

er laut Allen ins kollektive Gedächtnis eingegangen ist. Darauf aufbauend, argumentiert Allen, dass Furtwängler jenen Künstlertypus repräsentierte, der getrieben war von einer ideologischen Weltsicht, die – so Allens Auffassung – sämtliche seiner Entscheidungen und Handlungen bestimmte und ihn zu beiden Extremen drängte, d. h. ein Pendeln zwischen Perversität und Größe („perversity and greatness“) (S. XV).

Anhand seiner Quellenarbeit kommt Allen zu dem Schluss, Furtwängler sei bereits zu Lebzeiten eine historische Figur gewesen. Einerseits aufgrund seiner Präsenz und seines Einflusses auf das kulturelle Leben, andererseits durch sein geistiges Verharren in der konservativ-nationalen Weltsicht eines Bürgertums des 19. Jahrhunderts. Diese Historisierung betrieb er selbst durch seine Schriften, romantisch idealisierten Kompositionen und Konzertaktivitäten an seinem Lebensabend. Von großer Kontinuität und dauerhaftem Bestand aber war ein Motiv in Furtwänglers Gedankengängen: die Übertragung der Vorstellung des biologisch begründeten Organischen auf das Kunstwerk durch die Erschaffung eines weltumspannenden Großen und Ganzen. Insbesondere in diesem Denkmuster sieht Allen die Erklärung dafür, dass ein nicht-politischer Idealismus für die Künste so unbemerkt in eine politisch intendierte Kunstideologie abgeleiten konnte. Der „große Dirigent“ Furtwängler als Interpret und Übersetzer des Genies, d. h. der Komponisten deutscher oder österreichischer Herkunft, der singuläre Titan als „Herrscher“ über die Masse des Orchesters bot den Nationalsozialisten allzu offensichtlich das symbolische Bild des „Führerprinzips“. Aus dem verhängnisvollen Konnex zwischen dem Verbleib in Deutschland und dem Einsatz für die deutsche Kultur, die er als Person des öffentlichen Lebens vertrat, erwuchs seine Einverleibung in die kulturelle Totalität des Nationalsozialismus.

Darin verschmilzt das Bild des Dirigenten mit dem eines ungewollt politischen

Akteurs. Beide voneinander zu trennen, ist kaum mehr möglich, bzw. wird dieses Narrativ durch Biographien wie die Allens fortgeschrieben, in denen Wilhelm Furtwängler weiterhin als diffuse, Verwirrung stiftende Persönlichkeit ihrer Zeit überdauert. Das Kontroverse, Brüchige im Bild aber konkret zu hinterfragen und somit zu anderen Schlüssen als zum längst verstetigten Befund der politischen Funktionalisierung eines Künstlers zu kommen, hätte Allens Annäherung an Furtwängler eine wohltuende Richtung gegeben.

(August 2020)

Yvonne Wasserloos

*Auf der Suche nach dem Ungehörten. Improvisation und Interpretation in der musikalischen Praxis der Gegenwart. Hrsg. von Anke STEINBECK. Köln: Verlag Dohr 2019. 216 S., Abb., Nbsp. (Improvisation im heutigen Musikbetrieb. Band 2.)*

Anke Steinbeck ist Musikwissenschaftlerin, Projektleiterin beim Jazzfest Bonn, Autorin der Monographie *Jenseits vom Mythos Maestro. Dirigentinnen im 21. Jahrhundert* (2010, zugleich ihre Dissertation) und Herausgeberin von zwei Publikationen: *Fantasieren nach Beethoven. Praxis und Geschichte kreativer Musik* (Improvisation im heutigen Musikbetrieb. Band 1, 2017) sowie des hier besprochenen Bandes. Bereits im *Fantasieren nach Beethoven* wird u. a. anhand von acht Interviews mit Künstlerinnen und Künstlern wie Julia Hülsmann, Marius Neset, Thomas Quasthoff, mit dem Neurowissenschaftler Stefan Koelsch und dem Komponisten Enjott Schneider über Improvisation und ihre Rolle in der Geschichte und im 21. Jahrhundert reflektiert. Dieser Ansatz findet in der zweiten Monographie aus derselben Reihe seine logische Fortsetzung. Sie ist ca. 70 Seiten umfangreicher und in vier Kapitel, ein von Rudolf Buchbinder verfasstes Vorwort, die Einleitung der Herausgeberin, die ebenfalls ihrer Feder entstammenden Schlussbe-

trachtungen und einen „Epilog“ (Interviews mit der Neuropsychologin Daniela Sammler und mit dem Politiker Norbert Lammert) gegliedert.

