

in Sullivans Klavierunterricht an der Royal Academy of Music bei William Sterndale Bennett sowie am Leipziger Konservatorium bei Ignaz Moscheles und widmet der Technik und dem Unterrichtsstil der Lehrer große Aufmerksamkeit. Das Kapitel bildet eine gute Einleitung zu Benedict Taylors Beitrag, der Sullivans Klavierwerke vorstellt. Auch hier dominiert das, mit Analysepartikeln gestützte und meiner Ansicht nach richtige Argument, dass Sullivans Charme eben nicht nur in den Opern zu finden ist, sondern auch in den unbeachteten kleinen Werken (von denen übrigens mehr eingespielt sind, als die Klagen vermuten lassen). Das letzte Kapitel von Maximilian Burgdörfer, gewidmet den zwei Streichquartetten und den zwei Stücken für Cello und Klavier, nimmt diesen Faden auf und liefert einen abrundenden Überblick über diese frühen Werke, die teils noch in Leipzig entstanden, wo sie Lehrer wie Mitstudierende beeindruckten.

Alle hier vertretenen Autorinnen und Autoren streben konsequent nach der Anerkennung der Breite und Qualität von Sullivans Werk. Dabei stellen sie auch, und teilweise detailliert, schwächere oder kleine Stücke vor. Dies mag nicht jedermanns Sache sein (vor allem wenn man der Meinung anhängt, dass es kontraproduktiv ist, die begrenzte Aufmerksamkeit von den Stärken eines nicht etablierten Œuvres abzulenken), aber es dient dem Ziel der Sullivan-Gesellschaft, die Werke nach dieser detaillierten Behandlung in den geplanten Folgebänden weiter zu kontextualisieren. Daher bringen die Kapitel, deren Ziel es hier bereits ist, Sullivans manchmal schwer einzuordnende Kompositionspraxis im Kontext zeitgenössischer Kollegen und Aufführungspraxis zu beleuchten, am meisten Erkenntnisgewinn. Obwohl gelegentlich eine spekulative Frage stehenbleibt, das eine oder andere Kapitel qualitativ oder mit kleinen Korrekturleseschwächen zurückfällt und man sich einen Index gewünscht hätte, erfüllt die vorliegende Kollektion das Kriterium „labour of love“ vollständig: Sie ist ihren

Autorinnen und Autoren eine Herzensangelegenheit, die sowohl dem Neuling wie auch an Repertoirevergrößerung interessierten Musikerinnen und Musikern viel Nützliches über Sullivan bietet und Neugier auf die folgenden Bände weckt.

(Januar 2018)

Annika Forkert

*MELANIE UNSELD: Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie. Wien u. a.: Böhlau Verlag 2014. 514 S., Abb. (Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis. Band 3.)*

In ihrer Habilitationsschrift zum spannungsreichen Verhältnis von Biographie und Musikgeschichte hat die in Wien lehrende Musikhistorikerin Melanie Unselde einerseits die Wandlungen der musikspezifischen biographischen Konzepte seit der Frühen Neuzeit aufgearbeitet, andererseits den fachgeschichtlichen Diskurs über diese Darstellungsform seit dem Ende des 19. Jahrhunderts rekonstruiert, und dies in fruchtbarer Auseinandersetzung mit der literatur-, geschichts- und kunstwissenschaftlichen Biographieforschung sowie mit der kulturwissenschaftlichen Erinnerungs- und Gedächtnisforschung. Impuls für die Inangriffnahme dieser materialreichen Untersuchung war die Diagnose einer Verspätung der Musikwissenschaft im Hinblick auf die theoretische Reflexion der Biographie, deren Gründe Unselde u. a. im zweimaligen Ausschluss der Darstellungsform durch prominente Fachvertreter ausmacht: 1885 verwies Guido Adler die „Biographistik“ im „Gesamtgebäude“ der Musikwissenschaft auf den letzten Platz der „Hilfswissenschaften“ (S. 376), 1975 kritisierte Carl Dahlhaus in seiner Polemik „Wozu noch Biographien?“ die Biographie als unzeitgemäß und für das Verständnis musikalischer Weise irrelevant. Ziel der Verfasserin ist es daher, „die Musikwissenschaft an die interdisziplinäre Biogra-

phikforschung anschlussfähig zu machen“, anstatt einer „theorielosen, sich tendenziell der Heroenbiographik des 19. Jahrhunderts zuneigenden Biographik das Feld zu überlassen“ (S. 10).

