gelingende Akkulturation aussehe, lasse sich treffender als eine Art des kulturellen Kannibalismus beschreiben, bei dem die Macht des Gegners buchstäblich einverleibt wird. Scheinbar gelingende Reproduktion des europäischen Modells sei in Wirklichkeit eine Form der rituellen Imitation, bei der musikalische Manuskripte wie magische Objekte behandelt wurden, nicht als lesbare Texte. Für Waisman eine Form des antikolonialen Empowerments (SGH, S. 316), die als Konsumartikel auf dem Markt für „World Music“ zu verkaufen, brutal wäre. Unabhängig davon, ob die postkoloniale Lesart überzeugt, ist die Quellennähe und Detailliertheit der Beschreibung pauschalen und ästhetisierten Vorstellungen musikalischer Transkulturalität überlegen.

Wenn unter dem Label Transkulturalität, wie in Baumanns einleitendem Essay zu Band drei, ein musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel ausgerufen wird, fragt man sich zudem, wovon genau sich dieses Paradigma abgrenzen will. Die europäische

Musikgeschichte ist ein Musterfall von Verflechtungen oder Entgrenzungen nationaler, regionaler, lokaler oder konfessioneller Identitäten und seit langem genauso begriffen und beschrieben worden. Auf der anderen Seite lässt sich aber die Geschichtswirksamkeit des Identitätsdenkens als Form der politischen Imagination – etwa in den heute erstarkenden Spielarten des Nationalismus und Ethnozentrismus – kaum leugnen. Mit Baumann eine transkulturelle Subjektivität – „each individual selects and creates his or her own conglomerate of identities“ (TMH, S. 25) – als überzeitliche Norm oder anthropologische Tatsache einfach voranzusetzen, wirkt vor diesem Hintergrund naiv. Die Vorstellung einer individuellen Wahl fluider Identitäten mag mit Blick auf urbane Lebensformen des 21. Jahrhunderts plausibel sein, nicht für den größeren Teil der Geschichte und Konstellationen weniger subtiler Ausübung gesellschaftlicher Macht.

Die Kapitel zu Ostasien (in SGH) zeigen, wie unterschiedlich man historiographisch mit Fragen der Identität umgehen kann. Während Rinko Fujita in der Binarität der modernen Musikkultur Japans zwischen Verwestlichung und Konservatismus eine Gefährdung der traditionellen Musik sieht, interessiert sich Oliver Seibt für den historischen Kippunkt, an dem in der Wahrnehmung der japanischen Popmusik *innerhalb* Japans sich der Akzent vom Fremden zum Eigenen verschiebt. Obwohl Produkt der kulturellen Modernisierung und Westorientierung, gilt J-Pop seit der Wende zum 21. Jahrhundert in Japan als genuin japanische Art von Musik, ein Befund, der insgesamt für globalgeschichtliche Perspektiven auf die Musik bedeutsam ist, denn die Wahrnehmung des Eigenen und Fremden ist – wie Seibt zeigt – auf komplizierte Weise damit verwoben, wie beides andernorts wahrgenommen wird, in diesem Fall die japanische Popmusik in dem Moment, wo sie im Westen nicht mehr stereotyp als Trash und billige Kopie erscheint, sondern cool ist. Ebenso bedeutsam, und kei-

neswegs nur für den japanischen Kontext, ist allerdings auch der Eindruck eines gänzlich unvermittelten Nebeneinanders von Denkformen innerhalb *einer* gesellschaftlichen Realität, der sich nach der Lektüre der Japankapitel von Fujita und Seibt einstellt. Jin-Ah Kim wirbt, mit viel theoretischem Vorlauf, für das Modell überkreuzter Geschichte, um die Situation der westlichen Musik in (Süd-)Korea zu begreifen, verbleibt dann aber doch im nationalen Rahmen der – freilich ausgesprochen komplexen – koreanischen Musikgeschichte. Ähnlich Keith Howard, der sich als Kenner der koreanischen Musikkultur der Frage „Was ist koreanische Musik?“ widmet. Der Aufsatz der Sinologin Nicola Spakowski, in dem das Wort „Musik“ kein einziges Mal fällt, wirkt wie ein Fremdkörper, während Henry Spiller sich dem faszinierenden Beispiel der Adaption von Heavy Metal für indonesische Bambusinstrumentenensembles widmet.

Es bietet sich an, die zwei Indienkapitel des ersten Bandes mit denen in Band zwei und drei zusammenzulesen. Gemeinsam ist ihnen das Bemühen, sich von den engen Interpretationslinien einer postkolonialen Kritik nach Edward E. Said zu befreien. Matthew Pritchard greift die lange geführte Diskussion über die „Hindoostanee Airs“ aus dem 18. Jahrhundert auf, um mit einem Kolonialismusvergleich anzuschließen. Während der „koloniale Kontrapunkt“ (David Irving) im philippinischen Manila regionale Musikformen marginalisierte, sei dergleichen in Indien nicht zu beobachten. Nordindische Musik sei bis zur Unabhängigkeit weitgehend unverändert praktiziert worden. Allerdings änderte sich, wer an ihr teilhatte (SGH, S. 259). Klassische indische Musik sei ein Sonderfall, sie sei zwar institutionell modernisiert, aber – im Unterschied etwa zum chinesischen „Orchester“ – nicht ästhetisch europäisiert worden, unter den Bedingungen von Kolonialismus und Modernisierung habe sie, verglichen mit Japan, China, Thailand und Persien, ihre spezifische kulturelle Autonomie aus-

geprägt. Christin Hoene (THM, S. 283ff.) weist darauf hin, dass diese Deutung Teil eines nationalistischen, antikolonialen Narrativs sei, ein Befund, der sich (entgegen der Annahme eines indischen Sonderwegs) den antimodernen, antiwestlichen Tendenzen im nationalistischen Japan des 20. Jahrhunderts an die Seite stellen ließe. Ein Widerspruch ist Hoenes Hinweis nicht, zeigt Pritchard doch, wie die Position der kulturellen Autonomie in Indien sich diskursiv durchgesetzt hat. Beispielhaft ist die Debatte zwischen Dhurjatiprasad Mukherji und Rabindranath Tagore (die in ihrer Bedeutung hier der Adorno-Krenek-Debatte in der Neuen Musik verglichen wird), bei der sich Mukherjees Überzeugung, indische klassische Musik müsse nicht modernisiert werden, denn sie sei längst modern (Mikrotöne!), durchsetzen sollte, während Tagores Plädoyer für eine Modernisierung (die Suddhaseel Sen anhand von Tonalitätsspuren in Tagores Raga-Kompositionen nachweist [SGH, S. 283ff.]) auf dessen kultureller Bi-Musikalität aufbaute.

Es folgen Fallstudien zu „Cultural Brokers“ wie John Foulds (ebd., S. 292ff.) und seiner Frau Maud MacCarthy (Nalini Ghuman, MR, S. 236ff.) sowie zur Repräsentation der tanzenden „Nautch Girls“ in europäischer Musik und Oper (Margaret E. Walker, MR, S. 213ff.). Hoene kommt dann nochmals auf das Problem der kulturellen Autonomie zu sprechen. Die auffallende Abwesenheit Bachs im musikalischen Indien korrespondiere der genannten kulturellen Autonomie der indischen klassischen Musik. Am Beispiel zeitgenössischer Literatur zeigt sie, wie klassische indische Musik heute ausdrücklich im Abgleich mit der europäischen Idee der absoluten Musik gedacht wird (TMH, S. 281ff.), allerdings im Bewusstsein der Abwesenheit der Figur des genialen Komponisten.

Auch wenn es, wie oben gesagt, überrascht, die Kapitel zur Musikgeschichte Lateinamerikas unter dem Dach der Topostheorie gruppiert zu finden, ist die Wahl dieses Ansatzpunkts nicht beliebig. Sie ließe sich

aus der Situation einer Kunstmusiktradition erklären, die aus vielerlei Gründen (Dekolonisierung bereits im 19. Jahrhundert, Marginalisierung der indigenen Kultur, transatlantischer Kulturtransfer durch Siedlerkolonialismus) länger und dichter mit der europäischen Kunstmusiktradition verbunden ist als etwa die Indiens. Es verwundert daher nicht, die Ausbildung musikalischer Topoi nach Art der Programmmusik des 19. Jahrhunderts in argentinischer, venezolanischer oder mexikanischer Kunstmusik des späten 19. und 20. Jahrhunderts zu finden. Ebenfalls verwundert es nicht, dass sich die Topik ähnlich wie in Europa mit der Frage musikalischer Nationalidentität verbindet (einem global omnipräsenten Problem der Moderne), ließ sich doch das spezifisch Nationale als musikalischer Topos konstruieren, ob nun als verlassene Ranch in der Pampa (Alberto Williams, SGH, S. 353) oder in Form der mexikanischen Marktschreier und ihrer „Jingles“ (Roberto Kolb-Neuhaus, SGH, S. 402ff.). Julio Mendivil zeigt die Fruchtbarkeit des Ansatzes an Schlager (Katja Ebstein) und populärer Musik, wo in den 1960er Jahren der Topos musikalischer Folklore aus der Andenregion (*Los Incas*) Konjunktur hatte, auf den sich seitdem wiederum die reisenden Straßenmusiker aus Bolivien, Peru, Ecuador stützen konnten. Die Kapitel zeigen, wie ergiebig es ist, den lokalen Besonderheiten anhand einer begrenzten übergeordneten Fragestellung nachzugehen. So war die Imagination des Walzers in Venezuela eine andere als die in Mexiko. Kompliziert auch die Ambivalenz musikalischer Identität in Mexiko, wo das europäische Erbe einerseits Abgrenzungsbewegungen auslöste, andererseits Teil der eigenen Identität war, mit der man sich etwa von der als vulgär empfundenen amerikanischen Unterhaltungsmusik abgehoben sah.

Band zwei bringt zunächst die in Band eins in Aussicht gestellte musikgeschichtliche Perspektive auf den in Richtung Eurasien erweiterten Mittelmeerraum. In erster Linie geht es um die westliche Seidenstraße zwischen

Griechenland und Indien, wobei die bereits kommentierten zwei Indienkapitel geopolitisch eher dem British Empire und weniger dem Horizont des Alexanderreichs zuzuordnen wären. Das Alexanderreich zeigt seine musikhistorische Bedeutung in den musikarchäologisch ausgerichteten Kapiteln von Gabriela Currie und Ciro Lo Muzio am Beispiel von Gandhara (heute Pakistan), einem antiken Melting Pot zwischen Hellenismus, Perserreich und der buddhistisch geprägten Industalkultur. Wer aus Museen für asiatische Kunst die fließenden Übergänge zwischen klassisch griechischer Skulptur und der sich bis weit nach Ostasien ausbreitenden buddhistischen Skulptur kennt, findet Ähnliches im Bereich der Musikikonographie und Organologie (der Morphologie von Musikinstrumenten wie Kurzhalslaute, Harfe, Flöte). Auch wenn Musik aus dem alten Gandhara selbst nicht überliefert ist, nicht überliefert sein kann, gelingt es den Kapiteln doch, etwa am Beispiel des „Persian Snap“, einer ikonographisch nachvollziehbaren Klatschfigur der Hände im Frauentanz, uralte Praktiken lebendig werden zu lassen und so Eindrücke der jahrtausendealten Verbreitungswege von Musik im südlichen Eurasien zu vermitteln.

Die musikarchäologischen Beiträge schließen implizit an die Arbeiten der Berliner Schule der Vergleichenden Musikwissenschaft an, vor allem die Tradition der Kulturkreislehre, die hier gewissermaßen ein Update erhält, indem neuere objektorientierte Ansätze wie die Akteur-Netzwerktheorie einbezogen werden und Kultur nicht essentialistisch als fixe Größe, sondern als Ensemble nichtlinearer Prozesse verstanden wird (MR, S. 70).

The Music Road lässt sich in den zentralen Kapiteln gewinnbringend im Zusammenhang lesen, denn Donatella Restani schließt mit einem Kapitel zur Musik im mittelalterlichen Alexanderroman an, auf den sich auch Andrew Hicks mit seinen Überlegungen zur persischen Sufi-Musik des Mittelalters bezieht. Der Fokus liegt auch hier, wie es der

Titel des Bandes ja nahelegt, auf den globalhistorischen Verbindungen. In diesem Fall auf der in Quellen wie dem Alexanderroman nachvollziehbaren Rezeption griechischer und insbesondere pythagoräischer Musiklehre in der persisch-arabischen Musikkultur des Mittelalters. Für die globale Ausdifferenzierung des Musikbegriffs relevant ist die Beobachtung, wie sich im Rahmen der Sufi-Praxis ein akusmatisches Verständnis von Musik als Klang und reinem Hören ausbildet, wie dieses bei Suhrawardi (12. Jhd.) gleichzeitig aber von mechanistischen, rationalistischen Elementen der griechischen Tradition befreit worden sei. Klang fungiere – Hicks schließt hier an aktuelle Ansätze der Sound Studies an – als Medium inneren „Sehens“, während sich in der Tradition der Westkirche zur selben Zeit die Vorstellung der transzendenten „musica coelestis“ durchsetzte (MR, S. 116ff.).

Lisa Nielson entwickelt die originelle Idee, das Musikdenken in der äußerlich ja durchaus musikfeindlichen Sphäre des Islam anhand von Anti-Musik-Traktaten aufzuarbeiten, deren bestimmte Negation das Verbotene, Fragwürdige (die Verbindung von Musik mit Sex, Alkohol, Genderplay, der Gefahr lasziver Weiblichkeit) in leuchtenden Farben schildert (MR, S. 139ff.). Ähnlich ambivalent und kreativ der Umgang mit dem Musikverbot in der religiösen Praxis des Islam: Da das Singen des Koran verboten war, nannte man die melodisch innig ‚gesungene‘ Rezitation der Koranverse einfach nicht Musik. Es mag mit der Ambivalenz des Islam gegenüber der Musik zusammenhängen, dass eine Musikgeschichte des klassischen Islam in Persien und Arabien fehlt (MR, S. 165ff.). Musik sei Teil des kulturellen Gedächtnisses, das – anders als im lateinischen Westen – auf oral tradiertem Überlieferung aufbaut, die zudem mehr anekdotisch als wissenschaftlich-historiographisch verfähre. Owen Wrights Kapitel demonstriert an einem komplizierten Überlieferungsproblem der persisch-ottomanisch-arabischen Musik gleichwohl, über

welches Detailwissen die Musikwissenschaft im Bereich dieser in der westlichen Standardmusikgeschichte weitgehend ignorierten reichen Musikkulturen verfügt.

Der abschließende Teil zu Griechenland meint das moderne Griechenland und damit – pars pro toto – einen großen Teil des östlichen Europas, das musikgeschichtlich für die westliche akademische Welt ebenfalls weitgehend terra incognita ist. Katy Romanou fasst im Schnelldurchgang 1000 Jahre griechische Musikgeschichte zwischen dem 9. und 19. Jahrhundert zusammen, ein Plädoyer zunächst für die stärkere Berücksichtigung von Byzanz in unseren musikgeschichtlichen Erzählungen, die nicht nur die (von Constantin Floros unterstrichene) Bedeutung der Ostkirche für die (spätere) Entwicklung etwa der Notation im Westen anerkennt, sondern auch die durch Zarlino, Burney oder Forkel belegte Beobachtung, dass sich unter Bedingungen von Fragmentation und Vertreibung archaische Praktiken der frühen Mehrstimmigkeit in Osteuropa hielten, wo sie im Westen längst durch andere Formen der Figuralmusik verdrängt waren (MR, S. 260). Nach einem historischen Epochensprung erfährt man bei Walter Puchner und Kostas Kardamis Informatives über Operntraditionen in Ost- und Südosteuropa (Moldawien, Odessa, Sotchi, Istanbul), wo sich vor allem italienische Oper neben persisch-arabischer Musik und byzantinischer Kirchenmusik etablieren konnte, während arabisches Schattentheater auch als Reaktion gegen westliche Musik gepflegt wurde (MR, S. 294). Die ionischen Inseln sind interessant als Region, die einerseits unabhängig vom Osmanischen Reich war, aus dem Westen gesehen aber bereits zum Orient gehörte. Jedenfalls führte, wie Kardamis zeigt, dies zu Formen der Selbstorientalisierung, die er an griechischen Opernkompositionen des 19. Jahrhunderts nachweist. Avra Xepapadaku beschließt das Schlaglicht auf Griechenland mit dem Blick auf italienische Oper und französische Operette im Umfeld der griechischen Revolution.

Will man *The Music Road* resümieren, dann liegt der Gewinn dieses Bandes vor allem darin, auf einige in der geläufigen Musikgeschichte vernachlässigte Regionen hingewiesen zu haben. Band drei nimmt demgegenüber erneut mehr den Impuls einer Revision der bestehenden Musikgeschichte auf. Und zwar einerseits mit dem im Titel ausgerufenen Plädoyer für eine transkulturelle Musikwissenschaft (s. o.), andererseits mit der Suche nach übergreifenden Kriterien der globalen Musikgeschichte, ein Aspekt, der angesichts der sehr heterogenen vier Teile des Bandes allerdings erst bei der Lektüre und dann auch eher unterschwellig hervortritt.

Dass der Buchteil zu Afrika vergleichsweise knapp ausfällt und im ganzen Projekt kein Autor/keine Autorin afrikanischer Herkunft zu Wort kommt, ist auf seine Weise bezeichnend für die globale Musikwissenschaft im frühen 21. Jahrhundert. Von den vier Kapiteln zu Afrika nimmt vor allem das von Tobias Robert Klein eine globale Perspektive ein. Es ist eines der wenigen Kapitel, die eine historiographische These in den Raum stellen, die These, dass die Erfindung der absoluten Musik in Europa und die Erfindung einer „nichtabsoluten“ afrikanischen Musik historisch gleichzeitige und aufeinander bezogene Phänomene seien. Klein schließt an Susan Buck-Morss' vielgelesene Hegel-Deutung (*Hegel und Haiti*) an, nicht direkt mit Blick auf die Dialektik von Herr und Knecht, bei der Hegel an den atlantischen Sklavenhandel gedacht haben soll, aber doch mit Blick auf eine damit verwandte Dialektik von absoluter und nichtabsoluter Musik, die Klein in eine global- oder universalhistorische Perspektive rückt. Die Konstruktion der Idee der absoluten Musik um 1800 implizierte demnach in einer historischen Dialektik die Konstruktion ihres Gegenbilds, das man unter anderem, wie Klein anhand historischer Quellen belegt, in Afrika fand. Die Überlegung ist wohl auch als Plädoyer in Richtung Musikethnologie gemeint, wenn Klein im Anschluss an Kofi Agawu dafür wirbt, sich vom Dogma

der Funktionalität „afrikanischer“ Musik zu lösen und ihre kontemplativen, ästhetisch autonomen Aspekte zu berücksichtigen. Für das Projekt einer Globalgeschichte der Musik ist hier eines von deren grundlegenden Problemen berührt: Die methodologische Affirmation einer nichtabsoluten Musik bliebe der Dialektik von Herr und Knecht ebenso verhaftet wie die als eurozentrisch zurückgewiesene Affirmation der absoluten. Aufgabe wäre es folglich, sich von dem schlechten Entweder-Oder zu lösen und die Einheit der Unterscheidung in ihrer historischen Entfaltung zu denken.

