

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 erkaufte. 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-

siv. Er realisiert höchst kundig und mit einer beeindruckenden Fülle an Beispielen aus der Fachgeschichte seine eigene, pointierte Diagnose, dass die Rezeption durch „theoretische Entschärfung [...] gewissermaßen eine ‚ökumenische‘ Kategorie der Musikforschung geworden“ sei (S. 22). Die von Calella ausgebreitete Rezeption der Rezeption lässt es unmittelbar einsichtig werden, dass die „Neutralisierung der ursprünglichen Provokation der Rezeptionstheorie“ (S. 26) aus der unbequemen, querständigen Methode einen beweglichen Ball gemacht hat, den sich Exponentinnen und Exponenten unterschiedlichster Denkschulen mühelos zuwerfen können – das „positivistische“ und das „werkorientierte Herz des Fachs“ Musikwissenschaft (S. 22, 23) kämen ebenso auf ihre Kosten wie die Forderungen des „Cultural Turn“ (S. 24). Und so steht am Ende des Textes, durch den man viel lernen kann, das doch einigermaßen vage und wenig konkrete Fazit, dass „Rezeption [...] in der historischen Musikwissenschaft heute meist auf keine spezifische Theorie mehr“ verweise, sondern „eher ein Bündel an Forschungsfragen“ umschreibe, „die sich mit disparaten Methoden beantworten lassen“ (S. 26).

Dieses Programm, eigentlich ein Nicht-Programm, setzt die Vorzeichen, unter denen die nachfolgenden Texte stehen, im Guten wie im Schlechten: im Guten, weil dadurch der gegebenen Realität eines bis zur Verwässerung ausgeweiteten, „ökumenischen“ Rezeptionsbegriffs Rechnung getragen wird; im Schlechten, weil jeder Versuch, gemeinsam an einem bestimmten Modell, wenn man so will: an einer bestimmten Konfession von Rezeptionsforschung zu arbeiten, kategorisch ausgeschlossen bleibt. Das Buch gewinnt an Vielfalt, was es an Kohärenz verliert. Größere Linien zu ziehen, ist beinahe unmöglich.

Melanie Unseld betrachtet Rezeption im Modus der Erinnerung, aber auch des Vergessens (vgl. S. 40), und analysiert als Beispiel hierfür die Nr. 6 aus Lili Boulangers

Liederzyklus *Clairières dans le ciel* im „Geflecht“ vielfacher Bezugnahmen nicht nur auf Wagner selbst, sondern bereits auf die Wagner-Rezeption in Gestalt des französischen *wagnérisme* (S. 45). Der Spur intertextueller Verweise als Realisierung eines Verhältnisses von Dialogizität zwischen Komponisten und Kompositionen folgt, entlang der Pfade Julia Kristevas, Roland Barthes' und vor allem Gérard Genettes, auch Ulrich Konrad, wobei sich seine Exempla eher vom Speziellen zum Allgemeinen bewegen. Denn das letzte Beispiel, der „klassisch gewordene Opernkanon“ als „kontemplative[s] Ensemble“ (S. 81), wäre vielleicht einfacher auch als Topos oder Traditionsbestand zu beschreiben, ohne dass man zwingend die Terminologie von Hypo- und Hypertext bemühen müsste. Bedenkenswert bleibt, dessen ungeachtet, der abschließende Vorschlag, „Musikgeschichte als [...] Geschichte des Komponierens von Texten nach Texten“ zu schreiben, was „dem Proprium des Fachs, nämlich der Musik, besonders nahe“ sei (S. 81) – hier wird auf dem „ökumenischen“ Terrain der Rezeptionsforschung doch so etwas wie eine Konfession sichtbar.

Hans-Joachim Hinrichsen macht am Beispiel Bruckners den unausweichlichen, aber auch produktiven Zirkel von Edition, Interpretation und wissenschaftlicher Exegese deutlich, Stefan Keym fächert detailliert auf, welcher Differenzierung es bedarf, um der oft allzu leichtfertigen Rede von musikalischen Zitaten die nötige Substanz zu geben – unbeschadet des kleinen Vorbehalts, dass sich die am Beginn des Textes angekündigte „akteur-orientierte Perspektive“ (S. 120) wie diejenige des „impliziten Hörers“ (frei nach Wolfgang Iser, S. 123) in den Analysen tendenziell doch etwas verliert. Die Frage, ob Übersetzung „ein Thema der Musikforschung“ sein könne, stellt der Aufsatz von Benedikt Leßmann als Titel voran, um sie – nicht verwunderlich – am Ende mit einem Ja zu beantworten. Ob man deswegen, wie die um Drehungen niemals verlegene Kultur-

