

ihre Leistungen mit dem Alter „schlechter“ geworden (S. 92) – als wirkten nicht gerade solche Einschätzungen an der Konstruktion von Nationalität und Gender mit. Misslich ist überdies eine gewisse Zufälligkeit bei der Quellenauswahl. Fast die Hälfte der zitierten Periodika stammt aus den 1830er Jahren, aber nur einzelne aus den 1850ern; zwischen knapp 20 deutschsprachigen finden sich je zwei englische und französische Zeitungen bzw. Zeitschriften – all dies nach eigener Zählung, denn das Quellenverzeichnis ist unvollständig: Mehr als die Hälfte der in Fußnoten referenzierten Quellen fehlt.

Auch bei den Analysen der Uraufführungspartien Schröder-Devrients wird direkt auf ihr tatsächliches Vokalprofil geschlossen, obwohl der Autor eingangs selbst auf die Divergenz von Notiertem und Praktiziertem aufmerksam gemacht hat. Dass dieses methodische Problem in der Aufführungs- und Performanceforschung vielfach diskutiert worden ist, scheint Mungen entgangen zu sein; schon die Tatsache, dass Namen wie Thomas Seedorf, Beatrix Borchard, Stefan Mösch oder Susan Rutherford im Literaturverzeichnis nicht einmal auftauchen, zeigt, in welchem Maße das Buch hinter der einschlägigen wissenschaftlichen Debatte zurückbleibt. (Hinweise auf zwei Aufsätze der Rezensentin werden hier und da in den Fußnoten eingestreut, ohne Spuren in der Argumentation zu hinterlassen.) Problematisch ist bei den Analysen überdies die unreflektierte Verwendung von gesangsbezogenen Termini („Durchschlagskraft“, „Bruststimme“), deren Relevanz für die Zeit von Schröder-Devrient fraglich ist oder die damals nicht dasselbe bedeuteten wie heute.

Zwischen all den unzureichend abgesicherten Aussagen liefert das Bändchen durchaus lesenswerte und anregende Erträge. So ist es zweifellos ein Verdienst des Autors, sich die weitgehend unbekannteren Uraufführungspartien genauer angesehen zu haben, anhand derer sich Schröder-Devrients „Markenzeichen“ (insbesondere der Schrei

und der abrupte Wechsel der Emotionalität, S. 99) bestätigen lassen. Auch die Bedeutung der Sängerin als Paradigma des „deutschen“ Gesangs – als These nicht ganz neu – wird durch zahlreiche journalistische Quellen gestützt. Insgesamt lässt Mungens Studie erkennen, welches Potential einer diskursanalytisch geschulten Studie zum Gesang innezuwohnen würde. Diese durchzuführen, bleibt jedoch ein Desiderat.

(Februar 2022)

Rebecca Grotjahn

*LEOPOLDO SIANO. Musica cosmogonica von der Barockzeit bis heute. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 429 S., Abb., Nbsp.*

Leopoldo Siano, italienischer Musikphilosoph und Dozent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Köln, beschäftigt sich in diesem Band mit Musik vom frühen 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, von der er meint, sie habe „die traditionelle Funktion der Mythologie“ übernommen (S. 23). Klingende Erzählungen vom Weltenanfang in einer Epoche der fortschreitenden Kritik am Mythos sind es also, die Siano glaubt in musikalischen Strukturen auszumachen, wobei er in Analogie zur vergleichenden Mythenforschung von „musikalische[n] Archetypen“ ausgeht, „die das Schöpfungsereignis beschwören beziehungsweise akustisch inszenieren“ (S. 24). Getragen ist das Projekt von der Frage: „Wozu die Welt?“ (S. 12), die Siano zu Beginn seiner Einleitung mit einer Lektüre von Charles Ives' *The Unanswered Question* als „klingende Metaphysik“ und einem Vergleich mit dem bekannten Schweigen des Buddha entwickelt, um ihre Beantwortung dann als „philosophische Frage schlechthin“ gleich selbst zu geben (S. 16): Die Welt sei, um zu sein – ihr Sein als Antwort auf die Frage nach dem „Wozu?“.