Das Thema „Musik und Krieg“ bedeutet einen inhaltlichen Sprung innerhalb des Bandes, zumal nicht unmittelbar einleuchtet, warum sich ausgerechnet diese Fragestellung für den Entwurf einer transkulturellen Musikwissenschaft aufdrängt und was ihre global-historische Dimension wäre. Um den (Welt-)Krieg als Form gewaltsamer transkultureller Interaktion geht es jedenfalls nicht. Wäre das Negativthema Krieg die letzte verbliebene Möglichkeit, Europa musikalisch-globalhistorisch zu würdigen? Verbindungsmomente zwischen den Kapiteln lassen sich gleichwohl entdecken, etwa wenn Morag Josephine Grant das Verschwinden von Kriegsmusik in Europa mit dem Aufkommen der absoluten Musik assoziiert (TMH, S. 134). Musik im Krieg, so ihre Beobachtung, sei nicht die Repräsentation des Chaos, das der Krieg verbreite, sondern der Versuch, ihm Ordnung entgegenzusetzen. Dass die rein koordinierende Form von Musik (Signale, Rhythmisierung des Kriegsgeschehens) auf den Schlachtfeldern des 20. (und 21.) Jahrhunderts zu einem Anachronismus wird, ist sicher richtig. Die Omnipräsenz von Musik auch in den jüngsten Kriegen, ob als Waffe (Folter), Stimulanz oder Mittel der Propaganda, ist gleichzeitig nicht zu übersehen, gerade auch hinsichtlich des Verschwimmens der Grenze zwischen realem und medialisiertem Kriegsgeschehen spätestens seit dem Vietnamkrieg. Themen wie diese werden hier allenfalls angerissen.

Keith Howard widmet sich der Organologie vormoderner koreanischer Kriegensembles, Silke Wenzel sehr musiknah der musikalischen Kodierung von Alarm und Feldgeschrei in der frühen Neuzeit.

Nach erneutem inhaltlichem Sprung liest man weiter über die globale Rezeption Bachs, ein Thema, das bereits die zurückliegenden Bachjubiläen (1985, 2000) beschäftigt hat. Thomas Cressy schreibt erhellend zu Bach in der frühen Shōwa-Zeit vor dem Hintergrund des Nationalismus der 1920er Jahre und der Achse Rom-Berlin-Tokio. Mit rein konstruktivistischen (für ihn „nihilistischen“, TMH, S. 207) Erklärungen für die starke Bach-Rezeption in Japan will sich Cressy nicht begnügen. Allein Politik, der Respekt vor der deutschen Kultur, der europäischen Zivilisation insgesamt oder die Präsenz deutscher Musiker im Japan des frühen 20. Jahrhunderts könnten nicht erklären, warum Bach und kein anderer Komponist so wichtig wurde. Als Gegengewicht zu konstruktivistischen Positionen schlägt er den Begriff der „Affordanz“ vor – also das, was Bachs Musik von sich aus anbietet. Wenn man mag, kann man auch hierin einen Verweis auf das heimliche Gravitationszentrum absolute Musik sehen, die ja von der Prämisse ausgeht, dass es ästhetische Eigenschaften von Musik *gibt*, die sich nicht auf die immer kulturellen oder subjektiven und damit kontingenten Akte der Rezeption reduzieren lassen. Auf paradoxe Weise hinge die Kontingenz der globalen Bach-Rezeption damit zusammen, dass sich eben nicht viele Komponisten nennen ließen, deren Musik derart vielfältige und produktive Formen der globalen Rezeption provozieren konnte.

Kayoung Lee diskutiert das Schwanken zwischen Affirmation und Zurückweisung im Umfeld des Bach-Jubiläums 1985 in Südkorea, wo Bach vom Bestreben einer kulturellen Emanzipation der Musikkultur von westlicher Hegemonie ausgenommen wurde. Über die bemerkenswerte Abwesenheit Bachs in Indien wurde bereits gesprochen.

In Lateinamerika sind die Formen des Bach-Bezugs aufgrund der engeren Bindung an Europa durch Emigration, Exil, Kolonialgeschichte, die Ausbildung lateinamerikanischer Komponisten in Paris oder Leipzig vielfältig und divers, oftmals mit Spanien – vor und nach 1936 – in der Rolle des Vermittlers. Auf den Titel des Bandes Bezug nehmend bringt Daniela Fugellie (TMH, S. 226) am Beispiel Chiles den Begriff der „Transkulturation“ ins Spiel, um die Wechselseitigkeit von Rezeptionsakten gegenüber vereinfachten Vorstellungen von Sender- und Empfängerkulturen zu unterstreichen.

Der Eindruck, dass die Zahl möglicher Gegenstände unerschöpflich und irgendwie auch erschlagend ist, drängt sich in den Bach-Kapiteln wie in den vorangegangenen Teilen (und Bänden) auf. Der abschließende Teil zu den Musikmedien ist hier keine Ausnahme, auch wenn mit dem Thema Medien hier ein wahrlich grundlegendes Thema jeder Musikgeschichte zur Sprache kommt. Heterogen sind die Kapitel auch hier: ein Kapitel zur musikalischen Melodik in Kulturen mit tonalen Sprachen (das nicht zwingend unter die Überschrift „Medien“ gehört), informative Beiträge zur Schallplattenindustrie in Südostasien, zum polnischen Experimentalstudio, zur Soundscape des multiethnischen Moskau sowie abschließend ein Kapitel über die Bedeutung von Online-Archiven für die musikethnologische Forschung.

* * *

Wenn sich nach der Lektüre der drei Bände das Gefühl einstellt, einer Globalgeschichte der Musik trotz der überwältigenden Fülle neuer oder neu gedachter Gegenstände und Ideen wenig näher gekommen zu sein, hat dies wohl zwei Gründe. Zum einem fehlt den Bänden die Struktur, die aus einer Ansammlung von Beispielen eine Geschichte machen würde. Ohne den Versuch einer historiographischen Integration des Überflusses drängt sich unweigerlich der Eindruck auf, nur einem ungeordneten und unübersichtlichen

Weltgeschehen von Musik gegenüberzustehen. Zum anderen ist eben dieser Eindruck nicht wirklich neu, denn ein reiches Wissen über die Fülle der Formen von Musik in allen Kulturen der Welt ist in der Musikwissenschaft seit langem vorhanden und in ihren Publikationsorganen und Fachbibliotheken abrufbar. Wäre dies bereits die Globalgeschichte der Musik, hätten wir sie längst. Die Frage ist, ob man sich damit zufriedengeben will. Geschichte ist, wie immer man sie methodisch betreiben will, mit dem Anspruch verbunden, Ordnung im Unüberschaubaren und Kontingenten zu erkennen. Dass dieser Anspruch hier nicht eingelöst wird, hängt mit jenem ungelösten Grundproblem zusammen, das die Anlage der Bände und des gesamten Projekts eher aktualisiert als es zu bewältigen: Der Schritt zu einer Globalgeschichte der Musik ist hier, von wenigen Ausnahmen abgesehen, ein Schritt aus der mittelwesteuropäischen Standardmusikgeschichte heraus. Eine Globalgeschichte der Musik, die dem Anspruch an eine Geschichte gerecht würde, müsste aber eine sein, die der Geschichte der westlichen, europäischen Kunstmusik nicht ausweicht oder diese nur außerhalb Europas aufsucht, sondern in der Lage wäre, sie selbst im globalen Horizont neu zu denken.

(Mai 2022)

Tobias Janz

* * *

Ausdruck in der Musik. Theorien und Formationen. Hrsg. von Jürgen STOLZENBERG. München: Edition Text + Kritik 2021. 624 S., Abb., Nbsp., Tab.

Der von Jürgen Stolzenberg herausgegebene Band zum Ausdruck in der Musik ist sorgsam ediert und thematisch klug konzipiert. Musikalischer Ausdruck erfährt eine denkbar umfassende Ausleuchtung. Leider kann kaum gelingen, in einer Rezension sämtliche Beiträge des üppigen Bandes hin-

reichend zu würdigen, lediglich lassen sich Schlaglichter auf zentrale in ihnen aufgeworfene Frage- und Problemstellungen werfen. Zu den Stärken der Publikation gehört es, eine breite Übersicht und Klärung der Forschungslage aus verschiedenen disziplinären Perspektiven zu geben, elementare Diskussionsfelder und Desiderate zu benennen und mögliche Lösungswege für die angesprochenen Schwierigkeiten anzuführen. Zunächst geht es in drei Aufsätzen um die systematische, empirische und theoretische Bestimmung des Gegenstands. Der umfangreichste zweite Teil des Buches widmet sich dem Ausdruck in der europäischen Kunstmusik seit etwa 1600 bis zu Beginn unseres Jahrhunderts. Drei weitere Aufsätze befassen sich in grundlegender Bestimmung mit dem Ausdruck in Pop (Daniel Martin Feige) und Jazz (Georg Mohr) sowie mit dem Stimm-ausdruck bei Bob Dylan (Richard Klein). Im abschließenden Teil behandeln drei Beiträge Ausdruck exemplarisch an nordindischer Kunstmusik (Jeffrey M. Valla, Jacob A. Alappatt, Avantika Mathur, Nandini C. Singh), westafrikanischer Musik (Tobias Robert Klein) und an der chinesischen Griffbrettzither *guqin* (Yongfei Du). Die in einer Aufsatzsammlung nicht völlig zu vermeidende Heterogenität des abgehandelten Stoffs und der vertretenen Auffassungen kommt der Thematik entgegen, da mit dem Wort „Ausdruck“ in Bezug auf Musik weder eindeutig ein bestimmter Begriff angesprochen wird noch die Grundlagen der verschiedenen mit ihm verbundenen Phänomene wirklich geklärt sind. Erhellend ist das Buch vor allem bei einer Lektüre, die die verschiedenen Beiträge miteinander in Beziehung setzt. In deren wechselseitiger Ergänzung werden sowohl entscheidende Fragen und Potentiale als auch Grenzen der bisherigen Forschung zum musikalischen Ausdruck bzw. seiner wissenschaftlichen Erforschbarkeit überhaupt sichtbar.

Die theoretischen Zugänge zur Thematik sind multiperspektivisch gewählt. In der

analytischen Philosophie (Stefan Zwinggi) ist aus begrifflicher Top-Down-Perspektive bisher wohl am gründlichsten über die Möglichkeiten musikalischen Ausdrucks nachgedacht worden, und eine Betrachtung von einem empirischen Standpunkt aus – sei es neurowissenschaftlich, musikpsychologisch oder -soziologisch – trägt Top-Down zum Verständnis der tatsächlichen Ausdruckswahrnehmung der Hörer bei (Melanie Wald-Fuhrmann). Beides muss mit den historischen Gegebenheiten vermittelt werden, zu diesem Zweck sind neue Wege im Zusammenspiel von systematischem und historischem Wissen zu suchen (Wolfgang Fuhrmann). Die enge Verzahnung der theoretischen Beiträge erreichen die übrigen Abhandlungen, die sich einzelnen historischen Aspekten des musikalischen Ausdrucks widmen, selbstverständlich nicht. Gerade dies gestattet einer geneigten Leserschaft jedoch auch kritische Rückfragen an die Theorie.

Die Schwierigkeiten dessen, was als musikalischer Ausdruck verstanden wird, liegen bereits bei den Begrifflichkeiten. „Ausdruck“ verweist auf jemanden, der sich ausdrückt, und etwas, das sich ausdrückt. Beides ist, wie in verschiedenen Aufsätzen deutlich wird (Zwinggi; Fuhrmann; Feige), in Bezug auf Musik problematisch. Weder ist sie ein Lebewesen, das sich ausdrücken könnte, noch ist klar, wem ihr vorgeblicher Ausdruck zugeschrieben werden könnte. Das übliche Ausweichen auf den Terminus der Expressivität läuft auf dieselben Schwierigkeiten hinaus und geht natürlich nicht einmal als Verlegenheitslösung durch. Sprachlich auffällig ist wie in der gesamten Debatte um Ausdruck, Emotion, Affekt etc. eine verengte Verwendung des Wortes „Gefühl“, dessen Gegenstandsbezug kaum mehr Berücksichtigung erfährt, etwa wie beim Sprachgefühl als auf die Angemessenheit einer Sache gerichtet. Fühlen leitet sich vom Tasten ab, bringt etwas in Erfahrung. Emotion hingegen leitet sich wie Expression und Ausdruck vom Heraus-

bewegen ab. Die propositionale Verfasstheit von Gefühlen wird in dem Band mit Blick auf Musik denn auch eher herabgespielt (z. B. Fuhrmann). Nur gelegentlich schimmert etwas von möglicher Sachbezogenheit von Ausdruck und Gefühl in den Texten durch, vorrangig in den historisch gelagerten Beiträgen, etwa wenn dargestellt wird, was Forkel unter einem vernünftigen Genießen der ästhetischen Anordnung von Musik versteht (Johannes Greifenstein). Hervorzuheben ist mit Blick auf die Sachhaltigkeit von Ausdruck die Analyse von Steven Kazuo Takasugis Komposition *Diary of a Lung* (Claus-Steffen Mahnkopf). Was die „unerlässliche Begriffsarbeit“ (Zwigggi, S. 51) betrifft, gibt es also noch einiges zu tun.

Wie schwer manche Eigenschaften musikalischen Ausdrucks zu verstehen sind, lässt sich daran erkennen, dass sie stets von neuem der Reflexion unterzogen werden. Die Relationen zwischen dem in einem Musikstück angelegten Ausdruck, dem hörend an ihm wahrgenommenen Ausdruck und dem selbst dabei empfundenen Ausdruck bereiten schon Platon Kopfzerbrechen. Den Autoren des vorliegenden Bandes und denen, auf die sie sich beziehen, geht es kaum anders. Lösungen scheinen aktuell vorwiegend in Analogiebeziehungen gesucht zu werden, unter Zugrundelegung einer „Isomorphie zwischen musikalischen und emotionalen Prozessen“ (Fuhrmann, S. 89). Doch damit beginnen die Probleme erst. Analogien sind zunächst unspezifisch. Wer die emotionalen Aufwallungen der Broker an der Wallstreet angesichts der Entwicklung von Aktienkursen beobachtet, wird eine wohl nicht geringer ausgeprägte Isomorphie beobachten können als im Falle musikalischer Entwicklungen (vgl. Zwigggi; Feige). Auch der Vergleich musikalischen Ausdrucks zwischen den Kulturen, sofern auf Analogien aufbauend, lässt von der Spezifik der Musik wenig übrig und ist ohne die Einebnung eventuell entscheidender Differenzen nicht zu haben, wie der Vergleich westafrikanischer Musik mit dem

Finalsatz von Beethovens 9. Symphonie zeigt (T. R. Klein).

Das Problem hingegen, ob überhaupt sinnvoll von Ähnlichkeit gesprochen werden kann, erfährt eine zu geringe Aufmerksamkeit; mit dem Konstatieren von Vagheit (Zwigggi, Feige) ist es nicht getan. Große Ähnlichkeit ist gar nicht erforderlich, um etwas als emotionalen Ausdruck einzuordnen. Sonst könnten Strichgesichter nicht so leicht Ausdruckscharakteren zugeordnet werden. Wichtiger noch: Liegt zwischen Emotionen und ihrem (musikalischen) Ausdruck eine Ähnlichkeitsbeziehung vor oder – das ist etwas völlig anderes – zwischen ihren verschiedenen Ausdrucksformen? Dies wird – aber da ist das Buch keine Ausnahme – nicht eingehend untersucht. Wittgenstein etwa, dessen Berücksichtigung Wesentliches hätte beitragen können, verneint mit guten Gründen eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Emotionen und ihrem Ausdruck und konzentriert sich auf Ähnlichkeiten zwischen Ausdrucksformen, insbesondere auf die zwischen Musik und anderen Medien. Wenig diskutiert wird zudem die Frage, inwiefern nicht Musik einfach etwas ausdrückt, sondern umgekehrt die Zuschreibungen von Ausdruck die Aufmerksamkeit auf bestimmte Eigenschaften und Züge der Musik lenken, am deutlichsten noch in der Auseinandersetzung mit der Funktion von Metaphern in Bezug auf Musik (Feige, S. 457f.). In den musikhistorischen Beiträgen hätte diese Frage eine Betrachtung des Umstandes nahegelegt, dass im 18. und frühen 19. Jahrhundert der Ausdruck erst einmal in die Instrumentalmusik hineingelegt werden musste, und das Vermögen, sie „so“ hören zu können, keineswegs selbstverständlich war. Die mangelnde Konkretheit der Instrumentalmusik wurde zunächst als Problem gesehen, bevor sie in der Romantik, von Berlioz etwa, zum ästhetischen Kriterium erhoben wurde (Klaus Heinrich Kohrs). Nicht zufällig griffen Komponisten in ihren Symphonien gern auf Topoi aus der Oper zurück.

Die Verbindung von prinzipiellen und historischen Gesichtspunkten zählt zu den weiterführenden aber zugleich schwierigsten des Bandes. Im Fokus stehen dabei empirische Methoden aus Psychologie und Neurowissenschaften (Wald-Fuhrmann) sowie emotionspsychologische Theorien seit Wilhelm Wundt (Fuhrmann). Eine unverdient marginale Position nehmen skeptisch gegen einen genuinen Zusammenhang zwischen musikalischem Ausdruck und Emotion argumentierende Positionen ein (Zwinggi, S. 37f.). Hanslick, Nick Zangwill und Peter Kivy wären etwa zu nennen. Letzterer erfährt zwar ausführlichere Berücksichtigung, dessen zentrale Argumente werden dabei jedoch eskamotiert (Fuhrmann, S. 91ff.).

Bei der Lektüre des Bandes gewinnt man wichtige Einblicke in die Richtung, die die aktuelle empirische Forschung zum musikalischen Ausdruck gehen könnte. Als sinnvoll erweist sich insbesondere, die Verbundenheit von anthropologisch Gegebenem und kulturellen Umständen zu berücksichtigen. Freilich erfährt man über die Musik durch statistisch ausgewertete musikpsychologische Hörerbefragungen und neurowissenschaftliche Messungen wenig, in ihnen kommt sie nicht vor. Über die Wahrnehmung der Hörer erfährt man etwas. Aber in welches Verhältnis wird sie zur Musik gesetzt? Anscheinend sind die in den theoretischen Beiträgen vertretenen Forschungsintentionen nicht nur deskriptiv, sondern auch legitimatorisch. Die Zahl der Hörer, die bestimmte Ansichten über musikalischen Ausdruck vertritt, die Repräsentativität des Ergebnisses, welcher Ausdruck gehört werde, scheint zugleich so etwas wie Richtigkeit zu beglaubigen (Wald-Fuhrmann, S. 58, 64). Eine Mehrzahl der Hörer etwa mag Kivys musikphilosophischen Kognitivismus ablehnen (Zwinggi, S. 42), das bedeutet aber nicht, er wäre falsch. Der mehrheitlich gehörte Ausdruck verbürgt nicht zugleich seine Angemessenheit in Bezug auf die gehörte Musik, auch eine Mehrheit kann irren.

Ein „gesellschaftliche[r] Konsens darüber“, wann von Musik gesprochen wird (Fuhrmann, S. 87), kann kaum ein notwendiges oder hinreichendes Kriterium dafür sein, ob etwas Musik ist; es hat ihn ohnedies kaum je gegeben.

Für die neurowissenschaftliche Perspektive kommt ein weiteres Problem hinzu: Die eigenen Hirnströme sind nicht das Hören und Erleben. Was ist, wenn ein Hörer von seiner Wahrnehmung, die eine Angelegenheit erster Person ist, eine andere Auffassung hat als die Messung, die eine Angelegenheit dritter Person ist? Auch in welcher Relation empirische und (quasi-)naturwissenschaftliche Ansätze zur sinnhaften Ebene der Musik stehen, wäre unbedingt zu klären, wenn man historische, musikanalytische und systematische Methoden zusammenbringen möchte. Damit sind gravierende Probleme verbunden, aber ohne deren Klärung entstehen vage Analogien und Fehlschlüsse, schon bevor von musikalischen Ausdruck nur die Rede ist. Diese Schwierigkeiten hätten in dem Band nicht gelöst werden können. Doch wenn eine Verbindung verschiedener Perspektiven gesucht wird, wären einige Zeilen zu den damit verbundenen Herausforderungen hilfreich gewesen. Als überhaupt ungeklärt dürfte die Frage gelten, wie so komplexe Ausdrucksformen wie das im Band hervorragend dargestellte musikalisch Erhabene (Martin Fritz) in ein vorrangig empirisches Forschungsverständnis von Ausdruck sich einfügen ließe.

