

schen Aufsätze des Bandes wird durch die werkanalytischen Beiträge weiter ausdifferenziert. Gunnar Hindrichs (Basel) legt am Beispiel der *Ungarischen Rhapsodien* dar, wie Liszt mithilfe national konnotierter Stilelemente und einer „rhapsodischen Virtuosität“, die in Gegensatz zum deutschen Werkkonzept stehe, „indirekte Musik“ (also Musik über Musik) schreibe und so einen „reflexiven Abstand zur Nation“ gewinne. Den hohen Stellenwert intertextueller Referenzen für Liszt unterstreicht auch Cord-Friedrich Berghahn (Braunschweig) in seinem Beitrag zur Intermedialität in den *Années de pèlerinage* und ihren Vorbildern bei Walter Scott und Victor Hugo. Rossana Dalmonte (Bologna) widmet sich universalen und volkstümlichen Zügen in Liszts Kirchenmusik (anhand des *Pater noster II*), während Agnes Watzatka (Budapest) den nationalen Kontext der *Ungarischen Krönungsmesse* beleuchtet.

Der dritte Teil des Bandes hat neben der rezeptionsgeschichtlichen auch eine komparatistische Komponente, indem er ähnliche Fälle der Interaktion von Nationalem und Weltbürgertum einander gegenüberstellt. Bei Bedřich Smetana kommt nach Kenneth DeLong (Calgary) beides zusammen, da er nicht nur stark von Liszt beeinflusst wurde, sondern sich auch wie dieser bewusst zum Engagement für eine Nation entschieden habe, deren Sprache er nicht beherrschte. Ebenso aufschlussreich ist der Vergleich mit dem von Elena Chodorkovskaja skizzierten Fall Anton Rubinstejns, dessen Verdienste um die Entwicklung der Musikkultur seines Landes mindestens ebenso groß sind wie bei Smetana und Liszt, dem jedoch aufgrund seiner jüdischen Abstammung die Zugehörigkeit zur russischen (Kultur-)Nation oft abgesprochen wurde. Weitere Facetten zum Thema Musik und Nation liefern Jens Heselager (Kopenhagen) mit einem Beitrag zur antideutschen Kantate *Slaget ved Fredericia* (1850) des dänischen Komponisten Henrik Rung und ihren Anleihen beim franzö-

sischen Exotismus sowie Valentina Sandu-Dediu (Bukarest) mit einem Überblick zu Liszts Reisen nach, Kompositionen über und Einflüsse auf Rumänien. Auf eine internationale Rezeptionsperspektive bis ins 20. Jahrhundert weitet sich der Blick in den beiden abschließenden Texten: Susanne Fontaine und Thomas Menrath (Berlin) erörtern die Vorbildrolle Liszts für Ferruccio Busoni und dessen Spieltechnik; Thomas Schipperges (Tübingen) präsentiert eine virtuose, bisweilen augenzwinkernde Studie zum Diskurs über „Lisztschüler“ vor dem Hintergrund des Konzepts des „lieu de mémoire“.

Der Band liefert zahlreiche neue Erkenntnisse, Anregungen und Perspektiven; zugleich macht er darauf aufmerksam, wie viel in der Liszt-Forschung immer noch zu tun bleibt.

(März 2016)

Stefan Keym

TOBIAS JANZ: *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*. Paderborn: Verlag Wilhelm Fink 2014. 582 S., Abb., Nbsp.

Tobias Janz versteht es, brisante und auch unbequeme aktuelle musikwissenschaftliche Fragestellungen auf den Punkt genau zu artikulieren und auf hohem Niveau zu diskutieren, wobei er stets den Blick über den Horizont des eigenen Faches hinaus weitet. Dies belegt bereits der erste Text des vorliegenden Bandes, in dem er sich mit einer notwendigen Neuverortung der Musikwissenschaft zwischen Kunst- und Kulturwissenschaft auseinandersetzt – ein Navigieren zwischen der Scylla eines „normierten Kunstbegriffs“ und der Charybdis eines „bodenlosen Kulturrelativismus“. Sein überzeugendes Plädoyer für die Beibehaltung einer „Kunstmusikwissenschaft“ (S. 48), die allerdings die Modifikationen des Kunstbegriffs der vergangenen hundert Jahre zu reflektieren habe, gibt den Freiheitsanspruch, der im Rahmen der traditionellen Autonomieästhetik mit der Idee ästhetischer Erfahrung verbunden

ist, nicht preis und reklamiert damit letztlich auch ein kritisches Potential der Kunst. Freilich sollen nach Janz der Forschung, die von einem Kunstwert der Musik ausgeht, gleichberechtigt methodische Neuansätze in kulturwissenschaftlicher Perspektive zur Seite treten, was bestenfalls zu einer wechselseitigen Selbstbegrenzung und Korrektur führen kann.