Wer nun befürchtet, in diesem Buch nicht wirklich viel über kompositorische Inszenierungen des Schöpfungsereignisses zu lesen,

liegt richtig. Überhaupt bleibt diese Publikation weitestgehend oberflächlich, bietet kaum Unbekanntes und wenig mehr als Beschreibungen musikalischer Verläufe. Der Band strebt trotz einer beachtlichen Menge an aufgerufenen Diskursen keinen systematischen Literaturbericht an, obwohl etwas mehr Handwerk und etwas weniger Gedankenplünderi ratsam gewesen wären, zumal die Frage nach klanglichen Darstellungen der ‚Weltentstehung‘ – Nelson Goodmans *Worldmaking* – in jüngerer Zeit tatsächlich drängender wird, wie dies beispielsweise Studien über die Semantisierung traditioneller Formen im Wechselspiel aus Chaos und Ordnung deutlich machen (vgl. Yoel Greenberg, „Ordo ab Chao‘: The Fugue as Chaos in the Early Twentieth Century“, in: *Music and Letters* 99, 2018, H. 1, S. 74–103). In der veröffentlichten Form ist dieser Text jedoch wenig mehr als schlechte Intellektuellenprosa mit dem üblichen Geraune der Existenzialphilosophie, in der völlig unkontrolliert kulturelle Artefakte und Diskurse nebeneinandergestellt werden, weil der Autor dem Irrglauben aufsitzt, eine kosmologisch interessierte Musikphilosophie dürfe auch aus allen Ecken und Enden der Welt zusammenklauben, was gerade so in die Darstellung passt. Das Gegenteil hätte der Fall sein müssen: Es hätte bloß *eine* Theorie gebraucht, deren Reichweite groß genug sein müsste.

Da es sich hier nach eigener Aussage um ein Werk der Musikphilosophie handelt, bietet sich ein Blick auf jene beiden Bereiche und ihre Repräsentation in Sianos Veröffentlichung an, die diese Disziplin miteinander vereint: Die Frage nach der Theorie stellt sich allemal schon aus musikwissenschaftlicher Perspektive, weil der Autor die oben bereits erwähnten musikalischen Archetypen im weiteren Verlauf seines Buchs als „Klangtopoi“ verstanden wissen will, „die typisch für kosmogonische Werke“ seien (S. 125). Eine genaue Erläuterung seines Toposbegriffs folgt allerdings nicht und so muss man selbst erraten, was Jean-Féry Rebels „Chaos“-Ein-

leitung aus dem Ballett *Les Éléments* oder die Ouvertüre zu Jean-Philippe Rameaus Oper *Zaïs* nun eigentlich konkret mit Tonbandmusik der letzten Jahre zu tun haben könnte: Konkret wiederkehrende musikalische Strukturen sind es offensichtlich nicht, da Siano aber in der Deutung von Schöpfungsmythen auf einer Symbolebene arbeitet, die konkrete Erzählungen völlig austauschbar macht, stellt sich die Frage, ob nicht allein eine uneingestandene Struktur hinter diesen Interpretationen den Argumentationsgang zusammenhält. Überhaupt ist die Auswahl musikalischer Werke, die Siano herbeibeimüht und eifrig mit entweder unkommentierten oder buchhalterisch analysierten Notenbeispielen belegt, völlig vorhersehbar und unreflektiert kanonisch. Bei der Lektüre empfindet man beinahe schon Schadenfreude an Stellen, die völlig kommentarlos Plattitüden wie die Aussage wiedergeben, der „Prozess der Welterschöpfung [ähne] jenem einer Schwangerschaft“ (S. 26). Problematisch wird die geringe kritische Distanz zum Zitieren vor allem mit Blick auf Marius Schneider, den deutschen Musikethnologen und Nachfolger Hornbostels im Berliner Phonogramm-Archiv nach dessen Rauswurf 1934: Schneiders Name – wie auch seine Veröffentlichungen – tauchen hier in einer Häufigkeit auf, die Siano schon allein deshalb nicht gut tut, weil sie sein Buch dem Vorwurf aussetzt, es sei ein bloßer Abklatsch der Aussagen eines anderen. Dennoch wartet Siano wenigstens noch mit einigen Anregungen auf: So unterscheidet er zwischen solchen Kompositionen, „in denen Weltentstehung *explizit* thematisiert wird, und anderen, in denen kosmogonische Verläufe *implizit* angedeutet werden“ (S. 24). Auch der Gedanke, dass im musikalischen Urchaos „die Virtualität [oder Potenzialität] der Gestalten zu erkennen“ sei, ist weitere Überlegungen wert, entwickelten sich die musikalische Elementarpädagogik und naturwissenschaftliche Elementarlehren seit dem späten 18. Jahrhundert mit Johann Heinrich Pestalozzi und Antoine Lavoisier in

einer überraschenden Parallelität, deren Bezüge bis heute noch nicht genauer untersucht worden sind. Durch Weiterentwicklungen traditioneller musikhistoriographischer Erzählstrategien befindet sich Siano außerdem in bester Gesellschaft, mit diesem Buch „eine nicht-chronologische Reise durch die jüngere Musikgeschichte“ anzutreten (S. 60), indem hier zehn Kapitel verschiedene kosmogonische Modelle aufzeigen.