Mit der Tatsache, dass Musik nicht einfach nur ein Medium des Ausdrucks sein kann, sondern sich zum musikalischen Ausdruck und auch zu ihrem jeweiligen eigenen Ausdruck in ganz verschiedene Verhältnisse setzen, also nicht lediglich Ausdruck haben, sondern Ausdruck thematisieren kann, setzen sich einige Beiträge zur Musik des 20. Jahrhunderts auseinander. Das Spektrum dieser musikalischen Problematisierungen des Ausdrucks reicht vom Neoklassizismus (Gustav H. H. Falke) und Schön-

bergs Musikästhetik (Ullrich Scheideler), zur Ausdruckskrise nach 1945 (Wolfgang Rathert) und zu Schostakowitsch (Daniel Elphick). Auf diese Weise beinhaltet der Band auch Gegengewichte zu einer allzu unhinterfragten Ausdrucksfreude. Eingehende (ideologie-)kritische Überlegungen zum musikalischen Ausdruck generell finden sich leider nicht. Dabei zeichnet sich die Absicht auf musikalischen Ausdruck seit je nicht zuletzt durch manipulatives Denken aus. Die starke Komponente der Manipulation in der Musik des späten 16. und des 17. Jahrhunderts etwa hätte gerade in ihrer Verbindung mit der Rhetorik – das meint nicht die eher trockene Figurenlehre – herausgestellt werden können. Ebenso hätten sich manipulative Ausdrucksstrategien in bestimmten Bereichen der Popmusik aufweisen lassen, von Richard Wagner ganz zu schweigen. Insgesamt lässt der Band nur wenige Aspekte zum Thema des Ausdrucks in der Musik aus. Insbesondere sucht er nach Wegen, grundsätzliche Merkmale musikalischen Ausdrucks mit den historischen Einzelercheinungen zu vermitteln, und lädt so – manchmal auf riskante Weise – zu einem neuen Blick auf sein schier unabschließbares Thema ein.

(Februar 2022)

Boris Voigt

Zwischen Transfer und Transformation. Horizonte der Rezeption von Musik. Hrsg. von Michele CALELLA und Benedikt LESSMANN unter Mitarbeit von Cora ENGEL. Wien: Hollitzer Verlag 2020. 322 S., Abb., Tab., Nbsp. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 51.)

Dass die Erforschung der Rezeption von Musik wegen ihrer methodischen Defizite hintangestellt werden könne, da sie doch nie an die Befassung mit der Sache selbst, den Notentexten der musikalischen Werke nämlich, heranreiche – dieser durch Carl Dahlhaus prominent vertretene Stand-

punkt scheint einer fernen Vergangenheit anzugehören. Rezeption ist in aller Munde und in aller Federn; Streit darüber dürfte kaum noch zu entfachen sein. Doch ist der Konsens teuer erkauft. Was einst unter der Ägide der Konstanzer Schule in die Diskussion eingebracht wurde, hat sich längst zu einem Methodenfeld verwässert, das breit genug ist, um alles Mögliche in sich aufzunehmen, sofern es nur – dies vielleicht als kleinster gemeinsamer Nenner – eine „Alternative zur auktorialen Intention“ zu bieten scheint (S. 7). Wenn man, wie im vorliegenden Band, Edition und Interpretation, Kulturtransfer und kulturelles Erinnern, Übersetzungsfragen und Intertextualität, musikalische Zitate und Musikgeschichtsschreibung, Intermedialität und kompositorische Bezugnahmen innerhalb von Partituren; wenn man also dies alles und noch mehr unter dem *umbrella term* „Rezeption“ versammelt, dürfte kaum jene „theoretische Klarheit“ zu gewinnen sein, deren Fehlen das Vorwort zu Recht anmahnt (ebd.). Die Aufblähung der Kategorie zu einem Gefäß, das beinahe beliebig gefüllt werden kann, lässt bei der Lektüre des Buches doch zuweilen den Wunsch entstehen, die Herausgeber hätten den Mut besessen, das zu tun, was sie explizit von sich weisen: ein „einheitliches Forschungsprogramm“ und eine „übergreifende Theorie oder [...] ein normatives Konzept“ zu formulieren (S. 8). Denn der bunte Strauß an Themen und Ansätzen, dem man den Charakter einer Ringvorlesung durchaus anmerkt, wäre wohl auch mit einer anderen Begrifflichkeit zusammenzubinden gewesen. Oder aber diese Begrifflichkeit erweist sich im Zusammenbinden der Einzelstudien als so dehnbar, dass sie vor lauter Flexibilität ihre formende und strukturierende Kraft mehr oder weniger einbüßt.

Insofern ist der einleitende Beitrag von Michele Calella („Musikhistorische Rezeptionsforschung jenseits der Rezeptionstheorien“) gleichermaßen ehrlich und informativ, aber eben auch programmatisch defen-

siv. Er realisiert höchst kundig und mit einer beeindruckenden Fülle an Beispielen aus der Fachgeschichte seine eigene, pointierte Diagnose, dass die Rezeption durch „theoretische Entschärfung [...] gewissermaßen eine ‚ökumenische‘ Kategorie der Musikforschung geworden“ sei (S. 22). Die von Calella ausgebreitete Rezeption der Rezeption lässt es unmittelbar einsichtig werden, dass die „Neutralisierung der ursprünglichen Provokation der Rezeptionstheorie“ (S. 26) aus der unbequemen, querständigen Methode einen beweglichen Ball gemacht hat, den sich Exponentinnen und Exponenten unterschiedlichster Denkschulen mühelos zuwerfen können – das „positivistische“ und das „werkorientierte Herz des Fachs“ Musikwissenschaft (S. 22, 23) kämen ebenso auf ihre Kosten wie die Forderungen des „Cultural Turn“ (S. 24). Und so steht am Ende des Textes, durch den man viel lernen kann, das doch einigermaßen vage und wenig konkrete Fazit, dass „Rezeption [...] in der historischen Musikwissenschaft heute meist auf keine spezifische Theorie mehr“ verweise, sondern „eher ein Bündel an Forschungsfragen“ umschreibe, „die sich mit disparaten Methoden beantworten lassen“ (S. 26).

Dieses Programm, eigentlich ein Nicht-Programm, setzt die Vorzeichen, unter denen die nachfolgenden Texte stehen, im Guten wie im Schlechten: im Guten, weil dadurch der gegebenen Realität eines bis zur Verwässerung ausgeweiteten, „ökumenischen“ Rezeptionsbegriffs Rechnung getragen wird; im Schlechten, weil jeder Versuch, gemeinsam an einem bestimmten Modell, wenn man so will: an einer bestimmten Konfession von Rezeptionsforschung zu arbeiten, kategorisch ausgeschlossen bleibt. Das Buch gewinnt an Vielfalt, was es an Kohärenz verliert. Größere Linien zu ziehen, ist beinahe unmöglich.

Melanie Unseld betrachtet Rezeption im Modus der Erinnerung, aber auch des Vergessens (vgl. S. 40), und analysiert als Beispiel hierfür die Nr. 6 aus Lili Boulangers

Liederzyklus *Clairières dans le ciel* im „Geflecht“ vielfacher Bezugnahmen nicht nur auf Wagner selbst, sondern bereits auf die Wagner-Rezeption in Gestalt des französischen *wagnérisme* (S. 45). Der Spur intertextueller Verweise als Realisierung eines Verhältnisses von Dialogizität zwischen Komponisten und Kompositionen folgt, entlang der Pfade Julia Kristevas, Roland Barthes' und vor allem Gérard Genettes, auch Ulrich Konrad, wobei sich seine Exempla eher vom Speziellen zum Allgemeinen bewegen. Denn das letzte Beispiel, der „klassisch gewordene Opernkanon“ als „kontemplative[s] Ensemble“ (S. 81), wäre vielleicht einfacher auch als Topos oder Traditionsbestand zu beschreiben, ohne dass man zwingend die Terminologie von Hypo- und Hypertext bemühen müsste. Bedenkenswert bleibt, dessen ungeachtet, der abschließende Vorschlag, „Musikgeschichte als [...] Geschichte des Komponierens von Texten nach Texten“ zu schreiben, was „dem Proprium des Fachs, nämlich der Musik, besonders nahe“ sei (S. 81) – hier wird auf dem „ökumenischen“ Terrain der Rezeptionsforschung doch so etwas wie eine Konfession sichtbar.

Hans-Joachim Hinrichsen macht am Beispiel Bruckners den unausweichlichen, aber auch produktiven Zirkel von Edition, Interpretation und wissenschaftlicher Exegese deutlich, Stefan Keym fächert detailliert auf, welcher Differenzierung es bedarf, um der oft allzu leichtfertigen Rede von musikalischen Zitaten die nötige Substanz zu geben – unbeschadet des kleinen Vorbehalts, dass sich die am Beginn des Textes angekündigte „akteur-orientierte Perspektive“ (S. 120) wie diejenige des „impliziten Hörers“ (frei nach Wolfgang Iser, S. 123) in den Analysen tendenziell doch etwas verliert. Die Frage, ob Übersetzung „ein Thema der Musikforschung“ sein könne, stellt der Aufsatz von Benedikt Leßmann als Titel voran, um sie – nicht verwunderlich – am Ende mit einem Ja zu beantworten. Ob man deswegen, wie die um Drehungen niemals verlegene Kultur-

wissenschaft, gleich einen *translational turn* ausrufen muss, sei dahingestellt (S. 154); das gewählte Beispiel der Eindeutschung von Maeterlincks und Debussys *Pelléas et Mélisande* für die Wiener Erstaufführung 1911 belegt jedenfalls die Relevanz des Themas im Bereich der Opernforschung, während das an Batteux-Übersetzungen exemplifizierte „Verfahren der Glossierung“ (S. 167) doch etwas zu weitläufig dargestellt wird, um durch den schmalen Hinweis „auf die Wichtigkeit des kulturellen Kontextes“ gerechtfertigt zu sein (S. 171). Mit Blick auf den offenherzigen, aber auch verschwommenen Rezeptionsbegriff des gesamten Bandes erscheint es jedenfalls recht aussagekräftig, dass die Frage, „inwieweit die Übersetzung musikbezogener Texte [...] als ‚Rezeption‘ zu begreifen ist“, keiner Antwort, sondern nur der leicht verlegenen Aussage zugeführt wird, dies „wäre gesondert zu definieren“ (S. 172).

Andreas Münzmay orientiert kenntnisreich über Theorien des Kulturtransfers, eine Forschungsrichtung, die er „dem (in der Musikwissenschaft ganz besonders) omnipräsenten, ja möglicherweise überstrapazierten und etwas ausgehöhlten Rezeptionsbegriff“ als probate „Alternative“ gegenüberstellt (S. 181) – eigentlich gegen die Tendenz des Buches, das den „Horizont der Rezeption von Musik“ hier anscheinend noch keineswegs überschritten sieht. Das Beispiel aus den *Meistersingern*, Sachs' berühmte-berühmte Schlussrede im Gegenlicht der internationalen „Transferierbarkeit“ auch von Wagners Werken, etwa nach Frankreich (S. 186), mutet allein wegen seiner Offensichtlichkeit ein wenig blass an, der Sprung ins Reich der Digital Humanities („Werknormdaten als ein Schlüssel zur Erschließung musikalischer Kulturtransfers?“) dafür umso überraschender.

Großes Vergnügen bereitet der Aufsatz von Ralf von Appen und Steffen Peter, die Zitate und Anspielungen im Bereich populärer Musik als hochdifferenziertes Vexierspiel analysieren und mit der juristischen Dimension des Spannungsfelds zwischen Al-

lusion und Plagiat dem Methodenspektrum der Intertextualität eine wichtige, häufig zu wenig beachtete Facette hinzufügen. Nicht minder informations- und aufschlussreich ist der Text Markus Grassls über das Verhältnis von Interpretationsforschung, Aufführungsgeschichte und Aufführungspraxis. Anhand instruktiver Beispiele – unter anderem Caccinis *Le nuove musiche* (1602) im Kontext der „zentralen Tugenden des höfischen Menschen“ (*sprezzatura*, S. 231) – wird dort die wichtige, wenngleich schwierig einzuholende Perspektive formuliert, mit „Musizierweisen und -vorgänge[n]“ früherer Zeit auch „deren kulturelle[n] Horizont so konkret wie möglich“ zu erfassen (S. 229).

Nachdem Friederike Wißmann den weiten Bezirk der Intermedialität zwischen Sinnesphysiologie (Hören und Sehen), einschlägigen Theorien (Irina Rajewsky, Werner Wolf) und multimedialer Entgrenzung (Luigi Nono, *Al gran sole carico d'amore*) auf kundige Weise durchmessen und vielleicht nur, typisch für den Band, die Frage offengelassen hat, ob dies alles noch sinnvoll unter den Begriff der Rezeption zu bringen ist, schließen zwei Beiträge das Buch ab, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Ob Zufall oder nicht: Wollte man Texte nebeneinanderstellen, die die Extreme einer kulturwissenschaftlichen *tour de force* und einer an Lakonie und Sachlichkeit schwer zu überbietenden Bestandsaufnahme aus dem Blickwinkel der Systematischen Musikwissenschaft markieren, so würde man keine schlagenderen Beispiele finden als die Aufsätze von Anna Langenbruch und Wolfgang Auhagen. Während Langenbruch ein interpretatorisches Feuerwerk abbrennt, um aus ihren Beispielen, einer auf die SS-Vergangenheit von Hans Robert Jauf bezogenen „Szenischen Lesung“ (Gerhard Zahners *Die Liste der Unerwünschten*) und einem kleinen Theater- bzw. Puppenstück rund um Maurice Ravel, ausgefeilte Theorien zur performativen Herstellung dessen abzuleiten, was wir (Musik-)Geschichte nennen, resümiert

Auhagen auf denkbar schlichte, unpräzise Weise den aktuellen Forschungsstand zu Fragen der Wirkung und Wahrnehmung musikalischer Klänge. Beides, so grundverschieden es sein mag, läuft unter demselben Label: Rezeption. Besser könnte der Band am Ende nicht verdeutlichen, dass in dieser „ökumenischen“ Auffassung der Kategorie nun wirklich alle Konfessionen ihren Platz haben.

(Mai 2022)

Arne Stollberg

BERNHARD RAINER: Instrumentalisten und instrumentale Praxis am Hof Albrechts V. von Bayern 1550–1579, Wien: Hollitzer 2021. 304 S., Abb.

Die Musik am Münchner Fürstenhof im 16. Jahrhundert hat die Forschung zu verschiedenen Zeiten magisch angezogen, insbesondere war Orlando di Lasso im Fokus des Interesses. Als herausragende Komponistengestalt versorgte er ab 1556 von der bayerischen Residenzstadt aus den europäischen Markt mit gedruckten Publikationen von Chansons, Madrigalen, Motetten und Messen sowie zahlreichen anderen geistlichen oder weltlichen Gattungen. Mehr noch als die immense Produktion von käuflich erwerbten Editionen weckten die handschriftlich überlieferten Kompositionen die äußerste Neugier, die großformatig aufgezeichneten und auf hunderten Seiten mit kostbaren Buchmalereien versehenen Bußpsalmen oder deren kleinere und in der Ausstattung etwas bescheidenere Geschwister, nämlich die Prophetiae Sibyllarum zusammen mit den Hiob-Lesungen. Musik, die Herzog Albrecht V. (1550–1579) als *musica reservata* nur bei besonderen Gelegenheiten zugänglich machte, musste als Verschlussache eine Aura des Geheimnisvollen um sich aufbauen und wiederholt zu Deutungen unterschiedlichster Art Anlass geben. Die bekannten Bilder aus den Codices des Hans Mielich mit Darstellungen von Vokal- und

Instrumentalensembles der Münchner Hofkapelle fehlen weder in wissenschaftlichen Enzyklopädien zur Musikgeschichte noch in Büchern für die schulische Musikausbildung. Mit ihnen wurde Aufführungspraxis der Renaissancezeit anschaulich und kam gewissermaßen sogar greifbar nahe. Während ihnen in den Biographien von Wolfgang Boetticher (*Orlando di Lasso und seine Zeit*, Kassel und Basel: Bärenreiter, 1958) und Horst Leuchtmann (*Orlando di Lasso*, Bd. I: Sein Leben, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1976) eher illustrierender Charakter zukam, waren es die Detailstudien von Jürgen Eppelsheim (*Musikinstrumente zur Zeit Orlando di Lassos*, in: *Musik in Bayern* 24, 1982, S. 11–42) und Nicole Schwindt („Hans Mielichs bildliche Darstellung der Münchner Hofkapelle von 1570“, in: *Acta Musicologica* 18, 1996, S. 48–85), mit denen die organologische wie auch ikonographische Diskussion überhaupt erst eröffnet wurde.

Mit dem Buch *Instrumentalisten und instrumentale Praxis am Hof Albrechts V. von Bayern 1550–1579* legt Bernhard Rainer die Druckfassung seiner Wiener Dissertation vor. Zu den im Titel genannten Instrumentalisten treten in Teil II – wie zu erwarten war – die Musikinstrumente am Hof Albrechts V. hinzu bevor als Teil III die instrumentale Praxis selbst erörtert wird. Die Dissertation Rainers ist so etwas geworden wie ein Kompendium zu allen Themen, die sich um die Musik Lassos und seiner Zeitgenossen herum aufreihen. Es sind – mutmaßlich – alle Informationen zusammengetragen, die aus der bis dato verfügbaren Forschungsliteratur hervorgehen. Insbesondere werden sich die Vertreter aus der Szene der Alten Musik darüber freuen, weil sie nicht länger nach Material in den kleingedruckten Passagen der Lasso-Biographie stöbern oder sich durch organologische Detailfragen bei Eppelsheim durcharbeiten müssen. Bei Rainer findet man, was man sucht, aufgrund der klaren Gliederung vergleichsweise leicht, auch wenn ein Register durchaus eine

Hilfe gewesen wäre. Wer macht eigentlich Autoren und Verlagen weis, dass nur Rezensenten nach Registern suchen würden? Von besonderem Interesse können dabei die Kapitel über die soziale Stellung der Musiker bei Hofe und die Verbindungen zur venezianischen Musik sein. Wohltuend liest sich das Kapitel über die Kirchenmusik mit den Informationen zum Hinzuziehen von Zinken und Posaunen zum Vokalensemble. Die Erkenntnis mutet zwar nicht unbedingt spektakulär an, doch wird hier ein Beitrag geliefert, mit dem sich die teilweise immer noch verbreitete Beliebtheit bei der Instrumentierungspraxis von Messen und anderer liturgischer Musik beenden ließe. Wohltuend auch die Klarstellungen zum (Nicht-)Einsatz von lauten Blasinstrumenten bei der Kammermusik. Der Abschnitt über Schauspielmusiken fällt mit seinen knapp zwei Seiten (S. 163f.) wohl deswegen so spärlich aus, weil keinerlei jüngere Literatur einbezogen ist. Da wäre durchaus mehr zu holen gewesen. Ob es demnach mit der ersten monographischen Abhandlung zum Thema gelang, „Grundlagenforschung zu betreiben und Lücken zu schließen“, muss eine etwas genauere Analyse erweisen.

Dem Anspruch einer Dissertation folgend, trägt Rainer selbstverständlich auch zu einem Zuwachs an wissenschaftlicher Erkenntnis bei. Dies geschieht weniger über neu entdeckte Dokumente, Musikalien oder Instrumente, sondern diskursorientiert über die Neubewertung von Quellen und Bildmaterial. Und daran ist das gewählte Thema bekanntlich überaus reichhaltig. Das Vorgehen kann hier an einigen Beispielen vorgestellt werden.

