

visierter Musik im Allgemeinen verwirklicht werden. Dorn versucht, den Bezug zum Jazz noch einmal über dessen (angebliche) Sprachähnlichkeit herzustellen (S. 174). Hierüber hätte er wirklich jazzspezifische Interaktions- und Übertragungsprozesse argumentativ fruchtbar machen können. Doch Dorn ignoriert komplett die Diskussionen über Henry L. Gates' Konzept des „Signifying“, und seine Überlegungen bleiben an der Oberfläche stecken.

Somit ist Dorns pädagogisches Jazzmodell wenig mehr als ein gut gemeintes Plädoyer für eine projekt- und prozessorientierte, kollektive und interaktive Bildungserfahrung durch gemeinsames improvisierendes Musizieren. Er spekuliert darauf, dass hier gesteigerte Wahrnehmungsfähigkeiten, neue Zeiterfahrungen, alternative Gestaltungs- und Planungsprozesse vermittelt werden könnten. Der Bezug zum Jazz erschließt sich letztlich nicht. So beschränkt sich der Erkenntnisgewinn auf die banale Unterscheidung von Jazzprozess und Jazzmusik und die Einsicht, dass für Jazzperformances als performative Akte die Eigenschaften des Performativen gelten würden.

Problematisch wird Dorns Arbeit durch eine wenig diskursive Quellenbehandlung, sprachliche und inhaltliche Redundanzen. Jedes (englische) Zitat wird in gleicher Länge paraphrasiert, eigentlich noch einmal umständlich übersetzt. Die um logische Argumentation bemühte Sprache verkompliziert sich und gipfelt in Banalitäten: „[...] die Länge des Produkts [entspricht] der Länge der aufgewendeten Zeit“ (S. 258). Dorns zentrale Gedanken sind Paraphrasen anderer Autoren, die nicht diskursiv konfrontiert, sondern kompiliert werden. Die Idee vom Jazz als Element einer Pädagogik des Performativen stammt von Wulf, Göhlich und Zierfas (S. 232–237), das Prozessmodell haben Bastien/Hostager (S. 90–99) entwickelt, die ästhetischen Gedanken sind Exegesen von Feige bzw. Bertinetto (S. 199–213). Das Schriftbild ist daher von unschö-

nen Ketten von „ebd.“-Angaben (z. B. S. 201f.) geprägt. Fruchtbare Ansätze wie der Seitenblick auf die Wirtschafts- und Organisationsforschung werden nicht ausgearbeitet, sprachwissenschaftliche Exegesen werden zum Selbstzweck. Dorn gelingt zwar einige treffende Formulierungen („das Geflecht performativer Akte“), und er deutet ein interessantes Bildungskonzept an, das den Jazz ernst nimmt, aber er entwickelt weder didaktische Inspiration noch diskursive Kraft. In der über-akademisierten Sprache und zahlreichen Redundanzen ist Dorns Schrift mühsam zu lesen, so dass an der Thematik interessierten Lesern eher die von Dorn bemühten Autoren zu empfehlen sind. (August 2019) *Konstantin Jahn*

*MALTE MARKERT: „Musikverstehen“ zwischen Hermeneutik und Posthermeneutik. Untersuchungen aus historischer und pädagogischer Perspektive. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2018. 260 S., Nbsp. (Klangfiguren. Studien zur Historischen Musikwissenschaft. Band 4.)*

Die Dissertation Malte Markerts, in der musikhistorische, musikpädagogische und musikphilosophische Fragestellungen eine gleichberechtigte Rolle spielen, ist im Rahmen des interdisziplinären Projektkollegs *Anoetik – Formen und Leistungen des Nichtverstehens* der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel entstanden. In der Einleitung wird die Problematik des Begriffs „Verstehen“ bzw. „Musik verstehen“ thematisiert. Die zwei folgenden Teile widmen sich den mit „Musikverstehen“ verbundenen hermeneutischen (Kapitel 2) und posthermeneutischen Konzepten (Kapitel 3). Zu Anfang des zweiten Kapitels hebt der Autor hervor, bei der Auswahl der vorgestellten Theorien in erster Linie zwei Ziele verfolgt zu haben: neuere Literatur zu berücksichtigen und vor allem auf die Heterogenität der Denkrichtungen hinzuweisen. Im ersten Abschnitt

