

Besprechungen

MARION SAXER: *Quintendiskurse. Das Quintparallelenverbot in Quellentexten von 1330 bis heute. Redaktionelle Mitarbeit: Sebastian ROSE. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2021. 444 S., Abb.*

Am Anfang des letzten Buchprojekts von Marion Saxer (1960–2020) standen zwei Fragen eines Studenten: Seit wann sind Quintparallelen verboten und warum? Fragen, auf die es kurze oder lange Antworten gibt. „Weil sie schlecht klingen“, heißt eine kurze, „weil sie die Eigenständigkeit der Stimmen einschränken“ oder „weil Abwechslung besser ist als Repetition“ heißen andere. Keine davon ist triftig: Vor 1400 und nach 1900 klangen Quintparallelen offenbar gut, und das Argument von ‚Eigenständigkeit‘ und ‚Vielfalt‘ erklärt nicht, warum den Terz- und Sextparallelen noch niemand ihre Verwendbarkeit abgesprochen hat. Niemand? Fast niemand. Kein geringerer als Gioseffo Zarlino wollte im 16. Jahrhundert auch Parallelen imperfekter Intervalle einschränken, um das Quintparallelenverbot zu retten: ein absurder und gescheiterter Versuch, der nur eine der vielen verblüffenden und anregenden Geschichten ist, die Saxers Buch zu erzählen hat, denn die Autorin hat sich für eine lange Antwort entschieden, eine Antwort in Gestalt eines „Quellenlesebuchs“ in 16 Stationen, das sich vom anonymen Traktat *Quilibet affectans* (um 1330) bis zu Schönbergs *Harmonielehre* (1911) erstreckt. Die relevanten Ausschnitte aus den Quellen werden in Original und Übersetzung exponiert, historisch kontextualisiert und dann kommentiert. Saxer ging es dabei nicht um eine „Geschichte der Musiktheorie“ im traditionellen Sinne einer „ausschließlich kausalen Begründungsmustern folgenden musikalischen Fortschrittsgeschichte“ (S. 17) satztechnischer Regeln. Ihr ging es um eine „kulturwissenschaftlich

orientierte Geschichte der Diskurse um die Quintenregel“ (S. 16). Dazu verknüpft Saxer musiktheoretische Diskursgeschichte mit „Mediengeschichte“, die hier vor allem den Wandel von musikalischen Praktiken der Mündlich- und Schriftlichkeit zu Beginn der frühen Neuzeit betrifft. Die Geschichte der Quintenregel stellt sich nach Saxer wie folgt dar: Die Tabuisierung paralleler Quinten entstammt ursprünglich spätmittelalterlichen Praktiken des Stegreifkontrapunkts, bei denen es ein Zeichen der Distinktion des gehobenen und kunstvollen Kontrapunkts war, „niedere“ Praktiken wie das ‚Quintieren‘ zu vermeiden. Es folgte ein „Transformationsprozess von der lose zu handhabenden Praxisregel [...] hin zum strikt einzuhaltenden Gesetz schriftlichen Kontrapunktierens“ (S. 142). Da aber die Anfänge der Regel allmählich vergessen wurden und die Regel weitertradiert wurde, obwohl sie ihre praktische Relevanz verloren hatte, musste das Quintenverbot mit immer neuen Erklärungen unter den je wechselnden Paradigmen musiktheoretischen Denkens gedeckt werden. Die Wechsel solcher Paradigmen werden deswegen immer auch an einem vermeintlich überzeitlichen und unstrittigen Detail wie den Quintparallelen greifbar, dessen tatsächliche Relevanz damit gleichzeitig in Frage gestellt wird. Saxers Herangehensweise ist eine Pioniertat und führt zu zahlreichen neuen Einsichten, von denen ich hier nur eine herausgreife, die mir besonders wichtig erscheint.

Im traditionellen Fortschrittsnarrativ, von dem Saxer sich abgrenzt, werden satztechnische Regeln bis ca. 1500 unter dem Aspekt fortschreitender Rationalisierung betrachtet (je strenger die Regeln, desto fortschrittlicher), ab ca. 1500 dann aber unter dem Aspekt fortschreitender Emanzipation (je lockerer die Regeln, desto fortschrittlicher). Im 15. Jahrhundert kreuzt sich deswegen in der Musikhistoriographie die Meistererzählung vom sich ‚emanzipierenden‘ Komponisten mit der Meistererzäh-

lung von der zunehmenden ‚Reglementierung‘ des Kontrapunkts: Je reglementierter die Musik, desto autonomer der Künstler? Auch Saxers Erzählung ist von diesem Paradox nicht frei. Auch bei ihr muss Guillaume Dufay einerseits als außergewöhnliche „Musikerpersönlichkeit“ erhalten, als erster einer langen Reihe großer Komponisten, wofür andererseits als Begründung angeführt wird, erst Dufay habe mehrstimmige Kadenz ohne Quintparallelen „erfunden“ (wir kommen darauf zurück). Im Herzstück ihres Buches, der Zarlino-Lektüre, zerschlägt Saxer den gordischen Knoten dieser ineinander verhedderten Narrative. Zarlino nämlich entwirft eine neue (und mathematisch wie praktisch haltlose) Rechtfertigung des Parallelenverbots, der zufolge Parallelen nicht zulässig sind, „weil ihre Proportionen von ihm [Zarlino] ermittelten Zahlenreihen und damit der Natur selbst widersprechen“ (S. 198). Das gilt dann konsequenterweise auch für Parallelen imperfekter Konsonanzen. Saxer deckt den diskursiven Subtext dieser Argumentation auf. Zarlino wollte die arbiträren Kontrapunktregeln „theorie- und diskursfähig“ machen (S. 204), und zwar mit der Absicht, die Musik „endlich im Wettstreit der Künste als den anderen Künsten – und darunter insbesondere der Malerei – ebenbürtig oder sogar überlegen“ zu machen. Diese apologetische und agonale Stoßrichtung blieb über Jahrhunderte, ja bis in die Gegenwart, ein Unterton des musiktheoretischen Diskurses: „Das Ephemere der Musik, das sie immer in die zweite Reihe zurücktreten ließ“, wird durch die musiktheoretischen ‚Regeln‘ in ihren wandelbaren Gestalten „kompensiert bzw. aufgehoben“ (S. 204). Deswegen trägt solche Apologetik immer auch die Tendenz zu „Vormachtsphantasien jeglicher Art“ (S. 59) in sich. Umsicht also ist geboten beim Umgang mit den Quellen zur Geschichte der Satztechnik: Allzu häufig waren solche Quellen nicht deskriptiv, sondern normativ, sie schilderten nicht Selbstverständlich-

keiten und Realitäten des Hörens und Setzens, sie wollten sie formen.

Dass bei einer Erzählung, die solch einen Bogen spannt und methodisches Neuland betritt, im Detail auch Ungenauigkeiten stehen bleiben, ist zu erwarten; zumal bei einer Autorin, der die Lebenszeit nicht mehr vergönnt war, ihr Projekt bis zur Drucklegung zu begleiten. Diese Ungenauigkeiten zu benennen, ist Kritzelei. Aber weil Marion Saxers Projekt es unbedingt verdient, weitergedacht zu werden, sollen einige Ansatzpunkte dafür genannt werden, zumal hier auch ein generelles Problem solch transdisziplinärer Fragestellungen deutlich wird. Wer Fragen der Satztechnik, der Diskursanalyse und der Mediengeschichte verbindet und über einen Zeitraum von 700 Jahren verfolgt, ist in den Einzelbereichen auf Zulieferung in Gestalt von Sekundärliteratur angewiesen, deren Relevanz, Qualität und Aktualität im Einzelnen zu prüfen die Expertise in jedem dieser Bereiche verlangen würde. Eklatant tritt das bei Saxer vor allem im Bereich der ‚alten‘ Musik (vor 1600) auf, die immerhin die Hälfte des Buches ausmacht. Die satztechnischen, notationstechnischen und aufführungspraktischen Fragen dieses Gebiets haben in den letzten Jahrzehnten eine Differenzierung erlebt, die es selbst den Spezialisten schwer macht, Schritt zu halten. Hier verlässt sich Saxer teilweise auf fragwürdige Quellen und ist auf relevante (auch ältere) Literatur offenbar nicht aufmerksam geworden. So dürfte Saxers refrainartig wiederholte Erklärung, dass „mittelalterliche Mündlichkeit eine Musikkultur eigenen Werts ausgeprägt hat und dass die Kontrapunktregeln [...] aus dieser mündlich geprägten Phase“ (S. 59) stammen, bei Forschern und Praktikern dieses Gebiets eher ein müdes Lächeln hervorrufen: Hat sich das auch schon rumgesprochen? Und wenn Saxer eine von Roland Eberlein aufgebrachte These aufgreift, nach der Guillaume Dufay in einer heroischen Einzeltat eine neue und parallelenfreie Kadenz erfunden und bei der

Einweihung der Kathedrale von Florenz in seiner Motette *Nuper rosarum flores* feierlich präsentiert habe, dann dürften Kenner der Musik um 1400 Schwierigkeiten haben, allen weiteren daraus gezogenen Schlüssen Folge zu leisten. Seit Jahrzehnten sind in der Forschung Untersuchungen zu verschiedenen Arten der Drei- und Vierstimmigkeit im 14. und 15. Jahrhundert bekannt (ich denke an die Arbeiten von Ernst Apfel, Kevin N. Moll, Margaret Bent und Elizabeth Leach), in denen es auch ganz unterschiedliche Arten von Quintparallelen gab, die schon damals unterschiedlich rationalisiert wurden (so z. B. im ‚mehrfach zweistimmigen‘ Satz, in dem Parallelen zwischen Cantus und Tenor nur ‚resultieren‘). Hier kippt bei Saxer die struktur- und diskursgeschichtliche Perspektive um in eine allzu simple Fokussierung auf einzelne Akteure und Ereignisse. Eine Diskursanalyse und Kulturgeschichte aber, die ein eminent satztechnisches Thema nicht auch auf Ebene der Graswurzel zuverlässig fassen kann, ist der Gefahr ausgesetzt, Luftwurzeln zu treiben und so am Ende auch den Halt des Großen und Ganzen zu schwächen. So weit kommt es bei Saxer nicht. Aber Folgestudien, für die die Stichworte nun vorliegen („Dissonanzdiskurse“, „Modalitätsdiskurse“, „Fugendiskurse“ etc.), sollten sich dieser Problematik bewusst sein. Die Autorin durfte das Erscheinen ihres Buches nicht mehr erleben. Ihr Projekt wird weitergehen.

(November 2022)

Felix Diergarten

TOBIAS C. WEISSMANN: *Kunst, Klang, Musik. Die Festkultur der europäischen Mächte im barocken Rom. München: Hirmer 2021. 331 S., Abb. (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana. Band 50.)*

Noch bevor Kurprinz Karl Albrecht von Bayern am 3. April 1716 mit Rom das wichtigste Ziel seines *Giro d'Italia* erreichte, hatte

Kardinal Pietro Ottoboni schon die Pläne für ein großes Fest zu Ehren des Besuchers in der Schublade. Doch die politischen Vorzeichen der Italienreise ließen es nicht zu, vom Kardinalprotektor Frankreichs derart geehrt zu werden. Der Spanische Erbfolgekrieg hatte eben erst seinen letzten Friedensschluss erlebt und Bayern, das auf Seiten Frankreichs gegen Kaiser und Reich agiert hatte, war bestrebt, die Verbindung zu den Habsburgern wieder zu glätten. Ein Fest für den Kurprinzen auf der Bühne Roms, ausgerichtet von dem Kardinal, der im Auftrag des französischen Hofes beim Papst agierte, hätte derartige Bemühungen nicht nur unterlaufen, sondern den Wiener Hof brüskiert. Trotz wiederholter Klagen Ottobonis beim bayerischen Gesandten kam das Fest nicht zu Stande, zu problematisch erschien München eine solche Festaktion, wurde doch jeder (Fehl-)Schritt des Fürstensohns sofort nach Wien gemeldet. Wie weit die Vorbereitungen bereits vorangeschritten waren, belegt die für das Fest bereits komponierte Kantate *Chiuso è già Borea nevoso* (D-Mbs, Mus.ms.225), die dem Fürstensohn wohl als Ersatz für die unterlassene Festivität geschenkt wurde.

Warum derartige Festveranstaltungen auf römischem Terrain nicht nur politische Botschaften vermittelten, sondern als Veranstaltung ebenfalls zum Politikum gerieten, lässt sich nun auf Grundlage von Tobias C. Weißmanns Band in idealer Weise nachvollziehen. Die 2018 an der Humboldt-Universität zu Berlin angenommene Dissertationsschrift untersucht die Festkultur europäischer Mächte innerhalb der Mauern der Ewigen Stadt im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert. Der Autor analysiert dabei das Zusammenspiel visueller und auditiver Medien in einer „interdisziplinär-komparatistisch“ (S. 12) angelegten Studie, die in die neuere Kulturgeschichte eingebettet ist und Intentionen der politischen Akteure (in Rom tätige Botschafter, Gesandte und Kardinalprotektoren), Mittel und Wirkung beim Pu-

blikum (geladene Gäste, Öffentlichkeit) offenlegt.

Das erste Kapitel „Das barocke Rom“ steckt luzide die Koordinaten zum Verständnis ab, warum gerade die Ewige Stadt zur europaweit mit Argusaugen beobachteten Bühne der diplomatischen Vertreter aufstieg: Mitunter trug die im 17. Jahrhundert immer merklichere realpolitische Schwäche des Papstes dazu bei und ließ symbolisches Handeln zum wichtigen politischen Instrument werden, das das „hochkompetitive Sozialklima“ (S. 21) in Rom befeuerte. Festanlässe boten sich den politischen Vertretern katholischer Häuser reichlich: Nicht nur das „Standardrepertoire“ (Namens- wie Geburtstage der Regent:innen, Festtage der „National“-Heiligen), auch Taufen, Hochzeiten, Siege, Einzüge von Diplomaten oder die Ankunft von hochrangigen Gästen wollten festlich begangen und politisch kodiert werden. Römische Adelsfamilien und in Rom ansässige kirchliche Würdenträger waren in die Festlichkeiten unmittelbar einbezogen. Als ein Teil des Zielpublikums wurde ihre An- bzw. Abwesenheit genauestens registriert; sie bezogen aber auch ihrerseits mit Festen dezidiert politische Stellung oder solidarisierten sich öffentlich mittels Symbolik mit den Veranstaltungen der Diplomaten. Licht und Heraldik dienten ihnen dabei als ein Mittel, die zur städtischen Verwandlung – dem zentralen Begriff der Arbeit zur Festkultur – beitrugen.

Noch weit publikumswirksamer waren die opulenten Apparate der Festivitäten. Mit zahlreichen Abbildungen gelingt es dem Autor anschaulich darzulegen, wie die ephemere optische Transformation im städtischen Raum gelang: In Rom hatte sich im Laufe der Frühen Neuzeit eine hochspezialisierte Festindustrie herausgebildet, die die Kompetenz wichtiger Künstler wie diejenige Gian Lorenzo Berninis an sich zu binden wusste. Die großen Festarchitekturen, die neben Plätzen auch Teile der römischen Hügel (wie etwa den Pincio beim Fest zur Ge-

burt des Dauphin Louis 1662) einnehmen konnten, wurden mit akustischen Manifestationen (u. a. Pauken, Trompeten, Glocken, Feuerwerk) verbunden. Die Architekturen sollten nicht nur optisch, sondern auch klanglich überraschen, ebenso Neugier hervorrufen und dergestalt Aufmerksamkeit generieren, da sich die akustischen Phänomene von der üblichen Soundscape der Stadt abhoben und weithin hörbar waren.

Mit Kapitel III „Augen und Ohren“ wendet sich Weißmann der musikalischen Seite der Festapparate zu. Als Gattung entwickelte sich im Seicento die Serenata zur idealtypischen Festmusik. Meist als Huldigungsmusik ausgelegt, wurde die Festarchitektur, die schon beim Anblick eine politisch konnotierte Aussage bot, zum „Bühnenapparat“. Die Musik vermochte die Botschaft zu unterstreichen oder weitere einzubinden. Zentral für den Effekt des musikalischen Ereignisses – und das hebt die Arbeit mit Bezug auf Athanasius Kirchers Vorstellung vom idealen Aufführungsort der *musica pathetica* hervor – war hierbei, dass sich nicht nur die Sänger:innen, sondern mit ihnen das gesamte Instrumentalensemble optisch in das Gebotene einzupassen hatten. War die Einheit von Bildhaftem und Musikalischem nicht gegeben (traten etwa die Sänger:innen in ihrer persönlichen Kleidung auf), rief dies unweigerlich Kritik hervor, die das Image des politischen Akteurs und des Regenten, den er vertrat, schädigen konnte. Um Applaus zu erringen, so führt Weißmann es im Kapitel „Festkultur als Kommunikationsraum“ aus, galt es, das Publikum bei der Veranstaltung mit Qualität und Novität des Festapparats und der dargebotenen Musik sowie deren Quantität zu überzeugen. Letztere konnte zum einen eine beeindruckende Anzahl an Musizierenden bedeuten, ebenso die Dauer des kostenintensiven Feuerwerks, das in der Regel die festliche Veranstaltung beschloss. Als politisches Kommunikationsmittel über die Grenzen Roms hinaus dienten (in Teilen aufwendig illustrierte) Festbe-

richte, die im Verbund mit Libretti und Druckgraphiken wiederum zu den zentralen Quellen der Arbeit zählen. Bevor ein Appendix zehn bis dato unveröffentlichte Dokumente präsentiert und ein Verzeichnis- (Libretti, Literatur) wie Registerapparat (Personen und Orte) folgt, betont das Fazit, dass besonders die Zeit des Spanischen Erbfolgekriegs Feste auf dem Boden Roms als europaweit wahrgenommenes politisches Kommunikationsmittel nutzte.

Die ausgezeichnet formulierte Arbeit überzeugt durch ihre in der Einleitung gut argumentierten Analysekategorien; ihrem Anspruch, sich an aktuellen kulturwissenschaftlichen Entwicklungen zu orientieren, die in letzter Zeit insbesondere die Sound Studies stark machen, wird sie vollkommen gerecht. Immer vor Augen, interdisziplinär nachvollziehbar zu sein (was sehr gut gelingt), verstrickt sich der Autor nicht in detaillierte Bild- oder Musikanalysen, sondern zeigt mit präzisen Bewertungen, wie politische Botschaften mittels Festapparaten einem Zielpublikum nahegebracht wurden. Ein chronologisches Verzeichnis der Festivitäten (mit einer Übersicht der erhaltenen Quellen) hätte anknüpfende Forschungen erleichtert; dennoch liefern die verankerten Fallbeispiele eine gute Basis für weitere Fragestellungen. Einige benennt Weißmann im Fazit explizit, wenn er bspw. auf „nationale“ Idiome musikalischer Natur eingeht wie die Integration spanischer Tänze in Serenaten. Derartiges wurde im klar an Rom orientierten musikalischen Referenzsystem von den Zeitgenoss:innen mit Sicherheit registriert und regt dazu an, sich mit den (meist weltweit verstreuten) Musikalien dieses Themenfelds intensiver auseinanderzusetzen.

(November 2022)

Andrea Zedler

MAGNUS TESSING SCHNEIDER: The Original of Mozart's Don Giovanni. London: Routledge 2022. 260 S., Abb. (Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera.)

Bekanntlich spricht bei einer Buch-Titelwahl nicht nur die Autor:innen-Stimme, sondern in jedem Fall zumindest zusätzlich noch der Verlag mit. Der Markt an Publikationen zu Mozart-Opern allgemein und *Don Giovanni*-Abhandlungen im Speziellen ist dicht besiedelt, wodurch eine Strategie notwendig erscheint, um einzelne Veröffentlichungen ins Scheinwerferlicht zu rücken. Im Band „The Original Portrayal of Mozart's Don Giovanni“ des dänisch-schwedischen Theaterwissenschaftlers Magnus Tessing Schneider geht es zwar auch um die erste Produktion der Oper *Don Giovanni* 1787 in Prag, mindestens ebenso ausführlich werden allerdings die deutschen Übersetzungstraditionen des Werkes im 19. Jahrhundert und die laut Schneider daraus folgenden Konsequenzen für die Aufführungspraxis bis in die heutige Zeit analysiert. Fragestellung und Anliegen macht der Autor gleich zu Beginn des Vorworts deutlich: „Is the title character of Mozart's opera *Don Giovanni* (1787) a charming, non-violent seducer, or is he a ruthless, arrogant rapist and murderer? [...] In fact, there is ample evidence that *Don Giovanni* was *not* portrayed as arrogant and violent on stage originally, [...]: how did the violent, or demonic, image of *Don Giovanni* then come to dominate?“ (S. x). Die Darstellung des ersten *Don Giovanni*, verkörpert durch den italienischen Sänger Luigi Bassi (1766–1825), soll demnach einer bis in die heutige Zeit reichenden und Schneider zufolge missverstandenen Darstellungstradition gegenübergestellt werden (S. 1). Bei der diesbezüglichen Analyse verbindet der Autor die Perspektive eines Theaterwissenschaftlers, der über eine Expertise in der historisch informierten Aufführungspraxis verfügt, mit der eines Kritikers. Diesen originellen Blickwinkel entwickelte

Schneider u. a. als Mitarbeiter im Forschungsprojekt „Performing Premodernity“ an der Universität Stockholm, in dem ein interdisziplinäres Team aus Wissenschaftler:innen (Theaterwissenschaften, Kostümwissenschaften, Tanzwissenschaften) gemeinsam mit Musikpraktiker:innen (Dirigent, Regisseurin, Choreographin u. a.) zu Musiktheaterwerken des 18. Jahrhunderts forschten und darüber hinaus schwedischen Musiktheaterproduktionen beratend zur Seite standen. Dieser praktisch-theoretische Ansatz findet sich auch in Schneiders Monographie.

Ein zentrales Kapitel des Buches findet sich sogleich zu Beginn: Im 1. Kapitel „Luigi Bassi as Don Giovanni“ entwirft Schneider ein Performance-Profil des Sängers ganz im Einklang mit den Erkenntnissen der neueren Opernforschung (vor allem Brandenburg/Seedorf 2011), derzufolge im 18. Jahrhundert Primedonne und Primouomini auf die Kreation ihrer Rollen dadurch Einfluss nahmen, dass sie speziell für sie konzipiert wurden. Als Theaterwissenschaftler entwirft Schneider keine Stimmprofil-Analyse, sondern eine Performance-Analyse. Hierfür verwendet er sowohl vorschreibende („prescriptive“) Quellen – Libretto und Partitur – als auch beschreibende („descriptive“) – etwa Rezensionen, Zeitungsberichte und (auto-)biographische Darstellungen (S. 18f.). Die Spezifika, die Schneider in diesem Zusammenhang für den Bühnenkünstler Bassi herausarbeitet, klingen plausibel und typisch für einen Primo uomo der Opera buffa des späten 18. Jahrhunderts: Im Fokus stand weniger der virtuose Gesang als vielmehr die Gesamtperformance des Sänger-Schauspielers. Darüber hinaus entdeckt Schneider bei Bassi ein Verschmelzen von deutschen und italienischen Theatertraditionen (S. 31), was ebenfalls nicht untypisch für die Darstellungskunst Wiener und Prager Sänger:innen dieser Zeit war.

Die sechs folgenden Kapitel führen durch verschiedene Episoden der Oper (die Eröff-

nungsszene, die Auftritte der drei Frauen, die Festepisode, die Verkleidungsepisode, die Friedhofsszene, das zweite Finale), wobei es das Anliegen des Autors ist, den inhaltlichen und musikalischen Intentionen der Prager Uraufführung auf den Grund zu kommen und die Einflüsse, die die deutschen Übersetzungen des 19. Jahrhunderts bis ins 21. Jahrhundert hatten, aufzuzeigen. Als kreativ und vielfältig kann hierbei die Quellenauswahl und ein sorgfältiges Gegenlesen des Materials hervorgehoben werden. Schneider arbeitet weniger mit dem Notentext, dafür mit u. a. verschiedenen Libretto- und Partiturausgaben, visuellen Quellen, brieflichen Notizen und einigen bisher weniger im Fokus stehenden (auto-)biographischen Darstellungen, etwa den am Ende des 19. Jahrhunderts publizierten Erinnerungen der Dresdener Sängerin und Gesangspädagogin Marie Börner-Sandrini. Zudem scheint Schneider ein äußerst umfangreiches Korpus an Aufnahmen der Oper analysiert zu haben, das leider kein eigenes Verzeichnis bekommen hat.