Unter der Rubrik „Multiinstrumentalisten“ (S. 53–55) geht Rainer der Frage nach, wie die Diskrepanz zwischen der Anzahl der Instrumente in zeitgenössischen Inventaren einerseits und den nachgewiesenen Musikern andererseits zu erklären wäre. Dass die Spieler jeweils mehrere Instrumente beherrschten mussten, überrascht an dieser Stelle

nicht wirklich, zumindest wenn man die – jetzt auch nicht mehr ganz neue – Studie von Heinrich Schwab über *Die Anfänge des weltlichen Berufsmusikertums* (Kassel: Bärenreiter, 1982) zur Kenntnis genommen hat. Rainer bemerkt darüber hinaus eine zunehmende Spezialisierung beim Aufteilen in Streicher und Bläser wie auch „auf eine Stimmlage und damit eine bestimmte Funktion im polyphonen Satzgefüge“ (S. 42). Der Zusammenhang zur Praxis von Stimmbüchern bleibt unerwähnt, ist aber grundlegend, denn bei einem Wechsel der Instrumente blieben die jeweiligen Noten immer bei den Musikern. Ein privates Vorbereiten von Stimmen wäre anders gar nicht möglich gewesen. Bei einer Beschäftigung mit den im 16. Jahrhundert zunehmend größer werdenden Ensembles in den Stadtpfeifereien muss auffallen, dass das professionelle Instrumentalspiel dort quasi zünftig betrieben wurde. Familienverbände von Musikern wurden von Keith Polk in verschiedenen Beiträgen schon für das 15. Jahrhundert nachgewiesen. Solche Gruppen am Münchner Hof anzutreffen, muss demnach nur als konsequente Weiterführung im großen Stil betrachtet werden. Der Unterschied zu den kleinformatischen Stadtpfeifereien bestand eben in dem enormen Volumen, das Herzog Albrecht in seine Hofkapelle investierte, also anstatt vier oder fünf mindestens dreimal so viele Instrumentalmusiker zu beschäftigen. Erst damit konnte die angesprochene Ausdifferenzierung überhaupt erfolgen.

Einem in der historischen Organologie typischen Problem begegnet man auch bei Rainer. Dabei geht es um die Terminologie, die bekanntlich keinerlei Verbindlichkeiten unterlag. Und die Dokumente stammen in der Regel gar nicht von Musikern oder Musikkundigen, sondern von Chronisten oder dem Verwaltungspersonal. Die Forschung ist dabei auf die wenigen Traktate des 16. und frühen 17. Jahrhunderts (Virdung 1511, Agricola 1529 und Praetorius 1619) angewiesen, wobei man die für den Untersuchungs-

zeitraum schmerzliche Lücke zu beachten hat. Während bei gängigen Bezeichnungen wie *Violino* oder *Cornetto* die Varianz bei den Deutungen gering ist, dürfen etwa *Cornamusa* oder *Dolzaina* nicht mit Selbstverständlichkeit einer konkreten Erscheinungsform oder Bauweise zugeordnet werden. Anhand eines 1982 aus dem Wrack der Mary Rose (gesunken 1545) geborgenen Doppelrohrblattinstrumentes rekonstruiert etwa der Instrumentenbauer Fritz Heller eine Dolzaina in Art einer Schalmey (vgl. Frances Palmer, „Musical Instruments from the Mary Rose“, in: *Early Music* 11, 1983, S. 53–59). Bernhard Rainer unternimmt folgende Argumentationskette (S. 110f.), die damit beginnt, dass in Inventaren der Grazer Hofkapelle sowohl „fagat“ und „fagati“ wie auch „dolzani“ erscheinen. Damit wären diese „dolzani“ nicht gleichzusetzen mit Dulzianen, sondern mit Racketten. Massimo Troiano nennt in seiner Beschreibung der Münchner Fürstenhochzeit von 1568 zweimal „dolzaina“, nach Rainer sei damit wahrscheinlich ebenfalls das Rackett gemeint, es sei „offensichtlich bekannt gewesen, verwendet worden und ikonographisch nachgewiesen“. Im Anschluss daran bringt Rainer einen Auszug aus einem Inventar von 1655, in dem von Raget oder Ragetten die Rede ist. Mir scheint das alles methodisch doch eher fragwürdig, denn der Diskurs mit älteren Erklärungsversuchen zur Dolzaina wird gar nicht gesucht; die ganze Kette an Belegen ist außerdem nicht nur dürftig, sondern von der Argumentation her zirkelschlüssig angelegt. Genauso wenig wie die Gleichsetzung des „quiet shawm“ von der Mary Rose bei Heller überzeugt, so wenig plausibel ist es, die Dolzaina mit einem Rackett zu identifizieren. Dabei will ich gar nicht ausschließen, dass die eine oder die andere Möglichkeit zutreffen könnte, einen Beweis dafür gibt es jedoch nicht so einfach. Angesichts des terminologischen Pluralismus jener Zeit kann man sich durchaus vorstellen, dass sich einmal eine Schalmey damit bezeichnen lassen musste, ein anderes Mal dann ein Rackett.

Bernhard Rainer gründet seine Interpretationen durchwegs auf Informationen aus zeitgenössischen Quellen, die er den vorliegenden Publikationen entnimmt. Dazu gehört mit mehreren Beispielen Wolfgang Boetticher (bes. *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis*, Kassel [u. a.] 1963). Auf S. 132f. widmet sich Rainer einem Musiker namens Joan. BaPtista [sic!] de la Harpa, wobei er Briefe des jungen Ernst von Bayern aus Rom an seinen älteren Bruder Wilhelm heranzieht, die bei Boetticher (S. 88f.) auszugsweise abgedruckt sind. Die in der Lasso-Forschung durchaus bekannte Unzuverlässigkeit bleibt bei Rainer (S. 17f.) auf die Aktivitäten Boettichers im Sonderstab Musik während der Zeit des Nationalsozialismus beschränkt. Darum geht es bei Lasso eher am Rande, etwa im Zusammenhang mit Lautentabulaturen. Im Grunde muss man aber jede von dem Altmeister zitierte Quelle erneut ansehen, das lehrt ein Blick in Leuchtmanns Lasso-Biographie. Will man nun bei Rainer erfahren, wo sich der interessante Schriftwechsel der beiden Wittelsbacher Brüder befindet, kommt man nicht weiter, weil er diese Quelle nicht nennt. Nimmt man dann Boetticher zur Hand, findet man eine Signatur im Geheimen Hausarchiv in München. Eine Bestellung wäre aber erfolglos, weil die angegebene Signatur nicht stimmt (recte: München, GHA, Korr. Akt 606 VI). Außerdem sind bei Boetticher die Zitate den falschen Daten zugeordnet. Dem von Rainer ausgewerteten Inhalt schadet das nicht zwangsläufig, aber das kritiklose Übernehmen wirft doch ein Licht auf das Arbeiten mit den Quellen. Aus den hier genannten Briefstellen möchte er über den Harfenisten Giovanni Batista de la Harpa einen Zusammenhang herstellen zur Entwicklung der Arpa doppia. Der Münchner Hof hätte den Musiker – so Rainer – wohl gerne wegen des neuen Instruments engagiert, die Bemühungen scheiterten allerdings. Trotzdem zeigt die Spur, die Reiner verfolgte, wie sehr auch die Söhne Herzog Albrechts in die

Musikpolitik involviert und an Innovationen interessiert waren. Daher mutet es seltsam an, dass Rainer einen Satz aus dem Brief vom 12. Juni 1574 übergeht, in dem Ernst „wegen des Johann Baptista de La Harpa so wol auch des Lorenzini vnn der begerten Instrument halben“ schreibt. Die Passage hätte seine Argumentation durchaus stützen können. Bei Boetticher geht sie im Durcheinander seiner Darstellung unter. Die ebenfalls dort zitierten Sätze zum Erwerb von Musikinstrumenten sucht man in Rainers einschlägigem Kapitel (S. 81–83) übrigens auch vergeblich.

Bereits Adolf Sandberger wertete für seine Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso (Bd. 1 und 3, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1894 und 1895) die Münchner Hofzahlamtsrechnungen aus. Die in Bd. 3 zusammengetragenen Auszüge wurden in der Literatur so oft zitiert, dass die Ausgabe selbst schon zur Quelle geriet. Doch auch die Ausgabe Sandbergers ist problematisch. Es fehlen Einträge, es fehlen Seiten komplett; zudem wurde mit dem Auszugsverfahren die originale Struktur der Rechnungsbücher (München, Hauptstaatsarchiv, Kurbayern Hofzahlamt) unsichtbar gemacht. Damit wird auch unklar, aus welcher Kasse (modern: Kostenstelle) eigentlich jeweils bezahlt wurde. War etwa die Schatulle des Herzogs am Ende des Haushaltsjahres bereits geleert, bediente man sich schon mal bei der Frau Gemahlin. Eine Neuausgabe oder noch besser ein Digitalisat dieser wertvollen Quellen stellt weiterhin ein Desiderat für die Forschung dar. Ohne die originalen Rechnungsbücher konsultiert zu haben, wird man ansonsten auf dünnem Eis gehen.

Der Studie Rainers kommt als erste monographische Studie zur Instrumentalmusik am Münchner Hof zweifellos ein Verdienst zu. Mit Aufwand die eingesetzten Belege zusammengetragen und in eine sinnvolle sowie benützbare Anordnung gebracht zu haben, stellt eine Leistung dar, die nicht ge-

ringgeschätzt werden sollte. Dagegen fällt freilich die mangelnde Kritik beim Umgang mit Quellenzitaten aus der Literatur doch ernüchternd ins Gewicht. Noch nicht einmal Sandbergers Beiträge enthalten einen wissenschaftlichen Kommentar. Mit zugespitzten Thesen hält sich Rainer in seiner Einleitung vornehm zurück. Dennoch verbirgt sich unter den Fallstudien in Teil III. ein durchaus kontrovers zu diskutierender Abschnitt mit einer Deutung zum eingangs erwähnten Mielich-Bild mit der Hofkapelle im Georgssaal der Residenz. Rainer will hier mit den Fragen nach den erkennbaren Instrumenten und den Personen in die lange Reihe von Interpretationen einsteigen, ob es hier um eine „reale Aufführungssituation“ geht, „und wenn ja, welches Musikstück [...] gerade gespielt werden“ könnte (S. 200). Zweifellos: Man kann Musik in der abzulesenden Instrumental- (und evtl. sogar Vokal-) Besetzung aufführen. Und ebenfalls zweifellos darf man solche Aufführungen veranstalten. Die heutige Musikpraxis darf dies alles, weil sie es kann. Daran ist nichts verwerflich. Ich habe aber so meine Bedenken, aus der schieren Möglichkeit darauf schließen zu wollen, ob es so war, und wie es womöglich war. Man begibt sich auch hier sehr schnell in einen *circulus vitiosus* hinein, der als argumentatives Hilfsmittel zwar sehr beliebt, aber dennoch untauglich ist. Und was Mielichs Bild angeht, sei hier abschließend Philipp Hainhofer zitiert, der 1611 bei einem Besuch in München die Mielich-Handschriften zu Gesicht bekam:

„drey grosse volumina inn Regal, deren zwo Orland di Lasso vnd darein 7. Psalmen vnd das laudate omnes gecomponieret musicalischer weiss, vnd vnder dem text vnd notis allerley schone gemähl auss dem alten vnd newen Testament vnd auss andern Büchern gezogen stehen, die den text etlicher massen explicieren. [...]

Auf einem besondern blat seind die fürnehmsten Musicanten so Anno 1560 in 1570 gelebt haben, abgeconterfett, ieder

mit ainem Instrument, damit er excellirt hat.“

Dem muss man eigentlich keine weitere Spekulation hinzufügen.

(Mai 2022)

Franz Körndle

MARCIE RAY: Coquettes, Wives, and Widows. Gender Politics in French Baroque Opera and Theater. Rochester: University of Rochester Press 2020. 202 S., Abb. (Eastman Studies in Music.)

Um die „dynamische Landschaft von Liebe und Ehe im französischen Komödienrepertoire des 18. Jahrhunderts zu erfassen“ (S. 8), werden in Marcie Rays Studie Weiblichkeitsprojektionen zwischen Ideal und Schreckbild aufgerufen, deren (musik-)theatraler Darstellung sie anhand von Fallbeispielen aus dem Gefüge der öffentlichen Pariser Theater des 17. und 18. Jahrhunderts nachspürt: der Figur der Koketten (Kap. 1) und der Witwe (Kap. 2), der Scheidungswilligen (Kap. 3) und der Heiratsunwilligen (Kap. 4). Die Effekte der einschlägigen Figurenzeichnungen changierten, wie Ray überzeugend darlegt, zwischen misogynem Spottgelächter und angedeuteter Selbstermächtigung – nuanciert je nach (musik-)theatralen Kontext und Schauspielstil, nach Publikumszusammensetzung und vorgebrachter Diskursposition. Damit ist Rays Betrachtung ein- und vielseitig zugleich: Einseitig, was die Konzentration auf Frauenfiguren aus einer männlichen Sicht betrifft, die sich auf die eine oder andere Weise zur Institution Ehe verhalten; vielseitig, was das Spektrum (musik-)theatraler Spielorte angeht, deren Produktionen ausschnittsweise beleuchtet werden.

Jedoch ist die Auswahl der Fallbeispiele (zusammengefasst auf S. 109) denkbar klein: Aus dem Repertoire der Académie Royale de Musique, kurz Opéra, das seit ihrer Gründung bis zum Endpunkt von Rays Untersuchungszeitraum mehrere hundert Produktionen umfasste, hat Ray lediglich zwei heraus-

gegriffen, die noch dazu ganze 44 Jahre auseinanderliegen: die – seinerzeit wenig erfolgreiche – opéra-ballet *Aréthuse, ou la vengeance de l'Amour* von André Campra und Antoine Danchet (1701) sowie den ballet bouffon *Platée* von Jean-Philippe Rameau und Adrien-Joseph Le Valois d'Orville (1745). Das Théâtre-Français ist Rays Liste zufolge mit Molières *Les Précieuses ridicules* (1659) und Philippe Quinaults *La Mère coquette* (1665), mit Jean Donneau de Visés *La Veuve à la mode* (1667) und Raymond Poissons *Les Pipeurs, ou Les Femmes coquettes* (1671), mit Molières *Les Femmes savantes* (1672) und Marivaux' *La Double inconstance* (1723) vertreten – wobei letzteres tatsächlich zum Théâtre-Italien gehört. Für Selbiges verzeichnet die Autorin Jean François Regnards *Le Divorce* (1688), Claude François Desportes' *Veuve coquette* (1721) und Pierre de Morands *L'Esprit de divorce* (1738), während schließlich die aus dem Zusammenschluss von Jahrmarktstruppen hervorgegangene Opéra-Comique mit immerhin vier Stücken in die Zusammenschau einbezogen wird: *Les Arrêts de l'Amour* (Alain-René Lesage und Jacques-Philippe d'Orneval, 1716) und *Les Amours de Nanterre* (Lesage, d'Orneval und Jacques Autreau, 1718), *Les Animaux raisonnables* (Marc-Antoine Legrand und Louis Fuzelier, 1718) und *Le Fâcheux veuvage* (Alexis Piron, 1725).

Die Auswahl von nur 15 Stücken aus über achteinhalb Jahrzehnten öffentlichen Theaterbetriebs in Paris, die sowohl generationen- als auch gattungsübergreifend daher kommt, kann schwerlich als repräsentativ für die vier Motive gelten, die Ray in diesen Stücken – die sie allesamt als „comic spectacles“ (S. 1, 61) versteht – zu adressieren sich vorgenommen hat. Dass die Autorin die Gattungsbezeichnung *opéra-comique* mit „comic opera“ (S. 5, 47, 106) übersetzt und mithin als „lustige Oper“ auffasst, ist ein Kardinalfehler, der einer stichhaltigen Analyse notwendigerweise im Weg steht. „Comique“ bedeutet im Kontext der französischen Musiktheatergeschichte ja eben nicht

primär „komisch“, sondern wurde zunächst einmal ganz neutral im Sinne von „Oper mit schauspielerischen Anteilen“ gebraucht (ebenso wie „comédien*ne“ nur im engeren Sinne „Komödiant*in“ bedeutet, im allgemeinen Sprachgebrauch aber auch schlicht „Schauspieler*in“ meinen konnte). Eine Thematisierung dessen, was ‚das Komische‘ oder ‚das Komödiantische‘ denn überhaupt sei, was Lachen und Humor im 17. und 18. Jahrhundert bedeuteten und mit welchen theatralen sowie musikalischen Verfahrensweisen die vier gewählten Theaterinstitutionen diese Aspekte entweder bedienten oder unterliefen, bleibt bedauerlicherweise aus. So stellt Ray auch die überaus relevante Frage nach der jeweiligen Position und Durchlässigkeit der Fiktionsschranke, die ja gerade durch Theatermusik und Tanz verschoben werden konnte, zwar nicht explizit. Sie weist gleichwohl auf die *pièces en écritaux* hin (S. 50f.), mit denen die Opéra-Comique seit den 1710er Jahren das über sie verhängte Sing- und Musizierverbot umging.

Eine Methodenreflexion und/oder kulturhistorische Einordnung der Beispiele, die etwa auch nach deren Anteil am – nicht nur „komischen“ – Gesamtrepertoire fragte, ist in Rays Argumentation ebenso wenig erkennbar wie eine Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Publikumserfolg oder mit zeitgenössischen Kritikermeinungen. Dabei ist der diskursive Rahmen, innerhalb dessen eine solch umfassende Analyse ansetzen müsste, offenkundig die *Querelle des femmes*, die jedoch nur einmal wie im Vorbeigehen genannt (und mit einem Aufsatz von 1982 referenziert) wird. Vor diesem Hintergrund kann auch die Eingrenzung auf öffentliche Theater letztlich nicht überzeugen: Warum sollte die weibliche Salonkultur der sogenannten Präziosen im 17. Jahrhundert als Teil des Diskurses zu akzeptieren sein, die ebenfalls von Frauen (mit-)gestaltete literarische Salonkultur des 18. Jahrhunderts jedoch nicht, ganz zu schweigen vom Théâtre de société, dem Amateur*innentheater

im Privaten? Auch die Nichtbeachtung des französischen Frauentheaters, das zuletzt von Theresa Varney Kennedy als *Women's Deliberation: The Heroine in Early Modern French Women's Theater (1650–1750)* (2018) beschrieben wurde, lässt Rays selektive Untersuchung als nicht ausreichend kontextualisiert erscheinen.

Was Ray aber mit ihren motivgeschichtlich motivierten Fallstudien freizulegen vermag, mündet letzten Endes in eine Bestätigung der von Karen Offen (*The Woman Question in France 1400–1870*, New York 2017, S. 35) aufgestellten These, wonach die Adressierung der ‚Frauenfrage‘ im Grunde genommen ein Männerproblem war, das um männliche Identität(en) und Ängste im Zusammenhang mit Männlichkeitskonzepten kreiste – auch in (musik-)theatralen Settings. Es ist gleichwohl lediglich ein Teil eines vielschichtigen Diskurses, der in verschiedenen sozialen Milieus, mit verschiedenen Agenden sowie mit verschiedenen literarischen, theatralen und musikalischen Mitteln geführt wurde – und in welchem Frauen in ihren sozialen Rollen keineswegs nur Objekte männlicher Sichtweisen oder gar deren Komplizinnen waren, sondern sich auch selbst als mit Handlungsmacht ausgestattetes Subjekt behaupten konnten.

Rays Bibliographie unterscheidet nicht zwischen gedruckten Quellen vor 1800 und Forschungsliteratur seit 1800, und offenbar wurde auf den Einbezug von Archivalien bzw. handschriftlichen Quellen aus dem Theater- und Opernbetrieb, die zusätzliche Informationen über Entstehungs- und Auführungsbedingungen, über (Miss-)Erfolge und Rezeptionsmodi hätten liefern können, gänzlich verzichtet. So bleibt leider gelegentlich intransparent, auf welchem Weg und auf welcher konkreten Quellen- und Literaturbasis die Autorin zu ihren konzisen Zusammenfassungen gekommen ist. So plausibel diese auch zumeist erscheinen mögen: Sie stehen auf methodisch wackligen Füßen. (Mai 2022)

Hanna Walsdorf

AXEL BEER: Das Leipziger Bureau de Musique (Hoffmeister & Kühnel, A. Kühnel). Geschichte und Verlagsproduktion (1800–1814), unter Benutzung von Vorarbeiten von Klaus Burmeister. München, Salzburg: Musikverlag Bernd Katzschler 2020. XXIV, 956 S., Abb. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 55.)

