

In Lateinamerika sind die Formen des Bach-Bezugs aufgrund der engeren Bindung an Europa durch Emigration, Exil, Kolonialgeschichte, die Ausbildung lateinamerikanischer Komponisten in Paris oder Leipzig vielfältig und divers, oftmals mit Spanien – vor und nach 1936 – in der Rolle des Vermittlers. Auf den Titel des Bandes Bezug nehmend bringt Daniela Fugellie (TMH, S. 226) am Beispiel Chiles den Begriff der „Transkulturation“ ins Spiel, um die Wechselseitigkeit von Rezeptionsakten gegenüber vereinfachten Vorstellungen von Sender- und Empfängerkulturen zu unterstreichen.

Der Eindruck, dass die Zahl möglicher Gegenstände unerschöpflich und irgendwie auch erschlagend ist, drängt sich in den Bach-Kapiteln wie in den vorangegangenen Teilen (und Bänden) auf. Der abschließende Teil zu den Musikmedien ist hier keine Ausnahme, auch wenn mit dem Thema Medien hier ein wahrlich grundlegendes Thema jeder Musikgeschichte zur Sprache kommt. Heterogen sind die Kapitel auch hier: ein Kapitel zur musikalischen Melodik in Kulturen mit tonalen Sprachen (das nicht zwingend unter die Überschrift „Medien“ gehört), informative Beiträge zur Schallplattenindustrie in Südostasien, zum polnischen Experimentalstudio, zur Soundscape des multiethnischen Moskau sowie abschließend ein Kapitel über die Bedeutung von Online-Archiven für die musikethnologische Forschung.

* * *

Wenn sich nach der Lektüre der drei Bände das Gefühl einstellt, einer Globalgeschichte der Musik trotz der überwältigenden Fülle neuer oder neu gedachter Gegenstände und Ideen wenig näher gekommen zu sein, hat dies wohl zwei Gründe. Zum einem fehlt den Bänden die Struktur, die aus einer Ansammlung von Beispielen eine Geschichte machen würde. Ohne den Versuch einer historiographischen Integration des Überflusses drängt sich unweigerlich der Eindruck auf, nur einem ungeordneten und unübersichtlichen

Weltgeschehen von Musik gegenüberzustehen. Zum anderen ist eben dieser Eindruck nicht wirklich neu, denn ein reiches Wissen über die Fülle der Formen von Musik in allen Kulturen der Welt ist in der Musikwissenschaft seit langem vorhanden und in ihren Publikationsorganen und Fachbibliotheken abrufbar. Wäre dies bereits die Globalgeschichte der Musik, hätten wir sie längst. Die Frage ist, ob man sich damit zufriedengeben will. Geschichte ist, wie immer man sie methodisch betreiben will, mit dem Anspruch verbunden, Ordnung im Unüberschaubaren und Kontingenten zu erkennen. Dass dieser Anspruch hier nicht eingelöst wird, hängt mit jenem ungelösten Grundproblem zusammen, das die Anlage der Bände und des gesamten Projekts eher aktualisiert als es zu bewältigen: Der Schritt zu einer Globalgeschichte der Musik ist hier, von wenigen Ausnahmen abgesehen, ein Schritt aus der mittelwesteuropäischen Standardmusikgeschichte heraus. Eine Globalgeschichte der Musik, die dem Anspruch an eine Geschichte gerecht würde, müsste aber eine sein, die der Geschichte der westlichen, europäischen Kunstmusik nicht ausweicht oder diese nur außerhalb Europas aufsucht, sondern in der Lage wäre, sie selbst im globalen Horizont neu zu denken.

(Mai 2022)

Tobias Janz

* * *

Ausdruck in der Musik. Theorien und Formationen. Hrsg. von Jürgen STOLZENBERG. München: Edition Text + Kritik 2021. 624 S., Abb., Nbsp., Tab.

