

Persönliche Nachlässe erweitern das Quellenspektrum zu Netzwerken und Kulturtransfer im Rigaer Musikleben: Aus dem in Zürich liegenden Nachlass des Dirigenten Hermann Wetzler legt Heinrich Aerni (Zürich) in seinem Text über „Hermann Hans Wetzlers Jahre in Riga 1909–1913“ Details über das Alltags- und Konzertleben in Riga um 1910 vor, in einem ausführlichen Anhang sind Wetzlers Rigaer Repertoire sowie die Namen der Orchestermusiker am Rigaer Deutschen Theater abgedruckt.

Dass die biographischen Quellen, die im vorliegenden Band exponiert werden, auf Diskurse um Themen wie Exil und Identität befragt werden können, zeigt Andreas Waczkat (Göttingen) überzeugend in seinem Text „Als ‚displaced person‘ in Deutschland. Jazeps Vitols' letzte vier Lebensjahre. Deutsch-lettische Wechselbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert“. Waczkat beschreibt die lettische Exilkultur in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg als berührungslose Parallelkultur.

Helmut Scheunchen (Esslingen) untersucht schließlich die Musik von Komponisten aus Riga. Er beschäftigt sich sowohl mit den wenigen überlieferten als auch den vielen verschollenen Kompositionen der [...] letzten Rigenser Komponistengeneration deutschbaltischer Herkunft. Neugierig macht dabei Scheunchens Beobachtung, dass er in Werken von Walter Freymann und Alexander Maria Schnabel „einiges Charakteristische der deutschbaltischen Musik“ zu erkennen verspricht: „Es ist, um es mit dem deutschbaltischen Terminus zu erklären, keine ‚reichsdeutsche‘ Musik, aber auch keine lettische Musik“ (S. 266). Auch hier zeigt sich Forschungsbedarf (nicht nur im Hinblick auf methodische Reflexion), denn die Komponisten „wären es wert, dass ihre Musik einem breiteren Publikum bekannter würde“ (ebd.).

Den Herausgebern sowie den Autorinnen und Autoren sei gedankt für die detaillierte Aufarbeitung und Darstellung der komple-

xen Archiv- und Quellensituation in Riga, der gesamte Band gibt wertvolle Anregungen und ermöglicht somit weitergehende Untersuchungen der vielen unerschlossenen Quellen zur Musikgeschichte der Ostseemetropole. Gleichzeitig unterstreicht er einmal mehr den dringenden methodischen Bedarf, die „nationalen Milieus“ (Ulrike von Hirschhausen) der Rigaer Musikgeschichte zusammen zu denken. Für die Kulturtransfer- und Netzwerkforschung erweist sich Riga damit zweifelsohne als ein höchst spannendes Feld. Ein Orts- und Namensregister wäre in diesem Band, der mit seinem Schwerpunkt auf den Themen Biographie und Kulturtransfer zahlreiche den Lesenden noch unbekannt Namen exponiert, sicher hilfreich gewesen. (Juli 2019) *Antje Tumat*

The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries. Hrsg. von Christian THORAU und Hansjakob ZIEMER. New York: Oxford University Press 2019. 524 S., Abb., Nbsp.

Gegenwärtig eine Geschichte des Musikhörens im 19. und 20. Jahrhundert zu schreiben, zeugt von wissenschaftlicher „trendiness“. Die historische Forschung zum Hören erlebte in den letzten Jahrzehnten einen regelrechten Boom. Das editorische Großprojekt, das die Herausgeber Christian Thorau und Hansjakob Ziemer unter Beteiligung einer hochkarätigen interdisziplinären Autor*innengemeinschaft aus der Taufe hoben, ist allerdings weitaus mehr als nur „en vogue“. Aus Blickpunkten jenseits klein-karrierter Fachdiskurse einzelner Geschichts- und Kunstwissenschaften bieten die insgesamt zweiundzwanzig Autor*innen unterschiedliche Lesegänge durch die Geschichte des „music listening“ an und erzählen dabei in guter dekonstruktiver Manier von einer Etappe der Musik- und Kulturgeschichte, die sich nicht in altbekannte Dichotomien auflösen oder gar ein einziges normatives