Die dreiseitige Perspektive Schneiders als Wissenschaftler, Kritiker und Opernproduktions-Berater webt sich durch den gesamten Band und wird in einem Überblick über die Studie gleich zu Beginn deutlich: „[...] it examines, 1) how Don Giovanni was portrayed on stage, scene by scene, by Luigi Bassi; 2) the origins of today’s standard image of the character as arrogant and physically and emotionally abusive; and finally, 3) how Bassi’s portayal may serve as a key to a historically informed interpretation of *Don Giovanni*“ (S. 1f.). Als zentrale These etabliert der Autor hierbei die Bedeutung der deutschsprachigen Übersetzungen des 19. Jahrhunderts für die Inszenierung der Oper, die jedoch sowohl den heutigen Aufführenden als auch den Kommentierenden („commentators“) wenig bekannt seien. Insbesondere hebt er die Übersetzung Friedrich Rochlitz’ (1801) hervor, die auf die Romanisierung des Werkes einen weitaus größeren

Einfluss gehabt habe als etwa die populäre Novelle *Don Juan* E.T.A. Hoffmanns, die in dieser Hinsicht häufig als Hauptverantwortliche identifiziert werde. Was die Protagonist:innen des aktuellen Musiktheater-Betriebs betrifft, so scheint Schneider ein gutes Gespür zu haben (Barrie Kosky etwa äußerte sich erst kürzlich in einem Interview in diese Richtung). Von wissenschaftlicher Seite her gibt es allerdings bereits seit der Publikation von Christof Bitters Dissertation *Wandlungen in den Inszenierungsformen des ‚Don Giovanni‘ von 1787 bis 1928. Zur Problematik des musikalischen Theaters in Deutschland* 1961 einen durchaus differenzierteren Blick auf diesen Sachverhalt. Bitters Arbeit geht darüber hinaus in manchen Bereichen noch etwas weiter als Schneiders Studie, indem sie die Übersetzungen historisch einordnet und damit nach den Gründen für Veränderungen und Adaptionen fragt. In Schneiders Studie hingegen kommt ein Werkverständnis zum Vorschein, das interessanterweise wiederum eng mit dem des 19. Jahrhunderts korreliert und wenig von dem Konzept des „work in transformation“, das die neuere deutschsprachige Opernforschung speziell für musiktheatrale Werke des 18. Jahrhunderts entwickelte, erkennen lässt (vgl. u. a. Daniel Brandenburg: „Works in transformation. Zu einem ‚offenen‘ Werkbegriff für die Oper des 18. Jahrhunderts“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 66/1, Januar 2011, S. 6–12.).

Bekanntlich steht Da Ponte / Mozarts *dramma giocoso*, bzw. Opera buffa *Don Giovanni* in einer von Tirso de Molina über Christoph Willibald Gluck bis hin zu Giovanni Bertati / Giuseppe Gazzaniga reichenden Erzähltradition. Schneider zufolge handelt es sich nun bei Da Ponte / Mozarts Version um eine kritische Umarbeitung des den Zeitgenoss:innen weithin bekannten Stoffes, der zuvor durch die Darstellung des Protagonisten als Schurken, der für seine Sünden gerechterweise mit dem Tod bestraft werde, ein Vehikel für anti-libertinisti-

sche Glaubenssätze gewesen sei. Bei Da Ponte / Mozarts Erzählweise hingegen stehe eher der galante Verführer im Vordergrund, der ungerecht behandelt werde, was konkret bedeute, dass die Maßnahmen im Verhältnis zu seinen Taten (zu) drastisch ausfielen (S. 3f.). Diese Kritik der Erzähltradition wurde Schneider zufolge allerdings bereits früh fallengelassen, bzw. nicht mehr verstanden: „the early adapters mistook Da Ponte’s sophisticated critical rewriting for yet another run-of-the-mill Stone Guest, only with better music“ (S. 6). Ironischerweise würde auf diese Weise Mozart / Da Pontes *Don Giovanni* in folgedessen mit genau dem Mythos identifiziert, den das Stück eigentlich kritisierte (S. 4). Dieses Umschreiben bzw. diese Adaption der Geschichte wiederum beginne nur wenige Jahre nach der Prager Uraufführung mit den ersten deutschen Übersetzungen.

An verschiedenen Stellen der Monographie wird die wohlwollende Sicht des Autors auf den Protagonisten des Stückes sowie seine hohe Wertschätzung der Oper an sich („one of the most complex operas of all time“, S. 189) deutlich. Exemplarisch möchte ich dies an Schneiders Analyse der Verkleidungsepisode (Kapitel 5 „The disguise episode“) zu Beginn des 2. Aktes darstellen. Wie Schneider diese Episode interpretiert, ist sicherlich originell und tiefgründig. So schreibt er in Hinblick auf die Verkleidungsepisode als Ganzes: „[...] it also transfers the action to a metaphorical level revolving around the theme of transformation: the exchange of identities is a dissolution of identities, in which the transformative power of musical-erotic seduction, deriving from but transcending the character of Don Giovanni, emerges as the real protagonist of the opera“ (S. 131). Auch in Bezug auf die Beziehung zwischen Donna Elvira und Don Giovanni generell und hinsichtlich dieser Episode im Speziellen gibt Schneider geistreiche und anregende Denkanstöße, die seine Sympathien für den Protagonisten

nicht verbergen. Er hinterfragt die seiner Auffassung nach gängige Annahme und Inszenierungspraxis von *Don Giovanni* als dem herzlosesten und Donna Elvira als dem mitfühlendsten Charakter der Geschichte und legt dar, dass Elviras Leidenschaft für den Protagonisten eine widersprüchliche und habgierige Seite trägt: Im 1. Akt will sie ihn töten, im 2. Akt dann heiraten und darüber hinaus ist sie lediglich bereit, Mitleid für Don Giovanni zu empfinden, wenn er zu ihr zurückkehrt. Schneider fragt in diesem Zusammenhang: „But does such a selective notion of pity count as pity at all?“ (S. 136). Eine stärkere Betonung dieser Inkonsistenz und letztendlich Egozentrik der Zuneigung Donna Elviras bei einer Inszenierung wiederum würde dem Publikum die Möglichkeit geben, das scheinbar kaltherzige Handeln des Verführers besser nachzuvollziehen: „Though the revenge he [Don Giovanni] takes is cruel, it is less cruel than hers [Donna Elvira], and it even contains an element of sentimental education: by means of the carnivalesque transformations, he gives Donna Elvira a chance to realise that her ‚love‘ and ‚pity‘ (just like his) are really sexual desire, which can easily be directed towards another object. Such a non-idealised view of love and sexuality, and especially of women’s sexuality, was unacceptable to the opera’s nineteenth-century adapters who were keen to whitewash Donna Elvira while portraying Don Giovanni as an evil trickster“ (S. 136). Obwohl ich den hier getroffenen Aussagen zustimme, wird in dieser Passage ebenso der Versuch der Korrektur eines als zu negativ empfundenen Narratives deutlich, der in diesem Beispiel eine leicht artifizielle Seite bekommt. Was Schneider etwa nicht erwähnt, ist das zeittypische Element dieser Verkleidungsepisoden, die sich für die damaligen Theaterbesucher:innen erwartbar in einen Opernabend einfügten, es zumindest nicht überraschten oder zum Umdenken oder einer Neu-Perspektivierung zwangen. Diese Episode als „sentimental

education“ des zeitgenössischen Publikums darzustellen erscheint daher ein wenig überinterpretiert. Eher stand hier die (nicht zu unterschätzende!) geistreiche Unterhaltung im Vordergrund.

Was ich als Leserin ein wenig vermisst habe, ist eine Differenzierung der regionalen Verortung der Rezeption des Werkes. Wenn der Einfluss der deutschen Übersetzungen des 19. Jahrhunderts so stark war und ist, was ist dann mit den Regionen, in denen das Stück im italienischen Original aufgeführt wurde, etwa Italien (Erstaufführung 1811 in Rom) oder den USA (Erstaufführung 1826 in New York)? Von unterschiedlichen Rezeptionstraditionen (einer britischen und einer deutschen) schreibt Schneider das erste Mal zwei Seiten vor dem Postscriptum (S. 205). Freilich wäre es ein ehrgeiziges Ziel gewesen, die Hör- und Rezeptionstraditionen verschiedener Länder in ähnlicher Dichte darzustellen, doch wenn dies von vornherein nicht möglich oder intendiert war, würde es vielleicht schon helfen, nicht von *der* Rezeptionstradition zu sprechen, sondern beispielsweise von einer deutschsprachigen.

Im Postscriptum „In defence of the operatic work“ selbst wiederum wird deutlich, dass die Ideen des Autors hinsichtlich des Themas derart vielfältig und umfassend gewesen zu sein scheinen, dass die Publikation tatsächlich mehrbändig hätte ausfallen können. Auf diesen letzten 13 Seiten werden ganz neue Themenfelder eröffnet, wie bspw. die unterschiedliche Interpretation und Rezeption des Werkes bei heutigen US-amerikanischen und deutschen Wissenschaftler:innen (S. 215), oder auch das sprichwörtliche Fass ohne Boden: die Frage nach der Autonomie des Kunstwerks (S. 216), die in einer Studie zu einem musikalischen Werk des 18. Jahrhunderts, bzw. der Rekonstruktion von dessen historisch informierten Aufführungsbedingungen etwas verquer wirkt. Nach dem Lesen bleiben demnach auf der einen Seite innovative und

originelle Perspektiven auf eine bereits eingängig beschriebene und analysierte Mozart-Oper. Auffällig ist andererseits auch, dass in Schneiders Band einige Perspektiven, die die bereits erwähnte neuere deutschsprachige Opernforschung seit den 2010er-Jahren entwickelte, fehlen. Mit einer Auseinandersetzung mit den diesbezüglichen Autor:innen hätte die Studie, vor allem in Bezug auf das Verständnis der genuin höchst adaptionsfähigen Gestalt musiktheatraler Werke des 18. Jahrhunderts sowie auf die zeitgenössischen musiktheatralen Praktiken, möglicherweise noch etwas an Kontur gewonnen. Letztendlich sollte dies aber wiederum allgemein die Notwendigkeit eines noch intensiveren internationalen Diskurses offen legen.

(August 2022)

Carola Bebermeier

The Operatic Library of Elector Maximilian Franz: Reconstruction, Catalogue, Contexts. Hrsg. von Elisabeth REISINGER, Juliane RIEPE und John D. WILSON in Zusammenarbeit mit Birgit LODES. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2018. 493 S., Abb., Nbsp., Tab. (Schriften zur Beethoven-Forschung. Band 30. Musik am Bonner kurfürstlichen Hof. Band 2.)

ELISABETH REISINGER: *Musik machen – fördern – sammeln. Erzherzog Maximilian Franz im Wiener und Bonner Musikleben.* Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2020. 264 S., Abb., Tab. (Schriften zur Beethoven-Forschung. Band 31. Musik am Bonner kurfürstlichen Hof. Band 3.)

Die beiden hier zu besprechenden Bücher bilden den Auftakt einer Unterabteilung der vom Beethoven-Haus Bonn herausgegebenen, inzwischen auf über 30 Bände angewachsenen Reihe „Schriften zur Beethoven-Forschung“. Diese Unterabteilung ist, von Birgit Lodes betreut, kürzlich unter dem Serientitel „Musik am Bonner kurfürstlichen Hof“ und mit eigener Zählung dort ange-

siedelt worden, um die Ergebnisse zweier abgeschlossener FWF-Forschungsprojekte (2013–2017 und 2017–2019) zur Bonner Hofmusik unter den Kurfürsten Maximilian Friedrich und, vor allem, Maximilian Franz zu präsentieren. Ihnen vorausgegangen war als Band 1 der Serie ein Tagungsbericht, der die Thematik erstmals weiträumig ausgemessen hat (*Beethoven und andere Hofmusiker seiner Generation*, hrsg. von Birgit Lodes, Elisabeth Reisinger und John D. Wilson, Bonn 2018). Das Interesse des gesamten Projekts ist zwar klarerweise ausgelöst durch den berühmtesten Spross der Bonner Hofmusik, aber die Intention ist es, sich gerade nicht auf diesen Fokus zu beschränken (obwohl er natürlich zur Rekonstruktion der frühen Erfahrungen und der musikalischen Sozialisation des jungen Beethoven außerordentlich spannend ist), sondern weit über ihn hinaus eine dichte und materialgesättigte Sondierung des Terrains vorzunehmen: des musikalisch-kulturellen Lebens und Agierens in einem mittelgroßen geistlichen Territorium des Deutschen Reichs kurz vor dessen Auflösung. Die Basis des Projekts ist die Rekonstruktion und die daraus folgende Interpretation des in Bonn seinerzeit vorhandenen Musikalienbestands. Genau dies lässt nämlich, wenn auch nicht lückenlos, die Quellsituation zu – erfreulicherweise, wie noch gar nicht lange feststeht.

Das Schicksal dieser Quellen ist allein schon eine spannende Geschichte für sich. Nach der durch das Nahen der französischen Revolutionsarmee ausgelösten Flucht des letzten Kurfürsten, des Habsburgers Maximilian Franz, aus Bonn im Oktober 1794, bei der der gesamte Bonner Musikalienbestand an verschiedene sichere Orte ausgelagert wurde, verlor sich rasch die Spur dieser Materialien. Erst mehr als ein Jahrhundert später stieß die Forschung auf einen Bonner Katalog aus dem Jahr des Herrschaftsantritts von Maximilian Franz, 1784, der in den 1920er-Jahren von Adolf Sand-

berger in Düsseldorf aufgefunden und transkribiert wurde. Naturgemäß verzeichnet dieser (sehr ungenaue) Katalog nur Bonner Musikalien vor dem Herrscherwechsel und sagt nichts über die von Maximilian Franz bereits in Wien begonnene und natürlich auch nichts über die in Bonn fortgesetzte Musiksammlung. Spätere Nachforschungen durch Theodor Anton Hensler (1937) und Sieghard Brandenburg (1975) konnten dann die Existenz von Bonner Quellen in der Biblioteca Universitaria in Modena nachweisen, wohin sie auf verschlungenen dynastischen Wegen im 19. Jahrhundert gelangt, allerdings auch mit Musikalien anderer italienischer Höfe gemischt worden waren. Erst eine Publikation von Juliane Riepe im *Archiv für Musikwissenschaft* konnte dann 2003 auf den wichtigsten Schlüssel für das Rekonstruktionsprojekt aufmerksam machen: ein aus dem Besitz von Maximilian Franz stammendes, 640 Seiten umfassendes Inventarium (ebenfalls in Modena, alte Signatur: *Catalogo Generale* 35), das den Bonner Bestand bis zum Ende des Kurfürstentums verzeichnet, mit dem sich – um eine in der Durchführung recht komplexe Angelegenheit hier abkürzend zu referieren – die in Modena nachweisbaren Quellen neben solchen an anderen Orten befindlichen hinsichtlich ihrer Bonner Provenienz identifizieren lassen. Was sich heute als aus der kurfürstlichen Bonner Sammlung stammend als existent erweist, sind immerhin gut 1200 Abschriften und Drucke, also etwa ein Drittel der insgesamt fast 3600 Katalogeinträge. Nur 10% der Katalogisate sind Bühnenwerke; ihnen widmet sich der reich kommentierte Quellenkatalog *The Operatic Library*, der auch als Online-Datenbank zur Verfügung steht, aber nun in gedruckter Form als voluminöses Buch (in englischer Sprache) eine Menge unverzichtbarer Kommentare und Informationen zur Kontextualisierung der Quellen enthält, durch die diese erst zu sprechen beginnen. Zu ihnen gehört auch ein akribisch zusammengestell-

ter Kalender der Bonner (und der Münsteraner, denn Maximilian Franz war gleichzeitig auch Fürstbischof von Münster) Musiktheater-Aufführungen seit den späten 1770er-Jahren, als Gustav Friedrich Wilhelm Großmann mit seiner Truppe nach Bonn berufen wurde, um dort von 1778 an eine „deutsche Schaubühne“ zu bespielen. Der Kalender endet im Juni 1793 mit Mozarts *Zauberflöte* in Godesberg (S. 200). Die Geschichte der Bonner Hofoper unter den beiden letzten Kurfürsten wird eingangs auf weit über hundert Seiten ausführlich dargelegt, die Hofmusiker werden aufgelistet, die Schreiberhände des Katalogs wie der existierenden Quellen werden skrupulös identifiziert und mit einer Fülle detaillierter Abbildungen belegt und schließlich die gesamte Sammlung ihrer Genese wie ihrer Struktur nach beschrieben. Den zweiten Teil des umfangreichen Buchs bildet dann (S. 251ff.) der *Catalogue raisonné* der noch existierenden Opernquellen. Eine hübsche Idee, die den reich bebilderten Band zusätzlich ziert, ist die von Alyssa A. Abraham erstellte digitale Rekonstruktion des dreistöckigen Logeneinbaus in das Bonner Hoftheater nach der Renovierung von 1788, von dem keine Bildquelle existiert und die daher nur auf der Basis des Gemäldes von François Rousseau von ca. 1754 künstlich vorgenommen werden kann. Beide Versionen, das Original wie der digitale Umbau, kann man auf den Seiten 132 und 133 in Schwarzweiß-Fassungen vergleichend bewundern, während das Buch-Cover durch die farbige Rekonstruktion der mutmaßlichen Inneneinrichtung zur Zeit Beethovens geziert wird. Es handelt sich bei diesem voluminösen Band um eine eminente Forschungsleistung, deren hier vorgelegte Resultate in näherer Zukunft sicherlich diverse weitere, in viele denkbare Richtungen ausgreifende Forschungen (etwa zum Vergleich des Musiklebens in den drei geistlichen Kurfürstentümern, zur Struktur der Hofmusik in Territorien mittlerer Größe generell, zur Strategie der Anlage von Mu-

siksammlungen, zum fürstlichen Mäzenatentum, zur Berufstätigkeit und zu Karrieren von Hofmusikern, Sängerinnen etc.) auslösen und befruchten wird. Material und Anregungen dafür bieten sich hier mehr als genug. Man darf zudem gespannt sein auf die angekündigten zwei weiteren Bände, die sich mit der Bonner Kirchenmusik befassen. Und man gewinnt natürlich eine plastische Vorstellung von der Klangumgebung, in der Beethoven die ersten 22 Jahre seines Lebens verbracht hat.

Die nun zu besprechende Monographie von Elisabeth Reisinger, die zu der oben genannten Publikation bereits Wesentliches beigetragen hat, ist aus einer in das Projekt integrierten Wiener Doktorarbeit hervorgegangen. Sie ist ganz auf den Hauptakteur des Bonner Musiklebens, den aus der Habsburger-Dynastie stammenden, mit Mozart gleichaltrigen Bonner Kurfürsten Maximilian Franz, konzentriert. Dieser, der jüngste Sohn Maria Theresias und jüngster Bruder des in Wien regierenden Kaisers Joseph II., wurde 1780 zum Koadjutor des regierenden Kurfürsten und Erzbischofs Maximilian Friedrich von Königsegg-Rothenfels (und fast gleichzeitig auch zum Hochmeister des Deutschen Ordens) gewählt und war dann seit 1784 Beethovens Bonner Dienstherr. Beethoven steht aber, dem Fokus des Gesamtprojekts entsprechend, nicht im Vordergrund; zu ihm und seiner Relation zum Kurfürsten kann (und will) die Studie nichts Neues beitragen, wenn man einmal von den Gewichtsverschiebungen im bisher bekannten Bonner Gesamtpanorama absieht, zu denen das Buch durchaus ermuntert. Vielmehr geht es der Verfasserin darum, an einem gut dokumentierten Fallbeispiel das „musikkulturelle Handeln“ eines Hocharistokraten und späteren Reichsfürsten in seinem ganzen weiten Aktionsfeld anzusiedeln und auszuloten. Ausdrücklich will sie „keine linear-teleologische Entwicklungsgeschichte“ ihres Protagonisten erzählen (S. 8), sondern Strukturen, Lebenswelten, Handlungs-

räume und Netzwerke beleuchten. Der Katalysator für dieses Unternehmen bleibt allerdings der *eine* Akteur, auf den sich nun die Methodologie einer reflektierten Biographik richtet. Vor Jahrzehnten durch den Strukturalismus der *Annales* und den poststrukturalistischen Dekonstruktivismus empfindlich diskreditiert, hat die Biographik seit der Jahrtausendwende wieder an Attraktivität gewonnen, sofern sie die überstandenen Methodendiskurse im Hegel'schen Sinne in sich aufhebt. Hier zieht die Verfasserin Gewinn aus dem Comeback der Biographik, das in der Historiographie etwa durch den Göttinger Historiker Hans Erich Bödeker abwägend kommentiert (*Biographie schreiben*, Göttingen 2003) und in der Musikwissenschaft schließlich durch das einschlägige Buch von Melanie Unseld kritisch evaluiert worden ist (*Biographie und Musikgeschichte*, Köln u. a. 2014). Dementsprechend ist der von der Verfasserin angewendete Theorieapparat erheblich; seine Darlegung nimmt nicht weniger als 20 Seiten, also immerhin 10% des 197 Seiten umfassenden Textcorpus ein. Was auf den ersten Blick wie der übliche Vorspann einer akademischen Qualifikationsarbeit wirkt, ist angesichts der aktuellen Methodendebatte allerdings nicht ganz überflüssig. Man erfährt hier, dass das Vorgehen aus „akteurszentrierter Perspektive“ erfolgt, dass es den „Fokus auf Strukturen und Netzwerke“ legt, dass es „praxeologische Konzepte“ einbeziehen soll, keine linear-teleologische Entwicklung nachzeichnen will, im kritischen Umgang mit Biographie und Anekdotik die reflektierte Doppelstrategie eines „biographielesenden“ wie „biographieschreibenden“ Verfahrens verfolgt und zudem die „Methoden der Netzwerkanalyse“ so differenzieren möchte, dass die vorliegende Arbeit ihren Protagonisten weniger in scharf konturierte „Netze“ als vielmehr, weicher und mit absichtlich unscharfen Rändern, in „Geflechte“ und „Verflechtungen“ einzubetten gedenkt.

So werden also die Musik „als sozialer Faktor“ und der Hof als „der wesentliche Handlungs- und Interaktionsraum des Protagonisten Maximilian“ erfasst (S. 24f.). Zum Glück treten die begrifflichen Apparaturen nach dieser umfassenden methodologischen Ansage für den Rest der Darstellung etwas in den Hintergrund (von wo aus sie, ohne jeweils explizit gemacht zu werden, die Durchführung steuern), und die Arbeit breitet nun ihren Gegenstand vor den Augen des so vorbereiteten Lesers in a) chronologischer Folge und nach b) systematischen Aspekten umsichtig und sorgfältig aus. Es werden also kapitelweise die Bedeutung und Funktion der Musik am Kaiserhof des späten 18. Jahrhunderts, ihre Rolle in der aristokratischen Bildung und Erziehung, die Stellung Maximilians im Wiener Musikleben, seine aus den Wiener Beständen des erwähnten Katalogs sowie weiteren Quellen erschließbaren musikalischen Präferenzen, die generelle Rolle der Hofmusik, Maximilians Verhältnis zu Mozart, Maximilian als musikkulturell handelnder Bonner Souverän, der Qualitätswandel seines Musikgeschmacks mit der veränderten politischen Position und, last but not least, sein Verhältnis zu Beethoven beleuchtet. Das alles ist, um das Urteil vorwegzunehmen, außerordentlich erkenntnisfördernd und gewinnbringend dargelegt. Immerhin ist diese Arbeit nach Max Braubachs Münsteraner Habilitationsschrift von 1925 (später in leserfreundlicherer Form, die mit der Nennung von Quellen aber recht lax verfährt, publiziert unter dem Titel *Maria Theresias jüngster Sohn Max Franz*, Wien u. a. 1961) die erste Unternehmung zu dieser Thematik, die sich nicht nur an die gängigen Zitierungsstandards hält, sondern vor allem auch auf der Basis ganz neu erschlossener Quellenbestände arbeitet. Zu diesen neu berücksichtigten Quellen gehören nicht nur die als Grundlage des Gesamtprojekts bereits erwähnten Kataloge und Musikalien, sondern auch diverse Archivalien aus dem Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv (unter

ihnen die Reisetagebücher von den europaweiten Bildungsreisen des jungen Erzherzogs) sowie aus dem Kärntner Familienarchiv der Nachfahren von Maximilians Erzieher am Wiener Hof. Wie weit dann aber die etwas ungeschützte Rede von einer besonderen „Musikalität“ Maximilians (S. 66, vgl. auch S. 91 über seine neapolitanische Nichte Therese sowie ebd. über seine Schwester Marie Antoinette), gar von „einer Art genetischer Disposition“ für die kompetente Musikausübung (S. 43), die alte Legende von der besonderen Begabungsstruktur der Habsburger ohne erkennbare Not fortschreibt, sei dahingestellt; als zwingende Diagnose aus dem vorliegenden Material drängt sie sich jedenfalls so emphatisch nicht auf.

