

75. Jahrgang 2022
Heft 2

DIE MUSIKFORSCHUNG

Klaus Aringer

Zum Gedenken an Manfred Hermann Schmid (1947–2021)

Wolfgang Sandberger

Zum Gedenken an Volker Scherliess (1945–2022)

Simon Tönies

Wagners Mythos – Möglichkeiten einer ideologiekritischen Werkanalyse

Veronika Knodel

Sprachlosigkeit und Trauma in Toshio Hosokawas
Voiceless Voice in Hiroshima (1989/2001)

Nastasia Heckendorff

„dovute grazie in musica“. Zwei neu entdeckte Briefe von Luigi Rossi

Besprechungen · Dissertationen · Mitteilungen



DIE MUSIKFORSCHUNG

75. Jahrgang 2022 / Heft 2

Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung
von Fabian Kolb (Artikel), Wolfgang Fuhrmann (Besprechungen), Friedrich Geiger
(Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste) und Barbara Eichner (Abstracts)
Wissenschaftlicher Beirat: Inga Mai Groote, Jan Hemming,
Arnold Jacobshagen und Panja Mücke

Inhalt

Klaus Aringer: Zum Gedenken an Manfred Hermann Schmid (1947–2021)	115
Wolfgang Sandberger: Zum Gedenken an Volker Scherliess (1945–2022)	116
Simon Tönies: Wagners Mythos – Möglichkeiten einer ideologiekritischen Werkanalyse	117
Veronika Knodel: Sprachlosigkeit und Trauma in Toshio Hosokawas <i>Voiceless Voice in Hiroshima</i> (1989/2001)	137
Kleiner Beitrag	
Nastasia Heckendorff: „dovute grazie in musica“. Zwei neu entdeckte Briefe von Luigi Rossi	147

Besprechungen

Rezensionsessay. Zum gegenwärtigen Stand der Schumann-Ausgabe (Bernhard R. Appel; 154) // Siegfried Gissel: Alte Hymnenmelodien und ihre Tonarten (Hartmut Möller; 166) / Karsten Mackensen: Musik und die Ordnung der Dinge im ausgehenden Mittelalter und in der Frühen Neuzeit (Melanie Wald-Fuhrmann; 167) / Hans-Joachim Hinrichsen: Ludwig van Beethoven. Musik für eine neue Zeit (Boris Voigt; 169) / Manfred Hermann Schmid: Beethovens Streichquartette. Auf der Spur musikalischer Gedanken. Ein Werkführer (Hans-Joachim Hinrichsen; 171) / James Hepokoski: A Sonata Theory Handbook (Stefan Keym; 176) / Thomas Kabisch: Chopins Klaviermusik. Ein musikalischer Werkführer (Werner Kopfmüller; 179) / Miriam Roner: Autonome Kunst als gesellschaftliche Praxis. Hans Georg Nägelis Theorie der Musik (Sean Reilly; 181) / Anno Mungen: Die dramatische Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient. Stimme, Medialität, Kunstleistung (Rebecca Grotjahn; 183) / Leopoldo Siano. Musica cosmogonica von der Barockzeit bis heute (Patrick Becker-Naydenov; 184) / Dmitri Schostakowitsch: Briefe an Iwan Sollertinski (Stefan Weiss; 186) / Musicología en web. Patrimonio musical y Humanidades Digitales (Cristina Urchuegúa; 188) / Das verdächtig Populäre in der Musik. Warum wir mögen, wofür wir uns schämen (Anke Charton; 191) / Matt Brennan: Kick It. A Social History of

the Drum Kit (Alan van Keeken; 193) // *Die mit dem Dissertationspreis der Gesellschaft für Musikforschung 2020 und 2021 ausgezeichneten Veröffentlichungen*. Simon Kannenberg: Joachim Raff und Hans von Bülow (Birger Petersen; 196) / Felix Christian Thiesen: Mikroklänge – Plinks. Zur Erkennbarkeit kürzester musikalischer Klangobjekte (Anja-Xiaoxing Cui; 197)

Die im Jahre 2021 angenommenen musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Dissertationen	201
Eingegangene Schriften	205
Eingegangene Notenausgaben.	206
Mitteilungen.	207
Tagungsberichte	209
Die Autorinnen und Autoren der Beiträge	209

Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 75. Jahrgang 2022 / Heft 2. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Fabian Kolb (Artikel), Wolfgang Fuhrmann (Besprechungen), Friedrich Geiger (Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste) und Barbara Eichner (Abstracts). Wissenschaftlicher Beirat: Inga Mai Groote, Jan Hemming, Arnold Jacobshagen und Panja Mücke.

ISSN 0027-4801

Erscheinungsweise: vierteljährlich

Tagungsberichte zur Online-Publikation (www.musikforschung.de) sollen an Prof. Dr. Friedrich Geiger, Hochschule für Musik und Theater München, friedrich.geiger@hmtm.de, geschickt werden.

Verlag: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Anschrift: Es wird gebeten, Briefe und Anfragen sowie Rezensionsexemplare ausschließlich an die Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, zu senden. E-Mail: info@musikforschung.de · Internet: www.musikforschung.de, Tel. 0561 / 3105-255, Fax 0561 / 3105-254

Bezugsbedingungen: „Die Musikforschung“ ist über den Buch- und Musikalienhandel oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich € 97,- zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis eines Heftes € 29,95. Für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten. Letzter Kündigungstermin für das Zeitschriftenabonnement ist jeweils der 15. November. Abonnementsbüro 0561 / 3105-177

Anzeigenannahme: Anzeigenannahme: Kerstin Bastian, Bärenreiter-Verlag, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, Tel. 0561 / 3105-186, E-Mail: bastian@baerenreiter.com. Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste: Nr. 23 vom 1. Januar 2021

Beilagenhinweis: Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden; Laaber-Verlag, Lilienthal

Satz und Gestaltung: Dr. Rainer Lorenz, Regensburg; *Druck:* Beltz GmbH, Bad Langensalza



Klaus Aringer (Graz)

Zum Gedenken an Manfred Hermann Schmid (1947–2021)

Der ehemalige Tübinger Ordinarius für Musikwissenschaft Manfred Hermann Schmid verstarb am 5. Oktober 2021 nach schwerer Krankheit in Augsburg. Am 10. August 1947 in Ottobeuren geboren, entstammte er einer Familie, die über mehrere Generationen namhafte Musiker und Wissenschaftler hervorbrachte. Das Violinstudium bei Rudolf Koeckert eröffnete ihm frühzeitig eine Welt musikalischer Erfahrungen, die ihren Widerhall noch in seinem posthum erschienenen letzten Buch über *Beethovens Streichquartette* fand. Musikwissenschaft studierte er zunächst bei Gerhard Croll (Salzburg) und Hans Heinrich Eggebrecht (Freiburg), ab 1972 dann in München bei Thrasybulos Georgiades, der ihn nachhaltig beeinflusste. 1975 wurde er mit einer Studie über *Mozart und die Salzburger Tradition* promoviert, nach seiner Zeit als wissenschaftlicher Assistent (1975–1979) habilitierte er sich 1980 in München mit Untersuchungen zur Musik von Weber, Schumann und Wagner. Seine Leidenschaft für organologische Fragen vertiefte er als Leiter des Musikinstrumentenmuseums im Münchner Stadtmuseum (1979–1986). Nach Lehraufträgen (Augsburg und München) und Vertretungsprofessuren (Tübingen und Bayreuth) wurde Schmid 1986 auf den Tübinger Lehrstuhl für Musikwissenschaft berufen, den er bis 2012 innehatte. Den Ruf zurück nach München lehnte er 1997 ab. Das Tübinger Institut wurde unter seiner Leitung zu einem strahlkräftigen Zentrum, dessen Aktivitäten sich in enger Nachbarschaft zu den unter demselben Dach arbeitenden Redaktionen der Neuen Schubert-Ausgabe und des *Erbes deutscher Musik* entfalteten. Ihnen stellte Schmid die *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg* an die Seite. Obgleich Fachgremien mitunter skeptisch gegenüberstehend, übernahm er als Vorsitzender der Musikgeschichtlichen Kommission (1993–1997) sowie der Akademie für Mozart-Forschung (2010–2017) auch hier Verantwortung. Bis in seine letzte Lebensphase hinein blieb er als Lehrender und Schreibender unermüdlich aktiv und produktiv.

Schmid gehörte zu den selten gewordenen Fachvertretern, deren Forschungs- und Lehrtätigkeit stets auf die Musik selbst und auf größere Zusammenhänge ausgerichtet war. Scheinbar Peripheres und Regionales erhellte für ihn das Zentrale. Seine Publikationen, die von der frühen Mehrstimmigkeit bis in das späte 19. Jahrhundert reichen, zeugen von thematischer Neugier, methodischer Offenheit und ungeheurer Produktivität. Die Mozart-Forschung bildete als gleichsam väterliches Erbe dabei eine inhaltliche Mitte. Mit den *Mozart Studien* schuf Schmid sich und anderen ein Forum, in dem er mit einer Vielzahl an Einzelstudien und drei großen Monographien hervortrat. Neben den Musikinstrumenten galt sein besonderes Interesse Grundlagenfragen, vor allem dem Wesen musikalischer Schrift, der Quellenphilologie und Editions Konzepten. Die landeskundliche Musikforschung stellte er mit der Gründung der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg 1993 auf neue Beine.

Manfred Hermann Schmid's Gabe, musikalische Sachverhalte exemplarisch zu durchleuchten und grundlegende Einsichten zu vermitteln, setzte Maßstäbe, an denen sich das Fach auch außerhalb der Mozart-Forschung noch lange orientieren wird.

Wolfgang Sandberger (Lübeck)

Zum Gedenken an Volker Scherliess (1945–2022)

Im Juni 1962 fasst sich der 17-Jährige ein Herz und besucht Igor Strawinsky im Hotel „Vier Jahreszeiten“ in Hamburg, einen Tag nach der Feier zu dessen 80. Geburtstag in der Hamburgischen Staatsoper. Ein Schlüsselerlebnis für Volker Scherliess, den die Musik, gerade auch die von Strawinsky, fortan nicht mehr loslässt.

1945 in Osterode/Harz geboren, studierte Scherliess in Hamburg und Florenz (Gastsemester) Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie. 1971 wurde er bei Andreas Holschneider und Wolfgang Schöne mit einer Dissertation zum Thema *Musikalische Noten auf Kunstwerken der italienischen Renaissance* promoviert. Die enge Verbindung von Musik und bildender Kunst spielte seitdem in seinen Forschungen eine wichtige Rolle. Dabei war Scherliess früh fasziniert von der italienischen Kultur. Als Stipendiat in Rom widmete er sich der italienischen Musikgeschichte, von 1972 bis 1977 arbeitete er dort am Deutschen Historischen Institut. Nach seiner Assistenz bei Georg von Dadelsen in Tübingen wurde er mit 34 Jahren an die Staatliche Hochschule für Musik Trossingen berufen, Gastdozenturen führten ihn auch an die Universitäten Freiburg und Basel.

Es war eine glückliche Konstellation, als Scherliess 1991 die neu eingerichtete Professur für Musikwissenschaft an der Musikhochschule Lübeck antrat. In Lübeck fand er seine geistige und reale Lebensform. Über zwei Jahrzehnte prägte er das Musikleben der Hochschule und der Stadt. 2009 erschien sein Buch über *Erdmann und Nolde*, zwei Persönlichkeiten, die ihn zeitlebens besonders beschäftigten. Mit Leidenschaft engagierte er sich von 1996 bis 2020 im Kuratorium der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, deren Ehrenmitglied er war. Seit 2007 war Scherliess zudem assoziiertes Mitglied der Max-Planck-Research-Group „Das wissende Bild“ am Kunsthistorischen Institut des Max-Planck-Instituts in Florenz, wo er zu Darstellungen von Musikinstrumenten bei Georg Philipp Harsdörffer arbeitete.

Zu seinen wichtigsten Büchern gehören die über Igor Strawinsky, Alban Berg, Gioachino Rossini und den Neoklassizismus. Die von ihm geprägte Reihe *Werkstatt Musikgeschichte* ist bei Generationen von Studierenden und einem breiteren Publikum legendär. Vielfach ging es hier um Interpretationsvergleiche oder aufführungspraktische Fragen, kurz: um den Dialog zwischen Musikwissenschaft und künstlerischer Praxis – oft mit renommierten Künstlern wie Walter Levin oder dem Artemis Quartett. Vor gut einem Jahr konnte zum 75. Geburtstag des Autors noch ein Sammelband unter diesem Titel *Werkstatt Musikgeschichte* erscheinen, mit seinen Reden, Vorträgen und Einführungen. Den eindrucksvollen Redner Scherliess werden viele vor Augen und Ohren haben, sein Auftreten, seinen fast barocken Habitus und Duktus, seine Stimme und seine Sprache. Dabei war sich Scherliess immer bewusst, dass die narrative Rekonstruktion des Gewesenen und die sprachliche Annäherung an Musik klug und verständlich zugleich sein können. Den Umschlag dieses, seines letzten Bandes zierte das Titelblatt des *Ragtime* von Strawinsky mit der Titelzeichnung von Pablo Picasso, jenes Exemplars, das Strawinsky einst dem jungen Musik-Enthusiasten bei der Hamburger Begegnung mit einer handschriftlichen Widmung schenkte. Am 5. Januar 2022 ist Volker Scherliess im Alter von 76 Jahren in Lübeck gestorben.

Simon Tönies (Frankfurt/Main)

Wagners Mythos – Möglichkeiten einer ideologiekritischen Werkanalyse

Über Ideologie im Musikdrama zu sprechen ist nicht originell, bleibt aber eine wichtige und gleichzeitig prekäre Aufgabe. Zwar setzt sich nach einer Reihe verdienstreicher Grundlagenstudien aus dem anglo- und frankophonen Raum¹ auch in Deutschland zunehmend die Einsicht durch, dass Wagners Werk auch ideologische, konkret z. B. antisemitische Züge trägt. Aber damit stellt sich gleichzeitig die Frage, wie Ideologie in Kunst sichtbar gemacht und analysiert werden kann.

Falsch wäre der Vorwurf, ideologiekritische Forschung sei ihrer eigenen Methodenreflexion bisher grundsätzlich aus dem Weg gegangen. Marc A. Weiner beispielsweise, der in diese Richtung kritisiert wurde,² operationalisiert sein Vorgehen in *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination* als semiotisch-kulturwissenschaftlichen Rekonstruktionsversuch eines geschichtlichen Diskurses.³ Sein Anliegen, zu zeigen, wie bestimmte Körperbilder innerhalb dieses Diskurses kodiert sind, mag nicht immer wasserdicht durchgeführt sein,⁴ bringt aber doch insgesamt nennenswerte Erkenntnisse.⁵ Dass er sich Zuspitzungen erlaubt und – eigentlich entgegen seiner Methode – am Ende doch wieder dem intentionalen Fehlschluss unterliegt, wenn er den Opern eine antisemitische Agenda unterstellt,⁶ mag ein Schwachpunkt sein. Den Kern seiner Arbeit berührt das aber kaum.

Expliziter noch als Weiner versteht sich Jean-Jacques Nattiez als Semiotiker. In seiner 2015 erschienenen Monografie *Wagner antisémite* geht es auch ihm darum, Kontexte aufzuzeigen, in denen bestimmte Zeichen sowohl im Libretto als auch in der Musik als antisemitische Codes gelesen werden können. Sein Referenzmodell, die Dreiteilung einer Botschaft in Produktion („poïésis“), Rezeption („esthésis“) und materiale Struktur („niveau neutre“)

1 Barry Millington, „Nuremberg Trial: Is there anti-semitism in *Die Meistersinger*?“, in: *Cambridge Opera Journal* 3/3 (1991), S. 247–260; Paul Lawrence Rose, *Wagner: Race and Revolution*, London 1992; Marc A. Weiner, *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination*, Lincoln und London 1995; Jean-Jacques Nattiez, *Wagner antisémite*, Paris 2015.

2 Vgl. Richard Klein, „Marc A. Weiners gespaltene Wagnerwelt“, in: *Richard Wagner und seine Medien. Für eine kritische Praxis des Musiktheaters*, hrsg. von Johanna Dombois und Richard Klein, Stuttgart 2012, S. 320–336, hier S. 324.

3 „[...] [W]hat interests me is the cultural context in which a series of related motifs – in a society and in a work of art – may potentially take on ideological meanings, consciously or unconsciously, at a given time.“ Weiner, S. 28.

4 So verfolgt er z. B. einerseits erhellend die Dichotomie Kröte vs. Fisch durch den gesamten *Ring*-Zyklus, die er als Symbol für Rassendifferenz liest (vgl. ebd., S. 91–95), jedoch leitet er die These eines dezidiert antisemitischen Codes aus einer einzigen, recht peripheren Belegstelle ab (ebd., S. 365, Anm. 33).

5 Z. B. über die vielschichtigen Konnotationen des Hinkmotivs in Wagners Opern (vgl. ebd., S. 261–306).

6 Vgl. ebd., S. 21.

nach Jean Molino,⁷ bringt mit sich, dass auch Nattiez dem Sender noch recht große Bedeutung zuschreibt – Poiesis ist für Nattiez nicht nur der objektive Äußerungs- bzw. Produktionsakt eines Künstlers, sondern vor allem auch dessen subjektive Motivation.⁸ Sein Ansatz erhält sich damit ausdrücklich gegen den Poststrukturalismus noch eine Nähe zur klassisch-philologischen Hermeneutik.⁹

Das ist kein Zufall, denn semiotische Ansätze ähneln der philologischen Hermeneutik insofern, als auch sie die Analyse eines Primärtextes durch sekundäre Quellentexte ergänzen, um daraus Rückschlüsse über den Kontext zu ziehen. Ziel beider Ansätze ist es, zu Interpretationsperspektiven vorzudringen, die die Denotatebene des Primärtexts übersteigen. Aber während sich die philologische Hermeneutik dabei noch wesentlich am Intentionalitätsbegriff abarbeitet, abstrahiert die Semiotik, zumindest wenn sie sich poststrukturalistisch orientiert, von Autor*innen als primärer Verstehensinstanz und konzentriert sich stattdessen auf die Rekonstruktion gesellschaftlicher Diskurse. Dahinter steckt die Einsicht, dass Texte auch unabhängig vom empirischen Mitteilungsbedürfnis ihrer Urheber*innen an solchen Diskursen partizipieren.

Nun ist die Sache bei Wagner besonders heikel, und die Resistenz eines Senderbezugs in den genannten Analysen zeigt, dass dem Gespenst der Intention nur schwer beizukommen ist. Aber wenn wir kritisch Wagner hören und dabei an Antisemitismus denken, dann vielleicht doch weniger, weil wir über seine privaten Idiosynkrasien informiert sind, als vielmehr deshalb, weil umgekehrt der moderne Antisemitismus von Wagners Schriften entscheidend geprägt wurde. Wagners Pamphlete sind keine Privatbekenntnisse – sie sollten nicht anamnetisch rezipiert werden als Indiz, dass Wagner in seinem Werk etwas ganz Bestimmtes verarbeiten oder sagen wollte.¹⁰ Sondern sie sind ein einflussreicher Teil deutsch-jüdischer Geschichte. Sie produzieren und reproduzieren eine kollektive Ideologie und damit auch wesentlich den historischen Kontext, in dem die Opern geschrieben wurden.¹¹ Ein epistemologisches Misstrauen gegen das Autor*innenkonstrukt schließt daher die Berücksichtigung von Wagners Schriften nicht aus.

7 Vgl. Jean Molino, „Fait musical et sémiologie de la musique“, in: *Musique en jeu* 17 (1975), S. 37–62, hier S. 46–49.

8 „By ‚poietic‘ I understand describing the link among the composer’s intentions, his creative procedures, his mental schemas, and the result of this collection of strategies [...]. Poietic description thus also deals with a quite special form of hearing (Varèse called it ‚the interior ear‘): what the composer hears while imagining the work’s sonorous result, or while experimenting at the piano, or with tape.“ Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, Princeton 1990, S. 92.

9 Vgl. auch Nattiez, *Wagner antisémite*, S. 84f.

10 Auch wenn das natürlich möglich ist. Dass Wagner sich z. B. über konnotative Subtexte in seinen Opern im Klaren war, steht außer Frage. So lesen wir in Cosimas Tagebüchern: „Er bedauert es, daß seine Dichtungen nicht in einem etwas weiteren Sinne besprochen worden sind, z. B. der Ring nach der Bedeutung des Goldes und des Unterganges einer Race daran.“ Eintrag 21. März 1881, in: Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München und Zürich 1976, S. 715. In „Erkenne dich selbst“ stellt Wagner selbst einen Bezug zwischen Rheingold-Sage und den von ihm mit dem Judentum identifizierten Börsenkapitalismus her (vgl. Richard Wagner, „Erkenne dich selbst“ [1881], in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen* [Faksimile der Ausgabe von 1887], Hildesheim 1976, S. 263–274, hier S. 268).

11 Jan-Oliver Decker beschreibt semiotische Äußerungen als „kulturelle Selbstreproduktionen“ (Jan-Oliver Decker, „Strukturalistische Ansätze in der Mediensemiotik“, in: *Strukturalismus heute. Brüche, Spuren, Kontinuitäten*, hrsg. von Martin Endres und Leonhard Herrmann, Stuttgart 2018, S. 79–95, hier S. 83).

Der Mythos als Struktur

Für eine ideologiekritische Werkanalyse gibt Roland Barthes Anregungen. Zum einen dürfen wir – siehe oben – seiner Forderung vom „Tod des Autors“¹² zumindest so weit folgen, dass die spekulative Rekonstruktion von Individualbekenntnissen zur ästhetischen Reflexion eines Kunstwerks, der Fragen und Bedeutungsschichten, mit denen es uns heute konfrontiert, kaum beiträgt. Zwar kann sie als Indiz für eine dann erst zu zeigende, sich ins Werk einschreibende Ideologie einen gewissen heuristischen Wert haben, aber sie ist eben für sich genommen noch kein diskussionsfähiges Resultat. Die Debatte um antisemitische Konnotationen in den Wagneroperen krankt, wie ich finde, vor allem daran, dass sie immer wieder auf diesen Punkt zurückkommt.

Zum anderen analysiert Barthes Ideologie als semiotisches System. Die in seinen frühen Schriften entfaltete Mythostheorie¹³ liefert ein sprachwissenschaftliches Modell zur Beschreibung ideologischer Codes in kulturellen Artefakten. Die Leistung dieser Theorie liegt erstens darin, Ideologie als sekundäres Zeichensystem zu verstehen, gewissermaßen als konnotativen Überbau eines primären Zeichensystems wie der Sprache, zweitens auch darin, der Analyse einen erweiterten, insbesondere auch Alltagskultur einschließenden Mythosbegriff zugrunde zu legen.¹⁴

Nehmen wir z. B. ein sprachliches Zeichen wie „Banane“: Für Barthes ist es zunächst Teil eines primären Zeichensystems, in dem eine bestimmte, in ihrer Zusammensetzung arbiträre Buchstaben- bzw. Lautfolge (nach Saussure der Signifikant) eine tropische Frucht (das Signifikat) denotiert.¹⁵ Es handelt sich dabei um einen Code, also um eine Kommunikationskonvention, nach der die Buchstaben- bzw. Lautfolge „Banane“ auf etwas anderes, eine tropische Frucht, verweist. Nun könne aber dieses Zeichen, die Lautfolge und die durch Konvention mit ihr verknüpfte Vorstellung einer tropischen Frucht, in einem sekundären Zeichensystem wiederum als Signifikant auf etwas anderes verweisen (Tabelle 1, S. 120).¹⁶ Hier wäre die konnotative Bedeutungsebene der ursprünglichen Buchstabenfolge erreicht. So konnotiert „Banane“ in einem bestimmten geschichtlichen Kontext die westliche Wohlstandsgesellschaft, den Kapitalismus als Glücksversprechen und dergleichen mehr.

So ein sekundäres Zeichensystem, das die Zeichen des primären Systems durch Konvention zu Signifikanten übergeordneter Zeichen macht, nennt Barthes Mythos. Die Eigentümlichkeit des Mythos ist für Barthes gerade dieses ambige, zwischen den Systemen hin- und herspringende Bedeutungsspiel: „Der Signifikant des Mythos erweist sich als doppeldeutig. Er ist zugleich Sinn und Form; einerseits voll, andererseits leer.“¹⁷ Daraus zieht Barthes nun einige bemerkenswerte Konsequenzen. Er stellt fest: So wie das Laut- bzw. Schriftbild eines sprachlichen Zeichens uns als (vermeintlich) geschichtslose, elementare Erscheinung begegnet, als leere Form, als neutraler Behälter eines Sinnes, so verliert auch dieser Sinn seinerseits, sobald er zum Signifikanten eines Mythos wird, seine Geschichte und Inhaltsfülle, „er bleibt nur noch Buchstabe“¹⁸. Für Barthes macht den Mythos also aus,

12 Siehe Roland Barthes, „Der Tod des Autors“ [1968], übers. von Matias Martinez, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hrsg. von Fotis Jannidis u. a., Stuttgart 2000, S. 185–193.

13 Siehe Roland Barthes, *Mythen des Alltags* [1957], übers. von Horst Brühmann, Berlin 2010.

14 In Abgrenzung etwa zu Claude Lévi-Strauss' strukturalistischer Mythosanalyse.

15 Vgl. Barthes, *Mythen des Alltags*, S. 258f.

16 Vgl. ebd.

17 Ebd., S. 262.

18 Ebd.

Sprache (<i>langue</i>)	1. Signifikant	2. Signifikat
	3. Zeichen I. SIGNIFIKANT	
MYTHOS	III. ZEICHEN	

Tabelle 1: Barthes' Mythosbegriff in schematischer Darstellung (Transkription nach Barthes, *Mythen des Alltags*, S. 259)

dass er sich hinter den sprachlichen Denotaten verbirgt und sie dabei gleichzeitig aushöhlt und entqualifiziert. Sein berühmtes Beispiel ist das Titelblatt der Zeitschrift *Paris-Match* von 1955, das einen salutierenden schwarzen Soldaten in französischer Uniform zeigt: „[E]r erscheint als ein reiches, gelebtes, spontanes, unschuldiges, unbestreitbares Bild. Doch gleichzeitig ist diese Präsenz domestiziert, abgedrängt, gleichsam durchsichtig geworden; sie weicht ein wenig zurück, macht sich zur Komplizin eines Begriffs, der sich in voller Rüstung vor ihr aufbaut, der französischen Imperialität: Sie wird erborgt.“¹⁹

Damit ist ein zweiter und entscheidender Aspekt angesprochen: der Mythos als „entpolitisierte Rede“²⁰. Barthes meint mit Entpolitisierung die Verwandlung von Inhalt in Form, von zutiefst politischen, mit Geschichte aufgeladenen Signifikaten in vorgespiegelte Natur.²¹ Der Mythos sei genau deswegen Ausdruck von Ideologie, weil er „die Aufgabe hat, eine historische Intention in Natur, etwas Zufälliges als Ewiges zu begründen“²². In Bezug

19 Ebd., S. 263. Hervorhebungen im Original.

20 Ebd., S. 294.

21 Diese Entzeitlichungstendenz betont bereits Lévi-Strauss, der im Vorrang paradigmatischer Strukturen (also Ähnlichkeiten innerhalb einer Erzählung und zwischen ihren Fassungen) gegenüber linear-syntagmatischen ein Wesensmerkmal des Mythos ausmacht; vgl. Claude Lévi-Strauss, „The Structural Study of Myth“, in: *The Journal of American Folklore* 68/270 (1955), S. 428–444. Dass Lévi-Strauss dies später auch an Wagners Musik exemplifiziert (vgl. Claude Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Paris 1964, S. 23f.), nimmt wiederum Carl Dahlhaus zum Anlass einer Kritik der Wagner'schen Leitmotivtechnik. Darin betont er zwar einerseits deren Entwicklungscharakter, die zunächst Dynamik suggeriere, pflichtet Lévi-Strauss aber letztlich bei, indem er feststellt: „Die Vergangenheit aber, in die das Bewußtsein zurückgezogen wird [durch Entwicklung eines Motivs aus einem vorherigen], ist weniger ein geschichtlich Früheres als eine Zeitform, deren Wesen das Immer-Gleiche ist und von der man mit Lévi-Strauss sagen kann, daß in ihr die Zeit nur nötig ist, um verleugnet zu werden.“ Carl Dahlhaus, „Analyse des Mythos. Claude Lévi-Strauss und ‚Der Ring des Nibelungen‘“, in: *Zur Kritik der wissenschaftlichen Rationalität*, hrsg. von Hans Lenk, Freiburg und München 1986, S. 531–542, hier S. 542.

22 Barthes, *Mythen des Alltags*, S. 294f.

auf den assimilierten Soldaten konstatiert Barthes: „Alles geschieht so, als riefte das Bild ganz natürlich den Begriff hervor, als fundierte der Signifikant das Signifikat. Der Mythos existiert genau von dem Moment an, in dem die französische Imperialität in den Naturzustand übergeht.“²³

In Barthes' Mythostheorie kommen also ein strukturalistisches und ein ideologiekritisches Moment zusammen: erstens die Annahme eines sekundären Zeichensystems, das ein primäres Zeichensystem konnotativ überlagert; zweitens die Kritik einer Hypostase dieser zweiten Bedeutungsschicht als Natur.

Wollen wir eine solche Mythenstruktur in kulturellen Artefakten wie dem *Ring des Nibelungen* oder den *Meistersingern von Nürnberg* analysieren, stehen wir vor dem Grundsatzproblem der Historizität solcher Strukturen. Codes ändern sich im Laufe der Zeit oder verlieren sich. Die Rekonstruktion eines Codes innerhalb eines historisch gewordenen sekundären Zeichensystems erfordert daher eine besondere Archäologie. Wie bereits angesprochen, ist sie derjenigen der philologischen Hermeneutik gar nicht unähnlich, nur dass sie – auch gegen den frühen Barthes – weniger auf Intentionalität zielen sollte als vielmehr auf Offenlegung eines diskursiven Kontexts, eines intertextuellen Verweisungsspiels, das Ideologie produziert und reproduziert.²⁴ Zu verstehen, wie dies geschieht, ist Voraussetzung eines bewussteren Umgangs damit. Teile der Cultural Studies verfolgen Barthes' Ansatz daher in diesem Sinne weiter.²⁵

Konkret bedeutet das, Beziehungen in Form von wiederkehrenden Motiven und Bedeutungsparadigmen zwischen einem Text wie dem *Ring*-Libretto und einer Reihe von relevanten Intertexten offenzulegen. Je dichter sich diese Beziehungen erweisen, desto eher lassen sie auf die Existenz eines sekundären Zeichensystems und dessen mögliche Signifikanten schließen.²⁶ Als Intertexte kommen selbstverständlich Wagners Schriften in Frage, die auf den diskursiven Kontext der Opern sowohl im Ästhetischen als auch im Politischen erheblich Einfluss nahmen. Aber auch andere Quellentexte zum Antisemitismus des 19. Jahrhunderts, Rezensionen, Bilderbögen usw. können herangezogen werden.

23 Ebd., S. 278.

24 Barthes' Mythostheorie operiert durchaus noch mit Intentionalität. Die Idee der Textunabhängigkeit, schließlich auch Textoffenheit und Annäherung an Julia Kristevas Intertextualitätsbegriff entwickelt sich bei Barthes erst später. Siehe dazu Lars Grabbe und Patrick Kruse, „Roland Barthes: Zeichen, Kommunikation und Mythos“, in: *Schlüsselwerke der Cultural Studies*, hrsg. von Andreas Hepp u. a., Wiesbaden 2009, S. 21–30, hier S. 22f.

25 Vgl. ebd., S. 26.

26 Klar ist, dass wir uns dabei von unserem Vorwissen nie ganz lösen können und die Rekonstruktion geschichtlicher Codes ein deduktives Moment behält. Umberto Eco spricht daher auch von einer „interpretative[n] Dialektik“ (Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik. Autorisierte deutsche Ausgabe von Jürgen Trabandt* [1972], Stuttgart 2002, S. 100).

Mime vs. Siegfried I: Text und Intertext

Nehmen wir als Beispiel für die Intertextanalyse eine Stelle aus dem ersten *Siegfried*-Akt.²⁷ Sie ist Teil der Exposition und führt das antagonistische Verhältnis zwischen Mime und Siegfried auf nicht miteinander vereinbare Wertesysteme zurück:

<p>MIME <i>setzt sich in einiger Entfernung ihm traulich gegenüber.</i> Mein Kind, das lehrt dich kennen, wie lieb ich am Herzen dir lieg'. 205</p>	<p>Es sangen die Vöglein so selig im Lenz, 225 das eine lockte das andre: du sagtest selbst – da ich's wissen wollt' – das wären Männchen und Weibchen. Sie kosten so lieblich, 230 und ließen sich nicht; sie bauten ein Nest und brüteten drin: da flatterte junges Geflügel auf, 235 und beide pflegten der Brut. – So ruhten im Busch auch Rehe gepaart, selbst wilde Füchse und Wölfe: Nahrung brachte 240 zum Nest das Männchen, das Weibchen säugte die Welpen. Da lernt' ich wohl was Liebe sei: der Mutter entwandt' ich 245 die Welpen nie. – Wo hast du nun, Mime, dein minniges Weibchen, daß ich es Mutter nenne?</p>
<p>SIEGFRIED <i>lacht.</i> Ich kann dich ja nicht leiden, – vergiß das nicht so leicht!</p>	
<p>MIME. Dess' ist deine Wildheit schuld, die du böser bändigen sollst. – Jammernd verlangen Junge 210 nach ihrer Alten Nest: Liebe ist das Verlangen; so lechzest du auch nach mir, so liebst du auch deinen Mime – so mußt du ihn lieben! 215 Was dem Vögelein ist der Vogel, wenn er im Nest es nährt, eh' das flügge mag fliegen: das ist dir kindischem Sproß der kundig sorgende Mime – 220 das muß er dir sein.</p>	
<p>SIEGFRIED. Ei, Mime, bist du so witzig, so laß mich eines noch wissen!</p>	

Wenn Mime sagt, „Liebe ist das Verlangen“ (V. 212), erfahren wir zunächst auf der denotativen Ebene, dass er Liebe mit Bedürfnisbefriedigung gleichsetzt, sie also unter dem Gesichtspunkt des Eigennutzes bewertet. Er hat offenbar keinen oder zumindest einen widersprüchlichen Begriff davon, was Liebe ist. Dass Mime mehrmals Emphase auf das Modalverb „müssen“ legt (V. 215, 221), stellt Liebe darüber hinaus in einen Regelzusammenhang – den des Zweckrationalismus –, in dem sie sich notwendig einzustellen habe; ja, Siegfrieds „Wildheit“ (V. 208) sei entsprechend dieses Gesetzes erst noch zu „bändigen“ (V. 209). Dem wird Siegfrieds subjektivistischer Liebesbegriff innerer Zuneigung (V. 230f.) und hingebungsvoller Fürsorge (V. 240–242) gegenübergestellt. Was Liebe ist, habe Siegfried nicht von Mime gelernt, sondern vom Verhalten der Tiere in der freien Natur (V. 243f.).

27 Richard Wagner, *Siegfried. Textbuch mit Varianten der Partitur*, hrsg. von Egon Voss, Stuttgart 1998, S. 5–17. Alle Versangaben beziehen sich auf diese Quelle.

Auf engem Raum entwickelt der Text also eine ganze Reihe von Dichotomien, etwa Gesetz/Regeln vs. Liebe, Eigennutz vs. Hingabe, Domestizierung vs. Natur. Behalten wir das für einen Moment im Hinterkopf, während wir einige paradigmatische Schriften des deutschen Antisemitismus²⁸ in die Analyse einbeziehen. Bei Kant lesen wir z. B. Folgendes: „Der jüdische Glaube ist, seiner ursprünglichen Einrichtung nach, ein Inbegriff bloß statutarischer Gesetze [...]“.²⁹ Kant unterscheidet zwischen tugendhaftem, an der Vernunft orientiertem Handeln und bloßer Gesetzeskonformität, die er mit dem Judentum assoziiert. Rhetorisch unterstreicht er diesen Gegensatz mit Wendungen wie „Herzen der Tugend“³⁰ auf der einen Seite, „mechanische[r] Kultus“³¹ auf der anderen. Der junge Hegel knüpft an Kant an und attestiert eine grundsätzliche Unvereinbarkeit zwischen jüdischem Gesetz und christlicher Liebe: „Der Lieblosigkeit der Juden konnte Jesus nicht geradezu die Liebe entgegenstellen, denn die Lieblosigkeit als etwas Negatives muß sich notwendig in einer Form zeigen, und diese Form, ihr Positives, ist Gesetz und Recht [...]“.³² An gleicher Stelle postuliert er: „Es ist der Liebe eine Art von Unehre, wenn sie geboten wird [...]“; die Liebe selbst spricht kein Sollen aus [...].“³³ Dieses antisemitische Motiv einer Unterwerfung des Menschen unter äußerliche, dem Leben entfremdete Gesetze hält sich noch bis in die Schriften von Houston Stewart Chamberlain, Wagners Schwiegersohn. In *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts* konstatiert er, das Judentum sei „nicht das Ergebnis eines normalen nationalen Lebens, sondern gewissermassen ein künstliches Produkt, erzeugt durch eine Priesterkaste, welche dem widerstrebenden Volke mit Hilfe fremder Herrscher eine priesterliche Gesetzgebung und einen priesterlichen Glauben aufzwang“³⁴. Mit dem Begriff der Künstlichkeit ist hier negativ auch das Naturideologem als Kriterium des Barthes'schen Mythos aufgerufen.

Den Aspekt selbstloser, nähernder Fürsorge, den die Naturbilder der *Siegfried*-Szene im Kontrast zu Mimes Eigennutzmaxime evozieren, spielt schon Johann Gottlieb Fichte gegen das Judentum aus, das sich unsolidarisch und sogar „feindseelig [sic]“³⁵ gegen die Außenwelt abriegelt, während diese sich in Nächstenliebe zu üben habe: „Wenn du gestern gegessen hast, und hungerst wieder, und hast nur auf heute Brod, so giebs dem Juden, der neben dir hungert, wenn er gestern nicht gegessen hat, und du thust sehr wohl daran.“³⁶ Die andere Seite dieser Dichotomie, den angeblich jüdischen Egoismus, nimmt im Verlauf des 19. Jahrhunderts vor allem der linkshegelianische Antisemitismus ins Visier. So beschreibt beispiels-

28 Zur Entwicklung vom theologischen Antijudaismus zum modernen Rassenantisemitismus in der zweiten Jahrhunderthälfte siehe z. B. Werner Bergmann, *Geschichte des Antisemitismus*, München 2006, S. 39f.; und Trond Berg Eriksen, „Die Schattenseiten von Aufklärung und Romantik“, in: *Judenhass. Die Geschichte des Antisemitismus von der Antike bis zur Gegenwart* [2005], hrsg. von dems. u. a., übers. von Daniela Stilzbech, Göttingen 2019, S. 157–159.

29 Immanuel Kant, *Die Religion innerhalb der bloßen Vernunft* [1793/1794], kommentierte Ausgabe hrsg. von Bettina Stangneth, Hamburg 2017, S. 169. Hervorhebung im Original.

30 Ebd., S. 172.

31 Ebd.

32 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Theologische Jugendschriften*, hrsg. von Herman Kohl, Tübingen 1907, S. 296, Fußnote [b].

33 Ebd., S. 296.

34 Houston Stewart Chamberlain, *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, München 1899, S. 347.

35 Johann Gottlieb Fichte, *Beitrag zur Berichtigung der Urtheile des Publicums über die französische Revolution* [1793/1794], in: ders., *Werke*, hrsg. von Reinhard Lauth und Hans Jacob, Bd. 1, Stuttgart und Bad Cannstatt 1964, S. 193–404, hier S. 292.

36 Ebd., S. 293.

weise Bruno Bauer die jüdische Religion als „bloße Schlaueit des sinnlichen Egoismus“³⁷; und Karl Marx säkularisiert in seiner Replik Bauers These vom jüdischen Egoismus, indem er feststellt: „Welches ist der weltliche Grund des Judenthums? Das praktische Bedürfnis, der Eigennutz. Welches ist der weltliche Kultus des Juden? Der Schacher. Welches ist sein weltlicher Gott? Das Geld.“³⁸

Interessanterweise versteht Bauer auch Naturbeherrschung insgesamt als einen jüdischen Zug: „Das Judentum hat nicht den vollen Menschen, das entwickelte Selbstbewußtsein, d. h. den Geist, der in nichts mehr eine ihn beengende Schranke sieht, sondern das befangene Bewußtsein, welches mit seiner Schranke, und zumal nur einer sinnlichen, natürlichen Schranke, noch kämpft, zum Inhalt der Religion gemacht. [...] Das Christentum befriedigt den Menschen, der sich in allem, im allgemeinen Wesen aller Dinge – religiös ausgedrückt – auch in Gott, wieder sehen will; das Judentum den Menschen, der sich nur von der Natur unabhängig sehen will.“³⁹ Bauer argumentiert hegelianisch, indem er hinter dem angeblich jüdischen Hang zur Naturbeherrschung ein Verharren auf einer niederen, die Entfremdung von der Natur noch nicht aufgehoben habenden Bewusstseinsstufe ausmacht. Marx knüpft daran an, wenn er das Geld als Instrument eines entfremdeten und verdinglichenden Naturbezugs schlechthin beschreibt: „Die Anschauung, welche unter der Herrschaft des Privateigentums und des Geldes von der Natur gewonnen wird, ist die wirkliche Verachtung, die praktische Herabwürdigung der Natur, welche in der jüdischen Religion zwar existirt, aber nur in der Einbildung existirt.“⁴⁰ Für Marx setzt die Verwandlung der Natur in Tauschwerte dasjenige „praktisch“ um, das in der jüdischen Religion theoretisch, also „in der Einbildung“ angelegt sei.

Mit einer Akzentverschiebung ins Ästhetische verhandelt auch Wagners Pamphlet „Das Judentum in der Musik“ die oben aufgestellten Dichotomien. Die Alternative Eigennutz vs. Hingabe bringt Wagner mit einem Leitmotiv seines Antisemitismus zusammen, nämlich der Diagnose einer Unfähigkeit zu wahrhaftiger Empfindung. So schreibt Wagner: „Nie erregt sich der Jude im gemeinsamen Austausch der Empfindungen mit uns, sondern uns gegenüber, nur im ganz besonderen egoistischen Interesse seiner Eitelkeit oder seines Vorteils [...].“⁴¹ Später im Text heißt es dann auch geradewegs, Juden hätten „keine wahre Leidenschaft“⁴². Felix Mendelssohn wird vorgeworfen, sich epigonal an die Musik von Bach zu heften, weil „das Formelle in ihr noch das Überwiegende, und der reinmenschliche Ausdruck noch nicht das [...] Vorherrschende ist“, sich mit anderen Worten also der Regelzusammenhang vor die Empfindung schiebe, deren Ausdruck Mendelssohn als Jude verwehrt bleibe.

37 Bruno Bauer, „Die Fähigkeit der heutigen Juden und Christen, frei zu werden“ [1843], in: ders., *Feldzüge der reinen Kritik*, Frankfurt/Main 1968, S. 185–193, hier S. 180.

38 Karl Marx, „Zur Judenfrage“ [1844], in: MEGA, Abt. I, Bd. 2, Berlin 1982, S. 141–169, hier S. 164. Hervorhebungen im Original.

39 Bauer, S. 179.

40 Marx, S. 167.

41 Richard Wagner, „Das Judentum in der Musik“ [1850/1869], zitiert nach: Jens Malte Fischer, *Richard Wagners Das Judentum in der Musik. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*, Würzburg 2015, S. 113–156, hier S. 123.

42 Ebd., S. 132.

Alle bisher versammelten Aspekte sind Ausdifferenzierungen einer für den deutschen Antisemitismus offenbar zentralen Leitdifferenz: Äußerlichkeit vs. Innerlichkeit.⁴³ Bei Kant und Fichte schlägt sie sich moralphilosophisch nieder (Gesetz vs. Tugend), bei Hegel theologisch (Gebot vs. Nächstenliebe), bei Chamberlain politisch (Fremdherrschaft vs. Souveränität), bei Marx ökonomisch (Tauschwert/Geld vs. Selbstzweck/Natur), in Wagners Pamphlet kehrt sie ästhetisch wieder (Form vs. Ausdruck). Vor diesem Hintergrund bekommt das in der *Siegfried*-Szene etablierte Gegensatzpaar aus Zweckrationalität und Menschenliebe eine gewisse Tiefenschärfe.

Auch zur linkshegelianischen Dichotomie Domestizierung vs. Natur gibt es eine aufschlussreiche Stelle in Wagners Pamphlet. Dort imaginiert er die Begegnung des zuvor als Typus identifizierten „gebildete[n] Jude[n]“⁴⁴ mit dem einfachen Volk: „[D]er unwillkürliche Widerwille des Volkes gegen ihn tritt ihm hier mit verletzendster Nacktheit entgegen, weil er nicht, wie bei den reicheren Klassen, durch Berechnung des Vorteils und Beachtung gewisser gemeinschaftlicher Interessen geschwächt oder gebrochen ist.“⁴⁵ So wie Mime hofft, Siegfried ein zweckrationales Denken anziehen und dessen Hass sublimieren zu können, so stellt Wagner im Pamphlet das Anerzogene heraus, das er im toleranten Umgang zwischen Juden und Nichtjuden wähnt.

Halten wir als Zwischenergebnis fest: Der intertextuelle Vergleich zwischen *Ring*-Libretto und Texten des deutschen Antisemitismus weist auf die Existenz eines sekundären Zeichensystems, das die Dichotomien der *Siegfried*-Szene konnotativ überlagert und sie als Signifikanten eines im 19. Jahrhundert verbreiteten antijüdischen Stereotyps kodiert. Der Diskurs, der diese konnotative Überlagerung ermöglicht, gründet auf der Leitdifferenz Äußerlichkeit vs. Innerlichkeit.