Dispositiv fassen ließe. Bis heute hält sich nicht zuletzt unter Vertreter*innen der deutschsprachigen Musikwissenschaft hartnäckig die aus den musikalischen Diskursen des 18. und 19. Jahrhunderts stammende, geradezu klaustrophobische Vorstellung, dass einzig aufmerksames, geistvolles Zuhören dem Gegenstand der ernsten Musik gerecht würde (ganz so, als könnte man vom Musikhören die leiblich-affektive Qualität der Musik selbst subtrahieren!). Katharina Ellis zeigt in ihrem einführenden Beitrag, dass es sich bei diesem „gold standard“ (S. 41) der Hörhaltungen seit jeher um nichts weiter als ein Ideal handelte. Dem Inbegriff dieses „werkgerechten“ Musikhörens, das Mark Evan Bonds bei Johann Nikolaus Forkel präfiguriert sieht, steht im Band eine Vielfalt an historischen Hörpraktiken gegenüber. Für die Varietät der historischen Hörweisen votieren neben einem Beitrag von William Weber zum eklektizistischen Hören im Konzert auch jene Aufsätze, die den Schwenk auf medial vermittelte historische Hörsituationen wagen. So setzt sich Alexandra Hui mit der Kommerzialisierung des Musikhörens durch die Edison Company auseinander, während Sonja Neumann das Münchner Operntelefon beleuchtet, mit dem 1924 die Aufführung der *Walküre* nicht nur an der Bayerischen Staatsoper, sondern auch über Fernsprecher zu hören war. Dass eine solche Mediatisierung des Musikhörens im Verlauf des 20. Jahrhunderts neue auditive Praktiken hervorbrachte, beschreibt Axel Volmar in seiner Auseinandersetzung mit der durch High Fidelity sich revolutionierenden Wahrnehmung von Musik.

Von „Urban Listening Habits“ in Berlin um 1900, die Daniel Morat thematisiert, bis hin zu den Settings in Konzertsaal und Oper werden die historisch-soziologischen Diskurse rund um die „Räume“ des Musikhörens beleuchtet. Dabei verdeutlicht Gesa zur Niedens Schlaglicht auf Opernhäuser in Rom, Barcelona und Paris die keinesfalls redundante Erkenntnis, dass die Geschichte

des Musikhörens nicht global, sondern aufgrund ihrer Abhängigkeit von lokalen Gegebenheiten aus pluralen Perspektiven zu schreiben ist.

Soziale Distinktionen in der Hierarchie der Musikhörer*innen kommen ebenso zur Sprache wie spezifische, durchaus kommerziell strukturierte Vermittlungsstrategien zur Lenkung des Musikhörens. Charles Edward McGuire etwa zeigt in seiner Fallstudie zu britischen Musikfestivals in den 1820er Jahren, dass zwischen dem allgemeinen Terminus „auditors“ und den verschiedenen Grade von Kennerschaft definierenden Begriffen „amateurs“ und „connoisseurs“ sorgfältig differenziert wurde. Mit der Formel des „touristischen Hörens“, mit dem das auf musikalische Höhepunkte abzielende Zuhören seit der Mitte des 19. Jahrhunderts zunehmend den Charakter des Sightseeings annahm, bringt Christian Thorau noch einen weiteren Differenzierungsgrad in das Begriffsgebäude des Music Listening ein. Im Sinne von Thoraus Vergleich mit kommerziellen visuellen Praktiken beschäftigen sich einige Beiträge mit der nicht-auditiven Fundierung von auditiven Prozessen. So rekurrieren Christina Bashford und Anselma Lanzendörfer auf die Vorstellung eines „guided listening“ durch Programmnotizen und Stückbezeichnungen. James Johnson als der Grandseigneur in der Forschung zum Musikhören wartet in seinem die Synästhesien von Baudelaires *Correspondances* aufgreifenden Beitrag mit der methodologischen Grundeinsicht auf, dass Musikgeschichte als Hörgeschichte im intermodalen Kontext verortet werden muss.