Axel Beer hat eine überaus fundierte Darstellung der Geschichte und der Verlagsproduktion des Leipziger Bureau de Musique vorgelegt. Mit seiner Grundlagenforschung stellt er einmal mehr unter Beweis, wie wichtig die professionelle Beschäftigung mit Archivgut von Musikverlagen für die Musikwissenschaft ist. Erklärtermaßen hat er in seinem Buch auf „ästhetische, den kulturellen Konsens bestätigende Sichtweisen und Methoden konsequent verzichtet“. Sein gleichsam neutraler Blick zielt darauf ab, „die historische Situation eben vor der Entstehung fragwürdiger Auswahlmechanismen und ihrer ästhetisch begründeten Rechtfertigung einzufangen“ (S. 4). Der Publikation gingen umfassende Recherchen und akribische Auswertungen des erhaltenen Quellenmaterials voraus. Trotz der hohen Informationsdichte – Beer zitiert in seinem eminent lehrreichen Buch aus über 2.000 Briefen – wird der Lesefluss nicht gestört. Er hat mit der Publikation einen weiteren bedeutenden Beitrag zur Erforschung des Musikverlagswesens und des Musikalienhandels im frühen 19. Jahrhundert geleistet!

Im ersten Kapitel werden zunächst wesentliche Stationen der Verlagsgeschichte beleuchtet. Der Autor weist darauf hin, dass frühere Darstellungen, und zwar namentlich diejenigen von Heinrich Lindlar (1967) und Irene Lawford-Hinrichsen (2000), in vielen Punkten ungenau und fehlerhaft seien. Besonders aufschlussreich sind seine neuen Erkenntnisse zur Übernahme der Bestände des erloschenen Verlages von Philipp Jakob von Thonus durch das Bureau de Musique sowie die Schilderung der wechselvollen

Beziehung der beiden Kompagnons Franz Anton Hoffmeister und Ambrosius Kühnel. Letzterer meinte über sich selbst übrigens, er sei „eher Tonkünstler als Kaufmann, werde auch nicht aufhören, der erste zu seyn“ (S. 99). Im Januar 1805 wurde öffentlich bekanntgegeben, dass Hoffmeister aus dem gemeinsamen Leipziger Unternehmen ausgeschieden war und Kühnel dessen Anteile erworben habe. Der einvernehmlichen Trennung folgte indes ein Zerwürfnis: Hoffmeisters Name wurde schließlich aus dem Impressum des Verlages getilgt. Besonderes Augenmerk richtet Beer sodann auf das schwierige Verhältnis zum Konkurrenzverlag Breitkopf & Härtel, das phasenweise geradezu vergiftet gewesen sei. Darum wurden Verlagsartikel des Bureau de Musique – von wenigen Ausnahmen abgesehen – in Gottfried Christoph Härtels Allgemeiner musikalischer Zeitung in den Anfangsjahren offenbar auch nicht angezeigt und besprochen. Um 1810 sollte sich dies freilich ändern. Die Beziehung der beiden Verlagshäuser entspannte sich nun. Man mag es dennoch – so Beer – als einen „geradezu tragischen Umstand bewerten“ (S. 54), dass infolge von Kühnells frühem Tod ausgerechnet Härtel mit der Abwicklung des Bureau de Musique im Jahr 1814 betraut wurde. Carl Friedrich Peters, vormals als Buchhalter für Breitkopf & Härtel tätig, übernahm bekanntlich die Firma.

Beer lenkt den Blick sodann insbesondere auf das Verlagsprofil und -programm. In der Anfangszeit sei dieses im Wesentlichen durch drei Säulen bestimmt worden: 1. Pränumerationsreihen mit Werken von Bach, Haydn und Mozart in dezidierter Konkurrenz zu entsprechenden Aktivitäten von Breitkopf & Härtel, 2. Kompositionen von Ludwig van Beethoven sowie 3. die übernommenen Werke des Thonus-Verlags. Wie sich die Programmgestaltung in der Folge punktuell wandelte und welchen Stellenwert etwa Bearbeitungen, Kommissionartikel, Nachdrucke sowie Lehr- und Studienwerke für das Bureau de Musique hatten, erfährt

der Leser in weiteren aufschlussreichen Teilkapiteln. Erhellend sind auch die Informationen zu verlegerischen Werbemaßnahmen mittels Anzeigen, Rezensionen, Katalogen und Handzetteln. Der Hinweis auf den Warencharakter tut – wie Beer zu Recht wiederholt bemerkt – dem Wert eines Kunstwerks keinen Abbruch. Gerade in diesem Punkt wird gewiss auch die sozialgeschichtliche Dimension der Thematik deutlich. Daran anknüpfend werden in weiteren Abschnitten u. a. Fragen der Betriebsorganisation sowie der Herstellung und Ausstattung von Musikalien (Notenstich, Gestaltung der Titelseiten, Auflagenhöhe etc.) diskutiert. Auch geht Beer auf die Distributionswege näher ein. Mit Blick auf überregionale Handelsbeziehungen hatte schon Hoffmeister seine Wiener Kontakte in die Firma eingebracht. Auf Basis zahlreicher Briefquellen spürt der Autor natürlich auch dem Verhältnis zu einzelnen Komponisten nach. Neben Beethoven spielen hier etwa Louis Spohr, Friedrich Heinrich Himmel, Johann Franz Xaver Sterkel, Andreas und Bernhard Romberg sowie August Eberhard Müller eine wichtige Rolle. Die ausgewählten Geschäftskorrespondenzen gewähren nicht zuletzt wertvolle Einblicke in individuelle Strategien der Verhandlungsführung. Beer konstatiert in diesem Zusammenhang, dass der „vom Verlag veranschlagte Marktwert eines Komponisten und seiner Werke die Art der Kommunikation entscheidend mitbestimmte“ (S. 99).

Gewissermaßen das Herzstück der opulenten Publikation bildet das über 500 Seiten umfassende detaillierte Verzeichnis der im Bureau de Musique erschienenen Notendrucke. Im Ganzen sind es 1.125 Verlagsnummern (VN 731 wurde freilich nie gedruckt). Dem Autor ist es gelungen, das Verlagsprogramm lückenlos zu rekonstruieren und zu dokumentieren. Innerhalb der einzelnen Einträge wird der jeweilige Titel diplomatisch genau zitiert und über den Auflagenstatus (z. B. Originalausgabe) sowie über Korrespondenzbelege, Anzeigen,

Rezensionen, Fundorte und Titelaufgaben informiert. Das mustergültige Verzeichnis zeugt – wie das gesamte Buch – von einer exzellenten Kenntnis der Materie. Abschließend sei bemerkt, dass Beers Schrift keineswegs nur für den überschaubaren Kreis der Forscherinnen und Forscher relevant ist, die über Musikverlage arbeiten. Fraglos wird das Buch zudem für Bibliothekare und Antiquare von großem Nutzen sein. Es ist aber vor allem zu hoffen, dass es auch das Interesse der jüngeren Forschergeneration weckt.

(Mai 2022)

Peter Schmitz

MARIA BEHRENDT: Brücken in die Gegenwart. Romantische Aspekte im deutschen Kunstlied der 1830er Jahre. Text- und Notenband. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2020. 365, 273 S., Abb., Nbsp., Tab. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 108.)

Die zweibändige Dissertation von Maria Behrendt liegt in einer aufwendigen Publikation mit einem eigenen Notenband vor, der großenteils heute unbekannte Lieder der behandelten Epoche enthält, die zu ihrer Zeit jedoch bekannt und Bestandteil des Liedkanons waren. Die Erschließung dieser Werke bildet denn auch die Grundlage des Repertoires für die Untersuchung der Lieder im Textband.

Vor allem in der Analyse dieser unbekannteren Lieder liegt der Hauptverdienst der Abhandlung. Die Kapitel zu den Liedvertonungen sind systematisch nach Themenbereichen der Textvorlagen gegliedert: Heine und die Ironie, das Morgenland als Gegenwelt, Motiv des Meeres, nationale Identität und stilisierte Häuslichkeit im Wiegenlied. Wenn diese Themenbereiche auch eingeschränkt erscheinen (Ironie anhand nur eines Dichters, Orientalismus anhand nur eines literarischen Werkes, Naturdarstellung am Beispiel nur einer Naturerscheinung, Häuslichkeit nur bezüglich des Wiegenlieds),

stellen sie doch wesentliche und interessante Bereiche heraus, deren spezifische Auswahl zwar noch detaillierter hätte begründet werden können; die Fülle der Aspekte des romantischen Liedes, die für eine Behandlung des Themas in dem vorgegebenen Rahmen eingeschränkt werden muss, lassen sie jedoch als plausibel erscheinen, zumal deren Thematisierung bislang nicht in jedem Bereich vorgenommen wurde.

Gezeigt wird, dass es sich in den Liedern unbekannter Komponist:innen nicht um einfache und weniger qualitätvolle Stücke handelt, sondern um Liedkompositionen, die denjenigen der ›Koryphäen‹ Franz Schubert und Robert Schumann in der Umsetzung romantischer Aspekte nicht nachstehen. So wird beispielsweise in der Vertonung des Heine-Gedichts *Die holden Wünsche blühen* von Josephine Lang dargelegt, dass die Komponistin keineswegs die Heine'sche Ironie negiert, sondern in einer subtilen harmonischen und formalen Anlage umsetzt. Dass bezüglich des Orient-Themas nicht die geläufigen Gedichte bekannter Literaten wie z. B. Johann Wolfgang von Goethes *West-östlicher Divan* gewählt wurden, sondern Heinrich Stieglitz' vierbändige Ausgabe der *Bilder des Orients*, die umfänglich am Beispiel verschiedener Kulturen (Arabien, Persien, die Osmanen, China) Einblicke in die Lebensart geben, ist verdienstvoll. Aufgezeigt wird an dieser Thematik, dass die Vertonungen eine große Bandbreite von der Negation der orientalischen Sujets oder Betonung allenfalls eines Volksliedcharakters über Anspielungen bis zum Einbringen exotischer Stimmungen umfassen und die Vorlage somit nur in wenigen Fällen auf den romantischen Aspekt der Entgrenzung rekurriert. Am Aspekt des Meeres, der nach Ansicht der Autorin „von der Forschung bisher weitgehend übergangen“ (S. 201) wurde, wird die literarische Darstellung des Meers als entgrenzendes Phänomen aufgezeigt, deren optisches Pendant (Wellenbewegung) ein beliebtes Gestaltungsmittel in Liedern darstellte, wäh-

rend die innere Konzeption durch Form, harmonische Details und unterschiedliches Eingehen auf den Text sehr verschieden „das zentrale Charakteristikum romantischer Gegenweltdarstellung“ (S. 233) umsetzt. Zwar ein interessantes und nicht zu vernachlässigendes Thema ist der nationale Aspekt im Lied, wenn er auch nicht ganz klar mit der romantischen Entgrenzung verbunden werden kann, es sei denn durch Einbezug der märchenhaften Loreley-Kompositionen. Interessant an dem Thema ist jedenfalls, dass die Autorin aufzeigt, dass eine Vielzahl der Lieder durch Komplexität der musikalischen Struktur nicht dem Ziel einer nur politisch engagierten Musik folgen, sondern das Thema in differenziert künstlerischer Weise behandeln. Ähnliches wie für das Nationenthema kann für das Wiegenliedthema gelten, das hauptsächlich durch die Romantisierung des Kindseins in das Thema passt, aber keine so richtige Gegenwelt bildet, da es eigentlich in der Realität verwurzelt ist. Dem Analyse-Teil vorangestellt sind umfangreiche Kapitel zu den Merkmalen der Romantik in Lyrik und Lied, die die Voraussetzungen für die Analyse-Kapitel bilden.

Wünschenswert wäre, etwas mehr über die Biographie der unbekannteren Komponist:innen zu erfahren; auch die Hinzufügung von Lebensdaten wären sinnvoll. Sehr hilfreich ist das Personenregister, ein solches in einer Dissertation anzutreffen, ist nicht selbstverständlich.

Insgesamt ist der Autorin eine Darstellung der Liedgeschichte der 1830er Jahre hervorragend gelungen, die interessant zu lesen ist und auf der Basis romantischer Vorstellungen neue Aspekte zutage bringt, hauptsächlich in der äußerst verdienstvollen Aufarbeitung des breiten Spektrums unbekannter Lieder. Die beiden Bände sind unbedingt zur Anschaffung in Bibliotheken vor allem von Musikhochschulen und -universitäten zu empfehlen, damit das unbekanntere Repertoire zur Aufführung kommen kann.

(Mai 2022)

Elisabeth Schmierer

HERESA HENKEL: *Carl Banck und die Musikkritik in Dresden 1846–1889. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2021. 313 S., Abb., Tab. (Regensburger Studien zur Musikgeschichte. Band 16.)*

Gaps in research come in many shapes and sizes: Some are large and obvious, waiting decades to be filled by a suitable monograph, whereas others, minor and inconspicuous, are dealt with swiftly by a journal article. Then there are those that fly completely under the radar, their significance first perceivable after they are addressed. The music criticism of Carl Banck (1809–1889) falls into this last category, as Theresa Henkel's 2019 dissertation will, for many readers, serve not only as a first introduction to Dresden's most prominent music feuilletonist of the nineteenth century but also as an impetus to reflect upon why they had not stumbled upon this influential voice earlier.

Indeed, even in light of musicology's notorious emphasis on 'great composers', Banck's case is exceptional. Despite a prolific career in music criticism spanning a half-century – from some of the earliest contributions to Robert Schumann's *Neue Zeitschrift für Musik* to reviews of Brahms's Fourth Symphony at the end of a four-decade tenure with the *Dresdner Journal* (first *Tageblatt*) – Banck is known primarily, if at all, as a composer of lieder. His criticism has been largely reduced in the literature to a few milestones: membership in Schumann's Davidsbündler circle, an unfavourable review of Franz Liszt in 1857, and even less favourable reviews of Richard Wagner in the 1840s. Thus, as Henkel ventures into uncharted water with her study, it is hardly surprising that the roots of Banck's obscurity act as a compass. Above all, it is the author's handling of two specific issues that guide the examination: preconceptions about the aesthetic and social roles of the feuilleton in comparison to specialized music journals, and the tendency

to view music critics through the lens of the composers they write about.

These questions are first dealt with on a general theoretical level in the book's "contextualizing" chapter (3), which is preceded by a biographical sketch (2). The following, by far most substantial chapter (4) then applies the problems specifically to Banck in a series of individual studies of his reception of, among others, Clara Schumann, Beethoven, Liszt, and Wagner. Here, a selection of Banck's some 2,000 texts undergoes a "diskursanalytisch geprägte[] Betrachtung" (p. 16), which includes numerous statistical evaluations of the "Aufbau und Struktur" of his reviews. Henkel also relies heavily on comparative methods to reevaluate Banck's underestimated impact as a music feuilletonist and his largely misunderstood aesthetic views. For example, the author points to semantic parallels with A. B. Marx and Eduard Hanslick to demonstrate the feuilleton's function as a mediator between music-aesthetic discourse and the broader public. Elsewhere, Hanslick is used in juxtaposition with his 'progressive' counterpart Franz Brendel to establish a measuring stick for the argument that Banck, despite his conservative reputation, was in fact indifferent to party lines.

Thanks to Henkel's decisive departure from methods in music criticism research that accentuate the perspective of the composer – a resolve that culminates in a long overdue refutation of Helmut Kirchmeyer's dubious assessment of Banck as "der eigentliche Wagnertöter" (pp. 253ff.) – the approach certainly fulfils at least one central objective of the study: a differentiated understanding of Banck's *Musikanschauung*. However, the author also overreaches, leading to an abundance of suppositious conclusions marked by the ubiquity of modifiers such as "vermutlich", "wohl", and "vielleicht". This speaks not only to Henkel's tendency to read too far into Banck's interpretations (e.g., the elaborate explanation of why – "wahrschein-

lich” – Banck did *not* mention a certain point of discontinuity in the dramaturgy of *Zauberflöte*, p. 238), it also demonstrates the limitations of the source material consulted. While Henkel’s rigorous selection process attests to the richness of Banck’s own journalism as a source (pp. 16f.), the supporting material used in the examination proves largely insufficient to lend significant insight into the overriding topic of Banck in relation to “die Musikkritik in Dresden”, let alone answer more specific questions, such as the extent to which the feuilleton had an “Einfluss auf die Ausgestaltung eines musikalischen Kanons und des Repertoires an den Dresdner Spielhäusern” (p. 11); or, “welche Auswirkungen konnte [Bancks] Kritik auf den Rezipienten haben?” (p. 15). The most obvious solution to this problem would be to limit the aims of the examination. On the other hand, more could certainly have been done to achieve the specified goals, especially in light of the considerable amount of space Henkel devotes to statistical evaluations of character counts that rarely address the study’s hypotheses.

The shortage of complementary sources is also a weak point in Henkel’s above-mentioned strategy of positioning the critic’s aesthetic views opposite writers such as Marx, Hanslick, and Brendel, as the small selection of texts from such prolific authors inevitably runs the risk of oversimplifying the broader discourse. This is especially true of the complex aesthetic disputes surrounding the *Neudeutsche Schule*, which Henkel continually reduces to the “diametrale[.] Pole[.]” (p. 202) from which Brendel and Hanslick supposedly operated. Accordingly, Banck is depicted as a critic “zwischen den Stühlen” (p. 202), who promises “einen weiteren (dritten?) Weg im Fortgang des Symphonieschaffens” (p. 181), with criticism that proves itself as a “Feld, auf dem er neue Werke nicht grundsätzlich festen [...] Strukturen zuordnet, sondern sie ausschließlich nach ihrem jeweiligen künstlerischen Gehalt bewertet”

(p. 224). The objective high ground Henkel establishes for Banck here begins to wobble in an attempt to place the critic’s “Prinzipien der Programmmusik” (pp. 205ff.) between Brendel and Hanslick. The ensuing argumentative muddle reaches its peak in a remark about Banck’s propagation of a “klare Gestaltung der poetischen Idee” (p. 207), which Henkel sees as evidence not only of distance between Hanslick and Banck, but also of the latter’s attempt to position himself “gegen den oben bereits zitierten Vorwurf Brendels, dass der Ausdruck unbestimmt sein solle”; this despite Brendel’s use of reported speech in the specified quote (“Man hat gesagt, das Wesen der Tonkunst bestehe in der Unbestimmtheit des Ausdrucks”, p. 206).

Unfortunately, this is not an isolated instance of the author’s lack of attention when dealing with sources, Banck’s texts included. Thus, the unusually high frequency of formal mishaps in the book – which range from typographical errors to incomplete sentences and footnotes – proves not just a nuisance but also a caveat to readers to double-check references themselves. This being said, it is also important not to let the shortcomings of the study obscure its significance. Looking beyond Henkel’s achievement of recognizing and mitigating the imbalance between Banck’s actual influence and our understanding of his role in music history, the book also provides a stimulus for researchers to look further into key issues in the history of musical criticism. These include, above all, interdependences among *Interpretations-*, *Interpreten-*, and *Kompositionskritik*; conflicts between music feuilleton and *Fachpresse*; and variations in urban centers, such as Dresden, Leipzig, and Berlin.

(Mai 2022)

Sean Reilly

ORLANDO FIGES: Die Europäer. Drei kosmopolitische Leben und die Entstehung europäischer Kultur. Aus dem Englischen von Bernd RULLKÖTTER. München: Hanser Berlin 2020. 639 S., Abb., Tab.

