

ben enthält. Daneben ist eine ausführliche Diskographie und Videographie aufgeführt, die offenbar ebenfalls auf Vollständigkeit angelegt ist und von den ersten Dokumenten am Ende des 19. Jahrhunderts (Rollen für das Reproduktionsklavier) bis in die Gegenwart reicht. Schließlich bietet das Buch ein umfangreiches Literaturverzeichnis, bei dem – soweit es der Autor dieser Rezension überprüfen konnte – offenbar ebenfalls keine Arbeit und Publikation zum Thema ausgelassen wurde.

Bei so vielen positiven Aspekten wäre allerdings auf einen „Wermutstropfen“ hinzuweisen: Die Redaktion des Buches hätte etwas sorgsamer ausfallen können. Auf diese Weise wären die an wenigen Stellen vorhandenen orthographischen Fehler, gelegentliche Uneinheitlichkeit bei der Nennung der Werktitel oder unvollständige Literaturangaben vermeidbar gewesen. Solche „Schönheitsfehler“ sind aber angesichts dieser hochinformativen und bei aller Komplexität sehr gut lesbaren Biographie zu verschmerzen.

(August 2021)

Vitus Froesch

Klingende Innenräume. GenderPerspektiven auf eine ästhetische und soziale Praxis im Privaten. Hrsg. von Sabine MEINE und Henrike ROST. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020. 302 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musik – Kultur – Geschichte. Band 12.)

Musik erklingt wohl meist in Innenräumen, wobei diese in Größe, Zweck und im Grad der Öffentlichkeit variieren – ein Konzertsaal ist ein klingender Innenraum, ebenso wie eine Kirche, ein Kino oder gegebenenfalls das eigene Badezimmer. Der Schlüssel zur spezifischen Ausrichtung des von Henrike Rost und Sabine Meine unter dem Obertitel *Klingende Innenräume* herausgegebenen Bandes liegt somit im durch den Untertitel adressierten Begriff des „Privaten“. Er verweist auf die insbesondere in

der Historiographie des bürgerlichen Musiklebens des („langen“) 19. Jahrhunderts etablierte Trennung des Privaten von der Sphäre des Öffentlichen und die damit einhergehenden Konzepte geschlechtsspezifischer Handlungsräume, die mit diesem Band neu beleuchtet und hinterfragt werden sollen.

Das Musizieren im öffentlichen Raum ist über eine Vielfalt öffentlich zugänglicher Quellen wie Zeitungsberichte oder Inserate dokumentiert, hinzu kommen Verwaltungsakten usw. – richtet man den Blick auf „Räume hinter geschlossenen Türen“ und die dortigen „musikbezogenen Handlungen“ (S. 14), wie es der Sammelband intendiert, so müssen notwendigerweise auch andere Quellen erschlossen und interpretiert werden; damit stellt sich auch die Frage nach der Überlieferung von Musikkultur abseits einer öffentlichen Dokumentation und die Problematik des asymmetrischen Geschlechterverhältnisses in der Musikgeschichtsschreibung neu. Die 19 Autor*innen, deren Aufsätze in diesem Band versammelt sind, stellen sich dieser Herausforderung und beleuchten die Frage der geschlechtsspezifischen Ausprägung musikbezogener Handlungen in „Innenräumen“ aus verschiedenen Perspektiven und anhand unterschiedlicher Fallstudien. Die historische Bandbreite zieht sich dabei vom 16. Jahrhundert, in dem der Begriff des ‚Privaten‘ im Deutschen erstmals nachweisbar ist, bis in die Gegenwart und umfasst – bei diesem Thema eigentlich selbstverständlich und deshalb vielleicht nicht ausdrücklich thematisiert – auch den Umgang mit populärer Musik in unterschiedlichen historischen und zeitgenössischen Kontexten. Dabei kommen fast alle Verfasser*innen zu dem Ergebnis, dass eine strikte Trennung von ‚privatem‘ Innenraum und ‚öffentlichem‘ Außenraum eine imaginierte ist und die geschlechtsspezifischen Prozesse in der handelnden Herstellung von (musikbezogenen) Räumen komplexe Ausprägungen jenseits einer binären Konzeptualisierung außen/in-

nen, öffentlich/privat sind, die jeweils im Einzelfall untersucht werden müssen – am prägnantesten wird dies innerhalb des Bandes wohl von Cornelia Bartsch in der Einleitung ihres Beitrags auf den Punkt gebracht, die von einer „Topographie der Unschärfe“ spricht, diese aber nicht nur als Folge der Vielfalt der Ausprägungen von Musizieren in Innenräumen sieht, sondern vielmehr als „integralen Bestandteil einer ambivalenten Logik [...], die den musikalischen Wissensordnungen eigen ist und diese erst kreiert“ (S. 200).