Als Kommunikationskonvention muss so ein Code natürlich für Zeitgenoss*innen auch dekodierbar bleiben, d. h. zumindest ein Teil des Publikums muss den von uns rekonstruierten Subtext auch als solchen verstanden haben. Das nachzuweisen dürfte in vielen Fällen schwierig sein. Für einen antisemitischen Subtext im *Ring des Nibelungen* gibt es aber durchaus rezeptionsgeschichtliche Belege, wofür Nattiez einige wertvolle Beispiele anführt:⁴⁶ Dazu gehört eine Rezension der *Ring*-Uraufführung vom Wiener Kritiker Ludwig Speidel, in der es 1876 heißt: „Ganz vorzüglich, wie im ‚Rheingold‘, war wieder Herr Schlosser (aus München) als Zwerg, Mime; es war der Beckmeister im Nibelungenlande. Seltsam, daß Wagner hier wie sonst, sobald er humoristisch werden will, in einen musikalisch-jüdischen Jargon verfällt. Ist dieses Mauseheln unwillkürlich oder berechnet?“⁴⁷ Überraschend deutlich identifiziert Speidel hier die Figur Mimes als Judenkarikatur. Ein weiterer, häufig zitierter Beleg ist ein privater Brief Gustav Mahlers von 1898. Darin bekennt auch er, dass Mime für ihn „die leibhaftige, von Wagner gewollte Persiflage eines Juden ist (in allen Zügen, mit

43 Siehe dazu auch Matthias Schmidt, *Eingebildete Musik. Richard Wagner, das jüdische Wien und die Ästhetik der Moderne*, München 2019, S. 29–32. Zur Politik der bürgerlichen Innerlichkeitsideologie siehe Herbert Marcuse, *Vernunft und Revolution. Hegel und die Entstehung der Gesellschaftstheorie* [1941], Frankfurt/Main 2020, insb. S. 24f.

44 Wagner, „Das Judentum in der Musik“, S. 127.

45 Ebd., S. 127f.

46 Vgl. Nattiez, *Wagner antisémite*, S. 313f.

47 Ludwig Speidel, „Das Baireuther Bühnenfestspiel. Ein Schlusswort“ [1876], zitiert nach: Susanna Großmann-Vendrey, *Bayreuth in der deutschen Presse. Beiträge zur Rezeptionsgeschichte Richard Wagners und seiner Festspiele*, Bd. 1, Regensburg 1977, S. 225–229, hier S. 226. Hervorhebung im Original.

denen er sie ausstattete: der kleinlichen Geisheit, Habsucht und dem ganzen musikalisch wie textlich vortrefflichen Jargon)⁴⁸.

Das Musikdrama als komplexes Zeichensystem

Interessant an den Zeugnissen von Speidel und Mahler ist nicht nur die unmissverständliche Dekodierung eines antisemitischen Subtexts, sondern auch die spezifische Verortung dieses Subtexts in der Musik. Wollen wir dem nachgehen und die Musik in unsere Überlegungen aufnehmen, müssen wir die Methodenreflexion aber noch etwas ausweiten.

Ausgangspunkt ist die Einsicht, dass auch die Musik wie die Sprache ein Zeichensystem ist.⁴⁹ Obwohl sie wiederum anders als Sprache nicht eindeutig kodiert ist mit innermusikalischen Signifikanten und außermusikalischen Signifikanten, kann sie durchaus auch Außermusikalisches bedeuten. Musik kann z. B. einen Stil zitieren, einen Bewegungsvorgang gleichsam ikonografisch nachahmen, Affekte ausdrücken usw. Es ist daher grundsätzlich legitim, wenn Barry Millington und Nattiez nach stilistischen Parallelen der Partien Mimes und Beckmessers zu Synagogengesängen fragen.⁵⁰ Auch Eero Tarasti zeichentheoretische Studie *Myth and Music* ist in dieser Denktradition zu verorten: Seine textlich-musikalischen Taxonomien (etwa der *Ring*-Leitmotive) verstehen Musik als ein Zeichensystem, das ebenso wie Sprache mit spezifischen Codes aufgeladen ist und somit auch grundlegende Topoi der Mythen erzählung kommunizieren kann. Konsequenterweise geht er von einem Konkurrenzverhältnis zwischen Text und Musik bezüglich ihrer dramaturgischen Funktion aus: „The role of music is naturally at its greatest in the scenes in which other discourses often cease, while on the other hand it is at its smallest in the sections in which mythical narration is expressed primarily by text and/or scenic action and gestural language.“⁵¹

Alternativ zu einer derartigen Untersuchung der Musik als separatem Zeichensystem ließe sich aber auch ein Ansatz denken, der die spezifische Medialität des Musikdramas einbezieht, d. h. der weniger von separaten Zeichensystemen mit je individuellen Bedeutungspotenzialen ausgeht (um dann zu schauen, ob sich diese Bedeutungen eher verdoppeln oder widersprechen), als vielmehr von einem großen, komplexen Zeichensystem, dessen Semiose sich aus dem Zusammenwirken verschiedener Medien oder „Informationskanäle“⁵² (Musik, Sprache, Bühnenbild usw.) und ihrer materialen Spezifik ergibt.⁵³ Die semiotische Filmwissenschaft folgt dieser Prämisse, wenn sie davon ausgeht, dass wir vor allem „Gesamtge-

48 Gustav Mahler, Brief an Natalie Bauer-Lechner, 23. September 1898, zitiert nach: Herbert Killian, *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, Hamburg 1984, S. 122.

49 Siehe dazu u. a. Eco, S. 22; Molino, S. 44–46; Nattiez, *Music and Discourse*, S. 115–118; Guerino Mazzola, „Semiotic aspects of musicology: Semiotics of music“, in: *Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, hrsg. von Roland Posner u. a., Bd. 3, Berlin und New York 2003, S. 3119–3188, hier S. 3122.

50 Beide machen hier diskutabile Beobachtungen, jedoch erforderte diese Fragestellung meines Erachtens die Hinzuziehung musikethnologischer Expertise.

51 Eero Tarasti, *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*, Helsinki 1978, S. 190.

52 Decker, S. 81.

53 Christian Thorau beschreibt die Leitmotivtechnik im Musikdrama als referenzielles Spiel zwischen Exemplifikation via Klang/Struktur und Denotation via Text/Szene. Vgl. Christian Thorau, *Semantisierte Sinnlichkeit. Studien zur Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners*, Stuttgart 2003, S. 80–105.

stalten synästhetisch verarbeiten“⁵⁴. Für das Musikdrama, das die Filmästhetik in mancher Hinsicht antizipiert, scheint mir diese Perspektive fruchtbar. Es wäre dann zu untersuchen, wie ein Medium auf den Kodierungsprozess des anderen Mediums einwirkt und welche möglicherweise emergenten (statt bloß additiven) Bedeutungspotenziale beide im Zusammenspiel freisetzen. Die Frage, ob der Musik an einer konkreten Stelle ein antisemitischer Code imprägniert ist oder nicht, wäre bei so einem Vorgehen zweitrangig.

Mein Ansatz versteht das Musikdrama also als komplexes, medienintegratives Zeichensystem. Die Hypothese soll lauten: Das, was die Musik der Semiose des Musikdramas transformativ hinzufügt, ist gerade dasjenige, was Barthes als ideologischen Kern des Mythos identifiziert, nämlich, Geschichte als Naturerscheinung zu präsentieren. Damit rekurriere ich offenkundig auf Adorno. Denn obwohl Adornos Wagnerkritik in diesem Punkt immer wieder hinterfragt und seiner manchmal verkürzenden Polemik ein differenzierteres Bild entgegengehalten wurde,⁵⁵ bin ich doch der Auffassung, dass seine Überlegungen zum Illusionscharakter der Wagner'schen Musik etwas Wesentliches treffen. Daran festzuhalten soll nicht bedeuten, vorgefasste (z. B. autonomieästhetische) Prinzipien an einen ihnen nicht mehr gemäßen Gegenstand anzulegen, sondern im Gegenteil gerade das Neue, in vieler Hinsicht Bahnbrechende der Wagneropern ernst zu nehmen und weiterzuverfolgen.

Vergegenwärtigen wir uns hierzu einige bereits mehr oder minder etablierte Aspekte: Zum einen ist das Musikdrama schon als Dispositiv darauf ausgelegt, die Musik als Erscheinung zu inszenieren. Bekanntlich ist der Bayreuther Orchestergraben so konzipiert, dass die Musiker*innen einerseits fürs Publikum unsichtbar sind, andererseits durch die besondere Architektur auch akustisch ein gedeckter Gesamtklang erzielt wird, dessen Einzelbestandteile nur schwer gegeneinander abzugrenzen sind. Für Nike Wagner beginnt der Mythos bereits hier: „Der Klang rauscht auf im Dunkel, im Imaginären, ohne Ursprung erscheint die Musik selber als die Halluzination eines Ursprungs, als ein Mythisches.“⁵⁶ Ähnlich argumentiert Lewis Kaye, der die Bayreuther Akustik als eine „intense and authoritative aesthetic experience“⁵⁷ beschreibt.

Zum anderen schlägt die von Adorno akzentuierte und im Bayreuther Orchestergraben buchstäblich verwirklichte „Verdeckung der Produktion“⁵⁸ auch in der Kompositionstechnik durch. Tobias Janz nimmt zwar gegenüber Adornos These vom Mischklang als „Formgesetz“⁵⁹ einige wichtige Differenzierungen vor und betont die oftmals dramaturgisch motivierte Bedeutung des unvermischten Klangs.⁶⁰ Aber wir können doch – und Janz' De-

54 Rolf Kloepfer, „Semiotische Aspekte der Filmwissenschaft: Filmsemiotik“, in: *Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, hrsg. von Roland Posner u. a., Bd. 3, Berlin und New York 2003, S. 3188–3212, hier S. 3206.

55 Siehe etwa Richard Klein, *Solidarität mit Metaphysik? Ein Versuch über die musikphilosophische Problematik der Wagner-Kritik Theodor W. Adornos*, Würzburg 1991, S. 227–229; ders., „Soziale vs. musikalische Kritik: Der Fall Wagner“, in: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von dems. u. a., Stuttgart 2011, S. 69–109, hier S. 99f.; Tobias Janz, *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners „Ring des Nibelungen“*, Würzburg 2006, S. 39–46.

56 Nike Wagner, *Wagner Theater*, Frankfurt/Main und Leipzig 1998, S. 12.

57 Lewis Kaye, „The Silenced Listener: Architectural Acoustics, the Concert Hall and the Conditions of Audience“, in: *Leonardo Music Journal* 22 (2012), S. 63–65, hier S. 64.

58 Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner* [1952/1964], in: ders., *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt/Main 2003, S. 7–148, hier S. 82.

59 Ebd.

60 Vgl. Janz, S. 107–132.

tailanalysen bestätigen das – eine Tendenz zur Entqualifizierung der Einzelstimme gegenüber einer auratischen Klangtotalität zu verzeichnen. Damit hängt eine Grundeinsicht zusammen, um die Janz' Arbeit insgesamt kreist und die für Adorno ein wichtiger Angriffspunkt ist, nämlich dass das Musikdrama Klang an die Stelle motivisch-thematischer Arbeit setzt, dass es also nicht auf einen kontrapunktisch-sprachähnlichen Diskurs ankommt, sondern um die rein materiale Präsenz von Klang als Phänomen, analog zu den, wie Janz formuliert, „elementaren Naturbildern und Naturphänomenen der Handlung“⁶¹. Zwar überlebt in den Leitmotiven auch eine Form motivischer Prägnanz, aber diese Motive entwickeln keine echte Eigendynamik, sie sind dem Klang und seiner dramaturgischen Funktion untergeordnet, aus dem sie aufsteigen und in den sie wieder zurücksinken.⁶² Janz gibt ein anschauliches Beispiel dafür, wenn er zeigt, dass sich die Handlung der kompletten ersten *Rheingold*-Szene einer vorgegebenen „Klangkurve“ von der Qualität dunkel-hell-dunkel bzw. tief-hoch-tief unterzuordnen scheint: „Mit der Bewegungskurve der gesamten Szene ist dabei ein von den Aktionen der Figuren gewissermaßen unabhängiges ‚Natur‘-Ereignis gegeben, auf das ihre Handlungen mehr reagieren als gestaltend eingreifen.“⁶³ Wenn es auch Janz nicht auf Ideologiekritik ankommt, legen solche Befunde doch nahe, dass Barthes' Mythostheorie auch für musikalische Vorgänge ein adäquates Beschreibungsmodell liefert.

Mime vs. Siegfried II: Musik

Werfen wir nach diesen Vorüberlegungen einen Blick zurück auf die *Siegfried*-Szene und in die Partitur (T. 715–822).⁶⁴ Ganz offensichtlich prallen hier zwei Klangwelten aufeinander: einerseits die der „Liebesmelodie“⁶⁵ im tiefen Streicherchor (erstmalig T. 715–718), andererseits die Mime-Welt der tiefen Holzbläser mit solistischem Englischhorn. Dass die beiden Welten inkompatibel sind, zeigt sich nicht nur in der Klangfarbe, sondern auch in der Harmonik. Der Dominantseptakkord zum Schluss des Liebesmotivs bleibt zunächst durchweg unaufgelöst, immer unterbrochen von Mimes Diktion: Beim ersten Mal („Mein Kind, das lehrt dich kennen“, T. 718f.) wird G⁷ nach g-Moll abgedunkelt statt zur Tonika C-Dur zurückzukehren. Beim zweiten Mal rückt A⁷ nach g-Moll („Jammernd verlangen Junge“, T. 742f.), wobei die Streicher angewiesen sind, „ganz ohne Gefühl“ zu spielen. Beim dritten Mal rückt H⁷ nach a-Moll („so lechzest du auch nach mir“, T. 751f.).

Mimes Verse mischen sich grundsätzlich nicht mit dem Motiv, sondern sie unterbrechen es.⁶⁶ Er bewegt sich konsistent außerhalb dieser Klangwelt. Siegfried hingegen verschmilzt mit ihr. Zweimal unterliegt seinem Gesang das Motiv in klarem D-Dur mit entsprechend

61 Ebd., S. 73.

62 Janz sieht vom *Rheingold* zur *Götterdämmerung* insgesamt eine Entwicklung in Richtung einer pauschalen, zunehmend einheitlicheren Klangästhetik. Vgl. ebd., S. 238f.

63 Ebd., S. 85.

64 Alle Taktangaben beziehen sich auf Richard Wagner, *Siegfried. Erster Aufzug*, in: ders., *Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend* (= Sämtliche Werke 12, I), hrsg. von Annette Oppermann, Mainz 2006.

65 Hans von Wolzogen, *Thematischer Leitfadens durch die Musik zu Rich. Wagner's Festspiel Der Ring des Nibelungen*, Leipzig 1876, S. 71.

66 Siehe zu dieser Stelle auch Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen* [1971/1985], Stuttgart 1996, S. 185f., sowie Gerhard Scheit, „Wagners ‚Judenkarikaturen‘ – oder: Wie entsorgt man die Enttäuschung über eine gescheiterte Revolution?“, in: *Musik/Revolution. Festschrift für Georg Knepler zum 90. Geburtstag*, hrsg. von Hanns-Werner Heister, Bd. 2, Hamburg 1997, S. 133–171, hier S. 164.

aufgelöstem Dominantseptakkord („Es sangen die Vöglein so selig im Lenz“, T. 773–777; „So ruhten im Busch auch Rehe gepaart“, T. 797–801). Die modulierenden Motivsequenzierungen dazwischen stellen die Tonika nicht in Frage, sondern zögern sie nur heraus. Die klangfarbliche Profilierung durch Streicherchöre bleibt konstant, wird aber im Verlauf noch durch Mischklänge mit den Hörnern ausdifferenziert, die zuerst die Celli (T. 797–800), dann die Kontrabässe verdoppeln (T. 806–816).

Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal betrifft die melodische Kontur. Sie ist bei Mime abwärtsgerichtet, bei Siegfried, analog zum Liebesmotiv, aufwärts. Zudem tendiert Mime zu Chromatik (der Anteil kleiner Sekunden ist im Szenenausschnitt knapp um die Hälfte höher als bei Siegfried), Siegfried hingegen zu den „reinen“ Intervallen Oktave, Quinte und Quarte (doppelt so hoher Anteil dieser Intervalle als bei Mime).

Die beiden Klangwelten lassen sich folgendermaßen gegenüberstellen:

Mime	Siegfried
Antithese zum Liebesmotiv	Synthese mit dem Liebesmotiv
tiefe Holzbläser mit Solo-Englischhorn	Streicherchöre gemischt mit Hörnern
instabile Harmonik	stabile Harmonik
Chromatik	„reine“ Intervalle

Tabelle 2: Musikalische Polarität Mime-Siegfried

Wie gesagt geht es mir weniger darum, inwiefern hier analog zum Text auch musikalisch eine Dichotomie wie Natur/Nichtnatur oder gar Jude/Nichtjude kodiert ist. Stattdessen möchte ich argumentieren, dass das Problem schon in der strikten Trennung zweier Klangwelten und der Einbettung der Handlung in ein solches Vorentschiedenes liegt. Die Dichotomien, die der Text im Akkord mit antisemitischen Stereotypen seiner Zeit entwirft, werden vorgestellt nicht als geschichtliche Konstruktion, sondern als Wesen der Dinge, Präsenz eines unmittelbar Verfügbaren, Allgemeinen.⁶⁷ Dass die Musik die Polarität Mime-Siegfried nicht dynamisch verhandelt, sondern als Urbild inszeniert, validiert meine Eingangsthese: Mit Inhalt füllt sich die Polarität primär über den Text, aber die Musik verewigt sie als Polarität, Barthes würde sagen, sie verwandelt Geschichte in Natur.⁶⁸ Das folgende Beispiel

67 Hermann Danusers Universalitätsthese, die er gegen, wie er sagt, partikuläre ideologiekritische Lesarten ins Feld führt, finde ich daher wenig überzeugend – gerade Universalitätsnarrative sind ja das Problem. Danuser sagt: „Die richtig beobachtete Parallelität [zwischen Siegfrieds Mime-Hass und Passagen des ‚Judentum‘-Pamphlets] verkennt als etwas Spezifisches, was in Wagners Weltsicht allgemeine Geltung besitzt. Nicht nur Haß, sondern Affekte jeder Art, insbesondere auch Liebe, sind bei ihm von Natur gegeben.“ Hermann Danuser, „Universalität oder Partikularität? Zur Frage antisemitischer Charakterzeichnung in Wagners Werk“, in: *Richard Wagner und die Juden*, hrsg. von Dieter Borchmeyer u. a., Stuttgart und Weimar 2000, S. 79–100, hier S. 93. Nach dieser Interpretation, wenn ich sie richtig verstehe, thematisierte die Mime-Siegfried-Beziehung nur so etwas wie eine natürliche, universale Anlage des Menschen zu Gefühlen wie Hass oder Abneigung, während sich diese Grundkonstellation dann erst in Wagners Pamphleten konkret auf das Judentum richte. So eine Grenzziehung wiederholte aber performativ ebenjene Naturerzählung, mittels derer die Opern ihren Subtext erst ideologisch legitimieren. Sie heftet sich ans Denotat und isoliert es von seinem geschichtlichen Kontext.

68 Dass die Musik die Gegensatzpaare nicht in ihre Diskursivität hineinnimmt, ist ein grundsätzlicher Unterschied von der Tradition stereotyper Charakterzeichnungen etwa der italienischen Opera buffa, der Opéra-comique oder des Singspiels. Monostatos wird im Libretto der *Zauberflöte* ostentativ als schwarz markiert, Pamina als weiß, aber die Musik verweigert eine Essenzialisierung – vgl. etwa die

aus den *Meistersingern* wird zeigen, wie sich diese Strategie beim späten Wagner noch weiter ausdifferenziert.

Beckmesser vs. Walther

Zur antisemitischen Konnotation Beckmessers in den *Meistersingern* wurde bereits viel geschrieben. Beim Preislied im dritten Akt plagiiert der Stadtschreiber Sixtus Beckmesser ein improvisiertes Gedicht seines Rivalen Walther von Stolzing und verdreht im Vortrag unfreiwillig dessen Wortlaut. Nachvollziehbarerweise sehen Millington und andere hier einen Zusammenhang mit der im „Judentum“-Pamphlet erstmals prominent von Wagner aufgestellten These, Juden hätten keine Muttersprache und seien daher nicht ausreichend mit der um sie herum gesprochenen Sprache verwachsen, um sich darin verständlich zu machen.⁶⁹ Hinzufügen möchte ich nur einen bisher unbeachteten, meines Erachtens aber besonders augenfälligen intertextuellen Bezug, nämlich einen Passus aus *Oper und Drama*, wo Wagner diese Denkfigur auf den jüdischen Komponisten Giacomo Meyerbeer anwendet: „Nicht eine Richtung ist ihm [Meyerbeer] eigentümlich, sondern jede hat er nur seinem Vorgänger abgelautet und mit ungeheurer Ostentation ausgebeutet, und zwar mit so erstaunlicher Schnelligkeit, daß der Vormann, dem er lauschte, kaum ein Wort ausgesprochen hatte, als er auch die ganze Phrase auf dieses Wort bereits ausschrie, unbekümmert, ob er den Sinn dieses Wortes richtig verstanden hatte, woher es gemeiniglich kam, daß er eigentlich doch immer etwas anderes sagte, als was der Vormann hatte aussprechen wollen [...]“⁷⁰

Die Parallele dieser lange vor den *Meistersingern* veröffentlichten Zeilen zum Narrativ der Preislied-Szene ist bemerkenswert. Derartige Assoziationen⁷¹ lagen gewissermaßen in der Luft und bildeten die Folie, vor der die *Meistersinger* als Tendenzstück rezipiert wurden und teils immer noch werden.⁷² Auf eine detaillierte Intertextanalyse sei an dieser Stelle verzichtet. Millington, Rose, Weiner und Nattiez versammeln eine Vielzahl an Hinweisen

Asymmetrie der Siegfried-Mime-Szene mit dem Terzett „Du feines Täubchen“, das Pamina, Papageno und Monostatos gleichberechtigt in die musikalische Faktur integriert. Den französischen Orientalismus des 18. Jahrhunderts mit seinen politisch-ideologischen Verwicklungen untersucht eingehend Thomas Betzwieser, *Exotismus und Türkenoper in der französischen Musik des Ancien Régime. Studien zu einem ästhetischen Phänomen*, Laaber 1993. Dabei zeigt er einerseits, wie sich ein „exotisches Vokabular“ herausgebildet hat, das „als ‚fremd‘ identifiziert wurde“ (ebd., S. 361), dass aber andererseits gerade diese Appropriation auch eine Hinwendung zu historischen und gesellschaftskritischen Sujets einleitete als „Gegenwelt zu der mythologisch ausgerichteten Tragédie lyrique“ (ebd., S. 365).

69 Vgl. Millington, S. 250f.

70 Richard Wagner, *Oper und Drama* [1851], kommentierte Ausgabe hrsg. von Klaus Kropfing, Stuttgart 2008, S. 93f. Wagner beginnt mit dem Befund: „Als Jude hatte er [Meyerbeer] keine Muttersprache, die mit dem Nerve seines innersten Wesens untrennbar verwachsen gewesen wäre“ (ebd., S. 92).

71 Ein anderes Beispiel sind diverse Anspielungen auf das Grimm'sche Märchen *Der Jude im Dorn*. Für eine intertextuelle Analyse siehe Hans Rudolf Vaget, „Der Jude im Dorn oder: Wie antisemitisch sind *Die Meistersinger von Nürnberg*?“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 69/2 (1996), S. 271–299.

72 „In der Musikalischen Zeitung ist ein Bericht über die Aufführung der MSinger in Wien. Unter anderem hatten die J. [Juden] dort verbreitet, das Lied von Beckmesser sei ein altes jüdisches Lied, welches R. habe persiflieren wollen.“ Eintrag 14. März 1870, in: Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, S. 208. 2017 inszenierte Barrie Kosky in Bayreuth die Prügelfuge als Pogrom und verlegte die Schlusszene in den Gerichtssaal der Nürnberger Prozesse.

darauf, dass auch Beckmessers Attribute antisemitisch konnotiert sind.⁷³ Augenmerk soll stattdessen auf die musikalische Umsetzung von Beckmessers „falscher“ (T. 2391–2454)⁷⁴, bzw. Walthers „richtiger“ Preislied-Version (T. 2610–2706) gelegt werden.

Es überrascht vorab kaum, dass auch die beiden Preislied-Versionen wieder als Polarität inszeniert sind. Die Partikularität der solistischen „Laute“ Beckmessers – imitiert von einer durch Stahlsaiten verfremdeten Harfe – steht der chorischen Allgemeinheit Walthers gegenüber, die nach und nach die gesamte symphonische Farbpalette aufruft und sich zum Schluss noch mit dem Chor mischt. Beckmessers Harmonik ist so instabil wie sein Holzpodest – sie kreist insgesamt um e-Moll, sackt aber dann, erstmals antizipiert von der Volksfantasie des am Galgen hängenden Stadtschreibers (T. 2426–2431), nach d-Moll ab. Walther dagegen beschreibt einen klassischen Bogen von C-Dur in die Dominanttonart G-Dur und zurück.

Was Walthers Preislied aber qualitativ von Siegfrieds Naturbeschreibung unterscheidet, ist eine deutliche Verfeinerung der Mischklangtechnik. Im Gegensatz zu Beckmesser wird beinahe jede gesungene Note von mindestens einem, meistens mehreren anderen Instrumenten verdoppelt. Tabelle 3 ordnet den gesungenen Phrasen jeweils diejenigen Instrumente zu, die die Melodie unisono oder oktaviert verdoppeln – unabhängig vom restlichen Orchestersatz, dessen instrumentale Zusammensetzung ebenfalls stetig wechselt.

Gesangstext Walther	verdoppelt von
Morgenlich leuchtend im rosigen Schein,	Klar. 1
von Blüt und Duft geschwellt die Luft,	Ob. 1, Vl. 1
voll aller Wonnen, nie eronnen, ein Garten lud mich ein,	Ob. 1, Klar. 1, Hrf., Vl. 1
dort unter einem Wunderbaum, von Früchten reich behangen, zu schau in sel'gem Liebestraum, was höchstem Lustverlangen.	Vl. 1
Erfüllung kühn verhieß, das schönste Weib:	Ob. 1, Vl. 1
Eva, im Paradies! //	-
Abendlich dämmernd umschloß mich die Nacht; auf steilem Pfad war ich genäht	Br. 1
zu einer Quelle reiner Welle,	Vl. 1, Horn 1
die lockend mir gelacht:	Horn 1
dort unter einem Lorbeerbaum,	Vcl. 1
von Sternen hell durchschienen,	Ob. 1
ich schaut im	Vl. 1, Vl. 2
wachen Dichtertraum, von heilig holden Mienen,	Vl. 1, Horn 1
mich netzend mit dem edlen Naß,	Ob. 1, Klar. 1, Br.
das hehrste Weib,	Ob. 1, Klar. 1, Klar. 2, Vl. 1
die Muse des Parnaß! //	-
Huldreichster Tag,	Ob. 1, Klar. 1
dem ich aus Dichters Traum erwacht!	Ob. 1, Klar. 1, Vl. 1, Vcl. 1
Das ich erträumt,	Ob. 1, Vl. 1
das Paradies,	Vl. 1, Vcl. 1
in himmlisch neu verklärter Pracht,	Vl. 1
hell vor mir lag,	Ob. 1, Klar. 1

73 Siehe oben, Anm. 1.

74 Alle Taktangaben beziehen sich auf Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg. Dritter Aufzug* (= Sämtliche Werke 9, III), hrsg. von Egon Voss, Mainz 1987.

dahin lachend nun der Quell	Ob. 1
den Pfad mir wies,	Ob. 1, Vl. 1
die, dort geboren,	Br.
mein Herz erkoren,	Vl. 1, Vl. 2
der Erde lieblichstes Bild, als Muse mir geweiht,	Vl. 1
so heilig ernst als mild,	Fag., Pos. 2
ward kühn	Ob. 1, Klar. 1
von mir gefreit;	Klar. 2, Fag., Br.
am lich-	Horn 2
-ten Tag der	Fl. 1, Ob.
Sonnen,	Ob. 1, Vl. 1, Vl. 2
durch Sanges Sieg	-
gewonnen	Vl. 1, Vl. 2
Parnaß	Horn 3, Horn 4, Br., Vcl. → Horn 3, Horn 4, Pos. 2, Volk (S + A), Br., Vcl. → Fl. 1, Fl. 2, Horn 2, Pos. 2, Hrf., Volk (S), Vl. 1, Vcl. → Fl. 1, Fl. 2, Klar. 1, Fag. 1, Horn 1, Horn 4, Hrf., Volk (T), Vl. 1, Vcl. → Fl. 1, Fl. 2, Klar. 1, Horn 1, Hrf., Vl. 1 → Fl. 1, Fl. 2, Klar. 1, Hrf., Vl. 1
und Paradies!	Klar. 1

Tabelle 3: Instrumentale Verdopplungen von Walthers Gesang im Preislied (T. 2615–2706)

Die Tabelle abstrahiert von kleinen rhythmischen Verschiebungen und ornamentalen Ausfüllungen, die gegen Ende immer häufiger auftreten und das Geschehen heterophon auffächern. Es zeigt sich: Walthers Gesang fügt sich nahtlos in den Klanghintergrund ein, dessen Timbrequalität einem ständigen Transformationsprozess unterliegt. Die Übergänge sind subtil ausgearbeitet mittels Überlappungen und dynamischer Ein- bzw. Ausblendungen. Mithilfe solcher Überlappungen tilgt Wagner auch die Atempausen: In den Takten 2618–2623 (Beispiel 1) und 2631–2635 teilt er die Oboenmelodie so auf beide Instrumente auf, dass eine hörbare Atemzäsur vermieden wird:

Ob. 1

Ob. 2

WALTHER

Schein, von Blü' und Duft ge-schweilt die Luft, voll al-ler Won-nen, nie er-son-nen, ein Gar-ten lud mich...

Beispiel 1: *Die Meistersinger von Nürnberg*, T. 2618–2623, Stimmauszug Oboe 1, Oboe 2, Walthers

Für die Nivellierung der kontrapunktischen Einzelstimme zugunsten eines in seiner Zusammensetzung nie ganz greifbaren symphonischen Mischklangs prägte Adorno den Begriff

The image displays a page of a musical score for Wagner's *Die Meistersinger von Nürnberg*, specifically measures 2702-2705. The score is organized into sections labeled A through F at the top. It features a variety of instruments: Flutes (Fl. 1, 2), Oboes (Ob. 1, 2), Clarinets (Klar. B. 1, 2), Bassoons (Fag. 1, 2), Horns (Hrn. F. 1, 2, C. 3, C. 4), Trumpets (Pos. 1, 2, 3), Trombones (Pos. 1, 2, 3), Percussion (Pauk.), Harp (Hrf.), and a vocal soloist (WALThER) and a vocal ensemble (VOLK) consisting of Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The vocal parts have German lyrics: 'won - nen Par - naß und Par - ra - schön - sten Traum, hör' - ich es wohl, - doch fast' es schön - sten Traum, hör' - ich es wohl, - doch fast' es kaum schön - sten Traum, hör' - ich es wohl, - doch fast' es kaum schön - sten Traum, hör' - ich es wohl, - doch fast' es kaum'. The score includes dynamic markings such as 'cresc.', 'poco ritenuto', 'dim.', and 'pp'. The vocal parts are marked with 'p' and 'pp'.

Beispiel 2: *Die Meistersinger von Nürnberg*, T. 2702–2705, Mischklang auf dem Wort „Parnaß“

der Phantasmagorie.⁷⁵ Gemeint ist damit der Illusionscharakter einer Musik, die ihre Zusammensetzung und technische Hervorbringung mittels Technologie überdeckt und sich als „zweite Natur“⁷⁶ stilisiert. Das Preislied mit seinem Farbenspiel und seiner Verdrängung des atmenden, arbeitenden Musikers gäbe ein Schulbeispiel dafür her.⁷⁷ Es kulminiert in der instrumentalen Hüllkurve über dem Wort „Parnaß“ in den Takten 2702–2705 (Beispiel 2).

Vernachlässigen wir vorerst die Oktavlagen und konzentrieren uns auf die instrumentale Zusammensetzung: Walthers Sextsprung *c–a* wird von zwei Hörnern, den Bratschen und den Celli verdoppelt (A), dann mischen sich in das ausgehaltene *a* zunächst die zweite Posaune sowie die Sopran- und Altstimmen des Chors (B). Auf der zweiten Zählzeit in Takt 2703 (C) löst das zweite Horn die anderen beiden ab, außerdem werden Alte und Bratschen ersetzt durch die beiden Flöten, Harfe und die ersten Geigen. In Phase D wird Horn 2 wiederum vom ersten und vierten Horn abgelöst, die Chor-Sopranen von den Tenören. Die Posaune verstummt, dafür mischen sich bei den Holzbläsern noch die erste Klarinette und das Fagott ein. Die Timbre-Komplexität nimmt dann wieder ab, zuerst verlassen das *a* Fagott, viertes Horn, Tenöre und Celli (E) schließlich auch das erste Horn (F), sodass nur noch die Flöten, Klarinette, Harfe und Geigen übrigbleiben. Innerhalb von vier Takten verzeichnen wir also eine fünfmalige klangfarbliche Umbelichtung eines einzigen ausgehaltenen Tons.

Beziehen wir die Oktavlagen ein, tritt noch eine zusätzliche Dimension der Klangformung hinzu: Die instrumentale Verdopplungstechnik projiziert Walthers klingendes *a'* prismatisch in den Klangraum. Sie bewegt sich dabei graduell in die Höhe: Walthers *a'* mischt sich in Phase B zuerst unisono mit dem vierten Horn, dem Chor, Bratschen und Celli. Das kleine *a* der Posaune und das *a''* bereichern den Klang um seine beiden benachbarten Oktaven. In Phase C fügen Flöten, Geigen und Harfe noch die dreigestrichene Oktave hinzu, sodass sich das ausgehaltene *a* über insgesamt vier Oktaven spreizt. Durch Ausblenden der tiefen Instrumente in den Phasen E und F wird die Bassregion dann wieder herausgefiltert. Die mittlere Lage bleibt zuletzt Walther vorbehalten, dazu erklingen nur noch die beiden oberen Oktaven in den Holzbläsern, Geigen und der Harfe.

Nicht zu leugnen, dass solche Stellen beeindruckend komponiert sind und viele Entwicklungen im 20. Jahrhundert vorbereiten. Aber in Adornos Dialektik ist die Rückseite dieser technischen Avanciertheit gerade ein Regress in den Mythos: „Wagners Gestalten lassen nur darum beliebig als Symbole sich nutzen, weil in der Phantasmagorie ihre Existenz nebelhaft zerrinnt.“⁷⁸ Ähnliches meint Barthes, wenn er die Transfiguration von Geschichte in Natur als ideologischen Kern des Mythos beschreibt. Folgen wir diesem ideologiekritischen Impetus, können wir sagen: Die Dichotomien Mime-Siegfried und Beckmesser-Walther nehmen in der intermedialen Semiose des Musikdramas eine ganze Reihe analysierbarer Konnotationen an, aber es ist vor allem die Musik, die diese Bedeutungspotenziale dem dramatisch-argumentativen Diskurs entzieht und als Apriori hinstellt, als „reiches, gelebtes, spontanes, unschuldiges, unbestreitbares Bild“⁷⁹.

75 Vgl. Adorno, S. 82–91.

76 Ebd., S. 92.

77 In diesem Sinne auch David J. Levin, der Walthers Preislied als „utopisches Bild Wagners, in dem die Produktionsweisen vertuscht werden“ beschreibt (David J. Levin, „Die Dramaturgie der Alterität“, in: *Richard Wagner im Dritten Reich. Ein Schloss Elmau-Symposion*, hrsg. von Saul Friedländer und Jörn Rüsen, München 2000, S. 92–108, hier S. 104).

78 Adorno, S. 85. Zu Adornos Fortschrittsdialektik siehe ausführlich Julia Freund, *Fortschrittsdenken in der Neuen Musik. Konzepte und Debatten in der frühen Bundesrepublik*, Paderborn 2020, S. 11–146.

79 Barthes, *Mythen des Alltags*, S. 263. Hervorhebung im Original. Vgl. oben, bei Anm. 19.

Wagners explizierte Ästhetik folgt dem Grundsatz einer „Gefühlswerdung des Verstandes“⁸⁰. Sie sieht das Potenzial der Musik darin, diese „mit der Handlung selbst so vollständig zu verbinden, daß eben durch diese Vermählung die Handlung wiederum zu der idealen Freiheit, d. h. Befreiung von der Nöthigung zu einer Motivierung durch Reflexion, gelangen kann“⁸¹. An die Stelle einer diskursiven Eruiierung handlungskonstitutiver Beweggründe und Zusammenhänge, wie sie im klassischen Drama stattfindet, setzt Wagner das Ideal der Naivität. Seine Forderung einer „naiven Präzision“⁸² interpretiert Janz ziemlich treffend dahingehend, „in der Fülle der Welt des *Ring* gewissermaßen alles so darzustellen, wie es sich ‚nach seiner Art‘ zeigt“⁸³. Wir haben gesehen: Die Musik erweist sich hierfür als prädestiniertes Medium. Sie mag zweifellos auch psychologisieren, sie mag Handlungselemente in bestimmte Blickwinkel rücken. Aber, darin behält Adorno recht, Widerstand gegen den Mythos bietet sie kaum. Im Gegenteil: Sie ideologisiert.⁸⁴

Ausblick

Ist Ideologie auch unwahr, birgt sie doch gleichzeitig ein Wahrheitspotenzial. Ihr Nerv ist etwas Unbewältigtes. Und vielleicht ist ja der Schmerz, den wir empfinden, wenn wir so einen Nerv freilegen, am Ende konstruktiver als der Versuch, ihn bloß nicht anzurühren.

Richtig ist, dass viele der im 19. Jahrhundert gängigen Stereotype heute nicht mehr unmittelbar zu dechiffrieren sind. Das bedeutet aber nicht, dass sie nicht immer noch im kollektiven Unbewussten schwelten, dass sie nicht daraus auch wieder hervorgeholt und instrumentalisiert werden könnten – zumal das Stereotyp ja immer schon dazu neigt, mit Bedeutungsambiguitäten zu kokettieren, statt plump-agitatorisch hervorzutreten.⁸⁵ Wenn Barthes das Gefährliche am Mythos gerade darin sieht, dass er sich hinter Denotaten verbirgt und so seiner diskursiven Reflexion entzieht, dann müsste eine künstlerische oder theoretische Kritik auf Offenlegung zielen.

Die Bayreuther *Meistersinger*-Inszenierung von Barry Kosky ist dafür ein gutes Beispiel.⁸⁶ Indem Kosky jene sekundäre Bedeutungsschicht ausspricht und auf der Bühne verhandelt,

80 Wagner, *Oper und Drama*, S. 215.

81 Richard Wagner, „Einleitung zu einer Vorlesung der ‚Götterdämmerung‘“, in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, Leipzig 1873, S. 366–368, hier S. 367.

82 Ebd.

83 Janz, S. 88f.

84 James Buhler zieht Parallelen zwischen Wagners Musik als „production of myth not signification“ (James Buhler, „*Star Wars*, Music and Myth“, in: *Music and Cinema*, hrsg. von dems. u. a., Hannover und London 2000, S. 41) und dem Soundtrack der *Star Wars*-Filme, „where all compositional force is brought to bear on making the themes associated with the rebels seem natural or at worst fantastic, while those of the Empire sound rigid, ponderous, and above all unnatural“ (ebd., S. 48).

85 Deswegen ist auch mit Dieter Borchmeyers Feststellung, antisemitische Anspielungen seien „nie unmittelbar in Text und Musik der Wagnerschen Musikdramen festzumachen“ (Dieter Borchmeyer, „Renaissance und Instrumentalisierung des Mythos. Richard Wagner und die Folgen“, in: *Richard Wagner im Dritten Reich. Ein Schloss Elmau-Symposium*, hrsg. von Saul Friedländer und Jörn Rüsen, München 2000, S. 66–91, hier S. 83) bzw. nicht „philologisch dingfest zu machen“ (ders., „Richard Wagners Antisemitismus“, 2013, <<https://www.bpb.de/apuz/160065/richard-wagners-antisemitismus>>, 26.11.2020) nur wenig gesagt. Wären sie es, würde sich ihre Wirkung gegen sie kehren. Barthes argumentiert plausibel, dass die Sprache den Mythos in seiner ideologischen Funktion demaskiert, sobald sie ihn explizit macht. Siehe dazu Barthes, *Mythen des Alltags*, S. 276f.

86 Siehe oben, Anm. 72.

die im Drama nur als Subtext angelegt ist, indem er also ihr Politisches explizit macht, entmythisiert er sie. Ein anderes Beispiel ist Peter Konwitschnys Hamburger Inszenierung von 2002, die Sachs' Schlussrede mit einer Diskussion über Nationalismus und Globalisierungskritik unterbricht und so auch die Musik einen Augenblick lang stummschaltet.

In solche Illusionsbrüche ließe sich die Musik noch konsequenter integrieren, die selbst in State-of-the-Art-Regietheaterproduktionen noch zu sakrosankt behandelt wird. Längst wird Goethe auf Theaterbühnen nicht mehr nur im Wortlaut skandiert, sondern bei gründlicher Regie- und Dramaturgiearbeit eher kritisiert, kommentiert. Warum sollte sich analog nicht auch der Opernbetrieb einmal an die Musik herantrauen? Regisseur*innen, Komponist*innen und Medienkünstler*innen könnten sich zusammentun und gemeinsam überlegen, wo und wie in die Partitur eingegriffen werden kann, z. B. um der Wagner'schen Illusionsmaschinerie ein Stück Medienreflexivität zurückzugeben oder, im Gegenteil, diese Maschinerie so auf die Spitze zu treiben, dass sie sichtbar wird als handelnde Akteurin. Collagen, Arrangements, Live-Elektronik sind nur einige der zur Verfügung stehenden Mittel. Auch der Raum ließe sich bewusster einbeziehen: etwa indem das Orchester aus dem Graben und auf die Bühne geholt wird wie – zugegebenermaßen eher der provisorischen Spielstätte geschuldet – 2019 im Kölner *Tristan* von Patrick Kinmonth und François-Xavier Roth. Die Musizierenden waren dort zwar nicht direkt in das dramatische Geschehen eingebunden, aber doch Teil des szenografischen Konzepts.

Natürlich sollen solche Eingriffe nicht dazu dienen, Wagners Opern unproblematischer zu machen. Es sollte vielmehr darum gehen, ihrer komplexen Medialität durch ein ebenso komplexes Aufführungskonzept gerecht zu werden, ihnen also wirklich einmal auf Augenhöhe zu begegnen. All das wären Maßnahmen, um den Dialog mit Wagners Opern auch zwei Jahrhunderte später noch am Leben zu halten. Die Probe ihrer Relevanz heute ist unablässige Kritik und Aktualisierung.

Abstract

This study revisits the debate about antisemitic subtexts in Richard Wagner's music dramas and offers an outline of an ideology-critical analysis of his works. The proposed methodology avoids speculations about the author's intentions and instead – in accordance with post-structural semiotics – reconstructs ideology as an intersubjective and context-driven sign system, modelled on Roland Barthes's theory of myth. This approach is demonstrated with two examples taken from *Siegfried* and *Die Meistersinger von Nürnberg*. In a first step, I apply intertextual analysis in order to identify antisemitic codes that potentially overlap with the primary text of the operas. In a second step, the specific manner in which those codes are embedded in the multimedia semiosis of the music drama is examined with a particular emphasis on the role of the music. I argue that Wagner's music tends to modify these codes by presenting them as natural and immediate, thus serving as a vehicle of ideology. Finally, in light of these considerations, I suggest an alternative approach to performing Wagner's operas today.

Veronika Knodel (Köln)

Sprachlosigkeit und Trauma in Toshio Hosokawas *Voiceless Voice in Hiroshima* (1989/2001)

Falte eintausend Origami-Kraniche und die Götter gewähren dir einen Wunsch – so lautet eine alte japanische Legende, die eine Freundin der an Leukämie erkrankten Sadako Sasaki erzählt hatte. Sasaki war zweieinhalb Jahre alt, als die amerikanische Atombombe „Little Boy“ am 6. August 1945 über Hiroshima gezündet wurde und alles in einem Radius von anderthalb Kilometern zerstörte. An den Folgen der radioaktiven Strahlung und der daraus resultierenden Krebserkrankung verstarb Sasaki zehn Jahre später. In der Hoffnung auf Heilung faltete sie bis zu ihrem Tod 1.600 Kraniche. Seither ist das Schicksal des Mädchens – und insbesondere der Origami-Kranich – als internationales Friedenssymbol in das kulturelle Gedächtnis eingegangen, verewigt in Denkmälern wie etwa dem Anti-Atom-Denkmal im Hiroshima-Nagasaki-Park in Köln. Im Jahr 2020 hat sich der Atombombenabwurf auf Hiroshima zum 75. Mal gejährt, doch nicht nur Denkmäler in Form von Gedenkstätten und Skulpturen halten die Erinnerung an dieses Ereignis wach. Ebenso tragen mediale Orte, die in Literatur, Kunst und Musikwerken entstehen, zur Erhaltung und Formung von Erinnerungen im kulturellen Gedächtnis bei und werden dadurch zu Erinnerungsorten der jeweiligen Kriegsschauplätze.¹

Mit dem Oratorium *Voiceless Voice in Hiroshima* (1989/2001) hat der japanische Komponist Toshio Hosokawa (*1955) einen solchen medialen Erinnerungsort für Hiroshima geschaffen. Angesichts zunehmender weltpolitischer Spannungen scheint Hosokawa eine moralische Verantwortung im Umgang mit dem Atombombenabwurf zu verspüren. Dazu äußert er sich in Bezug auf sein Werk *Voiceless Voice* im Interview mit dem Kulturmagazin *sonograma* vom 2. Januar 2011:

„Today, we are living in a world full of horrors, where many terrible things happen, and I simply do not want to close my eyes for these horrendous travesties, I want to see that reality. [...] I must see the reality through the music and that is the one thing I can do as an artist – create beauty through my work.“²

Mit diesem Statement wendet sich Hosokawa nicht nur gegen das Wegsehen und das Vergessen, vielmehr möchte er mit seiner Musik die Sprachlosigkeit – ausgelöst durch das Kriegstrauma – aufbrechen, wie auch schon der Titel der Komposition andeutet.³ Hosokawa wurde zehn Jahre nach dem Atombombenabwurf in Hiroshima geboren, seine Eltern und Großeltern waren von den katastrophalen Auswirkungen direkt betroffen. In seiner Kindheit wurde jedoch über den Bombenabwurf kaum gesprochen. Erst in den Achtziger-

1 Lena Nieper und Julian Schmitz, „Intro: Musik und kulturelle Erinnerung“, in: *Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis – Geschichte – Gegenwart*, hrsg. von denselben, Bielefeld 2016, S. 11–26, hier S. 14.