(„Musikverstehen I: Das ‚hermeneutische Als‘“) wird auf den von Hans Heinrich Eggebrecht und auf den in der didaktischen Interpretation (Karl Heinrich Ehrenforth, Christoph Richter) entwickelten Begriff des Musikverstehens eingegangen, die sich laut Markert, und zwar voneinander unabhängig, als das „hermeneutische Als“ definieren lassen. Der Hauptunterschied zwischen diesen Konzepten sei, dass es im zweiten Fall vor allem um Selbstverstehen gehe. Im weiteren Verlauf des Kapitels („Musikverstehen II: Das ‚apophantische Als‘“) werden als „Widerpart“ zum „existenzialen“ Verstehen Theorien von Carl Dahlhaus und Edwin E. Gordon behandelt, in deren Zentren „ausdrückliches“ oder „identifizierendes“ Verstehen steht. Laut Markerts Auffassung befindet sich zwischen den von ihm analysierten Auffassungen des Musikverstehensbegriffs ein „blinder Fleck“ oder eine „Leerstelle“.

Hier setzt das 3. Kapitel an („Zum Begriff des ‚Musikverstehens‘ aus posthermeneutischer Sicht“), in dem zentrale Aspekte der Theorien u.a. von Dieter Mersch, Emmanuel Lévinas, Lambert Wiesing oder Rose Rosegard Subotnik diskutiert werden. Eines der Merkmale des „(Musik)verstehens“ im „posthermeneutischen“ Sinne sei, nicht „von einer Vorfestlegung zugunsten des Sinns auszugehen“ (S. 54) und Konzepte von „Präsenz“ und „Negativität“ als grundlegend zu betrachten (These 1, S. 55). Außerdem würden „Intentionalität“ und „Alterität“ eine wichtige Rolle spielen (Abschnitt 3.2.). Bei einem posthermeneutischen „Verstehen“ ginge es nicht nur um eine „bewusste Bewegung des Subjekts“, sondern auch um eine Fähigkeit eines Objekts, „Sich-ansprechen-[zu]-Lassen“, und also dabei weniger um Verstehen als um Passibilität (These 2, S. 63). Im nächsten Abschnitt („Kohärenz und Differenz“) wird die dritte These aufgestellt, die besagt, eine „posthermeneutische Lektüre“ gehe nicht von einer „Einheit des Ganzen“, sondern von „Brüchen oder Leerstellen“ aus (S. 72). Schließlich bespricht der

Autor Theorien von Diskursivität und Prozessualität und kommt zu der vierten These: „‚Musikverstehen‘ kann als ‚Vollzug‘ oder als ästhetisches ‚Spiel‘ und damit in einem Modus gedacht werden, der sich zwischen dem Modus verbaler Analyse und musikalischer Praxis befindet“ (S. 86).

Im vierten Kapitel wird anhand von Musikbeispielen demonstriert, welchen Einfluss „Musikverstehen“ aus posthermeneutischer Sicht auf Auseinandersetzungen mit musikalischer Praxis bedeuten kann. Im Abschnitt 4.1 versucht Markert, die Kategorien „Zusammenhang“ und „Intentionalität“ für eine Analyse des *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* sowie des *Concert for Piano and Orchestra* von John Cage fruchtbar zu machen. Dabei kommt er zum Schluss, die Sicht Cages auf den Prozess der Musikrezeption („acceptance“) sei im Einklang mit Theorien Dieter Merschs („Passibilität“ im Sinne einer ‚unterschiedslosen Entgegennahme dessen, das geschieht‘); seine aleatorischen Kompositionen öffnen den Weg „zu einem nicht-intentionalen Modus des Hörens und Verstehens“ (S. 109).

Die anderen Beispiele aus dem 20. (und dem 21.) Jahrhundert kommen aus den kulturellen Praktiken HipHop und Techno (Abschnitt 4.4.: „Sound, Sample, Stimme: Kanye West und Akufen an der Grenze diskursiven Verstehens“). Einen bedeutenden Platz nimmt hier das Nachdenken über verschiedene Funktionen von Samples im Schaffen der genannten Künstler ein: Wenn sie bei Kanye West als mit „affects“ verbundene „Ereignisse“ empfunden werden könnten, so wäre es angebracht, bei Akufen von verschiedenen „gestures“ zu sprechen, die u.a. das „automatische“ Verstehen besonders erschweren (S. 177). Außerdem wendet sich Markert „Dem Problem von Form und Kohärenz in der Sonatenhauptsatzform“ am Beispiel der Expositionen der Kopfsätze von Ludwig van Beethovens Klaviersonaten op. 2 (Abschnitt 4.2) sowie „Dem Verhältnis von Vokal- und Instrumentalpart“ in den

