

asiatisch(stämmig) dominierten Teilnehmerfeld, ließe sich die Frage anschließen, warum die Musik Chopins in den Gesellschaften Ostasiens, insbesondere in Südkorea und Japan, quasi den Rang von Popmusik für sich reklamieren kann – was nicht allein aus einer dort allgemein verbreiteten Begeisterung für die Klassische Musik des Westens zu erklären ist.

Doch damit würden bereits kultursoziologische Aspekte in der Beschäftigung mit der Musik Chopins berührt, die in einem musikalischen Werkführer mit vorgegebener Platzbeschränkung freilich nicht einmal mehr angerissen werden können. Gleichwohl ist es Kabisch gelungen, der Wirkweise von Chopins musikalischer Poetik mit analytisch durchdringendem, Ideen- wie Kompositionsgeschichte gleichermaßen reflektierendem Blick auf den Grund zu gehen, ohne dabei den klanglichen Zauber, der Zuhörerinnen und Zuhörer weltweit so unmittelbar wie ungebrochen in seinen Bann schlägt, zu dekonstruieren. Jedem, dem an einer ernstlichen Auseinandersetzung mit der Musik Chopin gelegen ist, sei dieser Band an die Hand gegeben.

(Februar 2022)

Werner Kopfmüller

MIRIAM RONER: Autonome Kunst als gesellschaftliche Praxis. Hans Georg Nägelis Theorie der Musik. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2020. 427 S., Abb., Nbsp. (Archiv für Musikwissenschaft. Beiheft 84.)

The Swiss colossus of early 19th-century European musical life Hans Georg Nägeli (1773–1836) was an entrepreneur in every sense of the word. To many, this will hardly come as a surprise: Over the past few decades, increased interest in music publishers and the prominent place afforded to Nägeli's music rental companies in Tobias Widmaier's habilitation thesis (*Der deutsche Musikalienleihhandel. Funktion, Bedeutung und Topographie einer Form gewerblicher Musikaliendistributi-*

on vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert, Saarbrücken 1998) have contributed to a heightened awareness of the significance of Nägeli's business prowess for music history. Nevertheless, the indelible image of Nägeli as the "father" of the South German singing movement remains dominant, and research still rarely ventures beyond his famous *Vorlesungen über Musik* or his pedagogical work as a choirmaster. These circumstances can, to a certain extent, be attributed to the failure of musicology to act on the above-mentioned impulses with a monograph dedicated to Nägeli's multi-dimensional career. Thus, by placing Nägeli's diverse activities under the microscope and broadening the entrepreneurial horizon to include projects beyond his publishing house and music dealership, Miriam Roner's revised publication of her 2016 dissertation not only provides the most balanced depiction of Nägeli's role in musical life thus far, it also addresses a conspicuous gap in musicological literature.

As the book's title suggests, the intended focus of the examination is not, however, Nägeli's entrepreneurship per se, but his ideas on the essence of music. Dismissing from the outset any intentions of providing a comprehensive study of Nägeli's life and work, Roner proceeds systematically: An extensive literature review (I) is followed by three socio-historical studies – on Nägeli the music dealer/publisher (II), Nägeli the founder of the Sing-Institut (III.1), and Nägeli the lecturer (IV.1) – all of which seek to build "das Fundament zur Erörterung der Frage, inwieweit Nägelis Unternehmungen sich als Entstehungskontexte oder Anwendungsfelder für seine Theorie der Musik gestalten" (p. 48). These studies are complemented by discussions of Nägeli's writings on choir pedagogy (III.2–3) and, as a kind of grand finale, a "close reading" of his *Vorlesungen über Musik* (IV.2–3), with Nägeli the composer showing his face at every corner of the book.

While Roner's overriding concept – demonstrating how Nägeli's institutional work

served as a foundation for his ideas – is clever and well reflected, it is the general portrayal of Nägeli's entrepreneurship taken on its own that proves most valuable. On the basis of business and personal correspondences, circulars, statutes, and a myriad of other sources, Roner meticulously reconstructs Nägeli's multi-faceted role in musical life at the turn of the century. Accordingly, light is shed on – to provide just a few illustrative examples – Nägeli's role as a middleman between French and German publishers, and thus as an important agent of intercultural transfer; his struggles to establish his Sing-Institut in Zurich's competitive institutional landscape; his use of the lectures to expand his business ventures; and the intertwining networks of actors that are built from the three projects.

Despite the study's plethora of details and valuable insight into Nägeli's activities, conclusions about his impact with respect to broader socio-historical developments remain elusive. This can be anticipated from the theoretical considerations in the introduction, when the author declares Pierre Bourdieu's theory of "Fields" unsuitable for historical research due to an "apriorischen Zwang zur Kritik der bürgerlichen Gesellschaft" and announces that her approach will instead rely on Howard S. Becker's concept of "Art Worlds" (p. 13). Putting aside the question of "Tauglichkeit" with respect to one or the other classic of art-sociological theory, one can already see at this early point in the book which way the wind will blow. Many of Nägeli's less savoury thoughts on music, which can oscillate between elitism, polemic, and art-religious apotheosis, are avoided throughout the study, with striking interpretations of what is left over seeping through the framework; for example, the claim that the "System, in das Nägeli verschiedene Formen des 'Dilettantismus' [...] bringt, ist, anders als etwa Adornos Hörer-Typologie, wertungsfrei" (p. 296), or that Nägeli's "Metaphernpaar Kunstadel versus Kunstvolk" is simply "unglücklich gewählt" or, at worst, "ir-

reführend" (p. 184). The latter characterization is symptomatic of deeper problems related to the book's underlying hypothesis: Nägeli's theory of music is, according to Roner, a "Handlungstheorie" (p. 48) meant to address the area of conflict opened by analogous conceptual pairs, such as "Kunsterhöhung" and "Kunstverbreitung" or, as the original title of the dissertation indicates, "Idealität" and "Volkstümlichkeit". Roner backs up the assumption by identifying an abundance of such binaries throughout Nägeli's work, leading to a convincing account of his dual perspective on music. The author's persistence in taking these semantic constructions at face value, on the other hand, obscures their role in a common *bildungsbürgerliche* topos, one which, to put it pointedly, was integral for the hegemonic aspirations of the educated class.