2 Carme Mirò und Toshio Hosokawa, „Interview with Toshio Hosokawa vom 2. Januar 2011“, in: *sonograma magazine – Revista de pensament musical i difusió cultural* 9 (2011), <<http://sonograma.org/2011/01/interview-with-toshio-hosokawa>>, ISSN 1989-1938, 2.6.2020.

3 Siehe dazu die Werkbeschreibung auf der Webseite des Schott-Verlags <<https://de.schott-music.com/shop/voiceless-voice-in-hiroshima-no208134.html>>, 2.6.2020.

jahren, als Hosokawa nach seinem Studienaufenthalt in Deutschland wieder nach Japan zurückkehrte, sprach er mit seinen Eltern konkret über dieses Ereignis: „Meine Mutter sagte dazu, sie habe die Hölle gesehen.“⁴

Als einflussreicher zeitgenössischer Komponist findet Hosokawa vor allem in Deutschland, aber auch international bereits wissenschaftliche Beachtung. Oftmals kommen ästhetische Merkmale aus der japanischen Kunst und dem Zen-Buddhismus in Verbindung mit seinem Werk zur Sprache, die eng mit Hosokawas nationaler Identität verbunden sind: Dazu gehören in erster Linie ein spezifisches Verhältnis von Natur, Zen-Buddhismus und Stille, aber auch Anlehnungen an weitere japanische Künste. Stilistisch gesehen führt Hosokawa diese Elemente mit einer Musiksprache zusammen, die an die Ästhetik der deutschen Avantgarde der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts anknüpft. Als japanischer Komponist, der in Deutschland studiert hat und die Sprache fließend spricht, pendelt er zwischen West und Ost und fungiert damit als eine Art „Brückenbauer“⁵ zwischen den Kulturen. In den bisherigen Veröffentlichungen über Hosokawa wurden vor allem kammermusikalische Instrumental- und Vokalwerke besprochen, weniger jedoch die umfangreicheren Werke, zu denen *Voiceless Voice in Hiroshima* als Oratorium gehört. Zwei Ausnahmen bilden hierbei Aufsätze von Hyejin Yi und Wolfgang-Walter Sparrer.⁶ Während Sparrer nur eine grobe Einführung in das Werk gibt und Bezüge zu verwandten Werken aufzeigt, nähert sich Hyejin Yi der Komposition durch das kulturwissenschaftliche Konzept der „national cultural memory“.⁷ Mit Fokus auf den 2. Satz „Death and Resurrection“ und unter Berücksichtigung der verwendeten Textauschnitte aus *Genbaku no ko* (*Children of Hiroshima*, 1951⁸) macht Yi narrative Elemente in der Musik aus, die eine japanische Identität konstituieren, und stellt diese in den Zusammenhang eines Ost-West-Konflikts.

Was Yi und Sparrer jedoch in ihren Beiträgen zu *Voiceless Voice in Hiroshima* außer Acht lassen, ist die bemerkenswerte Tatsache, dass Hosokawa die Gattung des Oratoriums wählt, um historisch-politische Ereignisse wie den Atombombenabwurf erinnerbar und rezipierbar zu machen. Angesichts der Kriegstraumata des 20. Jahrhunderts scheint das Oratorium ein besonders geeigneter Ort für die Artikulierung dieser Geschehnisse und deren Verbindung mit dem kulturellen Gedächtnis zu sein. Für die vorliegende Studie stellen sich daran anknüpfend folgende Fragen: Wie wird der Atombombenabwurf auf Hiroshima in Hosokawas Musik dargestellt und das Kriegstrauma durch gattungsspezifische Merkmale aufgearbeitet? Und wie verbinden sich auf formal-ästhetischer Ebene die christlich-europäische Oratorientradition mit japanischer Ästhetik?

4 Toshio Hosokawa und Walter-Wolfgang Sparrer, *Stille und Klang. Schatten und Licht – Gespräche mit Walter-Wolfgang Sparrer*, Hofheim 2012, S. 13.

5 Vgl. Max Nyffeler, „Fluchtpunkt Japan: Im Fernen Osten ist Musik aus Europa ungebrochen attraktiv. Ein Brückenbauer im Bereich der zeitgenössischen Musik ist Toshio Hosokawa“, in: *NZfM* 175/1 (2014), S. 68–70.

6 Walter-Wolfgang Sparrer, „Begegnungen der Kulturen. Ästhetik und Engagement bei Isang Yun, Younghee Pagh-Paan und Toshio Hosokawa“, in: *Den Frieden komponieren? Ein Symposium zur musikalischen Friedensforschung, Bremen, 16. bis 18. Januar 2009*, hrsg. von Hartmut Lück und Dieter Senghaas, Mainz 2010, S. 77–93; sowie Hyejin Yi, „National Cultural Memory in Late-Twentieth-Century East Asian Composition: Isang Yun, Hosokawa Toshio, and Zhu Jian'er“, in: *The World of Music: A Journal of the Department of Musicology of the Georg August University Göttingen* 6/1 (2017), S. 73–102.

7 Yi, S. 74f.

8 Arata Osada, *Children of Hiroshima*, hrsg. von Yoichi Fukushima, New York u. a. 1982.

Das Oratorium als musikalisches Kriegsdenkmal

Aleida und Jan Assmann haben in der deutschsprachigen Erinnerungsforschung das meist-rezipierte Modell zur Definition von kulturellem Gedächtnis geliefert. Eine grundlegende Unterscheidung im Modell besteht darin, das kulturelle Gedächtnis vom kommunikativen Gedächtnis abzugrenzen. Bei letzterem handelt es sich um eine rezente Spanne von etwa 70 bis 80 Jahren, die in einer Gesellschaft vor allem durch mündliche Überlieferungen von Zeitzeugen festgehalten wird, wohingegen es sich beim kulturellen Gedächtnis um eine „organisierte und zereemonialisierte Kommunikation über die Vergangenheit“ handelt, die sehr viel weiter zurückliegt.⁹ Mit dem Versterben der Überlebenden des Zweiten Weltkrieges befinden sich die individuellen und kollektiven Erinnerungen an die Kriegereignisse in einem Zwischenzustand, der „floating gap“: Sie sind in einem Schwebезustand, in welcher die mündlichen Überlieferungen von transgenerationalen Augenzeugen nach und nach durch Riten, Denkmäler und kulturelle Texte fixiert und medial vermittelt werden.¹⁰ Damit werden die überlieferten Erinnerungen des Zweiten Weltkriegs zu Vergangenheitsrekonstruktionen einer bestimmten ‚Wir-Gruppe‘, die im Akt des Erinnerns performativ vollzogen werden und sich identitätsstiftend auf diese Gruppe auswirken (vgl. Welzer). Neben literarischen Werken, Bildern und Filmen übernimmt ebenso die Musik als Medium eine tragende Rolle bei solchen Erinnerungsprozessen:

„(Musik-)Geschichte wird somit zum Gegenstand[,] an den durch Musik und Musikkulturen erinnert wird und somit eine Relevanz zeitigt für die jeweilige Gegenwart, auf individueller und kollektiver Ebene. Gleichzeitig verortet sich das Werk als Ereignis in Zeit und Raum und Musik wird zum Medium, durch welches Geschichte vermittelt wird.“¹¹

Musik besitzt die Eigenschaft, die Zuhörer*innen stark zu emotionalisieren und dadurch Erinnerungen hervorzurufen.¹² Diese Eigenschaft scheint besonders für die Aufarbeitung von traumatischen Kriegserlebnissen eine große Relevanz zu haben. In Anlehnung an Pierre Janet's therapeutische Modelle konnte Carolyn Birdsall in Gesprächen mit deutschen Zeitzeugen nachweisen, dass Musik und Klänge verschüttete traumatische Erinnerungen wachrufen und diese in sogenannten „Blitzlicht-Momenten“ („flashbulb memories“) detailliert erzählt werden können.¹³ Zwar sind nicht alle Zeitzeugen, die den Zweiten Weltkrieg miterlebt haben, zwangsweise dadurch traumatisiert; denjenigen, die jedoch davon betroffen sind, fällt es schwer oder es ist ihnen gar unmöglich, die traumatischen Erlebnisse zu erzählen oder Bedeutungssystemen zuordnen zu können. Durch das Hören von Geräuschen wie Schüssen, Sirenen, Explosionen und Flugzeuqlärm, aber auch von bestimmten (propagandistischen) Musikstücken können „Blitzlicht-Momente“ entstehen und dadurch traumatische Kriegserlebnisse in einer Erzählung rekonstruiert und eingeordnet werden – diese Geräusche haben sich tief in das sonische Gedächtnis der Betroffenen eingeschrieben. Über den Hörsinn sind die durch die Geräusche ausgelösten Erinnerungsprozesse eng mit wei-

9 Harald Welzer, „Gedächtnis und Erinnerung“, in: *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Bd. 3: *Themen und Tendenzen*, hrsg. von Friedrich Jaeger und Jörn Rüsen, Stuttgart u. a. 2011, S. 168.

10 Vgl. Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 2007.

11 Nieper und Schmitz, S. 15.

12 Vgl. ebd., S. 23f.

13 Carolyn Birdsall, „Sound Memory: A Critical Concept for Researching Memories of Conflict and War“, in: *Memory, Place and Identity. Commemoration and Remembrance of War and Conflict*, hrsg. von Danielle Drozdowski u. a., London u. a. 2016, S. 111–129, hier S. 122.

teren sensorischen Eindrücken verbunden: So entstehen beim Hören des Klangs nicht nur Bilder vor dem inneren Auge, es werden beispielsweise auch Gerüche wie Rauch, Metall und Pulver erinnert.¹⁴ Somit kann durch die Konfrontation mit den Klängen aus der Kriegszeit die Erinnerung daran intensiv wiedererlebt werden.

An den Komponist*innen, die einen oder beide Weltkriege miterlebt haben, sowie ihrer Nachfolgeneration sind die Kriegstraumata weder in der persönlichen Biografie noch in ihrer ästhetischen Musiksprache spurlos vorübergegangen. Einen musikphilosophischen Ansatz dazu bietet der Ligeti-Schüler und Musikwissenschaftler Wolfgang-Andreas Schultz. Es wirft ein neues Licht auf die Nachkriegsavantgarde und auf so einflussreiche Studien wie Theodor W. Adornos *Philosophie der neuen Musik* (1949), wenn Schultz davon ausgeht, dass die Kompositionstechniken der Neuen Wiener Schule sowie der Avantgarde-Komponist*innen nach 1950 nicht ausschließlich Ergebnis einer fortschrittsbedingten Entwicklung europäischer Musiktraditionen seien. Vielmehr seien die um und nach den Weltkriegen entstandenen kompositorischen Verfahren wie die Zwölftontechnik, der Neoklassizismus und der Serialismus auch eine Folge der traumatischen Kriegserfahrungen.¹⁵ Dazu parallelisiert Schultz die Charakteristika dieser Kompositionsverfahren mit den psychologischen Erkenntnissen aus der Traumatherapie: So wie das Erleben traumatischer Ereignisse beim Subjekt zur Dissoziation der eigenen Person und zur Rationalisierung führe, so würden auch in der Avantgarde-Musik des 20. Jahrhunderts Emotionalität und Expressivität hinter fragmentarischen, zerstückelten, aber gleichzeitig nach Ordnung strebenden Formen zurücktreten. Schultz führt diesen Gedanken weiter, indem er die Behandlungsmethoden aus der Traumatherapie auf die Musik im weitesten Sinne überträgt. Um die Aufarbeitung des Traumas zu ermöglichen, müsse die Musik wieder einen organischen Fluss entwickeln, den Kontakt zum Körper durch das Atmen und das Zulassen von Emotionen wiederherstellen und schließlich einen klaren Zeithorizont rekonstruieren. Auf diese Weise könnten die traumatischen Erlebnisse betrauert und in die Gesellschaft hineingetragen werden. „Post-traumatic growth“ wird in der Psychologie der Zustand genannt, bei dem es über die Rehabilitation zu einer persönlichen und folglich gesellschaftlichen Weiterentwicklung kommt, die das Potenzial habe, in eine „spirituelle Dimension“ hineinreichen zu können.¹⁶

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum sich die Aufarbeitung des Zweiten Weltkriegs im 20. Jahrhundert so stark in der Gattung des Oratoriums manifestiert hat. Dabei spielen vor allem zwei spezifische Qualitäten eine entscheidende Rolle: die spirituell bis moralisch geprägten Inhalte auf der einen Seite und der erzählerische Rahmen auf der anderen Seite; denn wie Astrid Erll bemerkt, ist „Erzählen [...] Bedingung der individuellen wie kollektiven Erinnerung“.¹⁷ Das Oratorium als Vokalkomposition mit instrumentaler Begleitung und dramatischer Anlage hat seinen historischen Ursprung in der christlichen Tradition des 16. Jahrhunderts; entsprechend verweist auch der etymologische Ursprung des Wortes auf einen Gebetsaal.¹⁸ Durch diesen christlichen Kontext waren die Stoffe – und

14 Ebd.

15 Wolfgang-Andreas Schultz, *Avantgarde – Trauma – Spiritualität. Vorstudien zu einer neuen Musikästhetik*, hrsg. von Tim Steinke, Mainz 2014, S. 20–39.

16 Ebd., S. 37.

17 Astrid Erll, „Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen“, in: *Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*, hrsg. von Ansgar Nünning und Vera Nünning, Stuttgart u. a. 2003, S. 170.

18 Günther Massenkeil, Art. „Oratorium. I. Zur Terminologie und Vorgeschichte“, in: *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14091>>, 1.9.2020.

somit auch die vertonten Texte – allegorischer oder religiöser Natur. Im 19. und 20. Jahrhundert ziehen als Folge der stark zunehmenden Säkularisierung auch politische und weltliche Themen ins Oratorium ein. Die Erfahrungen der Komponist*innen mit dem Ersten und Zweiten Weltkrieg führen jedoch zu einer Rückbesinnung zur Religiosität, sodass sich nun spirituelle und politische Intentionen in dieser Gattung vermischen.¹⁹ Dies äußert sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts explizit darin, dass die Totenklage – in der christlichen Liturgie das Requiem – zum Ausdruck von Leid und Versöhnung im Oratorium verarbeitet wird. So werden im Requiem Gegenwart und Geschichte verbunden, mit dem Gedenken an die Toten und der damit verbundenen Hoffnung auf Erlösung: Das Oratorium wird nun zum „ästhetischen Ort der Mahnung und des Gedenkens“.²⁰ Bekannte Beispiele hierfür sind Benjamin Brittens *War Requiem* (1961) sowie Krzysztof Pendereckis *Polskie Requiem* (1980–1984/1993/2005). Die in der Nachkriegszeit entstandenen Oratorien sind damit nicht nur ästhetisch-musikalische Objektivationen, die das Geschehen und Leid des Zweiten Weltkriegs im kulturellen Gedächtnis verankern; durch die mediale Vermittlung im Text (Partitur), beim Anhören oder bei der Aufführung vermögen sie Erinnerungsprozesse anzustoßen und bieten darüber hinaus einen ästhetischen Rahmen, um die erinnerten Kriegstraumata zu verarbeiten und zu überwinden. Dies soll anhand der folgenden Werkanalyse zu bestimmten Aspekten von *Voiceless Voice in Hiroshima* gezeigt werden.

Voiceless Voice in Hiroshima – ein synkretistisches Oratorium

Das Werk *Voiceless Voice in Hiroshima* scheint sich in die Oratorientradition musikalischer Kriegsdenkmäler einzugliedern und kann hier somit im größeren Zusammenhang von Kriegstrauma und kollektivem Gedächtnis verortet werden. Entscheidend für diesen Zusammenhang sind dabei in der folgenden Analyse zwei kontrastreiche Facetten: Die Verschmelzung der europäisch-christlich geprägten Gattung des Oratoriums mit dem japanischen Nô-Theater auf der einen Seite sowie das Phänomen Trauma auslösender Schockmomente mit Tonbandmitschnitten auf der anderen Seite, die sich vor allem im 2. Satz „Death and Resurrection“ ereignen. Den Zusammenhalt dieser Facetten ermöglicht – stellvertretend für die Sprachlichkeit – der Atemfluss, der auf engste Weise sowohl mit dem Zen-Buddhismus als auch mit der Trauma-Therapie verbunden ist.

Als Hosokawa seine Arbeit an diesem Werk begann, legte er die Komposition als dreiteiliges *Hiroshima Requiem* (1989–1992) an. Bei der Überarbeitung dieses Requiems als Auftragskomposition für den Bayerischen Rundfunk wurde der letzte Satz gestrichen und die zwei bestehenden Sätze um drei weitere ergänzt. Nicht nur der Titel wurde infolgedessen ausgetauscht, sondern auch das Requiem ins Oratorium ausgeweitet. In den Gesprächen mit Walter-Wolfgang Sparrer äußert sich Hosokawa zum Zen-Buddhismus in seinem Gesamtwerk.²¹ Die grundlegende Idee von Erlösung durch künstlerische und ästhetische Erfahrung scheint ein prägendes Merkmal in den vom Zen geprägten japanischen Künsten zu sein. Hosokawa spricht über die Darstellung des Paradieses in der buddhistischen Malerei und leitet daraus seine eigene künstlerische Intention ab: „[...] ein musikalisches Paradies oder

19 Christian Thorau und Lucinde Lauer, Art. „Oratorium. VIII. Das Oratorium im 20. Jahrhundert“, in: *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14130>>, 31.8.2020.

20 Ebd.

21 Hosokawa und Sparrer, S. 143–145.

Klänge [zu erschaffen], die unsere Seele heilen, um Erlösung zu finden.“²² An gleicher Stelle nimmt er vor dem Hintergrund seines Opernprojekts *Matsukaze* (2011) Bezug auf den buddhistischen Erlösungsgedanken im Nô-Theater:

„Die Darsteller sind Verstorbene, die keine Ruhe finden. Sie kommen in unsere Zeit zurück und berichten, was sie erlebt haben; sie erzählen, singen, tanzen – dadurch finden sie Erlösung und können wieder ins Jenseits zurückkehren. Ich finde diese Idee sehr schön und möchte Ähnliches machen.“²³

Gleich im ersten Satz des Oratoriums, dem Preludio „Night“, wird eine sphärische und jenseitige Stimmung erzeugt. Nach den scharfen Bartók-Pizzicati und Col-legno-battuto-Schlägen in den Streichern als Eröffnung des Oratoriums setzen ab Takt 7 in den Trompeten und Hörnern Windgeräusche ein („breath only“), die ab Takt 10 auch zunehmend von den oberen Holzbläsern („like wind“) übernommen werden. Zusätzlich werden diese Windgeräusche einen Takt später von leisen, summenden Klängen („scarcely audible“) in den Streichern untermalt, versetzte Achtel-Schläge im Tamtam, den Zimbeln und dem Gong markieren einen buddhistisch-rituellen Charakter. Das jenseitige, schon fast unheimlich anmutende Setting wird weiterhin durch bestimmte Spieltechniken in den Streichern verstärkt: etwa das Hinaufgleiten um einen Viertelton in den Bratschen (z. B. Takt 27 und Takt 30), Flageolett in den ersten Geigen (z. B. Takt 28f.) oder Sul-ponticello-Spiel in den zweiten Violinen (Takt 29ff.).

Damit ist das Setting für die Handlung eines Nô-Theaters, so wie Hosokawa es oben beschrieben hat, gesetzt. Am darauffolgenden Satz „Death and Resurrection“ lassen sich nun gewisse Berührungspunkte zwischen den Stilmerkmalen des Nô-Theaters und des Oratoriums feststellen. Ausgehend von Hosokawas Darstellung kann man sich gut vorstellen, wie im 2. Satz die Kinder aus Hiroshima zu *interlocutori* im Oratorium werden und ihre bedrückenden Augenzeugenberichte vortragen. Dieser Eindruck verstärkt sich beim Einsatz der ersten Sprecherin in Takt 32. Nach einem spannungsreichen Abschluss des ersten Abschnittes setzt ab Takt 32 Stille ein, in den ersten Violinen und in einer Kontrabassstimme ist nur noch ein leiser Orgelpunkt als Flageolettton zu hören. Feine, versetzte Achtelschläge in der Harfe und in den Percussions (Glocke und Crotalen) lenken die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf die einsetzende Sprecherin. Über die nächsten Takte hinweg wird der Bericht der Sprecherin weiterhin mit Achtel-Akzenten in den Percussions und von hinzutretenden Streichern untermalt. Das Ganze wirkt wie ein Rezitativ und mag vielleicht eine formale Referenz an die Gattung des Oratoriums darstellen. Dabei mischen sich – wie in der Oratorientradition des 20. Jahrhunderts üblich – auch in *Voiceless Voice in Hiroshima* die Anklage an die Gräueltaten des Zweiten Weltkriegs mit der religiösen und spirituellen Hoffnung auf Erlösung und Frieden.

Infolge des weiteren musikalischen Verlaufes treten noch zwei weitere Sprecher hinzu und werden mit sich steigerndem Spannungsbogen bis zur Unverständlichkeit überlagert. Gerahmt und durchsetzt werden diese Sprecher-Passagen vom Requiem-Introitus, dessen Incipit noch Teil der ursprünglichen Komposition *Hiroshima Requiem* war. Es entsteht dadurch auf inhaltlicher Ebene ein kontrastreiches Wechselspiel zwischen der heiligen Totenmesse, die ihren festen und geregelten Ablauf in der christlich-katholischen Liturgie hat, und den realistischen Kriegszeugnissen japanischer Kinder. Ähnlich wie bei den Texten des Dichters Wilfred Owen in Britten's *War Requiem* fügt Hosokawa mit den Berichten aus

22 Ebd., S. 145.

23 Ebd.

Genbaku no ko die subjektiven „Emotionen und Erfahrungen“ der Kinder hinzu, die jedoch durch das Einbetten in die Totenmesse universal zugänglich werden.²⁴ Dies geschieht zum einen durch die mit dem Text eng verbundene und kodifizierte Sprache Latein, zum anderen durch die jahrhundertealte liturgische Praxis, die dem Oratorium eine Dimension von „Ewigkeit und Außerzeitlichkeit“ hinzufügt.²⁵ Ebenso erlangen die Augenzeugenberichte dadurch Universalität, dass sie in jeder Sprache aufgeführt werden können.²⁶ Damit stellt diese Komposition sowohl in ihrer Vermengung von politischen, philosophischen und spirituellen Intentionen sowie in ihrer Synthese aus europäisch-christlicher und zenbuddhistischer Ästhetik ein in jeglicher Hinsicht einmaliges synkretistisches Werk dar.

Charakteristisch für den 2. Satz sind jedoch nicht nur die oratorischen Merkmale, hervorstechend sind insbesondere auch die eingesetzten Tonbandmitschnitte, welche die traumatischen Ereignisse besonders eindringlich darstellen – darum geht es nun im zweiten Teil der Analyse. Bei diesen Mitschnitten handelt es sich um die Aussagen eines japanischen Politikers, Sirenenalarm, einen Countdown – sogar die Bombenexplosion selbst wird in das musikalische Geschehen integriert (ab Takt 114). Hinzu kommen Kettengerassel sowie Fanfaren bei den Blechbläsern, die einen Militärmarsch andeuten sollen („like a military march“, z. B. Takt 50ff. und Takt 144ff.). Das Abspielen dieser Klänge folgt offensichtlich einer bestimmten Handlungsabfolge: Die Sprecher werden so eingespielt, dass Stimmengewirr und Chaos entstehen, die genannten Geräusche verdeutlichen in dieser Abfolge die zunehmende Panik hin zur Katastrophe des Atombombenabwurfs. Aufgrund dieser realistischen Darstellung könnte man hier Ähnlichkeiten mit Verfahren der Filmmusik sehen;²⁷ vergleichbar könnte es auch mit dem „Primat des Ausdrucks“ in Pendereckis *Dies irae* (1967) sein, in dem mit Sirenen und Kettengerassel das Leiden der Gefangenen von Auschwitz abgebildet werden soll.²⁸ In jedem Fall wird durch die Verwendung realitätsabbildender Klänge des Krieges nicht nur die Anspannung intensiviert, sondern auch die vierte Wand des Oratoriums durchbrochen: Die Klänge wirken wie Trigger für die Erlebnisse am Tag des Bombenabwurfs, das daraus entstehende sprachliche wie musikalische Chaos kann als Dissoziation und Verlorengehen einer kohärenten Erzählung im Sinne des Traumas gesehen werden.

Im Zusammenhang mit der Aufarbeitung des Traumas ist wohl das Atmen der wichtigste Aspekt, der sich wie ein organischer Faden durch die gesamte Komposition zieht. Den Stellenwert des Atmens kann man bereits zu Beginn in den Erläuterungen in der Partitur ablesen. Hier lassen sich weit ausdifferenzierte Parameter für das Blas- und Chorregister feststellen: „breathy, but with clearly defined pitch“ oder „with very much breath sound, strong and short“ als Beispiele für Blasinstrumente, für die Solo- und Chorstimmen gibt es unter anderem Bezeichnungen wie „voiceless like wind“, „whisper“ oder gar „crushed voice“. Das bewusste und achtsame Ein- und Ausatmen ist nicht nur wichtiger Bestandteil des Singens, sondern ein zentraler Aspekt im Zen-Buddhismus durch seine meditative Wirkung einerseits und andererseits als Symbol für das Leben überhaupt. Es ist daher nicht nur eine technische Notwendigkeit in Hosokawas Vokalkompositionen, die es zu berücksichtigen gilt, sondern

24 Vgl. Petya Tsvetanova, „Das Requiem – ein Erinnerungsort. Das ‚War Requiem‘ von Benjamin Britten und das ‚Polskie Requiem‘ von Krzysztof Penderecki als musikalische Erinnerungsdenkmäler des 20. Jahrhunderts“, in: Nieper und Schmitz, S. 103–112, hier S. 110f.

25 Ebd., S. 111.

26 Vgl. dazu Sparrer, S. 85. In der Partitur wird für den dritten, männlichen Sprecher Englisch vorgegeben, die freie Wahl der Sprache bezieht sich daher scheinbar auf die beiden anderen Kinder-Sprecher.

27 Yi, S. 92.

28 Vgl. Thorau und Lauer.

ein immanenter Bestandteil des Gesamtwerks, welcher sich ebenso auf instrumentaler Ebene auswirken kann. Zur Bedeutung des Atmens in seiner Musik sagt Hosokawa:

„In my music, breathing is very important – exhaling–inhalng. [...] Firstly, it’s like [a breeze], and with this I’m alive again. This [breathing] is very important in my work – it comes and goes, goes and comes like a wave in the ocean [...]. ‚Go and come‘, exhaling–inhalng – it’s like a Zen meditation.“²⁹

Diese Verknüpfung von meditativem Atmen und Wind als Naturerscheinung entspricht dabei Hosokawas ästhetischer Vorstellung von Zen und Natur. In diesem Zusammenhang wurde der heraufziehende Wind im Preludio zuvor bereits erwähnt. Besonders deutlich tritt das aktive Atmen jedoch zu Beginn des 2. Satzes hervor. In den ersten Takten stimmt der Chor den Requiem-Introitus an. Vier Takte später setzen die Solisten ein, die mit Anweisungen wie „breathy“ und „voiceless“ die Vokale „a“ und „o“ sowie „s“-Laute ins Mikrofon geben. Jedoch zieht sich das Atmen nicht unentwegt durch die Komposition; stellenweise bricht der Fluss ab und korreliert mit Momenten der Sprachlosigkeit im Chor. Besonders wird das Ringen um Sprache und Ausdrucksfähigkeit im 3. Satz „Winter Voice“ deutlich. Leise, hohe und tremolierende Flageolettöne in den Streichern und Flöten beschwören klirrende Eiseskälte herauf. Feine Akzente der Triangel wie in Takt 3 und 4 wirken wie fallende Schneeflocken, während den Blechbläsern das Erzeugen von „winterkaltem Wind“ („winter-cold wind“) zukommt. Eine Entsprechung dazu findet sich ab Takt 8 im Chor („voiceless like winter wind“).

Der erste Textesatz „Schneefall, dichter und dichter“ im Chor ist kaum zu verstehen, da die Worte tonlos, an einigen Stellen fast zischend deklamiert werden. Die in den Stimmen versetzten Einwüfe stellen auf der einen Seite den Schneefall mit seinen einzelnen Flocken sinnbildlich dar, auf der anderen Seite vermittelt dies aber auch eine Zerstreuung des lyrischen Ichs. Solche tonlos gesprochenen Passagen werden immer wieder abgelöst von gesungenen Unisono-Stellen, so zum Beispiel von Takt 24 bis 27 („taubenfarben, wie gestern“). Ab dem Choreinsatz in Takt 61 wird die Spannung musikalisch und in Übereinstimmung mit der Textdramaturgie aus Paul Celans zugrunde gelegtem Gedicht *Heimkehr* gesteigert: „Darunter, geborgen, stülpt sich empor“ wird „gepresst“ gesungen und in allen Chorstimmen in einer chromatischen Abwärtsfolge geführt. Erst auf der zweiten Silbe von „empor“ erklingt ein Aufwärtssprung als Tritonus in den Takten 73 bis 74. Doch anstelle eines Höhepunkts erfolgt die Auflösung „was den Augen so weh tut“ in den Takten 76 und 77 als „voiceless“ gesprochen in Sopran und Alt und drohenden, zischenden „s“-Lauten in Tenor und Bass – damit bildet diese Stelle einen ausdrucksstarken Moment der musikalischen Sprachlosigkeit über das Ausmaß des Leids, welches Celan andeutet. Ein ebenso eindrücklicher Moment ereignet sich in den Takten 96 bis 101. Hier wird der Text „ein ins Stumme entglittenes Ich“ kunstvoll ins Musikalische übersetzt, indem taktweise zwischen gesungenem und „voiceless“ gesprochenem Modus gewechselt wird; das letzte Wort „ich“ zerstäubt förmlich gemeinsam mit dem lyrischen Ich durch die nacheinander einsetzenden Chorstimmen in ähnlicher Weise wie beim Schneefall ab Takt 14.

Trauma, post-traumatic growth und Hoffnung auf Frieden

Ähnlich wie bei einer Traumatherapie ist in *Voiceless Voice in Hiroshima* der Atemfluss eine Bedingung dafür, Sprachlichkeit abreißen zu lassen oder wiederherzustellen, um so für die

29 Mirò und Hosokawa.

schwierigen traumatischen Erinnerungen und Gefühle einen ästhetischen Raum zu schaffen. Letztendlich bildet sich damit formal gesehen im Gesamtaufbau des Oratoriums das Verlorengehen und Wiederfinden der Sprache bis hin zur Vergesellschaftung des Traumas in gewisser Weise ab: Im 3. Satz „Winter Voice“ haben die für die Bewohner*innen Hiroshimas stellvertretenden Protagonist*innen des Oratoriums die Fähigkeit verloren, über die Erlebnisse zu sprechen – stumm und hauchend rezitieren sie Celans Gedicht *Heimkehr*. Es wirkt wie die Suche nach der eigenen Stimme, so wie auch Celan in seinem Gesamtwerk überhaupt stets Worte gesucht hat, um die Grausamkeiten des Holocausts zu versprachlichen. Das Wiederfinden der Sprache scheint im 4. Satz „Signs of Spring“ gelungen zu sein, denn hier rezitiert ein Solo-Alt Matsuo Bashos Haiku über ein Unkraut am Straßenrand auf lyrische Weise und im japanischem Vokalstil.³⁰ Dagegen scheint nun der abschließende 5. Satz „Temple Bells Voice“ mit einer gemeinsamen Rezitation im Chor für die Vergesellschaftung und Überwindung des Traumas zu stehen. Unterstützt wird dieser Prozess der Heilung durch den Wechsel der Jahreszeiten: „[...] die Jahreszeiten kommen wieder. Es setzt ein Zyklus wieder ein, den die Atombombe kaputt gemacht hat. Der III. Satz ist nur Winter, aber der Frühling kommt.“³¹

Diese Hoffnung auf den Neuanfang und Frieden wird auf symbolischer Ebene auch durch die buddhistische Tempelglocke getragen. Hosokawa beschreibt den religiösen Brauch um die Tempelglocke: Die riesige Tempelglocke werde 108-mal in der Silvesternacht geschlagen, wobei diese Schläge 108 Begierden repräsentieren und durch das Schlagen geläutert würden.³² Passend dazu bezieht sich das vertonte Haiku von Basho im 5. Satz auf eine japanische Legende, welche um eine versunkene Glocke kursiert. Dazu schreibt Hosokawa in der Partitur:

„Das ist [ein Gedicht] (Haiku) über eine Meereslandschaft am Abend, aber der Klang der Tempelglocke im Schweigen, der aus der Tiefe des Meeres heraus nicht zu hören ist, scheint in der ganzen Welt zu ertönen.“³³

Somit ist die Tempelglocke nicht nur religiöses Symbol für die Läuterung von Begierden, die den Zweiten Weltkrieg verursacht haben, sondern sie scheint durch das weltweite Ertönen ein internationales Symbol für den Frieden darzustellen. Tatsächlich bezieht sich „Voiceless Voice“ im Titel der Komposition nicht allein auf die Sprachlosigkeit, sondern in erster Linie auf die Tempelglocke, deren Schweigen in der Meerestiefe die philosophischen Gedanken von Kitaro Nishida versinnbildlicht: „Ich frage mich, ob nicht etwas verborgen sein könnte auf dem Grund der östlichen Kultur, das die Form sieht, die keine ist, und das die Stimme hört, die nicht erklingt. Unsere Herzen hören nie auf, nach Dingen wie diesen zu suchen.“³⁴

30 Mit „japanischem Vokalstil“ sind stilistische Elemente wie beispielsweise Glissandi, Portamenti oder eine spezifische Timbrierung gemeint. Vgl. dazu Reinhart Meyer Kalkus, „Auskomponierte Stimmen: Toshio Hosokawas Vokalkompositionen“, in: *NZfM* 169/1 (2008), S. 62–65.

31 Hosokawa und Sparrer, S. 134. Darüber hinaus hat Hosokawa in den Sätzen 3 und 4 das Naturthema aufgegriffen, um sein Bedauern über die „Praxis der Vernichtung der Natur“ zum Ausdruck zu bringen. Infolge des wirtschaftlichen Aufschwungs und der immer weiter zunehmenden Bevölkerung Hiroshimas wurden Berge abgetragen und das Meer teilweise zugeschüttet. Vgl. ebd., S. 132.

32 „Die buddhistische Tempelglocke – sie ist sehr groß, riesig – wird in Japan in der Silvesternacht geschlagen: 108 Schläge symbolisieren 108 Begierden, die durch das Schlagen der Glocke geläutert werden. Das ganze Orchester im V. Satz habe ich wie eine große Tempelglocke behandelt“; ebd.

33 Erläuterung Hosokawas zu Beginn der Partitur.

34 Kitaro Nishida, zitiert von Hosokawa, in: Hosokawa und Sparrer, S. 132.

Résumé

Voiceless Voice in Hiroshima steht durch seine Auseinandersetzung mit den Gräueltaten des Zweiten Weltkriegs und als Gedenken an dessen Opfer mit Werken wie Brittens *War Requiem* und Pendereckis *Polskie Requiem* in einer Tradition von musikalischen Kriegsdenkmälern. Indem Hosokawa in diesem Oratorium Elemente aus der christlich-liturgischen Musikpraxis mit japanischer Ästhetik zusammenführt, macht er den Atombombenabwurf auf Hiroshima mitsamt der Kriegstraumata ästhetisch erfahrbar. „I must see the reality through the music“ – diesem Anspruch ist Hosokawa gerecht geworden, indem er den Tag des Bombenabwurfs durch die Kriegszeugnisse aus *Gembaku no ko* sowie das Hinzufügen realistischer Sirenen- und Explosionsgeräusche schonungslos dargestellt hat. Jedoch steht nicht allein das Erleben des Traumas im Vordergrund, sondern vielmehr dessen Überwindung. *Voiceless Voice in Hiroshima* ist auch die künstlerische Auseinandersetzung mit *post-traumatic growth*, welches durch das Verlieren und Wiederfinden der sprachlichen Ausdrucksfähigkeit sowie mit der Hoffnung auf Erlösung und Frieden abgebildet wird. Möglicherweise hat sich Hosokawa aus diesem Grund für den bewussten Gattungswechsel vom Requiem zum Oratorium entschieden: Das Oratorium liefert religiöse, philosophische und moralische Anknüpfungspunkte; entscheidend ist hier vor allem ein erzählerischer Rahmen, der in der Traumatherapie so wichtig für die Heilung der betroffenen Personen ist. Insofern scheint *Voiceless Voice in Hiroshima* auch im Sinne eines vererbten Kriegstraumas eine sehr persönliche Auseinandersetzung Hosokawas mit der Geschichte seines Herkunftslandes und seiner japanischen Identität zu sein. Durch die Aufführung und Rezeption dieses Werks wird es jedoch über den persönlichen Rahmen hinaus zu einem medialen Erinnerungsort für die Atombomben-Katastrophe und formt somit die Schwelle zur Erinnerungskultur an dieses historische Ereignis in der Gesellschaft mit.

Abstract

The oratorio *Voiceless Voice in Hiroshima* (1989/2001) by the Japanese composer Toshio Hosokawa commemorates the atomic bombing of Hiroshima on 6 August 1945. While the contemporary composer has received considerable attention in music criticism and musicological writings, his oratorio has rarely been considered. *Voiceless Voice in Hiroshima* represents not only a central point of reference for Hosokawa's aesthetic ideas; it also offers insights into his understanding of music, nature and humanity. In this work Hosokawa merges the Japanese topos of the seasonal cycle with the genre of the oratorio. The latter connects the work with a post-war tradition, where religious, literary, philosophical and political texts are embedded in the Christian Requiem, in order to mourn the traumatic events of the Second World War. Since 1945 the oratorio has become a central medium of memory for the Second World War. This article develops an interpretation of *Voiceless Voices in Hiroshima* against the backdrop of research into cultural memory and psychological approaches to trauma: While in the second movement eyewitness accounts, political speeches and the sounds of sirens recall the trauma of war, the later movements represent processes of regeneration and self-discovery under the auspices of the changing of the seasons. In this process, the notion of “breath” is of paramount importance, its flowing and abrupt stopping illustrating the struggle for verbal and vocal expressiveness.

Kleiner Beitrag

Nastasia Heckendorff (Weimar–Jena)

„dovute grazie in musica“. Zwei neu entdeckte Briefe von Luigi Rossi¹

Seit über hundert Jahren beschäftigt sich die Musikwissenschaft mit Leben und Werk Luigi Rossis (1597/1598–1653), einem der populärsten Musiker während des Pontifikats von Urban VIII. Barberini und eine Schlüsselfigur im kulturellen Austausch zwischen Italien und Frankreich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.² Trotz dieser vergleichsweise weit zurückreichenden Musikhistoriographie existieren nach wie vor Wissenslücken, die unter anderem die Biografie des Komponisten betreffen. Schließlich beschränkten sich die uns bekannten Quellen aus dem Bereich der Egodokumente bisher auf zwei Testamente und zwei Briefe. Zwei in Venedig und Turin neu entdeckte Briefe des Komponisten und eine bisher unveröffentlichte Minuta erhellen nun unbekannt Facetten seines Netzwerks und seiner Tätigkeiten in der Zeitspanne zwischen 1645 und 1650 und gewähren einen Einblick in die Kantatenproduktion zwischen Rom und Paris.

Beide Briefe verfasste Rossi in seiner Wahlheimat Rom, wo er seit spätestens 1620 ansässig war. Der Brief Ro₁₆₄₅, der an ein Familienmitglied der Bentivoglio d'Aragona gerichtet ist, datiert auf den 2. September 1645. Obwohl der Adressat nicht genannt wird, kann erschlossen werden, dass es sich um den Bischof Annibale Bentivoglio handelt. Der Brief befindet sich in einer Sammlung, die ausschließlich die Korrespondenz der Ferrareser Adelsfamilie Bentivoglio enthält; die Anrede „Illustrissimo et Reverendissimo signor Padrone Colendissimo“ verweist zudem auf einen Geistlichen. Darüber hinaus berichtet Rossi im ersten Absatz, dass sein Diener einen vorausgegangenen Brief an denselben Empfänger versehentlich in die Post des Papstes und nicht in diejenige nach Florenz gegeben habe.³ Ergo befand sich der Empfänger im September 1645 in Florenz, wohin der vorliegende Brief dann offenbar gesandt wurde. Diese Kriterien treffen auf Annibale zu, der in Rom eine klerikale Laufbahn absolviert und im April 1645 den Posten als päpstlicher Nuntius in Florenz angetreten hatte.⁴ Bereits seit 1627 verkehrte er mit den Barberini, der zwischen 1623 und 1644 regierenden Papstfamilie, deren jüngster Nepot, Kardinal Antonio, Rossis Patron war.

1 Ich danke Michael Klaper für die kritische Durchsicht der Transkriptionen sowie die hilfreichen Anmerkungen zu dieser Studie. Dank gilt außerdem den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der italienischen Archive und Bibliotheken, die das Quellenstudium in Pandemiezeiten ermöglicht haben: Luigi Cacciaglia (Biblioteca Apostolica Vaticana), Luisa Gentile (Archivio di Stato di Torino), Paola Buia (Archivio Storico Capitolino) sowie der Musikbibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom.

2 Den aktuellsten Überblick bietet Alessio Ruffatti, Art. „Rossi, Luigi“, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 88 (2017), <[https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-rossi_res-af426cde-a51d-11e7-adb0-00271042e8d9_\(Dizionario-Biografico\)>](https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-rossi_res-af426cde-a51d-11e7-adb0-00271042e8d9_(Dizionario-Biografico)>), 6.12.2021.

3 „[...] l' mio diligente servitore in cambio di metterla alla posta di Fiorenza, la pose a quella del Papa[.]“

4 Vgl. *Hierarchia Catholica medii et recentioris aevi* [...], Bd. 4, Münster 1935, S. 332, Anm. „Theban. 3“.

Rossi antwortete in einer politisch-diplomatischen Angelegenheit, die in der Quelle als „negozio del signor Mazzocchi“ bezeichnet wird. Es ging um die Neubesetzung des Postens des „provveditore“ in Comacchio, eines neben dem Gemeindeoberhaupt, dem „governatore“, tätigen Verwaltungsbeamten.⁵ Die an der Adria gelegene Lagunenstadt Comacchio wurde 1598 im Zuge der territorialen Integration des Herzogtums Ferrara in den Kirchenstaat überführt und damit zur päpstlichen Provinz. Sie stellte aufgrund der umliegenden Salinen und des Fischfangs einen wirtschaftlich bedeutenden Standort dar.⁶

Rossi berichtet im Hauptteil des Briefes von Geschehnissen, die sich am Hof Kardinal Antonios zugetragen hätten: So sei vor vielen Tagen ein Herr Gamba gekommen, der als Vertreter („come procurat[o]re“) eines gewissen „Romagnolo“ (einem Bewohner aus der Romagna) vor Kardinal Antonio vereidigt worden sei („prestò giuram[en]to avanti il signor Cardinale mio Padrone“). Dieser Romagnolo sei von Kardinal Facchinetti für den Posten in Comacchio favorisiert worden.⁷ Obwohl Rossi erst spät von dieser Angelegenheit erfahren habe, weil sie sehr geheim sei, habe er es nicht unterlassen, seinen Patron für Herrn Mazzocchi zu bitten.⁸ In der Unterredung mit Kardinal Antonio habe dieser ihm dann geantwortet, dass er bereits Kardinal Facchinetti verpflichtet sei.⁹ Rossi verwebt in seine Darlegung noch eine weiterführende Beobachtung: „ma in tanto non veggo nulla, ne obbligo ne assignam[en]to [di] nessuno, se bene sono cose delle mie solite fortune.“ In der Zwischenzeit seien keine Konsequenzen erfolgt, weder Verpflichtung noch irgendeine Zuweisung, obgleich diese Dinge mitzubekommen für Rossi gewöhnlich sei.