Pauline Viardot-Garcia – Julius Rietz. Der Briefwechsel 1858–1874. Hrsg. von Beatrix BORCHARD und Miriam-Alexandra WIGBERS. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2021. 663 S., Abb., Nbsp. (Viardot-Garcia-Studien. Band 1.)

Ivan Turgenev und die europäische Musikkultur. Hrsg. von Dorothea REDEPENNING unter Mitarbeit von Arno BREITENBACH und Johanna DÜE. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2020. 357 S., Abb., Nbsp., Tab.

Orlando Figes, Historiker mit Russland-Schwerpunkt am Londoner Birkbeck College, ist ein viel gelesener, wenn auch als Wissenschaftler nicht unumstrittener Autor. Er besitzt ein sicheres Gespür für Themen von hoher Breitenwirkung, und auf dem schmalen Grat zwischen Lesbarkeit und Faktentreue gelingt es ihm, überraschende Verflechtungen zu entdecken und komplexe Zusammenhänge mit stupender Eleganz durchschaubar zu machen. Doch lohnt es sich, seine Eloquenz auf den Prüfstand zu stellen. Das fängt in seinem neuesten Buch schon beim Titel an: *Die Europäer. Drei kosmopolitische Leben und die Entstehung europäischer Kultur* (im Original: *The Europeans. Three Lives and the Making of a Cosmopolitan Culture*) verrät ebenso wenig darüber, dass es hier um die spanisch-französische Musikerin Pauline Viardot-Garcia (1821–1910), ihren französischen Ehemann, Louis Viardot (1800–1883), und den russischen Dichter Ivan Turgenev (1818–1883) geht, wie die schlichten Angaben „Salz, Pfeffer, Zwiebeln“ etwas über ein geplantes Kochrezept verraten. In dem Menü, das Figes daraus kreiert, geht es ihm um jene Methoden der Verbreitung, Vermittlung und Verständlichmachung von Kunst, Kultur und Den-

kungsarten, die im 19. Jahrhundert ihren Anfang nehmen und unser Leben bis heute bestimmen. Diesen Länder- und Sprachgrenzen überschreitenden Kulturtransfer, der zugleich auch der Beginn gezielter Werbestrategien ist, erschließt Figes über die Aspekte des Reisens, der Übersetzungen, des Öffentlichen, des Marketings, der Kanonisierung etc. Der Autor will nicht mehr und nicht weniger als eine Erklärung, wie die „europäische Kultur geschaffen wurde“ und „wie es geschah, dass um 1900 dieselben Bücher überall auf dem Kontinent gelesen, dieselben Gemälde reproduziert, dieselbe Musik daheim gespielt oder in Konzertsälen angehört und dieselben Opern in allen bedeutenden Theatern Europas aufgeführt wurden. Kurz, wie der europäische Kanon, der die Grundlage der heutigen Hochkultur nicht nur auf diesem Kontinent bildet, sondern allerorten auf dem Globus, wo sich Europäer niederließen, im Eisenbahnzeitalter entstand“ (S. 20). Und das gelingt ihm. Das gelingt ihm so lesenswert und plausibel, dass manche Dinge erst beim zweiten Lesen auffallen. Ein Beispiel: das Romanhaft-Anschauliche, mit dem Figes sich lebendig und bildhaft in die von ihm benannten Situationen hineinschreibt – woher stammen die Details, die subtilen unterschwelligeren Wertungen und Gewichtungen? Die Quellenangaben im Anhang sind pauschal, das Literaturverzeichnis fragmentarisch, die Auseinandersetzung mit Sekundärliteratur muss man suchen. Ein zweites Beispiel: die Personendarstellung – inwieweit spielen Sympathien, eigene (männliche, weiße, gutbürgerliche, unreflektierte) Wertvorstellungen und Blickverengungen mit hinein? Als Romancier ist Figes ein fesselnder Autor, doch im Bereich Wissenschaft darf er nicht die einzige Lektüre bleiben.

Für das ehrgeizige Unternehmen, am Beispiel von drei miteinander verflochtenen Biographien eine ganze Epoche auf den Punkt zu bringen, sind das Ehepaar Viardot und sein Familienfreund Turgenev denkbar

klug gewählt: Als Inbegriff kosmopolitischer Intellektueller hatten sie bei ihren zahllosen Reisen immer auch Kulturaustausch, Kulturvermittlung und Kulturvermarktung im ideellen Gepäck; sie besaßen den Bonusfaktor der Prominenz, wurden europaweit gehört und gelesen, und alle drei Biographien sind Musterbeispiele einer gelebten und gelingenden Einpassung in die unterschiedlichen Kulturen, in denen sie sich bewegten. Nicht nur bemühten sie sich aktiv um die Kultur der Länder, die sie bereisten und in denen sie wichtige Phasen ihres Lebens verbrachten, sondern sie arbeiteten auch aktiv daran, diese Kulturen durch ihre Kunst füreinander zu öffnen und das wechselseitige Verständnis zu fördern. So sang Viardot-Garcia stets auch Werke in der Sprache des Gastlandes, das sie bereiste; Turgenev wirkte als Übersetzer und als Rezensent.

Als attraktiven Bonus besitzt diese einzigartige *Ménage-à-trois* den Faktor des Pikanten. Wo man daher den Schwerpunkt legt – ob auf der künstlerischen Zusammenarbeit der Viardots und Turgenevs, auf den Mutmaßungen, Indizien und Ratespielen zur persönlichen Ebene oder auf dem, was die Vermengung beider Faktoren für die europäische Kultur an Impulsen gab –, ist eine wissenschaftliche Gewissensfrage.

Figes' Empathie scheint in diesem Dreieck nicht unbedingt der Frau zu gelten. Da ist es gut, dass der sorgfältig edierte umfangreiche Briefwechsel von Pauline Viardot-Garcia und Julius Rietz sie selbst zu Wort kommen lässt – als eine vielseitig interessierte, engagierte, sich ihres eigenen Werts und der Bedeutung ihrer Freiheit und ihrer mannigfachen Kontakte sehr bewusste Künstlerin und Frau. In ihren Briefen wird deutlich, wie sehr die Musikerin Pauline Viardot-Garcia – wohl auch durch ihre Sozialisation im romanischen Kulturraum, ihr Aufwachsen in einer reisenden Künstlerfamilie und ihre vielseitigen Begabungen und Interessen – ihren Erfolg selbstbewusst in die eigenen Hände nahm und dabei ganz nebenbei andere

Künstler förderte. Als international gefeierte Mezzosopranistin mit ausdrucksstarkem Gesang, maßstabsetzender Bühnenpräsenz und, wie die Briefe an Rietz zeigen, dezidiertem Verantwortungsgefühl für das gesamte künstlerische Gelingen einer Aufführung (S. 334), aber auch als Gesangslehrerin, Komponistin, Pianistin und Kulturvermittlerin „verkörperte [sie] gleichsam die Vielfalt europäischer Kultur des 19. Jahrhunderts“ (Borchard, S. 23). Die Herausgeberin Beatrix Borchard, seit Jahren in mannigfachen Aktivitäten für eine der komplexen Faktelage angemessene Neubewertung der Künstlerin engagiert, nennt sie zu Recht eine „Musikbotschafterin Europas“ (S. 19). Dabei handelt es sich ganz im Sinne von Figes um ein Europa, das bis zum Ural reicht und die Britischen Inseln und die Länder an den Rändern mit einbegreift – im Sinne eines kulturellen, in gemeinsamen Werten und einer gemeinsamen Geistesgeschichte verbundenen Gebildes, das es wert ist, heute mehr denn je auch als eine ethische Verpflichtung wahrgenommen zu werden.

1843 reiste die Künstlerin mit ihrem Mann, dem 21 Jahre älteren Schriftsteller und Kunsthistoriker Louis Viardot, nach Russland, begegnete dort Turgenev – und fortan war der Dichter ihr und ihrem Ehemann ein treuer Begleiter in einer „Lebens- und Schaffensgemeinschaft“ (Borchard, S. 21). Ihm vertraute sie in Russland und Deutschland die Publikation ihrer Lieder an, die sie im Stil Russischer Romanzen auf Texte u. a. von Alexander Puškin vertonte; ihn wollte sie verlässlich in der Nähe ihrer Familie wissen. Ähnlich essentiell, wenn auch stärker auf Entfernung konzipiert, ist Pauline Viardot-Garcias Verbindung mit dem Kapellmeister und Komponisten Julius Rietz. Ganz offenbar war die Musikerin also immer dann bereit, sich vorbehaltlos, emotional und unkonventionell zu öffnen, wenn dies mit ihrem künstlerischen Tun harmonierte und dieses davon profitiert. Nebenbei bietet der Briefwechsel nicht nur

ein plastisches Porträt Viardot-Garcias, ihres Familien- und Berufsalltags, sondern auch eine erstklassige „Quelle zu künstler-sozialgeschichtlichen Fragen, der Repertoiregestaltung, zu ästhetischen Diskussionen etc.“ (Borchard S. 31), wobei auch für Rietz „Briefeschreiben als Möglichkeit des Selbstentwurfs und der Selbstüberprüfung besonders in Krisensituationen“ (ebd. S. 33) fungiert.

Das Themenfeld, das diese beiden Bücher aufspannen, wird in dem sorgsam edierten Bericht zur internationalen interdisziplinären Tagung „Ivan Turgenev und die europäische Musikkultur“ vom Sommer 2018 in Heidelberg weiter versachlicht. Zwar scheint auch hier in einigen Beiträgen die Frage nach Pauline Viardots gelebter Weiblichkeit auf, doch durch den Fokus auf Turgenev verschiebt sich der Blick stärker auf die Werk-ebene. Die Verbindung von Viardot-Garcia und Turgenev wird durchweg unter dem Stichwort „Kooperation“ bearbeitet: Beatrix Borchard definiert sie als eine „Experimentier- und Schaffensgemeinschaft“ (S. 145). Nicholas G. Žekulin vertieft das künstlerische Miteinander am Beispiel der in St. Petersburg erschienenen Liedersammlungen. Bandherausgeberin Dorothea Redepenning präzisiert den gemeinsamen Dreischritt „Dichten – Übersetzen – Komponieren“ (S. 231).

Turgenevs Affinität zur Musik, die über die Bewunderung der Künstlerin und die aktive Partizipation an ausgewählten musikalischen Aktivitäten weit hinausgeht, lässt sich tiefer verstehen, wenn sein Schaffen, Denken und Schreiben selbst in den Blick genommen wird. Im Kapitel „Ästhetische Diskurse“ untersucht Elena Chodorkovskaja die Frage nach einer Nationalkultur, die Turgenev sehr anders wahrnimmt als Vladimir Stasov. Svetlana Laščenko schaut dagegen eher auf „Turgenev’s Musical Europeanness“. Alexandre Zviguilsky nimmt Beziehungen zu „einige[n] französischen Komponisten“ in den Blick (wobei er „Beziehungen“ durch-

aus doppelwertig angeht), und Klaus-Dieter Fischer richtet den Blick auf Turgenev und Franz Liszt (der immerhin der Klavierlehrer der jungen Pauline war). So zeigt sich am Beispiel Turgenevs die ‚europäische‘ Komponente im Denken, Handeln, in den persönlichen Bekanntschaften und den ästhetischen Diskussionen jener Zeit – etwas, was ja auch Orlando Figes betont. Daher nimmt es nicht Wunder, dass Turgenevs Werk musikalisch rege rezipiert wird. Inna Klause, Dorothea Redepenning und Karen Evans-Romaine untersuchen Bühnenvertonungen nach seinen Erzählungen, Christoph Flamm konzentriert sich auf Anton Arenskijs Musikalisierung der „Gedichte in Prosa“. Im Ergebnis findet „Turgenevs im literarischen Medium gestaltete musikalische Dramaturgie [...] im musikalischen Medium ästhetische Entsprechung durch musikspezifische Ausgestaltung“ (Redepenning, S. 289).

Dadurch wird klar, dass man der Musik direkt in Turgenevs belletristischem Schaffen am allernächsten kommt. Der Beitrag von Polina de Mauny und vergleichende Untersuchungen zu Dostoevskij und Tolstoj (Hans-Jürgen Gerigk), Nikolai Gogol’ (Pavel Fokin) und Isaak Babel’ (Urs Heftrich) verweisen auf Traditionslinien, die zu Turgenev hinführen, mit gleichem Recht aber auch von ihm ausgehen und ihn als Literaten und Musikkenner zur Referenzfigur machen. Insgesamt fungiert die Musik in seinem Schreiben als eine Erlebenssphäre, die in ihrer Unmittelbarkeit „die Religion ersetzt“ (S. 22), wie Gerigk anschaulich belegt. (Diese Unmittelbarkeit des Hingerissenseins prägt ja auch Turgenevs Liebe zu Pauline Viardot-Garcia.)

Das wichtigste Ergebnis der Lektüre aller drei Bände ist letztlich wohl die Erkenntnis, wie sehr Sprache der Schlüssel zur Welt ist – insbesondere zu einer Welt, in der Kultur nicht als eng umgrenzter Besitz, sondern als mannigfaltiger, auf Austausch und Entwicklung bedachter Teil allgemeinemenschlicher Existenz begriffen wird. Turgenev als Rei-

sendem zwischen den Ländern Russland, Deutschland, Frankreich gelang es nicht nur, sich die einzelnen Kulturen wesensmäßig anzuverwandeln, sondern auch, sie wechselseitig füreinander aufzuschließen. Mit Respekt vor der europäischen Kultur verlieh er der russischen Literatur neue Akzente und machte sie in Westeuropa aktiv bekannt, indem er die europäischen Publikationsmöglichkeiten nutzte, sie aktiv durch Übersetzungen und Rezensionen unterstützte und mit seinem subtilen Sprachgefühl auch in den Bereich der Musik hineinwirkte. „Turgenevs Weltanschauung wurzelt im Respekt vor dem Menschen und seinen Kulturgütern unabhängig von nationalen Zugehörigkeiten; seine Ästhetik wird, wie er besonders in dem Roman ‚Rauch‘ ausführt, getragen von ‚Bildung‘ und ‚Zivilisation‘ als eine gemeinsame Idee, die sich vor allem auch durch Kunst definiert“ (S. 7), wie Dorothea Redepenning im Vorwort zu dem Sammelband formuliert. Dass eine solche Welthaltung fast notwendig zur Musik als Sprache jenseits aller Sprachgrenzen führt, liegt nahe. In der Musik fällt es am leichtesten, die Idee eines zivilisierten Europas aktiv zu leben und Herkunftskultur und Ankunfts-kultur gleichwertig in das individuelle Leben zu integrieren und für das eigene Schaffen fruchtbar zu machen. Insofern war Turgenev nicht nur der sprachliche Berater einer bedeutenden Sängerin und Komponistin, sondern ein Sprachmusiker ersten Ranges. Das rechtfertigt auch in der Musikwissenschaft die Beschäftigung mit ihm. Denn ein zivilisiertes Europa kann auf das Miteinander-Sprechen zu keiner Zeit verzichten.

(März 2022)

Kadja Grönke

THEODOR W. ADORNO: Musikalische Briefwechsel Band 1. Theodor W. Adorno, Ernst Krenek: Briefwechsel 1929–1964. Hrsg. von Claudia MAURER ZENCK. Berlin: Suhrkamp 2020. 484 S. (Theodor W. Adorno, Briefe und Briefwechsel. Band 6.)

Die vom Theodor W. Adorno Archiv bei Suhrkamp herausgegebenen Reihen der *Briefe und Briefwechsel* wie auch der *Nachgelassenen Schriften* stellen aufschlussreiche Dokumente für die Adorno-Forschung dar. So handelt es sich bei den (bereits publizierten ebenso wie den archivalisch aufbewahrten) Briefwechseln – wenn einen nicht gerade das Gefühl beschleicht, einer eindeutig privat intendierten Konversation zu folgen – um höchst informative Quellen, mit denen sich neue Blickwinkel und Zusammenhänge erschließen lassen. Im Medium des Briefes schien es sich Adorno eher zu erlauben, Dinge explizit in Worte zu fassen, wovon er sonst zurückscheute, aus Sorge, ein Teilaspekt könnte zu wörtlich, zu affirmativ aufgefasst werden. Dass nach den Briefwechseln zwischen Adorno und Walter Benjamin, Alban Berg, Max Horkheimer, Siegfried Kracauer und Gershom Scholem nun der Briefwechsel mit Ernst Krenek in einer Neuauflage vorliegt, ist höchst erfreulich.

Bereits in der 1974 bei Suhrkamp publizierten und von Wolfgang Rogge herausgegebenen Edition konnte man dem von manchen Pausen durchzogenen Austausch zwischen Adorno und Krenek in den Jahren 1929–1964 gut folgen. Wodurch zeichnet sich also die von Claudia Maurer Zenck herausgegebene Neuauflage aus? Die 64 in der alten Ausgabe enthaltenen Briefe wurden um neun seither entdeckte Briefe und Postkarten ergänzt, dazu kommen weitere Materialien wie die Entwürfe eines von Adorno (S. 158) und eines von Krenek (S. 350–353, Anhang) geplanten Essaybands. Der Anhang mit einer Länge von knapp 150 Seiten umfasst vor allem die „auf einander Bezug nehmende[n]

Schriften“ (S. 456) Adornos und Kreneks, deren „gedanklicher Austausch“, so schreibt es die Herausgeberin, „sich ebenso in einem ‚Schriftenwechsel‘ wie in einem Briefwechsel [dokumentiert]“ (S. 451). Die Differenz zwischen Brief und Abhandlung ist dabei eine fließende, war doch beiden Dialogpartnern „Publikation als ein mögliches Resultat unserer Korrespondenz“ (S. 9) stets präsent. Die Texte, die z. T. bereits im Anhang der alten Ausgabe zu lesen waren, wurden um zehn weitere Dokumente ergänzt (darunter ein bislang ungedruckter Auszug aus Kreneks für einen Essayband geplantes Kapitel zu „Soziologischen Betrachtungen“ sowie ein in englischer Sprache verfasster Vortrag Adornos im Radiosender WNYC von 1940, in dem es auch um Kreneks Liederzyklus *Durch die Nacht* geht). Anders als in der alten Briefausgabe wurde Adornos 1935 entstandener Text „Ernst Krenek“ nicht in der englischen Version für die Zeitschrift *The Listener*, sondern im deutschen Original abgedruckt (S. 390–394; vgl. auch GS 18, S. 531–534). Das Vorwort von Krenek zum Band von 1974, nunmehr selbst ein historisches Dokument, ist in den Anhang eingegliedert. Ebenfalls hinzugefügt wurde ein kurzer Briefwechsel zwischen Gretel Adorno und Krenek nach dem Tod Adornos 1969.

Von besonderem Interesse ist der im vorliegenden Band erstmals publizierte Brief Adornos an Krenek vom 18. November 1934, der von Michael Schwarz, dem Leiter des Theodor W. Adorno Archivs, im Nachlass von Willi Reich gefunden wurde (vgl. S. 458). Der etwa zehn Buchseiten umfassende Brief, den der 31-jährige Adorno aus Oxford an den Komponisten schrieb, enthält Überlegungen zur „Frage, was denn eigentlich die Artikulation des neuen [zwölftönigen, JF] Materials sei“ (S. 89) – eine Frage, die Adorno bis in die 1960er Jahre hinein, wenn auch vor wechselnden Hintergründen, beschäftigen sollte. Zum Kontext: Krenek hatte Adorno den Klavierauszug seiner Oper *Karl V.* geschickt; Adorno reagierte mit

einer detaillierten Besprechung der Oper (S. 69–79) und wandte dabei auch kritisch ein, dass in der dodekaphonen Machart und im vermeintlichen Verzicht auf „andere[] Momente der Artikulation“ (S. 75) die „Gefahr [...] einer gewissen Verarmung“ (S. 77) des Komponierens spürbar werde. Daraufhin bat Krenek, nicht zum ersten Mal, um Präzisierung der Ausführungen. (Und häufig sind es die Krenek'schen Impulse zur argumentativen Schärfung, die zu den besonders interessanten brieflichen Diskussionen führen.) Mit merklich suchenden Formulierungen artikuliert Adorno im besagten Brief einige Gedanken, die er sehr viel später, in dem Text „Vers une musique informelle“ (publ. 1962), als neue Elemente seines Denkens markieren wird, so die Historisierung der „Dissonanz als Ausdruck“ (S. 85; vgl. GS 16/ 502f.) oder die Vorstellung einer ‚tonalen‘ Rhythmik (S. 86f.; vgl. GS 16/ 499). Den spezifischen Sinn des Einsatzes der Zwölftontechnik macht er schließlich in der „Artikulation durch in einander umschlagende Extreme“ (S. 90), einer „Dialektik der Extreme“ (S. 91), fest. Nach eigener Aussage handle es sich dabei „um wirklich ganz neue Kategorien, für die die Termini fehlen und die ich in diesem Brief erstmals überhaupt zu konzipieren wage“ (S. 90).