Der von Jürgen Stolzenberg herausgegebene Band zum Ausdruck in der Musik ist sorgsam ediert und thematisch klug konzipiert. Musikalischer Ausdruck erfährt eine denkbar umfassende Ausleuchtung. Leider kann kaum gelingen, in einer Rezension sämtliche Beiträge des üppigen Bandes hin-

reichend zu würdigen, lediglich lassen sich Schlaglichter auf zentrale in ihnen aufgeworfene Frage- und Problemstellungen werfen. Zu den Stärken der Publikation gehört es, eine breite Übersicht und Klärung der Forschungslage aus verschiedenen disziplinären Perspektiven zu geben, elementare Diskussionsfelder und Desiderate zu benennen und mögliche Lösungswege für die angesprochenen Schwierigkeiten anzuführen. Zunächst geht es in drei Aufsätzen um die systematische, empirische und theoretische Bestimmung des Gegenstands. Der umfangreichste zweite Teil des Buches widmet sich dem Ausdruck in der europäischen Kunstmusik seit etwa 1600 bis zu Beginn unseres Jahrhunderts. Drei weitere Aufsätze befassen sich in grundlegender Bestimmung mit dem Ausdruck in Pop (Daniel Martin Feige) und Jazz (Georg Mohr) sowie mit dem Stimm-ausdruck bei Bob Dylan (Richard Klein). Im abschließenden Teil behandeln drei Beiträge Ausdruck exemplarisch an nordindischer Kunstmusik (Jeffrey M. Valla, Jacob A. Alappatt, Avantika Mathur, Nandini C. Singh), westafrikanischer Musik (Tobias Robert Klein) und an der chinesischen Griffbrettzither *guqin* (Yongfei Du). Die in einer Aufsatzsammlung nicht völlig zu vermeidende Heterogenität des abgehandelten Stoffs und der vertretenen Auffassungen kommt der Thematik entgegen, da mit dem Wort „Ausdruck“ in Bezug auf Musik weder eindeutig ein bestimmter Begriff angesprochen wird noch die Grundlagen der verschiedenen mit ihm verbundenen Phänomene wirklich geklärt sind. Erhellend ist das Buch vor allem bei einer Lektüre, die die verschiedenen Beiträge miteinander in Beziehung setzt. In deren wechselseitiger Ergänzung werden sowohl entscheidende Fragen und Potentiale als auch Grenzen der bisherigen Forschung zum musikalischen Ausdruck bzw. seiner wissenschaftlichen Erforschbarkeit überhaupt sichtbar.

Die theoretischen Zugänge zur Thematik sind multiperspektivisch gewählt. In der

analytischen Philosophie (Stefan Zwinggi) ist aus begrifflicher Top-Down-Perspektive bisher wohl am gründlichsten über die Möglichkeiten musikalischen Ausdrucks nachgedacht worden, und eine Betrachtung von einem empirischen Standpunkt aus – sei es neurowissenschaftlich, musikpsychologisch oder -soziologisch – trägt Top-Down zum Verständnis der tatsächlichen Ausdruckswahrnehmung der Hörer bei (Melanie Wald-Fuhrmann). Beides muss mit den historischen Gegebenheiten vermittelt werden, zu diesem Zweck sind neue Wege im Zusammenspiel von systematischem und historischem Wissen zu suchen (Wolfgang Fuhrmann). Die enge Verzahnung der theoretischen Beiträge erreichen die übrigen Abhandlungen, die sich einzelnen historischen Aspekten des musikalischen Ausdrucks widmen, selbstverständlich nicht. Gerade dies gestattet einer geneigten Leserschaft jedoch auch kritische Rückfragen an die Theorie.

Die Schwierigkeiten dessen, was als musikalischer Ausdruck verstanden wird, liegen bereits bei den Begrifflichkeiten. „Ausdruck“ verweist auf jemanden, der sich ausdrückt, und etwas, das sich ausdrückt. Beides ist, wie in verschiedenen Aufsätzen deutlich wird (Zwinggi; Fuhrmann; Feige), in Bezug auf Musik problematisch. Weder ist sie ein Lebewesen, das sich ausdrücken könnte, noch ist klar, wem ihr vorgeblicher Ausdruck zugeschrieben werden könnte. Das übliche Ausweichen auf den Terminus der Expressivität läuft auf dieselben Schwierigkeiten hinaus und geht natürlich nicht einmal als Verlegenheitslösung durch. Sprachlich auffällig ist wie in der gesamten Debatte um Ausdruck, Emotion, Affekt etc. eine verengte Verwendung des Wortes „Gefühl“, dessen Gegenstandsbezug kaum mehr Berücksichtigung erfährt, etwa wie beim Sprachgefühl als auf die Angemessenheit einer Sache gerichtet. Fühlen leitet sich vom Tasten ab, bringt etwas in Erfahrung. Emotion hingegen leitet sich wie Expression und Ausdruck vom Heraus-