Wie fruchtbar der Kunstdiskurs weiterhin sein kann, belegt die vorliegende Publikation selbst, in der sich Janz mit immensem intellektuellem Elan grundsätzlichen Fragestellungen einer Historiographie der musikalischen Moderne widmet. In seinen einführenden Bemerkungen geht er von dem Befund aus, dass sich die zahlreichen musikwissenschaftlichen Einzeluntersuchungen, die zum Thema vorliegen, aufgrund der Vielfalt der Phänomene und Forschungsansätze nur mit fragwürdigem Ergebnis zu einem konsistenten Modernebegriff bündeln lassen. Darüber hinaus bestehen, bereits was die Datierung der Moderne betrifft, markante Unterschiede zu Modernediskursen anderer Disziplinen, wie etwa der Soziologie und der Philosophie. Wegen dieser komplizierten Ausgangssituation strebt Janz nicht an, eine umfassende Geschichte der musikalischen Moderne vorzulegen; vielmehr möchte er eine Perspektive eröffnen, welche die „Spezifika der Moderne, wie sie vor allem die theoretische Soziologie herausgearbeitet hat, mit der Diversität der Erscheinungsformen von Musik in der Moderne [zusammenbringt]“ (S. 59). Dass dabei dem soziologischen Ansatz Niklas Luhmanns die Rolle eines zentralen theoretischen Bezugspunkts zukommt, dessen Grundannahmen Janz weitgehend übernimmt, wird deutlich, wenn er angibt, die „Mechanismen und den Systemcharakter dieser Konstellation für den Bereich der Musik in historischer Perspektive zu untersuchen“ (S. 67).

Der Band beruht auf einer Reihe bereits publizierter und im Hinblick auf die vorliegende Publikation modifizierter Texte,

die sich zu einer durchdachten Gesamtkonstruktion zusammenschließen. Im ersten Hauptteil werden im Rückgriff auf vorwiegend soziologische Positionen des 20. Jahrhunderts theoretische Zugänge eröffnet. Dabei greift Janz mit den Termini Rationalisierung, Subjektivität und Systemautonomie auf drei Grundbegriffe klassischer Modernisierungstheorien zurück, deren Relevanz für die musikalische Moderne er belegen möchte. In einem ersten Schritt wird Max Webers Rationalitätskonzept und insbesondere sein musiksoziologisches Fragment *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* aufgerufen, weil es musikgeschichtliche Entwicklungen im Rahmen eines gesamtgesellschaftlichen Prozesses der Modernisierung beschreibt, wobei Janz mit Weber insbesondere die Grundlagen vormoderer Musikgeschichte in den Blick nimmt.

Janz' hochreflektierter Umgang mit seinen Thesen macht die Lektüre in jedem Fall anregend und ertragreich, gerade auch, wenn nicht alle darin enthaltenen theoretischen Positionen geteilt werden. So ist sich Janz z. B. im Weber-Kapitel durchaus bewusst, wie heikel die Reanimation traditioneller Modernisierungs-Narrative sein kann, mit all ihren unvermeidlichen Reduktionen und der Behauptung eines Geschehens, in dem Differenzierung an privilegierten Orten zunimmt, während andere Orte im undifferenzierten Zustand verharren. Alternative historiographische Modelle für die ältere Musikgeschichte, die möglicherweise präziser wären, sind vorstellbar. Neu und innovativ ist Janz' Ansatz, die Weber'schen rationalen Handlungstypen musikhistorisch zu „übersetzen“. Verschiebt man – ausgehend von Weber – den Fokus der Betrachtung tatsächlich auf die Beschreibung musikalischer Praxisformen, wird sogar – gegen Weber – eine „Moderne ohne Modernisierungstheorie“ denkbar und das Problem, Notenschrift als isoliertes Einzelmedium denken zu müssen, dessen Ausdifferenzierung bereits im 18. Jahrhundert zu einem Endpunkt gelangt,

verflüchtigt sich z. B. automatisch (vgl. dazu Erhard Schüttpelz, „Elemente einer Akteur-Medien-Theorie“, in: Tristan Thielmann und Erhard Schüttpelz [Hrsg.], *Akteur-Medien-Theorie*, Bielefeld 2013, S. 12f. und insbesondere das Kapitel: „Moderne mit und ohne Modernisierungstheorie“, S. 48ff.).

