

lität des Orchesters begeistert. Smart war es, der Mendelssohns *Paulus* erstmals in Großbritannien beim Liverpool Festival 1836 aufführte. Dieses Stück wurde zum Bezugspunkt für alle späteren britischen Oratorienkomponisten, in seiner gelungenen Verbindung von Händel'schen Elementen und der Musiksprache des 19. Jahrhunderts.

Bei den Krönungsfeierlichkeiten für Queen Victoria 1838 trat Smart als Dirigent, aber auch als Komponist und Organist auf, was von der Presse nicht positiv aufgenommen wurde. Smart zog sich in den darauffolgenden Jahren aus dem öffentlichen Leben mehr und mehr zurück und wirkte als Komponist liturgischer Musik und als Organist an der Chapel Royal im St. James's Palace.

Insgesamt bietet Carnelleys Buch über das Biographische hinaus für das Londoner und für das europäische Musikleben der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Fülle an gründlich aufgearbeiteten und gut präsentierten Materialien.

(März 2017)

Hartmut Möller

*Inklusion & Exklusion. „Deutsche“ Musik in Europa und Nordamerika 1848–1945.* Hrsg. von Sabine MECKING und Yvonne WASSERLOOS. Göttingen: V&R unipress 2016. 380 S., Abb.

Der vorliegende Band geht auf eine fast gleichnamige Tagung zurück, die bereits Ende 2012 in Düsseldorf stattgefunden hat, und ist durch vier zusätzliche Beiträge ergänzt. Die ebenfalls schon von Sabine Mecking und Yvonne Wasserloos im Jahr 2012 im selben Verlag herausgegebene, eine Ringvorlesung aus dem Jahr 2010 publizierende Schrift *Musik – Macht – Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne* ist der Schwesterband. Im Verhältnis zu diesem bringt das neue Buch zwei bereits im Titel markierte inhaltliche Fokussierungen, nämlich auf „deut-

sche“ Musik“ und einen konkreten Zeitraum: „1848–1945“.

Begründet wird die historisch nachvollziehbare Setzung dieser Untersuchungsphase mit jenen beiden Großsäuren deutscher politischer Geschichte, die nicht gleichwertig mit musikalischen oder musikgeschichtlichen Argumenten erscheinen. Dementsprechend weisen einzelne Beiträge einen eher politikgeschichtlichen als musikhistorischen Fokus auf. Stefan Keym etwa lässt seinen Beitrag über das Leipziger Konzertrepertoire vor 1914 nachvollziehbarerweise mit dem Amtsantritt Felix Mendelssohn Bartholdys im Jahr 1835 beginnen, dessen Ära am Pult des Gewandhausorchesters aber bekanntlich durch den viel zu frühen Tod 1847 bereits vorüber war, als Deutschland von den Aufständen 1848/49 durcheinandergeschüttelt wurde. Auch bleibt die im Titel unbenannte enorme Bedeutung der Binnenzäsur des Ersten Weltkriegs in der Bandkonzeption nicht unberücksichtigt, da gleich mehrere Beiträge diese explizit adressieren (vgl. neben Keym die Texte von Heike Bungert, Dietmar Klenke und Alexander Friedman).

Inhaltlich geht es dem Band um die „Wirkmechanismen von Musik bei der Stiftung von Identität(en) und Solidarität“ (S. 7), dabei „zum einen um den affirmativen Gebrauch von Musik als Machtdemonstration, zum anderen um die subversive Infragestellung dieser Macht und auch um die verschiedenen Transformationsphasen dazwischen“ (S. 9f.). Hierfür werden exemplarisch „das Chorwesen, die Sinfonik, Komponisten, Filmmusik, Lieder, Musikfeste oder Vereine auf ihre Funktionen als Träger und Diskussionsorte von musikalisch zu stiftender Identität“ (S. 10) hin untersucht. Der interdisziplinär konzipierte Band bringt dafür MusikwissenschaftlerInnen und GeschichtswissenschaftlerInnen zusammen, was aber allenfalls graduell spürbar wird, etwa im jeweils aufgegriffenen Schrifttum, da auch