bewegen ab. Die propositionale Verfasstheit von Gefühlen wird in dem Band mit Blick auf Musik denn auch eher herabgespielt (z. B. Fuhrmann). Nur gelegentlich schimmert etwas von möglicher Sachbezogenheit von Ausdruck und Gefühl in den Texten durch, vorrangig in den historisch gelagerten Beiträgen, etwa wenn dargestellt wird, was Forkel unter einem vernünftigen Genießen der ästhetischen Anordnung von Musik versteht (Johannes Greifenstein). Hervorzuheben ist mit Blick auf die Sachhaltigkeit von Ausdruck die Analyse von Steven Kazuo Takasugis Komposition *Diary of a Lung* (Claus-Steffen Mahnkopf). Was die „unerlässliche Begriffsarbeit“ (Zwigggi, S. 51) betrifft, gibt es also noch einiges zu tun.

Wie schwer manche Eigenschaften musikalischen Ausdrucks zu verstehen sind, lässt sich daran erkennen, dass sie stets von neuem der Reflexion unterzogen werden. Die Relationen zwischen dem in einem Musikstück angelegten Ausdruck, dem hörend an ihm wahrgenommenen Ausdruck und dem selbst dabei empfundenen Ausdruck bereiten schon Platon Kopfzerbrechen. Den Autoren des vorliegenden Bandes und denen, auf die sie sich beziehen, geht es kaum anders. Lösungen scheinen aktuell vorwiegend in Analogiebeziehungen gesucht zu werden, unter Zugrundelegung einer „Isomorphie zwischen musikalischen und emotionalen Prozessen“ (Fuhrmann, S. 89). Doch damit beginnen die Probleme erst. Analogien sind zunächst unspezifisch. Wer die emotionalen Aufwallungen der Broker an der Wallstreet angesichts der Entwicklung von Aktienkursen beobachtet, wird eine wohl nicht geringer ausgeprägte Isomorphie beobachten können als im Falle musikalischer Entwicklungen (vgl. Zwigggi; Feige). Auch der Vergleich musikalischen Ausdrucks zwischen den Kulturen, sofern auf Analogien aufbauend, lässt von der Spezifik der Musik wenig übrig und ist ohne die Einebnung eventuell entscheidender Differenzen nicht zu haben, wie der Vergleich westafrikanischer Musik mit dem

Finalsatz von Beethovens 9. Symphonie zeigt (T. R. Klein).

Das Problem hingegen, ob überhaupt sinnvoll von Ähnlichkeit gesprochen werden kann, erfährt eine zu geringe Aufmerksamkeit; mit dem Konstatieren von Vagheit (Zwigggi, Feige) ist es nicht getan. Große Ähnlichkeit ist gar nicht erforderlich, um etwas als emotionalen Ausdruck einzuordnen. Sonst könnten Strichgesichter nicht so leicht Ausdruckscharakteren zugeordnet werden. Wichtiger noch: Liegt zwischen Emotionen und ihrem (musikalischen) Ausdruck eine Ähnlichkeitsbeziehung vor oder – das ist etwas völlig anderes – zwischen ihren verschiedenen Ausdrucksformen? Dies wird – aber da ist das Buch keine Ausnahme – nicht eingehend untersucht. Wittgenstein etwa, dessen Berücksichtigung Wesentliches hätte beitragen können, verneint mit guten Gründen eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Emotionen und ihrem Ausdruck und konzentriert sich auf Ähnlichkeiten zwischen Ausdrucksformen, insbesondere auf die zwischen Musik und anderen Medien. Wenig diskutiert wird zudem die Frage, inwiefern nicht Musik einfach etwas ausdrückt, sondern umgekehrt die Zuschreibungen von Ausdruck die Aufmerksamkeit auf bestimmte Eigenschaften und Züge der Musik lenken, am deutlichsten noch in der Auseinandersetzung mit der Funktion von Metaphern in Bezug auf Musik (Feige, S. 457f.). In den musikhistorischen Beiträgen hätte diese Frage eine Betrachtung des Umstandes nahegelegt, dass im 18. und frühen 19. Jahrhundert der Ausdruck erst einmal in die Instrumentalmusik hineingelegt werden musste, und das Vermögen, sie „so“ hören zu können, keineswegs selbstverständlich war. Die mangelnde Konkretheit der Instrumentalmusik wurde zunächst als Problem gesehen, bevor sie in der Romantik, von Berlioz etwa, zum ästhetischen Kriterium erhoben wurde (Klaus Heinrich Kohrs). Nicht zufällig griffen Komponisten in ihren Symphonien gern auf Topoi aus der Oper zurück.