Jedes Kapitel beginnt mit einem einleitenden Beitrag; verfasst jeweils von der Herausgeberin, dem Pianisten und Komponisten Sebastian Sternal, dem Musikwissenschaftler Julian Caskel und dem Philosophen und Jazz-Musiker Daniel Martin Feige. Den wissenschaftlichen Texten folgen in den Jahren 2017 und 2018 durchgeführte Interviews mit dreizehn Akteurinnen und Akteuren der deutschen und internationalen Musikszenen, u. a. mit der Geigerin Anne-Sophie Mutter, dem Gesangskünstler, Komponisten und Improvisator Andreas Schwaerer, dem Jazz-Pianisten Michael Wollny, der Organistin Iveta Apkalna, dem Jazzmusiker und Industriellen Franco Ambrosetti, dem Kulturunternehmer und Cellisten Steven Walter und dem Intendanten der Kölner Philharmonie Louwrens Langevoort.

Die Hauptthese des Buches formuliert die Herausgeberin in der Einleitung: „Vielmehr wird davon ausgegangen, dass Bezeichnungen wie ‚Klassik‘ und ‚Jazz‘ immer mehr zu vagen Worthülsen verkommen, die [...] dem Wesen sowie den Möglichkeiten der Musik und dem Selbstverständnis der Künstler/innen [...] nicht gerecht werden“ (S. 15), die Schlussfolgerung – nach dem Epilog: „Heraus aus dem Elfenbeinturm, hinein in die crossmediale Sichtbarkeit“ (S. 212).

In den Interviews werden einerseits – wie im Titel hervorgehoben – verschiedene musikpraktische Aspekte thematisiert, etwa Besonderheiten des Konzertbetriebs und der Musikausbildung im heutigen Deutschland, die wachsende Rolle des Digitalen oder Herausforderungen von Karrieren in einem „rein kommerziell orientierten [Musik]Umfeld“ (Mutter, S. 55). Den positiven Eigenschaften der Publikation soll aber auch zugerechnet werden, dass musikphilosophische, -ästhetische, -soziologische und -psychologische Fragen eine nicht weniger

sichtbare Rolle spielen. Zu ihnen gehören solche nach dem Wesen der Idee der Musik, nach dem musikalischen Sinn, nach künstlerischer Freiheit, nach Funktionen der Kunst, nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen verschiedenen kulturellen Praktiken, nach dem Verhältnis zwischen dem Emotionalen und dem Intellektuellen sowie der Tradition und Innovation in der Musik, nach Identitäten der Kunstschaffenden und ihrer sozialen Bedeutung oder nach Beziehungen zwischen Künstlerinnen, Künstlern und dem Publikum.

Wissenschaftliche Beiträge des Bandes zeichnen sich ebenfalls durch eine Vielfalt der Sichtweisen und Ansätze aus. Sebastian Sternal plädiert für eine stärkere Berücksichtigung der Improvisation als „direkteste[r] Form des musikalischen Ausdrucks“ (S. 67) seitens der komponierenden und interpretierenden Musikerinnen und Musiker. Julian Caskel reflektiert Begriffe der Interpretation und Improvisation und zeigt Perspektiven von methodischem Vorgehen der „hermeneutischen“ und der „empirischen“ Interpretationsforschung. Als Musikbeispiele wählt er zum einen die Aufnahmen des ersten Motivs aus der Fünften Sinfonie Ludwig van Beethovens von Arthur Nikisch mit den Berliner Philharmonikern (1913) und Mirga Gražinytė-Tyla mit dem City of Birmingham Symphony Orchestra (2017) und zum anderen ca. dreißig Interpretationen des Beginns des Violinkonzerts Petr Čajkovskijs aus den letzten ca. dreißig Jahren. Am Schluss lenkt Caskel die Aufmerksamkeit auf die Untrennbarkeit des Rationalen einerseits und des Emotionalen, Körperlichen und Performativen andererseits bei einer Interpretation. Daniel Martin Feige hebt im ersten Abschnitt seines Textes das Dialogische des Jazz und im zweiten die Bedeutung personaler Stile der Interpretinnen und Interpreten bei der rhythmischen Gestaltung in dieser kulturellen Praxis hervor.