In häufig aufsatzlangen Briefen tauschten sich Adorno und Krenek neben Fragen zu Atonalität und Zwölftontechnik über das Verhältnis von Musik und Gesellschaft sowie über die Art und Weise der Bezugnahme von Komponierenden auf das ‚musikalische Material‘ aus. Die Kontroverse um den Materialbegriff ist, nicht zuletzt durch den dazugehörigen öffentlichen ‚Schriftenwechsel‘, viel rezipiert worden. Während Krenek die „Souveränität des Geistes gegenüber dem Material“ (S. 41) hervorhob, machte Adorno dagegen einen „dialektische[n] Materialbegriff“ stark, der „Freiheit und Notwendigkeit“ (S. 51) als vermittelt denkt. Nicht nur ist hier interessant zu beobachten, wie diese Kontroverse von beiden Akteuren bewusst

in Szene gesetzt wird: : „[J]eder [schreibt] einen Aufsatz, nur mit entgegengesetzter Tendenz“ (S. 21), so Adorno im Vorfeld der Publikation der Texte „Reaktion und Fortschritt“ (Adorno) und „Fortschritt und Reaktion“ (Krenek) im *Anbruch*. Auffällig ist auch der pragmatisch nüchterne Ton, in dem inhaltliche Differenzen thematisiert werden. Für das Gespräch „Arbeitsprobleme des Komponisten“ schlug Adorno vor: „Ich würde also als Eingangsthese die (relative) Eigenständigkeit des Materials vertreten, die Forderung des Materials als eine konkrete, aus der die Freiheit des Komponisten mit der Antwort erst hervortritt; Sie würden dagegen dann die Einwände geltend machen, die Sie andeuten: daß auf diese Weise das Material eine magische Gewalt würde; ich suchte, dem durch praktische Hinweise zu begegnen und wir würden dann wirklich so reden, wie wir es etwa zuletzt in Frankfurt getan haben.“ (S. 26).

Anhand des Briefwechsels lässt sich nicht nur nachvollziehen, wie Debatten entstehen, wie Formulierungen sich langsam ausprägen und Positionen sich verändern. Er ist auch in werkgeschichtlicher Hinsicht informativ, wenn z. B. Adorno Krenek über seinen geplanten Essayband *Der große Pan ist tot* in Kenntnis setzt, der allerdings nie realisiert wurde und dessen Texte später in andere Sammlungen eingegangen sind. Sehr lesenswert sind auch Adornos Besprechungen eigener Werke, etwa zu ‚seinem Tom Sawyer‘ (dem Singspiel *Der Schatz des Indianer-Joe*, S. 92–94) oder den *Vier Liedern* op. 3 (S. 99), Letzteres anlässlich einer von Krenek geplanten Aufführung derselben. Wie Konzerte, Vorträge und Textaufträge konkret zustande kamen (oder auch nicht), wie sich Netzwerke bildeten – auch darin gibt der Briefwechsel Einblicke. Schließlich sind die Briefe auch von zeitgeschichtlichem Interesse, insofern die beiden späteren Exilanten über ihre Erfahrungen im Europa der 1930er und den USA der 1940er Jahre berichten.

Das sich mit der Zeit wandelnde Verhältnis zwischen Krenek und Adorno – zumeist professionell, dann auch mit freundschaftlichen Tönen, nach dem Krieg distanzierter – ist nur schwer auf einen Nenner zu bringen. Adorno hatte ein ausdrückliches Interesse daran, mit Komponierenden in Austausch zu treten: „Wenn das, was ich musikkritisch versuche, überhaupt einen Sinn haben soll, so gewiß nur dann, wenn meine Gedanken es vermögen, mit den wesentlichen Produzierenden in Kontakt zu kommen“ (S. 9). Regelmäßig tauschten Adorno und Krenek Schriften, Kompositionen und Ideen aus, und hielten dabei auch substantielle Kritik nicht zurück (vgl. S. 275f.). Beide Briefpartner bedankten sich gegenseitig für die Ernsthaftigkeit (vgl. S. 24) gegenüber den Anliegen und Produktionen des jeweils anderen (zu Adornos Freude auch gegenüber seinen kompositorischen) und bestätigten sich, dass sie von der Beziehung profitieren würden (vgl. S. 103). An expliziten Bekundungen, dass sie „trotz geistiger Differenzen“ (S. 24) in Vielem grundlegend übereinstimmen, mangelt es nicht. Dennoch sah sich Krenek in Adornos zentralen musikphilosophischen Schriften mit einer gewissen Bitterkeit unberücksichtigt (vgl. S. 44 und 275). Adorno entgegnete, dass Kreneks „künstlerische Figur keinesfalls auf die ‚materialen‘ Kategorien zu bringen sei, die anzuwenden ich mich gezwungen sah“ (S. 30) und verwies schlicht auf die „Unmöglichkeit, mit dem Entwurf die musikalische Realität ganz zu durchdringen“ (S. 54).

Die Geschichte des Austauschs zwischen Adorno und Krenek ist in der ausführlichen Editorischen Nachbemerkung der Herausgeberin rekonstruiert. Durch die detailreichen Anmerkungen lassen sich die in den Briefen aufgerufenen Zusammenhänge – trotz überlieferungsbedingter Lücken – gut nachvollziehen. Von großem praktischem Nutzen ist auch das Personenregister sowie das Kompositionen- und Schriftenregister der Briefpartner. Da hier auch indirekte Er-

wähnungen aufgenommen wurden – wenn etwa Krenek von einer „großen Arbeit“ (S. 39) spricht und seine Oper *Karl V.* meint – ist es mitunter informativer als eine Volltextsuche.

Weitere Briefwechsel in dieser Reihe kann man gespannt erwarten. Die Publikation der Korrespondenz zwischen Adorno und Rudolf Kolisch ist für 2023 geplant.

(Februar 2022)

Julia Freund

Im Umbruch. Musikleben in Halle in den 1980er Jahren. Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN. Halle: Mitteldeutscher Verlag 2020. 176 S., Abb. (Forschungen zur hallischen Stadtgeschichte. Band 27.)

Dieser schmale Band versammelt fünf Beiträge zum 20. Tag der hallischen Stadtgeschichte im November 2019, der sich dem Musikleben der Stadt in den 1980er Jahren widmete. Wie der Herausgeber Wolfgang Hirschmann, Ordinarius am Institut für Musikwissenschaft der Martin-Luther-Universität, in seiner Einleitung eingesteht, wartet die Stadt auf den ersten Blick nicht mit einer so mythisch umwobenen Musik- und Kunstszene auf, wie dies in der späten DDR bei Berlin, Dresden und Leipzig der Fall war. Dennoch ist Hirschmann beizupflichten, dass Halle neben den international bekannten Händel-Festspielen durch Veranstaltungen wie das erste Punk-Festival der DDR 1983 musikgeschichtlich Einiges zu bieten hat – und so scheint es nach der Lektüre der Beiträge gerade ein Kreuz und Quer der Stile gewesen zu sein, das Halle im Gegensatz zu anderen musikalischen Zentren Ostdeutschlands auszeichnete.

In den präsentierten Ergebnissen wartet die Publikation mit wenigen Überraschungen auf, bestätigt sie doch das vorherrschende Bild über Musik im Spätsozialismus der DDR und in der Wendezeit als eine „spannungsvolle gesellschaftliche Situation“ (S. 8) des Umbruchs, wobei sich der Band aus-

drücklich gegen teleologische Geschichtsbilder des ‚Es ist gekommen, wie es kommen musste‘ wendet. Lesenswert bleiben die Texte dennoch, da sie die Bedeutung von Regionalforschung für die Musikgeschichte der DDR und weiterer sozialistischer Staaten in Osteuropa unterstreichen: Der längst zum geflügelten Wort gewordene „subsystemische Eigensinn“ (Ralph Jessen) lokaler und regionaler Vorgänge ist in der Musik durch die – vergleichsweise zur Literatur – geringere Regulierung charakterisiert gewesen und drückt sich in einer Komplexität aus, der Hirschmann und die Verfasser:innen der Beiträge einerseits durch Fallstudien und andererseits durch Gespräche mit Zeitzeug:innen beikommen wollen. Besonders positiv hervorzuheben ist der Anspruch, genre- oder gattungs- und stilübergreifend an den Gegenstand heranzugehen, so dass populäre, klassische und Neue Musik unter einem *Bottom-up approach* zusammenfinden. Da Hirschmann in seiner Einleitung reichlich von den beiden Roundtables auf der Tagung schwärmt, ist deren fehlende Wiedergabe im Band beklagenswert. Genauso wäre es anregend gewesen, wenn die beiden ursprünglich auch als Aufsätze geplanten Vorträge zu Operette und Musical sowie zum Schlager Eingang in die Veröffentlichung gefunden hätten.

So ist man mit Beiträgen konfrontiert, die zwar, wie gesagt, nicht radikal die Forschungslandschaft zur Musikgeschichte der DDR verändern, für die Stadt Halle aber häufig erstmals Informationen zusammentragen. Während Klaus Näumann und Anna Schaefer verschiedene Populäre „Musiken“ mit Schwerpunkt auf den Rock’n’Roll und Punk vorstellen, berichtet Hans-Joachim Kertscher als Akteur aus erster Hand über die hallische Jazzszene der 1980er Jahre. Kathrin Eberl-Ruf wiederum nimmt mit Gerd Domhardt einen Komponisten unter die Lupe, der neben Thomas Müller, Hans Jürgen Wenzel und Gerhard Wohlgemuth das Bild der Neuen Musik in der Stadt bis zu sei-

nem frühen Tod im Jahr 1997 nachhaltig geprägt hat und Susanne Spiegler kann zeigen, wie die Händel-Pflege in der Stadt während der 1980er Jahre zunehmend von der historisch informierten Aufführungspraxis beeinflusst war, bevor mit Peter Konwitschny auch neue Regie-Methoden Einzug hielten, die von der alten Barock-Verteufung aus marxistischer Perspektive nichts mehr wissen wollten. Welche Bedeutung persönliche Netzwerke und Befindlichkeiten in einem kulturpolitischen Feld hatten, das gar nicht so totalitär war, wie man lange glaubte, zeigt schließlich Lars Klingberg für die akademische Musikwissenschaft in Halle, wo er für die 1980er Jahre eine zunehmende Entpolitisierung ausmacht. Klingbergs Text beschließt zwar den Sammelband, allerdings hält der Autor im Anhang zu seinem Kapitel eine Überraschung bereit: Mit einem *Vertraulichen Positionspapier* Guido Bimbergs von 1988 hat Klingberg eine zentrale Quelle für die hallische Musikwissenschaft ediert, deren Umfang und Detailreichtum einen guten Blick auf die Situation kurz vor dem Mauerfall gibt. Das Dokument gibt einen Einblick in die Denkweisen staatlich regulierter und universitär institutionalisierter Musikwissenschaft zu einem Zeitpunkt, als die Krise des DDR-Regimes kaum noch hinter Parteiparolen verborgen werden konnte. Das Ergebnis ist so eine Quelle, deren Ton sich zwischen kritischer Bestandsaufnahme und eilfertiger Berichterstattung gegenüber staatlichen Stellen bewegt.

(Februar 2022) Patrick Becker-Naydenov

REINER KONTRESSOWITZ: Annäherungen II. Zur Biographie und zu den Sinfonien von Friedrich Goldmann (1941–2009). Altenburg: Kamrad 2020. 269 S., Abb., Nbsp.

Annäherungen II: Mit dem gewählten Titel verweist Reiner Kontressowitz bewusst auf sein erstes Buch, das den Fokus

auf Friedrich Goldmanns Solokonzerte legt. Gleichzeitig akzentuiert er die Mehrdeutigkeit des Begriffes mit Bezug auf seine Arbeit zum Werk Goldmanns. Die Theorien des Soziologen Luhmann, mit welchen sich auch Goldmann intensiv auseinandersetzte, stellen den Begriff der Kontingenz in den Vordergrund. Unter Kontingenz subsumiert der Gesellschaftstheoretiker gewissermaßen die prinzipielle Offenheit in sozialen Situationen – Kontingenz besteht im Ausschluss von Notwendigkeit. Mit der Erwägung des *Anders-Seins*, dem, was möglich, aber nicht unmöglich ist, scheint es auf der Hand zu liegen, dass wenigstens der Kontingenzbegriff im Zusammenhang mit Goldmann die Titelgebung dieses Buches notwendig impliziert hat: „Das Ziel war es keineswegs, etwas Verlässliches, End-Gültiges niederzuschreiben, sondern die Absicht war es vielmehr, Möglichkeiten aufzuzeigen, Möglichkeiten, die durchaus zu anderen Erkenntnissen führen können“ (S. 9). Offenkundig ist: Goldmann entwickelt sich nicht zu einem realitätsfernen Komponisten. Seine Musik wird zum Rekurs auf den sozialen und politischen Alltag. Sie wird zum Ausdruck einer übergreifenden Fortschrittsmentalität: „In ihm festigte sich die Überzeugung, dass fortgeschrittener Materialgebrauch und hochentwickelte Kompositionstechnik unabdingbar waren für die musikalische Teilnahme am gesellschaftlichen Fortschritt“ (S. 23).

Reiner Kontressowitz geht chronologisch vor und gliedert das Buch in zwei Teile im engeren Sinn: Eine größtenteils biographische Abteilung (Kapitel 1 bis 3), welche die 1950er und 60er Jahre einschließt (S. 11–44) und der ein zweiter überwiegend analytischer Teil (Kapitel 4 bis 7), der die Sinfonien Goldmanns kontextualisiert (S. 45–257). Die Untersuchungen zu den Sinfonien erinnern dabei stark an ein „analysis is composition in reverse“-Paradigma (Manfred Bukofzer, *The Place of Musicology in American Institutions of Higher Learning*, New York 1957, S. 11.). Kontressowitz zeigt auf, wo-

her Goldmann seine Inspiration nahm, und rekuriert dabei auf die Begriffssysteme der Themenfelder, in die sich Goldmann einlas und die ihn beschäftigten. Der Autor gibt dabei immer wieder zu verstehen, dass es weniger um eine unmittelbar evidente Interpretation geht, als vielmehr darum, die Musik Goldmanns adäquat zu beschreiben. Über die ersten beiden Sinfonien, die in den 70er Jahren entstanden, Sinfonie 3 und 4 der 80er Jahre und *quasi una sinfonia* der 2000er Jahre hinaus thematisiert Kontressowitz das Wirken Goldmanns als Dirigent und Lehrer, bespricht künstlerische, soziokulturelle und politische Einflüsse sowie das breite Spektrum des Goldmann'schen Personalstils. Wenn dabei der Fokus auf der Sinfonie als Gattung liegt, dann wird schnell klar, dass der Rückbezug auf diese Tradition, neben der für den Komponisten wichtigen Möglichkeit der Aufführung eigener Kompositionen, auch darin begründet liegt, sich kritisch zu äußern: „[D]er Anspruch der Gattung ist durchaus ernstgenommen, nur nötigten mich zeitgenössische musikalische und ganz allgemein gesellschaftliche Erfahrungen immer wieder, das übernommene konventionelle Gerüst von innen her zu durchbrechen. [...] [E]s bleiben nur noch isolierte Restbrocken übrig.“ (Vgl. Ursula Stürzbecher, *Komponisten in der DDR. 17 Gespräche*, Hildesheim 1979, S. 35.)

Damit beschreibt Goldmann einen dekonstruktivistischen Formungsprozess. Dekonstruktion meint hier weniger das simultane Wirken von destruktiven und konstruktiven Aspekten, als vielmehr den Anspruch, traditionelle Strukturen von innen her zu durchbrechen. Am Beispiel der ersten Sinfonie macht Kontressowitz das plausibel. Auch an der Sinfonie als Gattung, deren gattungsbestimmendes Moment schließlich Satzstruktur und -folge wurde, können der ästhetische Wandel und die Determinierung auf einen zur Konvention gewordenen Formtypus abgelesen werden. Goldmann war die Starrheit der zur Norm gewordenen

Formprinzipien, die die Möglichkeiten einer unbegrenzt variablen Realisierung unterschlagen, vollständig bewusst, und er bezieht sich mit seinen Werken auf das Dispositiv der Gattung selbst. Der holistische Ansatz des Autors macht den Leser:innen darüber hinaus auch eines immer wieder deutlich: Goldmanns Wandlung in Stilistik und Ausdruck scheinen, neben seiner Beschäftigung mit neuen kompositorischen Techniken, mit seiner Rezeption soziologischer und philosophischer Literatur zu korrelieren. Technik ist bei Goldmann immer im Zusammenhang mit seinen Studien zu soziologischen und philosophischen Fragestellungen zu denken. Neben Schriften Theodor W. Adornos und Michel Foucaults hat sich der Komponist auch intensiv mit einem der Hauptwerke von Cornelius Castoriadis – *Gesellschaft als imaginäre Institution* – auseinandergesetzt. Noch im ersten Sinfoniekapitel wird die Änderung exemplarisch an der zweiten Sinfonie dargestellt. Hier kulminieren drei Teile einer Großform in einem einsätzigen Werk (S. 9.).

Das fünfte Kapitel, dessen Hauptgegenstand die Sinfonien 3 und 4 sind, die Goldmann in den 80er Jahren fertigstellte, zeichnet auch über den Themenschwerpunkt hinaus ein differenziertes Bild des Komponisten. Aufmerksamen Leser- und Analytiker:innen, die den aktuellen Forschungsdiskurs um Albert Simons *Tonfeld-Theoreme* verfolgen, werden bei Kontressowitz' Analyse der 3. Sinfonie, aber auch in anderen in der Monographie diskutierten Werken, ein eindruckliches Beispiel für Simons enharmonisch-ambivalenten Funktionsbegriff vorfinden oder wenigstens Olivier Messiaens zweiten Modus als strukturbildendes Element erkennen. Die von Goldmann verwendete Halbton-Ganzton-Skala, die auch aus Kleinterzteilung der Oktave hervorgeht, macht die dritte Sinfonie Goldmanns zu einem Experimentierfeld harmonischer Inseln an den Grenzen der Tonalität – natürlich unter Voraussetzung des entsprechenden Simon'schen Tonalitätsparadigmas.

Nach der Analyse dieser Sinfonie bietet der Autor den Leser:innen einen ausgedehnten Abschnitt zum Wirken Goldmanns als Hochschullehrer. Hier bereiten Interviews einiger ehemaliger Student:innen des Komponisten ein breites Spektrum an Impressionen zu dessen Arbeit und Persönlichkeit. Enno Poppe, Nicolaus Richter de Vroe, Charlotte Seither, Ellen Hünigen, Steffen Schleiermacher und Olav Gröger liefern hier Beiträge und zeichnen ein detailreiches Bild ihres Lehrers. Das Kapitel schließt mit einer facettenreichen Analyse der 4. Sinfonie und macht hier abermals deutlich, dass die Lektüre des Buches zumindest vom simultanen Hören der entsprechenden Werke begleitet werden sollte.