Einen der interessanten Kerne der Arbeit bildet die Interpretation der Notensammlung Maximilians. Ihr Mehrwert neben dem oben erwähnten Quellenkatalog, der sich lediglich den Opern – also 10% des Gesamtbestandes – widmet, liegt in der Auswertung eben des Gesamtbestandes. 90% davon sind Instrumentalwerke, unter diesen wiederum 40% Quartette, die im Inventarium auch schon ganz modern unter dieser Gattungsbezeichnung erscheinen, sowie 20% Sinfonien. Bemerkenswert ist die absolute Dominanz der Musik Joseph Haydns in Maximilians Musikaliensammlung; mit mehr als 230 Werken bilden sie den Löwenanteil des Katalogs. Dagegen lässt sich eine wesentlich geringere Präsenz der Werke Mozarts beobachten. Dem entspricht, so ein Befund, der sich durch mehrere Kapitel der Arbeit zieht, dass die Nachrichten über eine besondere Beziehung Maximilians zu dem gleichaltrigen Mozart in der älteren Forschung stark übertrieben worden sind. So jedenfalls legt es die Verfasserin aus; dem Rezensenten ist immerhin zweifelhaft, ob man die Quellenlage unbedingt so negativ deuten soll. Aber die Präferenz für Haydn steht fest, und sie bestätigt sich ja auch in der späteren Wahl des Lehrers für Beethoven auf seiner zweiten

(und bekanntlich endgültigen) Wien-Reise (während die erste, über die sich aber nichts Neues ermitteln lässt, theoretisch immerhin einer Kontaktaufnahme mit Mozart hätte dienen können). Was die Kirchenmusik betrifft, so ist hier für den Wiener wie für den Bonner Teil der Sammlung die Dominanz von Johann Georg Reutter d.J. festzustellen (S. 102, S. 175); mit der Interpretation dieses Sachverhalts hält sich die Verfasserin aber zurück, um der nahe bevorstehenden zwei-bändigen Schlusspublikation des Projekts (siehe oben) nicht vorzugreifen. Überzeugend ist als Resultat der vergleichenden Durchmusterung der Wiener und der Bonner Jahre Maximilians die deutliche Relativierung der früher für Bonn so stark betonten Vorbildfunktion Wiens (S. 173f.): Hier nun wird deutlich, dass der jüngste Bruder Josephs II. trotz einer ähnlichen Sozialisation sehr eigenständig dachte und agierte und mitnichten aus seinem Kurfürstentum einfach ein Abziehbild des aufgeklärten Wiener Absolutismus gemacht hat. Differenzen ergeben sich nicht nur durch die Persönlichkeit Maximilians, sondern vor allem auch durch die Tradition der rheinischen Stände-Organisation. Die besondere Mischung von bereits Vertrautem und grundlegend Neuem, die Beethoven insofern bei seinem Umzug nach Wien erfahren hat, wäre von hier aus neu zu durchdenken.

Elisabeth Reisinger hat mit dieser Studie eine sauber gearbeitete, in vielen Aspekten erhellende und eben auch – obwohl dies gar nicht die primäre Absicht war – die Lebensumwelt des jungen Beethoven wirklich neu und sehr plastisch beleuchtende Monographie vorgelegt. Der notorischen Unterbeleuchtung der Bonner Zeit, zu der die Beethoven-Biographik neigt, setzt sie ein markantes Zeichen entgegen. Dass sie zudem in der oben zum Quellenkatalog bereits erwähnten Richtung für weitere Forschungen anschlussfähig (und anregend) ist, steigert ihren Wert.

(November 2022) *Hans-Joachim Hinrichsen*

ELENA POKORNÁ: Písňová tvorba. Fanny Mendelssohn Hensel. Brunn: JAMU 2021. 186 S.

The Songs of Fanny Hensel. Hrsg. von Stephen RODGERS. Oxford: Oxford University Press 2021. 280 S.

Fanny Hensel erfuhr in der deutschsprachigen und internationalen Musikwissenschaft in den vergangenen Jahrzehnten zunehmend große Aufmerksamkeit. Im Jahr 2021 erschienen gleich zwei Veröffentlichungen aus dem Ausland zu Fanny Hensels Liedern: Elena Pokornás Monographie *Písňová tvorba: Fanny Mendelssohn Hensel* (in tschechischer Sprache) und der von Stephen Rodgers herausgegebene Band *The Songs of Fanny Hensel* (auf Englisch, 11 Beiträge).

Pokornás Untersuchung, die 2019 an der Janáčkova akademie múzických umění in Brunn als Diplomarbeit eingereicht wurde, beinhaltet 6 Kapitel: 1. Soziokultureller Kontext, 2. Fanny Hensels Lebenslauf, 3. Fanny Hensels Vokallieder, 4. Lieder für Klavier, 5. Das Henselsche Lied und seine Interpretation und 6. Gesellschaften, Ausgaben und Katalogisierung von Fanny Hensels Werken. In der Einleitung erklärt Pokorná, dass Hensels Lieder eine „hochwertige Bereicherung der Musikliteratur des 19. Jahrhunderts“ darstellen (S. 10). Das Buch ist an das allgemeine tschechische Publikum gerichtet, und zwar mit dem „unbescheidenen Wunsch“, Fanny Hensel in der Tschechischen Republik bekanntzumachen (S. 10).

Rodgers wird in seiner Einleitung bezüglich Hensels Kompositionsstils etwas deutlicher, geht aber aufgrund der guten Forschungslage im englisch- und deutschsprachigen Raum davon aus, dass Fanny Hensel als wichtige musikalische Protagonistin des 19. Jahrhunderts bereits bekannt ist. Laut ihm ist Hensels Musik „tonally adventurous, moving effortlessly from one key to another, sometimes to startlingly distant

keys; it is free and flexible, often with a feeling of having been improvised on the spot; it can be at times wildly virtuosic, pushing far beyond the supposed limitations of domestic music, and at other times stripped to the barest essentials, so that every note, every moment of dissonance, speaks volumes; and it shows little obeisance to orthodox formal models, modifying and distorting Classical conventions and pursuing unexpected musical narratives tailored to the needs of each expressive context“ (S. 2). Solch konkrete Qualitäten schreibt Pokorná Hensels Kompositionsstil weder in ihrer Einleitung noch in der Schlussfolgerung zu.

Dennoch teilen beide Publikationen das Hauptanliegen, Hensels Lieder musiktheoretisch zu analysieren. Das erste Kapitel in Pokornás Buch bietet dem deutschsprachigen Publikum wenig Neues: Es beleuchtet das soziokulturelle Leben in Hensels Berlin, wobei die jüdischen Salons als prägend für Hensels Erziehung und Bildung hervorgehoben werden. Anschließend umreißt die Autorin Hensels Biographie; obwohl das Kapitel eher deskriptiv ist, verweist es auf interessante Themenbereiche: zum Beispiel das Phänomen der „Frauenzimmer-Composition“ oder die größtenteils unbekannte Pianistin und Komponistin Helene Liebmann (1795–nach 1859), die wie Fanny Hensel eine Schülerin Franz Lauskas war (S. 32).

Pokornás drittes Kapitel ist Hensels Liedern gewidmet und erörtert die verschiedenen Stimmungen in ausgewählten Liedern, die durch Klavierbegleitung, harmonische Konstellation und Melodieführung hervorgerufen werden. Die Autorin geht dabei chronologisch vor, beginnend im Jahr 1819 mit Hensels „Ihr Töne schwingt Euch fröhlich“ (H-U 2) bis zum Lied „Dämmerung senkte sich von oben“ (H-U 392, 1843). Für den Zeitraum dazwischen wählt sie verschiedene Lieder zur Analyse aus, darunter zahlreiche Goethe-Vertonungen. Die analytischen Untersuchungen werden mit zahlreichen Notenbeispielen und Abbildungen von

Autographen unterstützt; während die Musikbeispiele teilweise von einer Korrekturrunde der deutschen Texte profitiert hätten, sind die Übersetzungen der deutschen Gedichte ins Tschechische gelungen.

Einige dieser Vertonungen werden auch in Rodgers' Band behandelt, in dem die einzelnen Beiträge eher auf allgemeinere Themenbereiche und Konzepte ausgerichtet sind und die musikalische Analyse als Mittel zum Zweck für komplexere (teils interdisziplinäre) Überlegungen zu verstehen ist (zum Beispiel das Konzept der Waldromantik bei Amanda Lalonde; Melancholie und Waldszenen bei Scott Burnham und Reisen bei Susan Wollenberg). Des Weiteren finden sich bei Rodgers vier Aufsätze, die Hensels Liedschaffen unter Berücksichtigung spezifischer Kompositionstechniken analysieren: das Verhältnis zwischen Tonika und Subdominante (Tyler Osborne); plagale Kadenzen (Stephen Rodgers); Deklamation (Harald Krebs) und Modulationen (Yonatan Malin). Pokornás Ausführungen mögen in diesem Vergleich etwas enggefasst erscheinen, da die Diskussion größerer konzeptioneller Phänomene sowohl in Hinblick auf romantische Topoi als auch in Bezug auf kompositorische Mittel hinter der strengen chronologischen Gliederung der Arbeit zurücktritt. Pokornás Herangehensweise hat dagegen den Vorteil, dass der Leser bzw. die Leserin nicht zu Verallgemeinerungen verlockt wird und dass mehr Werke besprochen werden – beispielsweise auch das unveröffentlichte Lied „Ich ging lustig durch den grünen Wald“ (S. 62).

Besonders spannend sind in Pokornás Buch die Einblicke in den tschechischen Diskurs, zum Beispiel, wenn die Autorin Milan Kunderas Interpretation vom „bekanntesten aller deutschen Gedichte“ – Goethes „Über allen Gipfeln ist Ruh“ – zitiert (S. 63). Gern hätte ich in der Publikation mehr über die tschechische Rezeption deutschsprachiger Texte (und Lieder) erfahren. Bezüglich interkulturellen Austauschs

sei zudem erwähnt, dass sowohl Rodgers als auch Pokorná auf Hensels Vertonungen nichtdeutscher Texte aufmerksam machen. Bei Rodgers liegt das Hauptaugenmerk auf englischsprachiger Poesie (Jennifer Ronyak über die Lieder zu Texten von Mary Alexander nach Heinrich Heine; Susan Youens über eine Byron-Vertonung); Pokorná widmet sich Hensels französischen Liedern. Dieser Aspekt wäre sicher auch für weitere Betrachtungen reizvoll.

Eine weitere Parallele zwischen Pokorná und Rodgers ist, dass beide einen Vergleich von Hensel mit anderen Komponisten unternehmen. Pokorná wählt dazu Vertonungen des Gedichts „Über allen Gipfeln ist Ruh“ von Carl Friedrich Zelter, Franz Schubert, Robert Schumann und Franz Liszt. Sie stellt fest, dass Hensels Fassung verhältnismäßig abstrakt ist, anders als Schumann (und Liszt) aber dem Klavier eine untergeordnete Rolle zuschreibt (S. 76). Sicher sind ihre Beobachtungen auch den unterschiedlichen Lebensdaten dieser Komponisten geschuldet. Jürgen Thym in Rodgers' Publikation wählt für seinen Vergleich neben Robert Schumann und Franz Schubert weniger bekannte direkte Zeitgenossen Hensels, Robert Franz und Friedrich Curschmann. Des Weiteren schlagen Pokorná und Rodgers eine weiterreichende Auffassung des Gattungsbegriffs „Lied“ unter Berücksichtigung des Liedes für Klavier („Lied ohne Worte“) vor. Während R. Larry Todd in Rodgers' Band über Hensels *Lieder für das Pianoforte* (op. 8) vorsichtig über die „Grenzen des Liedes“ schreibt (S. 217), zählt Pokorná mutig weitere Klavierstücke zu dieser Gattung (zum Beispiel 3 *Mélo-dies*, op. 4 und 3 *Mélo-dies*, op. 5). Pokornás Herangehensweise ist fruchtbar und originell, da sie stilistische Überschneidungen zwischen bisher selten in einem Zusammenhang untersuchten Kompositionen herauskristallisiert. Sowohl Todd als auch Pokorná analysieren Hensels op. 8, Nr. 3. Obwohl beide auf Verwandtschaften des Stücks zu Hensels Lenau-

Vertonungen hinweisen, zeigen sich Unterschiede in der Herangehensweise. Pokornás Analyse ist strenger am Notentext orientiert, während Todds holistische Sichtweise in größerem Maße auch biographische und literarische Faktoren miteinbezieht.

Trotz der erwähnten konzeptionellen Unterschiede leisten beide Bücher einen schönen Beitrag zur Hensel-Forschung und liefern originelle Denkanstöße. Pokorná schreibt in ihrer Schlussfolgerung, dass „obwohl Fanny Hensel nicht in einer Welt der Chancengleichheit lebte, einige der Hindernisse, mit denen sie umgehen musste [...] für Frauen, die im künstlerischen Beruf arbeiten, auch heute noch relevant“ sind (S. 109). Diese Bemerkung ist mutig, da es in der tschechischen Musikgeschichtsschreibung (und augenscheinlich auch in der Musikpraxis) bisher keine große Sensibilität für Genderfragen und kulturwissenschaftliche Ansätze gibt. Auch aus diesem Grund begrüße ich Pokornás „unbescheidenen Wunsch“, das Bewusstsein für Komponistinnen wie Fanny Hensel in der tschechischen Musikwissenschaft zu wecken und damit auch den Dialog zwischen den verschiedenen Wissenschaftskulturen zu stärken, der für alle beteiligten Diskurse bereichernd sein kann. So sind beide Bücher allen zu empfehlen, die sich für Fanny Hensel, für das Kunstlied im 19. Jahrhundert oder auch für aktuelle Forschungsfragen in der angloamerikanischen bzw. tschechischen Musikwissenschaft im Allgemeinen interessieren.

(November 2022)

Anja Bunzel

TILO HÄHNEL: *Wie Körper Schule macht. Eine Studie zur Gesangstechnik im Körperdiskurs an ausgewählten Gesangsschulen um 1900. München: Allitera 2021. 211 S. (Technologien des Singens. Band 2.)*

Zu den wegweisenden Unternehmungen im Bereich der jüngeren Interpretationsforschung/Performance Studies gehört das in Detmold stationierte DFG-Projekt *Technologien des Singens* (2016–2022). Im Fokus des Projekts lag die Medialität des Singens und der Tonaufnahme, mit besonderer Bezugnahme auf die frühen Jahrzehnte der Tonträger-Ära. Zum Output zählt die vom Münchner Allitera-Verlag betreute Schriftenreihe *Technologien des Singens*, deren erster Band, die Studie „*The phonograph is not an opera house*“, bereits 2019 erschien. Die Autorin Karin Martensen entfaltet und bestätigt darin am Beispiel früher Aufnahmepraktiken auf griffige Weise die Grundannahme des Projekts, wonach Medien- und Körperdiskurs untrennbar miteinander verwoben sind, sobald es um die menschliche (Sing-)Stimme geht. Der 2021 erschienene zweite Band der Reihe legt nun den Schwerpunkt ganz auf Fragen des Sänger:innenkörpers bzw. seiner Verhandlung in kulturellen Praxen und verbal geführten Diskursen. Konkret widmet sich Tilo Hähnel's Monographie *Wie Körper Schule macht* der inhaltlichen Analyse gesangspädagogischer Schriften des späteren 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Das Analysekorpus bilden zehn zwischen 1861 und 1915 veröffentlichte Lehrwerke; gedanklicher Ausgangspunkt ist die begründete Annahme, wonach „der Gesangsdiskurs [...] von Sinngebungen durchzogen [ist], die ihren Ursprung in einem Körperdiskurs haben“ (S. 16).

Wie das Projekt *Technologien des Singens* als Ganzes (vgl. <<https://gepris.dfg.de/gepris/projekt/289601849>>) ist auch diese Studie diskurstheoretisch verankert. Die *Einleitung* (S. 12–25) nennt und erklärt das ent-

sprechende theoretisch-methodische Rüstzeug: Bündig definiert und systematisch aufeinander bezogen werden Begriffe wie Diskurs und Dispositiv („die strukturellen Bedingungen, die Diskurse erst ermöglichen“; S. 12), beides im Rückgriff auf Foucault, außerdem Denkstil und Denkkollektiv (dies mit Bezug auf Ludwik Fleck). In transparenter Weise werden methodische Kontrollverfahren erläutert, mit deren Hilfe Hähnel das bei Textanalysen stets virulente Problem der Forschersubjektivität adressiert (S. 22–24). Folgende Forschungsfragen werden formuliert: „Welches Denken [über den Körper] kommt in den Gesangsschulen zum Ausdruck? [...] Welches Körperdispositiv, welche Vorstellungen vom Körper lassen die Gesangsschulen erkennen?“ (S. 15).

Das zweite Kapitel (S. 26–62) referiert den Forschungsstand zum *Körperdispositiv der Jahrhundertwende* um 1900. Hähnel's Ausführungen berücksichtigen verschiedene gesellschaftliche Entwicklungen: die im 19. Jahrhundert zunehmende Verbreitung populärwissenschaftlicher Schriften und das darin propagierte Bild eines funktional organisierten, bis in anatomische Details hinein erschließ- und kontrollierbaren Körpers; die Entstehung einer marktwirtschaftlich gesteuerten Konsumkultur, welche der Körperpflege und -hygiene spezifische Aufmerksamkeit widmete; schließlich gegen Ende des Jahrhunderts verstärkte in Erscheinung tretende Reformbewegungen, die sich gegen den anatomischen Partikularismus mechanistischer Körpermodelle wandten und stattdessen ganzheitliche Vorstellungen zum Zusammenhang von „Körper, Leib und Seele“ (S. 48) vertraten. In summa rekonstruiert Hähnel nicht ein „homogenes Körperideal“, sondern ein „Panorama“ des Körpers“, das die für die Jahrhundertwende charakteristische Vielschichtigkeit divergierender „Körpervorstellungen“ abbildet (S. 27).

Maßgeblich für den weiteren Verlauf der Studie sind vier Diskursstränge, die sich zu

zwei Gegensatzpaaren ordnen lassen: einerseits die Tendenz, den menschlichen Körper dem „Zwang“ normativer Vorstellungen zu unterwerfen, andererseits die Tendenz zur individuellen „Freiheit“ der Lebens- und Körpergestaltung; einerseits die rationalisierende Auffassung vom Körper als einer kontrollierbaren „Maschine“, andererseits Begriffe von der Natur des menschlichen „Leib[s]“ und Bestrebungen, diesen zu „renaturalisieren“ (S. 62). Im Spannungsfeld dieses Koordinatensystems verortet das zentrale dritte Kapitel (*Gesang macht den Körper – Körperideale in der Gesangspädagogik*; S. 63–182) die zehn untersuchten Gesangsschulen. Es handelt sich um folgende Werke (jeweils kurz vorgestellt in Abschnitt 3.1): O. Guttmann, *Gymnastik der Stimme* (1861) • F. Sieber, *Katechismus der Gesangkunst* (1862) • M. Garcia, *Hints on Singing* (1894) • H. Goldschmidt, *Die italienische Gesangsmethode des XVII. Jahrhunderts* (1890) • L. Lehmann, *Meine Gesangkunst* (1902) • A. Iffert, *Allgemeine Gesangsschule* (1906) • E. Fischer, *Neue Gesangsschule mit praktischen Beispielen auf dem Grammophon* (1910) • O. Rutz, *Sprache, Gesang, Körperhaltung* (1911) • K. Scheidemantel, *Gesangsbildung* 1913 • B. Pulvermacher, *Die Schule der Gesangsregister als Grundlage der Tonbildung* (1911/⁶1915).

Die Aspekte, unter denen diese zehn Schriften analysiert werden, sind teils der unmittelbaren gesangspädagogischen Praxis entnommen (z. B. 3.3 *Atmung*; 3.5 *Register und Resonanz*; 3.8 *Interpretation und künstlerischer Ausdruck*), teils handelt es sich um abstraktere, diskursanalytisch fundierte Kategorien (z. B. 3.2 *Das Verhältnis zu naturwissenschaftlichen Erkenntnissen und Methoden*; 3.10 *Wissen über den Körper*; 3.12 *Reformdenken*). Unter jedem Aspekt fördert die Studie interessante Beobachtungen zutage; von den zahlreichen Analyseergebnissen sei hier die Feststellung hervorgehoben, wie unterschiedlich sich Gesangsunterricht zu naturwissenschaftlichen Denkstilen positionieren

kann (Abschnitt 3.2): Alle denkbaren Einstellungen sind in den Quellen vertreten, von der Überzeugung, physiologische Kenntnisse seien als Grundlage korrekten Stimmgebrauchs unabdingbar (Lehmann, Scheidemantel) über eine ambivalente (Sieber) bis zur wissenschaftskritischen Haltung (Iffert, S. 78–82). Hochinformativ ist auch Hähnel's Beitrag zur Debatte um die notorisch problematische Kategorie der Stimmregister (Abschnitt 3.5): Seine Analysen ermöglichen den Nachweis der Zirkelschlüssigkeit von „Registertheorien, die sich über Klang oder Körperempfindungen zu bestätigen scheinen“ (S. 117). Unmittelbar auf die Fragestellungen des *Technologien*-Projekts bezieht sich Hähnel, wenn er das seinerzeit innovative Format der *Neuen Gesangsschule* Eugen Fischers (1910) untersucht: Fischer hatte prominente Sängerpersönlichkeiten als Koautor:innen gewonnen, die auf beiliegenden Schallplatten für klingende Demonstrationen des Buchinhalts sorgten. Hähnel untersucht diese Aufnahmen mit aktuellen, softwaregestützten Methoden der Performanceforschung und nutzt die Ergebnisse für seine Argumentation zum Registerproblem (S. 110–118).

Insgesamt arbeitet Hähnel eine Neigung der untersuchten Schriften zu mechanistischem Körperverständnis und zu normativer Pädagogik heraus (vgl. das vierte Kapitel *Abschließende Gedanken*; S. 183–197). Als gedankliches Allgemeingut identifiziert er außerdem die Idee, Gesang sei „Arbeit am Körper“ und die Überzeugung, das sängerische Individuum habe hinter dem zu interpretierenden Werk zurückzutreten (S. 197). Schließlich notiert er die Neigung vieler Autor:innen, ihre jeweilige Position von einer wie auch immer gearteten „Natur“ des menschlichen Körpers her zu begründen, ohne dass deshalb die jeweiligen Auffassungen von korrektem sängerischem Körpergebrauch übereinstimmen müssten (S. 183). Insgesamt charakterisiert Hähnel den gesangspädagogischen Diskurs um

1900, nach Maßgabe des oben erwähnten Kräfteparallelogramms, durch die Schlagworte „Normalisierung und Rationalisierung“ einerseits (S. 183), „Naturalisierung ohne Individualisierung“ andererseits (S. 188). Seine Ausführungen schließen mit einem Ausblick auf die gesangspädagogische Entwicklung späterer Jahrzehnte (S. 189–192) und einer diskurstheoretischen Glosse zum Belcanto-Begriff im Sinne eines idealisierenden Kollektivsymbols (S. 193–195). Literaturliste sowie ein detailliertes Sach- und Namensregister runden das Buch ab.

