

einem letztlich altmodischen Verständnis von Jazzgeschichte.

Als exemplarisches Beispiel mag das fünfte Kapitel dienen, in dem Myers ein auf den ersten Blick ungewöhnliches Thema adressiert: die Wohnumstände von Musikern und ihre Funktion als privilegierte Mieter- und Käuferschicht in der Erschließung suburbaner Erweiterungen im Kalifornien der 1950er Jahre. Wiederum ist das Material auch in dieser Frage aussagekräftig, doch die von Myers auf seiner Grundlage angestellte Interpretation der Musik bleibt fragwürdig: „the comfortable, harmonious, and conformist lifestyle began to be reflected in jazz that emphasized airy counterpoint played by reeds and horns and deemphasized the more urban churning sounds of the piano, bass and drums“ (S. 7). Der Verdacht, dass hier zugunsten von Stereotypen, die die Interpretation erleichtern, auf eine differenzierte Beobachtung der musikalischen Landschaft verzichtet wird, erhärtet sich leider auch im Verlauf des Kapitels, wo der West Coast Jazz seiner „emphasis on seductive melodies, counterpoint and brushy rhythms“ (S. 95) wegen als „more formulaic and airy jazz style that matched the general mood“ (S. 97) beschrieben wird. Hier wird eine aus der Mode gekommene Zeitgeist-Interpretation durch die Hintertür wieder willkommen geheißen – denn wie formelhaft und luftig ist der West Coast Jazz denn wirklich? Lässt sich die Musik afroamerikanischer Musiker an der Westküste – man denke beispielsweise an Teddy Edwards, Les McCann oder die Jazz Crusaders – mit diesen Attributen auch nur in Ansätzen beschreiben? Und wie lassen sich jene Aufnahmen, mit denen Musiker versuchen, dem Verdikt vom akademischen und emotional niedrigtourigen West Coast Jazz entgegenzuarbeiten – etwa die bereits in ihren Titeln vielsagenden Alben *Intensity* von Art Pepper (1960) oder *Motion* von Lee Konitz (1961) –, in diese Argumentation integrieren? Selbstverständlich gibt es den Stil, den Myers beschreibt, aber einer Untersu-

chung, die sich so detailliert den Repräsentationsbedingungen von Jazz zuwendet, sollte doch auch die Frage zuzutrauen sein, welche Faktoren zur Absolutierung bestimmter musikalischer Parameter zum gewissermaßen „offiziellen“ Klangcode für eine Stilrichtung führen. Dieser blinde Fleck markiert das schlussendliche Problem der Arbeit: Diejenige Form der Jazzgeschichtsschreibung, zu der sie eine wirkliche Bereicherung darstellt, wird längst nicht mehr einhellig als dominantes Narrativ akzeptiert. Was Myers leistet, ist letztlich die sozialgeschichtliche Vertiefung von Lehrbuchdefinitionen – nicht mehr, aber natürlich auch nicht weniger.

(Juli 2014)

René Michaelsen

*Inventar und Werkverzeichnis. Ordnung und Zählung als Faktoren der Rezeptionsgeschichte.* Hrsg. von Thomas Hochradner und Dominik Reinhardt. Freiburg i. Br. u. a.: Rombach 2011. 326 S., Abb., Nbsp. (Klang-Reden. Schriften zur Musikalischen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte. Band 7.)

Vorgänge des Ordnen und Zählens gehören zu den „Grundkategorien lebensweltlicher Zeitgestaltung“, so führt Thomas Hochradner in das Thema des Sammelbandes ein, der die Beiträge einer im Dezember 2009 in Salzburg veranstalteten Tagung enthält. Deren erklärtes Ziel war es, der „Wirkmächtigkeit eines Phänomens“ in der (musikalischen) Rezeptionsgeschichte nachzugehen (S. 15). Die 15 Beiträge widmen sich historischen Darstellungen ebenso wie Fallbeispielen und systematischen Überlegungen; sie konzentrieren sich, kurz gesagt, auf das Inventarisieren als wissenschaftliche Disziplin.