Das Buch schließt mit dem Kapitel „Die 90-er Jahre“ über Goldmanns Arbeit als Dirigent und mit der Betrachtung eines letzten Orchesterwerkes – *quasi una sinfonia*, das allerdings im Jahr 2008 entstand, dem letzten Lebensjahrzehnt des Komponisten: „Das Stück reflektiert die Stimmung und die Ereignisse des Herbstes 1989, es ist aber ein Fragment geblieben, da Goldmann bereits am 24. Juli 2009 in Berlin verstorben war“ (S. 206). *Annäherungen II* gibt den Leser:innen einen Überblick über die verschiedenen Schaffensphasen des Komponisten: vom Zurückgreifen auf serielle Techniken und Clusterbildung, Goldmanns Beschäftigung mit der Aleatorik Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre bis hin zum Schaffungswandel in den 80er Jahren und 90er Jahren. Semantische Rückgriffe zeichnen sich in seinem gesamten Werk ab. Themen wie „Gruppendynamik“, „Raum und Zeit“ oder soziale Systeme im Allgemeinen sind hier nur einige seiner Inspirationsquellen.

Mit *Annäherungen II* hat Reiner Kontressowitz eine umfangreiche Untersuchung zum sinfonischen Schaffen Goldmanns vorgelegt, die in erster Linie kompositionstechnischen Aspekte im Detail beleuchtet und selbst die kompliziertesten Zusammenhän-

ge analytisch aufbricht. Abwechslungsreich gestaltet sich die Lektüre durch biographische Abschnitte, Interviews sowie Beiträge von Goldmanns ehemaligen Student:innen. Hervorzuheben ist, dass, obwohl Kontressowitz in den Bezügen zur Soziologie und Philosophie Anknüpfungspunkte für seine Werkanalysen findet, niemals apodiktisch argumentiert wird. Sich für die Untersuchung der Sinfonien in Goldmanns Begriffswelt einzuarbeiten und eben diese Begriffswelt als Ausgangspunkt zu nutzen, zeugt einfach von der konsequenten und ernsten Auseinandersetzung mit der Thematik. Kontressowitz argumentiert ebenso undogmatisch wie behutsam und regt zu eigenen Überlegungen an. Historisch interessierte Leser:innen könnten in Versuchung kommen, sich aufgrund einer noch anzusprechenden zeitgeschichtlichen Kontextualisierung kritisch zu äußern. Hier bleibt anzumerken, dass die Perspektive des Buches, obwohl die Biographie des Komponisten behandelt wird, keine historische ist und der Autor deshalb an seinem eigenen Anspruch gemessen werden sollte. Auch *Annäherungen II* versteht sich als durchaus fruchtbarer Impulsgeber für die eigene Beschäftigung mit dem Werk Goldmanns.

(Mai 2022)

Dominik Dungal

KAROLIN SCHMITT-WEIDMANN:
Der Körper als Vermittler zwischen Musik und (all)täglicher Lebenswelt. Bielefeld: transcript 2021. 347 S. (Musik und Klangkultur. Band 54.)

Mit ihrer soeben im Druck erschienenen Dissertation zu dem *Körper als Vermittler zwischen Musik und (all)täglicher Lebenswelt* liefert Karolin Schmitt-Weidmann einen substanziellen Beitrag zu methodisch übergreifend konzipierten, ebenso theoretisch wie (aufführungs-)praktisch fundierten Analysen von künstlerischen Gestaltungen, die an der Schnittstelle von (neuer) Musik und Performance lokalisiert sind. Bei ihrer dezi-

dierten Frage nach der Bedeutung des „Körpers“ in diesen Musik-Performances konzentriert sie sich auf zwischen 1971 und 2018 im deutschsprachigen Raum zur Aufführung gelangte Stücke, die eine Brücke zu Alltagserfahrungen zu schlagen suchen und dabei die Distanz zwischen künstlerischen und alltäglichen Erfahrungswelten neu ausloten. Diese (behutsam) auslotende Vorgangsweise kennzeichnet die künstlerischen Verfahren der ausgewählten „Werke“ (laut Untertitel) ebenso wie den methodischen Ansatz der Autorin.

So lotet das erste, einleitende Großkapitel (S. 13–60) die Distanz zwischen Kunst und „(all)täglicher Lebenswelt“ aus kunsttheoretischen bzw. philosophischen Perspektiven aus, wobei der Begriff der „ästhetischen Erfahrung“ gleichsam „an der Schwelle“ dieser beiden Pole lokalisiert ist, die sich in unseren (hochgradig kommerzialisierten) Kunstszene häufig diametral gegenüberstehen. Neben der intensiven Rezeption von phänomenologisch grundierten, performativitätstheoretischen Überlegungen zu diesem Themenkomplex (insbesondere mit Bezug auf Dieter Mersch und Erika Fischer-Lichte) kommen in diesem Zusammenhang ebenso Ansätze aus dem Bereich der Symboltheorie (Nelson Goodman) und der Hermeneutik (Hans-Georg Gadamer) zur Sprache. Gleichsam als erstes Zwischenresümee konstatiert Schmitt-Weidmann in Anlehnung an den von Stefan Deines, Jasper Liptow und Martin Seel herausgegebenen Sammelband *Kunst und Erfahrung* (2013) „Qualität“, „Inhalt“ und „Form“ als maßgebliche Kriterien für ästhetische Erfahrungen (vgl. S. 23ff.). Hieran anknüpfend folgen weitere Ausführungen zu „ästhetischem Erleben“ nach Hans Ulrich Gumbrecht (S. 30ff.), zum „Erscheinen“ nach Martin Seel (S. 35ff.) sowie zu „Kunst als menschliche Praxis“ nach Georg Bertram (S. 53ff.), des Weiteren zu „Kunst jenseits ästhetischer Erfahrungen“ (S. 38f.), zu „institutionellen Rahmungen“ als Grundlage für Kunstdefinitionen

(S. 50ff.) und schließlich auch zu Fischer-Lichtes vielzitierten „Schwellenerfahrungen“ (S. 54ff.), deren Bedeutung für musikspezifische Zusammenhänge Schmitt-Weidmann jedoch relativiert (vgl. S. 57).

Ungeachtet dieser weitläufigen Annäherungen bzw. Auslotungen möglicher Zugänge zu der zentralen Frage nach dem Unterschied zwischen Kunst/Musik und alltäglichen Erfahrungen (trotz aller Bemühungen, diese Unterschiede zu nivellieren) scheinen sich die Argumentationsstränge letztlich in Dieter Merschs Konzept des „Realen“ zu bündeln, das auf eine spezifisch performative Differenzierung abhebt – „als Widergänger, der uns irritiert, verfolgt oder irreleitet, um uns immer wieder von Neuem in eine nicht zu stillende Unruhe zu versetzen“ (S. 40ff., hier insb. S. 49). Dieses „Reale“, das niemals „Realität“ nachzuahmen suche, erschaffe „Erfahrungen von Intensität“, die wiederum „eigene Wirklichkeiten“ entstehen lassen – gleichsam an der „Schwelle“ von Kunst und Nicht-Kunst bzw. realen Erfahrungswirklichkeiten (S. 49). Und für deren Wahrnehmung sei der Körper zentral, betont Schmitt-Weidmann – „als ‚Selbstverdopplung‘ bzw. ‚Selbstdifferenzierung‘ in einen spürenden Leib und einen materiellen Körper in Form einer Verquickung von Selbstbezug und Selbstentzug“ (S. 58f., mit Bezug auf Bernhard Waldenfels), „als gesellschaftlich geformter Körper, als performativ erscheinender ‚Bühnenkörper‘“ (S. 59, mit Bezug auf Christa Brüstle) oder auch „als Teil eines ganzheitlichen interaktiven Prozesses in Form eines ‚musikalischen Körpers‘ aus Spielern, Instrumenten, Musik, Publikum und Raum“ (ebd., mit Bezug auf Wolfgang Rüdiger).

Bis zu diesem Punkt dominiert die Rezeption deutschsprachiger Performativitätsdiskurse der letzten Jahrzehnte Schmitt-Weidmanns Erörterungen. Sie grundieren auch die folgenden Argumentationen zum „Komponieren als ‚Ausloten unterschiedlicher Distanzqualitäten‘ im künstlerischen

Umgang mit dem Körper“ des nächsten Großkapitels (S. 61–116). Ihr Gewinn bzw. die Innovationskraft der Studie von Schmitt-Weidmann tritt vor allem dann deutlich zutage, wenn die Tragfähigkeit dieser Theorien an den Stückanalysen überprüft wird. Für diese Untersuchungen werden in dem dritten und letzten, gleichzeitig umfassendsten Großkapitel, das um „Bühnenkörper und Körperprozesse in Aufführungseignissen“ kreist (S. 117–248), folgende Stücke herangezogen: Annesley Blacks *Smooche de la Rooche*, 2007; *Schlägermusik*, 2010; *Flowers of Carnage*, 2013/2014; sowie in Zusammenarbeit mit Margit Sade-Lehni *score symposium*, 2018; Carola Bauckholts *Hirn & Ei*, 2012/2011; Cathy van Ecks *Double Beat*, 2013; Vinko Globokars *Corporel*, 1985; Robin Hoffmann *An-Sprache*, 2000; Heinz Holligers *Cardiophonie*, 1971; „(t)air(e)“, 1980/1983; Hans-Joachim Hespos' *Seiltanz*, 1982; sowie Dieter Schnebels *Körper-Sprache*, 1979/1980.

Auch in diesen Ausführungen wird nochmals deutlich, wie unmittelbar und geradezu systematisch sich die Autorin an Fischer-Lichte *Ästhetik des Performativen* (2004) abarbeitet, um gleichsam eine musikspezifische Ästhetik des Performativen zu entwerfen. Dieses Verfahren hat umso mehr Berechtigung, als Schmitt-Weidmann (naturgemäß bzw. gemäß ihrer fachlichen Provenienz) zu wesentlich differenzierteren Ergebnissen in Bezug auf das Verhältnis von Musik, Körper und Performance kommt, als es in ihrer prominenten und vielzitierten Argumentationsvorlage der Fall ist. Beispielsweise hatte Fischer-Lichte vor allem vier Verfahren als „besonders produktiv und folgenreich“ für eine „vollständige und radikale Neudefinition“ des Verkörperungsbegriffs im zeitgenössischen Theater bzw. der Performance Kunst erachtet, nämlich die „Umkehrung des Verhältnisses von Darsteller und Rolle“, die „Hervorhebung und Ausstellung des individuellen Darsteller(körper)s“, die „Betonung der Verletzlichkeit, Gebrechlichkeit,

Unzulänglichkeit des (Darsteller)Körpers“ und „Cross-Casting“ (ebd. S. 139). Schmitt-Weidmann kommt dank ihrer detailgenauen Analysen auf zehn Punkte, die ein wesentlich facettenreicheres Spektrum körperlicher Performanz bei der Konzeption, Komposition und Aufführung Neuer Musik abstecken: „Kontextverschiebung“, „Prozessorientierung“, „Bewusstsein von Gegenwart“, „Herausstellung der Verletzlichkeit, Gebrechlichkeit, Unzulänglichkeit und Unverfügbarkeit des Körpers“, „Hybridisierung biologischer und technischer Systeme“, „reale Konfrontation mit Existenzängsten“, „Freiheit und Verantwortung im verbotsfreien Raum“, „der Körper als lebendiger und individueller Organismus im Mittelpunkt der künstlerischen Auseinandersetzung“, „Spiel mit Erwartungen und Rollenzuweisungen unter Einbezug der Aspekte des Risikos und des Scheiterns“ sowie „Behandlung ernster Themen mit humorvoller Leichtigkeit“ (vgl. hierzu insb. das Fazit S. 249–265). Vor diesem Hintergrund bietet Karolin Schmitt-Weidmanns Studie gleichermaßen eine umfassende Rückschau auf (vornehmlich deutschsprachige) Diskurse an der Schnittstelle von Performance Art und ästhetischer Erfahrung wie sie durch ihre Erörterungen wertvolle Kriterien zur Aufschlüsselung musikspezifischer Gestaltungen dieses Phänomens exemplifiziert. Auf diese Weise werden bislang theaterwissenschaftlich/performance-theoretisch dominierte Diskurse als auch für die Musikwissenschaft gewinnbringendes Feld weiter erschlossen.

(April 2022)

Stephanie Schroedter

MALTE PELLETER: „Futurhythmaschinen“. Drum-Machines und die Zukünfte auditiver Kulturen. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2020. 624 S., Abb. (Musik-machDinge. ((audio)). Ästhetische Strategien und Sound-Kulturen. Band 3.)

Malte Pelleters Arbeit ist in erster Linie eine fundierte Technikgeschichte der Rhythmusmaschinen im 20. Jahrhundert, die sich vor allem um deren Ursprünge verdient macht. Neben den Arbeiten Henry Cowells und Leon Theremins stellt Pelleter die – hierzulande meist schmählich vernachlässigten – Konzeptionen der Bastler/Musiker Joseph Schillinger und Raymond Scott vor. Deren Arbeiten sind maßgeblich für die Parametrisierung der Musikproduktion. Mit technischer Detailtiefe entfaltet Pelleter eine Genealogie der Drum Machine von mechanischen und klangsynthetisierenden zu Sample-basierten Apparaten. Mit interessanten Quellen (Manuals, Werbeanzeigen, Fanzines, Interviews etc.) umreißt er deren Funktionsweise und musikalische Funktionalität. En passant deutet er über die Funktionen des Wurlitzer Sideman eine kleine Kulturgeschichte der Lounge-Musik an. Er erläutert, wie die SP-1200 maßgeblich den Sound des Hip-Hop der 1990er Jahre geprägt hat und wie aus dem Zusammenspiel von Sequencer-Presets des Roland TR-808 und dessen virtuoser, aber nicht „fachgerechter“ Handhabung der Detroit Techno entstand. Pelleter kartographiert überzeugend die Entwicklung der Rhythmusmaschinen vom Werkzeug der Avantgarde über ihre Verwendung als „consumer electronics“ zum maßgeblichen Produzenten-Tool der elektronischen Musik. Pelleter als passionierter Fan elektronischer Musik zeigt in den hilfreichen Videoessays, die er auf seiner Website (<https://laudioll.de/frm/>) der Schrift zur Seite stellt, dass er verstanden hat, dass auch die Haptik in Bezug auf die Drum Machine erkenntnisleitend ist.

Weniger überzeugend ist dagegen Pelleters theoretische Konzeption bzw. sein Entwurf

einer Techno-Ästhetik. Die Idee der „futurhythmaschine“ als ein techno-ästhetisches Konzept der Co-Evolution von Mensch und Maschine hat der Musikjournalist Kodwu Eshun entwickelt. Eshuns eklektische „sonic fiction“ blickt aus einer afrofuturistischen Perspektive auf den Komplex Mensch, Musik und Maschine. Er kombiniert Poststrukturalismus mit den Medientheorien Marshall McLuhans oder Paul Virilios zu einer Art spekulativ poetischem Musikjournalismus. Eshuns Konzeptionen entstanden in den 1990er Jahren im Umfeld der Cybernetic Culture Research Unit (CCRU) um Nick Land und Satie Plant. Pelleter hat hier nichts substantiell Neues hinzuzufügen. Mit Eshun ist ihm die Drum Machine eine „materiell-diskursive Praxis“ (S. 136), letztlich ein Foucault'sches Dispositiv bzw. ein Ensemble von Wunschmaschinen im rhizomatischen Geflecht der Bezüge. In der De- und Rekontextualisierung der in den Maschinen verbauten mystischen Elemente (z. B. Latin-Presets als quasi kolonialistische Praxis) würden die „futurhythmischen“ Diskurse selbst rhythmisch. Pelleter argumentiert – ohne näher darauf einzugehen – letztlich aus der Perspektive einer Art-Cyborg-Theorie. In der wechselseitig sich bedingenden technischen Entwicklung der Maschine und ihrem produktiven Missbrauch entstünden Feedback-Loops. Die Maschinen werden vom Objekt zum Akteur, sie „subjektivierten“ sich. All dies wurde im Umkreis der CCRU wagemutiger und spekulativ produktiver ausgeführt. Friedrich Kittler hat es theoretisch substantieller angedacht. Diese poststrukturalistische, rhizomatisch orientierte Techno-Ästhetik erfordert – das weiß auch Pelleter – eine höchst bewusste Sprache, letztlich eine Poetik. Pelleter aber tappt in die Falle des „Hipster“-Musikjournalismus: Ein exzessiver Gebrauch von Neologismen, Fremd- und Lehnworten verschleiert theoretische Schwächen. Viele zentrale Metaphern – Generativität, Heterochronizität, Subjektivierung etc. – werden als diskursiv gegeben

vorausgesetzt, ohne ihre Herkunft aus Biologie, Geologie, Informationstheorie oder Pädagogik kenntlich zu machen. So bleiben ihre Implikationen unproduktiv. Das Eindeutschen diverser von Eshun übernommener Begriffe – vor allem die futurhythmatische selbst – verzerrt deren ehemals produktive Onomatopoesie. Sie verlieren so ihren – wie Pelleter sagen würde – *Drive* oder *Groove*. Pelleters technikoptimistische Kulturgeschichte exemplifiziert viele Chancen und Gefahren eines akademischen Schreibens, das sich am avancierten Popjournalismus orientiert. Polemisch gesprochen, hantieren hier *aficionados* mit dem Vokabular des Poststrukturalismus, um ihrer Begeisterung Gewicht zu verleihen. Andererseits folgt die maximale Nähe des Kenners zum eigenen Forschungsgegenstand einem tiefen Verständnis des Pop-Apparatus. Doch das bemühte Vokabular vernebelt die Falsifizierbarkeit soziologischer, ästhetischer oder historischer Kontexte. Diskursives wird nur angerissen, Chancen der Erkenntnis werden haarscharf verpasst: So setzt Pelleter z. B. den Begriff des Heterogenen zentral, ohne ihn in seinen Implikationen zu durchdenken. Zwar wird dessen biologische Komponente mit bedacht, doch ignoriert Pelleter völlig die Definitionen George Batailles. So verpasst er die Chance, die den Maschinen eingeschriebenen Machtkonzepte grundlegender zu verdeutlichen. Damit wird der Forschungs-

gegenstand letztlich zum Behälter für interessante, aber wenig kritisch diskutierte Theoriekonzepte, die einen Enthusiasmus für die „Subjektivierungen“ (ein ähnlich vage gebrauchter Begriff) der elektronischen Musik zum Ausdruck bringen (vgl. S. 86). Pelleter wird beliebig, nicht zuletzt weil er ideologisch ist: So lehnt er – im Gegensatz übrigens zu Eshun – den Futurismus der klassischen Moderne aus (letztlich) politischen Gründen ab. Er muss dann dessen frühe Erkenntnisse zu Simultaneität, Zeit und Materie, Rhythmus, Geschwindigkeit und Maschine etc. mühsam neu konstruieren. Auch entwickelt er näher liegende Konzeptionen wie die Race- und Queertheorie, den Cyborg Donna Haraways, den Techno-Queer-Feminismus von Sadie Plant oder den Afrofuturismus nicht weiter, oder versteckt sie in den Fußnoten. So vergibt er sich die, der Thematik inhärente, Chance, die spekulative Philosophie der CCRU, der Eshuns Essayistik entspringt, für die Musikwissenschaft fruchtbar zu machen. Wie klingen die Wirklichkeiten, für die wir noch keinen Begriff haben?“ (S. 68), zitiert Malte Pelleter einen Satz von Johannes Ismaiel-Wendt. Die Arbeit beinhaltet viele anregende Ansätze für ein zukunftsweisendes, poetisches und aufregendes Musikdenken, die aber – um in Pelleters Idiom zu bleiben – nicht zum „grooven“ gebracht werden.

(Mai 2022)

Konstantin Jahn