Tilo Hähnel's höchst lesenswerte Studie bietet eine differenzierte Perspektive auf einen relevanten, bislang zu wenig erforschten Gegenstand. Sie präsentiert komplexe, teils höchst abstrakte Gedankengänge in prägnanter, schnörkelloser Sprache, deren Leserfreundlichkeit ihrer Präzision keinen Abbruch tut. Repräsentativ für das Buch als Ganzes sind etwa Kompaktheit und Prägnanz der theoretisch-methodischen Einführung: Sie teilt exakt das zum Verständnis des Folgenden Notwendige mit, verzichtet auf Digressionen und weckt dabei Interesse für die gut ausgewiesene Sekundärliteratur. Das Kapitel zum Körperdispositiv der Jahrhundertwende ist als kulturwissenschaftliche Synopse auch unabhängig von gesangspädagogischen Fragestellungen spannend; die Textanalysen des dritten Kapitels sind klar gegliedert und gut nachvollziehbar. Durchweg wird die kulturhistorische Tragweite des gesamten Vorhabens deutlich: Insofern aus der historischen Gesangspraxis der westlichen Kunstmusik Kontinuitäten bis in die heutige Zeit führen, sind die gestellten und beantworteten Forschungsfragen unmittelbar gegenwartsrelevant (S. 16). Als glücklich erweist sich schließlich die kollektive theoretische Ausrichtung der *Technologien*-Teilprojekte auf die Diskurs- bzw. Dispositivanalyse: Diese gemeinsame theoretische Basis gestattet es, thematisch unterschiedlich orientierte Beiträge (etwa die beiden ersten Bände der Schriftenreihe) aufei-

einander zu beziehen und als Teilansichten eines übergeordneten Zusammenhangs zu verstehen.

Wer nach Desideraten sucht, mag bei der Auswahl der analysierten Originalschriften fündig werden. Das stramme Analyseprogramm setzt eine radikale Selektion aus dem Überangebot einschlägiger Quellen voraus, und selbst eine bestens begründete Auswahlstrategie (S. 64) kann nicht verhindern, dass die ein oder andere interessante Quelle außen vor bleibt. Interessant wäre etwa, zu erfahren, ob Hähnel's Forschung ein erhellendes Licht auf jene eigentümliche Entwicklung der Gesangspädagogik werfen könnte, die sich in der Nachfolge von Müller-Brunow's *Tonbildung oder Gesangsunterricht?* (1890) etablierte: ein Konzept von „Stimmbildung“ im emphatischen Sinne, welches die physiologische Schulung des Gesangsorgans (und damit die körperliche Dimension des Singens) derart in den Vordergrund spielte, dass Aspekte der musikalischen Werkinterpretation weitgehend ausgeblendet wurden – eine Tendenz mit erheblicher Signalwirkung für gesangspädagogische Schriften im 20. Jahrhundert insgesamt. Angesichts der Souveränität, mit der Hähnel's Monographie ihr Thema handhabt, kann die Bearbeitung dieses Desiderats allerdings getrost künftigen Studien überlassen bleiben. Über Hähnel's Buch lässt sich das Bestmögliche sagen: dass es seinen Gegenstand in rundum gelungener Weise behandelt und sich zugleich ideal zum Ausgangspunkt weitergehender Untersuchungen anbietet.

(November 2022)

Kilian Sprau

WILL HUMBURG: *Wagners Rheingold. Eine Deutung von Leitmotivik und Orchestration. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 179 S., Nbsp., 1 Notenblatt.*

Der ausübende Musiker hat einen anderen Blick und Zugriff auf das musikalische

Kunstwerk als der Wissenschaftler. Konkret: Der Dirigent, der die Partitur ‚seines‘ Werkes, hier Wagners „Rheingold“, bis in die kleinsten Details hinein kennt, kann als solcher anders über musikalische Abläufe und Zusammenhänge sprechen als der interessierte oder auch professionelle Musik-Analytiker. Letzterer würde kaum das gesamte Werk, Takt für Takt, als Untersuchungsgegenstand wählen, sondern vernünftigerweise eine bestimmte Szene, um an ihr Besonderheiten, etwa der leitmotivischen Prägung oder der Instrumentation aufzuzeigen. Allein die Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur und eine zu erwartende grundsätzliche Diskussion der Frage, was Wagner-Analyse zu leisten habe (und wie sie in der Vergangenheit gehandhabt worden ist), zwingt hier zur Beschränkung. Will Humburg indessen kann anders an das Werk herangehen; er hat den „Ring“-Zyklus mehrmals selbst dirigiert und so die Musik anders (und vermutlich stärker) verinnerlicht als der Wagner-Forscher. Beim vorliegenden Buch handelt es sich um eine musikalisch-analytische Studie, die vor allem die Leitmotivik (und mit ihr gerade auch die Entwicklung einzelner Motive) sowie Wagners Orchester-satz in den Blick nimmt.

Den Untersuchungen liegen die praktischen Erfahrungen des Autors und seine eigene Analyse der Partitur zugrunde; Sekundärliteratur findet mit ganz wenigen Ausnahmen (etwa Egon Voss' Studie zu Wagners Instrumentation) keine Berücksichtigung. Der Autor erläutert seine persönliche Beziehung zum Gegenstand zu Beginn des Buches sehr direkt und durchaus sympathisch. Der Begriff der „Deutung“ im Untertitel erscheint mir indessen etwas problematisch, schneidet eine einmal gegebene Deutung doch weiterer Untersuchung, jedenfalls implizit, den Weg ab. Offenbar ist dies aber nicht im Sinne des Autors, wenn wir ihn auf S. 13 richtig verstanden haben. Hat man das Buch als Ganzes gelesen, verfestigt sich ohnehin der Eindruck, dass Humburg in sei-

nen Überlegungen alles andere als doktrinär verfährt und dass „Deutung“ hier mehr im Sinne von Interpretation verstanden werden will. Jedenfalls changieren seine Darlegungen beständig zwischen Interpretation und Deutung, und sie überzeugen bezeichnenderweise gerade dort besonders, wo sie Spielraum lassen, zum Weiterdenken anregen, ‚offen‘ bleiben. Und sie werden dort problematisch, wo sie – wie es scheint – allzu schnell mit Etikettierungen operieren, Erklärungen als verbindlich nahelegen, die allenfalls in den Bereich der Möglichkeit fallen. Diese Beobachtung mag nicht überraschen, hat sie doch etwas mit der Offenheit und Größe des Kunstwerks selbst zu tun, das sich erkennender Sinnerschließung, jedenfalls in Teilen, immer verweigert, ja verweigern muss. Vielleicht hätte man dem Autor raten sollen, dies gleich zu Beginn seiner Ausführungen noch klarer anzusprechen; es hätte manches im Zuge der eigentlichen analytischen Untersuchungen weniger exponiert und damit weniger angreifbar gemacht.

Uneingeschränkt anzuerkennen ist freilich, dass Humburg ein durchgehend die Tiefe suchendes und gut geschriebenes Buch vorgelegt hat. Der Leser, der das „Rheingold“ gut im Ohr hat, freut sich an der Begeisterung des Autors für seinen Gegenstand (die zu keiner Zeit in unkritische Heldenverehrung umschlägt) und begibt sich gern mit ihm auf die Reise durch Werk und Partitur. Wie dicht und komplex diese beschaffen ist, wird immer wieder deutlich, wenn Humburg konsequent, auch an teils überraschenden (weil scheinbar unauffälligen) Stellen aufzeigt, welche Quer-, Voraus- und Rückbeziehungen dort jeweils mitgedacht werden können: in der Kombination von Leitmotivik, Rhythmik, Harmonik, der symbolhaften Verwendung von Tonarten und dem Einsatz (oder auch Nicht-Einsatz) bestimmter Instrumente bzw. Instrumentengruppen. Die vorab gegebene tabellarische Auflistung der einzelnen Instrumente und ihrer „Leit-

klangfarben“ (S. 21) ist dabei deutlich nützlicher als diejenige zur „Zahlensymbolik“ (S. 25), die zu Kurz- oder Zirkelschlüssen geradezu einlädt, in den eigentlichen Analysen dann aber (zum Glück) kaum Verwendung findet.

Dass Humburgs Gesamtanalyse des Werkes tiefgehend und eigentlich immer anregend und diskutabel ist, liegt auch daran, dass er die eminent wichtigen Anweisungen Wagners, die dieser im Zuge der Erstaufführung des „Rings“ 1876 in Bayreuth gegeben hat, konsequent in seine Überlegungen mit einbezieht. Dadurch erhalten diese eine zusätzliche argumentative Untermauerung und werden nur selten, etwa bei den Ausführungen zum Schwertmotiv (S. 170), konterkariert. Es ist sehr bedauerlich, dass dieser Fülle von sehr präzisen, guten und hilfreichen Interpretationsanweisungen Wagners, die Aufführung seines Werkes betreffend, heute kaum mehr Beachtung geschenkt wird. Darüber hinaus sind zudem jene Passagen des Buches von besonderem Interesse, in denen Humburg typische Bemerkungen aus der Dirigierpraxis gibt, die ihrerseits zeigen, wie sich Wagners Erfahrungen mit Orchestermusikern auf sein Komponieren ausgewirkt haben, etwa die Passagen auf S. 45f. oder S. 116 zur Ausführung zweier besonders schwieriger Streicherpassagen in der ersten bzw. dritten Szene. Auch der Hinweis auf den problematischen ‚Kaltstart‘ der C-Klarinette gegen Ende der Mime-Erzählung ist hier zu nennen.

Paradoxiertweise tut es dem Buch gut, dass es sich nicht allzu strikt an seine Ausgangsfrage, die „Deutung von Leitmotivik und Instrumentation“, klammert, sondern dass der Autor den Blick (und Cursor) schweifen lässt und auch jene Dinge zur Sprache bringt, die ihm ganz grundsätzlich erwähnenswert erscheinen. So liest man die Ausführungen zur Charakterisierung der Loge-Figur mit besonderem Gewinn; auch den Eindruck des ‚traurigen Dur‘ (S. 155) wird jeder musikalisch empfindsame Mensch so-

fort bestätigen. Die musikalische Analyse der dritten Verwandlungsmusik (S. 127–133) ist in ihrer Geschlossenheit und Dichte ein kleiner Geniestreich.

Die redaktionelle Einrichtung des Buches ist gut. Manche Formulierung, die erkennbar aus dem Genre Vortrag oder Werkeinführung stammt, wirkt in der Schriftform etwas befremdlich; auf S. 124 und S. 144 sind kleine Textfehler stehen geblieben, auf S. 164 muss es in Anmerkung 193 Fafner statt „Fasolt“ heißen. Alles in allem betrachtet, tut die wissenschaftliche Wagner-Community gut daran, Schriften wie diese genau zu studieren und sich das Werk, gerade auch aus der Praxis heraus, immer wieder mit neuem Blick erklären zu lassen.

(November 2022)

Ulrich Bartels

EBERHARD STEINDORF: Die Konzerttätigkeit der Königlichen musikalischen Kapelle zu Dresden Teil II (1858–1918). Eine Dokumentation in zwei Bänden. Baden-Baden: Tectum Verlag 2022. 1173 S., Abb. (Dresdner Schriften zur Musik. Band 14, 1 und 2.)

Als 2018 die voluminöse Dokumentation der *Konzerttätigkeit der Königlichen musikalischen Kapelle zu Dresden (1817–1858)* aus der Feder von Eberhard Steindorf erschien, war in der Öffentlichkeit nirgends von einer möglichen Fortsetzung die Rede. Die zeitliche Eingrenzung – von der (Wieder-)Übernahme der nach den Napoleonischen Kriegen zeitweilig als „Staatsanstalt“ betriebenen Oper und Kapelle durch den Hof einerseits und der Einrichtung regelmäßiger Abonnementkonzerte andererseits – hatte sich als schlüssig erwiesen, und der Autor beschrieb die sich allmählich und in unterschiedlichen Kontexten herausbildende Konzerttätigkeit der „Königlichen musikalischen Kapelle zu Dresden“ auf einer breiten Materialbasis. Dazu zählten vor allem die Anzeigen und Besprechungen in den Dresdner Tageszei-

tungen; hinzu kamen Akten aus dem Sächsischen Hauptstaatsarchiv und dem historischen Archiv der Sächsischen Staatsoper sowie Berichte in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* und der *Neuen Zeitschrift für Musik*. Die Dokumentation der unterschiedlichen Veranstalter und Anlässe bildete das Gerüst der Darstellung – wer über das bloße Zusammentragen von Daten und Fakten hinaus etwas über die Intentionen des Autors erfahren will, orientiert sich am besten an diesem „Gerüst“ und den verschiedenen Registern (siehe dazu auch die Besprechung in *Die Musikforschung* 72/2019, S. 170f.).

Die nun vorliegende, aus Platzgründen in zwei Bände unterteilte Dokumentation der Konzerttätigkeit der Dresdner Hofkapelle von 1858 bis 1918 schließt hinsichtlich ihrer Anlage und Struktur direkt an das Vorgängerbuch an. Schwerpunkte bilden wiederum ein Kalendarium aller nach den gegebenen Kriterien ermittelbaren Konzerte (S. 37–338) samt erschließenden Registern (S. 350–564) sowie ein Reader aus Quellentexten zur Gesamtsituation sowie zu Spielstätten und vielen Details der Aufführungen. Dabei blieben die Berichte in überregionalen Musikzeitschriften diesmal ausgespart – ihre Berücksichtigung hätte den Gesamtumfang der Darstellung vermutlich noch einmal erheblich anschwellen lassen. Andererseits zählen die Akten zu den Abonnementkonzerten der Hofkapelle im Sächsischen Hauptstaatsarchiv für den Zeitraum von 1858 bis 1883 zu den besonders schmerzlichen Verlusten (S. 1050ff.), weil auf diese Weise wichtige administrative und organisatorische Weichenstellungen nicht mehr vollständig rekonstruierbar waren.

Neben die althergebrachten jährlichen Konzerttermine am Palmsonntag (seit 1827) und Aschermittwoch (endgültig seit 1850) trat 1858 auf Initiative der Kapellmitglieder eine Reihe von sechs Abonnementkonzerten pro Spielzeit. Das waren ausdrücklich „Sinfonie“-Konzerte, in denen Auftritte selbst

namhafter Solisten in den ersten Jahrzehnten ebenso seltene Ausnahmen blieben wie die Einladung von Gastdirigenten. Die organisatorische Verantwortung übernahm ein auf der Basis eigens verfasster Statuten gebildetes „Gesammt-Directorium“ der Hofkapelle, das aus den Kapellmeistern, dem Konzertmeister sowie einigen durch Wahl bestimmten Mitgliedern bestand. Die Konzerte fanden zunächst im Hotel de Saxe, ab 1870 im neuerbauten Gewerbehauus und erst ab 1889 im Opernhaus statt. Von Seiten des Hofes wurde diese Initiative lediglich geduldet. Andererseits war die Resonanz so groß, dass die Veranstalter seit der Spielzeit 1889/90 die Generalproben für das Publikum öffneten. Angesichts des weiter wachsenden Zuspruchs richtete die Generaldirektion 1894 eine von den bisherigen Konzerten zunächst unabhängige „Serie B“ aus weiteren sechs Abonnementkonzerten ein (S. 594f.). Diesmal wurde der König ausdrücklich um Erlaubnis gebeten, die er auch bereitwillig gab (S. 1064f.). Natürlich geschah die Planung und Durchführung beider Reihen in wechselseitiger Kenntnis der jeweils anderen Seite. Dies führte schließlich in der Spielzeit 1914/15 zur Zusammenführung beider Konzertreihen.

Neben den traditionellen Konzerterminen Aschermittwoch und Palmsonntag und den von den Kapellmitgliedern und der Generaldirektion gemeinsam organisierten Abonnementkonzerten gab es natürlich weitere Konzerte mit unterschiedlichen Veranstaltern, bei denen die Hofkapelle mitwirkte. Der Autor hat auch hier das oft verstreute Quellenmaterial in bemerkenswertem Umfang ausgewertet. Die Einbettung der Konzerttätigkeit in die Gesamtheit der dienstlichen Verpflichtungen (Kirche, Oper, nicht-öffentliche Hofkonzerte, Tafelmusik) blieb bis zum Ende der Monarchie in Sachsen (und in manchen Details noch länger) bestehen, lässt sich aber auf der Basis der vorhandenen Quellen vermutlich nur fragmentarisch darstellen. Immerhin

vermitteln einzelne, vom Autor umfangreich zitierte Dokumente eine Vorstellung von der Fülle der Aufgaben, die die Musiker zu bewältigen hatten (S. 17f., S. 1126–1130). Damit ist aber in einer Rezension die Schwelle zum Bereich der „weiterführenden Fragen“ bereits überschritten. Insgesamt bleibt für die vorliegende Dokumentation wie beim Vorgängerbuch der Eindruck einer Materialerschließung von imponierender Breite. Sie ermöglicht erstmals einen fundierten Vergleich mit anderen großen Städten des deutschen Sprachraums, die zur selben Zeit über eine hochentwickelte öffentliche Musikkultur verfügten. Die Diskussion der Konsequenzen für die Musikhistoriographie in ganz unterschiedlichen Perspektiven steht dagegen – wie schon nach dem Vorgängerband vermerkt – noch aus.

(November 2022)

Gerhard Poppe

MARTIN PENZA: „Ich sehe alles in einem so neuen Lichte“. Gustav Mahlers Neunte Sinfonie. München: edition text + kritik 2021. 256 S., Nbsp., Tab.

Das vorliegende Buch – die Dissertation des Verfassers, mit der er an der Universität Bern promoviert wurde – enthält eine neue Deutung von Mahlers Neunter. Die für den Titel verwendete Formulierung in einem Brief des Komponisten vom Frühjahr 1909 ist zwar nicht konkret auf die Neunte bezogen, aber sie entsprang einer durchaus positiven Stimmung zu einer Zeit, als er die Arbeit an dem Werk bereits begonnen hatte: für Pensa eines von vielen Argumenten dafür, die dominierende Erzählung von der Neunten als Werk des Abschieds und der Trauer in Frage zu stellen. So unüberhörbar solche Gehalte auch sein mögen, sie greifen, so Pensas Überzeugung, zu kurz. Das von ihm präsentierte „neue Licht“ erweist sich als eine neue Erzählung mit einer Vielzahl an Inhalten (S. 216): „die Suche nach Gott, der Glaube an die Unsterblichkeit der

Seele, die Entelechie-Lehre, Ahasver, Welt-schmerz, Erlösung sowie Raum (Licht) und Zeit beziehungsweise Ewigkeit (in unterschiedlichen Prägungen)“. Nun hatte schon Constantin Floros 1977 im ersten Band seiner Mahler-Trilogie „die geistige Welt“ des Komponisten thematisiert und dabei manche Aspekte angesprochen, die bei Pensa wieder begegnen und durch weitere Referenzen vermehrt werden. Neu ist aber vor allem die Ausschließlichkeit, mit der Pensa all diese Bedeutungsfelder auf die Neunte anwendet. Für Abschied und Trauer bleibt in einem derart umfassenden, metaphysisch aufgeladenen Programm nur noch wenig Raum.

Für dieses Programm nimmt Pensa allerdings nicht Floros als Ausgangspunkt, sondern eine Fülle intertextueller Beziehungen, die er im Notentext gefunden hat. Eine erste Hauptrolle spielt die Verbindung des absteigenden Sekundmotivs ($fis^I - e^I$) aus der Einleitung des Kopfsatzes und damit der ganzen Symphonie mit dem 4. Satz aus der Dritten, dem sogenannten „Nachtwandlerlied“, wo das Intervall mit den gleichen Tönen zu den Worten „Gib acht“ begegnet: eine Verbindung, die bei Pensa zusammen mit dem Nietzsche-Text des Liedes eine Assoziationskette in Gang setzt. Sie reicht von Nietzsche über dessen *Also sprach Zarathustra* bis zur Denkfigur der ewigen Wiederkehr des Gleichen. Damit ist das Programm des Kopfsatzes in großen Zügen umrissen. Für das Finale der Neunten zeitigt eine Verknüpfung mit Musik und Text des „Urlichts“ aus der Zweiten programmatische Konsequenzen: Die gemeinsame Tonart Des-Dur bringt den Verfasser rasch zu Wagner – *Götterdämmerung*, *Parsifal* (mit Kundry im Fokus) –, von dort zu Schopenhauer und schließlich zu Inhalten wie: das ewig Göttliche, die Suche nach Erlösung, oder: der Blick in eine Welt jenseits von Zeit und Raum. Damit steht das eher christlich konnotierte Finale dem antichristlich-nietzsche-anischen Kopfsatz gegenüber, doch der Ge-

gensatz ficht Pensa nicht weiter an. Beider Programme kreisten um Fragen von Zeit, Ewigkeit und „Weltferne“ (S. 116), und mit ihren jeweils über sich hinausweisenden Schlüssen hingen beide Sätze auch musikalisch zusammen. Den Binnensätzen der Neunten widmet sich Pensa weniger intensiv. Sie seien als „Negativum“ der Ecksätze zu verstehen, auf die sie sich im Nachgang oder vorausschauend beziehen, böten allerdings wie diese „überraschende intertextuelle Zusammenhänge“ (S. 23).

Zu den Referenzwerken, die Pensa in der Neunten sei es musikalisch, sei es inhaltlich aufgefunden hat, gehören neben den bereits erwähnten von Mahler selbst noch die Erste, Vierte, Fünfte und Achte, das *Lied von der Erde* sowie mehrere Klavier- bzw. Orchesterlieder, außerdem Beethovens Klaviersonate *Les Adieux*, dessen Siebte sowie der langsame Satz aus der *Appassionata*, Wagners *Tristan, Walküre* und *Siegfried* sowie Motive aus Werken von Halévy (*La Juive*), Lehár (*Lustige Witwe*), Johann Strauss (Walzer *Freuet euch des Lebens*) und Verdi (*Traviata, Rigoletto, Don Carlos*). Vor diesem Hintergrund gewinnt der von Pensa beobachtete „Dialog mit der Geschichte“ (S. 142) in Mahlers Neunter tatsächlich ganz neue Aspekte. Denn dieser Dialog, so der Verfasser, beschränkt sich eben nicht allein auf musikalische Zitate, er gewinnt seine wahre Tiefe vielmehr durch die mit den Zitaten verbundenen Texte. Ihre Bedeutungsfelder erhellen das innere Programm selbst einer textlosen Symphonie wie der Neunten.

Auf Analysen der musikalischen Strukturen des Werkes hat Pensa weitgehend verzichtet (ausgenommen die Einleitung zum Kopfsatz und die Coda des Finales). Hier stützt er sich auf bisherige Untersuchungen. Ihn selbst interessieren allein solche motivisch-thematischen und harmonischen Phänomene, die den musikalischen Zusammenhang begründen sowie intertextuell anschlussfähig sind und deshalb auf einen programmatischen Gehalt verweisen. In diesem

Kontext gelangt Pensa zu manchen erhellenden Resultaten; er kann beispielsweise zeigen, dass das Hauptthema des Finales im Walzerthema des 2. Satzes (T. 96ff.) ebenso vorgeformt erscheint wie in der „Lehár-Parodie“ (T. 109ff.) des 3. Satzes. Doch belegen solche nur punktuellen Ergebnisse schwerlich die Ansicht des Verfassers, die von ihm fokussierten Motive seien nicht nur intertextuell, sondern auch formal-konstruktiv prägend – wie etwa der „omnipräsente“ (S. 216) fallende Ganzton im Kopfsatz oder die Doppelschlagfigur im Finale. Der Nachweis jedenfalls für diese Behauptung dürfte schon für den Doppelschlag nicht leicht zu führen sein, für eine absteigende Sekunde ist er schlicht unmöglich.

Die Frage, ob Mahler das von Pensa umrissene Programm seiner Neunten tatsächlich intendiert hat, lässt sich angesichts nur weniger Quellen kaum schlüssig beantworten. Das muss auch der Verfasser einräumen: Seine Untersuchungen seien „im Ergebnis nicht zu beweisen“ (S. 8). Viele der Deutungen Pensas irritieren allerdings schon aufgrund seines methodischen Procedere. Er arbeitet gerne assoziativ, und seine Thesen erweisen sich häufig als Hypothesen, die offensichtlich für den Verfasser an Wahrheit gewinnen, wenn er sie nur oft genug wiederholt. Schon in der Einleitung ebenso wie in allen weiteren Kapiteln kreist die Beschreibung immer wieder um die Gehalte des Stückes; die Variantentechnik, ein Markenzeichen von Mahlers Musik, hat sich auch Pensa zu eigen gemacht.