Die Verbindung von prinzipiellen und historischen Gesichtspunkten zählt zu den weiterführenden aber zugleich schwierigsten des Bandes. Im Fokus stehen dabei empirische Methoden aus Psychologie und Neurowissenschaften (Wald-Fuhrmann) sowie emotionspsychologische Theorien seit Wilhelm Wundt (Fuhrmann). Eine unverdient marginale Position nehmen skeptisch gegen einen genuinen Zusammenhang zwischen musikalischem Ausdruck und Emotion argumentierende Positionen ein (Zwinggi, S. 37f.). Hanslick, Nick Zangwill und Peter Kivy wären etwa zu nennen. Letzterer erfährt zwar ausführlichere Berücksichtigung, dessen zentrale Argumente werden dabei jedoch eskamotiert (Fuhrmann, S. 91ff.).

Bei der Lektüre des Bandes gewinnt man wichtige Einblicke in die Richtung, die die aktuelle empirische Forschung zum musikalischen Ausdruck gehen könnte. Als sinnvoll erweist sich insbesondere, die Verbundenheit von anthropologisch Gegebenem und kulturellen Umständen zu berücksichtigen. Freilich erfährt man über die Musik durch statistisch ausgewertete musikpsychologische Hörerbefragungen und neurowissenschaftliche Messungen wenig, in ihnen kommt sie nicht vor. Über die Wahrnehmung der Hörer erfährt man etwas. Aber in welches Verhältnis wird sie zur Musik gesetzt? Anscheinend sind die in den theoretischen Beiträgen vertretenen Forschungsintentionen nicht nur deskriptiv, sondern auch legitimatorisch. Die Zahl der Hörer, die bestimmte Ansichten über musikalischen Ausdruck vertritt, die Repräsentativität des Ergebnisses, welcher Ausdruck gehört werde, scheint zugleich so etwas wie Richtigkeit zu beglaubigen (Wald-Fuhrmann, S. 58, 64). Eine Mehrzahl der Hörer etwa mag Kivys musikphilosophischen Kognitivismus ablehnen (Zwinggi, S. 42), das bedeutet aber nicht, er wäre falsch. Der mehrheitlich gehörte Ausdruck verbürgt nicht zugleich seine Angemessenheit in Bezug auf die gehörte Musik, auch eine Mehrheit kann irren.

Ein „gesellschaftliche[r] Konsens darüber“, wann von Musik gesprochen wird (Fuhrmann, S. 87), kann kaum ein notwendiges oder hinreichendes Kriterium dafür sein, ob etwas Musik ist; es hat ihn ohnedies kaum je gegeben.

Für die neurowissenschaftliche Perspektive kommt ein weiteres Problem hinzu: Die eigenen Hirnströme sind nicht das Hören und Erleben. Was ist, wenn ein Hörer von seiner Wahrnehmung, die eine Angelegenheit erster Person ist, eine andere Auffassung hat als die Messung, die eine Angelegenheit dritter Person ist? Auch in welcher Relation empirische und (quasi-)naturwissenschaftliche Ansätze zur sinnhaften Ebene der Musik stehen, wäre unbedingt zu klären, wenn man historische, musikanalytische und systematische Methoden zusammenbringen möchte. Damit sind gravierende Probleme verbunden, aber ohne deren Klärung entstehen vage Analogien und Fehlschlüsse, schon bevor von musikalischen Ausdruck nur die Rede ist. Diese Schwierigkeiten hätten in dem Band nicht gelöst werden können. Doch wenn eine Verbindung verschiedener Perspektiven gesucht wird, wären einige Zeilen zu den damit verbundenen Herausforderungen hilfreich gewesen. Als überhaupt ungeklärt dürfte die Frage gelten, wie so komplexe Ausdrucksformen wie das im Band hervorragend dargestellte musikalisch Erhabene (Martin Fritz) in ein vorrangig empirisches Forschungsverständnis von Ausdruck sich einfügen ließe.