Das Buch ist in drei Teile untergliedert: Zunächst situiert Unseld ihre Studie im fast unüberschaubar gewordenen interdisziplinären Forschungsfeld zum kollektiven Gedächtnis und zur Medialität von Erinnerungskultur(en). Sie zeichnet den vergleichsweise langen Weg der Musiker zur Biographiewürdigkeit nach und zeigt, dass diese selbst für „gelehrte Musici“, im Unterschied zu bildenden Künstlern, bis zur Entstehung des romantischen Künstlerbildes im frühen 19. Jahrhundert an moralische Integrität gebunden blieb. Im nächsten Schritt stellt sie die Ausdifferenzierung der musikalischen Lexikographie im 18. Jahrhundert (Johann Mattheson, Ernst Ludwig Gerber u. a.) dar und erläutert den um 1800 sich vollziehenden Übergang vom lexikalischen zum monographischen Schreiben über Musiker. Dabei arbeitet sie heraus, inwiefern Leopold Mozarts letztlich ungeschriebene gebliebene Biographie des Sohnes eine Schwellenposition zwischen traditioneller Gelehrtenbiographie und moderner Individualbiographie einnimmt.

Der zweite und umfangreichste Teil ist den sich wandelnden biographischen Konzepten von den Anfängen bis ins 21. Jahrhundert gewidmet. Die oft als wahrheitsverfälschend gescholtene (Musiker-)Anekdote erfährt hier eine Rehabilitierung als „Nucleus biographischen Schreibens über Musikerinnen und Musiker im 18. Jahrhundert“ (S. 118). Außerdem stellt Unseld mit dem Wunderkind-Modell, dem Entwicklungsmodell, das die Karriere als linearen Fortschritt erzähle, und dem Modell des genealogischen Kreislaufs, das (karrierelose) weibliche Leben erzählbar mache, drei wirkungsmächtige biographische Narrative vor, die jeweils an Beispielen erläutert werden. Von der Überhöhung von Musikern (vor allem Beethoven, aber

auch Haydn, Mozart oder Bach) als nationale Heroen zeugen die häufig mehrbändigen Biographien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, „die halfen, das Konzept des (männlich konnotierten) Heroismus tief in die Musikwissenschaft zu implementieren“, da monumentale Biographien zu einem „Ausweis herausragenden wissenschaftlichen Arbeitens“ (S. 258f.) wurden. Sehr erhellend sind die Ausführungen zur Haltung Nadia Boulangers, die jegliche biographische Annäherung an die Schwester Lili unterband, um ihr, Person und Geschlecht ausblendend, einen „Platz in der ‚Geschichte der Großen‘“ (S. 292) zu sichern, die aber gerade durch diese radikale Biographie-Verweigerung dazu beitrug, ein hochgradig idealisiertes Bild der Komponistin im öffentlichen Bewusstsein festzuschreiben. Weitere Analysen sind den Auswirkungen der Erfahrungen der NS-Zeit auf (auto-)biographische Konzepte gewidmet. So wählt etwa Peter Ambros in seiner auf Interviews basierenden Biographie der Holocaust-Überlebenden Eliška Kleinová eine mehrstimmige Konstruktion, bei der das Lesepublikum auf alle Stimmen Zugriff hat, da die „Machart“ (S. 303) der Narration bewusst offengelegt wird. Im Kapitel über Adriana Hölszkys Oper *Giuseppe e Sylvia* (2000) sowie in Überlegungen zu Joshua Sobols Polydrama *Alma – A Show Biz ans Ende* (1996), Kurt Palms Mozart-Film *Der Wadenmesser oder das wilde Leben des Wolfgang Mozart* (2005) und dem Biopic *I'm Not There* (2007) über Bob Dylan nähert sich Unseld am weitesten der Gegenwart an und erläutert „offen-polyperspektivisch[e] Modell[e]“, die „parallele biographische Bilder“ (S. 363) zulassen.