Auf welchem zweifelhaftem Fundament Pensa bisweilen agiert, lässt sich etwa an seinen Ausführungen zur Bedeutung von Nietzsches *Zarathustra* erkennen. Verbindungen zwischen der Neunten und der Nietzsche-Vertonung in der Dritten hatten schon Richard Specht und Julius Korngold bei der Uraufführung der Neunten bemerkt: für Pensa zusammen mit dem zentralen Motiv *fis¹-e¹* Grund genug, in *Also sprach Zarathustra* eine zentrale Quelle für das Pro-

gramm der Neunten zu sehen. „Befeuert“ (S. 53) werde diese Deutung durch Mahlers Hinweis auf den „symphonischen“ Aufbau des *Zarathustra* (in einem Gespräch mit Bernhard Scharlitt von 1906, also einige Jahre vor der Entstehung der Neunten). Und weil sich Nietzsches Schrift „formal nicht eindeutig analysieren“ lasse, gäbe es eine weitere Parallele zur Neunten, zumindest zu deren Kopfsatz, der ja auch in kein formales Schema passe (ebd.).

Dass es nicht immer leichtfällt, seine Argumente und Interpretationen nachzuvollziehen, ist dem Verfasser durchaus bewusst. Schon in der Einleitung seines Buches beugt er möglicher Kritik vor: Kein Dogma will er verkünden, sondern einen kritischen Diskurs anregen (S. 23). Käme es dazu, hätte das Buch zumindest ein Ziel erreicht.

(September 2022)

Walter Werbeck

THOMAS GLASER: Der Interpret als Double. René Leibowitz im Kontext der Aufführungslehre der Wiener Schule. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2020. 475 S. (Archiv für Musikwissenschaft. Beiheft 83.)

Seit den 1980er-Jahren hat die Musikforschung René Leibowitz' zentrale Rolle als – französisch geprägter – Vermittler der Schönberg-Schule gewürdigt, die in Frankreich bis nach dem Zweiten Weltkrieg nur wenig bekannt war. Über Fachkreise hinaus steht der Name Leibowitz noch heute vor allem für den Dirigenten, der für seine Gesamtaufnahme der Symphonien Beethovens mit dem Royal Philharmonic Orchestra bei RCA Records 1961/62 bekannt und ausgezeichnet wurde. Es ist verdienstvoll von Thomas Glaser, die Forschungen zu Leibowitz wesentlich zu erweitern und dem Interpreten eine eigene umfassende Studie zu widmen, die aus einer an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 2017 angenommenen Dissertationsschrift hervorgegangen ist. Dass die Auseinandersetzung

mit Beethoven darin den Schwerpunkt bildet, ist angesichts der Vielfältigkeit eines dirigentischen Wirkens, das gleichermaßen Aufnahmen von Schönberg, Bizet, Offenbach, Verdi oder Ravel umfasst, enttäuschend, wenn auch plausibel begründet. Denn Thomas Glaser zielt auf den Interpreten Leibowitz in der Aufführungslehre der Wiener Schule, für die dieser sich – aus einer freilich eigenen, französisch geprägten Position heraus – gleichermaßen als Exeget der zweiten Wiener Schule wie eben vor allem als Beethoven-Interpret ausgezeichnet hat. Für den Fokus auf Beethovens Orchestermusik führt Glaser die bessere Quellenlage an: Es liegen über die historischen Aufnahmen hinaus Partituren und Orchestermaterialien mit Einzeichnungen des Dirigenten vor, deren Studium eine Revision und Differenzierung von bisherigen allzu schematischen Einordnungen Leibowitz' als Vertreter einer „(neu)-sachlichen Richtung“ ermöglicht (S. 24). Glaser wählt dafür einen mindestens doppelten methodischen Ansatz: Ein theoretisch-hermeneutischer Zugang gilt den Notentexten, die in einem der Lektüre eher schwer zugänglichen Hauptkapitel der Studie minutiös auf Eintragungen, Retuschen und Korrekturen hin untersucht werden. Demnach griff Leibowitz zum Stift, um den analytischen Zugang zur Werkstruktur zu verdeutlichen, etwa durch die Hervorhebung von Einschnitten, von motivischen Zusammenhängen, zur Verstärkung von Entwicklungen, der Klangdramaturgie, aber auch der Melodik und des *espressivo*. Sozusagen als Realitätscheck der tatsächlich praktizierten Interpretationen stellt Glaser den aus den Noten sprechenden Intentionen und Vorbereitungen des Dirigenten die Höranalyse aus den Tonaufnahmen entgegen und kommt zu dem ernüchternden Schluss, dass in der Praxis die hohen Erwartungen an die Werkinterpretation nicht immer erfüllt werden konnten.

Darüber hinaus bindet Glaser Aspekte aus dem umfangreichen Korpus von Leibo-

witz' Schriften oder aber Texte, die für diesen vorbildlich waren, etwa von Mahler oder über Toscanini, direkt in dieses analytische Kapitel ein und weitet damit den Blick auf die Interpretationsgeschichte Beethovens im 20. Jahrhundert. So belegt „*Les Maestri et leur maîtrise*“ Leibowitz' historisch begründetes, bisweilen geschichtsphilosophisches Denken, und konkret die Referenz zum Komponisten und Dirigenten Richard Wagner, in dem er den „premier chef d'orchestre véritable“ (S. 176f.) sieht. Diesem Vorbild folgt Leibowitz auch in der herausgehobenen Bedeutung von Beethovens Œuvre sowie in der Aufmerksamkeit für die Tempogestaltung. Für letztere war Leibowitz' Zusammenarbeit mit Rudolf Kolisch zu Beethovens Violinkonzert modellbildend, die in der Einspielung des Konzerts 1964 mündete. Glaser stellt diese im Folgekapitel zu Leibowitz' Rolle im Kontext der Aufführungslehre der Wiener Schule dar (S. 308f.). Hingegen stellt er den analytischen Kapiteln zwei weitere voran, die die durch die ersten Monographien (u. a. Meine 2000) geleistete Einordnung Leibowitz' in die Pariser Zwischen- und Nachkriegszeit ausdifferenziert. Darin bereichern besonders die Interpretationstheorien der Zeitgenossen Boris de Schloezer und Gisèle Brelet die Kontextualisierung.

Der Titel von Glasers Studie zielt auf die zentrale Aufsatzsammlung von Leibowitz' „*Le Compositeur et son double. Essais sur l'interprétation musicale*“ ab (erstmalig 1971 publiziert, wiederum anspielend auf Antonin Artauds „*Le théâtre et son double*“ von 1938). Er scheint treffend gewählt, da sich die Annäherung an die Beziehung zwischen dem Interpreten Leibowitz und dem musikalischen Werk als einem ebenso bestim-menden wie flüchtigen Phänomen, wie ein roter Faden durch die Studie zieht. In der nicht immer klaren Diktion und ausschweifenden Argumentation ist Glaser nicht leicht zu folgen, aber seine Untersuchung ist gewichtig und wird in Zukunft zu berücksich-

tigen sein, wenn es um René Leibowitz, die Aufführungslehre der Wiener Schule und die Interpretationsgeschichte Beethovens geht.

(November 2022)

Sabine Meine

Walzerfilme und Filmwalzer. Die Rezeption und Analyse des Walzers und des Walzertanzens im Film. Hrsg. von Georg MASS, Wolfgang THIEL und Hans Jürgen WULFF. Marburg: Schüren Verlag 2022. 312 S., Abb. (Film – Musik – Sound. Band 1.)

Der Walzer zählt zu jenen Formen, von denen die Musikwelt des 19. Jahrhunderts maßgeblich geprägt worden ist. Es konnte daher nicht ausbleiben, dass er auch im Film, dem Massenmedium des 20. Jahrhunderts, eine signifikante Rolle gespielt hat. Der von Georg Mass, Wolfgang Thiel und Hans Jürgen Wulff herausgegebene Sammelband *Walzerfilme und Filmwalzer* widmet sich dieser „cineastischen Beziehungsgeschichte“ (Maas). Die Vielfalt der Perspektiven, die dabei eingenommen wird, ist sehr erfreulich, führt sie doch die narrative Bandbreite, die die Tanzform im Kino bisher einnahm, vor Augen. Die untersuchten Filmwalzer stammen aus deutschen, US-amerikanischen, französischen, sowjetischen und israelischen Filmen. Der Zeitraum, in dem die behandelten Produktionen entstanden, reicht von den 1930er- bis hin in die 2000er-Jahre (*Waltz with Bashir* ist das rezenteste erörterte Beispiel im Beitrag von Pascal Rudolph). In diesem weit abgesteckten Rahmen wird der Walzer in diversen Filmgenres berücksichtigt: im klassischen Animationsfilm Hollywoods (Saskia Jaszoltowski), im Melodram (Maas über *Madame Bovary*, Peter Wegele u. a. über *Jezebel*, Lars Nowak über *Lola Montez*), im Musikfilm (Gerrit Bogdahn über *Walzerkrieg*, Selina Hangartner zur Rezeptionsgeschichte des Walzer- und Operettenfilms in der Presse der 1930er-

Jahre) und im frühen Filmmusical (Albrecht Riethmüller). Es gelingt den Autorinnen und Autoren überzeugend nachzuzeichnen, wie sich Komponisten wie Bernard Herrmann, Max Steiner, Miklós Rózsa des Walzers annahmen, ihn innerhalb der Gesetzmäßigkeiten der unterschiedlichen Genres adaptierten und damit nicht nur einen buchstäblichen, sondern auch einen semantischen Schwebezustand bewirken konnten. Unter den Ausführungen ist besonders Riethmüllers Beitrag zu Billy Wilders und Victor Youngs doppelbödigem *Emperor Waltz* (1948) hervorzuheben.

Da der Walzer in erster Linie ein Medium des Aufeinandertreffens der Geschlechter ist und in dieser Funktion selbstverständlich auch im Film verwendet wurde und wird, interessiert sich ein Aufsatz für eben diesen Aspekt: Janine Schulze-Fellmann beschreibt, wie der Walzer als Sinnbild weiblicher Emanzipation auftreten kann (anhand einer Fallstudie über die Verfilmung von *Anna Karenina* durch Joe Wright aus dem Jahr 2012. Den gleichen Film behandelt übrigens im selben Band auch Jean Martin). Sehr erfreulich ist daneben, dass nicht nur der Walzer in seiner „klassischen“ Form im Film erforscht wird, sondern auch verwandte Ausprägungen in den Fokus genommen werden. So stellt Franziska Kollinger den „französischen Sonderfall“ der Valse musette in *Sous le ciel de Paris* (1951) vor. Ebenfalls ein ungewöhnliches Walzerhybrid ist John Barrys Hauptthema zur britischen Kultserie *Persuaders* (1971), dem Stephan Siegbert Wolff attestiert, eine „Aussöhnung von Tradition und Moderne unter den Auspizien des 20. Jahrhunderts“ (S. 306) gewesen zu sein.

Zwei Ausführungen thematisieren die nationale bzw. supranationale Aufladung des Walzers im Film. Dieter Merlin setzt hierzu das Beispiel *La tranchée des espoirs* (2003), ein im Ersten Weltkrieg angesiedeltes französisches Filmdrama, auseinander. Erwartungsgemäß wird auch die Rolle des Walzers

als Kollektivformel Österreichs beleuchtet. Es ist Sabine Sonntags Beitrag zum österreichischen Kino der 1950er-Jahre, mit dem eine entsprechende Annäherung an das bereits mehrfach aufgegriffene Feld versucht wird. Es wäre hier allerdings ertragreich gewesen, wenn Sonntag analytisch in die Partituren der besprochenen Filme (die ja als Autographen mehrheitlich erhalten sind) geblickt hätte, zumal solche Einsichtnahmen im Sinne der Production Studies wichtige Erkenntnisse zur Werkgenese und – wichtiger noch – zur historischen Intentionalität liefern können. Darüber hinaus erschließt sich nicht unbedingt, warum insgesamt vermieden wurde, den Film des Dritten Reichs in einem separaten Aufsatz auf seine Walzer hin zu befragen. Mit Willi Forsts „Wiener Trilogie“ (auf die Bogdahn nur kurz am Rande eingeht), aber etwa auch mit *Illusion* von Franz Grothe oder Wolfgang Zellers großer Walzerszene für Veit Harlans *Immenssee* wären aussagekräftige Ausformungen zur Verfügung gestanden. Gleiches gilt für das bundesdeutsche Kino, das bei Sonntag zwar knapp angerissen wird (S. 209–211), aber zweifellos eine eigene Bearbeitung verdient hätte. Somit steht Wolfgang Thiels vorzüglicher und grundlegender Aufsatz zum Walzer im sowjetischen Film gewissermaßen ohne ein ideologisches Vergleichsmoment dar. Allein der eigenständige Erkenntniswert von Thiels Beitrag wiegt dies aber auf.

Kein Sammelband zum Walzer im Film wäre jedoch vollständig, würde er darauf verzichten, die filmische Integration kanonischer Walzer zu diskutieren. Stephanie Großmann übernimmt diesen Part und behandelt die Anverwandlung „melancholischer“ Walzer von Chopin, Sibelius und Schostakowitsch. Zwangsläufig wird auch die filmische Karriere des Walzers aller Walzer, „An der schönen blauen Donau“, unter die Lupe genommen: Von Manfred Heidler im Zusammenhang mit Volker Schlöndorffs *Die Blechtrommel* und von Wulff, der eingehend die erstaunlichen „Bedeutungshöfe“

der berühmten Komposition im internationalen Kino nachzeichnet.

Insgesamt kann also von einem stimmgeladenen und anregenden Kompendium gesprochen werden, in dem nicht nur musikalische Analysen das Verständnis für die (beinahe singuläre) Wirkmacht des Walzers im Film fördern, sondern in dem auch die Theorie notwendigerweise nicht zu kurz kommt – man vgl. die Problematik des Diegetischen und Nicht-Diegetischen, die besonders im Fall des filmischen Walzer-Tanzens virulent wird.

(November 2022)

Stefan Schmidl

Rechtsextremismus – Musik und Medien.
Hrsg. von Sabine MECKING, Manuela SCHWARTZ und Yvonne WASSERLOOS. Göttingen: V&R Unipress 2021. 376 S., Abb. (Schriften zur politischen Musikgeschichte. Band 2.)

Ein Sammelband, der Untersuchungsergebnisse zu verschiedenen Aspekten des Rechtsextremismus in Musik und Musikbetrieb präsentiert, dürfte über die engeren Fachkreise hinaus auf erhebliches Interesse stoßen. Insbesondere auch bei denen, die – mitunter bereits seit Jahrzehnten – neonazistische Umtriebe nicht einfach hinnahmen und sich für Aufarbeitung der braunen Erbschaften aus dem zweiten Drittel des 20. Jahrhunderts ebenso wie gegen die Renaissance völkischer und rassistischer Ideologie engagierten und engagieren. Es ist höchst begrüßenswert, dass nun auch im Rahmen der deutschen Musikforschung das virulente Thema mittels einer breit angelegten Publikation behandelt wird.

Der Sammelband beschreibt rechtsaußen angesiedelte „Erlebniswelten“, Gruppenzugehörigkeiten, Lebensgefühle, männliche Rollen- und Feindbilder, „Wertehaltungen“ und „Dominanzerfahrungen“ – „ein Geflecht von Jugendszenen“ (S. 66ff.). In diesem tragen, so 2021 das Bundesamt für Ver-

fassungsschutz (BfV), mit einer „rechten Musikpalette“ deutschlandweit „in jüngster Zeit 140 bis 160 Bands und etwa 50 rechtsextremistische Liedermacher*innen bei“ (S. 71). Wenigstens dem Namen nach begegnet man nun Formationen wie *Sturm- und Notwehr*, *Kaiserjäger* und *Standarte*, *Doitsche Patrioten* und *Stahlgewitter*, *Rotte Charlotte*, *KrawallBrüder*, *Endstufe* und *Die Unsterblichen*. Nachweislich bestehen intensive Zusammenhänge von deren musikalischen Produkten zu martialischen Sportveranstaltungen wie denen des *Kampfs der Nibelungen* (KDN) in Kirchhundem bei Olpe im Sauerland, insbesondere aber zu einem relevanten Teil des inoffiziellen Konzertbetriebs östlich von Eisenach.

Jan Philipp Sprick befasst sich mit drei Beispielen, die auf die Ambivalenzen von Musik als Potential rechtsextremistischer Propaganda verweisen: mit Beiträgen von *MaKs Damage* alias Julian Fritsch zur Hip-Hop-Szene, mit der Band *N'Socialist Soundsystem* und mit dem fanatischen Liedermacher Frank Rennicke. Er gelangt zur Feststellung, dass es vor dem Hintergrund der real existierenden vielfältigen gesellschaftlich-politischen Widersprüche „fast paradox“ anmute, „dass die rechtsextremistische Propaganda für die Infragestellung der Ambivalenz unserer komplexen Gegenwart ausgerechnet das ambivalente Potential der Musik nutzt“ (S. 119).

Fabian Bade referiert die divergierenden Bewertungen der tabubrecherischen und brachialprovokativen Band *Rammstein*. Den einen ist sie „schleichendes Gift“, das „eine neue Unbefangenheit im Umgang mit den Symbolen und Produkten des Dritten Reiches unter die Menschen bringt“ (S. 207). Andere hören und sehen ein „furchtlos-risikantes wie emanzipatorisches Spiel mit den politischen Symbolen der Totalitarismen des 20. Jahrhunderts“. Oder sogar Reflexionen der „Verstrickung der Popkultur in die Dialektik von Befreiung und Repression“ (S. 207).

Thomas Pfeiffer beobachtet, dass clevere Köpfe der „Identitären Bewegung“ Online-Videos mit „im Rechtsextremismus immer noch etwas ungewöhnlicher Rave-Musik“ bedachten. Er sieht eine besondere Perfidie darin, dass Boris Vians *Le Déserteur* (1954) zum Chanson gegen die Untätigkeit der Sicherheitskräfte in der Kölner Silvesternacht 2016 umgeschrieben wurde (S. 77). Yvonne Wasserloos intensiviert das Trommelfeuer auf den teilweise höchst artifiziellen Einsatz von Musik in Videoclips, Soundtracks etc. der „Identitären“. Deren „zentrales Feindbild“ wird scharf markiert: „die Moderne und ihre Errungenschaften und Entgrenzungen“ (S. 142). Aber da stehen die heimtückischen Identitär-Snobs keineswegs allein. Haben sie nicht bis hinein in konservative „Qualitäts“-Printmedien ihre Kombattanten?

Exemplarisch befasst sich Michaela Glasers Essay „Wer in dieser Clique drin ist, der hört einfach diese Musik“ mit Auskünften von äußerst rechts verorteten Jugendlichen zu deren Musikkonsum. Zunächst mit Tobias, der sich auf der Suche nach „echter Männerfreundschaft“ für „Rechtsrock“ begeisterte. Hinter seiner musikalischen Vorliebe sei „die Sehnsucht nach Zugehörigkeit und Anerkennung stiftender sozialer Einbindung“ erkennbar geworden.

Wesentlich aktiver als Tobias verhielt sich Sandro, der „Musik als Kontaktmedium zu Gleichgesinnten“ nutzte (S. 227f.). Er tauchte zunächst tief in die Skinheadszene ein, suchte dann mit zweckdienlichen Musikprofilen Anschluss „an stärker politisch-ideologisch ausgerichteten Kreisen“. Sandro wurde fündig und gründete „gemeinsam mit anderen eine Kameradschaft“. Er „begründet seinen intensiven Konsum von hartem Rechtsrock u. a. damit, dass es darum ging, ‚halt seinen Hass irgendwie rauschreien [zu] können“ (S. 234). Für ihn „lag eine besondere ‚Qualität‘“ der gemeinschaftstiftenden Musik darin, dass er in deren Texten „seine eigenen negativen Erfahrungen in

seinem Wohnumfeld artikuliert fand“ (S. 230).

Auch Marco, „der im Gespräch deutliche Ressentiments gegenüber Menschen mit Migrationsgeschichte und linken Jugendkulturen zeigte“, wurde „vor allem von entsprechenden Liedtexten angezogen“ (S. 229). Diese stehen im Verbund mit Gesinnungshumour und Bildsymbolik im Fokus der Essays – nicht eigentlich die *Musik*, die ja „keine politische Aussage per se“ habe (S. 18). Das methodische Desiderat wird unumwunden eingeräumt. Es ist damit aber nicht aus der Welt.

Abweichend von seinen Vorrednern begründete der 19-jährige Stefan seine temporäre Begeisterung für „die beiden Weltkriege und den Nationalsozialismus verklärende sowie deren deutsche Protagonist*innen ‚rehabilitierende“ Liedtexte mit seiner in der Schule entwickelten Aversion gegen stereotype Schuldzuweisungen (S. 230). Schließlich führt Glaser das Beispiel Lisa an. Für sie, die „im Interview zwar offen fremdenfeindliche Positionen vertrat, sich jedoch dezidiert von rechtsextrem motivierten Gewalttaten distanzierte“, hält ein Lied wie *Arisches Kind* der (verbotenen) Gruppe *Landser* „lebensweltliche Bezugspunkte“ bereit – u. a., weil sie selbst ein Kind haben möchte und „auch ihr Urgroßvater bei der SS gewesen sei“ (S. 231).

In Auswertung dieser Selbstauskünfte beobachtete Glaser, dass die Befragten häufig „auf der Textebene ausschließlich auf private, familiäre Dimensionen“ rekurrierten: „Die historischen Bezüge und die damit verbundenen politischen Aussagen spielten in den Argumentationen keine Rolle bzw. wurden zum Teil überhaupt nicht erkannt“ (S. 233). Ob sich dies allerdings prinzipiell anders verhält bei Gruppen vergleichbarer Probanden, die Musik mit nicht rechtsextrem konnotierten Texten konsumieren, wäre eine Kontrolluntersuchung wert. Und hinsichtlich des Erkennens von „historischen Bezügen“ sollte man selbst beim klas-

sischen Philharmonie-Publikum oder beim Gros der Radio-Moderator*innen keine allzu weitreichenden Erwartungen hegen. Im Übrigen verweist der „Fall“ jenes Jugendlichen, der seinen „Hass rausschreien“ wollte, keineswegs zwingend auf eine spezielle Gefahrenlage durch klandestine rechtsextremistische Umtriebe, sondern auf einen bei Menschen unterschiedlichster politischer Couleur verbreiteten gelegentlichen Wunsch. Sollte die an friedlichem Zusammenleben interessierte gesellschaftliche Mehrheit nicht eher ein wenig froh sein, dass Sandro schlimmstenfalls etwas Ruhestörung verursachte?

Michaela Glaser wertet die Bekenntnisse einer Handvoll Probanden aus. Dies erscheint aus der Sicht empirischer Soziologie womöglich als nicht ganz repräsentativ. Die methodische Problematik verschärft sich dadurch, dass ausnahmslos „reue Sünden*innen“ befragt wurden, die nicht zuletzt mit taktischem Interesse argumentiert haben dürften. Jedenfalls gelangt die Autorin zu der vermutlich zutreffenden Feststellung: „Der Konsum rechtsextremer Musik alleine macht Jugendliche nicht zu Rechtsextremen“ (S. 221). Sie geht auf Distanz zu „sprachlichen Bildern“ wie „Einstiegsdroge“, mittels derer Jugendliche ‚indoktriniert‘ und ‚rekurriert‘ oder auch zum Rechtsextremismus ‚verführt‘ würden“.

Freilich ist dies der *cantus firmus*, auf dem sich die Polyphonie der Sammelpublikation erhebt. Komponiert haben ihn die Verfassungsschutzbehörden. Die Anthologie bezieht sich durchgängig auf Berichte, Terminologie und Einschätzungen der Ämter. Diese gehen seit vielen Jahren und weiterhin davon aus, dass „bei der Verbreitung von rechtsextremistischem Gedankengut, dem Einstieg in die Szene oder auch beim Ausbau der internationalen Vernetzung mit anderen Rechtsextremisten“ Musik „eine nach wie vor bedeutende Rolle“ spiele. Den Nachweis, was und wie „bedeutend“ der Anteil der *Musik* in diesen Zusammenhängen

ist, bleiben die Ermittler schuldig – notgedrungen. Denn es gehört einerseits zu den Wesensmerkmalen der Geheimdienste, dass sie in der Regel ihre Quellen nicht offenlegen. Andererseits neigen die Mitglieder von staatlich verfolgten Personengruppen erfahrungsgemäß nicht zu Auskunftsbereitschaft und schotten sich ab.