die musikwissenschaftlichen Beiträge eher historiographisch und soziologisch als z. B. musikalisch-analytisch angelegt sind. Korrespondierend versucht sich der Band auch nicht an einer Definition von „deutscher Musik“ oder gar ihrer Bestimmung durch die Analyse von Werken oder Darbietungspraktiken. Vielmehr beabsichtigt er, eine Metaperspektive einzunehmen und nachzuspüren, was in unterschiedlichen Kontexten „im Betrachtungszeitraum [...] hierrunter verstanden wurde“ (S. 28). Schon der Eröffnungsbeitrag von Mecking, der einleitende Funktionen übernimmt, ohne sich Einleitung zu nennen, offenbart hier große Vorsicht, wenn von einer „imaginierte[n] Ausnahme- und Hegemonialstellung der deutschen Kultur und Musik“ (S. 8) die Rede ist oder gefragt wird, „inwieweit eine ‚deutsche‘ Musik lediglich eine Vision oder gar Illusion darstellt“ (S. 11).

Der Band ist angemessen lektoriert und attraktiv im Satzbild. Erfreulich zahlreiche Tabellen und – leider mit im Kleingedruckten oft schlecht lesbaren Unterschriften versehenen (vgl. z. B. S. 106, 156, 164, 255, 265, 292) – Abbildungen ergänzen die Einzeldarstellungen. Verschiedene Register zu Orten, Personen, Chören/Orchestern/Institutionen sowie musikalischen Werken erleichtern das Navigieren durch die Beiträge auf der Suche nach Informationen zu wiederkehrenden Aspekten des Oberthemas.

Bei einem Sammelband wäre vielleicht nicht zu erwarten, aber doch aufschlussreich ergänzend ein übergreifendes Literaturverzeichnis oder ein vorab etablierter Forschungsstand gewesen, welche den Ausgangspunkt gebündelt sichtbar werden lassen, der sich nun vor allem aus dem reichen Fußnotenapparat ablesen lässt: Das Buch von Mecking und Wasserloos bringt sich nämlich in einen Forschungsdiskurs ein, der in beiden Disziplinen seit den 1990er Jahren doch einige Konjunktur erfahren hat. Diesen Diskurs um thematisch übergreifende, auch hier referenzierte Bei-

träge von ForscherInnen wie Celia Applegate, Frank Hentschel, Michael Kater, Sven Oliver Müller, Pamela Potter oder Albrecht Riethmüller ergänzt und erweitert der vorliegende Band vor allem um eine Fülle von instruktiven Einzelfallstudien.

Die Beiträge des Bandes verteilen sich dabei im Anschluss an Meckings allgemein gehaltene Einführung auf mehrere Themenfelder, ohne dass diese Binnenakzentuierung durch Sektionsbildung forciert oder allzu streng voneinander abgegrenzt wird: Handlungsräume für „deutsche“ Musiker, Musik und Musikwissenschaft (Keym, Klenke, Harald Lönnecker, Christiane Wiesenfeldt), Wirkungspotentiale von als „deutsch“ eingestufte Musik (Helmke Jan Keden, Manuela Schwartz, Wasserloos), Konditionierung von Menschen als „deutsch“ mittels Musik (Bungert, Stefanie Strigl), Musiker als Projektionsfläche und Gegenstand von politischer Instrumentalisierung (Marie-Hélène Benoit-Otis, Friedman, Stefan Manz) sowie Musik im Lichte der Konzepte Heimat/Fremde (Mauro Fosco Bertola, Volker Kalisch).

Unschwer abzulesen anhand des Fußnotenapparats ist dabei der deutliche Akzent der AutorInnen auf der für die weitere Forschung besonders nützlichen Aufbereitung von Primärquellenmaterial. Neben einigen Abbildungen und Notenauszügen prägt den Band eine Vielzahl an zitierten zeitgenössischen Äußerungen des Untersuchungszeitraums, in denen Menschen andere von der Kategorie „deutsche“ Musik“ ausgrenzten bzw. jene für diese reklamierten. Symptomatisch hierfür ist die Schilderung von Stigl, wie der Männerchor von Pécs hier als „ungarische“, dort aber als „deutsche“ Musik galt.