Hervorgegangen sind die Beiträge des Sammelbandes aus einer Ringvorlesung sowie dem Symposium *Musik in Innenräumen. Genderperspektiven auf eine ästhetische und soziale Praxis im Privaten*, die im Sommersemester 2018 an der Hochschule für Musik und Tanz in Köln stattfanden. Als Prämisse wird von den Herausgeberinnen nicht nur Musik als Praxis aufgefasst, wie bereits der Titel des Bandes veranschaulicht, auch der Raumbegriff ist innig mit einem handlungstheoretischen Ansatz verknüpft: Raum ist einerseits Resultat von Handlungen und somit selbst Ergebnis sozialer Praktiken, andererseits wird er durch die Wahrnehmung mit individuellem Erleben als ästhetischer Praxis verbunden. Im Band zeigt sich durch die individuellen Zugänge der Autor*innen insgesamt ein noch weiter gefasster, heterogener Raumbegriff, der z. B. auch auf Medien wie Musikstambücher (als „Erinnerungsräume“, Beitrag von Henrike Rost), Romane (als „Text-Körper“, Beitrag von Tanja Schwan), Briefe (als „imaginärer Raum“, Beitrag von Susanne Rode-Breymann), social media („Fanraum“, Beitrag von Svenja Reiner) oder Kompositionen (als „klingende Innenräume“, Beiträge von Yevgine Dilanyan und Rainer Nonnenmann) bezogen wird.

Als übergreifendes Ziel benennen die Herausgeberinnen des gut lektorierten Bandes, „das vielfältige Spektrum von musikbezogener Privatheit“ und ihrer Verknüpfung mit

öffentlichen Räumen „zu sondieren und diesbezügliche Funktionen weiblichen und männlichen Agierens [...] zu diskutieren“ (S. 16). Die entsprechenden Fallstudien werden in verschiedene inhaltliche Gruppen zusammengefasst, wobei der erste Abschnitt, „Rahmungen, Polaritäten und Korrespondenzen“, zwar die Grundlegung des Bandes darstellt, auch hier aber übergreifende Überlegungen auf konkrete Beispiele und Fragestellungen bezogen werden; alle Beiträge vertiefen somit einzelne Gebiete und sprechen spezielle Interessen an. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Analyse bürgerlichen Musiklebens des 18. und (,langen⁴) 19. Jahrhunderts (elf Beiträge), mit einem recht ausgeprägten Fokus auf die Familie Mendelssohn, die in immerhin vier Beiträgen thematisiert wird (von Beatrix Borchard, Evelyn Buyken, Henrike Rost, Klaus Wolfgang Niemöller). Das Anliegen der Herausgeberinnen, die Musiksalon-Forschung zu erweitern (S. 17), wird vor allem durch zwei Beiträge zur Frühen Neuzeit (Katharina Hottmann und Sebastian Richter) sowie die Reflexionen zur zeitgenössischen (Pop-)Musik (Florian Heesch, Sean Prieske, Rainer Nonnenmann und Svenja Richter) sowie die Beiträge Annkatrin Babbes (Analysefeld Konservatorium) und von Cornelia Bartsch umgesetzt.

Insgesamt sind alle Beiträge in einer zugänglichen Sprache verfasst, wodurch das Buch nicht nur für ein wissenschaftliches Fachpublikum, sondern auch für eine allgemein interessierte Leserschaft geeignet erscheint. Im Folgenden möchte ich aus dem insgesamt lesenswerten Band, der eine Vielfalt von Erkenntnissen bezüglich geschlechtsspezifischer Ausprägungen im Musikleben bereithält, einige Ansätze und Forschungsergebnisse exemplarisch herausgreifen, die mir als besonders vielversprechend für weitere Forschungen oder als ungewöhnlich kreative Herangehensweisen erscheinen.