Die Ermittlungsmethoden und -ergebnisse der einschlägigen Ämter sind also im Einzelnen nicht überprüfbar. Für Wissenschaft aber kommt es gerade auch auf die Seriosität der Quellen und auf Nachprüfbarkeit an. Zwar verweist der einleitende Essay der drei Herausgeberinnen auf Bedenken „einiger Sozial- und Politikwissenschaftler“ hinsichtlich der pauschalen „Verwendung des Adjektivs rechtsextremistisch“, verwirft diese aber umgehend, „um einen gemeinsamen Nenner von Musik und Gewalt im Rassismus“ und ein „mitbestimmendes Phänomen [...] von verbaler, physischer und psychischer Gewalt im Rechtsextremismus“ (S. 14) dingfest zu machen.

Die Beiträge der Anthologie verbindet der entschiedene Wille zur Abwehr von Gefahren für die „freiheitlich demokratische Grundordnung“, auch ein Grundton der Empörung über „die ‚zunehmende Anschlussfähigkeit‘ des Rechtsextremismus zur Mitte der Gesellschaft“. Generell, so diagnostizieren die Herausgeberinnen, sei nicht nur „das Erscheinungsbild des Rechtsextremismus ambivalenter geworden“ (S. 21), sondern auch die mit ihm erklingende Musik warte längst mit einer „breit gefächerten Typologie“ auf (S. 121).

Zu Beginn versuchen sie, die in Umlauf befindlichen Begriffe Neonazismus, Rechtspopulismus, Rechtsradikalismus oder Rechtsterrorismus zu justieren. Sie verweisen auf eine gewachsene Differenzierung des „rechtsideologischen“ Terrains, insbesondere aber auch auf weitläufige Verbindungslinien zu „völkischen“ Theorien, zu „Biologismus/Kulturalismus, Rassismus, Autoritarismus, Homogenitätsdenken, Elitismus,

Sexismus, Antisemitismus, Antiamerikanismus, Geschichtsrevisionismus, Militarismus oder Antirationalismus“ (S. 12), später ergänzt um Antiislamismus und „rechtspopulistische, mithin rechtsradikale Argumentationsmuster“ (S. 156). Damit wird die Front außerordentlich verbreitert und es geraten auch Positionen ins Schussfeld, die weder gegen die Verfassung gerichtet noch strafbewehrt sind. Eine Zwangsverpflichtung auf Rationalismus ist so wenig im Grundgesetz verankert wie ein obligates Bekenntnis zu (pro)amerikanischen Denk-, Lebens- und Kunstformen. Biologismus und Elitismus werden von der Verfassung der Bundesrepublik weder erwähnt noch geächtet.

Die ohnehin schon breitgefächerte Feindbildskala der Herausgeberinnen reichert ein Grundsatztext von Wolfgang Benz noch mit einer „Ideologiebrücke zu ultrakonservativen Patriot*innen“ an (S. 42f.). Benz macht es sich freilich hinsichtlich der Ursachenforschung für die in den östlichen Bundesländern massiv zu Tage tretende Rechtslastigkeit zu einfach, indem er in drei Zeilen auf ein zu DDR-Zeiten offiziell geleugnetes Feld verweist, das nach 1990 „westdeutsche Aktivist*innen sogleich zu bestellen begannen“ (S. 37). Dieses Erklärungsmodell vernachlässigt ideologische Kontinuitäten und politisch-ökonomische Vereinigungsfolgen. Das Konstrukt der „Ideologiebrücke“ stellt beiläufig in Abrede, dass jemand auf anständige Weise ultrakonservativ und/oder Patriot*in sein könne. Was nicht von besonderer politischer Klugheit zeugt, gerade wenn man selbst weder als konservativ gelten noch ein Vaterländer sein möchte.

Die anderswo im Sammelband praktizierten Pauschalisierungen hinsichtlich der „Einstiegsdroge Musik“ relativiert insbesondere Manuela Schwartz (S. 91). Sie diagnostiziert ein „immenses Forschungsdesiderat“ und beschäftigt sich nochmals mit musikalischen Strukturen, die sich verallgemeinernd aus dem „RechtsRock“ herausdestillieren lassen und die sich von dessen Texten wie den per-

formativen Formen nicht trennen lassen. Die „teilweise hermetische Geschlossenheit der Szene“ wie „die dem Ziel der Observation dienende behördliche Intransparenz“ verhinderten weitgehend „eine umfassende wissenschaftliche Auseinandersetzung“ (S. 101). Wäre es da nicht gerade eine zentrale Aufgabe gewesen, für mehr Transparenz zu sorgen? Und könnten doch wohl – gegebenenfalls mit journalistischen Mitteln – geeignete Informationen beschafft werden?

Mecking, Schwartz und Wasserloos verweisen eingangs darauf, dass ihre Anstrengungen parallel zu regierungsamtlichen Absichtserklärungen („auf oberster politischer Ebene“) verlaufen. Sie suchen den Schlussschluss mit zahlreichen „Gegenkräften“, die sich der „Bekämpfung der rechtsextremistischen Musikszene“ widmen und melden den positiven „Kontakt zu Akteur*innen in der Polizei- oder Sozialen Arbeit“. Über die bereits erwähnten methodischen Bedenken gegen die Nutzung der Publikationen von Verfassungsschutzämtern als meistzitierte substantielle Quellen hinaus ist der fast durchgängige Zugriff der Anthologie auf Geheimdienst-Informationen aus Gründen der politischen Hygiene nicht unproblematisch. Es handelt sich um politisch bedarfsgerecht angefertigte Mitteilungen und beim BfV um jene Behörde, der seit ihrer Gründung 1950 kaum je ein illustrierender Musterdemokrat vorstand, sondern angefangen vom vormaligen NS-Juristen Schrubbers, der auffällig viele hohe Posten in seinem Amt mit ehemaligen SS- oder SD-Leuten besetzen ließ, bis zu dem bis Herbst 2018 amtierenden Hans-Georg Maaßen um stramme Rechtsausleger, über deren Präferenzen für Extremistisches und Monströses sich im Einzelnen streiten lässt. Das BfV hat sich hinsichtlich der Abwehr von Rechtsextremismus bis in die jüngere Vergangenheit und insbesondere im Fall des NSU als Teil des Problems erwiesen. Warum eine gebotene Gefahrenwarnung der Herausgeberinnen unterblieb, ist nicht nachvollziehbar.

Von erheblichem Erkenntnisinteresse dürfte die genauere Überprüfung der These sein, dass „zwischen der doktrinären Neonaziszene und den mitunter eher unideologischen subkulturell geprägten Rechtsextremisten ein schwerwiegendes, grundsätzliches Konfliktpotential“ bestehe (Schwartz, S. 103). Von Belang wäre in diesem Kontext eine Untersuchung des Gebrauchs sinfonischer Musik z. B. von Smetana oder Sibelius. Diese diene ja nicht nur der Beschallung eines rechtsextrem konnotierten „Trauermarschs“, der an die Bombardierung Dresdens 1945 erinnerte. Insbesondere nährt die in den letzten Jahren enorm angeschwollene Nutzung von Sibelius-Werken im Alltag der Philharmonien und ARD-Anstalten den Emotionshaushalt eines großen Publikums. Das erweist sich hier wie dort als empfänglich.

Sabine Mecking untersucht, „ob der Musik bzw. dem Musikhören eine aufputschende und gewaltfördernde Wirkung“ (S. 14) zugeschrieben werden kann – in Einzelfällen und generell. Der nicht als Militarist bekannte Woody Allen räumte schon vor vielen Jahren ein, dass er beim Hören von Wagners *Walküre* allemal Lust bekomme, in Polen einzumarschieren. Das deutet an, dass die Sache mit dem „Aufputschen“ und „Gewaltfördern“ womöglich komplizierter ist, als dies der selbsterteilte Erziehungsauftrag des Sammelbandes wahrhaben will. Musik aber wirkt per se nicht friedensstiftend. Und Aufputschen ist weder amoralisch noch verboten. Musik weist, je nach Taktart, Instrumentierung und Lautstärkepegel, auch Aggressionspotentiale und „böse“ Abgründe auf. Könnte es sein, dass die als „rechtsextrem“ umrissene Musik nicht nur zum Aufstacheln taugt, sondern im Gegenteil – siehe Sandro – auch der Aggressionsabfuhr dient und lebenspraktisch Schlimmeres verhindert?

Etwas beunruhigen mag, dass die Frage der Kunstfreiheit, die ja auch für die Andersdenkenden gegeben ist, nirgendwo auf den

320 Seiten aufgeworfen wird. Hätte es nicht genügt, über die (gelungene!) Vertiefung der Kenntnisse vom Zusammenspiel rechtsextremer Wirkungsweisen hinaus die ambivalenten Reize „patriotischer“ Musik sowie die Kontaminierungsgrade der tiefbraunen Musikkloaken genauer zu bestimmen und damit „einen Beitrag dazu [zu] leisten, die Zeit, in der wir leben, besser zu verstehen“ (Anne-Mette Noack)?

Etliche der von einer um Deutungshoheit ringenden rabiaten Mitte beiläufig ins Visier genommenen „rechten“ Lebensgefühle, einige männliche Rollen- und Feindbilder, ‚Wertehaltungen‘ etc. sind nach den aktuellen Reaktionen im Westen auf die geopolitische Ungeheuerlichkeit vom 24.2.2022 sowie angesichts der unerwarteten Verteidigungsbereitschaft der Ukrainer inzwischen veraltet. Militärische Helden, eine mit verbaler, physischer und psychischer Gewalt verknüpfte Heldenhaftigkeit sowie lange verpönte Begriffe wie der „Wehrwillen“ sind ins Bewusstsein und positiv in die Diskurse des zivilisierten Europa zurückgekehrt. Sie werden wohl recht bald (stillschweigend) von den Listen des Rechtsextremismusverdächtigen verschwinden. Könnte es sein, dass dieser Sammelband mit seiner allzu breiten Feindbildphalanx dem intendierten Anliegen nicht nur wenig diene, sondern sogar einen Bärinnendienst erwie?

(Mai 2022)

Frieder Reininghaus

RALF ADELMANN: Listen und Rankings. Über Taxonomien des Populären. Bielefeld: transcript 2021. 208 S., Abb. (Edition Medienwissenschaft, Band 54.)

Es liegt in der Natur des Menschen, Dinge ordnen zu wollen – beispielsweise von gut bis schlecht, von einfach bis komplex oder von erfolgreich bis wenig populär/erfolglos. Listen und Rankings geben dem sehr häufig zu findenden Bedürfnis nach Dichotomie die so dringend benötigten Grau-

stufen. Insbesondere in der Populärkultur finden sich, beispielsweise auf Social Media, oftmals Listen und Rankings als Phänomene der Unterhaltung. Visualisiert als Foto, Instagram-Post oder Videos sortieren sie die Kardashians nach ihrer Beliebtheit und die Songs von Katy Perry nach Verkaufszahlen. Eigentlich sind diese Assoziationen aus phänomenologischer Sicht so evident, dass man bei Ralf Adelmanns – auf seine Paderborner Habilitationsschrift von 2016 basierendem – Buch mit dem Titel „Listen und Rankings. Über Taxonomien des Populären“ einen umfassenden medienhistorischen, soziologischen und anthropologischen Rückblick auf die Geschichte des Sammelns und Ordnen erwartet, was der Autor leider auf sehr wenigen Seiten nur anreißt. Auch die Unterscheidung zwischen einer Liste und einem Ranking liefert das Buch leider nicht. Ebenfalls hofft man als Leser*in auf eine Definition oder Auseinandersetzung mit schon sehr oft und variabel interpretierbaren Schlagwörtern und Diskursen: Wenn der Autor auf S. 40 anreißt, dass seit Mitte des 19. Jahrhunderts (dort verortet er den Startpunkt von Populärkultur) Listen und Rankings existieren, sei es etwa durch Bestseller-Listen, so hofft man auf eine Erklärung, warum er nun den Beginn der Populärkultur in die Mitte des 19. Jahrhunderts legt und nicht etwa Mitte des 20. Jahrhunderts, insbesondere vor dem Hintergrund, dass er die Uneindeutigkeit selbst erwähnt ausgehend von dem Satz „Zur Frage des Beginns populärer Kultur gibt es in der Wissenschaft sehr unterschiedliche Antworten, die meist in einem großen Zeitraum von 1850 bis 1950 [...] liegen“ (S. 40). Daneben zieht sich das Problem mit der unklaren Abgrenzung der Begriffe „Liste“ und „Ranking“ durch das gesamte Buch und führt zu Verständnisproblemen. Sind nun Rankings eine Unterkategorie von Listen? Merkwürdig wirkt in dem Zusammenhang die Behauptung, Listen bräuchten in der Populärkultur keine Regeln in der

Zusammenstellung (S. 141). Jede Liste, und sei sie noch so stupide, braucht für die Rezipient*innen ein gewisses nachvollziehbares Referenz- und Ordnungssystem, auch wenn sie sich von der vom Autor erwähnten Taxonomie aus den Naturwissenschaften (die per definitionem sehr eindeutig ist!) entfernt. Im Gegensatz dazu findet man an anderer Stelle im Kapitel „Listen und Rankings als Wissens- und Ordnungssysteme“ Gedanken zur „Sichtbarkeit“ popkultureller Prozesse durch „Verdatung und Quantifizierung“ (S. 186) durch eben jene Listen und Rankings. Eine Stringenz in der Verwendung und Abgrenzung in der Definition dieser Begriffe wäre wünschenswert gewesen.

Die Bedeutung der „Subjektivierung in Datenbanken“ und von „Plattformen und Mobilisierungen“, zwei weitere, recht ausführliche Kapitel des Buchs erschließen sich im Kontext dieser Abhandlung nicht, deren Thema eigentlich nach deutlich mehr medienhistorischen und soziologischen Inhalten und insbesondere nach greifbaren Beispielen verlangt – das Buch verfügt über nahezu keine Listen. Das Kapitel „Populärkultur als Wissenskultur“ erfüllt dann teilweise den Wunsch nach etwas Greifbarem mit einigen interessanten Beispielen zu Empfehlungssystemen am Beispiel von Netflix. Insgesamt hat sich Adelman eines sehr interessanten Themas angenommen, das neben dieser Abhandlung noch viel Potential hat, in seiner gesamten medienhistorisch-soziologischen Definition umfangreicher beleuchtet zu werden.

(November 2022)

Marina Forell

MAGDALENA ZORN: Was ihr hört. Werke, was sie durch uns gewesen sein werden. München: edition text + kritik 2021. 312 S., Abb.

Magdalena Zorn liest den Begriff des musikalischen Kunstwerks konsequent vom

musikalischen Hören her und damit gewissermaßen „gegen den Strich“ eines traditionellen Verständnisses oder „Bilder“ musikalischer Kunstwerke. Ihr Ansatz stellt eine elaborierte Fortführung der bereits schon länger vorgebrachten Kritik an einer einseitigen Textbezogenheit der historischen Musikforschung dar, ohne dabei den Werkbegriff als ein für die europäisch-amerikanische Musikgeschichte zentrales Konzept aufzugeben. Zorn begreift musikalische Kunstwerke, u. a. im Anschluss an Georg W. Bertram, grundsätzlich als ein Kommunikations- bzw. Aushandlungsgeschehen: Musikalische Kunstwerke verwirklichen sich demnach immer erst durch verschiedenartige Akte des Interpretierens, wobei die interpretierende und zugleich produktive Tätigkeit des Hörens im besonderen Fokus von Zorns Betrachtungen steht und weniger die „musizierende“ (oder performative) Interpretation (Kapitel 1.4): „Das Hören, so glaube ich, ist jene Tätigkeit, mit der sich alle historischen Subjekte am Futurum exactum des musikalischen Kunstwerkes beteiligen“ (S. 15). „Werke, was sie durch uns gewesen sein werden“, so der Untertitel, sind demnach nicht unabhängig von den in sie im Laufe ihrer Hörgeschichte eingegangenen Eindrücken des Hörens und (anderen) Erfahrungsschichten zu denken (Kapitel 1.3 und 4.1), sondern sie werden vielmehr in ein intertextuelles Netz von Ähnlichkeitsbeziehungen situiert, welche von hörenden Subjekten in Geschichte und Gegenwart jeweils hergestellt worden sind bzw. stetig werden (vgl. besonders Kapitel 4 und 5).

Auf ein hinführendes Kapitel zum Werkbegriff folgen die fünf Hauptkapitel zu (1) „Werke hören“, (2) „Das Hören des Werkes“, (3) „(Musik-)Hören als Praxis von Subjektivität“, (4) „Wi(e)derspiegelungen“ und (5) „Was im Nachbild aufscheint: Musikgeschichte aus dem Hören“. In methodischer Hinsicht entsprechen Zorns Ausführungen exemplarischen „Streifzügen“ durch die Musik- und Diskursgeschichte der für ihr

Projekt relevanten Aspekte des Werk- und Hörbegriffs vor allem seit der frühen Renaissance, welche die Entfaltung ihrer Theorie musikhistorisch, musiktheoretisch, medientheoretisch und philosophisch untermauern und konkret veranschaulichen, auch unter Bezugnahme auf zahlreiche abgedruckte Darstellungen aus der Bildenden Kunst, aber bis auf einige Ausnahmen kaum irgendwo länger Halt machen: Darin liegt aus meiner Sicht eine besondere Stärke, aber zugleich auch eine gewisse Leerstelle des Buches, insofern auf diese Weise ganz unterschiedliche Perspektiven zwar produktiv zusammengeführt, aber seltener genauer durchgeführt werden – positiv stechen hier die Relektüren von Johannes Tinctoris' Werk- und Hörtheorie (Kapitel 2.1) sowie der Odysseus- und Narcissus-Mythen im Hinblick auf zwei komplementäre Modi des Hörens hervor (Kapitel 3.2/3.3) –, und zudem die Anwendungspotentiale ihrer innovativen Theorie für eine entsprechend reformierte bzw. sensibilisierte Musikforschung noch offen oder vage bleiben. So fragt die Autorin resümierend, ohne eine nähere Antwort darauf zu geben, wie eine solche musikwissenschaftliche Forschung denn *in der Praxis* konkret aussähe: „Wie verlief musikwissenschaftliche Forschung, die dem nachahmenden Hören und seinen Inhalten nachspürt? Es stünden konsequenterweise nicht Objekte und Prozesse an sich im Mittelpunkt, von denen Musikwissenschaft üblicherweise handelt [...], sondern Erfahrungsakte, die auf Objekte und Prozesse Bezug nehmen“ (S. 228). Daher lese ich das Buch als groß angelegten Theorie-Entwurf für eine hörorientierte Wende in der Musikforschung, der überraschend neue Einsichten in das Verhältnis von Werkbegriff und musikalischem Hören zu Tage fördert – und zwar nicht in bloß abstrakt philosophischer Form, sondern stets unter Einbindung historischer Perspektiven und konkreter Einzelfälle. Drei der zentralen Konzepte möchte ich im Folgenden exemplarisch diskutieren.

(1) „Komponieren-als-Hören“: Nach Ausführungen zum tradierten „Bild vom Komponieren als Schreiben und Lesen“ (S. 46), übt sie Kritik an einem aus ihrer Sicht einseitigen Hörverständnis gemäß der Rezeptionsforschung, das Hören vorrangig mit einem (passiv) empfangenden Rezipieren gleichsetze (vgl. S. 50). Dem stellt sie die (alternative) Sichtweise gegenüber, auch Komponierende nicht nur in erster Linie in ihrer für das Werk als kommunikatives Aushandlungsgeschehen grundlegenden Funktion *als Autor*innen* zu betrachten (Kapitel 1.2), sondern konsequent auch *als Hörende* (Kapitel 1.3): „Der kreative Prozess des musikalischen Kunstwerkes ist von Anfang an einer des Hörens und einer für das Hören. Im Sinne einer musikhistoriografischen Wende müsste das schöpferische Potential des Hörens aller am Werk beteiligten Subjekte in die *Bilder* vom musikalischen Kunstwerk integriert werden“ (S. 51). Die Tätigkeit des Komponierens fasst Zorn dementsprechend als eine Verschriftlichung von „Eindrücken“ und „Einbildungen“: von Eindrücken (in das Werk), die ihrerseits auf musikalischen wie umweltbezogenen Hörerfahrungen des Komponisten-als-Hörer basieren und von Einbildungen, die sich auf ein imaginiertes bzw. zukünftiges Hören beziehen, also andere Hörer*innen adressieren (vgl. S. 72f.). Zorn vollzieht damit einen Perspektivwechsel, der zwar schon im Kontext der Rezeptionsästhetik und von Intertextualitätstheorien eine Rolle spielt, aber – etwa gegenüber dem wirkmächtigen ausdrucksästhetischen Narrativ –, das vorgängige und zugleich stets an andere gerichtete Hören im Komponieren dezidiert ins Zentrum rückt, welches sich in die Werke einprägt, so dass sich Kompositionsgeschichte auch als Hörgeschichte komponierender Hörer*innen betrachten lässt. Mit Blick auf die Potentiale einer solchen Betrachtungsweise ließen sich dann etwa stilistische Gemeinsamkeiten oder konkrete intertextuelle Bezüge zwischen einzelnen Werken stärker als *ganz bestimmte*

Hörweisen komponierender auffassen, die sich in ihrem eigenen Komponieren niederschlagen. Zorn spricht in anthropomorphisierender Weise sogar von einem „Hören des Werkes“, dieses „bezieht sich dann nicht ausschließlich auf Subjekte, die Musik hören, sondern, als Genitivus objectivus, ebenso auf das Werk, das erscheint, *als ob es* hörend wäre. Das Werk *verwirklicht* das Hören der Subjekte und in weiterer Folge *gleich den produktiven Subjekten* selbst ein Hören“ (S. 102).

Was an dieser erhellenden Sichtweise jedoch weitgehend ausgeklammert bleibt, obgleich Zorn die Möglichkeit des Rollenwechsels zwischen der Sprecher- und Interpret-Rolle mit Blick auf die drei am musikalischen Kunstwerk beteiligten „Kommunikationsinstanzen“ Komposition, „Musikalisierung“ (musikalische Interpretation) und Rezeption betont (Kapitel 1.4), ist die Tatsache, dass Komponierende in der Musikgeschichte bis weit ins 19. Jahrhundert hinein (und auch heutzutage wieder in Form der „Composer-Performer*in“) meist zugleich *auch* musizierende Interpret*innen in einer Person waren: Zum Komponisten-als-Autor und -als-Hörer wäre hier also noch der *Komponist-als-Interpret* hinzuzufügen (der nicht notwendig sein eigenes Werk aufführt), insofern die Tätigkeit des Komponierens wesentlich auch auf verkörperten Erfahrungen sowie den medialen wie körperlichen Möglichkeiten und Bedingungen des instrumentalen Spielens, Singens oder anderer Formen der Klangerzeugung basiert und sich mit diesen auseinandersetzt. Solche verkörperten Erfahrungen und Wissensformen dienen dem Komponieren aber nicht nur als Erfahrungsreservoir, sondern auch als spezifisches Werkzeug, was nicht nur am speziellen Paradigma des gehörlosen (aber noch klavierspielenden!) späten Beethoven deutlich wird (zur Rezeptionsgeschichte von Beethovens Spätwerk vgl. S. 76ff.), sondern auch am wechselseitigen Verhältnis von Komponieren und Improvisieren im Laufe

der Musikgeschichte. So hat sich etwa in jüngerer Zeit die Perspektive auf die Kompositionspraxis und -lehre in der (frühen) Renaissance durch eine stärkere Berücksichtigung nicht-schriftlicher Formen des „Komponierens“ deutlich verschoben („cantare super librum“ bei Tinctoris), was eine allzu scharfe (Rollen-)Trennung zwischen Komponieren und Improvisieren bzw. dem damit eng verbundenen vokalen oder instrumentalen Musizieren zunehmend fraglich scheinen lässt. Eine (zu) einseitige Fokussierung auf das Komponieren-als-Hören liefere aber Gefahr, abermals relevante sinnlich-körperliche Ebenen des Komponierens wie auch des ästhetischen Erfahrens musikalischer Kunstwerke tendenziell auszublenden, die bereits vom lange dominierenden Dispositiv eines überwiegend schriftfixierten Werkbegriffs ausgeschlossen wurden (und welche überdies spezifisch für das *musikalische* Kunstwerk sind); zumal Zorn „performative und installative Musikformen“ in ihren Werkbegriff explizit miteinschließt (vgl. S. 33).