It is along these lines that David Gramit has argued in multiple discussions of Nägeli (e.g., *Cultivating Music. The Aspirations, Interests, and Limits of German Musical Culture, 1770–1848*, Berkeley 2002), taking an approach, it is worth mentioning, that is largely in step with Becker's theories. This being said, critique of bourgeois society is hardly a prerequisite for a historical contextualization of Nägeli's binaries, as the wholly unsensational first chapter of James Garratt's *Music, Culture and Social Reform in the Age of Wagner* (Cambridge 2010) – "Liberalism, autonomy and the social functions of art" – demonstrates. Gramit and Garratt, for whom Nägeli plays a supporting role in a larger concept, find no mention in Roner's study; yet their work is far more relevant for the author's goals than much of the literature that does. Garratt's and Roner's books, for example, take the same dilemma as a point of departure: the seeming paradox in the mutual dependence between the autonomous music ideal and belief in music's social function in the years surrounding 1800. While Garratt develops a strategy based on the ideologies of Nägeli and his contemporaries, Roner offers a sweeping hypo-

thesis about the nature of music itself: „dass künstlerische Autonomie und soziale Funktion von Musik komplementäre Aspekte sind, die sich nicht wechselseitig schwächen oder gar ausschließen“ (p. 11). In the context of this study, the assumption does little more than open the can of worms that comes with the age-old question: can music be autonomous?

(Februar 2022)

Sean Reilly

ANNO MUNGEN: Die dramatische Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient. Stimme, Medialität, Kunstleistung. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 139 S., Abb. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 37.)

Entstanden im Rahmen des vom Autor geleiteten DFG-Projekts „Sänger*innen und ihre Rollen im 19. Jahrhundert“, versteht sich das schmale Buch als exemplarischer Beitrag zur wissenschaftlichen Erforschung historischer Aufführungspraxis im Feld des Gesangs. Im Mittelpunkt stehen dabei nicht Biographie und Karriere von Wilhelmine Schröder-Devrient und auch nicht ihre Rollendarstellungen, sondern das, „wofür die Sängerin im 19. Jahrhundert eine große Berühmtheit erlangt“ habe: ihre „Stimme“ (S. 1). Diese Prämisse ließe sich hinterfragen: Wurde die Sängerin nicht – wie generell die Gesangsgrößen ihrer Epoche – als künstlerische Gesamtpersönlichkeit verehrt, ist die Reduzierung von Sänger*innen auf ‚Stimme‘ nicht ein Phänomen, das erst in (Abwertungs-)Diskursen des beginnenden 20. Jahrhunderts zu beobachten ist? Dass Anno Mungen die wissenschaftliche Debatte zu dieser Thematik nicht diskutiert, ist bedauerlich. Nichtsdestoweniger bleibt es ein wichtiges Anliegen, die so schwer rekonstruierbare Gesangskunst früherer Epochen zu erforschen, und in diesem Interesse kann die Isolierung der vokalen Aspekte eine sinnvolle methodische Entscheidung sein.

Aber wie lässt sich historischer Gesang erforschen? Der Autor nennt fünf „Hauptquellentypen“ (S. 7) für seine Untersuchung, wertet allerdings drei davon praktisch nicht aus: Theaterzettel, ikonographische Quellen (die Abbildungen im Buch sind rein illustrativ) und Gesangsschulen (eine einzige – deren Relevanz Mungen zu Unrecht in der Tatsache sieht, dass sie der Sängerin gewidmet ist – wird kurz gestreift). So reduziert sich das Quellenkorpus im Wesentlichen auf zwei Textsorten: verbale Quellen und Notenmaterial. Um „Partituren“ (S. 7) handelt es sich bei letzteren allerdings keineswegs immer. So verwendet Mungen für die Analysen der Wagner-Opernpartien Klavierauszüge – und zwar (bis auf eine Ausnahme) die alten von Kogl, Mottl & Co.!

Zu der Frage, welche Aussagekraft verbalen Beschreibungen als Quellen für historischen Gesang zukommt, sind in der Literatur weitreichende Überlegungen angestellt worden, die Mungen weitgehend ignoriert. Seine einleitenden Reflexionen zur Medialität und Aussagekraft dieser Quellen sind indessen berechtigt: Natürlich verweisen diese nicht auf Tatsachen, sondern lassen lediglich Aussagen darüber zu, „wie die Stimme sich medial damals und auch heute noch zeigt“ (S. 17). Ein diskursanalytischer Zugang, wie der Autor ihn vorschlägt, wäre die naheliegende – und für die Aufführungs- und Performanceforschung innovative – Lösung dieser Problematik. Jedoch bedürfte es hierfür einer geeigneten Methodik. Angeboten hätte sich angesichts des umfangreichen Textkorpus etwa eine qualitative Inhaltsanalyse mit induktiver Codierung als Grundlage für eine auf ästhetische und politische Kontexte bezogene Einordnung. Dergleichen sucht man jedoch in dem Bändchen vergebens, stattdessen finden sich eben doch überwiegend vermeintliche Tatsachenaussagen, die Mungen den Quellen meint entnehmen zu können: Die Sängerin habe „ohne Verzierungen und Vibrato“ gesungen (S. 40), ihre Koloraturen seien „schwerfälli[g]“ gewesen (S. 56) und