Zuletzt schließt er noch eine Erklärung an: Er habe Kardinal Antonio nichts im Namen von Annibale gesagt, einerseits, da er dazu nicht beauftragt worden sei, und andererseits, da er gesehen habe, dass es keine Abhilfe mehr gegeben habe, aufgrund der Tatsache, dass die Lizenz für den neuen Verwaltungsbeamten bereits gemacht sei.¹⁰

Die Quelle ist wie ein Schlüsselloch, durch das ein Blick auf komplexe politische Zusammenhänge in einer krisenhaften Zeit geworfen werden kann. Sie betreffen in erster Linie die Patronagepolitik und die klientelären Beziehungen der bis dahin regierenden Papstfamilie Barberini.¹¹ Nach dem Tod Urbans VIII. Barberini im Juli 1644 setzte ein Herrschaftsumbruch im Kirchenstaat ein. Dies bedeutete eine unsichere Situation auch für die Klientel der Barberini, zu der die Bentivoglio und Kardinal Facchinetti gehörten, denn die einstigen Machtallianzen konnten sich nun zu ihrem Nachteil entwickeln. Von 1643 bis 1644 war Kardinal Antonio zum zweiten Mal Legat der Provinz Ferrara-Comacchio

5 Vgl. den Eintrag „Provveditore“ im *Vocabolario degli accademici della Crusca*, Venedig 1612, S. 662, <<http://www.lessicografia.it/index.jsp>>, 6.12.2021.

6 Vgl. Birgit Emich, *Territoriale Integration in der Frühen Neuzeit. Ferrara und der Kirchenstaat*, Köln 2005, insb. S. 79f. und S. 426–432.

7 „[...] il [Romagnolo] quale è stato favorito dal signor Cardinale Facchinetti per la providit[o]ria di Comacchio[.]“

8 „Io perché tardi seppi questo negozio essendo stato molto secreto, non lasciai di sup[plica]re Sua Eccellenza per il signor Mazzocchi[.]“

9 „[Cardinale Antonio] mi rispose che si ritrovava impegnato con il signor Cardinale Facchinetti[.]“

10 „Non mi è parso dir cosa nessuna al signor Cardinale in nome di Vostra Signoria Illustrissima si perché ne lei melo comanda, et ancora perché veggo non esserci rimedio, essendo già fatta la patente per il nuovo prov[edito]re[.]“

11 Zum Begriff der Klientel und der Bedeutung klientelärer Bindungen in der Frühen Neuzeit vgl. Hillard von Thiesen, Art. „Klientel“, in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, <https://referenceworks.brillonline.com:443/entries/enzyklopaedie-der-neuzeit/klientel-COM_293482>, 6.12.2021.

und somit höchstes Oberhaupt der Verwaltung gewesen. Auch wenn er diesen Posten nach dem Pontifikatswechsel abgeben musste, versuchten beide Klienten auf die Ämterpolitik in der Zentrale Rom durch ihre Beziehungen zu den Barberini Einfluss zu nehmen. Der Brief Rossis ist einerseits Zeugnis entsprechender Bemühungen. Andererseits erhellt er auch eine bisher unbekannte biografische Facette des Komponisten: seine Tätigkeit als politisch-diplomatischer Agent.¹²

Der zweite neu aufgefundene Brief, To₁₆₅₀, datiert auf den 4. April 1650. Der männliche Empfänger ist anonym; es muss sich dabei jedoch um eine der Regentin des Herzogtums Savoyen, Christina von Frankreich, nahestehende Person handeln, da der Inhalt des Briefes vollständig auf die Herzogin bezogen ist.

Im ersten Abschnitt bedankt sich Rossi für ein erhaltenes Geschenk von Seiten der Herzogin („Madama Reale“). Er beabsichtige im Gegenzug „dovute grazie in musica“, also einen gebührenden Dank in Musik, nach Turin zu schicken. Doch da Rossi erst vor sechs Tagen nach Rom zurückgekehrt sei, habe er noch nicht mit seinen Dichtern sprechen können, damit sie ihm etwas für das Vorhaben dichteten.¹³ In der Zwischenzeit bitte er, der Adressatin seinen Dank auszurichten.¹⁴

Das Dokument fällt in die Zeit von Rossis zweitem Frankreichaufenthalt. Sein erster Parisbesuch von Juni 1646 bis Juli 1647 erfolgte auf Bestreben der regierenden Königinmutter Anne d'Autriche und ihres Ersten Ministers Kardinal Jules Mazarin, der sich seit einigen Jahren um die Einführung der Oper in Frankreich bemühte.¹⁵ Ganz nach dem Vorbild seiner einstigen römischen Dienstherrn und politischen Verbündeten, den Barberini, zielte Mazarins an Italien orientierte Kulturpolitik auf die Inszenierung politischer Macht und Herrlichkeit. In diesem Licht stand die Produktion der ersten für Frankreich komponierten Oper: Francesco Butis und Rossis *L'Orfeo*. Nur wenige Monate nach seiner Rückkehr nach Rom sollte Rossi bereits wieder aufbrechen, und zwar abermals auf ausdrücklichen Wunsch Annas von Österreich („per espressa volontà della regina madre Anna d'Austria“¹⁶). So reiste der Komponist zu Beginn des Jahres 1648 erneut nach Paris. Die Dauer dieses zweiten Aufenthalts wurde bisher bis mindestens März 1651 angenommen. Im Gegensatz zur geläufigen Biografie belegt die Quelle To₁₆₅₀ jedoch, dass Rossi bereits Ende März 1650 nach Rom zurückgekehrt war. Schließlich berichtet der Komponist von seiner Ankunft in Rom, die nur sechs Tage zurückliege. Ein vorausgegangener Aufenthalt am Turiner Hof, den Rossi bei seiner Rückreise aus Frankreich besucht haben dürfte, bildet den Hintergrund des Schreibens und den Anlass für das Geschenk seitens der Herzogin.

12 Zur begrifflichen Differenzierung von Agent und Spion vgl. Roger Freitas, *Portrait of a Castrato. Politics, Patronage, and Music in the Life of Atto Melani* (= New Perspectives in Music History and Criticism 19), Cambridge 2009, S. 52.

13 „ma per essere gionto in Roma non prima di sei giorni fa, non ancora ho visto i miei signori poeti acciò mi componghino qualche cosa a proposito.“

14 „Intanto supp[li]co Vostra Signoria Illustrissima con la sua dolce eloquenza ch'è tutta armonia a rendere quelle mag[gi]ori et efficaci grazie che si convenghino a si sublime Principessa [...].“

15 Vgl. dazu Michael Klaper, „Vom Ballett zur *pièce à machines*. Entstehung, Aufführung und Rezeption der Oper *L'Orfeo* (1647)“, in: *Journal of Seventeenth-Century Music* 13 (2007), <<http://www.sscm-jscm.org/v13/no1/klaper.html>>, ISSN 1089-747X, 6.12.2021.

16 Ruffatti.

Zwei kurze Notizen, die sich in der Vatikanischen Bibliothek befinden, galten bisher als Beleg für Rossis Anwesenheit in Frankreich über das Frühjahr 1651 hinaus.¹⁷ Am 30. März 1651 bat Giulio Rospigliosi, Hoflibrettist der Barberini, der zu diesem Zeitpunkt päpstlicher Nuntius in Spanien war, seinen französischen Kollegen in Paris, Rossi eine Schatulle zu übermitteln („di incaminare quella scatoletta al signor Luigi Rossi“¹⁸). Schatullen waren im Patronagesystem gängige Geschenke der Aufmerksamkeit bzw. des Warentauschs. Drei Monate später hatte Rossi die Schatulle aus Frankreich erhalten.¹⁹ Warum hätte er den Nuntius kontaktieren sollen, wenn er selbst noch in Paris war? Zwar geht aus den Dokumenten nicht hervor, wo sich der Musiker zum damaligen Zeitpunkt genau aufhielt. Die Korrespondenz scheint jedoch nur sinnvoll, wenn er sich nicht mehr in situ befand: Aus diesem Grund trat Rossi an Rospigliosi heran, mit dem er spätestens seit der gemeinsamen Opernproduktion *Il palazzo incantato* (1642) vertraut war, damit der Nuntius sich darum bemühte, die Zustellung der ihm zustehenden Schatulle zu veranlassen – möglicherweise als Gabentausch für eine in Paris erbrachte Leistung. Rossis zweiter Frankreich-Aufenthalt ist insofern vom Frühjahr 1648 bis März 1650 anzunehmen.

Ein Opernprojekt scheint nicht der Anlass dieses Séjour in Paris gewesen zu sein. Der Grund dürfte vielmehr in der Anwesenheit Atto Melanis liegen. Der Kastratensänger war zum Liebling der Königinmutter avanciert und gab täglich kammermusikalische Darbietungen, wofür ein großes Pensum an Musik vonnöten war.²⁰ Auch wenn sich Melani selbst kompositorisch betätigte, muss Rossi als einer der prominentesten Vertreter des römischen Kantatenrepertoires einen idealen Partner für den Sänger dargestellt haben, um die musikalischen Anforderungen im höfischen Alltag und den Geschmack von Anne d’Autriche zu befriedigen.²¹

Diesen Befund stützt die letzte, hier erstmals veröffentlichte Quelle Ro₁₆₄₈, ein an den in Frankreich weilenden Komponisten gerichteter Brief des römischen Mäzens Paolo Giordano Orsini, Duca di Bracciano, vom 19. Oktober 1648. Den Anlass des Schreibens bot das lang ersehnte Eintreffen von Kompositionen Rossis, die ihm von dessen Bruder übermittelt worden seien („esser state mandate dal fr[a]tello di lei“). Orsinis anwesender Neffe, Kardinal Virginio, habe beim Anblick der obenliegenden Arie erzählt, dass diese ihm gestern von einem Verkäufer angeboten worden sei. Orsini erkenne in ihnen zwar die Virtuosität und das Können, mit denen Rossi so großzügig ihm gegenüber sei, doch bitte er den Komponisten erneut darum, diejenigen, die er ihm hinfert schicken wolle, versiegelt zu senden, denn andernfalls würden sie eine große Reise gemacht haben, bevor sie bei ihm

17 Vgl. Margaret Murata, „Further Remarks on Pasqualini and the Music of MAP“, in: *AnMI* 19 (1979), S. 125–145, hier S. 135.

18 V-CVbav Ott. lat. 2471, pt. 3, fol. 539^v.

19 „Dal signor Luigi Rossi me vien significato che haveva ricevuto quella scatola; et io rendo grazie a Vostra Signoria Illustrissima per la briga, che ha presa in fargliela pervenire[.]“, V-CVbav Ott. lat. 2471, pt. 3, fol. 616^v, Giulio Rospigliosi an den päpstlichen Nuntius in Paris, Madrid, 21. Juni 1651.

20 Vgl. Freitas, S. 47.

21 Die Gruppe römischer Kantatenkomponisten war limitiert auf einen engen Kreis, zu dem neben Rossi auch Marco Marazzoli, Giacomo Carissimi, Mario Savioni und wenige weitere gehörten. Vgl. Arnaldo Morelli, „perché non vanno per le mani di molti...“. La cantata romana del pieno Seicento. Questioni di trasmissione e di funzione“, in: *Musica e drammaturgia a Roma al tempo di Giacomo Carissimi*, hrsg. von Paolo Russo, Kongressakten (Parma, 26.–27. April 2005), Venedig 2006, S. 21–39, hier S. 27.

selbst einträfen.²² In einem Nachsatz fügt Orsini hinzu: Sie hätten die Arien am heutigen Tag ausprobiert und diese für schön befunden („riescono belliss[im]e“).

Die Quelle ist ein Beleg dafür, dass Rossi in Paris weiterhin Kantaten komponierte, die dem römischen Geschmack entsprachen und nicht nur auf den französischen Hof, sondern auch auf Rom ausgerichtet waren. Das bedeutet, dass er vor Ort mit Dichtern zusammenarbeitete, die ihm die notwendige Poesia per musica liefern konnten. Und dies war in der Tat gegeben, denn sowohl Francesco Buti als auch Giovanni Bentivoglio – zwei Textdichter, die Rossi nachweislich vertonte – weilten in diesen Jahren an der Seine.²³

Orsinis Sorge um den illegalen Vertrieb der von ihm bestellten Kompositionen verweist auf die Exklusivität, die für den Musikmäzen unabdingbar mit den Kantaten verbunden war.²⁴ Rossis Vokalkompositionen waren derartig populär, dass eine Kantate aus seiner Feder als begehrenswertes Objekt schlechthin galt – sei es für den Herzog oder die Regentin, sei es für die französische Königinmutter oder für einen römischen Straßenhändler.

Appendix

Die Transkription der Briefe bietet eine diplomatische Wiedergabe mit behutsamer Modernisierung. Diese betrifft die Verwendung von „u/v“ und „ti/zi“, die Schreibweise von Majuskeln und Minuskeln sowie den Gebrauch von Akzenten und Apostrophen. Die Interpunktion folgt bis auf wenige Ergänzungen der Quelle. Standardisierte Abkürzungen sind stillschweigend aufgelöst (V. S. → Vostra Signoria, 7.a → settimana). Zeilenumbrüche werden durch | angegeben, Absätze sind beibehalten. Zusätze und die Auflösung weniger gebräuchlicher Abkürzungen werden durch eckige Klammern gekennzeichnet. Im dritten Dokument ist ein Wort kursiviert, das im Satzbau überflüssig ist.

Dokument 1: Ro₁₆₄₅ – Brief von Luigi Rossi an Anonymus 1 [Annibale Bentivoglio], Rom 2. September 1645 (I-Vas Raccolta Stefani, b. 7, Fasz. 7)

Illustrissimo et Reverendissimo signor Padrone Colendissimo

Per dubbio, che la mia lettera, che la settimana passata | scrissi a Vostra Signoria Illustrissima in risposta del | negozio del signor Mazzochi, non le possa | capitare, atteso, ch'è 'l mio diligente | servitore in cambio di metterla alla | posta di Fiorenza, la pose a quella | del Papa e però replico.

Già molti giorni sono prestò giuram[en]to | avanti il signor Cardinale mio Padrone,²⁵ un | certo tal signor Gamba, come procurat[o]re | d'un certo tal Romagnolo, ch'io | non sò

22 „Di maniera che ved' ella [...] mi fanno godere delle sue virtù, e fatiche, di che ella mi è si liberale, però la prego di nuovo quelle che mi vorrà mandar da qui innanzi mandar[me]le sigillate, perché in [?] altre man[ier]e [...] vanno [...] d'haver fatto gran viaggio innanzi che m'arrivono[.]“

23 Zu Buti siehe *Cantatas on Texts by Francesco Buti*, hrsg. von Michael Klaper und Nastasia Heckendorff (= Recent Researches in the Music of the Baroque Era 226), Middleton/WI 2021; zu Giovanni Bentivoglio siehe Michael Klaper, „An Italian in Paris. Giovanni Bentivoglio (1611–1694) and a Neglected Source for Seventeenth-century Italian Cantata Poetry“, in: *Recercare* 31 (2019), S. 129–154.

24 Dies ist auch an anderer Stelle für das römische Kantatenrepertoire dokumentiert. Vgl. Morelli, S. 26.

25 Kardinal Antonio Barberini d. J. (1607–1671, Kardinalsproklamation 1627).

il nome, il quale è stato | favorito dal signor Cardinale Facchinetti²⁶ | per la providit[o]ria di Comacchio; Io= | perché tardi seppi questo negozio | essendo stato molto secreto, non la= | [fol. 1^v] sciai di sup[plica]re Sua Eccellenza per il signor Mazzocchi, | come quello, che meco è stato puntualis[si]mo | e sono alla sua cortesia obligato, mi ris= | pose che si ritrovava impegnato con il | signor Cardinale Facchinetti, e che il provisto | non sarebbe stato men puntuale[;] | ma in tanto non veggo nulla, ne obbligo | ne assignam[en]to [di] nessuno, se bene sono cose | delle mie solite fortune. Non mi è parso dir cosa nessuna al signor Cardinale in | nome di Vostra Signoria Illustrissima si perché ne lei me: | lo comanda, et ancora perché veggo non esser= | ci rimedio, essendo già fatta la patente | per il nuovo prov[edito]re[.] Questo è quanto passa | ne dò parte a Vostra Signoria Illustrissima[.] Comandi, quel che devo | [fol. 2^r] fare, che sarò puntualis[si]mo in servirla mentre | a Vostra Signoria Illustrissima fò humilis[si]ma riverenza.

Di Vostra Signoria Illustrissima et Reverendissima Roma 2 settembre 1645
Humilissimo et Devotissimo servitore
Luigi Rossi

Dokument 2: To₁₆₅₀ – Luigi Rossi an Anonymus 2, Rom 4. April 1650, (I-Ta Sezione Corte, Lettere di particolari, m. R54)²⁷

Illustrissimo signor Padrone Colendissimo

Dove ho io meritato un tanto favore, che Madama Reale,²⁸ dal | soglio della sua grandezza si sia inchinata a pensare a me humi[le] | della terra per regalarmi si generosam[en]te non posso dir altro ch[e] | sono eccessi e della sua somma benignità, e della mia buona fortu[na.] Volevo rendere a Sua Altezza Reale le dovute grazie in musica, ma per essere²⁹ gionto | in Roma non prima di sei giorni fa, non ancora ho visto i miei | signori poeti acciò mi componghino qualche cosa a proposito. Intanto | supp[li]co Vostra Signoria Illustrissima con la sua dolce eloquenza ch'è tutta armonia | a rendere quelle mag[gi]ori et efficaci grazie che si convenghino | a sì sublime Principessa, e che sa anche favorire i suoi | devoti ser[vito]ri qual'io le professo d'essere, e benche non hebbi | fortuna di riverirlo costà, che molto lo desiderano, lo riverisco | hora e me le deddico ser[vito]re per sempre, supplicandola a volermi | ricever per tale, e favorirmi dell'honore de suoi com[piti?][.]

Mentre con humilissima riverenza a Vostra Signoria Illustrissima ringraziandol[e?]
Vostra Signoria Illustrissima
Roma 4 aprile 1650
Humilissimo e Devotissimo servitore
Luigi Rossi

26 Kardinal Cesare Facchinetti (1608–1683, Kardinalsproklamation 1643).

27 Das Dokument weist am rechten Rand Beschädigungen auf, die auch die Schrift betreffen.

28 Christina von Frankreich, Herzogin von Savoyen (1606–1663, ab 1637 Regentin).

29 Wort nachträglich über der Zeile ergänzt.

Dokument 3: Ro₁₆₄₈ – [Paolo Giordano Orsini] an Luigi Rossi, Rom 19. Oktober 1648 (I-Rasc Archivio Orsini, I, b. 312, n. 122)³⁰

Finalmente questa mattina doppo tanto tempo | mi son visto su la tavola le arie, e mi hanno | detto dapoi esser state mandate dal fr[at]ello di lei; | Vi era in camera mia il signor Cardinale mio nipote³¹ | e vidde quella di sopra, e disse che appunto gl' | era stata portata il giorno innanzi da una per: | sona mercennaria a veder se la voleva. Di | maniera che³² ved' ella ~~di che maniera~~³³ [?] mi fanno go= | dere delle sue virtù, e fatiche, di che ella | mi è si liberale, però la prego di nuovo quelle | che mi vorrà mandar da qui innanzi mandar[me]le | sigillate, perché in [?] altre man[ier]e **potranno** vanno³⁴ | *arriva[re]*³⁵ d'haver fatto gran viaggio innanzi che m'arrivono[.] | La ring[razi]o di novo; le habbiamo provate | hoggi e riescono belliss[im]e veram[en]te saria gran | maraviglia essendo opere sue se fussero | il contrario. Roma 19.Ott.e 1648

Luigi Rossi.

Abstract

This article presents and examines two newly discovered letters by the composer Luigi Rossi, (1597/1598–1653) as well as a letter written to him by the Duke Paolo Giordano Orsini II. Rossi represents one of the most famous musicians during the period of pope Urban VIII. Barberini and a key figure within the cultural exchanges between Rome and Paris. In 1647 his *L'Orfeo*, the first opera explicitly composed for France, was presented at the Palais Royal. The letters date from the later period in Rossi's life (1645, 1648, and 1650) and are directed to aristocratic families: the Bentivoglio from Ferrara and the Savoy in Turin. Through analysis and contextualisation of the sources from diverse perspectives, the article throws new light on the composer's biography regarding his activity as political informant and the cantata production during his second stay in France. The appendix of the article offers a critical edition of the letters.

30 Das Dokument trägt im oberen Bereich das Kürzel des Schreibers (TL) und eine gestempelte Signatur „S.P.Q.R. | 0122“. Mit Bleistift ist das Folium 605 beschriftet.

31 Virginio Orsini (1615–1676, Kardinalsproklamation 1641).

32 Nachträglich über der Zeile eingefügt.

33 „Di che maniera“ korrigiert und durchgestrichen, sodass die Lesart offen bleibt.

34 Über das durchgestrichene Wort eingefügt.

35 Nicht weitergeführte Zeile.

Besprechungen

In eigener Sache:

Neuerungen im Rezensionsteil

Der Rezensionsteil der *Musikforschung* wird künftig einige Neuerungen enthalten. Die erste folgt im unmittelbaren Anschluss an diese Zeilen: In unregelmäßigen Abständen sollen Rezensionssessays publiziert werden, die sich grundlegenden Themen oder Problemen widmen, und die den gewöhnlichen Umfang einer Besprechung weit über-

schreiten. Die Redaktion fordert auch dazu auf, „digitale Neuerscheinungen“ (vor allem Websites) mit Autoren-/Herausgeberschaft oder Institution, Titel und URL, die nicht vor 2020 online gegangen sind, bei geschäftsstelle@musikforschung.de einzureichen. Solche digitalen Neuerscheinungen werden in Zukunft auch besprochen. Zu weiteren Vorhaben vgl. Wolfgang Fuhrmann, *War es gut, was er gewollt hat? Vorläufige Gedanken zum Rezensionsteil der „Musikforschung“* (https://kontrovers.musicconn.de/2021/12/21/rezensionen_3/).

REZENSIONSESSAY

Zum gegenwärtigen Stand der Schumann-Ausgabe

ROBERT SCHUMANN: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III: Klavier- und Orgelwerke. Werkgruppe 1: Werke für Klavier zu zwei Händen. Band 6, Teil 1: Noten; Teil 2: Kritischer Bericht. Hrsg. von Timo EVERS und Michael BEICHE. Mainz u. a.: Schott 2020. XXIII, 333 S. / XXVIII, 680 S. Faksimile-Beiheft. 88 S.*

ROBERT SCHUMANN: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI: Lieder und Gesänge für Solostimmen. Band 9,1: Noten. Band 9,2: Kritischer Bericht. Hrsg. von Thomas SYNOFZIK. Mainz u. a.: Schott 2020. XXVI, 394 S. / XXIII, 369 S. Faksimile-Beiheft. 86 S.*

Die beiden opulenten Doppelbände erschließen einen gewichtigen Teil von Schumanns Klavier- und Vokalwerken. Die von den Notenbänden (333 S. Klavierwerke und 394 S. Lieder) separierten Teilbände mit den Kritischen Berichten erreichen mit 680 S. (Klavierwerke) und 369 S. (Liederband) einen wahrlich überwältigenden Umfang, auch wenn man einräumt, dass jeweils etwa die Hälfte der Berichtsbände von der synoptisch platzierten englischen Übersetzung beansprucht wird. (Die Revisionsberichte

liegen nur in Deutsch vor.) Für die Übersetzung ins Englische sorgte Margit L. McCorkle, die glücklicherweise diese Aufgabe nahezu von Anfang an für die Schumann-Gesamtausgabe (RSA) geleistet hat und damit auch für eine begrifflich-sachliche Konsistenz der Übersetzung bürgt. Nicht zuletzt ihr verdankt sich die internationale Wahrnehmung und Reputation dieser Gesamtausgabe. Umfangreiche Register liefern zu diesen hochkomplexen Klavier- und Vokalwerken verschiedene Zugangsschlüssel, die man nicht hoch genug schätzen kann. Die standardmäßig allen Berichtsbänden beigegebenen Kurzbiographien, die dem historischen Personenbestand gewidmet sind, erleichtern dem Nutzer die Orientierung. Orts-, Werk- und Quellenregister bieten weitere Zugriffsmöglichkeiten. Dieses sorgfältig erarbeitete Referenzsystem ist vorbildlich.

Die komplexe historische Kontextualisierung und philologische Tiefenerschließung der Werke stellen den Rezensenten allerdings vor eine kaum lösbare Aufgabe. Eine die Details prüfende und tief eindringende Rezension dieser ca. 2000 Seiten umfassenden Text-, Noten- und Faksimileseiten ist schlichtweg nicht möglich, selbst

dann nicht, wenn ein größerer Publikationsraum zur Verfügung stünde. So beschränken sich die nachfolgenden Ausführungen auf einige wenige, grundsätzliche Überlegungen zur Konzeption der Bände. Die Edition der Klavierwerke obliegt zwei Herausgebern, die sich das editorische Leitkonzept teilen, sich aber im historisch kontextualisierenden Zugriff auf die Kompositionen deutlich voneinander unterscheiden. Timo Evers, der mit acht Editionen den Hauptteil des Klavierwerkebandes verantwortet, verfolgt einen ehrgeizigen monographischen Anspruch. Evers will die jeweilige Werkgeschichte bis in entfernte biographische Verästelungen aufspüren und ausleuchten und in einen großen zeitgeschichtlichen Kontext einbetten. Auch die Publikationsmodalitäten und die frühe Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte sollen minutiös dokumentiert werden. Dieses Streben nach einer wie auch immer zu verstehenden Vollständigkeit ist fraglos ehrenwert und verdient Anerkennung, erzeugt aber in einer historisch-kritischen Ausgabe eine gewisse editorische Unwucht. Sie spiegelt sich schon, wenn auch nur quantitativ, in den Textproportionen: So beansprucht die als Beispiel herausgegriffene Darlegung zur Werkgeschichte der *Waldscenen* op. 82 insgesamt 46 und die engere, eigentliche Editionsarbeit 53 Seiten des Kritischen Berichts. (Allerdings verschieben sich die Proportionen zugunsten des quellenkritischen Teils aufgrund des bereits genannten, aufs Deutsche beschränkten Einzelstellennachweises im Revisionsbericht.) Zu hinterfragen ist das hinter der „Werkgeschichte“ stehende Konzept.

Dem Natur- und „gesellschaftlich-politischen“ Bezug der *Waldscenen*, den bereits das Vorwort (Notenband, S. XVI) hervorhebt, geht Evers in sehr weit ausholenden Darlegungen nach, die den mit der Kapitelüberschrift „Werkgeschichte“ geweckten Erwartungsrahmen sprengen. Schumanns frühe Naturbegeisterung etwa wird anhand eines (auf S. 164f. vollständig zitierten), im

Übrigen recht bekannten, langen, überschwänglichen Jugendbriefs an seine Mutter (24.10.1828) belegt und als aussagekräftige Selbstauskunft gedeutet. Doch dieses Schreiben zeugt keinesfalls von tief eindrücklicher Naturwahrnehmung, die während einer Reise gewonnen worden ist und nach Mitteilung drängt. Vielmehr nimmt der Student Schumann die Natur zum Vorwand, sich gegenüber der Mutter (die ihren Sohn lieber als Juristen, denn als Poeten oder Tonkünstler sähe) als poetisch begnadeten Dichter zu inszenieren, indem er die sprachliche Diktion Jean Pauls und dessen Manier der beseelten Landschaftsbeschreibung kopiert. Ein Zusammenhang zwischen dem Brief (1828) und den zwanzig Jahre später komponierten *Waldscenen* (1848/49) erscheint ohnehin fraglich. Auch eine Annäherung an das politisch-nationale, spezifisch „deutsch“ besetzte, literarische, bildnerische und in der bürgerlichen Lebenswelt kultivierte Sujet des Waldes erzeugt eine hohe hermeneutische Deutungslast, die in einer Werkgeschichte schon wegen der unüberschaubaren Literaturfülle nicht wirklich abgearbeitet werden kann. Außerdem laufen allumfassende Deutungsversuche Gefahr, das Entfernte überzubewerten und den Blick auf Nächstliegendes zu verstellen. Das vom Lithographen Friedrich Krätschmer gestaltete Titelblatt der Originalausgabe der *Waldscenen* beispielsweise (die 2. Version ist im Faksimile-Beiheft S. 34 reproduziert) kann aus guten Gründen als ikonographisches Echo auf Caspar David Friedrichs Ölgemälde „Der Chasseur im Walde“ (1813/14) verstanden werden. Es zeigt als politisches Denkbild einen versprengten Dragoner in bedrohlicher Waldeinsamkeit und unbehaglicher Nachbarschaft mit einem Raben. Friedrichs Gemälde reflektiert nachweislich die aktuelle politische Situation (das Desaster des napoleonischen Russlandfeldzugs und die Befreiungskriege), die von großen nationalen Zukunftshoffnungen, aber auch von Verunsicherungen geprägt ist. Das Bild wurde im Frühjahr 1814 in einer viel-

beachteten patriotischen Kunstausstellung in Dresden gezeigt. Dort lebte (und starb) C. D. Friedrich, der 1816 zum Mitglied der Königlich-sächsischen Akademie ernannt worden war. Seit 1817 war Friedrich mit dem Arzt, Psychologen, Naturforscher und hochtalentierten Maler Carl Gustav Carus (1789–1869) befreundet, der seinerseits mit der in Dresden lebenden Schumannfamilie vertrauten Umgang pflegte. Während der kompositorischen Arbeit an den *Waldscenen* (ein Sujet, das Carus ähnlich wie Friedrich in vielen Gemälden aufgreift) ist eine Begegnung Schumanns mit Carus im Haushaltbuch belegt (Januar 1849). Da der Komponist zudem mit anderen Dresdner Malern (Ludwig Richter, Julius Hübner, Ernst Rietschel) verbunden war, kann ihm auch eine berühmte „Verrufene Stelle“ hinter dem ehemaligen Dresdner Schillerschlösschen nicht verborgen geblieben sein. Der mit C. D. Friedrich befreundete Maler Franz Gerhard von Kügelgen (geb. 1772) wurde in einem (heute überbauten und somit verschwundenen) Waldstück am Abend des 27. März 1820 Opfer eines Raubmordes, an den – wie schon zu Schumanns Lebzeiten – noch heute eine Gedenktafel erinnert (Radeberger Vorstadt).

Dass Schumann in seinen poetischen Überschriften und Mottos aber derartige Realitätsbezüge tunlichst vermeidet, gilt nicht nur für die *Waldscenen*, sondern generell für seine Werke. So sind etwa in der Druckausgabe des *Jugendalbums* op. 68 alle ehemals vorhandenen familiären Bezüge in den Satztiteln getilgt worden. Selbst die weniger konkreten, poetischen Deutungshinweise in Form literarischer Mottos, die ursprünglich den Einzelsätzen der *Waldscenen* angeheftet werden sollten, sind mit Ausnahme des Hebbel-Zitats zur *Verrufenen Stelle* in der Originalausgabe unterdrückt worden. Geblieben sind Klaviersätze mit unscharfen „Szenentiteln“, die keine eindeutigen Rückschlüsse auf „Intentionen“ des Komponisten erlauben, die sich aber beim Hören und Spielen assoziativ beliebig füllen lassen. Auch das ambivalente,

zwischen Idylle und Bedrohung oszillierende Titelblatt der Originalausgabe (einsamer Jäger, Hund und erlegtes Wild im Hintergrund und ein monumentaler Grab- oder Gedenkstein, der mehr als die Hälfte des Bildvordergrunds beansprucht) lässt keine eindeutige poetische (politische?) Deutung zu, zumal auch noch chronologische Konstellationen die Bildinterpretation verunsichern: Op. 82 entstand 1848/49 vor dem blutig niedergeschlagenen Dresdner Aufstand (Mai 1849), die Originalausgabe und das sie zierende Titelblatt aber erst danach (Juli 1849). Eindeutigkeit ist da nicht zu gewinnen. Vielmehr scheint sie vom Komponisten selbst geradezu unerwünscht zu sein. Weder für die zeitgenössische Hörerschaft noch für uns heutige, zeitferne Hörer erschließt sich das von Schumann imaginierte, „poetische“ Schaffenskonzept in zweifelsfreier Klarheit.

Wozu dieser ausgeweitete Exkurs zu einem fraglos randständigen Themenfeld? Er versucht, die als problematisch empfundene Ausweitung der „Werkgeschichte“ zu begründen. Diese Ausweitung wurzelt in der werkgenetischen Ausrichtung der Schumann-Gesamtausgabe. Jede Werkgeschichte manifestiert sich nicht nur in authentischen kompositorischen Quellen, sondern ist – trivial zu sagen – in einen allgemeinen, z. B. gattungsgeschichtlichen Kontext eingebettet, gründet in zeitgeschichtlichen, politischen und kulturellen Strömungen und in privaten Lebensumständen des Komponisten. Das Besondere diffundiert im Allgemeinen. Der Beginn einer derart weitgefassten Werkgenese lässt sich nicht verorten, die Einflüsse, denen sie unterliegt, lassen sich nicht begrenzen. Doch gibt es zwischen einem philologisch-positivistischen und dokumentarisch-hermeneutischen Zugriff sehr wohl eine recht klare Trennlinie.

Es ist fraglos legitim und im geglückten Fall auch bereichernd und erhellend, das komplexe hermeneutische Feld anhand von Dokumenten zu bestellen. Doch ist eine historisch-kritische Ausgabe nicht der hierfür

geeignete Ort. Ein noch so minutiös aufgearbeiteter Entstehungs- und Bedeutungshintergrund „erklärt“ keine einzige Note der Komposition noch ihren schaffensgenetischen Verlauf. Er trägt kaum zur Erschließung der kompositorisch relevanten Quellen und sicherlich nichts zur editorischen Konstituierung der Werktexte bei. Nicht zuletzt sprechen auch ökonomische Gründe (Arbeitszeit, Übersetzungs-, Druckkosten etc.) gegen eine deutende Werkgeschichte als Teil einer historisch-kritischen Edition.

Allerdings rückt die höchst sorgfältige Quellenbeschreibung und -bewertung und schließlich auch der edierte Werktext der *Waldscenen* das anfangs aufgetürmte Präludium in den Hintergrund. Evers präsentiert nicht nur einen sorgfältig edierten Klavierzyklus in seiner authentischen Fassung. Die Ausgabe führt in sechs Anhängen (mit Entwürfen, Frühfassungen, verworfenen Kompositionsteilen) in neue, bisher unbekannte Zonen der Komponistenwerkstatt. Hier wird Schumanns Arbeitsweise eindrucksvoll sichtbar. Die im Faksimile-Beiheft vorgelegte Auswahl von Quellenreproduktionen erlauben dem Nutzer nicht nur die partielle Überprüfung von Transkriptionen und editorischen Entscheidungen, sondern bieten durch die den handschriftlichen Quellen als Marginalien beigefügten Textwegweiser zugleich eine Art Lehrgang zu Schumanns Schreib- und Notationseigentümlichkeiten. Zweifelsohne ermutigen diese Textschlüssel und Handreichungen, in denen auch editorische Methoden sichtbar werden, zu weiteren Untersuchungen auch jenseits der RSA: Sie tragen dazu bei, die bekannten Hemmschwellen gegenüber einer als schwierig und exklusiv empfundenen „Skizzenforschung“ zu reduzieren.

Im Unterschied zu T. Evers beschränkt sich Michael Beiche bei den von ihm edierten Klavierwerken eher streng und nüchtern auf die Faktizität der überlieferten Notentexten und auf das editionsrelevante biographische Material. Man wird stringent in

medias res geführt, ohne sich im Schlingwerk von deutendem Überbau zu verlieren. In den entstehungsgeschichtlich miteinander verwobenen Sammlungen, *Bunte Blätter* op. 99 und *Albumblätter* op. 124, greift Schumann großenteils auf frühe Fragmente und ehemals von anderen Werken ausgesonderten Klavierminiaturen zurück. Sie reichen bis in die Zeit um 1832. Schumann selbst legt diese Verflechtungen erwartungsgemäß nicht offen, sondern weist lediglich durch nicht immer verlässliche, den Einzelsätzen der Originalausgabe beigefügte Jahreszahlen auf die Entstehungszeit hin. Einige der ursprünglichen poetischen Satztitel werden unterdrückt bzw. umformuliert. Beiche zeigt diese Werk- und Schaffensvernetzungen in konzentrierter Sachlichkeit. Den *Bunten Blättern* sind fünf, den *Albumblättern* vier Anhänge beigegeben, in denen Skizzen, Entwürfe bzw. frühe Fassungen transkribiert sind.

Thomas Synofzik verfolgt, ähnlich wie T. Evers, einen quasi enzyklopädischen Anspruch. Die Entstehungs- und frühe Rezeptionsgeschichte der miteinander verwobenen Liederzyklen op. 74 und op. 138 (aber auch die kompositorisch-biographischen Verflechtungen beim Gemeinschaftswerk des Künstlerpaares, *Liebesfrühling*, mit der doppelten Opuszählung 37 und 12) werden anhand aller verfügbaren kompositorischen Quellen und Egodokumente aufgearbeitet. Neues und bis dato Unbekanntes wird auch hier erstmals sichtbar. Synofzik geht aber noch darüber hinaus, denn seine Aufmerksamkeit gilt auch der literarischen Herkunft und Überlieferung der originalen spanischen Dichtungen und ihren Übersetzungen ins Deutsche, auf denen die Vertonungen Schumanns (opp. 74 und 138) beruhen. In akribischen Textvergleichen (S. 113ff. und 149ff.) werden die zwischen literarischer Singtextvorlage einerseits und den darauf bezogenen handschriftlichen und gedruckten kompositorischen Quellen andererseits differierenden Lesarten, aufgelistet, eine editorische Leistung, der man Respekt zollen muss.

Dass der singtextbezogene Revisionsbericht zum Bestandteil der Quellenbeschreibung wird, weil ein Teil des später folgenden Revisionsberichts antizipiert und quasi vor- und ausgelagert wird, muss dabei allerdings in Kauf genommen werden. Der ineinander verschränkte, wahrlich komplizierte Kompositionsverlauf der Opera 74 und 138, die Doppelfassung des Op. 74 (mit vier- und zweihändiger Klavierbegleitung) und die postume, maßgeblich von Clara Schumann gelenkte Publikation des Op. 138 (um nur einige wenige der editorisch zu bewältigenden Probleme zu benennen) spiegeln sich im Quellenverzeichnis (S. 72ff.). Es listet insgesamt 50 (!) Quellen auf (darunter 14 als verschollen angenommene). Man fragt sich aber, ob beispielsweise Clara Schumanns zweihändige instruktive Auswahl-edition des Op. 138 (1887, 1896) wirklich als editionsrelevante Quelle überhaupt noch erwogen werden muss.

Analoge Bedenken gelten für das Teilkapitel *Aufführungen und Besetzungspraxis* (S. 63–72), in dem sogar noch Aufführungsempfehlungen des späten 19. Jahrhunderts vorgestellt werden. Das mag ein Beitrag zur Interpretationsgeschichte sein, der Verfechtern einer „historisch informierten Aufführungspraxis“ eine willkommene Inspirationsquelle sein wird, hat aber mit der Konstitution von Werktexten nichts mehr zu tun. Durch die Verschränkung von authentischer, autorisierter Überlieferung und deren postumer, publizistischer Aneignung (Op. 138) wird die historisch-kritische Ausgabe gewissermaßen um eine zusätzliche, rezeptions- bzw. editionsgeschichtliche Perspektive erweitert. Auch hier lassen sich die Gründe, die zu einer derartigen Ausweitung verleiten, benennen. Clara Schumann ist die maßgebliche Herausgeberin der nachgelassenen Werke, gelegentlich unterstützt und beraten von Johannes Brahms und Joseph Joachim. (Die Veröffentlichung des *Violinkonzerts* WoO 1 hat sie allerdings verhindert und die *Fünf Romanzen für Violoncello und Klavier* Anhang

E7 sogar vernichtet.) Als Virtuosa, Komponistin und als Gefährtin ihres Mannes verfügt sie über ein spezifisches Insiderwissen über Schumanns Notentextverständnis etc., das sich in ihren als autoritativ empfundenen Editionen niedergeschlagen hat. Es wäre unangemessen, ihre editorischen Entscheidungen einfach nur unter Willkür zu verbuchen und zu ignorieren. Clara Schumann wusste aufgrund ihrer Zeitgenossenschaft mehr oder anderes, als nachgeborene Editoren wissen können. Das aber fordert dazu auf, insbesondere das postum veröffentlichte *Œuvre* Schumanns einer zusätzlichen, editionsgeschichtlichen Kritik zu unterziehen. Eine weitere editorische Problemlast der RSA, für deren Lösung es keine einfachen Rezepte gibt.

Mir scheint, dass der hybride Anspruch auf Vollständigkeit, der sich in der Verbindung von solider Quellenarbeit und überbordender Dokumentation manifestiert, die textkritischen Kernaufgaben bei weitem überschreitet. Hier stellt sich die grundsätzliche Frage, was eine Quelle charakterisiert, was ihren editorischen Stellenwert ausmacht und worin die Aufgaben und Grenzen einer Dokumentation bestehen. Darüber sollte und muss gestritten werden. Pointiert gesagt: Mit seinen ausgeweiteten editorischen Zielsetzungen bringt sich der Liederband nicht nur in Systemzwänge und methodische Fragwürdigkeiten, sondern trägt vermutlich auch zur Verlangsamung der Publikationsfrequenz der RSA bei. Die exzellente Expertise des Herausgebers, sein profundes Wissen, stehen sich gewissermaßen selbst im Weg.

Die RSA nimmt – man muss dieses Alleinstellungsmerkmal immer wieder betonen – jede einzelne Werkgenese umfassend in den Blick. Hierfür wurde mit den obligatorisch jedem Band beigegebenen Faksimile-Beiheften ein eigenes Präsentationsformat entwickelt. Randleistenvermerke dienen als Textwegweiser durch die abgebildeten Notenhandschriften, die im Revisionsbericht durch Transkriptionen und Quellenkom-

mentare etc. erschlossen werden. Zugleich soll dem Nutzer Gelegenheit geboten werden, editorische Entscheidungen, die auf diesen Quellen fußen, auch nachzuprüfen. Dass durch die Tiefenerschließung von kompositorischen Vor- und Nebentufen aber auch von Fassungen zugleich Forschungsaspekte aufgezeigt werden, die weiter zu verfolgen sich lohnte, ist ein nicht zu unterschätzender Verdienst der Ausgabe. Leider sind aber viele der ohnehin nur schwarz-weißen Quellenreproduktionen im Faksimile-Beiheft des Liederbandes (S. 3–25, 36–46, 58–72, 82) dermaßen verkleinert, dass man damit nicht ernsthaft arbeiten kann. Dieses Defizit wird freilich durch das kleinere Seitenformat der Vokalmusikbände, dem auch die Faksimile-Beihefte unterliegen, verursacht. Eine digitale Publikationsform wäre hier zu wünschen gewesen.

Im Anhang 1 zur Edition des *Liebesfrühlings* op. 37/12 folgen noch sieben Lieder in frühen Fassungen aus Schumanns sog. Liederbuch III (Notenband S. 274ff.). Die gegenüber den edierten Liedfassungen festzustellenden Textabweichungen sind durch Grauraster unterlegt und teilen sich somit dem Nutzer unmittelbar mit. Es handelt sich dabei größtenteils um Abweichungen in der sekundären Notation (Dynamik, Bögen, Agogik, Vortragsbezeichnungen usw.), um schreibökonomisch bedingte Auslassungen (von Pausen- oder Vorsatzzeichen, kalkulierte Textlücken), in selteneren Fällen auch um rhythmische Varianten oder um unterschiedlich gefüllte Akkorde des Klaviersatzes, die aber die Harmonik nicht tangieren. Es geht also kaum um die Demonstration konzeptueller Änderungen oder Umarbeitungsprozesse. Gezeigt wird ein Arbeitsmanuskript mit seinem bereits recht stabilen primären Tonsatz, dessen sekundäre Ebene – wie es bei Schumann eigentlich nicht anders zu erwarten ist – noch nicht hinreichend ausdifferenziert ist. Das Druckbild des Anhangs 1 ist zweifellos beeindruckend, aber der editorisch-herstellungstechnische Aufwand steht

in keinem rechten Verhältnis zum Erkenntniswert. Vielleicht war auch dem Herausgeber diese problematische Relation bewusst, denn er bezeichnete diese Textgestalten als „frühe Versionen“ (S. 274), die man offenbar von „ Fassungen“ unterscheiden soll, wobei die Differenzen zwischen beiden Begriffen unausgesprochen bleiben.

Anhang 2 (S. 299f.) bietet ein bislang unbekanntes (erst 2005 aufgetauchtes), 36 Takte umfassendes, Duettfragment zu F. Rückerts „Ich bin dein Baum“, das aber auch in keiner ausgearbeiteten Gestalt Eingang in den Liederzyklus op. 37 finden sollte. Schumann greift dessen melodische Kontur im Klavierkonzert op. 54 modifizierend wieder auf. Erst für das *Minnespiel* op. 101 wird Schumann diesen Liedtext zum klavierbegleiteten Duett ausarbeiten und als Nr. 3 in die Druckausgabe integrieren. Diesem Duett ging ein nur acht Takte umfassender Entwurf voraus, der ähnlich wie sein Pendant aus dem Umfeld des op. 37 als imitatorische Melodieverschränkung konzipiert ist (Notenband S. 385). Die demnach in drei Anläufen vollzogene kompositorische Anverwandlung eines für Schumann persönlich offenbar zutiefst bedeutsamen Singtextes ist nunmehr erstmals aufgezeigt; eine von vielen editorischen Pointen von Synofziks Liederedition.

Abschließend sei nochmals ausdrücklich und zum Lobe der genannten Herausgeber betont, dass die beiden Bände nicht einfach routiniert erarbeitet worden sind, sondern ein editorisches Terrain bestellen, das wegen des damit verbundenen Erkenntniszuwachses hohe Anerkennung verdient. Es gibt aber auch reichen Anlass, über musikphilologische Konzepte generell nachzudenken.