In seinem Beitrag zur Inszenierung von Innerlichkeit in einer Live- und einer TV-

Performance thematisiert Florian Heesch das „Vagieren zwischen Außen und Innen“, das populärer Musik eigen ist, die sich einerseits immer auf eine kommerzielle Öffentlichkeit bezieht, andererseits ihre Bedeutung innerhalb subjektiver, verinnerlichter Aneignungsprozesse erhält. In der exemplarischen Analyse der Konstruktion von ‚Innenräumen‘ in einer Live-Performance im Osloer Opernhaus sowie einer TV-Staffel verbindet er das räumliche Arrangement und die Kommunikation der anwesenden Personen mit der dargebotenen gesanglichen Performance im Duett-Singen. Dabei gelingt es ihm, die Ambivalenz von ‚Außen‘ und ‚Innen‘ in der Popkultur im Rahmen inszenierter Intimität anschaulich herauszuarbeiten.

Einen Blick auf den Zusammenhang von (Ab-)Wertungsprozessen in der Rezeptionsgeschichte mit musikalischen Betätigungsfeldern im ‚Innen-‘ bzw. ‚Außenraum‘ wirft Susanne Schrage am Beispiel von Johann Joachim Quantz und seiner Tätigkeit am preußischen Hof. Dabei kann sie die Diskreditierung des Wirkens des „Cammercompositeurs“ als „vielschreibender Lakai“ in der Rezeptionsgeschichte überzeugend mit dessen Hauptwirkungsfeld im nichtöffentlichen Rahmen sowie dem von Friedrich II. ausgesprochenen Publikationsverbot (S. 114) in Verbindung bringen – u. a. über den erfrischenden Zugang eines aktuellen historischen Romans als Quelle.

Cornelia Bartsch analysiert in ihrem Beitrag zu lateinamerikanischen Salons um 1900 diese als Schwellenräume, zwischen ‚innen‘ und ‚außen‘ und an den Grenzen Europas. Dabei verdeutlicht sie die besondere Qualität der Grenze, die sowohl als innen wie auch als außen gedacht werden kann und deren Wahrnehmung sich zwischen beiden Perspektiven bewegt, durch das Bild der „Kippfigur“ aus der Neurophysiologie, bei der, je nach Wahrnehmung, zwei verschiedene Bilder gesehen werden können. Virtuoso führt sie dieses Element über das in der damaligen Reiseliteratur verbreitete Mo-

tiv der Frau am Fenster, die auf der Schwelle eine Brücke zwischen Innen- und Außenraum bildet, in die Analyse der musikbezogenen Räume ein und gelangt dadurch zu außergewöhnlichen Beobachtungen und einer besonderen Tiefe der Reflexion – nicht nur im Hinblick auf geschlechtsbezogenes Musizieren in (Innen-/Außen-)Räumen, sondern übergreifend auf Musikgeschichtsschreibung und die disziplinäre Auffächerung der Musikwissenschaft in einem zeitlichen Schwellenraum an der Wende zum 20. Jahrhundert. Ein Platz im Eröffnungskapitel hätte diesem Beitrag sicherlich gut angestanden, wie überhaupt das Ausgrenzen der „Inter- und transkulturellen Konfigurationen“ in ein eigenes Kapitel – einen eigenen ‚Innenraum‘ –, statt deren Diskussion im Rahmen der anderen Kapitel, hinterfragt werden muss; umso mehr, als gerade der Beitrag von Susanne Rode-Breymann mit denen von Bartsch sowie Clemens Kreuzfeldt / Carola Bebermeier korrespondiert, da sie u. a. die Räume der Mahlers in den USA in den Blick nimmt.

Einen bemerkenswerten Kontrapunkt innerhalb des im Band abgesteckten Rahmens bildet der Beitrag Sean Prieskes, in dem er von seinen Erfahrungen mit musikpädagogischen Projekten in einer Gemeinschaftsunterkunft für Geflüchtete in Berlin in den Jahren 2016/17 und den daraus folgenden Erkenntnissen berichtet. Nach der Lektüre von Beiträgen über das Musizieren in Gartensälen und Salons, in privilegierten Innenräumen der Bostoner Oberschicht und den Verkauf von Musikalien in „wahren Tempel[n] der Kunst“ (S. 226), selbst dem Vierhändig-Spielen im rheinischen Wohnzimmer während des Zweiten Weltkriegs als Höhepunkt der Intimität innerhalb einer zerbrechenden Welt, schockiert die Realität eines gegenwärtigen abgeschlossenen Innenraums mit Sicherheitsschleuse mitten in Berlin-Wilmersdorf, in dem 250 Menschen unterschiedlicher Herkunft teils in Zimmern von 10 m² für zwei bis drei Personen zusam-

menleben, sich mit 50 (!) Personen pro Etage eine Gemeinschaftsküche und -toiletten teilen und dessen Klang laut Prieske besonders vom hohen Lautstärkepegel auf den Gängen geprägt wird. Umso mehr berührt die Dokumentation der Musikprojekte u. a. in einer ehemaligen Sauna im Untergeschoss und die Schilderung der hierbei erlebten Widerstände und der ersonnenen Strategien zu deren Überwindung, die insbesondere die Situation der in der Minderzahl befindlichen geflüchteten Frauen in den Blick nehmen.

