

oder etwa auf die andernorts diskutierten Trennlinien zwischen Oper und Neuem Musiktheater einzugehen. Doch auch in anderen Aufsätzen werden möglicherweise strittige Annahmen des Komponisten bisweilen unhinterfragt übernommen. So ist etwa nur bedingt einzusehen, warum Vinay Sciarrinos Verfahren, durch intendierte Ereignisarmut darauffolgende Ereignisse hervorzuheben, als „psychoakustische Prinzipien“ (S. 96) zum Alleinstellungsmerkmal stilisiert, anstatt es als herkömmliche dramaturgische Strategie zu begreifen. Und es fällt auch schwer zu verstehen, wie bei der Übernahme einer früheren Musik in den vierten Teil des Stückes mit nun neuem Text der gestrichene alte Text „nicht ausradiert wird, und somit subkutan präsent bleibt“ (Steinheuer auf S. 149). Die starke Anlehnung an Sciarrinos Selbstdeutung scheint aber nicht nur deswegen besonders problematisch, weil – wie Miriam Henzel bemerkt – „Sciarrinos Kommentare [...] keine Festlegung [begünstigen]“ und auch „bei näherer Beschäftigung teilweise rätselhaft bleiben“ (S. 201). Sondern sie beschneidet auch das Erkenntnispotential, das etwa durch den Vergleich mit anderen Positionen der Gegenwartsmusik entstehen könnte. So wäre etwa nach dem Verhältnis der von Sciarrino in Anlehnung an die Malerei als „Anamorphose“ bezeichnete Verfremdungstechnik zu den Collage- und Montagetechniken Bernd Alois Zimmermanns oder Luciano Berios oder aber den Gemeinsamkeiten und Unterschieden zur ebenfalls reduzierten und situativen Musiktheaterkonzeption von Luigi Nonos *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* (1981/85) zu fragen. Die Kontextualisierung, die der Band zum Programm erhebt, bleibt somit ein gutes Stück weit uneingelöst.  
(Mai 2019)

Tobias Schick

*Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne. Hrsg. vom Netzwerk „Hör-Wissen im Wandel“.* Koordiniert von Daniel MORAT. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2017. VIII, 386 S., Abb., Nbsp.

Die *Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne* wurde von dem Forschernetzwerk zum *Hör-Wissen im Wandel* herausgegeben (DFG-Förderung, 2013–2016). Erschienen ist der Band 2017 bei de Gruyter, koordiniert wurde er von Daniel Morat. Die Publikation umfasst fast 400 Seiten (inklusive die Register) und beinhaltet Aufsätze von vierzehn Autor\*innen, unter anderem aus der Perspektive der Musikwissenschaft, der Theaterwissenschaft, der Medienwissenschaft oder der Sound Studies. Es geht im Band um die diversen Ausprägungen des Wissens über und durch das Hören. Die *Wissensgeschichte des Hörens* ist keine enzyklopädische Schrift, sondern ein Band, der verschiedene Disziplinen und Sichtweisen unter dem Begriff des Hör-Wissens bündelt. Die Autor\*innen untersuchen einerseits, welche Arten von Wissen über das Hören sich historisch rekonstruieren lassen, und andererseits, welche Funktionen das Hören im Prozess der Wissensproduktion und -kommunikation innehat.

Bemerkenswert an der Publikation ist schon, dass sie sich nicht einmal mehr an der immer noch virulenten Hypothese von der Hegemonie des Visuellen in der Moderne abarbeitet, sondern dass hier vorurteilsfrei Aspekte des Hör-Wissens umfassend und aus verschiedenen Blickwinkeln bedacht werden. Darunter fällt beispielsweise die Frage nach dem Einfluss des Hörens auf Erkenntnisse in der Medizin, auf Ausformungen der Sprachgestalt, auf den Instrumentenbau oder auch die Frage nach der Rolle von Hörerfahrungen in politischen Kontexten. Zudem verfolgt der Band einen reflektierten fächerübergreifenden Ansatz, wobei philologische, medienwissenschaftliche, wissenshistorische, kulturkritische oder auch kognitiv-empirische An-

sätze produktiv ergänzend und korrelierend miteinander verbunden werden.