*

Angesichts der beiden hier nur sehr kurz besprochenen, aber – einigen Stichproben zufolge – sorgfältig erarbeiteten Gesamtausgabebänden und in Hinblick auf die bereits zuvor erbrachten, ausgezeichneten und international beachteten Editionsarbei-

ten ist man fassungslos über die nicht bewilligte Weiterförderung der „Neuen Ausgabe sämtlicher Werke“ von Robert Schumann über das ursprünglich festgesetzte Laufzeitende hinaus. Brennender Anlass allerdings, über die Gründe und über die Konsequenzen eines Abbruchs nachzudenken und zugleich für eine Revitalisierung der Ausgabe zu werben.

Die in den 1980er Jahren durch den Zusammenschluss (west-)deutscher Länderakademien begründete koordinierte Förderung musikwissenschaftlicher Editionen (vertreten durch die Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz) ist fraglos eine exzellente, und im Vergleich mit anderen Ländern, einzigartige Einrichtung, denn sie ermöglicht die Realisierung bedeutender Langzeitprojekte und trägt damit wesentlich zu einer Profilierung der Musikwissenschaft bei, um die uns die ausländische Fachkollegenschaft beneidet.

Die Projektierung und Förderung von Editionsprojekten folgt bestimmten, klaren Verfahrensschritten in Verbindung mit grundlegenden Bewertungskriterien: Auf der Basis einer fachlich solide und überzeugend begründeten sowie extern begutachteten Antragstellung prüft eine interdisziplinäre wissenschaftliche Kommission der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften das beantragte Projekt. Kommt es zur Bewilligung seitens der Zuwendungsgeber (vertreten durch die Gemeinsame Wissenschaftskonferenz), so werden – verkürzt gesprochen – Projektlaufzeit, Publikationsform und -umfang, der institutionelle und personelle Rahmen und natürlich die Höhe der Fördermittel festgelegt, die im Wesentlichen bereits im Antrag thematisiert worden sind. Primäre Planungsparameter sind demnach messbare und mithin überprüfbare Bedingungen. Jährlich vorgelegte und öffentlich zugängliche Arbeitsberichte informieren über den aktuellen Projektstand, und die (in den 1990er Jahren eingeführten) regelmäßigen Evaluierungen begleiten und überwachen das For-

schungsvorhaben. Nicht selten führen Empfehlungen und Ratschläge der Gutachter zur Verbesserung der Rahmenbedingungen. Der Projektverlauf bzw. das Projektkonzept wird gelegentlich nachjustiert, was in der Regel über finanzielle Mittel geschieht. Ist wenige Jahre vor Projektende absehbar, dass das Vorhaben nicht innerhalb der ursprünglich festgesetzten Laufzeit fertiggestellt werden wird, besteht die Möglichkeit, im Rahmen einer Evaluierung einen Antrag auf Neufestsetzung der Laufzeit zu stellen, den wiederum eine wissenschaftliche Kommission prüft und hierzu Empfehlungen abgibt, auf deren Grundlage die Zuwendungsgeber über eine etwaige Verlängerung der Vorhabenförderung entscheiden.

Durch die Aufnahme eines Forschungsprojekts ins Programm der Akademienunion wird ein Forschungsthema gewissermaßen nobilitiert und mit einem hohen wissenschaftlichen Gütesiegel versehen. Entsprechend ist der Erwartungsdruck, der auf den verantwortlichen Akteuren lastet. Vordergrundig besteht er im Streben nach solider Einlösung von Zielvorgaben innerhalb eines definierten Zeitraums. Doch leider verläuft die sich über viele Jahre erstreckende Arbeit in den seltensten Fällen so, wie sie am grünen Tisch geplant worden ist. Die Forschungsrealität zwingt u. a. zu Planungskorrekturen.

Die Projektrealisierung wird aber auch noch durch eine weitere, wie ich meine, zu wenig beachtete Begleiterscheinung belastet, die ich als „Paradox der Projekteffizienz“ bezeichnen und anhand der mir zugänglichen Editionsgeschichte der RSA beschreiben möchte. Gemeint ist, dass ein erfolgreicher Projektverlauf nationale und internationale Forschungsaktivitäten stimuliert, wobei dem Editionsinstitut zusätzliche (beratende und kooperative) Aufgaben zuwachsen, welche ihrerseits aber die editorische Kernarbeit dämpfen können. Ein anfangs stilles Editionsinstitut mutiert (üblicherweise bei gleichbleibender personeller Besetzung) zum frequentierten Kompetenzzentrum. Be-

schränkte man aber dessen zugewachsene kooperative Tätigkeiten, so dämpfte dies auch die allgemeine Forschungsdynamik, was wiederum einen retardierenden Effekt auf das Editionsprojekt nach sich zöge. Pointiert gesagt: Wachsender Erfolg gefährdet sich quasi selbst.

Dieser nicht vorhersehbaren und schwer lenkbaren Dynamik ist wohl jedes groß angelegte, erfolgreich arbeitende wissenschaftliche Projekt ausgesetzt.

Als zu Beginn der 1980er Jahre erste Überlegungen zur RSA angestellt worden sind, die schließlich 1986 zur Gründung der Ausgabe führten, gab es weder ein historisch-kritisches Werkverzeichnis noch eine Übersicht über die weltweit verstreuten musikalischen Quellen, Brieforiginale und andere Egodokumente zu Robert Schumann. Neben unzuverlässigen, unvollständigen und an entlegenen Stellen publizierten Briefausgaben lagen im Wesentlichen nur die 1971 von Georg Eismann edierten frühen Tagebücher Schumanns (1827–1838) vor. Sie wurden 1988 in einer durchgesehenen Neuauflage erneut vorgelegt und 1987/88 durch die bahnbrechende Edition der Tage- und Haushaltbücher Robert Schumanns durch Gerd Nauhaus vervollständigt. Sie lieferten die ersten verlässlichen Daten über die Entstehungs-, Druck- und frühe Aufführungsgeschichte der Kompositionen. Die in Düsseldorf 1986 eingerichtete (und durch ein DFG-Projekt zur Quellenermittlung vorbereitete) Robert-Schumann-Forschungsstelle (RSF) hatte zunächst nicht nur elementare Infrastrukturen (Büro- und Bibliotheksausstattung), sondern vor allem Forschungsgrundlagen zu erarbeiten: Handschriftliche und gedruckte Quellenkopien zu Robert und Clara (!) Schumann mussten beschafft, inhaltlich erschlossen und katalogisiert werden. Zur Bestands-, Standort- und Provenienzermittlung von Quellen wurden bereits im Vorfeld Tausende von Auktionskatalogen gesichtet, die es nun auszuwerten galt. Dies zog aufwendige Recherchen nach sich, die zunächst nur brieflich

durchgeführt werden konnten. Tausende von Karteikarten wurden hand- und maschinenschriftlich angelegt, die auch noch fortleben, nachdem um 1988 der erste Computer ins Institut eingezogen war. Der Bestand an Xerokopien und Mikrofilmen wuchs ebenso wie die Handbibliothek.

Zusätzlich galt es, mit anfangs nur zwei Mitarbeitern ein projektunterstützendes kollegiales bzw. institutionelles Netzwerk aufzubauen. Die damalige Spaltung in politische Blöcke erschwerte diese Bemühungen. Kontakte mit Institutionen des Ostens und der Aufbau persönlicher kollegialer Beziehungen mit den dort arbeitenden Fachkollegen, die anfangs fast nur auf postalisch langatmigen Wegen hergestellt werden konnten, waren schwierig, denn sie unterlagen der undurchschaubaren Kontrolle östlicher Behörden (was sich durch eine spätere Einsicht in Stasi-Akten bestätigte). Selbst ein dringend notwendiges Telefonat mit einer Einrichtung der DDR führen zu wollen, konnte sich zur Halbtagsbeschäftigung auswachsen. Dass vor allem mit dem Robert-Schumann-Haus in Zwickau (damals DDR), mit der zwischen Ost- und Westberlin aufgeteilten Staatsbibliothek und der Biblioteka Jagiellńska in Kraków (Polen) im Laufe weniger Jahre verlässliche Beziehungen aufgebaut werden konnten, verdankt sich zu einem erheblichen Teil dem inoffiziellen, d. h. privaten Engagement der Mitarbeiter. Nach 1989 entspannte und verbesserte sich die Forschungssituation erheblich. Die RSF konnte beispielsweise um einen weiteren Arbeitsplatz in Zwickau erweitert werden. Die Schumann-Forschung erfuhr in den 1990er Jahren einen immensen Aufschwung, der von der RSF befeuert wurde. Die institutionellen Rahmenbedingungen und Reisemöglichkeiten verbesserten sich und beschleunigten und erweiterten die Forschungsaktivitäten.

Im Zuge der frühen Editionsarbeiten zeigte sich, dass die, anfangs zunächst ausdrücklich von einer Veröffentlichung ausgeklammerten, Notiz- und Studienbücher aus guten

Gründen doch verbindlicher Bestandteil der RSA werden mussten. Die Annahme, man könne bedarfsweise, also selektierend auf sie zurückgreifen, wenn eine Werkedition dies erforderlich mache, erwies sich als unangemessen und zugleich als arbeitsökonomisch ineffizient. Denn die teilweise schwer les- und deutbaren Studien- und Arbeitsbücher sind Quellen eigenen Rechts: Ihr Erkenntniswert liegt gerade in ihrer verwirrenden Heterogenität, ihrer scheinbaren Zufälligkeit und ihrer myzelartigen Verflechtung mit bekannten Werken, unbekanntem Werkvorstufen, aufgegebenen Werkplänen etc. Studien- und Skizzenbücher bedürfen einer gesamtheitlichen zeitraubenden Erschließung, um ihren gesamten Inhalt mit dem Œuvre in Verbindung bringen zu können.

Neben Notentextquellen musste aber auch der immense Bestand an anderen Egodokumenten koordiniert erfasst werden, um diese für die Edition nutzbar zu machen. Denn auch Tagebücher, Briefe, Projektverzeichnisse, Planungsnotizen etc. sind aufschlussreich. Deren partikuläre editorische Relevanz wird aber erst durch eingehende, gesamtheitliche Quellenarbeit sichtbar und damit nutzbar.

Die in der editorischen Praxis allmählich gewonnenen Einsichten und Notwendigkeiten gerieten alsbald in einen Widerspruch zur ursprünglichen Planung der Gesamtausgabe. Die Einbeziehung von Studien- und Arbeitsbüchern beispielsweise (vorgesehen sind nunmehr 7 zusätzliche Bände) veränderte die zeitliche und quantitative Planung der RSA erheblich, zumal sie ihrerseits weitere Konsequenzen nach sich zog. Was für archivalische Einheiten wie Studienbücher gilt, muss natürlich auch für einzeln überlieferte Skizzen und Entwürfe gelten. Der ursprünglich geplante selektive Zugriff auf Skizzen- und Entwurfsmaterial mutierte zum Anspruch auf Vollständigkeit. Die anfängliche Bandplanung wurde mehr und mehr obsolet. Sie ließ sich lange Zeit auch durch Neufestlegungen nicht verbindlich und zukunftsicher nachregeln.

Durch die eingehende Beschäftigung mit Skizzen und Entwürfen konnte bereits der erste erschienene Gesamtausgabenband (1991) mit einer zuvor unbekanntem Alternativfassung der *Missa sacra* op. 147 aufwarten.

Die RSA distanzierte sich von Anfang an mit gebotener Vorsicht vom Konzept einer traditionellen Denkmäler-Ausgabe. In Anlehnung an die Schönberg-Gesamtausgabe, aber mit eigenständigen, durch die Quellenslage definierten Methoden verfolgte die RSA seit ihren Anfängen einen schaffensgenetischen Ansatz, der sich im Laufe der Editionsarbeit klar und eigenständig profilierte. Bereits im ersten Rechenschaftsbericht (1986) ist von einer unbestimmten Zahl von Dokumentenbänden die Rede, in denen Skizzen und alternative Fassungen aufgenommen werden sollen, und im Standardvorwort der RSA heißt es: „Zu den Aufgaben der [...] Gesamtausgabe gehört auch die Dokumentation von alternativen Fassungen, von Fragmenten und von unvollendeten Werken. Auch genetische Vor- und Zwischenstufen zu einzelnen Kompositionen, wie sie sich in Skizzen, Entwürfen, in sich überlagernden Textschichten und Varianten [...] niedergeschlagen haben, werden editorisch in geeigneter Form berücksichtigt.“

Im Zusammenhang mit der textgenetischen Profilierung der Edition zeigte sich ein weiteres Spezifikum der Schumann-Überlieferung, das editorisch angemessen gelöst werden wollte. Mit der Sichtung, Ordnung und Katalogisierung der Quellendokumente musste die anfangs unterschätzte Bedeutung Clara Schumanns für die schöpferische Tätigkeit ihres Mannes grundlegend neu bewertet werden. Clara Schumann wurde anfangs nur als autoritative Interpretin des Schumann'schen Klavierwerks sowie als Hüterin und Herausgeberin der postumen Werkeditionen, einschließlich der ersten Schumann-Gesamtausgabe (Leipzig 1879–1887 und Supplement 1891), und als argusäugige Wächterin einer sie selbst und ihren Mann

betreffenden offiziellen Biographistik wahrgenommen. Da Clara ihre kompositorische Potenz immer wieder selbst angezweifelt und kleingeredet hat und ihre kompositorische Tätigkeit bald nach dem Tode ihres Mannes erlosch, erschien ihr Status als Kleinmeisterin im Schatten ihres berühmten Mannes gesichert. Diesen Vorurteilen trat die RSF von Anfang an entgegen, indem sie – wie bereits erwähnt – auch alle Schaffens- und Egodokumente zu Clara Schumann systematisch sammelte und katalogisierte. Die sich in den 1980er Jahren eigenständig entfaltenden Forschungen zu Clara Schumann haben hierzu den Weg gewiesen. Zu nennen ist hier etwa Nancy B. Reichs (1924–2019) Abhandlung über „Die schöpferische Partnerschaft Clara und Robert Schumanns“ (1984), gefolgt von einer englischsprachigen Clara-Schumann-Biographie (1985, 2. rev. Aufl. 2001), in der Reich erstmals auch einen „Catalogue of Works“ der Komponistin vorlegte. Die nun selbständig aufblühende, quellenorientierte Clara-Schumann-Forschung und die systematische philologische Arbeit der RSA führten zu einer weiteren Korrektur des Ausgabenkonzepts. Clara Schumanns Schaffenseinfluss und Teile ihres eigenen Œuvres fanden Eingang in die RSA. Robert Schumanns *Vier Fugen* op. 72 und die *Sieben Clavierstücke in Fughettenform* op. 126 beispielsweise, die T. Evers im o.g. Band herausgegeben hat, stehen in essentieller Verbindung mit Clara Schumanns kompositorischem Schaffen. Das Ehepaar betrieb gemeinsame Kontrapunktstudien, aus denen quasi parallel zu den genannten Klavierwerken auch Clara Schumanns *Drei Präludien und Fugen* op. 16 hervorgingen, zu denen Robert einige Soggetti vorgeschlagen hat. Er förderte schließlich auch die Druckausgabe (1845) des Op. 16.

Deutlicher noch zeigt sich eine kompositorisch-künstlerische Zusammenarbeit in dem von Th. Synofzik edierten, obengenannten Liederband. Er enthält nicht nur ein bereits durch die doppelte Opuszählung 37 bzw. 12 angezeigtes kompositorisches Gemein-

schaftswerk (*Zwölf Gedichte aus F. Rückerts Liebesfrühling von Robert und Clara Schumann*), sondern auch die zum Kontext des Gemeinschaftswerks gehörenden früheren Liedfassungen Claras. Eine derartige partielle (und einleuchtende) Integration von Claras Kompositionen war ursprünglich kein Teil des geplanten editorischen Corpus. Auch hier gilt: Die Editionspraxis muss sich der Quellenrealität stellen.

Die RSF hat eine doppelte, eng aufeinander bezogene Arbeit geleistet: Grundlagenforschung und eine genetisch ausgerichtete Editionsarbeit. Auf einer unübersichtlichen Quellenbasis mussten Editionsprinzipien und werkgenetische Darstellungsmethoden entwickelt werden. Für die letztgenannten gab es keine Vorbilder, an denen man sich hätte orientieren können. Editionsarbeit war ohne Grundlagenforschung nicht zu leisten.

Die zunächst nur mit zwei Mitarbeitern besetzte RSA konnte editorisch nur „auf kurze Sicht“ arbeiten. Und die anfänglich vorgesehene Mitarbeit externer Herausgeber erwies sich als blauäugig. Sie glückte (wie auch andere Gesamtausgaben zu berichten wissen) in nur wenigen Fällen.

Man könnte nun im Nachhinein zynisch einwenden, die Ausgabe sei schlecht geplant, mit Geburtsfehlern behaftet gewesen und zu früh und voreilig begonnen worden. Abgesehen davon, dass die Qualität der bislang erschienenen Bände die kompensatorische Kraft der Editoren eindrücklich beweist, verkennt ein derartiger Einwand die wissenschaftliche Dynamik und proliferierende Wirkmacht der Schumann-Editorik. Sie löste einen ungeahnten Schub der internationalen Schumannforschung aus, der durch Rückkopplungen wiederum der Edition zugutekam. Der erkenntnisgenerierende Zirkel zwischen Grundlagenforschung und editorischer Praxis einerseits und dem offenen wissenschaftlichen Austausch andererseits war und ist unverzichtbar.

Früh wurde die RSF auch für andere Interessensgruppen zur Anlaufstelle in Fragen der

Robert- (und Clara-) Schumann-Forschung. Die RSF wurde innerhalb weniger Jahre von Musikwissenschaftlern, öffentlichen Sammlungen (Gutachten für Akquisitionen), anderen Forschungseinrichtungen (bis hin zu Literaturinstituten und Museen), aber natürlich auch von Interpreten, Konzertveranstaltern (Düsseldorfer Schumannfeste), Rundfunkredakteuren, CD-Produzenten u. a. m. als Kompetenzzentrum wahrgenommen und genutzt. Einerseits war die Expertise des Editorenteam gefragt und zum anderen wusste man die Vorteile einer Institution zu schätzen und zu nutzen, in der kompositorische, biographische, rezeptions- und überlieferungsgeschichtliche Quellen und Informationen zu Robert und Clara Schumann zentral gesammelt und dokumentiert sind. Das (m. E. weltweit beste) Schumanniana-Archiv in Düsseldorf stand vielen offen. Zwischen 2007 und 2019 beispielsweise weist das Benutzerbuch der Düsseldorfer RSF mehr als 200 Besucher nach, die teilweise über mehrere Tage in der Forschungsstelle arbeiteten.

Nicht wenige Praktikanten gingen bei der RSF in die Lehre, und die von der Mainzer Akademie großzügig zugelassenen und im Sinne der Weiterqualifizierung auch erwünschten universitären Seminare der Editoren förderten die berufspraktische Profilierung einer ganzen Generation von Studierenden. Das in der Forschungsstelle kontinuierlich aufgebaute Spezialwissen kann von der universitären Musikwissenschaft, die anderen Aufgaben verpflichtet ist, nicht erbracht werden. Aber sie profitiert von dessen Expertise.

Editionsinstitute – und dies gilt prinzipiell für alle vergleichbaren Forschungseinrichtungen – sind im wahren Wortsinn *Kompetenzzentren*, in denen sich divergente Interessen treffen und wechselseitig fördern.

In Verbindung mit der RSF entstanden im deutschsprachigen und angloamerikanischen Raum, aber auch in den Niederlanden, Frankreich, Kanada, Russland und in einigen ostasiatischen Ländern, Dutzende von Diplom- und Masterarbeiten und Disserta-

tionen sowie sonstige Veröffentlichungen, die das Wissen über Robert, aber auch Clara Schumann vergrößerten. Zur effizienten Bündelung der Forschung und mithin auch zur Optimierung der Schumann-Editorik gehören auch die zehn von der RSF organisierten Fachtagungen samt anschließend publizierter Berichte. Die RSF gab 15, die Gesamtausgabe flankierende Bände der „Schumann-Forschungen“ (Mainz, Schott) und andere selbständige Publikationen (z. B. zu Ausstellungen) heraus.

In einigen Fällen wurde die Arbeit der RSF zum Impulsgeber oder Geburtshelfer bedeutender wissenschaftlicher Projekte. Stellvertretend zu nennen ist das, 2003 unter Mitwirkung der RSF und seinem damaligen Editionsleiter Akio Mayeda von Margit L. McCorkle vorgelegte, *Thematisch-Bibliographische Werkverzeichnis* zu R. Schumann und die seit 2009 in einem eigenständigen Forschungsprojekt aktive *Robert und Clara Schumann Briefedition*. Diese auf 29 Bände (ca. 12.000 Briefe) disponierte Ausgabe bekam durch die RSF eine kräftige Starthilfe. Dort gesammelte, auf einer von der RSF veranlassten Mikroverfilmung beruhende Katalog- und Erfassungsdaten zu der mehr als 5.000 Briefe umfassenden Schumann-Korrespondenz (Kraków), einschließlich einer beachtlichen Anzahl von Rohtranskriptionen gehörten zur Morgengabe dieses großen Editionsprojekts. Zwischen beiden Editionen bestand ein kollegialer Austausch und damit eine wechselseitige Förderung der Arbeiten.

Mittlerweile sind einige seitens der RSF und der Briefausgabe erarbeitete Forschungsergebnisse und das damit verbundene Bestandswissen über Literaturverzeichnisse, Kataloge sowie über eine Briefdatenbank einsehbar. Das durch die RSF vielfältig unterstützte Schumannportal bietet weitreichende Recherchemöglichkeiten.

Bei der Bewertung der RSA und der RSF darf die hier nur grob umrissene institutionelle Wirkmacht nicht bloß als eine Art Kollateraleffizienz wahrgenommen und von der

„eigentlichen Arbeit“ abgespalten werden. Das eine ist ohne das andere nicht zu haben. Bisher sind 39 von insgesamt ca. 60 geplanten Bänden erschienen. Zu Beginn der Editionsarbeiten (1986) waren 41 Notenbände geplant, die von einer nicht festgelegten Anzahl von „Dokumentenbänden“ flankiert werden sollten.

Editionsinstitute sollten hinsichtlich ihres gesamten Leistungsspektrums und nicht nur in Hinblick auf ihre „Kernarbeit“ bewertet werden. Verzögerungen im Publikationsplan sind wohl bei der Mehrzahl der Gesamtausgaben unausweichlich. Es bedarf demnach einer permanenten Nachjustierung aller relevanten Arbeitsfaktoren. Das funktioniert nicht ohne Änderungen von Zeitplänen und erfordert natürlich auch eine kontinuierliche finanzielle Aufstockung von Projektmitteln.

Wann endet ein Editionsprojekt? Wohl kaum mit der Erfüllung der avisierten Anzahl der Bände. Angesichts der sich seit Jahren rasant verändernden Arbeitsweisen, digitalen Zugriffs- und Vermittlungsformen, interdisziplinären Vernetzungen etc., die derzeit unter dem Stichwort „Digital Humanities“ verhandelt werden, müssen Organisationsformen neu ausgerichtet werden. (Die RSA ist übrigens die erste Musikergesamtausgabe, die sowohl Revisionsberichte als auch den Notensatz durchweg digital erarbeitet hat.) Eine Gesamtausgabe kann und darf heute kein statisches, in wenigen öffentlichen Bibliotheken zugängliches Papierdenkmal mehr bleiben. Sie muss ins digitale Medium übersetzt werden. Gefordert ist eine permanente Datennachpflege, eine fließende Aktualisierung und Revision der Editionen und darüber hinaus auch die editorische Schließung bestehender Forschungslücken. So ist etwa eine Gesamtausgabe der musikkritischen Schriften Schumanns, die auch die den Rezensionen zugrundeliegenden originalen Musikdrucke dokumentiert, längst überfällig. Eine derartige Schriftenedition würde Schumanns musikalische Sozialisation erhellen, den Schriftsteller und Musikkritiker ins

Licht rücken und damit auch den Blick auf seine Kompositionen verändern.

Es geht demnach um ein flexibles Förderkonzept, das den erwartbaren oder erhofften Aufgaben- und Kompetenzzuwachs bereits in der Planungsphase reflektiert und das eine sachorientierte Nachjustierung der Planung, Fortführung und Nachhaltigkeit ermöglicht.

Eine anzustrebende, quasi posteditorische Nachhaltigkeit und Permanenz bedarf einer Koordinations- und Lenkungsstelle, die in der Verantwortung einer neu auszurichtenden RSF liegen sollte. Da diese hier skizzierte Situation prinzipiell für jede Musikergesamtausgabe gilt und eine Zersplitterung in viele, getrennt voneinander arbeitende posteditorische Betreuungsstellen unrealistisch und wohl auch nicht sinnvoll ist, wäre die Einrichtung eines zentralen und dauerhaft agierenden Koordinationszentrums erstrebenswert.

Der endgültige Abbruch der RSA würde eine traurige Editionsruine hinterlassen. In der Edition fehlen derzeit noch zentrale Werke; symphonische und vokalsymphonische Kompositionen, aber auch Konzert- und diverse Kammermusikwerke. Ausgerechnet Schumanns dichterisch-kompositorische Doppelbegabung, die sich auf spezifische Weise in seinen Literaturvertonungen (u. a. Chorballaden, *Paradies und die Peri*, Faustszenen, *Genoveva*, *Manfred*) manifestiert und die überdies in ca. 60 unausgeführt gebliebenen Projektplänen (darunter ein *Luther-Oratorium* Anhang I6) ihre Spuren hinterlassen hat, von einer historisch-kritischen Edition auszuschließen, wäre ein gravierendes Defizit. Denn eben dieser, auch in der Wissenschaft recht unbekannt, Werkbereich ist nicht nur von musikgeschichtlicher, sondern auch von literarhistorischer und kulturgeschichtlicher Bedeutung.

Selbst wenn es gelänge, in fernen Zeiten verbliebene editorische Lücken zu schließen, wäre der Kairos der Schumannforschung verspielt, ein Kontinuitätsbruch nicht zu vermeiden. Die hochspezialisierten Editoren

ren hätten sich längst andere Tätigkeitsfelder gesucht. Gewachsene institutionelle Organisationsstrukturen (Bibliothek, Archiv, Quellendokumentation, Datenbanken etc.) und natürlich auch Kooperationsnetzwerke wären verlorengegangen. Eine Restaurierung ehemals vorhandener fachlicher Kompetenzen und institutioneller Strukturen wäre weitaus kostspieliger als eine bewahrte Kontinuität.

(Februar 2022)

Bernhard R. Appel

* * *

SIEGFRIED GISSEL: Alte Hymnenmelodien und ihre Tonarten. Wilhelmshaven: Florian Noetzel 2020. 128 S., Nbsp.

Das Buch von Siegfried Gissel fasst zwei Beiträge zusammen: Im ersten werden 36 mittelalterliche Hymnenmelodien tonartlich analysiert, im zweiten geht es um die Frage, in welcher Weise 6 lateinische Hymnenmelodien aus der Sammlung *Psalmodia*, herausgegeben von Lucas Lossius (Wittenberg 1561), in einem zeitgenössischen und zwei modernen evangelischen Gesangbüchern tonartlich und in ihrem Melodieverlauf übertragen werden. Hinsichtlich der modalen Einordnung stützt sich Gissel in beiden Teilen auf die Tonartentheorie des 16. Jahrhunderts bei Autoren wie Eucharis Hoffmann und Johann Andreas Herbst. Auf dieser Grundlage kommentiert er jede der ausgewählten Melodien mit einer Auflistung nach einem gleichbleibenden sieben teiligen Schema: 1. Anfangs- und Schlussston, 2. Ambitus, 3. Tonzählmethode (prozentuales Vorkommen der Töne), 4. Anfang der Melodie, 5. Quint-/Quart-/Oktavspezies, 6. Repercussio, 7. Clausulae propriae und peregrinae (nach Eucharis Hoffmann). Zu den Modusanalysen mit den Tonartenmerkmalen bei Autoren des 16. Jahrhunderts kommen im zweiten Teil Beobachtungen zur Beachtung der Melodiesubstanz hinzu. Dabei kann Gissel zeigen, dass die eine Hälfte der

analysierten Melodien große Übereinstimmung der Melodiesubstanz und tonartlichen Einordnung zeigt, während in der anderen Hälfte beträchtliche Kürzungen und teilweise Transposition in eine andere Tonart zu beobachten ist. So stimmt etwa beim Hymnus „Komm Gott Schöpfer Heiliger Geist“ die Eindeutschung des 16. Jahrhunderts im Wesentlichen mit der lateinischen Vorlage überein, während die Kirchenlied-Fassungen des 20. Jahrhunderts die Melodie beträchtlich kürzen (S. 72ff.). Nicht ohne Grund ist bei den Hymnenfassungen des Evangelischen Kirchengesangbuchs als Quellenangabe häufig vermerkt „Nach dem Hymnus ...“, womit Veränderungen und Kürzungen der Melodien legitimiert werden/erscheinen. Allerdings scheint es mir hier unangemessen zu sein, den Begriff der ‚rechtmäßigen Transposition‘ bei Johann Andreas Herbst (S. 74) als Argument für die strikte Ablehnung von Transpositionen in modernen Ausgaben, etwa einer Notierung mit drei b-Vorzeichen auf der Finalis g bei Transposition des Hypophrygischen auf e zu verwenden. Nicht jede Bearbeitung ist per se eine Beschädigung und Verfälschung von Kulturgut. Schade, dass Gissel in seinen Kommentaren nicht auch die Fragen der unterschiedlichen Sprachbehandlung im Lateinischen und Deutschen und der Sangbarkeit mitberücksichtigt hat. Zwei weitere grundsätzliche Probleme kommen hinzu: Gissel spricht von „alten Hymnenmelodien“ und geht nicht darauf ein, dass die Quellen seiner Melodieauswahl aus der Stäblein-Ausgabe (*Monumenta Monodica Medii Aevi*, Bd. 1, Kassel 1956) überwiegend aus europäischen Quellen von der Jahrtausendwende bis ins 13./14. Jahrhundert stammen, die sich einer stilgeschichtlichen Schichtung entziehen und auf jeden Fall lange vor den Modus-Theoretikern des 16. Jahrhunderts angesiedelt sind. Zu Recht bezeichnet Stefan Klöckner die Anwendung des Achttonartensystems im Bereich der Gregorianik als „Prokrustesbett“ (*Handbuch Gregorianik. Einführung in Geschichte, Theorie und Praxis des Gregoria-*

nischen Chorals, Regensburg³ 2013, S. 78f.). Und so stecken die Indikatoren Finalis und Ambitus der Modi angesichts der individuellen Gestaltung der Melodien immer nur den Rahmen ab; die modale Charakteristik und Vielfarbigkeit ergibt sich vielmehr aus dem In- und Übereinander unterschiedlicher Tonfelder: Dieselben Tonräume können in unterschiedliche Kleinfelder und Gegenklanglichkeiten gegliedert sein; vgl. dazu brillant Markus Jans: Modus und Modalität wahrnehmen und vermitteln. Über die Arbeit mit Tonfeldern. Ein Erfahrungsbericht, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 29 (2013), S. 41–54. Deshalb verwundert es auch nicht, dass Gissel in seinen Analysen bei der Auflistung der Quint-, Quart- und Oktavspezies in immerhin 20 der 36 Melodien insgesamt oder teilweise Fehlanzeige vermelden muss. Ähnliches würde passieren, wenn man mit Riemann'schen Kategorien Dominantverhältnisse in Lasso-Motetten suchen würde. Insgesamt ist der Band als klar aufbereitete Einführung in die Thematik durchaus gelungen.

(Oktober 2021)

Hartmut Möller

KARSTEN MACKENSEN: Musik und die Ordnung der Dinge im ausgehenden Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2017. 353 S., Abb. (Musica poetica. Band 1.)

Wohl zu keiner anderen Epoche in der Ideengeschichte Europas genoss die Musik einen solch hohen und über sich selbst hinausweisenden epistemologischen Status wie in der Frühen Neuzeit. Als Paradigma geordneter und kommensurabel gemachter Vielfalt ließen sich mit ihr vom Makro- bis zum Mikrokosmos alle Seinsphänomene beschreiben, galt sie, modern gesprochen, als Heuristik und Weltformel. Entsprechend stellte sie auch nicht bloß ein Thema für musikalische Fachschriftsteller dar, sondern beschäftigte Gelehrte verschiedenster Couleur,

ganz besonders solche, die sich einer Darstellung und Erklärung der Welt als Ganzer und ihrer Prinzipien im Rahmen der von Michel Foucault so genannten „magischen Episteme“ verschrieben hatten.

Karsten Mackensen behandelt in diesem aus seiner Habilitationsschrift hervorgegangenen Buch eine Reihe hierfür zentraler Texte. Dabei nimmt er v. a. Entwürfe in den Blick, die sich im engeren oder weiteren Sinne als enzyklopädisch klassifizieren lassen, also die Vielfalt der Phänomene und des Wissbaren systematisch und auf einen Nenner gebracht darstellen und Musik dabei „kosmologisch, ganzheitlich oder mystisch“ verstehen (S. 14). Die Thematisierung der Musik in der frühneuzeitlichen Enzyklopädie stellt seit etlichen Jahren einen der Arbeitsschwerpunkte Mackensens dar. Er führt damit auf spezifische Weise die großen Klassiker der Forschung zu Magie, Früher Neuzeit und Musik fort wie Daniel Pickering Walkers *Spiritual and Demonic Magic* (1958), Gary Tomlinsons *Magic in Renaissance Music* (1993) oder Penelope Gouks *Music, Science, and Natural Magic in Seventeenth-Century England* (1999).

Aufgebaut ist die Publikation als eine Reihe von chronologisch geordneten Kapiteln, die als Mini-Monographie jeweils einem Autor und einer oder mehreren seiner Schriften gewidmet sind. Vorangestellt sind zwei einleitende Kapitel zu „Enzyklopädie und Musik“ sowie „Ramon Llull und die Folgen“, bildet der Bezug auf Llull und sein kombinatorisches Denken doch eines der die meisten besprochenen Texte verbindenden Kennzeichen. Konkret geht es um Jean Charlier de Gerson und sein *De canticordo* aus den *Tres tractatus de canticis* (ca. 1423), verschiedene Schriften des Nikolaus von Kues, Jaques Lefèvres Boethius-Paraphrase, die *Elementa musicalia* (1496), Francesco Giorgios *De harmonia mundi totius cantica tres* (1525), Johann Heinrich Alstedts *Encyclopaedia* (1630) und Athanasius Kirchers *Musurgia universalis* (1650): allesamt komplexe, voraussetzungs-

reiche und teilweise enorm umfangreiche Texte, mit denen Mackensen hervorragend vertraut ist, die aber in der Musikwissenschaft – von Kircher einmal abgesehen – bislang nur vereinzelt zur Kenntnis genommen wurden. Während bei Gerson, Cusanus und Lefèvre das Enzyklopädische nicht ganz so klar ausgeprägt scheint, hätten stattdessen Gregor Reischs *Margarita philosophica* (1503), Robert Fludds *Utriusque cosmi maioris scilicet minoris [...] historia* (1617–1624) oder Marin Mersennes *Harmonie universelle* (1636) sehr gut in die Reihe gepasst; dass eine wasserdichte Begründung von Einschluss und Ausschluss hier nicht möglich war, ist jedoch nachzuvollziehen. Und die Erschließung kaum bekannter Texte für die Musikwissenschaft ist in jedem Fall ein Gewinn.

Als methodische Grundlagen ruft Mackensen ein ziemlich buntes Bündel von historischer Anthropologie, dichter Beschreibung aus emischer Perspektive, Archäologie des Wissens und Diskursanalyse auf (S. 21–24). Die damit verbundene Bewusstmachung und Problematisierung der Erkenntnisposition des Interpreten gegenüber ihm epistemologisch fremder Ideenzusammenhänge sind loblich, aber in den historisch-hermeneutisch arbeitenden Geisteswissenschaften heutzutage wohl weitestgehend selbstverständlich. Sie schlagen sich jedoch in den Buchkapiteln selbst, so nahm es jedenfalls die Rezensentin wahr, nicht merklich nieder, lesen sich diese doch wie ausgesprochen kundige und gelingende klassisch-ideengeschichtliche Rekonstruktionen.

Die Anlage als Serie von autor- und werkbezogenen, im Grunde in sich abgeschlossenen Kurzdarstellungen lässt das Entstehen eines roten Erzähl- oder Argumentationsfadens nicht wirklich zu. Stattdessen gibt es immer wieder Stopps und Neuansätze, in denen zunächst Grundlegendes zum Autor, seinem Werk und Denken vermittelt wird. Der Übergang vom Forschungsreferat zur eigenen Deutung ist dabei nicht immer klar kenntlich gemacht. Es gelingt Macken-

sen jedoch, gewisse Leitmotive zu identifizieren und durch die Texte hindurch zu verfolgen, etwa die der kombinatorischen musikalischen Spekulation abgewonnene Produktivität oder die historische Hintergrundspannung religiösen Dissenses. Besonders erkenntnisfördernd ist hier das zentrale Argument des Buches, nämlich der Aufweis eines dem kombinatorisch-kosmologischen Ordnungsdenken inhärenten mystisch-kontemplativen Aspekts (S. 20f. und öfter). Dass der sich selbst genügende kombinatorische Ansatz nicht automatisch in die neuzeitliche Rationalität einer entzauberten Welt mündet bzw. die Frage nach der Erkenntnis und Erfahrung Gottes weiter offen hält, macht er nicht zuletzt im Kircher-Kapitel deutlich. Hier nimmt Mackensen v. a. die letzten drei, sonst selten wirklich intensiv gelesenen Bücher der *Musurgia* genauer in den Blick und zeigt den inneren Zusammenhang der Ausführungen zum kombinatorisch konzipierten Komponierkästchen mit den im Anschluss ausgefalteten musikalischen Geheimnissen von Schöpfung und Transzendenz auf, der bis ins Schlussgebet reicht. Wenn man auch vielleicht nicht jeder Drehung der hermeneutischen Schraube folgen mag, so überzeugt doch die grundsätzliche Deutung, dass die welterschließende Bedeutung der Musik gerade in dem nicht völlig zur Deckung zu bringenden Ineinander von Musik als rationaler Struktur und mystisch-überwältigender Klangerfahrung bestand.

Die Freude an diesem facettenreichen Buch wird etwas getrübt durch den teilweise laxen Umgang mit Nachweisen: Nicht nur, dass man zu Beginn eine Übersicht über den Forschungsstand vermisst, vor dessen Hintergrund man die Leistung des Autors erst deutlich sehen und einschätzen könnte, Mackensen versäumt es auch mehrfach, bei der Diskussion konkreter Punkte und Ideen auf existierende Literatur hinzuweisen, so etwa auf Christoph Hustus – noch dazu als Download bequem zugängliches – Buch *Athanasius Kircher und die Verzeichnung der Musik*.

Insgesamt aber bereichert Mackensen mit seinem Buch die musikwissenschaftliche, aber auch philosophie- und wissenschaftsgeschichtliche Forschung um eine Reihe von *Close readings* selten rezipierter musikalischer Weltentwürfe jenseits des musikalischen Fachschrifttums, von denen die meisten durchaus weitergehende Aufmerksamkeit verdienten.

(Februar 2022) *Melanie Wald-Fuhrmann*

HANS-JOACHIM HINRICHSEN: Ludwig van Beethoven. Musik für eine neue Zeit. Kassel/Berlin: Bärenreiter/Metzler 2019. 386 S., Abb., Nbsp.

Das schon über ein Jahr zurückliegende Beethoven-Jubiläum erlaubte einen Blick auf das in der Musikwissenschaft sich wandelnde Bild des Komponisten. „Bloß nicht zu großartig und nicht zu viel Ästhetik“ – das scheint das Motto gewesen zu sein. Diesen Eindruck erweckten zumindest viele der musikwissenschaftlichen Debatten zu Beethoven anlässlich seines 250. Geburtstages. Anders verhält es sich mit Hans-Joachim Hinrichsens Buch „Ludwig van Beethoven. Musik für eine neue Zeit“. Beethovens Werke hatten nach Ansicht des Autors an den geistigen Umwälzungen ihres Zeitalters teil, ja betrieben sie im Bereich der Musik geradezu. Gemeint ist der Umbruch im Geistesleben, den Kants drei Kritiken auslösten, dem im musikalischen Bereich Beethovens Werke kaum nachstünden. Nicht zuletzt deshalb müsse der Komponist als wichtige Stimme in den Debatten seiner Zeit verortet werden. So lässt sich der leitende Gedanke des Buches wiedergeben. Dass es sich um eine Musik für eine neue Zeit handele, scheint bei genauerem Hinsehen nicht nur die Zeit Beethovens zu meinen. Aus nahezu jedem Kapitel spricht Hinrichsens eigene Begeisterung für die Transzendentalphilosophie Kants. Die enge Verbindung mit diesem Denken, in die er Beethovens Kompositionen rückt, legt nahe, sie solle auch als

Musik für die heutige, nun anbrechende Zeit begriffen werden.

Hinrichsen widmet sich nicht primär der Biographie Beethovens, die er freilich heranzieht, sofern sie das Verstehen der Musik erhellt. Was ihn interessiert, ist der Gehalt des musikalischen Denkens, der in den Werken begegnet. Dabei widmen sich die instruktiven Analysen auch Werken, die selten im Fokus der Aufmerksamkeit stehen, wie der zu Unrecht übersehenen Klaviersonate F-Dur op. 54. Die musikalischen Beobachtungen zeigen das hohe gedankliche Niveau der Kompositionen Beethovens, die sich ohne weiteres in einen Dialog mit den Werken der Philosophen und Literaten ihrer Entstehungszeit und darüber hinaus bringen lassen.

Erneut die Inhalte des Buches detailliert Revue passieren zu lassen, scheint, nachdem es schon einige Male aufmerksam besprochen wurde, und viele Beethoven-Interessierte es ohnedies schon gelesen haben werden, kaum mehr besonders hilfreich. Daher möchte ich im Folgenden in der Rolle eines *Advocatus Diaboli* in eine Diskussion mit einigen dort vertretenen Grundthesen treten.

Um eine vollkommen spätaufklärerische, von den Ideen der Philosophie Kants geleitete Haltung Beethovens zeigen zu können, nimmt Hinrichsen etliche Umwertungen gegenüber der herkömmlichen Geschichtsschreibung zu Beethoven vor, die den Aufbau und den Inhalt des Buches weitgehend strukturieren. Zunächst betont er die Kontinuitäten in Geisteshaltung und musikalischer Ästhetik von der frühen Bonner Zeit bis ins Metternich'sche Österreich stärker als die – nun freilich marginalisierten – Differenzen. Das betrifft zunächst Beethovens intellektuelle Orientierung an Kant und Schiller, die schon in der Bonner Zeit einsetzte und bis in die letzten Lebensjahre anhielt, musikalisch eindrucksvoll umgesetzt in *Missa solemnis* und 9. Symphonie. Ebenso wird die musikalische Kontinuität von den Anfängen bis zu den späten Quartetten relativ zu den Brüchen überbetont. Um Beethoven konsequent im

Umfeld der Salons der Wiener Hocharistokratie verorten zu können, schafft Hinrichsen eine Kontinuität zwischen Beethovens Klavier- und Kammermusik sowie den Symphonien, die zunächst für eine den Salons entsprechende Geselligkeitsform komponiert worden seien; eine Geselligkeit, in der autonome Individuen in vernünftiger, freier Rede brüderlich miteinander umgegangen wären. Beethovens Kompositionen würden dem kantischen Ideal einer von Humanität geleiteten Gesellschaft gerecht, und erforderten eine diesem Ideal entsprechende Rezeptionsweise geradezu, legt der Autor nahe. Den Beleg dafür soll eine Argumentation liefern, nach welcher E.T.A. Hoffmann, der Erfinder des ebendieser Forderung gerecht werdenden Rezensionstypus, in seinen Ansichten über Musik nicht romantisch, sondern als Kantianer dachte. Nicht zuletzt Beethovens Gottesverständnis legt Hinrichsen als weitgehend an Kant orientiert aus.

Die Fragen nach persönlichen, inhaltlichen und musikalischen Kontinuitäten oder Diskontinuitäten bei Beethoven hinsichtlich der genannten Aspekte wären wichtig zu beantworten. Aber keine von ihnen lässt eine derart ausgeprägte Eindeutigkeit zu, wie sie das Buch suggeriert, zumal jeder der genannten Aspekte schon rein sachlich betrachtet enorm komplex und problembeladen ist. Leider lässt sich das hier nicht en détail ausbreiten, daher sei nur Weniges exemplarisch hervorgehoben. Den Optimismus, die Muster der Geselligkeit könnten über den Salon hinaus idealiter auf die Gesellschaft übertragen werden, teilt das Buch mit der Aufklärung des 18. Jahrhunderts. Nur ist dies keine approximativ erreichbare Utopie, sondern führt eher zu gesellschaftlichen Verwerfungen, wie Philosophie und Soziologie längst gezeigt haben, einschlägig etwa Helmuth Plessners *Grenzen der Gemeinschaft* oder Richard Sennetts Arbeiten zur Großstadtsoziologie. Die Kritik daran geht ebenfalls auf das 18. Jahrhundert zurück und gehört zur Geschichte der aufklärerischen Kritik an der Aufklärung,

Adam Smith kann exemplarisch dafür einstehen. Wäre nicht auch an Beethovens Musik in mancher Hinsicht entsprechende Kritik erforderlich? Sollten seine Symphonien tatsächlich umstandslos auf den Salon bezogen werden können? Wie wäre dann ihre quasi den Rahmen sprengende energetische Aufladung, die sie musikalisch eben auch auszeichnet, einzuordnen? Der klanglichen Intensität des C-Dur-Triumphs in der Coda des Finales der 5. Symphonie etwa eignet ein Moment der Übersteigerung, das sich kaum ausbalancieren lässt. Ebenso wäre beim Finale der 9. Symphonie neben der Komplexität die ausgreifende Steigerungsdynamik in Betracht zu ziehen, die doch eher mögliche Zweifel am Ideal übertönt, als von ihm überzeugt. Zu schnell verwirft Hinrichsen auch die oft artikulierten Bedenken gegen den Ausschluss der Unglücklichen in der Ode *An die Freude* aus der menscheitsumfassenden Gemeinschaft. Tatsächlich zeigt die Ode damit ein gravierendes Problem an und perpetuiert es zugleich. Das aber wird notwendig verkannt, sobald der kategoriale Unterschied zwischen Gesellschaft und Gemeinschaft bzw. Geselligkeit unbeachtet bleibt. Dass es Vernunftgründe geben kann, von Beethovens oder Schillers Gemeinschaftsideal Abstand zu halten, gerät in dem Buch nicht in den Blick.