(2) „Dialektisches Hören“: Zorns Hörbegriff ist ein normativer und zugleich demokratisierter, was zu einer wohl kaum vermeidlichen Innenspannung führt, will man überhaupt am Kunstwerkbegriff festhalten. Das Konzept einer „dialektischen Kunst des Hörens“ entfaltet Zorn zunächst ausgehend von Tinctoris (Kapitel 2.1): Ihrer Lesart zufolge ergänzen sich nach Tinctoris' Theorie des angemessenen (Werke-)Hörens zwei Modi des Hörens wechselseitig, die zum einen die „Süße“ (bzw. Wirkung) und zum anderen die „Verhältnisse“ (bzw. Struktur) betreffen. Dieses Begriffspaar erörtert sie im weiteren Verlauf diskursgeschichtlich und verknüpft es mit verwandten Begriffspaaren wie Affekt und Reflexion (Kapitel 2.2), wobei auch jüngere Diskurse zu „Immersion“ und „Resonanz“ Berücksichtigung finden. Insbesondere aber der Reflexionsbegriff fungiert als ein Dreh- und Angelpunkt, insofern für Zorn nicht nur das reflektierende Hören

struktureller Verhältnisse (des Werkes), sondern auch auf das eigene Hören und die damit verbundene Herstellung von Subjektivität entscheidend für das dialektische Hören sind (Kapitel 2.3 und 3.1). Zorn entwickelt hier eine Differenzierung zwischen den Begriffen „hören“ und „zuhören“, die für eine „Zentrierung“ (hören) und eine „Exzentrierung“ (zuhören) des Subjekts stehen (S. 173); auditive *Erfahrung* fasst sie dann anschließend als ein „(Zu-)Hören“ (S. 187), in dem beide Formen dialektisch vermittelt sind. Sowohl bei Zorn als auch insbesondere bei Theodor W. Adorno spielen historische Normen bzw. Konventionen und deren Überschreitungen im Laufe der Kompositions-(als-Fortschritts-)Geschichte (vgl. Kapitel 2.4) eine wesentliche Rolle für das musikalische Hören von Kunstwerken, woran Zorn letztlich auch das Spezifikum des musikalischen Kunstwerks festmacht: „Was wir ästhetische Erfahrungen nennen, die Kunstwerke als privilegierte Konzepte ermöglichen, scheinen vielmehr *Reflexionen von Erfahrungen* in normativen Kontexten zu sein“ (S. 194). Und auch wenn eine solche Reflexion von auditiver Erfahrung in Alltagskontexten laut Zorn stattfinden *kann*, so ist das „musikalische Kunstwerk [...] im Unterschied zu diesen Alltagssituationen jedoch ein Kontext von Normen, indem sich Reflexion von auditiver Erfahrung oder eine Erfahrung auf zweiter Stufe immer ereignen *soll*“ (S. 195). Adorno scheint neben Tinctoris somit immer wieder als wichtig(st)er Bezugstheoretiker durch, wenngleich hier eine systematischere Auseinandersetzung mit Adornos Begriff der ästhetischen Erfahrung (etwa auch in seiner Weiterentwicklung bei Albrecht Wellmer) aufschlussreich gewesen wäre.

(3) Musikgeschichte als „Landkarte der Subjekte“: Innovativ und wohl auch am potentiell herausforderndsten für die historische Musikforschung ist Zorns Hörbegriff vor allem im Hinblick auf die Idee einer subjektiven Landkarte der Musikgeschichte als

einer „Musikgeschichte aus dem individuellen Hören“ (S. 251, vgl. Kapitel 5). Ich lese Zorns Ansatz als ein Plädoyer für eine radikal subjektive Positionierung im wissenschaftlich-theoretischen Sprechen und Schreiben über Musik gegenüber den historischen „Disziplinierungen“ des Hörens durch Musikwissenschaft, Musiktheorie und -ästhetik. Im individuellen Hören ist aber immer zugleich ein „Mithören“ anderer, auch historischer Subjektperspektiven, also ein intersubjektives, „zwischen historisch-kultureller Normativität und Subjektivität vermittelndes“ (S. 251) Hören mitgedacht. Das musikalische Kunstwerk fungiert hierbei als das vermittelnde „Medium“, das in zwei Richtungen weist: „auf das Individuum, das hört, und auf andere Individuen, die gehört haben und noch hören werden“ (ebd.). Die Herstellung von Ähnlichkeitsbeziehungen bzw. -hypothesen zwischen einzelnen Werken und unterschiedlichen Hörperspektiven steht dabei im besonderen Fokus ihres Hörmodells; diese aktiviert in einem exemplarischen Hörvorgang individuelle, zunächst bloß potentielle „Landkarten des Mithörens“ (S. 261). Solche Landkarten entsprechen aber nicht unbedingt einem wissenschaftlichen Objektivitätsideal oder auch nur chronologischen Fakten der Kompositionsgeschichte: Denn „[d]ort, wo das *Mithören* in Kraft tritt, [...] herrscht Anarchie. Die Ähnlichkeitshypothesen entstehen aus persönlichen Entscheidungen heraus“ (S. 256), also aus der je individuellen Hörbiographie und -sozialisation. Sowohl Expert*innen als auch Nicht-Expert*innen „projizieren, indem sie eine Komposition hören, achronologisch strukturierte, intertextuelle musikalische Karten in die Welt des Mithörbaren“ (ebd.). Ein solcherart „offener“ Werkbegriff, der mit intertextualitätstheoretischen Ansätzen sowie mit Paulo de Assis' „Schichtenmodell“ korrespondiert (vgl. S. 160f.), stellt tatsächlich konsequent das musikalische Hören in seiner unhintergehbaren Subjektivität und

Kontingenz ins Zentrum, wirft aber grundlegende methodische Fragen für die historische Musikforschung, Musiktheorie und musikalische Analyse auf: Zunächst käme hier ein autoethnographisches Vorgehen in Frage (vgl. Zorns Beispiel zu ihren eigenen Hörerfahrungen mit Richard Strauss, S. 256–260), aber Zorn betont ja gerade auch das intersubjektive, an historische Normen und Konventionen gebundene Moment im Hören von musikalischen Kunstwerken. Daher sehe ich hier einige Anknüpfungspunkte zwischen Zorns umfassendem Theorie-Entwurf und bereits vorhandenen Diskursen und Methoden – weniger im Sinne einer Neukartierung der Musikgeschichte als eines das eigene Hören stärker reflektierenden und zugleich intersubjektiv möglichst verbindlichen musikbezogenen Sprechens und Schreibens: Zu denken wäre hier beispielsweise an eine engere Verknüpfung von diskurshistorischen mit analytischen Herangehensweisen im Hinblick auf historisch „rekonstruierte“ sowie heutige Höreinstellungen und -erwartungen, an die in der jüngeren Interpretationsforschung bereits stattfindende Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von musikalischer Interpretation und wahrnehmungsorientierter Analyse, oder an posthermeneutische Ansätze, die sich stärker der Klangsinnlichkeit und damit auch der Hörwahrnehmung musikalischer Werke verpflichtet fühlen.

(November 2022)

Cosima Linke

Musik und Subjektivität. Beiträge aus Musikwissenschaft, Musikphilosophie und kompositorischer Praxis. Hrsg. von Daniel Martin FEIGE und Gesa ZURNIEDEN. Bielefeld: transcript 2022. 326 S., Abb. (Musik und Klangkultur. Band 41.)

Der Band *Musik und Subjektivität* verbindet gleich zwei intensiv diskutierte Begriffe, nämlich den philosophischen Begriff der Subjektivität und den der Musik; letzterer

wurde zunächst unter Schlagworten wie dem ‚Musicking‘ erweitert und sowohl aus soziologischer wie aus ethnologischer Perspektive hinterfragt. Eine Kombination beider Begriffe macht sie keineswegs leichter fassbar. Die hier versammelten Beiträge aus Musikwissenschaft, Philosophie und der musikalischen Praxis diskutieren bald eine theoretische Problemstellung, bald historische Fragestellungen, analysieren Momentaufnahmen oder erörtern ein auf eine/n Künstler*in bezogenes spezifisches Problem. Die einzelnen Artikel unterscheiden sich grundsätzlich, und dies nicht nur thematisch und methodisch, sondern auch in Bezug auf ihre inhaltliche Tiefendimension. Während einige Beiträge grundlegende philosophische Felder bestellen, verhandeln andere dieses komplexe Thema eher punktuell oder bewusst essayistisch.

Im Eingangstext beschreiben Gesa zur Nieden und Daniel Martin Feige umsichtig und deutlich Motivation und Movers, aber auch die Hemmschuhe ihres ambitionierten Vorhabens. Dass Musik vielfach und nicht selten im Vergleich zu anderen Disziplinen als „Gefühlkunst“ zu „unserem Innersten sprechen“ könne, beruhe auf „vielen problematischen Vorverständnissen“ (S. 7). Doch auch die Konzentration auf die logische Seite berge die Gefahr eines „reduktionistischen Verständnisses der Musik“ (S. 7). Hegels Verortung der Musik und „seine Auffassung, dass Musik zwar keine Gehalte artikuliert, aber die Form unserer Subjektivität selbst in ihren existentiellen Bewegtheiten durchspielt“ (S. 7), dient als theoretische Basis und in gewisser Hinsicht als Leitgedanke des Bandes. Daran anschließend findet sich die Denkfigur, dass Musik in „Subjektivität eingreift wie auch die Strukturen der Subjektivität selbst artikuliert“ (S. 8), die nicht nur in der Einleitung, sondern in verschiedenen Beiträgen aufscheint.

Die Herausgeber*innen setzen sich politisch überaus wach mit virulenten Theorien

und Perspektiven auseinander, die das Fach tangieren. Dazu zählt die Diskussion des „entgrenzten Musikbegriffs“ wie diejenige der „New Musicology“, in der bekanntlich „ein verstärkter Fokus auf die subjektbezogenen Produktions- und Rezeptionsweisen von Musik gelegt wurde“ (S. 8). Auch die klangliche Dimension von Musik wird mitgedacht, ebenso wie die „Materialität von Instrumenten, Räumen oder musikalischen Notationen“ (S. 9). Dass sich auch die Analyse eines wie immer tradierten europäischen Musikkanons „zunehmend intermedialer und vor allem geographisch-kulturell diverserer Perspektiven“ bedient, ist zwar keine neue Erkenntnis, wird aber, nicht zuletzt durch die grundsätzliche Frage nach der „Brauchbarkeit des Musikbegriffs“ (S. 12), in der Publikation ernst genommen. Im vorliegenden Sammelband sind unaufgeregt auch solche Diskurse präsent, welche die „Rolle der Kunst in postkolonialen, gendertheoretischen wie klassismuskritischen Interventionen“ (S. 12) problematisieren. Bewährte Theoreme werden verhandelt, und der Subjektbegriff wird darüber hinaus auch als Terminus „einer gesellschaftlichen Norm“ begriffen, die „mit Normalisierung, Habitualisierung und damit Ausschluss“ einhergehe (S. 14). Im Unterschied zu den Herausgeber*innen, die in der Einleitung des Bandes für einzelne Beiträge thematische oder perspektivische Gemeinsamkeiten identifizieren, um diese zu bündeln, sollen in der vorliegenden Rezension die Beiträge in der editorischen Reihenfolge des Bandes kurz vorgestellt werden, um sie gleich auch in Beziehung zueinander zu setzen.

Der Band beginnt mit einem Kapitel, das als „musikwissenschaftliche Perspektiven“ überschrieben ist. Diese unterscheiden sich – etwas konstruiert – von den philosophischen Perspektiven, was zeigt, dass dies eher als Gliederungsaspekt denn wörtlich gemeint ist. Das machen schon die Beiträge von Janz und Hinrichsen deutlich, die ohne

Weiteres unter den philosophischen Perspektiven hätten publiziert werden können. Am Anfang steht ein erfrischend Stellung beziehender Beitrag zum Thema „Musikalische Subjektivität und musikalische Normativität“ von Tobias Janz. Er betont den Unterschied zwischen dem „historischen Diskurs über musikalische Subjektivität“ und dem „Phänomen, auf das sich dieser Diskurs bezieht“. Dieser sei, wenn überhaupt, dann als „Spur vergangener Subjektivitäten“ erkennbar (S. 23). Unter Rekurs auf Hegel kommt Janz in seinem Beitrag zu dem Schluss, dass sich Subjektivität nicht „inhaltsästhetisch fassen“ lasse (S. 35). Für sinnvoller als die Suche nach einem normativen Subjekt- oder Musikbegriff hält Janz eine „historisch differenzierende und phänomenologisch präzise Analyse der Bedeutung von Musik“ (S. 45).

Wolfgang Fuhrmann schließt an mit einer umfanglichen Themenstellung, wenn er nach der „expressiven Subjektivität in der europäischen Musikgeschichte“ fragt, die er in den Inhaltsfeldern „Performanz und Schrift, Präsenz und Repräsentation“ anschaulich macht. Zunächst definiert Fuhrmann seinen Begriff von expressiver Subjektivität, um hier engagiert die Emphase des „Ich in Europa“ nachzuvollziehen, das in der Musik prominent Zeugnis ablege. Im Text dekliniert Fuhrmann die Voraussetzung und Bedingtheit der Musik, wenn er unter den Auspizien einer „dialektischen Bewegung von Kompositionsgeschichte und Ausdruckstheorie“ (S. 59) reflektiert, welche Wirkungsradien und Konsequenzen die Musik in ihren jeweiligen Erscheinungsformen anbietet.

Melanie Unseld befasst sich mit der in der Biographie-Forschung vieldiskutierten Frage „Wer schreibt?“ und analysiert das „Subjekt des Autors von Musikerbiographien“. Unseld betont in ihrem Text, dass Musikerbiographien „schließlich auch Aussagen von Biographinnen und Biographen“ seien, die in einem Prozess der Perspektivi-

tät, Selektivität und Kommunikativität nicht nur das biographierte Objekt fokussieren und narrativ vermitteln, sondern selbst eine „Subjektposition einnehmen und diese im- oder explizit zu erkennen geben“ (S. 73). Gewinnbringend wäre es, wenn das in den Beispielen doch offensichtlich hervortretende Interesse fortgesponnen würde zu belletristisch geprägten Komponist*innenbiographien bis hin zur Frage nach Tendenz und Ideologie in wissenschaftlichen Texten.

Der Beitrag von Hans-Joachim Hinrichsen knüpft an eine weitreichende Diskussion um Adornos Subjektbegriff an, um diese anhand von Beethovens Spätwerk „zwischen ‚Ausdrucksscheu‘ und ‚Formgesetz‘“ weiterzudenken. Er eröffnet mit einem ebenso starken wie geläufigen Beethoven-Bild: Der Komponist sei Repräsentant der „Befreiung des Individuums aus den Fesseln von Tradition und Konvention“ und als „Klang gewordener Inbegriff einer rücksichtslos sich selbst ausdrückenden Subjektivität“ (S. 85). Diese und andere „angesammelten Stereotypen [sic] der Rezeptionsgeschichte“ (S. 86) stellt der Autor auf den Prüfstand. Am Ende wird er ihm die „Zerstörung einer Illusion“ attestieren. Es bedeutet in letzter Konsequenz, dass Adorno nicht nur die Krise des Subjekts und, nachgerade kompensatorisch, die Re-Etablierung der Konventionen behauptete, sondern auch die Ambivalenz des Schein-Begriffs vorwegnahm, „dessen Dialektik Adorno erst sehr viel später in der *Ästhetischen Theorie* ausgearbeitet hat“ (S. 92).

Das weite Spektrum nicht nur des Gegenstands, sondern auch der methodischen Zugänge zeigt der Text von Andi Schoon unter dem Titel „Inszenierte Dokumente. Zu Paul Bowles' Sammlung traditioneller marokkanischer Musik“. Dass der amerikanische Schriftsteller Paul Bowles (1910–1999) anlässlich seiner Marokkoreise im Jahr 1956 nicht nur traditionelle Musikstile wie Ahwouach, Andaluz, Gnawa und Rwais dokumentierte, sondern ganz eigene Narrative erfand, schließt an die Beobachtung zur bio-

graphischen Narration von Melanie Unseld an, die Schoon aber noch deutlich zuspitzt: Er stellt heraus, dass Bowles, der „so charmante wie ignorante Sammler, Arrangeur und Kolonialist“ (S. 120), auf der Suche nach vermeintlich indigenem Klang postkoloniale Zeugnisse erschuf.

Am Ende dieses ersten Teils steht Gesa zur Niedens Beitrag zu „Musik und Subjektivität bei Bruno Latour“. Nieden bezieht sich auf die Actor-Network-Theory von Latour, genauer, sie analysiert eine kollaborative Arbeit von Bruno Latour, der Musikerin Chantal Latour und dem Komponisten Jean-Pierre Seyvos mit dem Kollektiv La Grande Clameur unter Rückgriff auf eben diese Theorie. Als Grundlage der Argumentation dient exemplarisch eine Arbeit zur Bach-Kantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (BWV 140), welche nun im Kontext der Pariser Klimakonferenz im Dezember 2015 in der Opera Bastille aufgeführt wurde. Gesa zur Nieden stellt das Projekt Latours Modernitätskritik gegenüber, um sich kritisch mit Musikhistoriographie auseinanderzusetzen.

Den Teil der musikphilosophischen Perspektiven eröffnet wiederum ein grundsätzlicher Text, verfasst von Georg W. Bertram, der die Frage stellt: „Inwiefern ist Musik als subjektiver Ausdruck zu begreifen?“ Ins Zentrum seines Artikels stellt der Autor das Spannungsfeld von eigenen Formen und Strukturen der Musik, die sich „unabhängig von Subjekten“ konstituieren. Er hinterfragt, wie sich diese Eigenständigkeit überhaupt mit dem Gedanken vertrage, „dass Musik einen subjektiven Ausdruck leistet“ (S. 143). Auch hier wird das nur augenscheinlich polare Feld von Formalem und Expressivität aufgerufen, dabei aber produktiv in Beziehung gesetzt. Bertrams Zwischenfazit, dass die Auseinandersetzung mit Musik „die Gefühlswelt eines Subjekts nicht ab[schließe]“, sondern öffne „für unabsehbare weitere Entwicklungen“ (S. 155), gilt für den gesamten Band.

Von Matthias Vogel folgt eine bescheiden annoncierte „Notiz mit Fußnoten“, welche die „Musik als Medium der Selbstbegegnung“ befragt. Ähnlich den vorangegangenen Beiträgen eröffnet auch dieser Artikel mit dem Dilemma, dass „Musik kein repräsentationales Medium“ sei, in welchem sich folglich auch keine „grundlegende[n] Merkmale des Subjektiven, der Perspektivität, des Selbstbezugs oder der Selbstreflexion“ aufzeigen ließen, was im „flagranten Kontrast“ dazu stehe, dass „Musik, Musikmachen und Musikhören ein geradezu intimes Verhältnis zur Subjektivität“ (S. 156) eingehe. Anders als Tobias Janz, der positiv die therapeutischen Eigenschaften der Musik hervorhebt, kritisiert Vogel mit Rekurs auf Tia DeNora die Einstufung einer Musikrichtung als Quietiv als zu wenig ambitioniert. Vogel charakterisiert die „erfahrungsförmige Selbstbezugsstruktur“, um zu dem Schluss zu gelangen, dass Musik ein Medium der „Selbstbegegnung“, nicht aber der „Selbstreflexion“ sei (S. 166).

Die Idee von Musik als Handlung steht bei Judith Siegmund im Vordergrund, die, anknüpfend an aktuelle Handlungstheoreme, „Musik als Tätigsein“ betrachtet und nach der „Verantwortung von Subjekten in musikalischen Beziehungen“ fragt. Von den von Siegmund im Text aufgelisteten Punkten seien hier nur einige zur Veranschaulichung herausgestellt: Kritisch bemerkt sie die inhärente Vergleichsperspektive, in der atonale Musik stets im Abgleich zu tonaler Musik beschrieben werde. Zudem attestiert sie der Musiktheorie generell eine „vollständige Abwesenheit des Menschlichen“ (S. 169). Ein konstruktiver Ansatz ergebe sich über die Auffassung von Musik als kommunikative Beziehung, die Siegmund auf „jegliches musikalische Handeln (Komposition wie allgemeine Ausübung), Aufführung und das Hören“ anwendet. Mit Verweis auf den Verantwortungsgedanken von Hannah Arendt sticht der schöne Satz heraus, dass Welt, „weitergedacht mit Arendt, das [ist],

auf das wir uns gemeinsam beziehen – sehend und hörend; das, was uns als Öffentliches teilt und in Pluralität verbindet“ (S. 185).

Christian Grüny setzt sich daran anschließend in seinem Text zur „Rolle der Musik für unser Selbstverständnis“ mit Susanne K. Langer und dem „Mythos des inneren Lebens“ auseinander. Den Versuch, Subjektivität zu fassen, relativiert Grüny zugunsten von „verschiedene[n] Aspekte[n] des subjektiven Lebens“, die „von der ethisch-politischen Balance der Seele über die formale Struktur der Subjektivität als solcher bis zu spezifischen historischen Subjektivierungsformen und die Reflexion leiblicher Erfahrung bis zur Selbstregulation moderner Subjekte“ reichen (S. 194). Emotionen und Denken würden bei Langer, so Grüny, „als unterschiedliche Ausprägungen derselben Matrix“ verstanden (S. 200).

Mit Gedanken zum Zusammenhang von Interpretation und Subjektivität erweitert Martin Niederauer das inhaltliche Spektrum und diskutiert ganz bodenständig die Erwartungshaltungen an eine „gelungene“ Jazzimprovisation. So wie Hinrichsen Klischees, Stereotype und Vorannahmen in der Beethovenrezeption herausarbeitet, so erdet Niederauer den Jazz, indem er attestiert, dass dieser überhaupt nicht „außerhalb dessen statt[finde], wogegen viele seiner ProtagonistInnen ankämpfen“ (S. 209). Die Jazzimprovisation sei eine Form von Gesellschaftskritik und schaffe sogar ein utopisches Moment. Ob die nachgerade regelhafte Aufstellung der „dos and don'ts“ nicht in sich selbst widersprüchlich zu der hier propagierten musikalischen Achtsamkeit ist, scheint mir immerhin bedenkenswert.

Dieses Kapitel schließt mit einem substantiellen Text zur „Musik als Reflexionsform“ ab, in dem Daniel M. Feige die „Rolle der Künste in der menschlichen Lebensform“ auslotet. Wie zum Schlussapplaus werden hier im Text am Ende noch einmal

die Berühmtheiten der Musikphilosophie auf die Bühne gebeten: Kunstvoll resümiert Feige philosophische Ansätze eines Aristoteles, Kant und Hegel, allerdings liegt der Fokus nun auf den reflexiven und selbstbewussten Eigenschaften des Menschen, was uns „im kollektiven Denken und Handeln zu dem mach[e], als was wir uns verstehen“ (S. 221). Der Beitrag schließt mit der sprechenden Forderung: „Eine Bestimmung der Musik muss sich nicht allein der prospektiven Frage zukünftiger Musik stellen, sondern auch vergangene Musik als etwas verstehen, was retroaktiv in Bewegung bleibt“ (S. 252). Im gesamten Band firmiert Hegel immer mal als Pate, auch dann, wenn er gar nicht benannt wird.

Das dritte Kapitel widmet sich den künstlerischen Perspektiven. Die in diesem Teil publizierten Texte sind ebenfalls heterogen, tendenziell basieren sie aber eher auf biographischen und künstlerischen Erfahrungsberichten. Claus-Steffen Mahnkopf macht hier den Anfang und setzt dabei insofern auf Kontinuität, als er, sich selbst beobachtend, den vor vielen Jahren geäußerten Satz „I want to express myself“ einerseits distanziiert belächelt, andererseits aber auch als Selbstzeugnis anerkennt. Innerhalb des Textes folgt eine Art Thesenanschlag, der die Grundsätze und Prinzipien seiner Musikan-schauung öffentlich macht. Diese reichen vom generellen Aufruf zur Reaktivierung der Affektenlehre bis hin zur Stückcharakterisierung eigener Kompositionen. Am Ende hält Mahnkopf es, und das verwundert nicht, mit Adorno und Derrida, wenn er feststellt: „Mehr als dass ich das Werk schaffe, schafft es mich“ (S. 264).