wissenschaft, gleich einen *translational turn* ausrufen muss, sei dahingestellt (S. 154); das gewählte Beispiel der Eindeutschung von Maeterlincks und Debussys *Pelléas et Mélisande* für die Wiener Erstaufführung 1911 belegt jedenfalls die Relevanz des Themas im Bereich der Opernforschung, während das an Batteux-Übersetzungen exemplifizierte „Verfahren der Glossierung“ (S. 167) doch etwas zu weitläufig dargestellt wird, um durch den schmalen Hinweis „auf die Wichtigkeit des kulturellen Kontextes“ gerechtfertigt zu sein (S. 171). Mit Blick auf den offenherzigen, aber auch verschwommenen Rezeptionsbegriff des gesamten Bandes erscheint es jedenfalls recht aussagekräftig, dass die Frage, „inwieweit die Übersetzung musikbezogener Texte [...] als ‚Rezeption‘ zu begreifen ist“, keiner Antwort, sondern nur der leicht verlegenen Aussage zugeführt wird, dies „wäre gesondert zu definieren“ (S. 172).

Andreas Münzmay orientiert kenntnisreich über Theorien des Kulturtransfers, eine Forschungsrichtung, die er „dem (in der Musikwissenschaft ganz besonders) omnipräsenten, ja möglicherweise überstrapazierten und etwas ausgehöhlten Rezeptionsbegriff“ als probate „Alternative“ gegenüberstellt (S. 181) – eigentlich gegen die Tendenz des Buches, das den „Horizont der Rezeption von Musik“ hier anscheinend noch keineswegs überschritten sieht. Das Beispiel aus den *Meistersingern*, Sachs' berühmte-berühmte Schlussrede im Gegenlicht der internationalen „Transferierbarkeit“ auch von Wagners Werken, etwa nach Frankreich (S. 186), mutet allein wegen seiner Offensichtlichkeit ein wenig blass an, der Sprung ins Reich der Digital Humanities („Werknormdaten als ein Schlüssel zur Erschließung musikalischer Kulturtransfers?“) dafür umso überraschender.

Großes Vergnügen bereitet der Aufsatz von Ralf von Appen und Steffen Peter, die Zitate und Anspielungen im Bereich populärer Musik als hochdifferenziertes Vexierspiel analysieren und mit der juristischen Dimension des Spannungsfelds zwischen Al-

lusion und Plagiat dem Methodenspektrum der Intertextualität eine wichtige, häufig zu wenig beachtete Facette hinzufügen. Nicht minder informations- und aufschlussreich ist der Text Markus Grassls über das Verhältnis von Interpretationsforschung, Aufführungsgeschichte und Aufführungspraxis. Anhand instruktiver Beispiele – unter anderem Caccinis *Le nuove musiche* (1602) im Kontext der „zentralen Tugenden des höfischen Menschen“ (*sprezzatura*, S. 231) – wird dort die wichtige, wenngleich schwierig einzuholende Perspektive formuliert, mit „Musizierweisen und -vorgänge[n]“ früherer Zeit auch „deren kulturelle[n] Horizont so konkret wie möglich“ zu erfassen (S. 229).

Nachdem Friederike Wißmann den weiten Bezirk der Intermedialität zwischen Sinnesphysiologie (Hören und Sehen), einschlägigen Theorien (Irina Rajewsky, Werner Wolf) und multimedialer Entgrenzung (Luigi Nono, *Al gran sole carico d'amore*) auf kundige Weise durchmessen und vielleicht nur, typisch für den Band, die Frage offengelassen hat, ob dies alles noch sinnvoll unter den Begriff der Rezeption zu bringen ist, schließen zwei Beiträge das Buch ab, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Ob Zufall oder nicht: Wollte man Texte nebeneinanderstellen, die die Extreme einer kulturwissenschaftlichen *tour de force* und einer an Lakonie und Sachlichkeit schwer zu überbietenden Bestandsaufnahme aus dem Blickwinkel der Systematischen Musikwissenschaft markieren, so würde man keine schlagenderen Beispiele finden als die Aufsätze von Anna Langenbruch und Wolfgang Auhagen. Während Langenbruch ein interpretatorisches Feuerwerk abbrennt, um aus ihren Beispielen, einer auf die SS-Vergangenheit von Hans Robert Jauf bezogenen „Szenischen Lesung“ (Gerhard Zahners *Die Liste der Unerwünschten*) und einem kleinen Theater- bzw. Puppenstück rund um Maurice Ravel, ausgefeilte Theorien zur performativen Herstellung dessen abzuleiten, was wir (Musik-)Geschichte nennen, resümiert