Unberücksichtigt bleibt die Frage, wie weit das Transzendente in dezidiertem Differenz zum Transzendenten tatsächlich in der Musik Beethovens umgesetzt sein könnte. Das zeigt sich deutlich zum einen an den Reflexionen zum Erhabenen in der *Grande Sonate pathétique* und der 6. Symphonie, zum anderen an den Überlegungen zu Beethovens Gottesverständnis. Hinrichsens Erörterungen zum Erhabenen wirken prima facie eingängig, bei genauerem Hinsehen werfen sie aber Schwierigkeiten auf. In den Erörterungen zur *Pathétique* etwa findet sich umstandslos Kants Auffassung zum Erhabenen mit jener Schillers verbunden. Gerade die Differenzen zwischen ihnen zeigen jedoch, wie schwierig es mit dem Transzendentalen tatsächlich ist. Während es

für Kant keine erhabenen Gegenstände geben kann, spricht Schiller munter von ihnen. Die transzendente Wendung, die ersterer dem Begriff des Erhabenen verleiht, vollzieht letzterer nicht vollends mit. Es lassen sich also nicht beide Auffassungen gleichermaßen auf Beethoven projizieren. Hinrichsen gelingt es zu zeigen, dass die *Pathétique* in den Kontext der Ästhetik des Erhabenen gehört, die Brücke zu Kants Transzendentalphilosophie trägt jedoch nicht.

Mit dem Gedanken, Beethoven habe nicht an einen personalen Gott geglaubt, rückt Hinrichsen *Missa solemnis* und 9. Symphonie in den Kontext von Kants theologischen Vorstellungen. Das Hauptargument bildet dabei die Tatsache, dass Beethoven hauptsächlich das Abstraktum „Gottheit“ statt „Gott“ gebraucht. Nur schloss im 18. und 19. Jahrhundert die Verwendung dieses Ausdrucks christlich-personale Gottesvorstellungen nicht aus, eher signalisierte sie eine Distanz zu strenger Dogmatik. Warum Beethoven im Heiligenstädter Testament etwa die angeblich non-personale und nicht transzendente Gottheit mit „Du“ anspricht oder ihr im Streichquartett op. 132 einen Dankgesang darbringen kann – ohne das Gegenüber einer Person ist beides sinnlos –, klärt Hinrichsen nicht. Stattdessen marginalisiert er Hinweise auf eine personale und transzendente Gottesvorstellung bei Beethoven mit der Bemerkung, die Zeugnisse dafür, nämlich die Gellert-Lieder und einige ins Tagebuch notierte Exzerpte Christoph Christian Sturms seien Momentaufnahmen aus zwei Lebenskrisen. Ebendeshalb kommt ihnen aber doch ein besonderes Gewicht zu. Zumindest im Ernstfall genügte Beethoven das „als ob“, aus dem die kantische Metaphysik nicht herauskommt, allem Anschein nach nicht.

Musikwissenschaftliche Bücher, die das Denken anspruchsvoll herausfordern und zum Weiterdenken anregen, erscheinen nicht viele. Zu ihnen gehört Hinrichsens Buch ganz gewiss, das zu neuerlicher ambitionierter Auseinandersetzung (nicht nur) mit Beet-

hoven geradezu einlädt. Beethovens Musik gedanklich in solcher Weise ernstzunehmen und den Anspruch der Musik analytisch trefflich zu untermauern, unterscheidet das Buch deutlich vom Gros der dem Komponisten gewidmeten Literatur. Nur in der Engführung der Beethoven'schen Kompositionen und den Idealen der kantischen Philosophie schießt es bisweilen ein wenig über das Ziel hinaus.

(Februar 2022)

Boris Voigt

MANFRED HERMANN SCHMID:
Beethovens Streichquartette. Auf der Spur musikalischer Gedanken. Ein Werkführer.
Kassel/Berlin: Bärenreiter/Metzler 2021.
292 S., Nbsp., Tab.

Ein so gehaltvolles und geschichtsmächtiges Werkcorpus wie das Ensemble von Beethovens Streichquartetten ruft in regelmäßigen Abständen wissenschaftliche Gesamtdarstellungen hervor. Dass es kontinuierlich von einem dichten Schwarm umfangreicher Einzelstudien begleitet wird, ist ohnehin selbstverständlich. Gerade sie allerdings, die möglichst umfassend zur Kenntnis genommen sein wollen, machen die Aufgabe einer alles – nicht nur die Werke, sondern auch die Sekundärliteratur – überschauenden Auseinandersetzung zunehmend anspruchsvoll. Eine neue Gesamtdarstellung liegt nun mit Manfred Hermann Schmid's Monographie vor, und wer die Schriften dieses Autors vor allem zur Musik der Wiener Klassiker kennt, wird umgehend hohe Erwartungen haben. Und in der Tat eröffnet sich hier in der schlichten Präzision der sprachlichen Darstellung wie in der unangestregten Durchführung seines anspruchsvollen Arbeitsprogramms ein konzentriertes kleines Meisterwerk, das so ungeschwätzig wie nur denkbar mit weniger als 300 Seiten auskommt.

Dem Autor war es noch vergönnt, das Buch samt Lektorat abzuschließen, nicht jedoch mehr, sein Erscheinen zu erleben. Schon

allein dadurch zu einem Vermächtnis geworden, ist es aber auch die reife Frucht einer lebenslangen Befassung mit der Materie. Mit allen (je nach Zählung: 16 oder 18) Werken ist Schmid, der in München bei Thrasybulos Georgiades studiert hat, nicht nur als den Notentext analysierender Leser vertraut, sondern auch als Bratsche spielender Praktiker aus der lernenden Zusammenarbeit mit dem Quartett-Primarius Rudolf Koeckert in den 1980er Jahren. Zu dem zweibändigen Standardwerk *Beethoven. Interpretationen seiner Werke* (hrsg. von C. Dahlhaus, A. Ringer und A. Riethmüller, 1994) hat er seinerzeit zwei große Analysen – zu den späten Quartetten op. 131 und op. 132 – beigetragen; sie werden mit einigen Anpassungen in das vorliegende Werk integriert. Man könnte daher nun eine an Debatten, Widerlegungen oder abwägenden Referaten überreiche Gesamtschau erwarten, die gleichsam vom Feldherrnhügel aus das wissenschaftliche und praktische Treiben auf den Schlachtfeldern der Beethoven-Deutung sondiert. Überraschenderweise ist das Gegenteil der Fall. In Anspruch genommen wird vielmehr die „Alterslizenz“ (S. 8) eines vollständigen Verzichts auf Fußnoten und damit der Dispens von uferloser Diskussion. Für Bequemlichkeit wird das nur halten, wer die Übersicht über den Forschungsstand nicht erkennt, der im Text der Werkanalysen stillschweigend reflektiert, dankbar eingearbeitet oder auch vornehm ignoriert wird. Es ist schon viel, wenn die Existenz von „Forschungskontroversen“ überhaupt einmal erwähnt wird (S. 102), ohne sie indessen weiter zu explizieren. Gegen sie steht stets die Haltung des Autors als solche für sich (meistens geht es dabei um Formdeutungen, den Lieblingstummelplatz der Beethoven-Interpretation). So ist das Buch, einer seiner angenehmen Züge, von Polemik restlos frei, und es werden überhaupt nur einige Vorgänger-Unternehmungen ausdrücklich genannt, an denen der Verfasser sich „erfreut“ habe (S. 7; gemeint sind Theodor Helm 1885, Joseph Kerman 1967, Gerd Indorf 2004). Dass

es mit diesen natürlich nicht sein Bewenden hat, merkt der Kenner der Materie aus manchen sachlichen Erwägungen im Text und vor allem an dem Literaturverzeichnis. Neben dem Verzicht auf Polemik für oder gegen diverse Positionen der Kollegenschaft gibt es überdies nirgends auch nur ansatzweise so etwas wie ästhetische Vorbehalte gegen Einzelentscheidungen des Komponisten, mit denen nicht wenige Gelehrte früher ihre Kompetenz unter Beweis zu stellen liebten: „Von dieser Versuchung war ich ganz frei. Mir erscheint jeder Ton von Beethoven wie eine kleine Offenbarung“ (S. 8). Besserwisserischer Tadel an Beethovens frühen Quartetten wird mit leichtem Spott zurückgewiesen. Joseph Kermans Kritik am fehlenden musikalischen Ernst des Finales von op. 18, 1 hätte, so Schmid, „Beethoven wohl zu einem homerischen Gelächter veranlasst“ (S. 54). Es geht auch noch diskreter: Der manchmal gescholtene dritte Satz von op. 18, 3 „rechnet jedenfalls mit Kennern, die er nicht immer findet“ (S. 65). Und beim zusammenfassenden Rückblick auf op. 18: „Moderne Kritik hat an den Quartetten manches zu mäkeln. Da kann man nur wünschen, dass sich alle Komponisten um ähnlich makelbehaftete Stücke bemühen“ (S. 90).

In dieser somit ganz und gar auf Positivität abgestellten Haltung erscheint also bereits ein charakteristischer Zug, mit dem das Buch für sich einzunehmen vermag. Ein weiteres wichtiges Kennzeichen strenger formaler Askese liegt in der konsequenten methodischen Beschränkung auf nur zwei, freilich bedeutende, Dimensionen der Werkbetrachtung: das „Nachverfolgen formwirksamer harmonischer Prozesse“ einerseits und die Konzentration auf „Rhythmus und Syntax“ andererseits (S. 9), in der sich der Georgiades-Schüler zu erkennen gibt. Trotz dieses auf sachliche Nüchternheit zielenden Arbeitsprogramms gibt es nicht wenige Partien, in denen der Autor, in der Form zwar knapp, im Ton aber hymnisch, seine tiefe Bewunderung für den Gegenstand zur Sprache bringt:

jeder Ton von Beethoven, wie schon gesagt, eine kleine Offenbarung. Man wird dem nirgends widersprechen können. Solche immer wieder aufblitzenden Stellen emphatischen Ausbruchs als Resultate dichter und strenger Analyse-Arbeit lassen die Beschäftigung mit dem Buch zum faszinierenden Lektüreerlebnis werden.

Diese Beschäftigung verlangt dem Leser allerdings einiges ab, auch wenn der Ertrag am Ende immens ist: kein Preis eben ohne Fleiß. Bei den frühen und mittleren Quartetten folgt das Buch der Chronologie, bei den späten Werken aber merkwürdigerweise den Ordnungsnummern der Opuszählung, in denen sich die genetische Folge bekanntlich nicht abbildet. Das ist schade, weil diese Anordnung die im Untertitel verheißene „Spur musikalischer Gedanken“ dort, wo sie von Werk zu Werk führen soll, etwas zu verwischen droht. Zum Glück dürfen immerhin das B-Dur-Quartett op. 130 und seine abgespaltene Finalfuge op. 133 in einem zusammenhängenden Abschnitt beieinanderbleiben. In sechzehn annähernd gleich langen Kapiteln werden die Werke Satz für Satz besprochen – nicht im Sinne einer Takt-für-Takt-Analyse, aber doch am Leitfaden der zwei oben genannten Kriterien sehr genau am Verlauf der Musik entlang. Ohne den aufgeschlagenen Notentext beständig zur Hand zu haben, wird wohl selbst der (vermeintlich) beste Kenner der Quartette nicht zu all den Einsichten gelangen, die der Autor offeriert. Eigentlich ein weiterer einnehmender Zug: Das Buch tritt vollkommen hinter das Werk, mit dem es sich beschäftigt, zurück; es ist sinnvoll überhaupt nur als gründlicher fortlaufender Kommentar zu benutzen. Das Handwerkszeug, mit dem Schmid arbeitet, wird rasch kenntlich. Zur Erklärung der immer komplizierter werdenden Formungsstrategien greift er bewusst nicht auf neuere Konzepte wie das in den USA diskutierte „sonata principle“ oder die „Elements of Sonata Theory“ von Hepokoski/Darcy zurück (die er indessen, wie man an Kongressdis-

kussionen erleben konnte, gut kennt), sondern wählt, wie eingangs angekündigt, den Zugang dichter Beschreibung von Harmonik und Syntax. Eingebürgerte und beliebte Termini wie „Überleitung“ lehnt der Verfasser als Verlegenheitslösungen kategorisch ab (S. 9, 242) und spricht stattdessen lieber von „Zonen“ (S. 267), in denen sich Haupt- und Seitensatzanteile zu wechselnden Anteilen mischen. Das wird sehr nachvollziehbar der Tendenz Beethovens zu graduell anwachsender Zäsurverwischung gerecht. Zweimal (S. 28, 56) gerät ausdrücklich August Halms Idee von den „Zeiten der Form“ ins Spiel, relativ konstant dagegen Konzepte des 18. Jahrhunderts wie Joseph Riepels „Monte“- und „Fonte“-Sequenzen (S. 83, 87, 138, 268 u. ö.) oder Heinrich Christoph Kochs Theorie der „Tacterstickung“ (S. 69, 76, 198 u. ö.). Immer wieder werden auch die alten Namen der Klauselbildung („cantizans“, „tenorizans“ etc.) bemüht. Dabei wird, weil im Hintergrund kontinuierlich das Modell der Sprachvertonung steht (S. 46), zwischen den Strategien vokaler und instrumentaler Satzbildung differenziert und deren Indienstnahme zur Ausgestaltung funktional verschiedener Formzonen genauestens unter die Lupe genommen. Generell, so die überall detailliert begründete Beobachtung, setzt sich die instrumentale Syntax, außer in den kantablen langsamen Sätzen, seit op. 59 mehr und mehr durch; zunehmend durchdringen sich auch kammermusikalische und sinfonische Verfahren der Satzbildung (vgl. etwa S. 124f.). Allerdings taucht dann erstaunlicherweise noch im Variationenthema des späten cis-Moll-Quartetts op. 131 der Satzbau aus offenen Zweitaktern auf, „im geschlossen liedhaften Bau [...] etwas Wunderseltenes und mit Sprache nur noch schwer zu Verbindendes“ (S. 233). Neben der immer nur exemplarischen, aber stets sehr genauen syntaktischen Untersuchung ist es die harmonische Diagnose, die den Formdeutungen ihre Kontur verleiht: so etwa die Ausrichtung der Analyse auf den traditionellen „Fern-

punkt“ der (bei Beethoven zunehmend hoch- oder tieferaltrierten) VI. Stufe an den Satzhöhepunkten oder, für Beethoven noch charakteristischer, der Blick auf den systematischen Ausbau der diversen Erscheinungsformen der III. Stufe im Sonatensatz. Es sind diese Ausweitungen des harmonischen Raums, mit denen Beethoven „seine Hörer quasi in die fremdesten subtropischen und arktischen Zonen“ führt (S. 36). Kongruenzen und Inkongruenzen zwischen Harmonik, Phrasierung und Satzarchitektur, Regelmäßigkeiten und Irregularitäten der Taktgruppenordnung bleiben beständig im Blickfeld. Wie nebenbei wird dabei deutlich, welchen Gewinn es bringt, Beethovens „Eigen-Sinn“ (S. 61) von der Folie der so gefassten Tradition abzuheben, in der er gleichwohl tief verankert ist. Das gilt auch für die an zahlreichen Stellen notwendigen Auseinandersetzungen mit Beethovens Kontrapunkt-Verständnis, zu deren Höhepunkten die Analyse des Finalsatzes von op. 59, 3 (S. 131–136) oder die der „Großen Fuge“ op. 133 gehört (S. 218–226).

Es liegt in der Natur eines so angelegten Buchs, dass man es schlecht referieren kann, ohne sich in einem Gestrüpp von (ausnahmslos klug beobachteten, nicht selten ungemein faszinierenden) Einzelheiten zu verlieren. An den Analysen gibt es nichts zu kritisieren, nur zu bewundern. Was im Detail an Beethovens Komponieren alles aufgehellert wird, möchte man hinfort nicht mehr missen. Dennoch seien vorsichtig einige Punkte hervorgehoben, die übergreifend problematische Themen betreffen. Sie sind weiterhin diskussionswürdig, nur dass eben hier entsprechend der Eingangsidee des Verfassers eine Erörterung unterbleibt. Die Debatte um den Finalsatz von op. 18, 6 mit der rätselhaften Überschrift „La malinconia“ ließe sich viel breiter entfalten als von Schmid lediglich angedeutet (S. 16, 22); das steht hier aber an keiner Stelle zur Diskussion – eine solche wird schließlich sogar als für das Satzverständnis unerheblich bezeichnet (S. 87f.). Ähnliches gilt für die komplexe Form des zweiten Satzes von

op. 59, 1 (S. 99–102), die für (nicht weiter erörterte, allerdings sehr genau mit einem eigenen Vorschlag parierte) Kontroversen gesorgt hat und weiterhin sorgt. Für die Spezialität der späten Quartette, in die Thematik der schnellen Sonatensätze Elemente von langsamer Einleitung zu integrieren, hätten Klaus Kropfingers Überlegungen zu der bis zu Wagner reichenden Strategie der „Einleitungswiederholung“ eine Erwähnung verdient, aber auch das bleibt hier ausgeblendet. Und für die Gesamtkonzeption von op. 131 kann man eine Erörterung von Robert Winters aus dem Studium der Werkgenese gewonnener These von der ursprünglichen Bestimmung des „Lento“-Satzes von op. 135 für den Abschluss des cis-Moll-Quartetts eigentlich nur schwer vermeiden. Sie wird, dem Kenner der Materie kenntlich, zwar mehrfach angespielt, aber stillschweigend beiseitegelegt (oder, wengleich ohne Nennung des Namens, in die rhetorische Frage gekleidet, ob es sich vielleicht „um eine kapitale Fehlinterpretation der Skizzen“ handle, S. 168). Wenn man, wie der Rezensent, aus persönlichen Diskussionen mit dem Verfasser weiß, wie nachdrücklich Schmid diese rhetorische Frage bejaht hat, dann ist allerdings sein im Buch gewähltes unpolemisches Darstellungsverfahren doch wieder als sehr elegant und diskret zu bezeichnen. Der immer noch bedenkenswerten Interpretation schließlich, die Joachim von Hecker 1956 der eigenartigen „Satzvermehrung“ der Spätquartette gewidmet hat, setzt Schmid stillschweigend ein eigenes differenziertes Konzept entgegen (S. 15, 192ff.), das mit Charakterveränderung, Intermezzo-Verschränkung und Satzverschmelzung arbeitet (von Heckers unpubliziert gebliebene Dissertation wird immerhin im Literaturverzeichnis aufgeführt). Insgesamt also eine konsequente Durchführung der eingangs erbetenen „Alterslizenz“, die der Substanz des Buchs nicht schadet, dem Leser freilich manche Begründung vorenthält. Ganz auf Verweise zum aktuellen Forschungsstand mag der Autor dann doch nicht verzichten:

So ist es ein Gewinn für die Interpretation, wenn er, ausführlich zitierend, auf die 2014 von Mark Ferraguto entdeckte Möglichkeit verweist, nun auch noch das dritte der drei „Rasumowsky“-Quartette auf ein „thème russe“ beziehen zu können (S. 92f., 126).

Mit wortreichen Charakterisierungen der drei Stilperioden, in die sich die frühen, mittleren und späten Quartettgruppen zwanglos einfügen (viel deutlicher jedenfalls als die kontinuierlich produzierten Klavier-sonaten), hält sich der Verfasser merklich zurück. Doch verhindert die Knappheit nicht die pointierte Formulierung. Während die sechs Werke des Opus 18 noch lediglich „Freude“ bereiten und „gute Laune“ machen wollen, ohne „den Hörer in existenzielle Fragen zu verwickeln“ (S. 90), die drei „Rasumowsky“-Quartette dann als „wahre Giganten und Himmelsstürmer der Gattung“ schon „eher wie Findlinge in einer weiten Landschaft“ liegen (S. 136), gleicht schließlich die Erkundung der Spätquartette „der Reise mit einer Taucher- kugel ins Verborgene und rätselhaft Unbekannte“ (S. 165). Zur Charakteristik des Spätstils leistet das Buch einen eigenen gewichtigen Beitrag mit seiner Darstellung der Kontraste von Innigkeit, Kantabilität, „Filigranarbeit“ (S. 203), rhythmischer Komplexität, Schroffheit und Neigung zu elementarsten Satz- textures wie Bordunmusik, „Bärentanz“ (S. 189), Gassenhauer oder Bauernfolklore (S. 43f., 170f., 186, 235, 238, 251, 272). Es fragt sich allerdings, ob man die letzteren wirklich nur auf „den alten Zitatplatz aus Divertimento-Traditionen“ (S. 251), also die Trios der Tanzsätze, beschränken muss, denn die mutwillig eingesetzten „Derbheiten“ (S. 147) gibt es schon lange zuvor, etwa in op. 74, und überdies auch an anderen Stellen der Form. Bestechend ist der Hinweis auf die geradezu „minimalistischen Umbaufelder des Spätwerks“ (S. 273, vgl. S. 215: „Techniken der Minimal Music vorwegnehmend“), der weit über das Quartett-Ceuvre hinaus auch für andere Gattungen von Relevanz ist. Weitaus bescheidener als (der im

Text nie erwähnte, im Literaturverzeichnis aber mitgeführte) Theodor W. Adorno betrachtet Schmid das Spätwerk als „mit Sie- geln verschlossen, die sich nicht leicht lösen lassen, schon gar nicht vollständig“ (S. 281), während zugleich, wie um das Pathos zu brechen, Beethovens Streichquartette mit einer unerwartet saloppen Wendung insgesamt als ein „geistiger Abenteuer-Spielplatz“ gefasst werden (S. 280).

Bemerkenswert fällt die Diagnose der geistigen Epochenzugehörigkeit im Blick auf die Sprachfähigkeit von Beethovens Instrumentalmusik aus. Mit hermeneutischen Überlegungen wird freilich äußerst sparsam umgegangen, und wenn sich Schmid solche gestattet, dann eben im Hinblick auf ein mögliches „Sprechen“ von Beethovens Musik. Und stets wird auch das sogleich vorsichtig relativiert: „Aber sie spricht *in* Ereignissen, nicht *von* Ereignissen. Diese Ereignisse konstituieren sich in Tönen“ (S. 245). Oft zum Beispiel geht es aber auch um mehr, etwa um den kaum in Worte zu bringenden „besonderen Herzenston“ (S. 62) schon der frühen der langsamen Sätze, der im Spätwerk dann wiederum an die Grenze „magischen Sprechens“ rührt (S. 275). Für die Beethoven-Deutung eröffnet sich damit ein interessantes ideengeschichtliches Spannungsfeld. Wird in der Einleitung die erkennbare Bemühung Beethovens um musikalische Sprachmacht (durch das Arbeiten mit vokalen Elementen vom Rezitativ bis zum artifiziell stilisierten Liedzitat) versuchsweise als „Ausdruck einer poetisierenden Romantik“ erwogen, die um diese Zeit „literarisch-ästhetisch längst begonnen hat“ (S. 44), so heißt es am Schluss, dass der späte Beethoven, ganz entgegen dem Bild, das sich Richard Wagner von ihm gemacht hat, doch eher „resignativ das schmerzliche Bewusstsein letzter Unvereinbarkeit von Sprache und Musik im Sinn“ gehabt haben könnte: „Die Musik wirbt um die Sprache, aber die Sprache nicht um die Musik“ (S. 275). Das dürfte der frappierenden Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zu Be-

ginn des 19. Jahrhunderts besser gerecht werden als die Unterstellung eines Liebäugelns mit poetisierender Romantik. Bei Schumann und Mendelssohn wird es, eine Generation später, genau umgekehrt sein. Ob allerdings, wozu der Verfasser in der Nachfolge seines akademischen Lehrers stillschweigend tendiert, die besondere Sprachmächtigkeit von Beethovens reifer Instrumentalmusik überhaupt noch sinnvoll vor dem Hintergrundmodell der syntaktischen Bauformen von Sprachvertonung zu begreifen ist, bedürfte einer ausgreifenden Diskussion. Dass diese besondere Perspektive außerordentliche Einsichten ermöglicht, steht aber außer Frage.

Das Buch will ausweislich seines eigentümlich gespaltenen Untertitels „die Spur musikalischer Gedanken“ verfolgen und damit als kundiger Cicerone durch die weit verzweigte geistige Welt von Beethovens Streichquartetten dienen (was es auf glänzende Weise auch tut) und zugleich mit bescheidenem Anspruch nichts als ein „Werkführer“ sein (was es für denjenigen ist, der sich kompromisslos auf seinen Appell zu mitvollziehender Notentextlektüre einlässt). Es hat eine ungemein ausführliche achtteilige Einleitung (mit grundsätzlichen Vorab-Darlegungen zum Werkzyklus, zum Formenwandel, zum Sprachcharakter, zur Themenbildung etc.) und eine extrem kurze, im Ton freilich wehevoll gehaltene Coda. Bei gut komponierten Büchern dürfte auch das letzte Wort kein Zufall sein. Was in Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung* das „Nichts“, in Prousts *A la Recherche du Temps perdu* „die Zeit“ bedeuten wollen, das ist zuletzt in Schmidts tief sinnig-nachdenklichem Beethovenbuch, in einer spannungsvollen Mischung aus Kühnheit und Demut, „die Wahrheit“ (S. 281).

(Januar 2022) Hans-Joachim Hinrichsen

JAMES HEPOKOSKI: A Sonata Theory Handbook. Oxford: Oxford University Press 2021. 352 S., Abb.

James Hepokoskis und Warren Darcys Monographie *Elements of Sonata Theory* (2006) zählt zu den einflussreichsten musikanalytischen Publikationen der letzten beiden Jahrzehnte: Sie hat die bis dahin oft als altmodisch abgetane Sonatenanalyse wieder ins Zentrum von Musiktheorie und -wissenschaft gerückt und eine Vielzahl von Studien vor allem im angloamerikanischen Raum angeregt, die sich ihres neuen, komplexen Instrumentariums mitsamt seiner demonstrativ eingeführten neuen Terminologie bedienen.

Beide Autoren hatten zunächst Studien zu Kompositionen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts vorgelegt (Sibelius, Strauss, Bruckner), die sie vor der Hintergrundfolie der klassischen Sonatenform interpretierten. Das Bedürfnis, deren ex- und vor allem implizite Gattungsnormen zu systematisieren und immer weiter typologisch auszudifferenzieren, führte dann zu den *Elements*, die überwiegend auf die drei Wiener Klassiker fokussiert sind. Der neue Ansatz war somit von Beginn an stark durch die Perspektive des 19. und 20. Jahrhunderts und deren Kanon geprägt, während der historische Prozess der Entstehung der klassischen Sonatenform(en) weitgehend ausgeklammert wurde. Indem sie einen primär systematisch-theoretischen Blickwinkel einnahmen, erreichten die beiden Autoren jedoch bei der vergleichenden Durchdringung des relativ homogenen Werkkorpus' eine Detailschärfe und Tiefe, die deutlich über frühere Studien (wie etwa das Standardwerk von Charles Rosen) hinausging.

15 Jahre später hat Hepokoski nun eine zweite Monographie zur „Sonata Theory“ vorgelegt. Der Begriff „Handbuch“ im Titel mag zunächst überraschen, denn acht der zwölf Kapitel sind der exemplarischen Detailanalyse einzelner Sonatensätze gewidmet (je zweimal Mozart, Haydn und Beethoven;

je einmal Schubert und Brahms). Dem Autor geht es darum zu zeigen, dass sein formanalytisches System auch und gerade dazu geeignet ist, einen neuen, tieferen Blick auf die individuelle Form einzelner Werke zu liefern. Der Handbuchcharakter ergibt sich vielmehr aus der (schon bei den *Elements* stark ausgeprägten) didaktischen Komponente: Diese tritt hervor in der häufigen Wiederholung bestimmter Grundsätze, der graphischen Hervorhebung neugeprägter Begriffe, in Verweisen auf die Unterrichtspraxis des Autors sowie in einer kompakten und klaren Rekapitulation der „Basics“ der *Elements* (in Kapitel 4).

Ist die Anlage des *Handbooks* demnach komplementär zu den *Elements*, so bleiben dessen Prinzipien unverändert: Sonatenkomposition wird verstanden als kreativer Dialog mit implizit vorgegebenen Normen, bei dem der Komponist bewusst mit der gattungsspezifischen Erwartungshaltung des informierten Publikums spielt. Ein Sonatensatz besteht aus bestimmten containerartigen, primär, aber keineswegs ausschließlich harmonikal determinierten „action spaces“, für deren Ausgestaltung ein umfangreiches Set verschiedener Optionen zur Verfügung steht, die zudem durch individuelle sowie zeit- und ortsspezifische Strategien der „Deformation“ (im wertneutralen Sinn) weiter abgewandelt werden können. Die thematische Struktur wird als eine charakteristische Ereignisfolge betrachtet, die meist auch in der Durchführung analog zur Exposition wiederkehrt und mit dem etwas missverständlichen Begriff „rotation“ bezeichnet wird. Auf dieser Grundlage nimmt Hepokoski eine behutsame Aktualisierung und weitere Ausdifferenzierung seines Systems vor, indem er eine Reihe neuerer Forschungsansätze aufgreift, insbesondere aus der Topic Theory und der wiederentdeckten Partimentolehre („Schema Theory“); außerdem die von Janet Schmalfeldt (*In the Process of Becoming*, 2011) als entscheidender Faktor prozesshaften Komponierens im 19. Jahrhundert herausgestellte

Strategie der retrospektiven Umdeutung von Formfunktionen.

Bei der Lektüre der Analysen wird schnell klar, dass sie sich vor allem um einen kritischen Punkt drehen: den EEC bzw. ESC („essential expositional/structural closure“), d. h. die erste vollständige authentische Kadenz in der Zieltonart von Exposition bzw. Reprise, die schon in den *Elements* als Zäsur zwischen Seitensatz und Schlussgruppe und als Ziel des Formprozesses gilt. Nahezu alle Analysen sind Fällen gewidmet, bei denen dieser Punkt entweder sehr früh erreicht wird (Mozart, Sonate KV 333/i) oder uneindeutig ist (Haydn, Symphonie Nr. 100/i) oder gleich wieder infrage gestellt wird (Beethoven, Symphonie Nr. 2/i). Auch bei seiner systematischen Darstellung der Sonatenform in Kapitel 4 nimmt Hepokoski hier eine kleine Ergänzung gegenüber den *Elements* vor, indem er die Möglichkeit eines übergreifenden „S/C [Secondary/Closing] thematic complex“ vorsieht (Graphik, S. 68) und sogar von einem „expressive or narrative closure“ (S. 67) jenseits des EEC spricht. Obwohl er bei den Beispielen stets für eine bestimmte Deutung der Formfunktion eines Abschnitts plädiert, hebt er deren bewusste Ambiguität hervor und zugleich die Flexibilität seiner „Sonata Theory“ beim Umgang damit. Zwar geht er generell von dem harmonikal Kriterium der Kadenz aus, das bekanntlich in den Formtheorien des 18. Jahrhunderts (u. a. von Heinrich Christoph Koch) in den Mittelpunkt gestellt wurde, bezieht aber auch diverse andere parametrische Faktoren mit ein. Dadurch erweist sich sein Ansatz tatsächlich als ein sehr fruchtbarer Weg, um die Komplexität und Mehrdeutigkeit dieser Strukturen aufzuzeigen, sie mit anderen, ähnlichen Fällen in Bezug zu setzen und auch nicht gewählte Alternativen zu diskutieren. Gleichwohl könnte man fragen, ob durch die starke Fixierung auf die Kadenzpunkte nicht andere Aspekte in den Hintergrund geraten: etwa die Frage, welche unterschiedlichen Funktionen die diversen, alle mit einer vollständi-

gen Kadenz abschließenden Abschnitte des umfangreichen, von Hepokoski als Schlussgruppe angesehenen Abschnitts T. 39–63 in Mozarts Sonate KV 333/i haben und was sie zu einer kohärenten Einheit macht. Auch bei den Beispielen aus dem 19. Jahrhundert vermag Hepokoski zu zeigen, wie die althergebrachten Kadenzstrukturen unterschwellig weiter wirksam sind (etwa innerhalb der komplexen und zugleich hochdramatischen Tonartenkonfiguration in Schuberts Quartett D. 810/i). Inwieweit sich diese Befunde verallgemeinern lassen, bleibt freilich offen, da für diese Epoche keine breite Repertoirestudie vorgelegt wird.

Der im Vorwort erhobene hermeneutische Anspruch, neben Strukturen auch Aspekte des „cultural meaning“ der ausgewählten Werke zu beleuchten, wird nur ansatzweise erfüllt. Die historische Kontextualisierung („backdrop“) fällt sehr knapp aus; am besten gelingt die Verbindung der beiden Ebenen bei Haydns „Militärsymphonie“ (Nr. 100), in deren Kopfsatz ein von Hepokoski als Geschwindmarsch charakterisiertes Thema auffällig spät (T. 93) nach einem zweifelhaften EEC eingeführt wird und dann den weiteren Satzverlauf in außergewöhnlichem Maße dominiert. Expressive und narrative Aspekte (die Begriffe „expressive“, „rhetorical“ und „narrative“ werden nahezu synonym verwendet) kommen vor allem im Zusammenhang mit dem Dur-Moll-Gegensatz zur Sprache (auch bei Dur-sätzen wie dem Kopfsatz von Beethovens 2. Symphonie und dem Finale von Brahms' 1.). Dem Sonatensatz in Moll widmet Hepokoski sogar ein neues systematisch-komparatives Kapitel, bei dem er anknüpfend an neuere Forschungen von Matthew Riley und Floyd Grave in seiner bewährten Weise eine Vielzahl verschiedener Optionen und „Plots“ miteinander vergleicht. Dabei geht er grundsätzlich (wenngleich mit diversen Nuancierungen) von einer negativen Codierung von Moll aus (mit den Zeichen -/+ und Begriffen wie „modal collapse/failure“ oder „modal emancipation/

hope“), was für den klassischen Mollsonatensatz und auch die späteren Beispiele plausibel ist, im Falle barocker sowie exotistischer oder nationalistischer Werke aber zu hinterfragen wäre.

Ein neues werkübergreifendes Kapitel ist auch dem seit den *Elements* so genannten, in der Forschung besonders umstrittenen „Type 2“ der Sonatenform gewidmet. Hepokoski gibt hier zunächst einen „historischen Überblick“, bei dem er nur in wenigen Zeilen auf je ein Beispiel von Johann Stamitz und Johann Christian Bach eingeht, um sich dann ausführlich Beiträgen des frühen und späteren Mozart zuzuwenden, in dem er – wie schon Rosen – die Normen des klassischen (von ihm neuerdings auch als „high-galant“ bezeichneten) Sonatenstils in paradigmatischer Weise realisiert sieht. Dass er anknüpfend an Adolf Bernhard Marx die Ouvertüre zu *La Clemenza di Tito* als bewusste, hintergründige Deformation von „Type 2“ interpretiert, unterstreicht einmal mehr seinen vom 19. Jahrhundert geprägten Blickwinkel. Provokanter ist seine Deutung des schnellen Mittelteils von Wagners *Tannhäuser*-Ouvertüre als Mischung der Typen 2 und 1 (Sonatenform ohne Durchführung). Dass die Vorstellung einer binären Sonatenform auch im 19. Jahrhundert durchaus noch präsent war, zeigt zwar schon Anton Reichas „grande coupe binaire“ (Reicha wird an dieser Stelle nicht erwähnt; sein Begriff des „dénouement“ wird nach Liszt zitiert); gleichwohl ist mit Steven Vande Moortele zu betonen, dass es im Bereich der Ouvertüre besondere Formtraditionen gab, darunter neben verschiedenen Varianten der Typen 1 und 2 auch die sog. „Reprisesform“, bei der die Durchführung durch einen langsamen, oft auf einer Arienmelodie basierenden Mittelteil ersetzt oder unterbrochen wird und die in diesem Fall das wichtigste Vorbild liefert.

Das große Verdienst der *Elements* bestand freilich gerade im gattungsübergreifenden Blickwinkel, der etwa in deutschsprachigen formanalytischen Studien kaum zu finden ist

(außer in Hans-Joachim Hinrichsens Schubert-Monographie von 1994). Dennoch ist es schade, dass Hepokoski darauf verzichtet hat, in seinem neuen Buch die Unterschiede in der Behandlung der Sonatenform in den einzelnen Gattungen (auch etwa zwischen Sonate und Symphonie) stärker herauszuarbeiten. Schade ist auch, dass der Autor, obwohl er gern deutsche Termini einfließen lässt und in den frühen 1990er Jahren in den USA als Dahlhaus-Experte hervortrat, nahezu keine deutschsprachige Fachliteratur einbezogen hat. Dabei gäbe es hier durchaus Interferenzen, denn Hepokoskis These, dass der Komponist in Gestalt seiner individuellen Auseinandersetzung mit den Gattungsnormen auch das eigene Tun reflektiert (siehe besonders die sehr inspirierende Brahms-Analyse), berührt sich mit Überlegungen zur kompositorischen Selbstreflexion etwa von Hermann Danuser, Siegfried Oechsle oder Wolfram Steinbeck (ähnliche Überschneidungen gibt es mit Markus Neuwirths Forschungen zur Reprise).

Ist der „Dialog“ in dieser Hinsicht ausbaufähig und zeigt das Buch durchaus auch, wie viel einer differenzierten vergleichenden Sonatenforschung noch zu tun bleibt, so ist doch festzuhalten, dass die Analysen ebenso wie die werkübergreifenden Kapitel eine Fülle neuer Anregungen und Blickwinkel bieten und daher eine hervorragende Ergänzung und Vertiefung des Standardwerks von 2006 liefern.

(Februar 2022)

Stefan Keym

THOMAS KABISCH: Chopins Klaviermusik. Ein musikalischer Werkführer. München: C.H. Beck 2021. 128 S.

Die C.H.Beck-Wissen-Bände haben ihre Meriten bekanntlich bei all jenen Leserinnen und Lesern, die sich auf nur 120 Buchseiten gleichsam konzise wie profunde Einblicke in ein kultur- oder naturwissenschaftliches Spezialthema wünschen. Dabei gliedert sich der

Katalog im Themenbereich „Musik“ auf in Bände, welche bedeutende Komponisten der Musikgeschichte eher biographisch orientiert in den Blick nehmen (Schubert, Schumann, Mahler), und solche, die am Beispiel einer für ihr Schaffen repräsentativen musikalischen Gattung umfassende Informationen zum Œuvre bieten wollen (Mozarts Opern, Schuberts Liederzyklen, Beethovens Sinfonien). Dass eine Darstellung von Chopins Klaviermusik bisher fehlte, scheint ebenso wenig nachvollziehbar wie das Projekt, diese Leerstelle mit einem einzigen, das gesamte Werk – das ja nur wenig anderes als Kompositionen für Klavier solo umfasst – abdeckenden Band füllen zu wollen. Allein die Nocturnes oder Mazurken hätten, gemessen an ihrer Bedeutung für die Geschichte der Klaviermusik, eine eigene Publikation in der „Wissen“-Reihe verdient.

Thomas Kabisch, von 1992 bis 2019 Professor für Musikwissenschaft an der Musikhochschule Trossingen, nähert sich dem Phänomen Chopin gattungsbezogen, wobei er in drei Großkapiteln grundlegende Wesensmerkmale und Funktionsmechanismen des Chopin'schen Komponierens anhand eingehender Werkanalysen herausarbeitet. Für den verstehenden Nachvollzug von Kabischs Ausführungen ist es daher unerlässlich, bei der Lektüre die Klaviernoten griff-, besser noch spielbereit zu haben. Veranschaulichende Notenbeispiele finden sich im Text nämlich nicht.

Den analytischen Betrachtungen vorausgeschickt ist ein Grundlagenkapitel, welches dem scheinbaren Paradoxon Rechnung trägt, dass die Musik des Exilanten Chopin in seiner Pariser Wahlheimat gleichzeitig als universell, ein Publikum ohne nationale Hintergrundprägung adressierend, und dennoch als durch und durch polnisch empfunden wurde – eine Beobachtung, die mit dem inneren Widerspruch romantischer Musik überhaupt korrespondiert, demzufolge eine Konfliktversöhnung zwischen dem an allgemeingültige Formmodelle rückgebundenen Schönen

und dem Charakteristischen auszuhandeln ist.

Mit der bewussten Attributierung Chopins als Salonkomponist beschreibt der Autor ein Beziehungsgefüge, wonach das Wechselspiel von Konvention und Nuance – wesentlich für die Gesprächskultur des Salons – eine Grundkonstante in Chopins Musik markiert. Der Salon als sozialer Raum wirkt unmittelbar auf das Komponieren ein: „Weil es einen realen Austausch zwischen Akteuren des musikalischen Prozesses gibt, wird der Komponist entlastet von dem Zwang, alle Probleme der musikalischen Kommunikation im Innenraum der Vorstellung zu lösen. Er kann ein gelasseneres und zugleich kritisches Verhältnis zur klassischen Form entwickeln“ (S. 11). Aus der Salonsituation mit einer in nächster Nähe des Pianisten sitzenden oder stehenden Zuhörerschaft leitet Kabisch auch Chopins Abneigung gegen darstellerische Drastik und ein dynamisch exzessives Spiel ab (was wiederum seine Bevorzugung der klanglich verfeinerten Pleyel-Flügel gegenüber den robusteren Erard-Instrumenten erklärt).

Bei seiner in drei Blöcken angelegten Werkkatalogserkundung stellt der Autor heraus, dass ein „figurativ“ zu nennendes Komponieren alle Gattungen und Phasen von Chopins Entwicklung als Komponist durchzieht, beginnend bei den Konventionen des dem *style brillant* noch stark verhafteten Frühwerks (beispielhaft hierfür die *Variationen über „Là ci darem la mano“* op. 2) bis hin zu den Kompositionen der letzten Jahre, in denen das Potential der figurativen Verwandlung voll ausgeschöpft wird (exemplarisch repräsentiert durch die mit ostinaten Modellen arbeitenden *Berceuse* op. 67 und *Barcarolle* op. 60).

An diesem Punkt sei betont, dass ein in Chopins Werk gern und oft nachgewiesener Bezug auf die Musik Johann Sebastian Bachs von Kabisch nicht als wesensbestimmende Grundlage für sein Komponieren gedeutet wird, sondern darin ein Reservoir an Satztechniken zum Vorschein kommt, derer

Chopin sich mit den Mitteln des figurativen Komponierens bemächtigt. Es ergibt sich ein zwischen den Polen eines homophonen und eines polyphonen Satzes changierender Stil, oder, wie Kabisch resümiert: „Chopins Bach-Rezeption hat ihre Pointe darin, barocke Strukturen durch Integration in das figurative Komponieren zu verallgemeinern“ (S. 87). Hierbei wäre ein Blickwechsel in Richtung „Generation 1810“ wünschenswert gewesen. Denn mit seinen Komponistenkollegen Franz Liszt, Robert Schumann und Felix Mendelssohn Bartholdy, deren Werk den bis heute gültigen Kanon romantischer Klaviermusik entscheidend prägt, verbindet ihn ebenjene lebenslange Beschäftigung mit der (Klavier-)Musik Johann Sebastian Bachs. Eine kurze Gegenüberstellung der jeweils unterschiedlich akzentuierten Rezeptionsweisen hätte die Sonderrolle Chopins einmal mehr unterstrichen: Während seine Altersgenossen Fugen schreiben oder Choräle bearbeiten, ist der Bach-Bezug bei Chopin auf einer strukturellen Ebene tiefenwirksam. Auf ein sich geradezu aufdrängendes Paradebeispiel, Chopins C-Dur-Etüde op. 10 Nr. 1 nämlich, welche eine virtuose Transformation von Bachs C-Dur-Präludium BWV 846 darstellt, geht der Autor überraschenderweise nicht näher ein.

Wohl einen eigenen Band würde die Nachwirkung erfordern, die Chopin bei französischen Komponisten (der im Dreierverbund mit Debussy und Ravel zumeist wenig beachtete Fauré wird erwähnt, aber nicht weiter ausgeführt) hinterlassen hat, oder etwa im Frühwerk Alexander Skrjabin. Der Autor weist außerdem darauf hin, dass etliche, mit Beinamen betitelte Kompositionen Chopins („Revolutions-Etüde“, „Regentropfen-Prélude“, „Minutenwalzer“, „Fantasie-Impromptu“) enorme Popularität erlangt haben, mithin als „Klassik-Hits“ Karriere gemacht haben. Daran – und vor dem Hintergrund medialer Großereignisse wie dem 18. Warschauer Chopin-Wettbewerb im Oktober letzten Jahres mit einem stark

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 Sachenaussagen, die Mungen den Quellen meint entnehmen zu können: Die Sängerin habe „ohne Verzerrungen und Vibrato“ gesungen (S. 40), ihre Koloraturen seien „schwerfälli[g]“ gewesen (S. 56) und

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 Feuchtnr 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-

um, zu dem neben Kownazkaja weitere ausgesprochene Schostakowitsch-Expertinnen wie Galina Kopytowa und Olga Dansker sowie die Sollertinski-Biographin Ljudmila Michejewa gehörten, hat hier hervorragende Arbeit geleistet; oft genug aber mussten auch sie angesichts der Fülle der in den Briefen genannten Personen und angedeuteten Zusammenhänge die Waffen der Kontextualisierung strecken. Vieles in den Briefen Angesprochene gibt also eher zu neuen Fragen Anlass, als dass es Antworten auf alte Fragen bietet. Das Faktum etwa, dass Schostakowitsch 1934 als „musikalischer Chef“ einer Schule fungierte, ist bisher nur über Brief 64 dieser Korrespondenz zu belegen. (Der russische Ausdruck „muzykal'nyj šef“ lässt an eine Art Patenschaft denken.)