Klavierliedern op. 24/9, op. 39/10 und op. 48/13 Robert Schumanns (Abschnitt 4.3). Er weist auf Strategien Schumanns in den genannten Vokalkompositionen hin, die ihr Verstehen erschweren (S. 138). In diesem und noch in stärkerem Maße im ersten Abschnitt des vierten Kapitels wäre aus der Sicht der Rezensentin eine ausführlichere Reflexion darüber wünschenswert, was an den angewendeten Methoden nur für einen posthermeneutischen Ansatz charakteristisch ist.

Zentral für das besonders gelungene fünfte Kapitel „Zum Verhältnis von ‚Verstehen‘ und ‚ästhetischen Operationen“ ist die musikdidaktische Ebene. Hier werden vier Thesen für den Musikunterricht vorgestellt und an den im Buch zuvor thematisierten Beispielen erläutert. Es werden konkrete Vorschläge gemacht, deren Wirksamkeit im Musikunterricht geprüft werden kann. Zum Beispiel folgende Aufgabenstellungen für Schülerinnen und Schüler: „Macht einen Spaziergang, hört auf die Klänge, die euch umgeben und notiert nachher die ersten fünf Klänge. Bringt in den Unterricht mit, was ihr braucht, um sie zu erzeugen“ (S. 184), oder „Erfinde vier alternative Formen des Nachspiels, wie sie in Schumanns Skizzenbuch gestanden haben könnten“ (S. 193), „Komponiere ein Stück mit einer Länge von 1. Min. aus Samples von jeweils maximal 3 Sekunden“ (S. 194).

Der Hauptteil der Studie wird nicht nur durch ein Personen- und Werkregister, sondern auch durch ein doppeltes (alphabetisches und systematisches) Literaturverzeichnis ergänzt. Dies ist eine Lösung, die im Falle einer solchen Schrift gut nachvollziehbar und praktisch ist.

Die Lektüre des Buches hinterlässt insgesamt einen positiven Eindruck: Es zeugt von beachtlichen fundierten und reflektierten Kenntnissen Malte Markerts verschiedener hermeneutischer und posthermeneutischer Theorien sowie Musikästhetiken. Auch wenn die Rezensentin seine dekonstruktivis-

tischen bzw. negativitätsästhetischen analytischen Ansätze, auf die bereits Cosima Linke in ihrer Buchrezension (ZGMTH 16/1, 2019, S. 157–164) hingewiesen hat, nicht immer überzeugend fand, kann sie sich der Aussage von Linke nur anschließen: „Markerts Arbeit regt zu kritischem Weiterdenken an und stellt [...] fruchtbare und zeitgemäße interdisziplinäre Verknüpfung zwischen dem (kunst-)philosophischen Diskurs der Posthermeneutik bzw. generell einer kritischen Reflexion von unterschiedlichen musikbezogenen Verstehensbegriffen, musikanalytischen Umgangsweisen mit Musik und musikdidaktischem Handeln im Schulunterricht her [...]“. Insofern können eine Fortsetzung der Studie bzw. weitere Untersuchungen, in dessen Zentrum das Phänomen Musikverstehen steht, nur begrüßt werden.

(Juli 2019)

Anna Fortunova

*Song Interpretation in 21st-Century Pop Music. Hrsg. von Ralf von APPEN, André DOEHRING, Dietrich HELMS und Allan F. MOORE. Farnham: Ashgate Publishing Limited 2015. XIX, 282 S., Abb., Nbsp. (Ashgate popular and folk music series.)*

Musikalische Analyse bildet einen wesentlichen Teil der Popular Music Studies schon seit den Anfängen der (Teil-)Disziplin. Die Begriffe Analyse und Interpretation, die ja durchaus unterschiedliche kunstwissenschaftliche Konzepte benennen, werden im vorliegenden Band häufig synonym verwendet; tatsächlich handelt es sich um eine Sammlung 13 überwiegend musikanalytischer Essays, die im Rahmen mehrerer in Deutschland abgehaltener musikwissenschaftlicher Symposien, Summer Schools und Workshops entstanden. Gegenstand eines jeden Essays ist ein aus dem 21. Jahrhundert stammender Song. Die Analysebeispiele entstammen verschiedenen Stilrich-