Der Band knüpft an Debatten um den Visual turn (und daran anschließend den Sonic turn) an, die um die These von der Moderne als visuellem Zeitalter (Wolfgang Iser 1993) zirkulieren. Vor allem in den Sound Studies wurde in den vergangenen Jahrzehnten kritisch aufgearbeitet, über welche Zuschreibungen das Auditive in den verschiedensten Strategien der Wissensakkumulation verortet wurde. Bemerkenswert ist nicht nur die Durchschlagkraft, sondern auch der Wirkungsradius der Schrift von Jonathan Sterne zu *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, in der die Konnotationen des als „sphärisch“ definierten Hörens im Vergleich zum „direktiven“ Sehen hinterfragt wurde. Daran anschließend folgten, kaum überraschend, nicht nur disziplinäre, sondern auch wissenschaftspolitische Sondierungsprozesse. Die Zuordnungen von Epochen und Sinn-Kulturen wurden in den nachfolgenden Studien durchlässiger und, so wie im vorliegenden Band, zunehmend differenziert vorgenommen. Anhand der aus dem Netzwerk erwachsenen Themenstellungen wird nach den Bedeutungshorizonten des Hörens gefragt, eingebunden in eine historische Perspektive, die einen Zeitraum vom 18. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts umfasst. Auf die über die historische Dimension eingezogene mögliche Schlussfolgerung eines „Dominanzgewinns“ (S. 5) des Hör-Wissens wird verzichtet zugunsten der Anerkennung von dynamischen und vielfältigen Wissensformen, welche der „Pluralität des Wandels innerhalb der Moderne“ (S. 5) entsprechen.

Nach einer die verschiedenen zeitlichen, disziplinären und methodischen Koordinaten absteckenden Einleitung von Daniel Morat, Viktoria Tkaczyk und Hansjakob Ziemer folgt eine Erkundung der „Provenienzen des Hör-Wissens“ (S. 6). Die Aufsätze beginnen mit einem Beitrag von Julia Kursell, in dem sie die Klangfarbe als „epistemischen Raum“ definiert (S. 46). Unter Rückbezug

u. a. auf Helmholtz und sein Klangsynthese-Experiment beschreibt die Autorin die Klangfarbe als „Darstellungsraum“ (S. 39), der zur Verortung von Hörereignissen herangezogen werde. Alexandra Hui widmet sich daran anschließend erkenntniskritisch dem Themenfeld des „nachdenklichen Zuhörens“. Anhand von Walter Bingham zeigt sie die historischen Voraussetzungen und Bedingungen, unter denen das subjektive Erleben von Musik „im Labor standardisiert und universalisiert“ (S. 43) wurde. Mit einer Fragestellung um die Auswirkung und Verwertbarkeit von Hör-Wissen setzt sich Axel Volmar in seinem Text zur „Sonifikation und die akustische Darstellung wissenschaftlicher Daten“ (S. 70ff.) auseinander. Hör-Wissen basiere, so Volmar in seinem Fazit, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf einem „epistemologischen Fundament, das aus dem Umgang mit Lärm und Rauschphänomenen in spezifischen Hörsituationen [...]“ (S. 93) hervorgegangen sei. Mary Helen Dupree befasst sich in ihrem Text mit den Entwicklungen und Wechselwirkungen von Hör-Wissen und Sprechakten, wobei sie unter Bezugnahme auf Arthur Chervins *La voix parlée et chantée* die „Internationalisierung der Deklamationskunst um 1900“ (S. 97) als These formuliert. Rebecca Wolf befasst sich mit der Wiederbelebung von historischem Klang, wenn sie unter dem Titel *Musik im Zeitsprung* die Instrumentensammlungen von Victor-Charles Mahillon betrachtet: Mahillons spezifisches Hör-Wissen basiere auf einer Wissensaneignung, die sich durch das Sammeln und Klassifizieren vollziehe, um schließlich der Erforschung von Klangfarbe den Weg zu bereiten.