Wer von dem Band unmittelbar werkbezogene Aufschlüsse über Schostakowitschs Musik erwartet, wird ihn eher enttäuscht zur Seite legen, denn derartige Informationen sind in den Briefen rar gesät. Mit Ausnahme einiger Einblicke in die Entstehungsprozesse etwa des Ersten Streichquartetts oder der Zweiten Klaviersonate handelt es sich allenfalls um die Präzisierung von Datumsangaben, und selbst diese sind spätestens seit der russischen Erstveröffentlichung der Briefe in die Schostakowitsch-Forschung eingesickert. Der Wert des Bandes liegt vielmehr darin, dass er reichen Einblick in Schostakowitschs Wahrnehmung des Musiklebens, ja des Lebens in der Sowjetunion überhaupt erlaubt. Wenngleich gelegentlich ein Stück Musik (z. B. Strawinskis *Psalmensymphonie*) oder eine Landschaft (z. B. Istanbul bei Sonnenaufgang) Ergriffenheit hervorruft, berichtet er seinem Briefpartner vor allem von den Menschen, denen er begegnete. Darunter sind heute nicht mehr identifizierbare Gelegenheitsbekanntschaften wie weltberühmte Künstler, etwa der Theaterregisseur Wsewolod Meyerhold oder der Schriftsteller Isaak Babel, die beide später – wie zahlreiche andere in den Briefen erwähnte Personen – zu Opfern des Stalinismus wurden.

In den Anfangsjahren um 1930 ist die Stimmung noch verhältnismäßig sorglos. Freimütig erzählt Schostakowitsch dem Freund von erotischen Abenteuern, haarsträubenden Erlebnissen auf seinen zahlreichen Arbeits- wie Urlaubsreisen; schonungslos spottet er über menschliche Schwächen anderer und enthüllt doch ebenso oft eine Neigung zum Selbstmitleid, die einer Unzufriedenheit mit dem eigenen Berufs- und Privatleben entspringt. „Ein Porträt des Künstlers als junger Mann“ entsteht, in dem das mit Sollertinski offenbar geteilte Gefühl der Überlegenheit sich anfangs in scheinbar grenzenlosem Selbstbewusstsein ausdrückt. Mit der Zeit macht eine Mischung aus der Erfahrung staatlicher Repression, ersten Ahnungen des Alterns und vor allem dem Einbruch des Krieges in sein Leben den Tonfall ernster. Nicht zuletzt hat der deutsche Überfall auf die Sowjetunion im Sommer 1941 auch die dauerhafte räumliche Trennung der beiden Freunde zur Folge, die sich in den noch verbleibenden zweieinhalb Jahren bis zu Sollertinskis Tod nur noch ganz selten wiedersehen sollten.

Die Übersetzung der Briefe (durch Ursula Keller) und der Kommentare (durch Gottfried Eberle) ist in hohem Maße gelungen. Einige Flüchtigkeitsfehler trüben das Bild: Brief 41 ist in der deutschen Ausgabe fehl-datiert (30.12. statt 30.10.1931), und die Ortsangabe zu Brief 117 muss „Tiflis“ lauten, nicht „Gaspra“ wie in den Briefen zuvor. Von den 1934 komponierten Klavierfugen (ohne Opuszahl) ging nur diejenige in a-Moll, nicht aber diejenige in C-Dur (S. 203) in die 1950/51 komponierten *Präludien und Fugen* op. 87 ein. Manches ist im Deutschen unidiomatisch, wie die Metonymie „Facettenpalast“ für das vorletzte Bild von Mussorgskis *Boris Godunow* (S. 126; besser wäre – wie in deutschen Notenausgaben – „Empfangssaal im Zarenschloss“). Und ab und zu entstellen die bei Übersetzungen aus dem Russischen so tückischen falschen Artikel den Zusammenhang: Wenn man liest, der Komponist freue

sich darauf, mit dem Dirigenten Stiedry „ein Konzert zu spielen“ (S. 79; im Russischen: „igrat' koncert“), dann ist natürlich gemeint, „das Konzert zu spielen“, nämlich das einzige damals in seinem Werkverzeichnis befindliche. Die Rede ist hier von der bevorstehenden Leningrader Uraufführung des Ersten Klavierkonzerts am 15.10.1933 mit dem Komponisten als Solist.

Willkommene Zugaben sind neben dem Personenregister ein – in der russischen Ausgabe nicht enthaltene – Register der Werke Schostakowitschs, das allerdings leider unvollständig ist. Dass etliche Illustrationen der russischen Ausgabe in die deutsche übernommen wurden, erhöht die Attraktivität des Bandes. Bei den Bildunterschriften erstaunt die eklatante Fehldatierung des Doppelportraits auf dem Cover, das die Korrespondenzpartner nicht „Anfang [der] 1930er Jahre“, sondern 1942 in Nowosibirsk zeigt, wohin Sollertinski evakuiert war. Bei einem anderen Bild aus derselben Fotoserie (S. 127) gibt die Unterschrift den Ort richtig an, datiert das Foto aber auf „ca. 1940“, was völlig unverständlich ist, da allen an der Ausgabe Beteiligten bewusst gewesen sein muss, dass die Partitur der Siebten Sinfonie, in deren Betrachtung die Abgebildeten laut Bildunterschrift vertieft sind, erst Ende 1941 fertig wurde.

All das sind Kleinigkeiten. Wirklich ärgerlich ist jedoch, dass die verdienstvollen Kommentare, die nahezu ein Drittel des gesamten Bandes ausmachen, allesamt in den Anhang gepackt und damit von den zugehörigen Briefen abgetrennt wurden. In der russischen Ausgabe, die die Kommentare gleich im Anschluss an jeden Brief platzierte, war das deutlich besser gelöst, ebenso bei den Glikman-Briefen. Es gibt für diese Entscheidung eigentlich nur die Erklärung, dass man befürchtete, ein potentielles Lesepublikum durch zu offensichtliche ‚Wissenschaftlichkeit‘ abzuschrecken. Mit solchen Maßnahmen erweisen Verlagshäuser ihrer Kundschaft indes einen Bärendienst. Der

vorliegende Band büßt dadurch erheblich an Lesbarkeit ein. Allein die Tatsache, dass die Gegenbriefe verloren sind, erfordert unbedingt eine Rekonstruktion des Kontextes ‚zwischen den Briefen‘. Dazu kommt die erwähnte Häufung von Personennamen, die zwar dem Adressaten Sollertinski offenbar vertraut waren, nicht aber uns heutigen. Also unterbricht man die Lektüre immer wieder, um etwa hundert Seiten entfernt vom Brief einigermaßen mühsam nach Aufklärung zu suchen. (Dass die Anmerkungen für jeden Brief immer neu bei „1“ beginnen, erschwert das Verfahren weiter.) Wenn schließlich am Ende der Suche nach Informationen zu einem Eigennamen nur der Kommentar steht, es handele sich um eine „Nicht identifizierte Person“ (z. B. S. 178, 181, 183, 184 u. ö.), dann hat das schon skurrile Züge. Der junge Schostakowitsch hätte seinen Spott auch darüber ausgebreitet.

(Februar 2022)

Stefan Weiss

Musicología en web. Patrimonio musical y Humanidades Digitales. Hrsg. von María GEMBERO-USTÁRROZ und Emilio ROS-FÁBREGAS. Kassel: Edition Reichenberger 2021. XVIII, 543 S., Abb.

Der von María Gembero und Emilio Ros-Fábregas herausgegebene Band *Musicología en web. Patrimonio musical y Humanidades Digitales* – Musikwissenschaft im Netz. Musikalisches Erbe und Digital Humanities – ist ein schönes dickes Buch. Darin wird ein Großteil der Vorträge der im Oktober 2019 in Barcelona durchgeführten Tagung *Música, patrimonio y sociedad en la era de las humanidades digitales* – Musik, Kulturerbe und Gesellschaft in der Ära der Digital Humanities – veröffentlicht. Die Herausgeber sind wissenschaftliche Mitarbeiter des Instituto Español de Musicología (IEM), dessen Projekte im Bereich der Digital Musicology den Aufhänger für Tagung und Band darstellten und als Dreh- und Angelpunkt der meisten

Beiträge fungieren. Das einzige seit 1943 bestehende musikwissenschaftliche Forschungsinstitut in Spanien ist eine Abteilung des Institutió Milà i Fontanals, innerhalb des Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), vergleichbar dem französischen CNRS. Rezensionen sind nicht der Ort, an dem man gemeinhin Aussagen zu Institutionsgeschichte erwartet, doch hier scheint es mir insofern angebracht, diesen Aspekt zu erwähnen, als Institutionsgeschichte im Band eingehend thematisiert wird. Dieser sekundäre rote Faden wird jedoch in den Fußnoten abgehandelt und nicht im Haupttext, dazu aber später.

Obschon das Buch im Titel keine geographische Eingrenzung vornimmt, behandelt es mit einer kleinen Ausnahme nur Digitalisierungsprojekte aus Spanien, vor allem folgende aus dem IEM: *Fondo de Música Tradicional* (FMT; <https://musicatradicional.eu/>) und *Books of Hispanic Polyphony* (BHP; <https://hispanicpolyphony.eu/>). Beide Online-Kataloge bzw. Archive wurden von Ros-Fábregas ins Leben gerufen. FMT stellt Digitalisate und Katalogisate der zwischen 1944 und 1960 von Mitarbeitern des IEM und Ehrenamtlichen gesammelten Transkripte und Aufnahmen spanischer Volkslieder zur Verfügung. Das BHP ist ein Katalog der Handschriften und Drucke mit spanischer und lateinamerikanischer Polyphonie des späten 15. bis 17. Jahrhunderts. Die Beiträge des Bandes lassen sich ausgehend von ihrer Nähe oder Ferne zu diesem Mittelpunkt gruppieren.

In der Peripherie, fast schon jenseits des Orbits kreisen die Aufsätze von Joan Curbet zu *Vita Christi* und von Juan Carlos Asensio über Verzierungen der mozarabischen Choralrepertoires von Cisneros. Es sind hervorragende Texte und, wie immer bei diesen geschätzten Kollegen, erhellend, tragen aber zur Diskussion der Digitalisierung nichts bei. Auch der Beitrag von Fernández-Cortés über die Benutzung alter Musik in Computerspielen wäre in einem Buch zu Intertextu-

alität, Computerspiele oder Analyse ebenfalls bestens aufgehoben. Der Aufsatz von Márius Bernadó und Esther Solé über die Nutzung von *Open Linked Data* für die Auswertung der Hinterlassenschaft des Pianisten Ricardo Viñes präsentiert eine vielversprechende Ontologie für die Organisation des Kataloges und der Digitalisate, die versprochene Webseite ist leider noch nicht verfügbar.

Bei dem für eine fachfremde, also nicht programmierkompetente Leserschaft sehr verständlich formulierten Beitrag zu *Optical Music Recognition* von Jorge Calvo, David Rizo und José Manuel Iñesta vermisst man die Möglichkeit, Links zu öffnen und im digitalen Raum zu navigieren. Es wäre sehr wünschenswert, wenn dem schönen dicken Buch eine elektronische Version nachgeschoben würde, um gerade die Leistungsfähigkeit der Werkzeuge ausprobieren zu können, die hier beschrieben und angepriesen werden.

Nur David Irvings eher allgemein gehaltener Beitrag zu dem Notenrepositorium *IMSLP* und der Video-Plattform *YouTube* sowie das essayistische Grundsatzpapier zu *Digital Humanities* von José Antonio Berenguer weiten den Blick über Spanien hinaus. Ihre digitale Archäologie ist aber lückenhaft. Es wäre wichtig, an die Pionierarbeiten zum Datenmanagement von Musikkatalogisaten zu erinnern, die 1964 Harald Heckmann oder Lawrence Bernstein geleistet haben, um sich selbst in Demut zu üben.

Zu den oben erwähnten Webseiten, deren Entstehungsgeschichte und Aufbau von Ros-Fábregas sehr anschaulich beschrieben werden, kommt noch ein Projekt der Universität Autònoma de Barcelona, das *Inventari dels Fons Musicals de Catalunya – Inventar der Musikbestände in Katalonien* (IFMuC; <https://ifmuc.uab.cat/>), das Josep Maria Gregori i Cifré und Carles Badal Pérez-Alarcón vorstellen, hinzu. Während Ros-Fábregas dezidiert auf die Entstehungsgeschichte und institutionelle Verortung eingeht, ist der Beitrag von Gregori und Badal vornehmlich technischer Natur. Die Webseiten selbst sind

nicht Gegenstand dieser Rezension, man kann aber die Beiträge nicht ohne Einsicht in die Webseiten einordnen. Zwei davon, nämlich BHP und IFMuC sind „klassische“ digitale Quellen- bzw. Werkkataloge, die einen sehr ähnlichen Aufbau haben wie RISM. Das IFMuC, das auf der Plattform Invenio aufbaut, überlegt sogar, auf RISM's Katalogisierungssystem Muscat umzusatteln: Doch nirgendwo positionieren sich die Autoren klar zu RISM und zur Tatsache, dass sie mit ihren „neuen“ Webpages gewissermaßen das Rad neu erfunden haben.

Ros-Fábregas behauptet lapidar: „[RISM] cataloga fuentes de todos los países, pero el mundo hispánico requiere atención más específica“ (S. 74). „[RISM] katalogisiert Quellen aus allen Ländern, aber die hispanische Welt erfordert eine spezifischere Behandlung.“ Worin die spezifischen Bedürfnisse der hispanischen Bestände bestehen, außer bezüglich der Provenienz der Quellen, wird weder aus dem Aufsatz noch aus dem Katalog selbst ersichtlich. Die Webseite verlinkt nur auf Katalogisate gedruckter Quellen in RISM, speist neue Katalogisate von Handschriften aber nicht in RISM ein. Dass die Arbeitsgruppe RISM-Spanien ihren Sitz im IEM hat, sei hier nur kurz erwähnt, da es im Beitrag irgendwie vergessen wurde. Zwischen den Mitarbeitern des IEM und der Arbeitsstelle RISM-Spanien scheint Funkstille zu herrschen. Das britische Digital Image Archive of Medieval Music DIAMM (<https://www.diamm.ac.uk/>) und BHP verlinken gegenseitig dort, wo Quellen ohnehin in beiden Webseiten vorkommen, aber BHP beliefert DIAMM nicht mit neuen Katalogisaten. Verwirrende Doppelungen und unklare Verlinkungszustände sind das Ergebnis.

Im Fall der Webseite *Fondo de Música Tradicional* FMT gibt sich Ros-Fábregas große Mühe, in sehr umfangreichen Fußnoten, die Entstehungsgeschichte der Sammlung zu schildern. Diese hätte allerdings einen Raum über und nicht unter dem Strich verdient, denn darin wird eine Priorität der

Musikforschungspolitik der Franco-Zeit greifbar, nämlich die Instrumentalisierung der Volksmusik zur kulturellen Vereinheitlichung Spaniens. Das Kleingedruckte macht es recht schwierig, die blinden Flecke in der Geschichte der Folklore-Forschung am IEM zu finden, die im Beitrag erst 1944 ihren Anfang nimmt: Das Fundament für die „Folklore“-Abteilung des IEM wurde aber bereits vor dem Spanischen Bürgerkrieg (1936–1939) von Forschern wie Jesús Bal y Gay oder Eduardo Martínez Torner aufgebaut, die aufgrund ihrer politischen Verortung ins Exil gezwungen wurden und deren Feldforschungsmaterialien ohne ihr Einverständnis vom IEM übernommen wurden. Zudem ist die Musikethnologische Abteilung der *Institució Milà i Fontanals* vor Jahrzehnten aufgrund von persönlichen Querelen zwischen den Leitern vom IEM ausgezogen und zum Anthropologisch-Archäologischen Institut gewechselt: Dort wird Musikethnologie betrieben und nicht im IEM. Die Anthropologische Abteilung erscheint seltsamerweise nicht auf der Liste der Kooperationspartner für den FMT. Vielleicht sind diese Schönheitsfehler in der Geschichte auch der Grund für die Versenkung der Beschreibung in den Keller.

Ros-Fábregas Beitrag kann als thematische Achse des Bandes bezeichnet werden, um die sich verschiedene anwendungsorientierte Aufsätze scharen. María Gembero-Ustarróz fahndet nach Frauen im BHP, Javier Marín-López interessiert sich für die Präsenz Lateinamerikas ebendort. Das FMT liefert Material, das nach Regionen, Feldforschungskampagnen, Gattungen und Bestand gefiltert und analysiert wurde (Ascensión Mazuela-Anguaita: Bestand-Alan Lomax). Drei Beiträge (Andrea Puentes, Giuseppe Fiorentino und Antonio Pardo) setzen einen Schwerpunkt bei der Gattung Romanze und weisen auf das Potential der digitalen Instrumente hin, um ältere Bestände der *Fundación Menéndez y Pidal-Goyri* in die Umgebung des FMT einzugliedern, was eine sehr willkom-

mene Synergiebildung darstellen würde. Auch wenn die Beiträge zuweilen etwas repetitiv klingen, ist es sehr richtig darauf zu insistieren, dass digitale Ressourcen nicht nur gebaut, sondern auch genutzt werden müssen.

Um den Band abschließend zu charakterisieren, darf man den Wald nicht in lauter Bäume verwandeln. Wie es für die jetzige Situation der *Digital Musicology* typisch ist, spricht der „Vater“ digitaler Werkzeuge, also Ros-Fábregas, über seine eigenen Kinder oder lässt andere darüber reden. In der Regel wird ein „per aspera ad astra“-Plot erzählt, und ganz kann der Erzeuger seinen Stolz auf die Nachkommenschaft nicht verbergen. Das können und wollen wir ihm nicht verdenken, trotzdem darf in einer wissenschaftlichen Publikation der kritische Blick auf die allfälligen Schwächen nicht fehlen, seien diese institutioneller, technischer, inhaltlicher oder medialer Natur. Augenfällig sind die unangemessene Wahl des konventionellen Buchformates für diese Publikation oder die unkommentiert bleibende prekäre Vernetzung der Hauptbelastungszeugen mit internationalen Katalogisierungsprojekten wie RISM. Einerseits kann man mit dem Verdikt schließen: Wer Digitalisierung national denkt und verhandelt, verkennt eines ihrer wesentlichen Merkmale.

Andererseits ist es unfair, die beschwerlichen Arbeitsbedingungen der Herausgeber von Band und Webseiten zu ignorieren: Wer die lächerliche Dotierung spanischer Förderformate kennt, kann sich vorstellen, wie unendlich steinig der Weg zu den Sternen hier gewesen ist. Unschwer sieht man auch FMT und BHP an, wie viel ehrenamtliche Arbeit und Selbstaussbeutung für die Eingabe von Daten am Werk war. Die Beharrlichkeit der Verantwortlichen des IEM verdient daher gebührende Anerkennung.

(Februar 2022)

Cristina Urchueguía

Das verdächtig Populäre in der Musik. Warum wir mögen, wofür wir uns schämen. Hrsg. von Marina SCHWARZ. Wiesbaden: Springer VS 2021. XVI, 310 S., Abb.

Der markige Untertitel – „Warum wir mögen, wofür wir uns schämen“ – trifft den Impetus des vorliegenden Bandes nicht ganz, der vielmehr in seinen vierzehn Beiträgen das Verhältnis von Populärmusikforschung zu seinem Gegenstand – dem verdächtig Populären – facettenreich umreißt. Zwei Grundimpulse lassen sich dabei ausmachen: einerseits die Suche nach einer Methodologie populärmusikalischer Aisthesis, die sich eben nicht in einer post-adornoesken Ästhetik erschöpft (vgl. die Beiträge von Fischer, Fuhrmann, Gálvez, Holzmann, Just, Menze, Thiesen), andererseits der Rekurs auf Fallstudien (Behrendt, Hollje, Kornel, Leonhardt, Mertens, Schwarz, van Keecken), in denen anhand der jeweiligen Materialität und Medialität die Vielseitigkeit des Feldes jenseits eines normativen Kulturbegriffs aufgezeigt wird.

Das chimärische „Wir“ des Untertitels erweist sich dabei als ständige Herausforderung, weil es immer wieder auf Distanz zu den Beitragenden geht: einerseits durch die Genese des Forschungsfeldes aus dem Wertekanon einer hochkulturzentrierten Musikwissenschaft heraus, andererseits durch die – von Felix Christian Thiesen auch direkt angesprochene – Sozialisation von Forscher*innen (die Rezensentin eingeschlossen) innerhalb einer solchen Fachkultur, welche die offene Positionierung innerhalb der eigenen Materie schwer artikulierbar macht. Autoethnographische Zugänge, wie sie etwa in den Fan Studies etabliert sind, finden sich hier allenfalls implizit, wenn z. B. José Gálvez und Attila Kornel die methodische Relevanz individueller Hörsozialisation anführen.

Die bürgerlich grundierten Argumentationsmuster von Hegel über Adorno bis Dahlhaus und Bourdieu ziehen sich durch den Band als eine Auseinandersetzung mit der problematischen Ausgangsposition, die sie

schaffen: Wie schreiben über Populärmusikforschung, ohne die hegemoniale Tradition ihrer Geschichtsschreibung zu reproduzieren? Schwarz konstatiert in ihrer Einleitung, dass „in diesem Band die Frage nach dem Ort der jeweiligen Gegenstände auf dem Hierarchie-Berg von Trash-Sockel bis Kunst-Olymp nicht im Sinne einer ästhetischen Betrachtung und Bewertung entscheidend ist, sondern vielmehr das Infragestellen dieser Einteilung und die Herangehensweise an diese Themen“ (VIII). Dem lässt sich nur zustimmen. Die Gruppierung des Bandes nach Genres ist vor diesem Hintergrund nicht zwingend; die Beiträge ließen sich auch über ihre Zugänge gliedern.

Bei der Suche nach einer spezifischen Ästhetik von Populärmusik setzt Gálvez an, die sich an konkreter Klanglichkeit und nicht an außermusikalischen Symptomen orientieren müsse: „Man braucht nicht populäre Musik als Musik zu untersuchen, wenn das klanglich Spezifische und das kulturell Bedeutsame kaum oder nicht miteinander zusammenhängen“ (S. 6). Die vorgeschlagenen Parameter von „retroaktiver Geschichtlichkeit“ und Transgression laden die Gegenfrage ein, ob sie für Populärmusik in dieser Form spezifisch sind. Mit Geschichtlichkeit befasst sich auch Steffen Just, der am Beispiel des „Prä-Pop“ die Dynamik gesellschaftlicher Gegenentwürfe und dann deren abgeschliffene Kommerzialisierung diskutiert. Bei einem Defizit als ästhetischer Qualität wiederum setzt Wolfgang Fuhrmann an, der auf die Kategorie der Funktionalität auch jenseits der von ihm untersuchten Hollywood-Filmmusiken hinweist. Auch Jonas Menze spürt anhand eines Genres – Musical – einer Ästhetik nach, die Unterhaltung als handwerkliche Qualität jenseits einer Kunst/Kommerz-Dichotomie mitdenkt. Thiesen fragt in der Analyse rhythmischer Übernahmen aus dem internationalen Pop in den deutschen Schlager aus einer Genre-Perspektive nach einer spezifischen Methodik; quantitative Korpusanalyse, die Beforschung psychoakustischer Deskripto-

ren und auch Data Mining seien hier Perspektiven. Auf die Metaebene der Forschungshaltung hingegen konzentriert sich Michael Fischer am Beispiel von Forschung zu volkstümlicher Musik, bei der „politische Moral statt Analyse“ (S. 260) im Vordergrund stünde. Fischer zeichnet die Parameter einer solchen Kulturkritik nach und hinterfragt deren Fokus: Anstelle einer Gegenüberstellung von Kunst und Kommerz entwirft Fischer ein aktives Engagement mit Musik als Kriterium und nimmt die Rezipient*innen als mündige Medienpartner*innen in den Blick.

Eine Parallele ästhetischer Überlegungen und konkreter Fallstudie, die deren Auswirkungen verdeutlicht, findet sich mit den Beiträgen von Jörg Holzmann und Maximilian Leonhardt zu „New Classic“: Eine „wahrnehmungsunauffällige Musik“ (S. 279, nach Wulff 2012) erlaube einerseits eine niedrigschwellige Selbstinszenierung bürgerlicher Prägung, andererseits aber eine breite Kommerzialisierung durch die spezifische Medialisierung des Streamings. Zudem schreibe sich Streaming wiederum in Ästhetiken ein: So dominieren z. B. kürzere Stücke als Format, da Tantiemen pro Titel ausgeschüttet werden.

Ästhetische Erwartungshaltungen thematisiert Kornel, der den Progressive Rock Steven Wilsons als Klangbiographie auffächert: Indem Wilson nicht nur Schemata des Pop, sondern auch der Gegenkultur-Rezeption unterläuft, lässt er Genremuster brüchig werden. Erwartungshaltungen im Kontext populärer Musik untersucht auch Aida Hollje, die am Beispiel von ESC-Vorentscheiden darlegt, wie mediale Inszenierungen Zuschreibungen des Populären bedingen. Nicht von Zuschreibungen, sondern von konkreter Materialität geht Alan van Keeken in seinem überzeugenden, einprägsam bebilderten Beitrag zur Heimorgel in der BRD aus, deren Kontexte er aus dem Instrument heraus entwickelt. Die Fallstudien von Patrick Mertens, Marina Schwarz und schließlich Maria Behrendt befassen sich mit dem Paradigma

(musikalischer) Authentizität gegenüber Strategien der Kommerzialisierung. Mertens zeichnet die Genese des Requiems von Andrew Lloyd Webber als bewusst kommerzorientierten Prozess nach und rückt mit dem deutlichen Gegensatz von pietätvoll und pekuniär auch die indirekte Frage eines Verhältnisses von Ethos und Authentizität in den Blick. Die Vermarktung nicht affektiv, sondern geographisch besetzter Fluchträume stellen Schwarz (am Beispiel Mallorca-Schlager) und Behrendt (am Beispiel deutschirischen Pseudofolks) in den Mittelpunkt. Während, wie Schwarz herausarbeitet, Subjektivierungsstrategien im Ballermann-Umfeld durch die Inszenierung einer imperfekten Live-Atmosphäre befördert werden, zeigt Behrendt, wie Stereotypisierungen von Nation, Klasse und Geschlecht als „ersatz nostalgia“ (S. 161, mit Bezug auf Appadurai 2010) einen vermeintlich authentischen Projektionsraum schaffen, der auf Muster des 19. Jahrhunderts zurückgreift.

Es fällt auf, dass von den vierzehn Beiträgen nur drei von Forscherinnen verfasst sind. Hier wäre mehr Ausgewogenheit – auch in der Forschungslandschaft – sehr zu begrüßen, zumal die Impulse Richtung empirischer Methodik (Schwarz) und historiographischer Rahmung über Genre Grenzen hinweg (Behrendt) für weitere Forschungen anschlussfähig sind.

(Februar 2022)

Anke Charton

MATT BRENNAN: Kick It. A Social History of the Drum Kit. Oxford: Oxford University Press und Routledge 2020. 392 S., Abb.

Als im November des letzten Jahres in Halle (Saale) die Tagung „Instrumentenforschung 2.0“ stattfand, stieß dieser Titel nicht nur auf Gegenliebe. Denn welche Disziplin lässt sich schon gern implizit als 1.0 – also veraltet hinstellen. Einig blieb man sich je-

doch darin, dass die Instrumente der populären Musik mehr Aufmerksamkeit erfahren könnten, wurden diese doch bisher vor allem in den Science and Technology Studies oder den Popular Music Studies behandelt. Auch blieb bis zuletzt ungeklärt, wie eine „Instrumentenforschung 2.0“ aussehen sollte, eine, die das umfangreiche Wissen der Organologie in sich aufheben und zugleich die Anregungen (und Forderungen) aus anderen Fächern und Ansätzen umsetzen würde. Das hier zu besprechende Buch *Kick it* des in Glasgow lehrenden Matt Brennan kann als Beispiel einer in diesem Sinne umgesetzten Studie dienen. Zugleich stellt diese damit nach über 100 Jahren Schlagzeug die erste Monographie dar, die sich vor allem kulturwissenschaftlich an einer Gesamtdarstellung versucht. Damit bietet die Arbeit – so viel sei vorweggenommen – eine hervorragende Einführung in die Geschichte und Gegenwart des Drumsets, das die Landesmusikräte immerhin 13 deutscher Bundesländer zum Instrument des Jahres 2022 erkoren haben (<https://www.instrument-des-jahres.de/>).

Zunächst geht es Brennan um eine Sozialgeschichte des Schlagzeuges als Instrument populärer Musik – von seinen hybriden Wurzeln in der Militär- und Unterhaltungsmusik sowie der Stummfilmvertonung bis zu seiner Virtualisierung in der Drummachine und der Digital Audio Workstation. Als das Soziale gelten dabei nicht nur die rassistischen und postkolonialen Diskurse rund um das Schlagzeug sowie seine musikkulturellen Entstehungskontexte; erfreulicherweise räumt Brennan auch der Wirtschaftsgeschichte und der technischen Entwicklungen genügend Raum ein. Die Gliederung in sechs Kapitel ergibt sich jedoch nicht nur durch die zeitlichen Abschnitte, vielmehr räumt Brennan – parallel zu einer linearen Geschichte – jeweils Vorurteile über Schlagzeuger:innen aus, die durch klassische Musiker:innenwitz zu Beginn jedes Kapitels ins Gedächtnis gerufen werden: Schlagzeuger:innen seien dumm, zu laut, wiesen keine musikalische Bildung auf

und das Schlagzeug selbst sei kein (musikalisches) Instrument.

Die Wurzeln vieler dieser Vorurteile reichen tief in die Vergangenheit zurück, wie der Autor in den ersten Kapiteln aufzeigt. Auf gleich mehreren Ebenen erfolgte dabei die Desavouierung von Schlaginstrumenten und denen, die sie spiel(t)en – insbesondere im Kontext der Unterhaltungsmusik. Zum einen war da die Assoziation rhythmisch gespielter Idiophone mit dem „Wilden“, „Exotischen“ (S. 79–81) und „Unzivilisierten“, eine Verbindung, die bis weit in die Swingzeit noch ihren Nachhall finden sollte und deutlich rassistisch aufgeladen war (S. 12–16). Gerade mit der Verbreitung afroamerikanisch beeinflusster Tanzmusik in den USA zu Beginn des 20. Jahrhunderts warnten kulturkritische Zeitgenoss:innen – anhand der hier zum Einsatz kommenden frühen Formen des Schlagzeugs – vor der schädlichen Wirkung auf Jugend und Gesellschaft (S. 57ff.). Zugleich übte das Schlagzeug vor allem auf die musikalische Avantgarde einen besonderen Reiz aus (S. 97). Brennan skizziert im weiteren Verlauf auch die Wege, auf denen sich Schlagzeuger:innen zu verschiedenen historischen Zeitpunkten diesen Vorurteilen entgegenstellten. So verteidigte z. B. William F. Ludwig, der Gründer des gleichnamigen Schlagzeugherstellers, die Verwendung der aus der Militärmusik stammenden Grundübungen, der „rudiments“ (S. 58) als respektierter musikpraktischer Grundlage und kämpfte für die Anerkennung der Schlagzeuger:innen als vollwertige Musiker:innen. Immer wieder beschäftigt sich Brennan in diesem Zusammenhang auch mit den Arbeitsbedingungen (z. B. von Sessionmusiker:innen) und deren gewerkschaftlichem Status (S. 210, 212ff.).

Die Entstehung des Schlagzeugs als Kombination mehrerer Instrumente zum Spiel durch eine Person verfolgt Brennan zurück zu Kuriositäten des 18. Jahrhunderts (S. 34) und fahrenden Musiker:innen wie dem bis heute bekannten Ein-Mann-Orchester. Den

eigentlichen Startpunkt setzen jedoch Spielpraxis und Instrumentenbau Ende des 19., Anfang 20. Jahrhunderts. So identifiziert der Autor als Geburtshelfer des modernen Schlagzeugs das Trap Set, wie es als große Sammlung an Schlag- und Geräuschinstrumenten zur Vertonung von Stummfilmen zum Einsatz kam (S. 69). Brennan gelingt eine schlüssige Analyse der zahlreichen Faktoren, die zur technischen Vereindeutigung des modernen Drumset beitrugen: Welche Pedalmechaniken (für große Trommel oder Hi-Hat) setzen sich durch (S. 132)? Wie kam die kulturelle Hybridität des Instrumentes (chinesische Tamtams, türkische Becken, europäische Schnarrtrommel) zustande? Wie beeinflussten Tonaufnahmen (S. 93) und zur Verfügung stehende neue Materialien wie der Kunststoff Mylar die Konstruktion in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts? Der Autor diskutiert verschiedene Herkunftstheorien, studiert alte Kataloge und stellt Firmengeschichten wie die der Familie Zildjian (S. 131) vor dem Hintergrund der globalen Verbreitung des Instruments (S. 123) detailreich dar. Zudem diskutiert Brennan unter Bezugnahme auf die Science and Technology Studies (S. 37) die Einflüsse, die Spieler:innen, Händler:innen und Bastler:innen mit ihrer Expertise auf die Entwicklungen nahmen. Diese Darstellungen der gegenseitigen Beeinflussung von Musikkultur, Spielpraxis und Instrumentenbau gehören zu den stärksten Teilen des Buches. Brennan resümiert: „it is not simply musicians who work to create musical worlds, but also instrument manufacturers“ (S. 242f.).

Verzahnt sind diese sozio-technischen Grundlagen mit der Darstellung der Vielfalt des Einsatzes des Schlagzeuges in der populären Musik. Brennan entwickelt diese Bestandteile entlang der Stilgeschichte und der sie prägenden großen Namen, wie Gene Krupa, Chick Webb oder Kenny Clarke, dem im Jazz die Verlagerung des Grundrhythmus auf das Ride-Becken zugeschrieben wird (S. 166). Für Nutzer:innen des Streaming-

portals Spotify habe ich eine Liste erstellt, von der die zahlreichen von Brennan erwähnten Musikbeispiele in der Reihenfolge der Erwähnung im Buch gehört werden können (<https://t1p.de/kickit>). Dabei interpretiert der Autor einige Entwicklungsstränge als musikalische Emanzipation des Instrumentes, als Heraustreten aus der bloßen Rolle als Taktgeber bzw. Begleitinstrument. Dies schlägt sich nicht nur in nuancierten Soli und quasi-melodischen Spielweisen nieder (S. 165), sondern auch in der führenden Rolle, die Schlagzeuger:innen – z. B. als Bandleader – einnehmen. Im Rock'n'Roll, wo sich eine generelle Abkehr von synkopischen Figuren und Swing-Feeling vollzieht (S. 177) und das körperlich Energetische (S. 232) herausgekehrt wird, gelangt das Solo (S. 244) und die Gestaltung des Schlagzeugtimbres im Tonstudio (S. 266ff.) zu neuer Blüte. Brennan ist, bei all der für eine solche Überblicksarbeit notwendigen Beachtung des „Kanons“ bemüht, Schlagzeuger:innen nicht unsichtbar zu machen. Er stellt die Biographien vieler professioneller und semiprofessioneller Frauen aus der Geschichte des Instrumentes vor (S. 74) und arbeitet – z. B. an Karen Carpenters Karriere (S. 239) – die Vorurteile und den sozialen Druck heraus, mit denen Frauen sich bis heute konfrontiert sehen.

Vor den Augen der Leser:in entsteht durch Brennans Ausführungen ein umfassendes Bild der zum Ende des Buches als Begriff eingeführten „drumscape“ (S. 317). Brennan greift damit ein Konzept auf, das bereits Kevin Dawe (*The New Guitarscape in Critical Theory, Cultural Practice and Musical Performance*, Burlington 2010) als Analyserahmen für eine kulturwissenschaftlich informierte Instrumentenforschung vorgeschlagen hat. Das Konzept soll den vielfältigen Bedeutungsebenen und gleichzeitigen Existenzweisen von Instrumenten gerecht werden: Als Werkzeuge musikalischer Praxis, physikalische Schallerzeuger, Knotenpunkte klanglicher Bezugssysteme (und Imaginationen), Produkte handwerklicher Arbeit wie auch

Konsumgüter und nicht zuletzt als Bedeutungsträger im Kulturleben. Der Autor führt dazu in Bezug auf „drumscape“ aus: „The drum kit in all its forms (acoustic, electronic, physical, virtual, and symbolic) participates in the drumscape. [...] Such an approach encourages the study of the drumkit not just as a physical object or a performance practice, but as a symbol [...] whose meanings are determined by cultural use. In short, the drumscape is a macroscopic lens through which to understand drums, drummers, drumming and the meanings and impacts they produce. It would extend to include cultural innovations that have stemmed from drum culture“ (S. 317).

Diese kulturellen Innovationen führen Brennan dazu, vor allem hinsichtlich der jüngsten Entwicklungen digitaler Emulationen und Drummaschinen (S. 285) die These aufzustellen, dass wir alle nun Schlagzeuger:innen seien: „we're all drummers now“ (S. 312). Gemeint ist damit nicht nur die Zentralität auf das Schlagzeug zurückgehender Beats (und seine Programmierung durch Produzent:innen) in aktueller Popmusik sowie die Ubiquität des rhythmischen Triggers von Samples als Kulturtechnik (S. 250ff.). Es geht dem Autor auch um die Emanzipation des (Schlagwerk-)Geräusches. Dem Erfolg des Drumsets verdanke sich – nicht nur in der populären Musik – der neue, gehobene Stellenwert, den es in der kontemporären „Soundscape“ eingenommen habe.

Kick it wird dabei dem selbst gestellten Anspruch der Präsentation einer Sozialgeschichte – mit einem sehr umfangreichen Begriff des Sozialen – gerecht und weist in Sachen zukünftiger Forschung zur „drumscape“ auf die sich in diesem Verständnis auftuenden Leerstellen hin. Nicht verschwiegen werden sollen die obligatorischen Schwierigkeiten solcher sozialhistorischer Metastudien. Obgleich zuweilen auch Firmen und Spieler:innen aus anderen Ländern Erwähnung finden – z. B. Tony Allen aus Nigeria

– so liegt der Schwerpunkt doch eindeutig auf den USA bzw. anglophonen Ländern. Hinsichtlich der Darstellung der (Stil-)Entwicklung (und deren Verbindung zu sozialen Formationen und Kulturgeschichte) wäre es zudem wünschenswert gewesen, dass der

Autor einige der rhythmischen Figuren und schlagzeugspezifischen Spielweisen tatsächlich notiert oder graphisch dargestellt hätte.

(Februar 2022)

Alan van Keeken

* * *

Die mit dem Dissertationspreis der Gesellschaft für Musikforschung 2020 und 2021 ausgezeichneten Veröffentlichungen

SIMON KANNENBERG: Joachim Raff und Hans von Bülow. Band 1: Porträt einer Musikerfreundschaft. Band 2: Briefedition. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020. 490, 713 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Studien und Quellen. Band 18.)

Die Formen biographischen Schreibens sind vielfältig – und in einer Zeit der zunehmenden Digitalisierung von Publikationen verändern sich auch deren Formate. Dass sich Simon Kannenberg in seiner Hamburger Dissertation, einer Darstellung der Beziehungen zwischen Joachim Raff und Hans von Bülow, für die so aufwendige wie letztlich erhellende Form einer Doppelbiographie entschieden hat, ist gleichermaßen sinnfällig und begrüßenswert. Joachim Raff pflegte zu Hans von Bülow seit dessen Gymnasialzeit einen lebhaften, bisweilen unterbrochenen, aber immer herzlichen und unmittelbaren Kontakt – eine lebenslange Freundschaft, die zwei zentrale Musikerpersönlichkeiten des 19. Jahrhunderts in unmittelbarer Nähe zu den „Fixsternen“ Franz Liszt, Richard Wagner und Johannes Brahms verband. Dabei war diese Freundschaft nur in ihrer Anfangsphase das intensive Verhältnis des talentierten Schülers von Bülow zu seinem Mentor, der zeitweise sein Vormund war: Von Bülows geschiedene Eltern, insbesondere seine Mutter, stellten sich zunächst gegen eine Musikerkarriere, machten dann aber ihren Sohn zu Ruffs Mündel.

Die Doppelbiographie schreitet die Lebensstationen der beiden Protagonisten, vor allem ihre Netzwerke und die gegenseitige künstlerische Einflussnahme ab; dabei wird das Zusammenwirken Ruffs und von Bülows in einen sowohl personell und institutionell als auch inhaltlich größeren Zusammenhang gestellt. Auf eine der Chronologie gehorchende Biographie der Freundschaft zwischen Raff und von Bülow folgt ein umfangreicher thematischer Kommentar zu den im zweiten Band der Publikation veröffentlichten Quellen, nämlich deren Briefwechsel – beziehungsweise einer Edition derjenigen Teile des Briefwechsels, der erhalten oder bislang ermittelt worden ist. Kannenberg äußert sich ausführlich zur gegenseitigen Einflussnahme Ruffs und von Bülows bei der Arbeit – in den jeweiligen Kompositionen oder deren Drucklegung, aber auch in der gegenseitigen Interpretation. Einen besonders bemerkenswerten Teil macht die Darstellung der Briefpartner als Teil eines Netzwerks aus: Generell ist bis auf wenige Ausnahmen die in aktuellen Diskussionen der Geschichtswissenschaft vielfach praktizierte Betrachtung von Netzwerken in der Musikforschung eher selten. Das Briefcorpus Ruffs und von Bülows bietet für genau diese Perspektive hervorragendes Material, zumal Kannenberg hier nicht nur diejenigen Briefe ediert hat, die mittel- oder unmittelbar zwischen beiden ausgetauscht wurden, sondern auch zumindest ausschnittsweise ein Konvolut der Korrespondenz mit gemeinsamen Bekannten der Musikszene

ihrer Zeit. Von großem Interesse – vor allem vielsagend hinsichtlich der unterschiedlichen Persönlichkeiten – ist dabei ihr Umgang etwa mit gemeinsamen Schüler:innen.

Aufgrund der Quellenlage erscheint die ganze Arbeit auf den ersten Blick eher wie eine Arbeit über Hans von Bülow und weniger über Joachim Raff – was unter anderem an der nennenswert hohen Zahl an Briefen von Bülows liegt, die erhalten und hier publiziert sind. Dabei finden allerdings einschneidende Ereignisse in den Leben der beiden Musiker nur begrenzt Berücksichtigung, weil sie nur teilweise oder gar nicht im Fokus ihres Briefwechsels standen. So ist die Zeit von Bülows als Leiter der neugegründeten Königlichen Musikschule München nur begrenzt ein Thema des Buchs – beide dürften sich in dieser Phase mehrheitlich persönlich und nicht über Briefe ausgetauscht haben.

Kannenberg geraten zeitgemäße Formate insbesondere hinsichtlich einer digitalisierten und damit vielfältig nutzbaren Edition des Briefcorpus nicht aus dem Blick: Parallel zu der vorliegenden Printedition des Briefwechsels zwischen Raff und von Bülow ist – in der Art einer niedrigschwelligen Hybridausgabe – eine eBook-Version erschienen, in der nicht nur sämtliche URLs direkt, sondern die Quellensignaturen der Briefedition mit den Datenbankeinträgen des Online-Portals des Joachim-Raff-Archivs unmittelbar miteinander verknüpft sind. Diese Version ist die für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Briefcorpus adäquatere, wenngleich die Publikation in Buchform überaus wertvoll und lesefreundlich ist. Immerhin befinden sich in dieser Briefedition auch eine ganze Reihe von Briefen der Ehefrauen Doris Raff und Marie von Bülow, Hans von Bülows zweiter Frau, die sich unmittelbar auf die Musiker und ihr Binnenverhältnis beziehen. Im Ganzen besteht der editorische Teil der Veröffentlichung aus 176 Einzelbriefen und -konvoluten, wobei Kannenberg als Herausgeber vielfach aufeinander bezogene Briefe miteinander verbunden hat und in seinen

vielschichtigen Anmerkungen, aber auch in einer instruktiven Einleitung aufdeckt, wie weitreichend bisweilen die Eingriffe der Ehefrauen und / oder der Tochter Ruffs, Helene Raff, als Nachlassverwalterin in älteren, teilweisen Veröffentlichungen von Briefen gewesen sind.

Beiläufig erwähnt Kannenberg, dass die Freunde Raff und von Bülow auch ein nicht abgeschlossenes Promotionsverfahren verbindet – ein Umstand, der es nach Auskunft einer Fußnote dem Verfasser nicht gerade erleichtert hat, „die Anfertigung der eigenen Arbeit durchzuhalten“ (S. 46). Das schließlich obsiegende Durchhaltevermögen bereitete Simon Kannenberg eine beachtliche Dissertationsleistung, die vollkommen zu Recht mit dem Dissertationspreis der Gesellschaft für Musikforschung 2020 ausgezeichnet wurde – und allen Interessierten, die sich mit Künstler:innen-Netzwerken des 19. Jahrhunderts in Europa befassen, bereitet die Publikation nicht nur ein Lesevergnügen, sondern auch einen bemerkenswerten Fundus an Quellenmaterial, das weit über die engere Musikerfreundschaft hinauszuweisen vermag.