Zwei Beiträge des Bandes erweitern die historisch-soziologische Rahmung durch eine philosophische Perspektivierung. Wolfgang Gratzer geht der Frage nach, ob Zuhören eine Kunst für sich sei. Unter Einbeziehung von Wittgensteins Sprachphilosophie bindet er den Terminus „music listening“ in ein vierpoliges Aktionsschema ein, in dem die Tätigkeit des Zuhörens als ein zutiefst

kreativer Prozess von Bedeutungsgenerierung und Reflexion erscheint. Dergestalt aus dem Rahmen historisch-soziologischer (Re-/De-)konstruktion von Hörpraktiken fällt ebenso der Aufsatz von Fred Everett Maus zu „Listening and Possessing“. Maus exploriert auf der Basis psychologischer Forschung zur Subjekt-Objekt-Relation die Vorstellung eines Ichs, derart verbunden mit einem Musikstück zu sein, dass in ihm das Gefühl aufkommt, selbst Eigentümer der Musik zu sein. Musik wird dabei nicht mehr als Objekt gehört, sondern aus dem Gefühl der Vertrautheit gänzlich internalisiert. Mit dieser extrem subjektiven Hörpraxis zeigt der Band zugleich auch die Ränder des Terminus „music listening“, der eine Distanz zwischen Subjekt und Objekt der Wahrnehmung suggeriert.

Dass dem *Oxford Handbook* methodische und thematische Kohärenz zukommt, ist auf die außerordentliche Leistung der Herausgeber zurückzuführen, in reflektierter Konzeptionsarbeit ein Narrativ zu entwerfen, das den Leser*innen die Knotenpunkte im Geflecht der Diskurse ersichtlich macht. Die Rede von einer „art of listening“ (S. 2), die sich seit dem 18. Jahrhundert zunehmend zu einem Dispositiv in musiktheoretischen, -ästhetischen und -soziologischen Debatten verfestigte und, so zeigt es Hansjakob Ziemer, in der Zwischenkriegszeit in eine Krise geraten ist, fungiert als Leitmotiv der versammelten historischen Betrachtungen des Musikhörens. Sämtliche Beiträge lassen sich vor dem Hintergrund dieses Narrativs einer erlernbaren „Kunst des Zuhörens“ lesen, legen dessen normative Setzungen frei, treten in Widerspruch dazu und binden es in eine übergreifende Geschichte der Sinne ein. Dabei machen die Herausgeber keinen Hehl über die konzeptuellen Schranken dieses Unterfangens, „that shifts the perspective from the work to the listener“ (S. 20). Gerade aufgrund dieser erklärten Abkehr von einer auf das Kunstwerk zentrierten Interpretation des Musikhörens ist dieses Hand-

buch für zukünftige Forschung in der historischen Musikwissenschaft in höchstem Maße anschlussfähig.

(Juli 2019)

Magdalena Zorn

Cinema Changes. Incorporations of Jazz in the Film Soundtrack. Hrsg. von Emile WENNEKES und Emilio AUDISSIMO. Turnhot: Brepols 2019. 334 S., Abb., Nbsp., Tab. (*Speculum Musicae*. Bd. 34.)

Hervorgegangen aus einem Symposium und von den Herausgebern innerhalb der New Jazz Studies platziert, diskutieren in *Cinema Changes* internationale Forscher und Musiker über Jazzfilmmusiken und filmische Jazzdarstellungen. Der Band ist grob in drei Abschnitte strukturiert, wobei der erste eher spezifische Aspekte in den Blick nimmt, der zweite das Phänomen unter nationalen Gesichtspunkten betrachtet und der dritte sich einzelnen Filmen widmet. Im Vorwort geben die Herausgeber einen historischen Überblick und entwickeln daraus den (im Folgenden eher lose gehandhabten) Leitfaden, Jazz im Film anhand grob umrissener Topoi wie Rasse, Verbrechen/Unmoral, Unkonventionalität/Intellektualität, Amerika und Nostalgie zu betrachten.

Emile Wennekes entwirft daraufhin ein Konzept der „syn-diegesis“ (S. 11) und zeigt, wie Jazzscores durch die Vielfalt ihrer konnotativen Ebenen, inklusive der Songtexte, einen „multiple complex of narrative perspectives“ (S. 10) auffächern.

Phillip Johnston demonstriert zeitgenössische Möglichkeiten der jazzidiomatischen Vertonung von Stummfilmen. Improvisation über auskomponierte „beds of sound(s)“ (S. 23), spontan improvisierte Atmosphären oder spezifische „conduction technique(s)“ (S. 26) verwandeln Filmvertonungen in kinetische Performances.

Luca Stoll reflektiert über die Masse der Filmsongs, die zu Jazzstandards wurden. Er zeigt, wie Kenntnis von Film, narrativem