Das Themenfeld ist weit gesteckt; elf musikwissenschaftliche Aufsätze werden von vier Beiträgen aus anderen Disziplinen flankiert, die das ‚Ordnen‘ in einen übergreifenden Kontext stellen. Sie beschreiben

„Theologische Ordnungen des Wissens“ (Gregor Maria Hoff), die Geschichte von Ordnungen in naturwissenschaftlichen Sammlungen (Christa Riedl-Dorn) – z. B. in Studierstuben oder in Kunst- und Wunderkammern von Adligen –, differenzierte „Ordnungs-Praktiken“ und die dahinterstehenden „Wissenssystematiken“ in der Renaissance (Dominik Collet). Sigrid Brandt thematisiert „Denkmalerfassung als Wertproblem“ an markanten Eckpunkten von der Französischen Revolution bis heute.

Was sich wie ein roter Faden durch den Band zieht, wird bei der Lektüre bereits hier deutlich: Ordnung ist immer auch Bewertung. „Jede Ordnung scheidet zugleich Wichtiges von Unwichtigem, Dinge, die wert erscheinen geordnet zu werden, und solche, die keine Erfassung nötig erscheinen lassen. Im Werkverzeichnis sind es Stücke, die in einer Beziehung zum Komponisten stehen, in der Kunst- und Wunderkammer sind es ‚Raritäten‘.“ (Collet, S. 88)

Demgemäß greifen die Aufsätze immer wieder zentrale Begriffe auf. Dazu gehören: feststehende wie veränderliche Ordnungskategorien (zeitlich, gesellschaftspolitisch, regional etc.); Geschichte und Geschichtlichkeit von Ordnungsmustern, von Wertesystemen oder Wissensordnungen und deren Hintergründe; praktische Relevanz (Tagesproduktion) vs. Überzeitlichkeit; persönliche vs. institutionelle Ordnungs- oder Bewertungssysteme; Vollständigkeit vs. Selektion der zu ordnenden Dinge – letztere mit dem Ziel der Kanonisierung; Gegenstand des Verzeichnens: physischer Materialbestand musealer Objekte vs. geistiges Eigentum (Doppelbödigkeit des „Werk“-Begriffs); mögliche Ordnungsverfahren zur Klassifizierung des zu Verzeichnenden (z. B. chronologisch, systematisch, alphabetisch, numerisch).

Ins Kerngeschäft musikwissenschaftlichen Inventarisierens – Komponisten-Werkverzeichnisse als grundlegende Gattung wissenschaftlicher Literatur – führt Oliver

Wiener ein. Er beschreibt die „Voraussetzungen musikwissenschaftlichen Sammelns und Verzeichnens im 18. Jahrhundert“ und beobachtet dabei zwei Stränge: auf der einen Seite die musikalischen Werke, den künstlerischen Besitzstand, die der Katalogisierung unterworfen werden, auf der anderen Seite die wissenschaftliche Reflexion, die disziplinäre Verzeichnung von Schrifttum über Musik, Musikgeschichte und Musiktheorie sowie dessen Systematisierung. Die im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts herausgearbeiteten „Definitionen des musikalischen Werks und der Quelle“ (S. 111) wirkten bahnbrechend für das systematische Verzeichnen von Musik und damit auch für die Ausbildung von ‚Werkverzeichnissen‘ im 19. Jahrhundert.

Anhand von überlieferten Archivalien untersucht Katalin Kim-Szacsvai „Musikalien- und Instrumenteninventare der Figuralenssembles im Ungarn des 18. Jahrhunderts“, die Hinweise auf verschiedene Repertoires und darüber hinaus auf bewusste Inventarisierungsvorgänge zur Sicherung dieser Traditionen liefern.

Axel Beer („Musikverlage und Werkzählung“) geht dem Wandel bei der Opus-Zählung in Drucken nach. Im 18. Jahrhundert fungierten Opuszahlen vorwiegend als Bestellnummer der Verleger, die damit sowohl verkaufsstrategische als auch rechtliche Interessen verfolgten: Die Nummern sicherten zunächst die eindeutige Zuordnung von Werken und bestätigten dem Erstverleger das Recht auf den Originaldruck. Bei der Zählung wurde mitunter je nach „Wertigkeit“ von Werken unterschieden zwischen der Einstufung als „Opus“ einerseits und der Vergabe einer „bloßen Nummer“ für kompositorische Tagesware nach dem Numerus-currens-Prinzip andererseits (S. 160), wobei allerdings einige Verlage beide Zählssysteme mischten. Ende des Jahrhunderts, in der Generation Beethovens, kam es dann zu einer Verlagerung hin zu komponistenbezogenen Opuszahlen, die in der Regel fester Bestand-

teil des Titels „eines mehr und mehr als individuell und einzigartig empfundenen und intendierten Werkes“ wurden (S. 155).