Im dritten Teil stellt die Verfasserin überzeugend dar, dass die Frage „Wie hältst Du's mit der Biographie?“ (S. 374) als Gretchenfrage der frühen Musikwissenschaft gelten kann, lässt sich doch an den Antworten eines Friedrich Chrysander, Otto Jahn, Philipp Spitta, Guido Adler oder Hugo Riemann jeweils ihr Verständnis von Musikwissenschaft,

-forschung und -geschichte sowie auch ihr Werkbegriff, ihre Haltung zur Kanonisierung und zum „Popularen“ ablesen. Für die Zeit nach 1945 zeigt sich, dass das ohnehin konfliktreiche Verhältnis zwischen Biographie und Musikwissenschaft von politischen Frontlinien durchkreuzt wird, was u. a. anhand der folgenreichen Dahlhaus-Polemik erläutert wird. Der fachhistorische Teil endet mit Überlegungen zur Präsenz des Biographen im biographischen Text, wobei eine Entwicklung hin zu einer immer deutlicheren Kenntlichmachung der eigenen Beteiligung an der Modellierung des Erkenntnisgegenstandes, aber auch der eigenen Erkenntnislücken deutlich wird.

Eine Gattung, die dazu beigetragen hat, dass die akademische Musikwissenschaft überhaupt entstehen konnte, und die nach wie vor nicht nur in der Populärkultur einen prominenten Platz einnimmt, sondern auch als musikwissenschaftliche Darstellungsform fortexistiert, kann nicht „überwunden“, sie kann nur kritisch reflektiert werden. Aus den eigenen Forschungen resultieren für Unseld daher keine Verdikte, sondern „Anforderungen an eine gegenwärtige musikwissenschaftliche Biographik“ (S. 436). Musikbiographik ist für sie dann weiterhin legitimiert, wenn sie ihren „Sehepunkt“ (Johann Martin Chladenius) freilegt und die Bedingungen ihres Geschriebenwerdens sichtbar macht. Diese Forderung bezieht nicht zuletzt auch die Lesenden ein: Sie sind „in die Pflicht genommen, sich (den Biographien) im Rezeptionsprozess aktiv zu nähern, Lesen als Konstruktionsleistung zu begreifen, bei der eigene biographische Bilder mit dem des Autors/der Autorin konfrontiert und/oder in Einklang gebracht werden“ (S. 440). Die Bewusstmachungsarbeit, die Unseld – stets auch mit dem feinen Sensorium der Genderforscherin – mit dieser Arbeit geleistet hat, kann nicht hoch genug geschätzt werden, denn ein Blick in die Kataloge der einschlägigen Verlage zeugt nicht nur vom Fortleben der Musikerbiographik im engeren Sinne, sondern auch von einem

wahren Boom anderer personenbezogener Darstellungsformen. Die Studie lädt daher zu weiteren Überlegungen ein, die keineswegs allein die Musikwissenschaft betreffen: Welche Vorstellung von Wissenschaft und welche Subjekt-Konzepte liegen eigentlich den derzeit scheinbar unumgänglichen dickleibigen (Komponisten-)Handbüchern zugrunde? Welche wissenschaftstheoretischen Annahmen werden in den zahllosen Handreichungen vom Typus „XY zur Einführung...“ stillschweigend an die nächste Studierendengeneration weitergegeben? Und was bedeutet es für die Musikkultur und -wissenschaft, wenn in renommierten Reihen wie *Große Komponisten* (Laaber Verlag) oder *Musik-Konzepte* (edition text+kritik) in Zeiten allgemeiner „biographischer Barrierefreiheit“ (S. 438) weibliche Musiker weiterhin gar nicht oder nur als vereinzelte Ausnahmen präsent sind? (Januar 2018) Vera Viehöver

*Lost in Contemporary Music? Neue Musik analysieren. Hrsg. von Benjamin LANG. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2017. 231 S., Abb., Nbsp.*

Wie der Herausgeber Benjamin Lang im Vorwort schreibt, widmet sich die vorliegende Publikation „der Analyse Neuer Musik und ihrer Vermittlung“, der man sich „von verschiedenen Seiten“ her annähern wolle (S. 7). In den Beiträgen zu Anton Webern, Igor Strawinsky, Elliott Carter, Gérard Grisey und Horacio Vaggione ist diese Zielsetzung gut nachvollziehbar – insbesondere, was den Aspekt der Vermittlung betrifft. Dies hängt wohl auch damit zusammen, dass die Autoren nicht nur Theoretiker sind. Die Schwerpunkte ihrer Tätigkeit liegen im Komponieren, Dirigieren und der Pädagogik.

Für so manche Leser bringt dieser Praxisbezug Vorteile mit sich: Die Texte sind flüssig zu lesen und somit für einen breiteren Leserkreis geeignet. Von wenigen Ungenauigkeiten abgesehen (auf S. 55 heißt es, die frühere