Würde man nach einer Metapher aus dem Bereich der musikalischen Praxis für

die Definition des Buches suchen, könnte sie mit einer „Crossover“-Session verglichen werden, bei der durch eine gemeinsame Idee inspirierte Kunstschaffende (für manche Rezipientinnen und Rezipienten absolut unerwartet) zusammenkommen und die zu einem produktiven Ergebnis führt. Dieses große Spektrum an vorgestellten Positionen bezüglich der Interpretation und Improvisation ist aus der Sicht der Rezensentin eine Stärke der Veröffentlichung. Ebenfalls ist eine Möglichkeit, sowohl künstlerische als auch wissenschaftliche Konzepte innerhalb einer Publikation kennenzulernen, als positiv einzuschätzen. *Auf der Suche nach dem Ungehörten* lässt sich mit großem Interesse lesen und auf weitere Bände der Reihe *Improvisation im heutigen Musikbetrieb* gespannt warten.

(August 2020)

Anna Fortunova

*MAKIS SOLOMOS: From Music to Sound. The Emergence of Sound in 20th- and 21st-Century Music. Aus dem Französischen übersetzt von John Tyler Tuttle. London: Routledge 2020. 282 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Makis Solomos unternimmt eine große Analyse der neuen Musik unter dem Gesichtspunkt der Klangfarbe und der Klangzentrierung. Die Arbeit ist zunächst in französischer Sprache erschienen (*De la musique au son: l'émergence du son dans la musique des XXe – XXIe siècles*, 2013) und 2020 in einer überarbeiteten, englischen Übersetzung. Solomos ist Professor für Musikwissenschaft an der Université Paris 8, was man dem Vorhaben anmerkt: Französische Arbeiten behalten immer die großen Zusammenhänge im Blick. Während deutsche Forschende wegen vermeintlich fehlender Expertise oft vor großen historischen Epochenüberblicken oder Einordnungen in große Zusammenhänge zurückschrecken, ist in der französischen Geisteswissenschaft solch eine Kontextuali-

sierung notwendig. Außerdem schlägt er eine Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts vor, wie sie sicherlich seine eigenen Studierenden hören durften und deshalb auch für Englisch lesende Studierende empfehlenswert ist. Den Vollständigkeitsanspruch einer Musikgeschichtsschreibung findet man bei Solomos keinesfalls, das macht er schon im Titel deutlich, der stattdessen einen Paradigmenwechsel von Musik zu Sound postuliert.

Im ersten Kapitel gibt er einen musikhistorischen Überblick über die Ausdifferenzierung der Klangfarbe als kompositorischem Parameter von der Instrumentierung bis zum Einbezug von außermusikalischen Geräuschen in Orchesterkompositionen – ohne freilich „Parameter“ als Wort zu verwenden. *Timbre emancipiere sich* (S. 30ff.), ohne jemals die Sprachmöglichkeiten des Parameters Tonhöhe in der tonalen Musik zu erreichen. Der Anschluss eines Kapitels zum Geräusch ist unmittelbar einleuchtend. Mit einem Kapitel zur Konzentration auf das Hören, also einem weiteren Paradigmenwechsel, geht Solomos nach John Cage auf Pierre Schaeffers Tonbandmusik und Theorie sowie Psychoakustik in Computermusik ein. Eine zentrale Aussage ist hier, „in recording, sound becomes the central category“ (S. 111), was man mit Solomos' Beispielen aus elektroakustischer Musik, Rockmusik-Aufnahmen und von akustischen Computeranalysen informierter Musik wie dem sogenannten Spektralismus zusammenbringen muss: Der Paradigmenwechsel vom Primat der Tonhöhe zur Klangfarbe geht vor allem mit der Tonaufnahme und -reproduktion einher. Ein zentrales Thema ist hier der Abschnitt „From rock to disco: the studio as site for the composition of sound“ (S. 156–160), in dem Solomos kurz auf die Meilensteine des Studio-Arrangements mit seinem „kumulativen Prozess“ (S. 160) der Mehrspurtonbandproduktion in der Rockmusik der 1960er und 1970er Jahre eingeht, in dem der jeweilige ‚Sound‘ sowohl einzelne Musizierende und Produzenten auszeichnet