Diesen komponistenbezogenen Ansatz demonstriert Thomas Synofzik am Beispiel Robert Schumann: Der Komponist entwickelte ein eigenes, durch die Vergabe von Opusnummern sichtbares Verwaltungs- und Präsentationssystem, das allerdings nicht selten von Verlagsinteressen durchkreuzt bzw. mitunter einfach ignoriert wurde oder sich in manchen Fällen schließlich erübrigte, weil die geplante Veröffentlichung nicht zustande kam. Die „(Be)deutung“ von Opusnummern namentlich für die Rezeption reiche gerade im Falle Schumanns bis in die Interpretation, auch Fehlinterpretation hinein; so kann eine – auch willkürlich oder durch äußere Umstände vergebene – Opusnummer die Bewertung der Komposition aus werkbiographischer Perspektive steuern, etwa indem sie eine falsche Chronologie suggeriert, wodurch dann beispielsweise ein Werk in die Zeit von Schumanns geistiger Zerrüttung eingeordnet und entsprechend bewertet wird.

Christoph Großpietsch („Im chronologischen Schlepptau – Köchels Mozart-Verzeichnis von 1862 und die Folgen“) stellt die Ausgangsüberlegungen von Ludwig Ritter von Köchel für den Aufbau seines Mozart-Werkverzeichnisses zur Diskussion, insbesondere die Sinnhaftigkeit der chronologischen Anlage als Grundlage oder Darstellungsform für eine werkbiographisch entschlüsselbare Ordnung, und zeigt deren Möglichkeiten und Grenzen auf.

Andrea Lindmayr-Brandl resümiert den von Anbeginn der Erforschung von Franz Schuberts Werk bestehenden Dissens zwischen englischer und deutscher Musikforschung hinsichtlich „Werknummer und Werkstatus“ bei Schuberts späten Sinfonien und sinfonischen Fragmenten.

Wie (psychisch bedingte) „Zählmanie, musikalische Architektur, Zahlensymbolik und Zahlenfolgen“ den Schaffensprozess

strukturieren können und welche Auswirkungen dies auf die Rezeption des Komponisten und seiner Werke (auch auf deren Analyse) hat, erklärt Erich Wolfgang Partsch in Bezug auf Anton Bruckner.

„Die Problematik von Werkverzeichnissen und Quellen im Bereich der Operette“ (Fritz Schweiger) zeigt sich schon allein durch die (mit Ausnahme von Johann Strauß, Vater und Sohn, sowie Robert Stolz) zumeist äußerst dürftige Überlieferungssituation der musikalischen Quellen. Während man Listen unterschiedlicher Erschließungstiefe zu Bühnenwerken, selbst von durchaus bekannten Operettenkomponisten, lediglich im Rahmen von biographischer Literatur findet (neuerdings mitunter auch im Internet), gestalten sich Recherchen nach dem musikalischen Material in aller Regel mühsam.

Oswald Panagl beleuchtet unter dem Titel „Glanz und Elend des Opernführers“ die sich wandelnden – einerseits kanonisierenden, andererseits ideologisierenden – Strategien bei der Personen- und Werkauswahl dieser musikliterarischen Gattung.

Die Art der Erfassung von Werken in einem Werkverzeichnis und der Aufbau einer Gesamtausgabe beeinflussen sich gegenseitig. Eklatant ist dies im Falle von Johann Joseph Fux. Die – sowohl hinsichtlich der Werke als auch der Autorschaft – unsichere, zudem lückenhafte Quellenlage, die 1872 Köchel veranlasst hatte, „nur“ eine thematische (anstatt chronologische) Anordnung vorzunehmen, war zu Beginn der 1950er Jahre auch für eine solide Planung der (bis heute noch un abgeschlossenen) Fux-Gesamtausgabe hinderlich. Guido Erdmann benennt die Anforderungen an ein neues, für die Edition taugliches Fux-Verzeichnis, das derzeit von Thomas Hochradner erarbeitet wird: praktisch-referenzielle Bündelung, Zählung sowie vollständige Erfassung „tatsächlich vorhandener Gegenstände“ (S. 291).