Schließlich könnte es durchaus sein, dass die musikwissenschaftlichen Fehlritte dieses Bands gar nicht so schlimm sind, wenn man diese Veröffentlichung erst einmal auf ihre philosophische Ausrichtung hin überprüft. Doch leider bietet auch hier wenig Anlass zu einer Revidierung des Gesamteindrucks: Carl Gustav Jungs Schülerin Marie-Louise von Franz und Lao Tse, Wittgenstein und Nietzsche, Jakob Böhme und Meister Eckhart sowie der rumänische Legionär (und Religionswissenschaftler) Mircea Eliade und Daisetz Teitaro Suzuki als Europas Lieblingsideologe aus dem Japan der Shōwa-Ära geben sich hier die Klinke in die Hand – alle im Dienste einer *Musica cosmogonica*, die mit jedem neuen Salto mortale des wahllosen Collagierens von Kompositionen und Texten als zusammenhängendes Phänomen immer unglaubwürdiger und uninteressanter wird. Keine Frage: Das Thema ist einer Untersuchung wert, sie hätte aber anders vorgehen müssen, als dieser Band es getan hat.

(Februar 2022) Patrick Becker-Naydenov

*DMITRI SCHOSTAKOWITSCH: Briefe an Iwan Sollertinski. Hrsg. von Dmitri SOLLERTINSKI und Ljudmila KOWNAZKAJA. Aus dem Russischen von Ursula KELLER. Hofheim: Wolke Verlag 2021. 251 S., Abb.*

Wer sich mit der Biographie Dmitri Schostakowitschs beschäftigt, stößt schnell auf den Namen des Musik- und Theaterwissenschaftlers Iwan Sollertinski, der von 1927

bis zu seinem frühen Tod 1944 der engste Freund des sowjetischen Komponisten war. Die Publikation der an ihn gerichteten Briefe Schostakowitschs dürfte daher große Erwartungen wecken. In ihrer Originalsprache wurden sie bereits 2006 veröffentlicht; dass nun eine deutsche Ausgabe erscheinen konnte, verdankt sich dem Engagement der Deutschen Schostakowitsch-Gesellschaft. Von deren Seite steuerten Gottfried Eberle und Bernd Feuchtner kenntnisreiche einleitende Worte bei, sowie (gemeinsam mit Wolke-Verlagschef Peter Mischung) einige speziell für das deutsche Lesepublikum verfasste Anmerkungen. Neben den Briefen selbst wurden auch die umfangreichen Kommentare der Originalausgabe sowie das von Ljudmila Kownazkaja verfasste Vorwort aus dem Russischen übersetzt, letzteres allerdings in stark gekürzter Form.

Die Erwartungen an diese Quellen sind auch deshalb so hoch, weil die einzige vergleichbare Publikation, die Briefe des Komponisten an Sollertinskis Schüler Isaak Glikman (1993 russisch, 1995 deutsch als *Chaos statt Musik? Briefe an einen Freund*), das internationale Bild von Schostakowitschs Musik teilweise stark verändert hat. Wenn die 288 Glikman-Briefe Einblicke in die innere Welt des mittleren und späten Schostakowitsch erlauben, dann liefern die 172 Sollertinski-Briefe dazu gewissermaßen die Vorgeschichte. Doch ist die Analogie zum Glikman-Band nicht ganz stimmig, denn etliches, was dieser an Neuem brachte, ging nicht aus den Briefen selbst hervor, sondern aus den Anmerkungen ihres Adressaten, der diese Korrespondenzstücke noch selbst herausgeben konnte. Mit derartigen Kontextualisierungen aus erster Hand kann die vorliegende Ausgabe nicht aufwarten.

Insofern ist der bei Schostakowitsch leider übliche Verlust der Gegenbriefe – der Komponist pflegte diese nach der Lektüre zu vernichten – im Falle der Sollertinski-Korrespondenz nur durch philologische Forschung zu ersetzen. Das russische Redaktionskollegi-