(Februar 2022)

Birger Petersen

FELIX CHRISTIAN THIESEN: Mikroklänge – Plinks. Zur Erkennbarkeit kürzester musikalischer Klangobjekte. Baden-Baden: Tectum Verlag 2021. 298 S. (Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum-Verlag: Musikwissenschaft. Band 15.)

Wie lange brauchen wir, um Musik einordnen zu können? Erfahrungsgemäß müssen wir nicht lange hinhören, wenn wir gerade im Stau von einer Radiostation zur nächsten wechseln, um zu entscheiden, ob wir bei der angewählten Radiostation bleiben oder weitersuchen. Woran machen wir diese Entscheidungen fest? Welche Aspekte der Musik können wir überhaupt wahrnehmen

in diesen kurzen Musikausschnitten, den sogenannten „Plinks“?

In der Monographie „Mikroklänge – Plinks. Zur Erkennbarkeit kürzester musikalischer Klangobjekte“ formalisiert Felix Christian Thiesen diese Fragen im Rahmen von umfangreicher, empirischer Arbeit. Die Kontextualisierung dieser Fragen in der historischen Wahrnehmungsforschung aus dem 19. und 20. Jahrhundert, sowie in künstlerischen Perspektiven des 20. Jahrhunderts, die Thiesen in dem Einleitungsteil vornimmt, ist äußerst lesenswert und wunderschön bebildert. Bei der Erörterung der bisher getätigten Forschung wird dabei deutlich, wie viel noch zu tun ist, um diese Fragen beantworten zu können, und wo genau die Baustellen sind, die Thiesen mit seiner empirischen Arbeit angehen möchte.

Thiesen hebt dabei hervor, dass die existierende Forschung vor allem deswegen nicht unter einen Hut gebracht werden kann, weil verschiedene Forscher:innen die Fragen verschieden formalisierten. Es wurde zum Beispiel gefragt, wie lange Plinks sein müssen, dass Hörer:innen den Titel des Stücks erkennen oder bis Hörer:innen eine emotionale Reaktion festmachen. Umso beeindruckender ist Thiesens Versuch, die unterschiedlichen Schwellenwerte aus der Forschung in einer Graphik zu vereinen, die für weiterführende Forschung eine Ressource von großem Wert sein wird (Abb. 5, S. 45).

Nur eine noch um Ergebnisse aus Forschung mit physiologischen Methoden erweiterte Abbildung wäre wertvoller gewesen. Zum Beispiel sind elektrophysiologisch abbildbare Erkennungsleistungen im Bereich von 150 ms bis 250 ms in der Arbeit von Stefan Koelsch (Music-syntactic processing and auditory memory: Similarities and differences between ERAN and MMN, in: *Psychophysiology* 46 [2009], S. 179–190) bekannt, und neuere mit Hilfe von Pupillometrie gewonnene Erkenntnisse von Robert Jagiello und Kollegen (Rapid Brain Responses to familiar vs. unfamiliar Music – an EEG and

pupillometry study, in: *Scientific Reports* 9 [2019], S. 1–13) deuten auf Erkennungsleistungen nach 100 ms hin. Diese hätten den als relevant identifizierten Zeitbereich weiter unterstützt und zu einer ausführlicheren Zusammenstellung beigetragen.

Psychoakustische Klangdeskriptoren werden in einem eigenen, einleuchtenden Kapitel in der Einleitung behandelt. Dieses unterstreicht, dass diese Klangdeskriptoren als potentielle Prädiktoren unserer rapiden Musikererkennung dienen können. Hier wäre eventuell eine Einordnung der Forschung zu crossmodalen Variablen von Elke Lange und Karl Frieler (Challenges and opportunities of predicting musical emotions with perceptual and automatized features, in: *Music Perception* 36 [2018], S. 217–242) nützlich gewesen, die in dem folgenden Teil über die getätigten empirischen Untersuchungen Einfluss nimmt.

Diese Untersuchungen erstrecken sich über drei Pilotstudien und zwei großangelegte Onlinestudien mit jeweils mehr als 500 Proband:innen. Zunächst wird der Frage nachgegangen, wie lange man braucht, um ein Stück wiederzuerkennen; danach, welche Aspekte der Musik zu einer möglichst genauen Einordnung der Musik beitragen. Dafür stellt Thiesen ein von ihm entwickeltes Prinzip vor, das sogenannte Matrjoschka-Prinzip, mit Hilfe dessen er möglichst im Timbre homogene Ausschnitte aus Songs extrahieren möchte.

So wie sich in einer Matrjoschka Puppen ineinander verschachteln, so verschachteln sich die gewonnenen Stimuli ineinander: Zuerst wird ein 800 ms langer Ausschnitt aus einem strukturell bedingten Teil des Songs extrahiert, danach ein 400 ms langer Ausschnitt aus dem längeren Ausschnitt gewonnen, und so weiter. In der ersten Studie wird mit Hilfe von Music Information Retrieval (MIR)-Ansätzen validiert, dass so gewonnene Stimuli in sich konsistenter sind als Stimuli, die nicht mit Hilfe des Prinzips gewonnen wurden.

Was dabei unklar bleibt: Warum nicht ebendiese MIR-Ansätze genutzt worden sind, um die maximal konsistenten oder prototypischen Stellen eines Songs zu bestimmen. Dazu hätte man einen Song in 50 ms lange Segmente trennen, die psychoakustischen Klangdeskriptoren dieser Segmente mit Hilfe von MIR errechnen und schließlich die für einen 800 ms langen Stimulus benötigten 16 aufeinanderfolgenden Segmente auswählen können, für welche diese Klangdeskriptoren am meisten miteinander korrelieren. Wie stark der so determinierte Ausschnitt mit dem Deskriptorenmittelwert korreliert, gäbe dann Auskunft darüber, wie prototypisch der Ausschnitt für den jeweiligen Song ist. Sollte, wie Thiesen vermutet, der Entnahmezeitpunkt für die Erkennung maßgeblich sein, so müsste man hier sehen, dass die konsistentesten Ausschnitte vermehrt im Refrain anstatt in Strophen auftreten.

Ein anderer Ansatz für die zweite Vorstudie zur Bestimmung von möglichen Zielkategorien, also, ob Genreerkennung eine bessere Formalisierung darstellt als Titelerkennung oder die Erkennung eines vorhandenen Instruments, wäre ebenfalls möglich gewesen. Da hier das Ziel ist, anhand von Expertenübereinstimmung sich so gut wie möglich den wahren, aber leider unbekanntem Instrumental- oder Vokalkomponenten, den sogenannten Arrangementteilen, von Songs anzunähern, wäre hier der Einsatz der längeren Stimuli allein angemessen gewesen. Die Auswahl der Songs und Zielkategorien zum Zweck einer Teilreplikation einer existierenden Studie von Carol Krumhansl (Plink: „Thin slices“ of music, in: *Music Perception* 27 [2010], S. 337–354) ist hier zu erwähnen und zu loben.

Allerdings bleibt eine Diskussion darüber aus, ob Übereinstimmungen über das Nichtvorhandensein eines Arrangementteils gleichwertig mit Übereinstimmungen über das Vorhandensein eines Arrangementteils sind. Ein so möglicher Bias könnte dann letztendlich zu einer Verminderung der Aus-

sagekraft darüber führen, welche Arrangementteile besonders die Musikererkennung unterstützen, und zu Verzerrungen zugunsten des Einflusses von einzelnen Stücken führen, die ein seltenes Arrangementteil beinhalten, so zum Beispiel das auch von Thiesen erwähnte Stück „Uptown Funk“. So sind die Ergebnisse aus der sonst anderweitig sehr umsichtig geplanten ersten Onlinestudie mit leichten Zweifeln behaftet.

Besonders vorausschauend hier ist das Miteinbeziehen von crossmodalen Variablen, die es Laienproband:innen vereinfachen, akustische Eigenschaften zu beschreiben. Allerdings werden diese Daten nicht vollständig ausgeschöpft – so hätte man wie vorher angedeutet, die Relationen zwischen diesen Beschreibungen mit Hilfe der von MIR errechneten Klangdeskriptoren analysieren können. Ebenso fehlen Cronbach's α -Werte zur Bewertung der Homogenität der ermittelten crossmodalen Faktoren.

Trotzdem sind die Ergebnisse der ersten Onlinestudie äußerst interessant, da sie mit Hilfe von Conditional Inference Trees zeigen, wie sich musikalische Erkennung entfalten könnte. Insgesamt werden in Thiesens Studie Titel und Sänger:in weniger häufiger erkannt als in der zu replizierenden Studie. Allerdings kann dies dadurch verantwortet sein, dass in der vorherigen Studie von Krumhansl (s. o.) Stimuli aus weitaus mehr Songs oder Quellmusikstücken geschnitten wurden, und diese vielleicht den Proband:innen besonders bekannt waren. Dementsprechend wäre die zusätzliche Erhebung von Familiaritätswerten von den Titeln allgemein nützlich gewesen, um festzustellen, ob geringe Erkennungsleistungen sich dadurch erklären, dass die Songs nicht bekannt sind.

Wenn man zum Beispiel Proband:innen von einer Liste von Stücken auswählen ließe, welche ihnen bekannt sind, und dann per Zufall die Quellstücke auswählt, aus denen man vielleicht mit Hilfe des oben beschriebenen Ansatzes die konsistentesten Ausschnitte berechnet, dann müsste man auch nicht mit der

Annahme operieren, dass musikalisch vorgebildete Proband:innen gleichzeitig auch über ein größeres musikalisches Lexikon verfügen. Dieses Lexikon muss schließlich auch nicht unbedingt Populärmusik beinhalten. Letztendlich wäre die Frage danach, wie lange man zuhören muss, bis man die Musik erkennt, erst dann möglich, wenn man vorher sicherstellt, dass die Musik bekannt ist.

Die zweite Onlinestudie und deren Vorstudie stellen eine wichtige und äußerst notwendige Erweiterung der vorhandenen Literatur dar, denn hier erstellt Thiesen Stimuli, von denen die Arrangementteile bekannt sind. Aus den Daten der Vorstudie ist direkt ersichtlich, dass die Anzahl der Arrangementteile Einfluss darauf hat, wie differenziert Expert:innen darin sind, alle Teile zu erkennen. Obwohl Thiesen hier schlussfolgert, dass bei Stimuli mit fünf Arrangementteilen und einer Länge von 400 ms „mit 17% korrekten Zuordnungen [...] nicht von einer guten Erkennungsleistung gesprochen werden kann“ (S. 144), wäre ein Hinweis darauf, dass eine zufällige Erkennungsleistung bei 50%⁵ Arrangementteile \approx 3% läge, nützlich, um die erbrachten Leistungen angemessen zu bewerten.

Thiesens zweite Onlinestudie ist mithin das bisher aussagekräftigste Experiment über die chronologische Entfaltung der Musikwahrnehmung. Mit dieser Studie steht nun eine Fülle an Daten bereit, aus denen Thiesen zum Beispiel folgert, dass für das richtige

Einordnen aller Arrangementteile die Erkennung von Gitarre, Klavier und Schlagzeug besonders wichtig sind. Hier könnte man nun direkt weitermachen, um die chronologische Entfaltung der Musikererkennung weiter zu spezifizieren.

Zum Beispiel könnte man die Erkennungsleistung für spezielle Instrumente in einem Song als Zielvariable modellieren. Damit könnte man dann Aussagen darüber treffen, inwieweit Stimuluslänge und Präsenz von bestimmten anderen Instrumenten oder Stimmen dazu führt, dass ein Klavier erkannt wird. Entsprechende Modelle für andere Instrumente könnten dann miteinander verglichen werden, um eventuelle Unterschiede in der Erkennung verschiedener Instrumente auf psychoakustische Klangdeskriptoren zurückzuführen.

Auch ohne diese Ergebnisse bietet Thiesens Monographie einen umfangreichen, bereichernden und inspirierenden Einblick in die Plink-Forschung und hat wohl auch deswegen den Dissertationspreis der Gesellschaft für Musikforschung 2021 erhalten. Sie weist Wege auf, in denen sich die musikpsychologische mit musikinformatischer Forschung gewinnbringend vereinen kann. Darüber hinaus kann Thiesens Arbeit auch Hinweise für die künstlerische Praxis, vor allem der kompositionstechnischen Arbeit mit kurzen Klangfragmenten liefern.

(Dezember 2021)

Anja-Xiaoxing Cui

Die im Jahre 2021 angenommenen musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Dissertationen

zusammengestellt von Katharina Bergmann (Paderborn)

Nachmeldungen 2020, Dissertationen

Koblenz-Landau. *Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik.* Susanne Cox: Das Skizzenbuch „Engelmann“. Untersuchungen zu Skizzen Beethovens aus dem Frühjahr 1823. □ Michael Klevenhaus: Ludwig Mòr nan Òran – Die gälischen Vorlagen der schottischen Lied-Bearbeitungen Ludwig van Beethovens.

Köln. *Hochschule für Musik und Tanz.* Anna Ricke: Smaragda Eger-Berg (1886–1954). Bohemienne – Musikerin – Schwester. Bedingungen künstlerischer Emanzipation in der Wiener Moderne.

Stuttgart. *Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Thomas Sonner: Soundtrack der Demokratie. Musik bei staatlichen Zeremonien in der Weimarer und der Berliner Republik.

Dissertationen 2021

Bayreuth. *Universität Bayreuth, Fach Musikwissenschaft.* Elisabeth van Treeck: „da das Wirkliche konstant in Schweben bleibt“. Klang- und Bilddramaturgien des Suspense in Olga Neuwirths Lost Highway.

Berlin. *Humboldt-Universität, Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft, Fachgebiet Musikwissenschaft.* Kun Bi: Die Idee des Spiels in der modernen Philosophie der Musik. □ Meinolf Brüser: Die Trauermotetten Johann Sebastian Bachs. □ Anina Paetzold: Imaginierte Traditionen. Eine diachrone Ethnographie über das Bewahren performativer Künste in Kambodscha.

Berlin. *Universität der Künste, Fakultät Musik, Fach Musikwissenschaft.* Patrick Becker-Naydenov: Die Gedächtnisfabrik. Ökonomie des Musiktheaters im sozialistischen Bulga-

rien. □ Sonja Heyer: Die Kunst der Dauer. Transformative Erhabenheit in der zeitgenössischen Musik. □ Philippe Kocher: Dirigierende Maschinen – Musik mit technikgestützter Tempovermittlung. □ Volker Lenz: Simon Sechter. Alltagsprosa-Vertonungen und ihre kontextuellen Voraussetzungen. □ Martin Pensa: Gustav Mahlers Neunte Sinfonie „Ich sehe alles in einem so neuen Lichte“. □ Bernhard Rietbrock: Alvin Luciers reflexive Experimentalästhetik. □ Giancosimo Russo: Tradizione e innovazione nella musica vocale da camera di Francesco Cilea. □ Melanie Strumbl: Show and Tell: Displaying Music Historiography at the International Exhibition of Music and Drama, Vienna 1892.

Bern. *Universität Bern, Institut für Musikwissenschaft.* Siwat Chuencharoen: Rebranding Thai Music: The Use of Western Music to Recreate a New National Identity in Thai Music After the Siamese Revolution in 1932. □ Hans Peter Friedli: Chöre in den Opern von Christoph Willibald Gluck. Analyse einer repräsentativen Auswahl. □ Andrin Uetz: Soundscapes of Density: Spazieren und hören in Hong Kong.

Bremen. *Universität Bremen, Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik.* Eva Fink: „... dafür muss man nicht ins Musikermuseum kommen ...“ – Wofür dann? Ziele der museumspädagogischen Arbeit mit Schulklassen in Musikermuseen. □ Ute Konrad: „Unterrichtsprozesse zwischen Vorder- und Hinterbühne im Bandklassenunterricht gestalten. Eine Design-Based Research-Studie.“

Detmold. *Hochschule für Musik Detmold, Fachbereich 3.* Carsten Daniel Gerwin: Zeichentrickfilme im Musikunterricht, Didaktische Perspektiven in den Kompetenzberei-

chen Rezeption, Reflexion und Produktion von Musik.

Detmold/Paderborn. *Universität Paderborn, Musikwissenschaftliches Seminar Detmold/Paderborn.* Joachim Iffland: „Gib uns deine Mundharmonika, bitte!“ Digital Humanities zwischen Musiksoziologie und Musikedition. Ein Konzertereignis als Experimentierfeld.

Dortmund. *Technische Universität, Institut für Musik und Musikwissenschaften.* Katharina Höller: Musikhören in der Grundschule. Ein Entwicklungsforschungsprojekt zum Einsatz grafischer Notationen bei Höraufgaben. □ Lisa Marie Günster: Zeitgemäße Musikvermittlung für Erwachsene. Eine Disziplin zwischen Praxis und Wissenschaft.

Dresden. *Hochschule für Musik Carl Maria von Weber, Institut für Musikwissenschaft.* Petra Andrejewski: Die Komponistin Amalie von Sachsen (1794–1870). □ Carsten Brocker: Die Mensch-Maschine. Wechselwirkungen zwischen Technologie und Komposition bei KRAFTWERK. □ Max Gärtner: ELEKTROAKUSTISCH. Zur performativen Verbindung von Perkussion und (Live-) Elektronik. □ Martin Schmeding: Das Orgelwerk von Wolfgang Rihm. □ Ge Zhang: Orff in China – Zur Rezeption eines musikpädagogischen Modells.

Essen. *Folkwang Universität der Künste, Fachbereich 2, Musikwissenschaft.* Maria del Mar Alonso Amat: Gregor Friedrich Händel im Museum. Orte der Erinnerung in Halle (Saale) und London.

Flensburg. *Europa-Universität, Institut Ästhetisch-Kulturelle Bildung, Abteilung Musik.* Timo J. Dauth: Raumbegriffe in der Musikpädagogik. Eine Systematisierung.

Frankfurt am Main. *Goethe-Universität, Institut für Musikwissenschaft.* Marin Reljic: Aporien der Zeitlichkeit. Audiovisuelle (Neu-)Konfigurationen im ARTE Stummfilmprogramm. □ Simon Tönies: Ins Unbekannte. Technik und Ästhetik in Pierre Boulez' „Polyphonie X“.

Freiburg. *Hochschule für Musik, Musiktheorie und Musikwissenschaft.* Klara Hayward: Die Vermittlung von Musiktheorie im Kontext eines Entwurfs musikalischer Mündigkeit. □ Anna Immerz: Biographie und Stimme. Eine qualitative Studie mit biographisch-narrativen Interviews zur Sicht von Lehrkräften mit Hauptfach Musik an Gymnasien auf die Entwicklung ihrer Stimme.

Göttingen. *Georg-August-Universität, Musikwissenschaftliches Seminar.* Ping Zhu: Chromaticism in English Lute Songs around 1600.

Graz. *Karl-Franzens-Universität, Institut für Musikwissenschaft.* Monika Voithofer: DENKEN, HÖREN, DA CAPO. Konzeptuelle Musik im 20. und 21. Jahrhundert: Eine Studie zu Genealogie, Materialität, Form und Semantik.

Graz. *Universität für Musik und darstellende Kunst.* Emiliano Cardoso Sampaio: Restructuring Hierarchy Within and Between Jazz and Classical Orchestras. □ Artemi-Maria Gioti: Agency and Distributed Creativity in Interactive Compositions. □ Andrés Marafioti: Exemplar-based audio inpainting in musical signals. □ Lula Romero, Wandering Recurrence: Openness and Identity through Spatialization. □ Katharina Vass: Ignaz Pleyels gemischtbesetzte Kammermusikwerke.

Greifswald. *Universität Greifswald, Institut für Kirchenmusik und Musikwissenschaft.* Friedrich Kühn: Die Orgelgeschichte der Hansestadt Anklam. Zur Analyse orgelbaulicher Entscheidungsprozesse am Beispiel einer vorpommerschen Kleinstadt.

Halle-Wittenberg. *Martin-Luther-Universität, Institut für Musik, Medien- und Sprechwissenschaften, Abteilung Musikwissenschaft.* Ulrike Möller: Untersuchungen zur aktuellen Singer-Songwriter-Kultur in Europa. □ Teresa Ramer-Wünsche: Georg Friedrich Händels „Parnasso in festa per gli sponsali di Teti e Pelo“. Studien zum Werk und kritische Ausgabe der Partitur.

Hamburg. *Universität Hamburg, Institut für Historische Musikwissenschaft.* Sarah Baumhof: „Nowhere to Go But Up? Die Gattungsmerkmale des Musicals. □ Janine Droese: Die Musik der Engel in ihrer Bedeutung für Musik und Musikanschauung des 13. bis 16. Jahrhunderts. □ Regina Fröhlich: Unternehmerorchester und ihre Reisen. Lebenswelt – Wirkungsorte – Kulturtransfer. □ Florian Lipp: Punk und New Wave im letzten Jahrzehnt der DDR. Akteure – Konfliktfelder – musikalische Praxis.

Hamburg. *Universität Hamburg, Institut für Systematische Musikwissenschaft.* Henning Albrecht: Leitmotivik in der Filmmusik – Einflüsse auf visuelle Aufmerksamkeit und emotionale Wirkungen während der Filmrezeption. □ Jakob Auenmüller: Getrennt vereint?! Zum Umgang mit Musik aus der DDR und den neuen Bundesländern nach 1990. Grundlagen und Potentiale für Forschung und Praxis. □ Jesper Hohagen: Multimodale Wahrnehmung musikalischer Gesten – Untersuchungen zu Wirkungen von Bewegungssonifikationen und Evaluation von Mapping-Strategien.

Kassel. *Universität Kassel, Institut für Musik.* Karolin Schmitt-Weidmann: Der Körper als Vermittler zwischen Musik und (all)täglicher Lebenswelt. Distanzauslotungen am Beispiel ausgewählter Werke der Neuen Musik.

Kiel. *Christian-Albrechts-Universität, Musikwissenschaftliches Institut.* Inken Meents: „Die Vorstellungskraft spazieren führen“. Zur Entstehungs- und Frühgeschichte der französischen Kantate zwischen Kulturtransfer und Neuerfindung.

Koblenz-Landau. *Universität Koblenz-Landau, Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik.* Sonja Jüschke: How to begin? Operatic Introduction in Late Victorian Popular Musical Theatre.

Köln. *Universität zu Köln, Erziehungswissenschaftliche Fakultät, Institut für Musikpädagogik.* Julia Weber: Stimmigkeit und Dissonanz: Zum Zusammenhang zwischen Überzeugun-

gen von Komponist*innen und ihrem musikpädagogischen Handeln.

Köln. *Universität zu Köln, Philosophische Fakultät, Musikwissenschaftliches Institut.* Olga Il-Börner: Über die Musik Sofia Gubaidulinas.

Leipzig. *Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“, Institut für Musikpädagogik.* Nicole Besse: Musizieren als Kunst der Begegnung. Reflexivität und Inter-subjektivität in musikalischen Bildungsprozessen. □ Daniel Prantl: Schulmusik und Musikschule im Klassenzimmer. Ein videobasierter empirischer Theorienvergleich.

Leipzig. *Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“, Institut für Musikwissenschaft.* Adrian Kleinlosen: Morphologie in der Musik. Struktur und Gestalt in der komponierten Kunstmusik, insbesondere seit 1950.

Lüneburg. *Leuphana Universität, Institut für Kunst, Musik und ihre Vermittlung.* Josef Schaubruch: Elektronische Tanzmusik und Liveness – Produktionskonzepte, Ausführungsstrategien und Klangsprachen an der Schnittstelle von populärer Musik und Kunstmusik.

Lüneburg. *Leuphana Universität, Institut für Kultur und Ästhetik digitaler Medien (ICAM).* Sarah-Indriyati Hardjowirogo: Klingende Dinge – Der Begriff des Musikinstruments zwischen Klangerzeuger, Kultgerät und Körper-Technik.

Mannheim. *Staatliche Hochschule für Musik und darstellende Kunst.* Michael Bißwanger: Klostertheater: Das Dialekt-Singspiel im süddeutschen Raum des 18. Jahrhunderts. □ Rico Hepp: Entsubjektivierung. Zur praxistheoretischen Relevanz ästhetischer Erfahrung im Musikunterricht. □ Silvia Müller: Kompetenzen von Lehrenden im Studienfach Elementare Musikpädagogik. Befragung von Expertinnen und Experten zu einem fachspezifischen Kompetenzprofil.

München. *Ludwig-Maximilians-Universität, Institut für Musikwissenschaft.* Daniel Har-

tinger: Wie erscheint das Klingen? Musikalische Verweise auf das Nichts, beleuchtet durch die internationale Kunstbewegung ZERO. □ Philipp Leibbrandt: Die Kammermusik von Ferdinand Ries (Trio bis Oktett). □ Katharina Preller: Über den Einfluss von Akustikforschung auf den Klavierbau im 19. Jahrhundert – „one of the most beautiful applications of science to art“?

Münster. *Westfälische Wilhelms-Universität, Institut für Musikwissenschaft.* Attila Kornel: Stille als Ambivalenz moderner chinesischer Musik. □ Martin Wilhelm C. Link: Die Freundschaft Luciano Berios zu Umberto Eco: Ästhetische Grundlagen und künstlerische Konsequenzen.

Erlangen-Nürnberg. *Friedrich-Alexander-Universität, Musikpädagogik.* Ilona Seufert: Variierende Formen der Verstärkung zur Regulation von Übeaktivität und -ergebnis im Keyboardklassenunterricht.

Oldenburg. *Carl von Ossietzky Universität, Institut für Musik.* Teresa Grimm: Musikalische Interventionen bei Menschen mit neurogenen Bewusstseinsstörungen. □ Verena Liu: „... mit ebenso viel Tatkraft wie Liebe zur Musik“. Leiterinnen privater Musikschulen in Sachsen und Mitteldeutschland 1870 – 1920.

Potsdam. *Universität Potsdam, Musik und Musikpädagogik.* Pascal Rudolph: Präexistente Musik im Film. Die Klangwelt im Kino des Lars von Trier. □ Jana Buschmann: Selbstgesteuertes Lernen in der professionalisierenden Lehrkräftefortbildung. Nutzungsfokussierte Evaluation der Lehrkräftefortbildung Belcanta Brandenburg für musikunterrichtende Grundschullehrer*innen im ländlichen Raum.

Rostock. *Hochschule für Musik und Theater, Institut für Musikwissenschaft, Musikpädagogik und Theaterpädagogik.* Rolf Ketteler: René Descartes, *Compendium Musicae / Abriss der Musik.* Kommentierte Neuausgabe mit Übersetzung, Einführung, lemmatisiertem Index und Auswahlkonkordanz.

Salzburg. *Paris Lodron Universität, Fachbereich Kunst-, Musik- und Tanzwissenschaft, Abteilung Musik- und Tanzwissenschaft.* Mirijam Beier: Mehr als nur die Nachtigall vom Hohenasperg: Die Karriere der Sängerin Marianne Pirker (1717–1782). □ Julia Ostwald: Choreophonien. Konstellationen von Stimmen und Körpern im Tanz der Gegenwart und Moderne. □ Adriana Pais. *Aesthetics of Presentness: Raising Awareness through Dance.*

Tübingen. *Eberhardt Karls Universität, Musikwissenschaftliches Institut.* Karin Meesmann: Paul Abraham: Filmmusik und Jazzoperette.

Weimar. *Hochschule für Musik FRANZ LISZT, Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena.* Georg Alkofer: *The Syntax of Sound – Untersuchungen zur Musik Pat Methenys (1974–1994).* □ Maximilian Rosenthal: *Rezeption und Reflexion in den Felix Mendelssohn Bartholdy gewidmeten Werken.*

Wien. *Universität Wien, Institut für Musikwissenschaft.* Elias Berner: *Gedächtnis, Trost, Provokation – Musik in Spielfilmen über die Shoah Maurice Chales de Beaulieu: „Un genere affatto nuovo“? Das Wiener Drama eroicomico (1772–1800).* □ August Valentin Rabe: *Benutze nun die Tafeln selbst. Sammeln, Schreiben, Lehren und Üben mit einem Fundamentum (ca. 1440–1550).*

Würzburg. *Universität Würzburg, Institut für Musikwissenschaft.* Georg Högl: *Wald – Weber – Wagner. Studien zur Waldthematik in der musikalischen Öffentlichkeit des 19. Jahrhunderts.* □ David Mesquita i Joanes: *„El Contrapunto se estudia para echarlo de repente“.* Improvisierter Kontrapunkt in Spanien um 1700. □ Sarah Standke: *ECLAT – Das Stuttgarter Festival für Neue Musik in Geschichte, Kontext und Dramaturgie.*

Zürich. *Universität Zürich, Musikwissenschaftliches Institut.* Franziska Reich: *Schreiben – Denken – Komponieren. Max Regers Arbeitsweise und die Skizzen zum Klarinet-*

tenquintett A-Dur op. 146. □ David Reißfelder: Paris in London. Begegnungen in der Kammermusik um 1900.

Habilitationen 2021

Augsburg. *Universität Augsburg, Philosophisch-sozialwissenschaftliche Fakultät, Musikpädagogik.* Gabriele Puffer: Professionelle Kompetenzen von Musiklehrkräften: Grundzüge einer Modellierung.

Graz. *Karl-Franzens-Universität, Institut für Musikwissenschaft.* Saskia Jaszoltowski: Erinnerungsorte in der Musik. □ Cristina Scuderì: The Management of Opera. Eastern Adriatic Theatres (1861–1918).

Graz. *Universität für Musik und darstellende Kunst.* Beatrix Darmstädter: Die organologische Trias: Werkstatt – instrumentenbauliche Entwicklung – Musizierpraxis.

Heidelberg. *Ruprecht-Karls-Universität, Musikwissenschaftliches Seminar.* Stefan Menzel: Die Bedeutung der albertinischen Fürstenschulen für die mitteldeutsche Musiklandschaft ca. 1543–1620.

Regensburg. *Universität Regensburg, Institut für Musikwissenschaft.* Michael Braun: Geschichten der Sinfonie. Das sinfonische Schaffen Giovanni Battista Martinis im Licht unterschiedlicher Gattungskonzepte.

Wien. *Universität Wien, Institut für Musikwissenschaft.* Benedikt Leßmann: Übersetzung als Debatte: Französische Musikästhetik in Deutschland zur Zeit der Aufklärung.

Zürich. *Universität Zürich, Musikwissenschaftliches Institut.* Louis Delpèch: Ars memoriae der Moderne. Musik und Gedächtnis um 1900.

Eingegangene Schriften

Der Mönch von Salzburg im Interpretationsprofil der Gegenwart. Hrsg. von Siegrid SCHMIDT und Thomas HOCHRADNER. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2021. 224 S. (Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte. Band 7.)

FRAUKE FITZNER: Der hörende Mensch in der Moderne. Medialität des Musikhörens um 1900. Göttingen: Wallstein 2021. 572 S., Abb.

JULIA FREUND: Fortschrittsdenken in der Neuen Musik. Konzepte und Debatten in der frühen Bundesrepublik. Paderborn: Brill, Wilhelm Fink [2020]. VI, 355 S.

Hat Musikjournalismus noch eine Zukunft? Hrsg. von Robert JUNGWIRTH und Michael SCHMIDT. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 66 S.

SUSANNE HEITER: Von Admiral bis Zebrafink. Tiere und Tierlaute in der Musik

nach 1950. Schliengen: Argus 2021. 380 S., Abb., Nbsp. (Forum Musikwissenschaft. Band 13.)

Hortense von Gelmini. Dirigentin von Format. Hrsg. von Stiftung LIBERTAS PER VERITATEM. Horben: LPV Hortense von Gelmini 2021. 285 S., Abb.

Josquin des Prez. Hrsg. von Ulrich TAD-DAY. München: Edition Text + Kritik 2021. 252 S., Abb. (Musik-Konzepte Neue Folge. Sonderband XI/2021.)

Lexikon des Orchesters. Orchester und Ensembles weltweit – Geschichte und Aufführungspraxis – Komponisten und Dirigenten – Orchesterpraxis. Band 1: A-M. Hrsg. von Frank HEIDLBERGER, Gesine SCHRÖDER und Christoph WÜNSCH. Lilienthal: Laaber 2021. 768 S., Abb.

MICHAEL MEYER: Moderne als Geschichtsvergewisserung. Musik und Vergangenheit in Wien um 1900. Kassel u. a.: Bärenreiter 2021. 243 S., Abb., Nbsp. (Fokus Musikwissenschaft.)

Muzikološki Zbornik. Musicological Annual. LVII/1 / LVII/2. Hrsg. von Katarina ŠTER und Ana VONČINA. Ljubljana: Filozofska Fakulteta 2021. 296 S., 225 S., Abb., Nbsp., Tab.

Netzwerke – Performanz – Kultur. Transdisziplinäre Perspektiven und wechselseitige Bezüge. Hrsg. von Daniel REUPKE, Sven BANISCH, Meike BEYER, Philip ROTH und Julia THIBAUT. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 368 S. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 44.)

FRIEDER REININGHAUS: Rihm. Der Repräsentative. Neue Musik in der Gesellschaft der Bundesrepublik Deutschland. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 307 S., Abb.

Schütz Jahrbuch. 42. Jahrgang 2020. Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft e.V. Hrsg. von Jürgen HEIDRICH. In Verbindung mit Werner BREIG, Konrad KÜSTER und Walter WERBECK. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2021. 219 S., Abb., Nbsp., Tab.

Stimmen – Körper – Medien. Gesang im 20. und 21. Jahrhundert. Hrsg. von Nils GROSCH und Thomas SEEDORF. Lillenthal: Laaber 2021. 396 S. (Handbuch des Gesangs. Band 2.)

Eingegangene Notenausgaben

FRANÇOIS COUPERIN: Pièces de clavecin. Troisième livre (1722). Avec 4 concert royeaux. Pour clavecin. Partitur. Hrsg. von Denis HERLIN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2021. XI, 142 S.

CLAUDE DEBUSSY: Préludes pour piano. Deuxième livre. Partitur. Urtextausgabe. Hrsg. von Thomas KABISCH. Kassel u. a.: Bärenreiter 2021. XXVII, 77 S.

JOSEPH HAYDN: Sinfonie in e. Hob. I:44. Hrsg. von Andreas FRIESENHAGEN und Ulrich WILKER. Partitur. Urtext der Joseph-Haydn-Gesamtausgabe. Kassel u. a.: Bärenreiter 2021. IV, 32 S.

JOHANN DAVID HEINICHEN: Due Cantate al Sepolcro di nostro Signore. Partitur. Hrsg. von Michael HEINEMANN. Beeskow: Ortus Musikverlag 2021. XVI, 81 S.

LEOŠ JANÁČEK: Jevištní zlomky. Fragmente zu Bühnenwerken. Hrsg. von Veronika VEJVODOVÁ und Miloš ŠTĚDRŮŇ. Kassel u. a.: Bärenreiter 2021. XXXX, 144 S.

JEAN-PHILIPPE RAMEAU: Opera Omnia. OOR IV.8. Dardanus. Tragédie in einem Prolog und fünf Akten. Urtext. Gesamtausgabe. Partitur. Hrsg. von Denis HERLIN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2021. LXXXII, 469 S.

Mitteilungen

Wir gratulieren:

Prof. Gerhart DARMSTADT zum 70. Geburtstag am 6. April 2022,

Prof. Dr. Dr. Volker KALISCH zum 65. Geburtstag am 12. April 2022,

Dr. Peter REIDEMEISTER zum 80. Geburtstag am 27. Mai 2022,

Prof. Dr. Manuel GERVINK zum 65. Geburtstag am 29. Mai 2022,

Axel WEIDENFELD zum 65. Geburtstag am 17. Juni 2022,

Prof. Dr. Marianne DANCKWARDT zum 80. Geburtstag am 28. Juni 2022,

Prof. Dr. Werner BREIG zum 90. Geburtstag am 29. Juni 2022.

Anfang des Jahres hat das *DFG-Forschungsprojekt* „Garten und Musiktheater am Dresdner Hof des 17. und 18. Jahrhunderts – Mediale und funktionale Wechselbeziehungen im Dienste herrschaftlicher Metaphorik und fürstlicher Repräsentation“ am Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft (IKM) der Johannes Gutenberg-Universität Mainz (JGU) seine Arbeit aufgenommen. Unter der Leitung von Prof. Dr. Klaus Pietschmann und Prof. Dr. Matthias Müller wird das Wechselverhältnis zwischen beiden Gegenstandsbereichen im Rahmen zweier Dissertationen (Sebastian Herold, Leonie Matt) und eines Postdoc-Projektes (Dr. Helena Langewitz) aus interdisziplinärer Perspektive untersucht. Als zentrale Bestandteile fürstlicher Repräsentation waren aufwändig gestaltete Gartenanlagen sowie opulent ausgestattete Opern in der Frühen Neuzeit aufs Engste miteinander verknüpft: Gartendekorationen fungierten als fester Bestandteil des Ausstattungswesens von Opera seria wie buffa, während Gärten selbst als Aufführungsstätten für musiktheatrale Darbietungen dienten. Am Beispiel des kursächsischen Hofes in Dresden mit

seiner vielfältigen Festkultur wird die daraus resultierende Interdependenz beginnend mit der Aufführung von Giovanni Bontempis *Il Paride* 1662 bis zum Ende der Ära des Opernimpresario Giuseppe Bustelli 1778 in Langfristperspektive erforscht. In Zusammenarbeit mit der SLUB Dresden und den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden als Projektpartnern erfolgt zunächst die normdatenbasierte Erschließung der Szenenbeschreibungen in den Opernlibretti und ihre Zusammenführung mit einem umfangreichen, heterogenen Quellenbestand. Eine gemeinsam mit der SLUB Dresden, der Museumslandschaft Hessen Kassel und den Staatlichen Schlössern und Gärten Baden-Württemberg geplante Workshop-Reihe soll zudem den Austausch mit Gartendenkmalpflege und Sound Studies fördern. Weitere Informationen und Kontakt: www.musikwissenschaft.uni-mainz.de/forschung/projekte/ oder helena.langewitz@uni-main.de.

Am 1. Januar 2022 hat das *DFG-Projekt* „Sprechchor/chorisches Sprechen: Formen und Funktionen in der Musik“ am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen seine Arbeit aufgenommen. Chorisches Sprechen ist ein weltweites gesellschaftliches Phänomen. Sprechchöre treten indes auch vielfach künstlerisch gestaltet auf. Zentrale Elemente musikalischer Kunstformung finden sich im chorisches gesprochenen Wort oder verdichten sich zur musikalischen Komposition. Mit den Sprachklangkompositionen der musikalischen Avantgarde seit den 1950er-Jahren geriet als weitere künstlerische Ebene die Theatralität auch chorischen Sprechens in den Blick. Zudem gibt es das Phänomen in der Laienchorbewegung mit pädagogisch ausgerichteten Elementen oder im Bereich Sprechwissenschaft und Sprecherziehung. Das dreijährige Projekt widmet sich der Herkunft und musikalischen Eigenart des Sprechchors auf den verschiedenen Ebenen seines Erscheinens als Vortragsart, Komposition und Ensemble. Die Projektleitung liegt bei Prof. Dr. Thomas Schipperges, wissenschaftlicher Mitarbeiter ist Dr.

Andreas Wolfgang Flad. Nähere Informationen: <https://uni-tuebingen.de/de/224994>.

Im Februar 2022 konnte das *Projekt zur Erschließung und Digitalisierung der Notenbibliothek Claudio Abbados*, gemeinsam gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien und der Ernst von Siemens Musikstiftung, abgeschlossen werden. Der Nachlass des Dirigenten wurde 2016 als Schenkung von der Fondazione Claudio Abbado in Mailand an die Staatsbibliothek zu Berlin übergeben. Er besteht aus insgesamt etwa 2.000 Notenbänden, 700 musikwissenschaftlichen Fachbüchern, 2.500 Tonträgern sowie rund 9.000 Briefen größtenteils beruflicher Korrespondenz. Im Projekt wurde die Notenbibliothek Abbados im GBV (Gemeinsamer Bibliotheksverbund) katalogisiert, so dass sie über den OPAC der SBB (Stabikat.de) recherchiert werden kann. Der urheberrechtsfreie Anteil der Noten wurde digitalisiert und über die Digitalisierten Sammlungen der SBB zugänglich gemacht. Die Notenbibliothek, die Bände aus den Jahren 1889 bis 2010 umfasst, hat der Dirigent sowohl zu Studien- wie auch zu Aufführungszwecken verwendet. So finden sich in zahlreichen Partituren handschriftliche Eintragungen, die über die aufführungspraktischen, musikanalytischen und musikästhetischen Vorstellungen Abbados sowie seiner Auffassungen zur Dynamik, zur Klangbalance und zum Tempo Auskunft geben können. Auch Daten und Orte der Aufführungen finden sich oft am Anfang der Bände. Hinzu kommen 300 handverfasste Notizzettel, die als sogenannte „Dirigierzettel“ die musikalischen Werke zusammenfassen und Auskunft über die Werkauslegungen, Klangvorstellungen und

Interpretationsansätze des Künstlers geben. Diese Notiz- oder Dirigierzettel befanden sich früher in den entsprechenden Partituren, wurden jedoch aus konservatorischen Gründen separiert. Sie wurden ebenfalls komplett erschlossen und digitalisiert.

Diese musikalischen Quellen stellen einen wichtigen Beitrag für die Erforschung der Musikgeschichte und Interpretation des 20./21. Jahrhunderts dar. Sie sind einzigartige Dokumente mit detaillierten Angaben über die musikästhetischen Auffassungen Abbados und zeichnen den Arbeitsprozess von der Einrichtung der Dirigierpartitur bis zur Aufführung nach. Dadurch gewähren sie einen Einblick in die Werkstatt des weltberühmten Opern- und Konzertdirigenten. Als weiterer Schritt wird ein Projekt zur Erschließung und Digitalisierung der Berufskorrespondenz Claudio Abbados angestrebt.

Weitere Informationen: <https://staatsbibliothek-berlin.de/die-staatsbibliothek/abteilungen/musik/projekte/musikalischer-nachlass-claudio-abbado>.

Der Händel-Preis geht in diesem Jahr an Prof. Dr. Wolfgang HIRSCHMANN, der an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg lehrt und Präsident der Händel-Gesellschaft ist. Das Kuratorium der Stiftung Händelhaus würdige damit Hirschmanns vielfältige und hochengagierte Arbeit, mit der er Maßstäbe setze. Die Preisverleihung findet im Rahmen der Händel-Festspiele am 28. Mai 2022 nach einem wissenschaftlichen Festvortrag des Preisträgers zum Thema „Arnold Schering und die Welt Händels“ statt, Laudator ist Prof. Dr. Arnold Jacobs-hagen (Köln).

Tagungsberichte

abrufbar unter www.musikforschung.de (Zeitschrift „Die Musikforschung“ – Aktuell – Tagungsberichte)

Bern, 5.–6.11.2021

Das mittelalterliche Rabab
von Marina Haiduk, Bern

Loveno di Menaggio, 21.–24.10.2021

Castrato Singers in Opera: The Current State of Research
von Heidrun Eberl, Weimar

Berlin, 2.–4.12.2021

Access to waxes. Arab Collections of the Berlin Phonogramm-Archiv: Digitization and Online Publication

von Juana Zimmermann, Detmold, Lea Simon, Berlin, und Hanna Judd, Boston

Brienz, 4.–5.4.2022

Raubgut – Fluchtgut. Internationale Tagung zur Provenienzforschung im Bereich Streichinstrumente und die Rolle der Schweiz im Instrumentenhandel seit den 1930er-Jahren
von Thomas Gartmann, Bern

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge

NASTASIA HECKENDORFF, geb. 1990 in Stuttgart, Studium der Historischen Musikwissenschaft und Psychologie in Weimar, Jena und Paris (Sorbonne IV). Seit 2018 Doktorandin an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar mit einem Projekt zu den Opern Marco Marazzolis. Forschungsaufenthalte am Deutschen Studienzentrum in Venedig und am Deutschen Historischen Institut in Rom. Weitere Fellowships und Stipendien u. a. von der McGill University Montreal, dem DAAD und der Studienstiftung des deutschen Volkes. Derzeit Gastwissenschaftlerin an der Humboldt-Universität zu Berlin. Gerade erschien eine gemeinsam mit Michael Klaper herausgegebene Edition der Kantaten auf Texte Francesco Butis (A-R-Editions); ein Sammelband zu den *Beginnings of Opera in Europe* (Brepols) befindet sich in Vorbereitung.

VERONIKA KNODEL studierte Musikwissenschaft und Anglistik an der Hochschule für Musik und Tanz Köln und an der Universität Paderborn. Ihren Schwerpunkt bildet die zeitgenössische japanische Musik, die sie interdisziplinär untersucht. Während ihrer Studienzeit arbeitete sie unter anderem für Prof. Dr. Sabine Meine sowie für das Netzwerk Musikhochschulen. Sie war Teil des Italienkurses Musikwissenschaft 2016 und absolvierte ein Auslandspraktikum am Goethe-Institut Villa Kamogawa Kyōto. Im Juni 2020 erhielt sie für eine Forschungsarbeit zu Toshio Hosokawas *Voiceless Voice in Hiroshima* (1989/2001) den Friedrich-Wendling-Preis der Hochschule für Musik und Tanz Köln, zuvor wurde sie durch das Deutschlandstipendium der Hochschule gefördert.

SIMON TÖNIES, Studium der Musik, Musikwissenschaft und Journalistik in Dortmund und Paris. Promotion an den Universitäten Frankfurt und Nizza über das serielle Frühwerk von Pierre Boulez (2016–2021). Stipendien der Studienstiftung des deutschen Volkes und der Paul Sacher Stiftung. Seit 2021 Dozent für Sozialgeschichte, Musiktheorie/-ästhetik und Musikkritik an der Universität Gießen. Forschungsinteressen in Musikästhetik, kritischer Theorie und experimenteller algorithmischer bzw. medienintegrativer Musik.