Anknüpfend an die vieldiskutierten Hörertypologien skizziert Hansjakob Ziemer eine „Geschichte journalistischer Hörertypologien zwischen 1870 und 1940“ (S. 183ff.). Im Zentrum seines Textes stehen die Hörerbeobachtungen in den Feuilletons, die Ziemer um wissenschaftliche Hörerstudien in Musikzeitschriften ergänzt. Ergebnis dieser

Beobachtungen sind paradoxe Phänomene, und zwar einerseits die „Rationalisierung des Emotionalen“ und andererseits der Versuch der Fixierung des „Ephemeren des Hörvorgangs“ (S. 206). Ebenfalls dem Zuhörer widmet sich der Beitrag von Manuela Schwartz, allerdings einer spezifischen Hörergruppe, nämlich dem „Patient[en] als musikalischer Zuhörer“. Das Hören (und die Analyse des Hörens unter Bezugnahme auf Aleks Pontvik, 1953) wird hier unter dem Aspekt der inneren Aufmerksamkeit fokussiert und in therapeutische Prozesse eingebunden. Auch Lehrinhalte spiegeln „Hör-Wissen“, was Camilla Bork in ihrem Beitrag zu Violin-Schulen aus dem 19. Jahrhundert aufzeigt. Mit dem Blick auf die Ausdifferenzierung verschiedenster Portamento-Typen identifiziert Bork nicht nur technische Virtuosität, sondern die „Strategie einer Sinnggebung“ (S. 250). Nicola Gess widmet sich aus literaturwissenschaftlicher Sicht *Johannes Kreislers Lehrbrief* von E. T. A. Hoffmann, wobei sie den Fokus auf das „Zusammendenken von Musik und (traumatischer) Erinnerung“ (S. 285) legt. „Narrative akustischer Heimsuchung“ spürt sie auf als Prozess des „Ahnen[s] der Vergangenheit“, der im Gegensatz zur „Reproduktion eines Wissensbestandes“ (S. 287) stehe.

Als „akustische Politiken“ (S. 289) bezeichnet Jan-Friedrich Missfelder die Protokolle des Hörens in Zürich um 1700 in dem Sinne, dass diese als Zeugen der akustischen Kommunikation zum politischen Wissensraum zählten. Missfelder schlussfolgert daraus die Analogsetzung einer „Wahrnehmungsordnung“ mit den politischen Ordnungen der Stadt. Ebenfalls um politisches Hör-Wissen geht es in Daniel Morats Beitrag „Parlamentarisches Sprechen und politisches Hör-Wissen im deutschen Kaiserreich“ (S. 305ff.). Morat destilliert hier verschiedenste Wissens-Formen, die im parlamentarischen Raum koexistieren: Er beschreibt zunächst ein kodifiziertes Hör-Wissen aus den Rhetorik-Handbüchern, zu dem ein

praktisches Hör-Wissen der Stenographen hinzutritt. Jenes Hörwissen werde ergänzt um eine komplexe Hör-Wissensform, die sich über die interagierenden Politiker herstelle (S. 327). Mit dem Phänomen der Lautforschung befasst sich der abschließende Beitrag von Britta Lange. Die Autorin wertet hier die Tonaufnahmen von sogenannten „volksdeutschen Umsiedlern“ aus den Jahren 1940/41 aus, um aufzuzeigen, mit welchen Strategien und unter welchen Vorzeichen das erworbene Hör-Wissen zur Konstruktion und Zuschreibung von Identität verwendet wurde. In ihrem Beitrag analysiert sie, wie aus Wissen Macht-Wissen wurde, und wie aus Macht-Wissen „Beherrschungswissen“ gewonnen werden konnte (S. 356).

Der vorliegende Band stellt mit dem ihm innewohnenden weiten thematischen und methodischen Spektrum einen substantiellen Beitrag zur Klassifikation von auditivem Wissen bereit, ohne dabei die disziplinären Spezifika zu verwischen, Kontexte zu marginalisieren oder historische Entwicklungen zu übersehen. Im Unterschied zu anderen, weniger sorgfältig gestalteten Sammelbänden nehmen die verschiedenen Beiträge aufeinander Bezug. Als gemeinsamer Nenner fungiert die Frage nach dem epistemischen Status des Hörens in der Moderne. Von Interesse sind dabei nicht nur die Kontexte und Quellen des Hörens, sondern vor allem auch die Frage nach den Strategien des Wissenserwerbs von Hör-Wissen.

Völlig nachvollziehbar stellen die Autor\*innen eine Kultur des Hörens neben die des Sehens, neben die übrigen Sinne. Einer pauschalen epochalen Zuordnung von spezifischen Hör-Wissen-Formen und -Narrativen wird mit einer gewissen Skepsis begegnet, was die Parallelsetzung von Hören und Sehen als eindeutige Charakteristik der Postmoderne bzw. Moderne produktiv in Zweifel zieht. Die Kultur des Hör-Wissens sei, anders als in manchen Debatten zuge-spitzt, nicht nur plural, sie ist auch an inter- und intradisziplinäre dynamische Prozesse

gebunden. Zudem wird die Rekonstruktion des Hör-Wissens selbst zum integrativen Teil von Wissensdiskursen und -erfahrungen.