Wolfgang Gratzner („Zeitgenössische Mu-

sik: An- oder Unordnung?“) geht der Frage nach, inwieweit Musiken des späten 20. und des 21. Jahrhunderts noch durch das Klassifikationskonzept ‚Thematischer Katalog‘ adäquat zu erfassen sind. Auf Schwierigkeiten – oder besser auf Grenzen herkömmlicher Verfahren – stößt die Verzeichnung z. B. bei nicht mehr allein textlich fixiert greifbaren Werkformen. Welches ist das Werk, das katalogisiert werden soll? Wer ist sein Autor: der Komponist und/oder der Interpret? Doch bringt, so stellt Gratzer am Ende fest, die Auflösung oder zumindest Verflüchtigung des Werkbegriffs keineswegs auch den Abschied vom Verzeichnen mit sich – im Gegenteil: Es ergeben sich vielmehr neue Herausforderungen an die Systematisierung bzw. an das zu entwickelnde Verzeichnungssystem.

Der Band spiegelt einen Ausschnitt der gegenwärtigen Reflexion über wissenschaftliches Katalogisieren; er zeigt – ungeachtet manch resignativer Untertöne –, welches Erkenntnispotential dieser grundlegende musikwissenschaftliche Forschungszweig bereithält und, mehr noch, in welcher Weise eine ausdifferenzierte Methodik immer aufs Neue am zu ordnenden Gegenstand zu entwickeln ist.

(Januar 2015)

Margret Jestremski

*ARNE TILL BENSE: Musik und Virtualität. Digitale Virtualität im Kontext computerbasierter Musikproduktion. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2013. 233 S., Abb. (Osnabrücker Beiträge zur Systematischen Musikwissenschaft. Band 25.)*

Als Folge des medialen Wandels ist Virtualität in Kultur und Gesellschaft allgegenwärtig, überall dort, wo hinter den Oberflächen digitaler Medien gezählt, gerechnet und vernetzt wird, wechseln Kontostände, Produktionsanlagen, Texte, Bilder und eben auch Töne in einen Raum der scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten. Dieser Raum

mit seiner totalen Kontrolle programmierbarer und vernetzter Daten beruht auf einer algorithmischen Abstraktion unserer realen Umgebung. Dort wird Welt in einer umfassenden Reichweite berechenbar, manipulierbar und modellierbar. „Virtualität, Simulation und Emulation greifen in unsere Lebenswirklichkeit ein [...], virtuelle Realität [...] hat dabei gleichzeitig Einfluss auf die ‚Ursprungsrealität‘“, schreibt Arne Bense in seiner Einleitung (S. 4) und möchte diesen Veränderungen im Bereich der Musikproduktion auf den Grund gehen.

Mit „Musik im virtuellen Raum“ hatte sich bereits der Osnabrücker KlangArt-Kongress 1997 befasst, allerdings diente Virtualität dort eher als übergreifendes Signum der Aktualität für ein breites Spektrum an Beiträgen zur elektronischen und digitalen Musik. Arne Bense, dessen hier vorliegende Dissertation ebenfalls im Feld der von Bernd Enders begründeten Tradition der KlangArt und der Osnabrücker „Forschungsstelle für Musik- und Medientechnologie“ angesiedelt ist, widmet sich nun diesem Thema im engeren Sinne und setzt sich mit Virtualität und ihren Folgen für ein erweitertes Verständnis aktuellen musikalisch-instrumentalen Gestaltens auseinander.

Angesichts der Reichweite des Themas ist dies kein leichtes Unterfangen. Die großen Umwälzungen von „Mensch und Menschmaschine“ (Norbert Wiener) beschäftigten schon die kybernetischen Zirkel in der Nachkriegszeit Mitte des 20. Jahrhunderts, wenig später wurden die medialen „extensions of man“ (Marshall McLuhan) und in der deutschen Medialitätsforschung der Wandel der „Aufschreibesysteme“ (Friedrich Kittler) zur Grundlage eines breiten Diskurses. Wenn nun in den 2000er Jahren menschliches Denken in virtuellen Zeichenräumen schlicht als Voraussetzung jeden Erkennens postuliert wird (Stefan Rieger), gleichzeitig jedoch die Auseinandersetzung im musikwissenschaftlichen Bereich auf einige Forschungsarbeiten beschränkt ist, wird klar,