Mit der Tatsache, dass Musik nicht einfach nur ein Medium des Ausdrucks sein kann, sondern sich zum musikalischen Ausdruck und auch zu ihrem jeweiligen eigenen Ausdruck in ganz verschiedene Verhältnisse setzen, also nicht lediglich Ausdruck haben, sondern Ausdruck thematisieren kann, setzen sich einige Beiträge zur Musik des 20. Jahrhunderts auseinander. Das Spektrum dieser musikalischen Problematisierungen des Ausdrucks reicht vom Neoklassizismus (Gustav H. H. Falke) und Schön-

bergs Musikästhetik (Ullrich Scheideler), zur Ausdruckskrise nach 1945 (Wolfgang Rathert) und zu Schostakowitsch (Daniel Elphick). Auf diese Weise beinhaltet der Band auch Gegengewichte zu einer allzu unhinterfragten Ausdrucksfreude. Eingehende (ideologie-)kritische Überlegungen zum musikalischen Ausdruck generell finden sich leider nicht. Dabei zeichnet sich die Absicht auf musikalischen Ausdruck seit je nicht zuletzt durch manipulatives Denken aus. Die starke Komponente der Manipulation in der Musik des späten 16. und des 17. Jahrhunderts etwa hätte gerade in ihrer Verbindung mit der Rhetorik – das meint nicht die eher trockene Figurenlehre – herausgestellt werden können. Ebenso hätten sich manipulative Ausdrucksstrategien in bestimmten Bereichen der Popmusik aufweisen lassen, von Richard Wagner ganz zu schweigen. Insgesamt lässt der Band nur wenige Aspekte zum Thema des Ausdrucks in der Musik aus. Insbesondere sucht er nach Wegen, grundsätzliche Merkmale musikalischen Ausdrucks mit den historischen Einzelercheinungen zu vermitteln, und lädt so – manchmal auf riskante Weise – zu einem neuen Blick auf sein schier unabschließbares Thema ein.

(Februar 2022)

Boris Voigt

Zwischen Transfer und Transformation. Horizonte der Rezeption von Musik. Hrsg. von Michele CALELLA und Benedikt LESSMANN unter Mitarbeit von Cora ENGEL. Wien: Hollitzer Verlag 2020. 322 S., Abb., Tab., Nbsp. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 51.)

Dass die Erforschung der Rezeption von Musik wegen ihrer methodischen Defizite hintangestellt werden könne, da sie doch nie an die Befassung mit der Sache selbst, den Notentexten der musikalischen Werke nämlich, heranreiche – dieser durch Carl Dahlhaus prominent vertretene Stand-

punkt scheint einer fernen Vergangenheit anzugehören. Rezeption ist in aller Munde und in aller Federn; Streit darüber dürfte kaum noch zu entfachen sein. Doch ist der Konsens teuer erkauft. Was einst unter der Ägide der Konstanzer Schule in die Diskussion eingebracht wurde, hat sich längst zu einem Methodenfeld verwässert, das breit genug ist, um alles Mögliche in sich aufzunehmen, sofern es nur – dies vielleicht als kleinster gemeinsamer Nenner – eine „Alternative zur auktorialen Intention“ zu bieten scheint (S. 7). Wenn man, wie im vorliegenden Band, Edition und Interpretation, Kulturtransfer und kulturelles Erinnern, Übersetzungsfragen und Intertextualität, musikalische Zitate und Musikgeschichtsschreibung, Intermedialität und kompositorische Bezugnahmen innerhalb von Partituren; wenn man also dies alles und noch mehr unter dem *umbrella term* „Rezeption“ versammelt, dürfte kaum jene „theoretische Klarheit“ zu gewinnen sein, deren Fehlen das Vorwort zu Recht anmahnt (ebd.). Die Aufblähung der Kategorie zu einem Gefäß, das beinahe beliebig gefüllt werden kann, lässt bei der Lektüre des Buches doch zuweilen den Wunsch entstehen, die Herausgeber hätten den Mut besessen, das zu tun, was sie explizit von sich weisen: ein „einheitliches Forschungsprogramm“ und eine „übergreifende Theorie oder [...] ein normatives Konzept“ zu formulieren (S. 8). Denn der bunte Strauß an Themen und Ansätzen, dem man den Charakter einer Ringvorlesung durchaus anmerkt, wäre wohl auch mit einer anderen Begrifflichkeit zusammenzubinden gewesen. Oder aber diese Begrifflichkeit erweist sich im Zusammenbinden der Einzelstudien als so dehnbar, dass sie vor lauter Flexibilität ihre formende und strukturierende Kraft mehr oder weniger einbüßt.

Insofern ist der einleitende Beitrag von Michele Calella („Musikhistorische Rezeptionsforschung jenseits der Rezeptionstheorien“) gleichermaßen ehrlich und informativ, aber eben auch programmatisch defen-