Durch die im Band realisierte Einbindung von substantiellen wissenschaftlichen Beiträgen in einem mitunter verkürzten und polarisierenden Diskurs gelingt hier ein inklusiver Ansatz, dessen Anliegen es ist, den Erkenntnisgewinn vom und durch das Hören in modernen Wissenskulturen zu diskutieren. Wenngleich die Idee der interdisziplinären Verbundforschung zu einem so weiten Themenfeld womöglich den Verdacht methodischer und begrifflicher Unschärfe provozieren kann, so überzeugt der Band gerade auch insofern, als durch die unterschiedlichen disziplinären Expertisen der Autor\*innen verschiedene Interessensfelder, Perspektiven und methodische Zugänge in Anschlag gebracht werden. Bei Detailbeobachtungen und sehr spezifischen Problemstellungen bleibt der weite Blick auf die jeweiligen Forschungsbereiche spürbar, was wohl auf den Austausch innerhalb des Netzwerks zurückzuführen ist. Der fast zurückhaltende Anspruch, „Spuren von Hör-Wissen in unterschiedlichen Wissensfeldern“ (S. 5) aufzuzeigen, scheint hier weit überschritten. Der Band kann als substantielle Positionsbestimmung innerhalb einer noch aktuellen Debatte gesehen werden, in der es nicht einmal mehr um disziplinäre Anerkennung und Abgrenzung geht, sondern in dem so vielstimmig wie umsichtig Zeugnisse, Kontexte und Konsequenzen aus Hör-Wissen in modernen Wissenskulturen analysiert werden. Während ein Zweifel an Kollektivdebatten (nicht zuletzt einer gewissen Clustermüdigkeit geschuldet) durchaus nachvollziehbar wäre, so kann hier konstatiert werden, dass verwirklicht wird, was in vielen Netzwerken als erstrebenswertes Ziel formuliert ist, nämlich ein dialogischer Diskurs über Wissen und Wissenschaft.

(Mai 2019)

Friederike Wißmann

## NOTENEDITIONEN

*CLAUDIO MONTEVERDI: L'incoronazione di Poppea. Opera regia in un prologo e tre atti. Partitur. Hrsg. von Hendrik SCHULZE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. LVI, 303 S.*

Die Neuedition von Monteverdis *Incoronazione di Poppea* zeigt eindrucksvoll, welche Fortschritte die Monteverdi-Forschung einerseits und das historisch informierte praktische Verständnis für seine Musik andererseits in den letzten Dekaden gemacht haben. Diese Edition wird die von Alan Curtis (London 1989) als ikonische Vorlage ablösen – auch deshalb, weil seit 1989 manche neue Forschungsergebnisse die Sicht auf dieses Werk grundlegend geschärft haben, darunter nicht zuletzt der Fund eines handgeschriebenen Librettos in Udine, das offensichtlich aus einer Partitur abgeschrieben wurde, die mit der Uraufführung in Verbindung gestanden haben kann (Paolo Fabbri, *New Sources for „Poppea“*, in: *Music & Letters* 74/1 (1993), S. 16–23) und in der der Name „Monte Verde“ vorkommt. Dieses kann die neue Edition verarbeiten. Neue Forschungserkenntnisse führen auch zu einer Neueinschätzung der beiden handschriftlichen Partituren, aus Venedig und Neapel, auch im Zusammenhang mit der Frage nach Abhängigkeiten, Bearbeitungen, Komponisten / Bearbeitern usw. Die Quellenlage ist problematisch (neben zwei erhaltenen Partituren aus den frühen 1950er Jahren gibt es acht handgeschriebene und drei gedruckte Libretti), und hier schafft die Neuedition tatsächlich so etwas wie eine Art von Klarheit oder zumindest neue Erkenntnisse.

Curtis' Edition war aus der Praxis geboren, er führte die Oper mehrmals auf; auch die jetzt vorliegende Edition wurde an der Praxis geschärft. In beiden Fällen also gibt es auch Erörterungen zur Aufführungspraxis. Hendrik Schulze hat die Ausgabe nicht im