Während der Text von Mahnkopf ein Inneres nach außen kehrt, so beginnt Isabel Mundry mit einer sensiblen Beobachtung ihrer Umgebung. Sie befasst sich mit dem „Objekt der Geste“ und beschreibt dazu den Eindruck eines „Klanggemisch in meinem Hof“, den sie mit Werken von Pierre Huyghe und Rabih Mroué in einen Zusammenhang

stellt. Es geht ihr nicht um die Emphase eines neuen (Hör-)erlebnisses, sondern um das „Nachdenken über das Ein- und Rückwirken zwischen einer wiederholbaren Struktur und der Singularität ihres Erscheinens“ (S. 268). An dieser Stelle schafft Mundry eine Brücke zu denjenigen Beiträgen, die unter der Rubrik Musikwissenschaft stehen, da sie „Oszillationen“ befürwortet „zwischen dem Zuhören oder Zuschauen und Teilhaben beziehungsweise Bezeugen“ (S. 268). Poetisch formuliert sie: „Im Komponieren erkenne ich etwas wieder, was ich noch nie gesehen habe“ (S. 279). Das in verschiedenen Vorgängertexten im Band aufgespannte Verhältnis von Formgestalt und subjektivem Ausdruckspotential findet sich in ihren Überlegungen fast in der von Nietzsche apostrophierten Bedingtheit von Apoll und Dionysos wieder: Sie definiert die äußere Form als notwendige „Konkretisierung“ der „Individuation“ des Kunstwerks, ohne welche es gar nicht entstehen könne.

Mittelbar anknüpfend an den Text von Melanie Unseld, in dem es um biographische Perspektiven geht, umkreist Martin Schüttler eine autobiographische Sichtweise, die er als „Rekonstruktion im Selbstgespräch“ betitelt. Es geht ihm um „die Rolle von Musik“ für die Sozialisation der Protagonist*innen. Während Isabel Mundry die Grenzen von Komposition und Rezeption produktiv durchlässig gestaltet, so gerät hier eine soziologische Studie zur Komposition. Autobiographische Zeugen, Fiktion und Rollenspiele verwischen, wodurch Schüttler ableitet, dass er die Rollen des Interviewenden und des Interviewten gleich beide ausfüllt – eine Situation, die sich manche/r Künstler*in im Gespräch wünschen mag. Die Fragen sind bewusst vorhersehbar gehalten, wodurch das Interview fast überdeutlich nach Künstler*innen-Interview klingt: Reflexive Beobachtungen obliegen dem Autor, innovative Impulse bleiben dem Part des Künstlers vorbehalten, der un-

ter anderem das schöne Wort des „Erzähl-Selfies“ kreiert (S. 288).

Auch Johannes Kreidler bringt, wenn er das „komponierende Subjekt“ analysiert, das Selfie in seinem Diskurs um Subjektivität und Musik ins Spiel. Die für ihn prägnanten Begriffe sind dabei „Selfie, Sujet, Soundjekt“, die er in seinem Beitrag in die Tradition dialektischer Beziehungen von Subjekt und Objekt einbindet. Im Artikel geht Kreidler der Frage der Subjektivität anhand von eigenen Kompositionen nach: Er komponiert, um etwas zu bewegen oder (sich und anderen) etwas zu zeigen. Das Collagestück *product placements* beispielsweise, das der Komponist mit 70.200 Fremdanteilen konzeptioniert, „wurde komponiert, um die Rückständigkeit des Urheberrechts in digitalen Zeiten aufzuzeigen“ (S. 298). Sein erstaunlich heftig diskutiertes Stück *Minusbolero* löse deshalb Empörung aus, „weil es so gravierend den Standards der auktorialen Identifikation zuwiderläuft“ (S. 308).

Am Ende des Bandes wird noch einmal der Jazz in den Blick genommen, und zwar von Sebastian Sternal mit der Frage nach dem Personalstil im Jazz und auf der „Suche nach der eigenen Stimme“. Sternal macht zur Prämisse der Improvisation zum einen „die individuelle Auswahl“ und „andererseits die Transformation der gewählten Bausteine“ (S. 311). Möglicherweise muss man sich hier über den Eindruck hinwegsetzen, dass die Textreihenfolge im Band einen Rückschritt suggeriert, und es fällt etwas schwer, nach einem Personalstil zu fragen, wenn zuvor mit Kreidler der Ort des Subjekts bereits als beredtes „Geheimnis“ (S. 308) gedacht wurde.

Die hier zusammengebrachte Sammlung birgt so manche Angriffsfläche, aber auch Potentiale, denn sie widersetzt sich überstrapazierten Deutungshoheiten, die ja nicht selten in solchen Sammelschriften zunächst kritisch reflektiert sind, um am Ende doch stabilisiert zu werden. Der Zusammenhang

von Musik und Subjektivität in den Artikeln legt die Koordinaten fest, diese werden aber nicht als feststehendes Konstrukt, sondern dynamisch aufgefasst. Eine gemeinsame Horizontlinie ist immer wieder zu erkennen, und Patenschaften wie diejenige eines Hegel scheinen an verschiedenen Stellen im Band auf.

Die Herausgeber*innen sprechen in der Einleitung davon, dass Kunstdiskurse, und hier lässt mich eine Formulierung aufmerken, nur „richtig ein[ge]ordnet“ werden müssten, um zu einem „angemessenen Verständnis künstlerischer Autonomie heute“ zu gelangen (S. 13). Ist es nicht fragwürdig, wenn in den einzelnen Artikeln Öffnung, Dynamik und das Hinterfragen gutgeheißen und „jede Situation des Musizierens und Musikhörens“ (S. 12) wertgeschätzt wird und andererseits „richtige“ Sichtweisen empfohlen werden? Eine mögliche Antwort geben die Herausgeber*innen, wenn sie konstatieren, dass „unsere Verständnisse solche sind, die prinzipiell öffentlich und kritisierbar sind; ein rein privates Wissen und Meinen wäre kein Wissen und Meinen. Verschiedenheit und Individualität gibt es nur vor dem Hintergrund von Gemeinsamkeiten“ (S. 13). So sympathisch ist es dann auch, dass sich die Herausgeber*innen der eigenen Deutung des Subjekt-Begriffs nicht enthalten, sondern Position beziehen, und zwar unter den Bedingungen von „Konstitution“ wie einer „historische[n] Grammatik“ (S. 14). Bei einer solchen Vielzahl an Themenstellungen, zu denen auch „die Rolle musikalischer Subjekt-Objekt-Bezüge in nicht genuin musikalischen Kontexten wie der Globalisierung oder dem Klimawandel“ (S. 9) bedacht wird, läuft ein Buchprojekt zuweilen Gefahr, dass die Zielsetzung etwas zu verwässern droht. Doch der Band leistet, was aktuell vielerorts versucht wird: nämlich eine „Instanz der Navigation“ zur Verfügung zu stellen, die zwischen „zwei Polen“ vermittelt, nämlich „einer musikalischen, sprich: einer auch durch Musikerfahrungen

mitbestimmten Subjektivität in ihren historischen Ausprägungen auf der einen Seite und einem ästhetisch-systematischen Subjektbegriff, der dazu herangezogen wird, musikhistorische Entwicklungen oder Zusammenhänge zu erklären“ (S. 10). Die aufgeworfenen Fragestellungen werden nicht systematisch abgearbeitet, sondern als kaum je befriedigend zu erfassendes Themenfeld akzeptiert, um anhand diskursiver Annäherungen umkreist zu werden. Jene Um- und Einkreisungen bedeuten in fast allen Fällen ein großes Denk- und Lesevergnügen, wozu die graphisch kunstvolle Gestaltung des Bandes unbedingt beiträgt.

(November 2022) *Friederike Wißmann*

Giuseppe Tartini: Edizione nazionale delle opere musicali di Giuseppe Tartini. Serie VI: Opere didattiche. Band 1: L'arte dell'arco. Hrsg. von Matteo COSSU. Kassel u. a.: Bärenreiter 2022. XXII, 56 S.

In den letzten Jahren hat sich mit Sergio Durante (Präsident), Margherita Canale Degrassi, Federico Guglielmo, Milada Jonášová, Metoda Kokole, Agnese Pavanello, Pierpaolo Polzonetti und Neal Zaslaw ein wissenschaftliches Komitee formiert, das die Editionsreihe „Giuseppe Tartini – Edizione nazionale delle opere musicali“ ins Leben rief. Dieses Komitee strebt erstmals eine komplette Ausgabe der Werke Tartinis an. Nun ist der erste Band des ambitionierten Projektes im Bärenreiter-Verlag erschienen, herausgegeben von Matteo Cossu; es handelt sich um das didaktische Werk *L'arte dell'arco* (zu Deutsch die Kunst des Bogens oder die Kunst der Bogenführung). Bevor der Inhalt des Bandes näher vorgestellt wird, lohnt es sich, auf die Editionsrichtlinien und einleitenden Bemerkungen des wissenschaftlichen Komitees einzugehen.

Die Expertengruppe erklärt im Vorwort der zweisprachigen Publikation (italienisch/englisch), dass eine Gesamtedition bisher an

der außergewöhnlich komplexen Quellenlage gescheitert ist. Tatsächlich sind von Tartini, verglichen mit anderen italienischen Geigenvirtuosen der Zeit (Arcangelo Corelli, Francesco Maria Veracini, Francesco Geminiani etc.), besonders viele Werke überliefert, der größte Teil davon handschriftlich. Von vielen existieren zudem verschiedene Versionen. Tartini verfügte nicht nur über einen sehr großen Schülerkreis, sondern händigte – anders als andere Geiger – seine Kompositionen eher großzügig aus. Das komplette Gegenteil lässt sich zum Beispiel von Corelli sagen; von ihm sind kaum handschriftlich überlieferte Kompositionen bekannt, die nicht auch im Druck erschienen wären. Insofern konkludiert das Expertengremium im Zusammenhang mit Tartini aus gutem Grund – wenn auch etwas umständlich formuliert –, dass die Quellenlage nicht in ihrer Komplexität an sich, sondern in der Art dieser Komplexität außergewöhnlich sei („not in its complexity per se, but in the nature of that complexity“, S. VII). Umso beispielhafter und lobenswerter ist es, dass sich die „Edizione nazionale delle opere musicali di Giuseppe Tartini“ gemäß Editionsrichtlinien auf sämtliche bekannte Quellen stützen will, selbst wenn ein Autograph existiert. Die interessierte Leserin/der interessierte Leser darf sich also künftig nebst der erstmaligen kompletten Publikation der Werke Tartinis auch auf verschiedene Fassungen dieser Werke und ergiebige Informationen über die Verbreitung seiner Musik freuen.

Der erste Band gibt bereits eine Kostprobe davon: *L'arte dell'arco* ist ein didaktisches Werk, das aus zahlreichen Variationen über Corellis *Gavotta* aus seinem Opus 5, Nr. 10 besteht und in mehreren sich ergänzenden Quellen überliefert ist, die der Editionsband allesamt berücksichtigt. Hauptquelle ist ein aus dem Umkreis Tartinis stammendes Manuskript aus Padua mit dem Titel „Variazioni [...] del Signor Giuseppe Tartini“. Dieses umfasst 40 Variationen,

wobei der Generalbass von Corellis achttaktiger Vorlage abweicht. Der Titel *L'arte dell'arco* geht wohl kaum auf Tartini zurück, sondern auf die von ihm nicht autorisierte Pariser Publikation „L'arte del [sic] arco ou l'art de l'archet“ von Charles-Nicolas Le Clerc aus dem Jahre 1757. Dieser Pariser Druck umfasst zwei Variationen weniger als das Paduaner Manuskript, ist ansonsten aber weitgehend identisch. Im Anhang des Editionsbandes sind zusätzliche, nicht in der handschriftlichen Hauptquelle überlieferte Variationen aus dem 18. Jahrhundert enthalten. Anhang 1 umfasst 17, dank Pietro Pinelli in einer weiteren Pariser Publikation von Boivin aus dem Jahr 1748, überlieferte Variationen. Anhang 2 wiederum umfasst 12 Variationen, die Luigi Marescalchi 1788 in Neapel veröffentlichte. Marescalchi publizierte insgesamt 50 Variationen, von denen 38 ebenfalls im Paduaner Manuskript tradiert sind. Ob die 12 zusätzlichen Variationen tatsächlich in der Tradition Tartinis stehen oder von Marescalchi selbst stammen, lässt sich nicht klären. Nach Ausführungen über die Quellenlage umreißt der Herausgeber Matteo Cossu die Rezeptionsgeschichte des *L'arte dell'arco* im 19. und 20. Jahrhundert. Dieser Abschnitt ist ein großer Gewinn der Publikation. Indem er interpretationsgeschichtliche Fragen erörtert und zugleich Aufnahmen aus dem 20. Jahrhundert berücksichtigt, spannt er den Bogen vom 18. Jahrhundert in die heutige Zeit. Die klaren und konzisen Darstellungen Cossus sowie die englische Übersetzung von Pierpaolo Polzonetti werden mit zwei Abbildungen von handschriftlichen Quellen ergänzt. Aufschlussreich ist ferner das abschließende Kapitel, in welchem die einzelnen Quellen detailliert beschrieben und beurteilt werden. Der Notentext ist ansprechend und benutzerfreundlich präsentiert. Eine mit so viel Sorgfalt und Kenntnissen erarbeitete historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke Giuseppe Tartinis (1692–1770) entspricht sowohl einem Desiderat

sowohl von Forschern als auch von Musikern und war längst überfällig. Es ist der „Edizione nazionale delle opere musicali di Giuseppe Tartini“ sehr zu wünschen, dass sie ihr ehrgeiziges Ziel erreicht. Mit dem ersten Band ist ihr bereits ein guter Einstand gelungen.

(November 2022)

Christoph Riedo

PAUL HINDEMITH: *Sämtliche Werke. Serie I: Bühnenwerke. Band 10, 1–3. Die Harmonie der Welt. Oper in fünf Aufzügen. 3 Partituren. Hrsg. von Giselher SCHUBERT. Mainz: Schott 2021–2022. Teil 1: XCVII, 124 S. Teil 2: XII, 373 S. Teil 3: XIX, 266 S.*

Wenige Jahre nach der Edition von Paul Hindemiths Symphonie *Die Harmonie der Welt* (UA 1951) legt Giselher Schubert nun auch die gleichnamige Oper im Rahmen der Gesamtausgabe vor. Er macht ihre Partitur damit erstmalig einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich – ein für die praktische und wissenschaftliche Hindemithrezeption äußerst begrüßenswerter Schritt. Schließlich zählt *Die Harmonie der Welt* zu denjenigen Kompositionen, die Hindemith am intensivsten beschäftigt haben: Erstmals 1938 als Idee in Briefen zwischen seiner Frau Gertrud Hindemith und seinem Verleger Willy Strecker greifbar, arbeitete er bis zu ihrer Uraufführung 1957 fast 20 Jahre lang immer wieder an dieser Oper zu unterschiedlichen Lebensstationen des Universalgelehrten Johannes Kepler (1571–1630). Wie bereits bei *Mathis der Maler* (UA 1938) schrieb Hindemith auch das Libretto selbst. Darin stellte er immer wieder auf mannigfaltige, jeweils assoziativ an zeitgenössisch aktuelle gesellschaftliche und politische Geschehnisse anschlussfähige Weisen das menschliche Hoffen auf und Suchen nach (vieldeutiger) ‚Harmonie‘ im Leben dar. Nicht nur die Hauptfigur Kepler, sondern auch sämtliche andere Figuren ließ er dabei bis in die Schlussalle-

gorie hinein ausnahmslos scheitern. Seine Grundidee beschrieb Hindemith in einem Interview von 1957 als „rein menschliche[s] Problem, [...] das eigentlich jeden angeht“ (zit. nach I. Knoth, *Paul Hindemiths Kompositionsprozess ‚Die Harmonie der Welt‘*, Mainz 2016, S. 82). Unter stetem Changieren zwischen klar scheinender Form und Formaauflösung und sich ineinander flechtenden und wieder entwirrenden Simultanszenen entwickelte er eine komplexe Tonsprache, die eben diesem Suchen und Nicht-Finden ästhetische Wirkung verleiht.

Dabei ist es wohl Hindemiths maßgeblicher Orientierung an der Aufführung selbst zuzuschreiben, dass seine Arbeit an der *Harmonie der Welt* keineswegs mit der Uraufführung abgeschlossen war. Er leitete diese und einige weitere Aufführungen der Inszenierung in München (1957/58), eine Aufführung der Folgeinszenierung in Bremen (Premiere 1957; Hindemith-Dirigat 1958) sowie eine konzertante, stark gekürzte Fassung zu seinem 65. Geburtstag in Wien (1960) selbst und nahm jeweils diverse Korrekturen (darunter Reduktionen der Instrumentation und vokale Stimmenergänzungen) und Striche vor. Seinem Verlag Schott kündigte er mehrfach an, größere Umarbeitungen zu planen; zuletzt drang er im Januar 1962 darauf, die Partitur noch nicht drucken zu lassen, da er bei Aussicht auf eine weitere Inszenierung noch „größere[] Sprünge[] und Umarbeitungen“ (zit. nach Bd. 1, S. IX) vornehmen wolle. Eine solche Gelegenheit erhielt Hindemith zu Lebzeiten nicht mehr. Allerdings erarbeitete seine Witwe gemeinsam mit Ljubomir Romansky und Günther Roth eine weitere Fassung für Wuppertal (Premiere 1966), die sie auf Wünsche Hindemiths zurückführte.

Aufgrund dieses äußerst komplexen Kompositionsprozesses ohne eindeutige ‚Endfassung‘ stellt sich auch bei der *Harmonie der Welt* die gerade für Operneditionen immer wieder ebenso komplexe wie virulente Frage, welche Fassung zu edieren sei –

zumal als nicht-hybride Printausgabe. Die Anfang der 1970er-Jahre festgelegten Richtlinien der Hindemith-Gesamtausgabe erklären es als zentrales Editionsziel, „dass der vom Komponisten letztwillig festgelegte Text gewahrt bleibt und bei Aufführungen nach der Gesamtausgabe jederzeit eindeutig erkennbar wird“ (Bd. 1–3, S. VI). Da der Komponist seine zuletzt 1962 gewollten „größeren Sprünge[] und Umarbeitungen“ nicht selbst umgesetzt hat, hält die Edition quasi eine optimierte Maximalfassung fest: Schubert übernimmt nahezu alle in diversen Quellen eingetragenen Korrekturen, die Hindemith vor allem im Zusammenhang mit seinen eigenen Dirigaten vorgenommen hatte. Diese Korrekturen wurden 2017 von Schott zusammenführend (leider nicht ganz vollständig, vgl. Bd. 3, S. 220) in einen neu angefertigten Faksimiledruck der autographen Partitur eingearbeitet, der der Edition als „Hauptquelle“ dient. Das entsprechend edierte Libretto ist dem Notentext (zusätzlich) vorangestellt. Die Sprünge bzw. Striche, die Hindemith in den gleichen Quellen (aber nicht deckungsgleich) verzeichnet hat, übernimmt der Herausgeber hingegen nicht; sie werden allerdings genauso wie die der Wuppertaler Inszenierung im Anhang des 1. Bandes aufgelistet. Damit folgt Schubert der Vorgehensweise Hindemiths, der den Verlag dem Aufführungsmaterial eine Liste mit einigen seiner Sprünge hatte beilegen lassen.

Daraus ergibt sich eine angenehm lesbare Partitur, die Schuberts Editionsentscheidungen zuverlässig umsetzt: Sie ist an allen Stellen hervorragend zu überschauen, die von Hindemiths Autograph abweichende Darstellung einzelner Instrumentengruppen in einem oder mehreren Systemen erscheint stets an optimaler Lesefreundlichkeit orientiert; Fußnoten werden bis auf seltene Ausnahmen ausgespart. Damit steht den Richtlinien der Gesamtausgabe folgend die Orientierung an der unkomplizierten Lesbarkeit für praktische Bedürfnisse im

Vordergrund. Das Lesartenverzeichnis informiert gründlich (und zusammenführend) sowohl über eigentliche Lesarten als auch über weitere, durchweg nachvollziehbare Editionsentscheidungen Schuberts. Einzig die Darstellungen der Triller (die zu den stillschweigenden, nicht erläuterten Normierungen der Gesamtausgabe insgesamt gehören) irritieren ein wenig, da sie definitive Längen suggerieren, die Hindemith so nicht notiert hat.

Über den klaren Notentext hinaus leistet die Edition aber noch deutlich mehr. Sie ist mit einer Reihe weiterer Materialien ausgestattet, die allen Interessierten aus Praxis wie Wissenschaft Einblicke in Hindemiths Arbeit an dieser Oper geben. Dazu gehören Reproduktionen aus ausgewählten Skizzen zu Libretto und Musik, Librettotyposkripten und dem Partiturautograph. Zudem stellt die Ausgabe Zitate aus Briefen zusammen, in denen Details unterschiedlicher Inszenierungen mit Hindemith und seiner Frau besprochen wurden. Ferner druckt sie pragmatisch edierte frühe konzeptionelle Librettoentwürfe, ausformulierte einzelne Bilder (Akte) sowie zwei (fast) vollständige Fassungen ab. Nicht zuletzt bietet sie eine äußerst detailreiche deskriptive Dokumentation der komplexen Quellenlage und -chronologie in Einleitung, Kritischem Bericht und dessen gesonderter Quellenbewertung (mit einigen Redundanzen). Dabei gibt Schubert in der Einleitung insbesondere Pressestimmen zu unterschiedlichen Aufführungen viel Raum, was gleichermaßen für Überlegungen zu prospektiven Aufführungen wie für interpretations- und rezeptionsgeschichtliche Ansätze interessant sein dürfte. Alle diese Neugierde weckenden Einblicke in den Kompositionsprozess und die Aufführungsgeschichte der *Harmonie der Welt* lassen es insbesondere aus wissenschaftlicher Perspektive allerdings als umso bedauerlicher erscheinen, dass der Printausgabe keine hybride Ergänzung beispielsweise durch einen digitalen Zugang zum

vollständigen Skizzenmaterial, den gesammelten Pressestimmen u. a. hinzugefügt wurde. Dies hätte gleichwohl Anpassungen der übergeordneten Richtlinien an aktuelle Entwicklungen der Editionsforchung und der Digitalisierung notwendig gemacht, deren Möglichkeit und Nutzen wohl separat zu diskutieren wären.

Die Ausgabe profitiert ohne Frage von den außerordentlich gründlichen Quellenkenntnissen und Erfahrungen des Editors nicht nur zu dieser Komposition Hindemiths. In der Einleitung wäre in Bezug auf die teilweise mehr defensive als argumentative Einordnung der Rezeption der *Harmonie der Welt* und manche Psychologisierung allerdings eine deutlichere Distanz zum Gegenstand wünschenswert gewesen. Gleichwohl gibt Schubert auch diesbezüglich gegenüber dem Forschungsstand neue Impulse, von denen mir insbesondere zwei aussichtsreich scheinen: Erstens schlägt er vor, Hindemiths Libretto unter den Kriterien der ‚offenen Form im Drama‘ nach Volker Klotz zu betrachten (Bd. 1, S. XXVI; V. Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1960). Klotz hatte in seiner Dissertation ‚geschlossene‘ und ‚offene‘ Form an-

hand von deutschen Dramen des 18. bis 20. Jahrhunderts analysiert und als parallele Entwicklungen sich diametral entgegenstehender Formen gegenübergestellt, die er jeweils auch mit unterschiedlichen ‚Welt-sichten‘ verband. Daran ließe sich beispielsweise auch die Frage anschließen, inwieweit Hindemith kompositorisch auf die ‚offene‘ Qualität seines Librettos eingegangen ist. Zweitens zitiert Schubert einen längeren Ausschnitt aus einem bisher unveröffentlichten, leider nicht datierten Interview (nach Juni 1960), bei dem Hindemith ästhetische Vorstellungen zum Verhältnis zwischen Gesang und Orchester in der Oper äußert (zit. Bd. 1, S. XXVIf., Anm. 132). Die mögliche Übertragbarkeit dieser Vorstellungen auf Hindemiths Behandlung der Gesangsstimmen in der *Harmonie der Welt*, die laut einer brieflichen Äußerung seiner Frau von 1956 zu einem „ganz neuen Gesangsstil“ (zit. ebd.) geführt habe, stellt Schubert zwar eher distanziert in den Raum; sie erscheint dennoch zumindest erörterungswürdig. Auch darüber hinaus ist der Angebotsvielfalt dieser Ausgabe rege, neugierige Verwendung zu wünschen.

(Oktober 2022)

Ina Knoth