Für den eigentlichen musikhistorischen Eintritt in die Moderne figuriert in Janz' theoretischem Dreischritt eine Neulektüre von Hegels *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Ausdrücklich werden musikästhetische und philosophische Texte Hegels zunächst beiseitegelassen, um die soziologisch-gesellschaftstheoretische Linie der Argumentation aufrechtzuerhalten. Dabei kommt es Janz darauf an, dass Subjektivität mit Hegel nur dann als Gelingende zu fassen ist, wenn ihr die Vermittlung mit einer allgemeinen Sittlichkeit gelingt und damit eine gesellschaftliche Dimension in ihr aufscheint. Mit Niklas Luhmanns Systemphilosophie schließlich modifiziert Janz den traditionellen Begriff der ästhetischen Autonomie in Richtung eines autonomen Kommunikationssystems mit jener ganz spezifischen, nach außen gerichteten Form der Selbstreflexion, welche die „Unterscheidung zwischen imaginärer Realität der Kunst und wirklicher Realität der Welt als Differenz in die Kunstkommunikation [wieder einführt]“ (S. 205).

Im zweiten Hauptteil seiner Studie fragt Janz nach konkreten kompositorischen Verfahrensweisen der musikalischen Moderne und knüpft an das Luhmann'sche Modell der Selbstreflexion an, indem er Strategien der musikalischen Selbstreferenz, Metaisierung und Selbstreflexion in den Mittelpunkt stellt. Die Möglichkeit, „Schnittmengen zwischen kunstsoziologischen, musiktheoretischen und werkanalytischen Zugängen zum Problem der musikalischen Moderne zu bilden“ (S. 213), ist ihm dabei ein wichtiges methodisches Anliegen. Nach einem kenntnisreichen einführenden Kapitel zur Musik als Reflexionsmedium präsentiert

Janz drei Fallstudien zu Beethovens Klaviervariationen, Chopins *Barcarolle* und Wolfs *Spanischem Liederbuch* und *Ganymed*, und belegt mit virtuos geschriebenen Analysen, inwiefern „reflexive Kunstkommunikation der Musik das eigentlich moderne an der musikalischen Moderne“ (S. 400) ausmacht. Wünschenswert wäre unbedingt eine Untermauerung dieser These mit Analysen von Werken des 20. Jahrhunderts, in denen kompositorische Strategien der musikalischen Selbstreflexion eine immense Erweiterung erfahren haben.

Im Schlussteil des Bandes setzt sich Janz mit der Moderne inhärenten Widersprüchen, einer „Ambivalenz zwischen Modernem und Vor-Modernem“ (S. 401), die alle Bereiche moderner Gesellschaften prägt, auseinander und diskutiert diese wieder mittels dreier Fallstudien. Richard Wagner steht für die Integration des „archaisch Heroischen oder vormoderner Kunstreligion“ (S. 404) in moderne Kunstkontexte, die musikalische Rezeption von Rudyard Kiplings *Jungle Books* lenkt den Blick auf das Verhältnis der europäischen Moderne zu ihrem kulturellen Anderen und schließlich wird am Beispiel von Sonic Youth und John Cage die Beziehung zwischen Pop und Avantgarde thematisiert.

Aufgrund ihres Gedankenreichtums enthält die Studie von Tobias Janz unzählige Diskussionsangebote. Deren Aufgreifen und möglicherweise auch kontroverser Austrag vermag ihre Verdienste keinesfalls zu schmälern, im Gegenteil: Eine breite, nachhaltige Diskussion ist ihr unbedingt zu wünschen. Ihre Bedeutung als musikwissenschaftlicher Meilenstein der Moderneforschung steht allerdings, allein wegen der Öffnung der Perspektive auf fachübergreifende Aspekte des Modernediskurses, bereits jetzt nicht in Zweifel.

(März 2016)

Marion Saxer