Auhagen auf denkbar schlichte, unpräzise Weise den aktuellen Forschungsstand zu Fragen der Wirkung und Wahrnehmung musikalischer Klänge. Beides, so grundverschieden es sein mag, läuft unter demselben Label: Rezeption. Besser könnte der Band am Ende nicht verdeutlichen, dass in dieser „ökumenischen“ Auffassung der Kategorie nun wirklich alle Konfessionen ihren Platz haben.

(Mai 2022)

Arne Stollberg

*BERNHARD RAINER: Instrumentalisten und instrumentale Praxis am Hof Albrechts V. von Bayern 1550–1579, Wien: Hollitzer 2021. 304 S., Abb.*

Die Musik am Münchner Fürstenhof im 16. Jahrhundert hat die Forschung zu verschiedenen Zeiten magisch angezogen, insbesondere war Orlando di Lasso im Fokus des Interesses. Als herausragende Komponistengestalt versorgte er ab 1556 von der bayerischen Residenzstadt aus den europäischen Markt mit gedruckten Publikationen von Chansons, Madrigalen, Motetten und Messen sowie zahlreichen anderen geistlichen oder weltlichen Gattungen. Mehr noch als die immense Produktion von käuflich erwerblichen Editionen weckten die handschriftlich überlieferten Kompositionen die äußerste Neugier, die großformatig aufgezeichneten und auf hunderten Seiten mit kostbaren Buchmalereien versehenen Bußpsalmen oder deren kleinere und in der Ausstattung etwas bescheidenere Geschwister, nämlich die Prophetiae Sibyllarum zusammen mit den Hiob-Lesungen. Musik, die Herzog Albrecht V. (1550–1579) als *musica reservata* nur bei besonderen Gelegenheiten zugänglich machte, musste als Verschlussache eine Aura des Geheimnisvollen um sich aufbauen und wiederholt zu Deutungen unterschiedlichster Art Anlass geben. Die bekannten Bilder aus den Codices des Hans Mielich mit Darstellungen von Vokal- und

Instrumentalensembles der Münchner Hofkapelle fehlen weder in wissenschaftlichen Enzyklopädien zur Musikgeschichte noch in Büchern für die schulische Musikausbildung. Mit ihnen wurde Aufführungspraxis der Renaissancezeit anschaulich und kam gewissermaßen sogar greifbar nahe. Während ihnen in den Biographien von Wolfgang Boetticher (*Orlando di Lasso und seine Zeit*, Kassel und Basel: Bärenreiter, 1958) und Horst Leuchtmann (*Orlando di Lasso*, Bd. I: Sein Leben, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1976) eher illustrierender Charakter zukam, waren es die Detailstudien von Jürgen Eppelsheim (*Musikinstrumente zur Zeit Orlando di Lassos*, in: *Musik in Bayern* 24, 1982, S. 11–42) und Nicole Schwindt („Hans Mielichs bildliche Darstellung der Münchner Hofkapelle von 1570“, in: *Acta Musicologica* 18, 1996, S. 48–85), mit denen die organologische wie auch ikonographische Diskussion überhaupt erst eröffnet wurde.

Mit dem Buch *Instrumentalisten und instrumentale Praxis am Hof Albrechts V. von Bayern 1550–1579* legt Bernhard Rainer die Druckfassung seiner Wiener Dissertation vor. Zu den im Titel genannten Instrumentalisten treten in Teil II – wie zu erwarten war – die Musikinstrumente am Hof Albrechts V. hinzu bevor als Teil III die instrumentale Praxis selbst erörtert wird. Die Dissertation Rainers ist so etwas geworden wie ein Kompendium zu allen Themen, die sich um die Musik Lassos und seiner Zeitgenossen herum aufreihen. Es sind – mutmaßlich – alle Informationen zusammengetragen, die aus der bis dato verfügbaren Forschungsliteratur hervorgehen. Insbesondere werden sich die Vertreter aus der Szene der Alten Musik darüber freuen, weil sie nicht länger nach Material in den kleingedruckten Passagen der Lasso-Biographie stöbern oder sich durch organologische Detailfragen bei Eppelsheim durcharbeiten müssen. Bei Rainer findet man, was man sucht, aufgrund der klaren Gliederung vergleichsweise leicht, auch wenn ein Register durchaus eine