Was anlässlich der dem Band zugrundeliegenden Tagung 2012 sicherlich so noch nicht absehbar war, ist das Ausmaß an Aktualität, die der Band in Zeiten eines wiedererstarkten Nationalismus und Rechtspopulismus gewinnt, der weite Teile der west-

lichen Welt nun fünf Jahre später deprimierend erfolg- und folgenreich im Griff hat. Viele der Kommunikationsstrategien der Ein- und Ausgrenzung, welche die AutorInnen um Mecking und Wasserloos als historische Praktiken aufzeigen, kann man heute wieder im Einsatz erleben, in der Mitte der Gesellschaft, von Breitbart bis Twitter, bis in ganz alltägliche Absurditäten hinein wie dem Streit, ob das ZDF Wolfgang Amadeus Mozart zu den „größten Deutschen“ zählen darf, oder dem Wehklagen, dass Deutschlands Beiträge zur weltgrößten Musikschau, dem Eurovision Song Contest, mittlerweile regelmäßig von ausländischen AutorInnen stammen. Deswegen sind wissenschaftliche Arbeiten wie diese so wichtig, zeigen sie doch Kontinuitäten in den Taten und Konsequenzen auf, aber eben auch Wege, diese zu dekonstruieren und damit argumentativ gegen sie vorgehen zu können.

(März 2017)

Frédéric Döhl

*ARNOLD JACOBSPATHEN: Gioachino Rossini und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag 2015. 378 S., Abb., Nbsp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)*

Gioachino Rossini war der „erfolgreichste und meistgespielte Komponist seiner Generation“. Mit dieser Feststellung leitet Arnold Jacobspathen sein Buch ein und wird den Beleg dafür gut 110 Seiten weiter nachliefern und mit zahlreichen Details akribisch erläutern. Die vorgestellten Zahlen überraschen selbst Opernkenner. Sie bilden einen wichtigen Mosaikstein des jahrzehntelang international erarbeiteten aktuellen Forschungswissens über Rossinis Leben und künstlerisches Werk. Das – wie man heute weiß – aus kunstpropagandistischen Motiven gezeichnete Bild Rossinis als eines genussüchtigen Lebemanns, der sein schaffensleichtes Komponieren auf Erfolg getrimmter Opern einstellte, als er genug davon hatte, scheint tat-

sächlich noch immer nicht aus der Welt zu sein. Mit derlei Vorstellungen aufzuräumen, gelingt dem Autor vortrefflich.

Liebe zum Detail, genaue Kenntnis der Forschungsliteratur, die skrupulös ausgeführte Würdigung und Befragung inzwischen edierter Dokumente, darunter die überlieferten Briefe, der kritische Umgang mit der schon zu Rossinis Lebzeiten überwiegend anekdotisch geprägten Biographie, das säuberliche Trennen zwischen Ondits und belegbaren Fakten, bilden Jacobshagens Rüstzeug zur Bearbeitung ausgewählter Aspekte im „Der Künstler“ titulierte Kapitel I: Kreativität – Humor – Leid – Understatement – Erfolg. Auf die Orientierung am sogenannten Lebensfaden des Protagonisten wird – man kann das bedauern – gänzlich verzichtet. Der Autor gibt einer Darstellung den Vorzug, die Reizthemen aus Rossinis Biographie aufgreift. Was sind die Hintergründe seiner Schaffenskrisen, der Brüche seiner Biographie, seines Sarkasmus? Es zeichnen sich kaum vorstellbare physische und psychische Belastungen ab als wohl Hauptursache des raschen Endes der Opernkarriere.

Die drei folgenden, dem künstlerischen Schaffen gewidmeten Kapitel – „Stationen, Traditionen, Genres“ (Kapitel II), „Musik im Brennpunkt“ (Kapitel III), „Rossini und Andere“ (Kapitel IV) – setzen die an Einzelaspekten orientierte Darstellungsweise fort. Der Leser erfährt Grundlegendes über die Strukturen des italienischen Theaterbetriebs, über die rechtlichen Rahmenbedingungen in damaliger Zeit, so dass er sich erschließen kann, warum Rossini in seiner frühen Karriere so viele Opern schreiben musste, um sich und seine Eltern finanzieren zu können.

Wie immer bei Akzentsetzungen bleiben Fragen offen. Wie bewegte sich Rossini in wechselnden gesellschaftlichen Kontexten – hier das napoleonisch geprägte Neapel, dort Paris zur Zeit des Second Empire –, wie bewegte er sich „in seiner Zeit“: als Teil oder