Der Sammelband ist sowohl in Auszügen als auch im Gesamten lesenswert und eröffnet, wie von den Herausgeberinnen intendiert, eine Vielzahl von Perspektiven, die eine Trennung in ‚weibliche‘ Innenräume und ‚männliche‘ öffentliche Außenräume hinterfragen und neue Sichtweisen aufzeigen. Dem Verlag Königshausen & Neumann, der mit der Publikation von Büchern Verantwortung für die Ausrichtung musikwissenschaftlicher Geschichtsschreibung übernimmt, wären mehr solche Veröffentlichungen, die die Kategorie Geschlecht im Blick auf historische und zeitgenössische Machtaushandlungen thematisieren und reflektieren – und zwar auch explizit in Bezug auf eine asymmetrische Geschichtsschreibung –, zu wünschen.

(August 2021)

Carolin Stahrenberg

ADRIAN MÜLLER: *Kurt Overhoff. Im Banne Bayreuths. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020. 511 S., Abb., Nbsp., Tab. (Wagner in der Diskussion. Band 21.)*

Kurt Overhoff ist im Fach vor allem als ein wichtiger Lehrmeister Wieland Wagners bekannt. Der Untertitel des Buches sowie die Reihe, in der es erschienen ist, festigt auch hier von vornherein die Bindung an Wagner, auch wenn auf den insgesamt mehr als 500 Seiten nur ein kurzer – freilich wichtiger – Teil der Bayreuther Festspielge-

schichte näher in den Blick genommen wird. Wagner sells. Adrian Müller legt hier aber explizit eine Biographie Overhoffs vor – mit Wagner als einer wichtigen, aber keineswegs der alles überstrahlenden Konstante dieses Künstlerlebens. Overhoff wird 1902 in Wien geboren, versucht sich schon im Jugendalter an der Komposition, ist seit 1920 mit Richard Strauss bekannt und arbeitet sich in den Folgejahren in verschiedenen Orchestern hoch. Er wird 1931 Städtischer Musikdirektor in Heidelberg, kann die Arbeit dort aufgrund massiver psychischer Probleme und mehrerer Klinikaufenthalte nicht fortführen und siedelt nach Zwischenstationen in München, Altenburg und Garmisch 1947 fest nach Bayreuth über, nachdem es bereits zuvor langjährige und enge Verbindungen zum Hause Wagner gegeben hat. Die letzte Lebensstation ist ab 1962 Salzburg, wo Overhoff am Mozarteum unterrichtet und im Mai 1968 zum außerordentlichen Hochschulprofessor der Akademie Mozarteum ernannt wird; die Emeritierung erfolgt zum Oktober 1973. Overhoff stirbt 1986 in Salzburg, wird aber in Bayreuth beigesetzt.

Die Vorarbeiten zu Overhoff sind überschaubar; sein Wirken und seine Bedeutung für Bayreuth sind bislang hauptsächlich in Zusammenhang mit dem künstlerischen Schaffen Wieland Wagners miterwähnt worden. Untersuchungen zu Overhoffs Biographie, seiner Karriere als Dirigent, zu seinen Kompositionen und zu seiner Ästhetik fehlten bislang fast vollständig. In dieser Hinsicht füllt das Buch Müllers eine wichtige Lücke. Der Autor kann auf eine beeindruckende Fülle von bislang nicht ausgewerteten Dokumenten aus privaten und öffentlichen Archiven als Primärquellen zurückgreifen; die Recherchearbeit muss immens gewesen sein. Probleme ergeben sich dort (und Müller spricht dies durchaus offen an), wo Selbstzeugnisse Overhoffs nicht kritisch gegengeprüft werden können. Häufiger zentraler Bezugspunkt über die gesamten gut 300 Textseiten hinweg ist eine offenbar um-