

auch das Register, das neben Personen, Werken und Orten auch Institutionen umfasst.

Ein Buch dieses Umfangs über die Musik der USA ist ein Fresko: komplex und durchdacht im Aufbau, detailreich in der Ausführung, die Betrachtenden mit der Fülle und der Lust des suchenden Erkennens konfrontierend. Nicht jede(r) wird jedes Detail, jeden Namen finden, den er oder sie mit der Geschichte der Musik der USA verbindet. Und zuweilen mögen die Pinselstriche allzu schwungvoll gesetzt sein („Jazz ist das Ergebnis der Fusion von ländlicher Ohrmusik und städtischer Augenmusik, von westlichem Alphabetismus und afrikanischer Erinnerung“, S. 106). Doch diese Merksatzartigkeit verschwindet wieder in der Fülle der Details und in klug interpolierten, reflexiven Passagen über die Konstruktion von Narrativen oder über die Fragen von Grenzziehungen, (Selbst)Verortungen und Identitätsbildungsprozessen. Gut verbinden sich auch die beiden Disziplinen des Autoren-Duos: Die Themen werden von zwei Seiten beleuchtet, was unter einem Lichtkegel allzu starke Schatten werfen würde. Dass davon Musikgeschichtsschreibung gerade auch dort profitiert, wo Fragen des Populären, des Performativen, der Narrative und der Diskurse behandelt werden, ist offensichtlich.

(August 2022)

Melanie Unsel

PETER PETERSEN: *Sternsekunden der Musik in Kompositionen aus fünf Jahrhunderten*. Schliengen: Edition Argus 2022. 216 S., Nbsp.

Manche Leser der *Musikforschung* werden sich an jenes unterhaltsame Spiel der Jugendjahre erinnern, bei dem man darum stritt, welche drei Bücher und welche drei Partituren es verdienen, auf eine einsame Insel mitgenommen zu werden. Jeder stellte die besonderen Qualitäten seiner Lieblingswerke heraus, die es erlauben würden, lange Zeit von ihnen zu zehren. Damals fiel die

Entscheidung leicht, weil man nicht viele Werke kannte.

Peter Petersens Band *Sternsekunden der Musik* ist eine Weiterentwicklung solchen ästhetischen Abwägens. Der Autor hat 43 Werke ausgewählt, die er besonders schätzt; dabei begründet er seine Entscheidung jeweils mit einer prägnanten Stelle im Werk. Nicht das Werk als Ganzes, sondern nur diese Stelle in ihrer Besonderheit wird jeweils herausgestellt. Jedem dieser musikalischen Aphorismen stellt der Autor einen Notenausschnitt voran, in welchem die Schlüsselstelle graphisch durch leichte Aufhellung des Hintergrundes hervorgehoben ist. Das ist drucktechnisch ganz hervorragend realisiert und leuchtet unmittelbar ein. (Das Buch ist insgesamt mit jener Sorgfalt und Hingabe hergestellt, welche die Produktionen aus Ulli Schmitts Schliengener Verlag *Edition Argus* auszeichnen.) Im Durchschnitt ist eine solche Betrachtung dreieinhalb Seiten lang (43 Teile mit je einer Notenseite füllen 192 Textseiten). Der Autor richtet einen erfahrenen und fokussierten Blick auf die ausgewählten Musikwerke.

Ein solches Verfahren ist das genaue Gegenteil abstrakten Dozierens. Obwohl der Autor ganz objektiv spricht, lässt er keinen Zweifel daran, dass die ausgewählten Stellen ihm viel bedeuten. Jeder von uns hat ja für sich diese paar Takte, die zu üben sein Glück ausmachten, diese paar Verse, die er sich immer noch nicht oft genug vorgesprochen hat. Jeder kennt diesen Moment, von dem es in Poulencs Lied *Les chemins de l'amour* heißt: „Un jour j'ai senti sur moi brûler tes mains“. Der Autor spricht von „Sternsekunden der Musik“ und meint damit die Moment- oder Fulgurationsform der Sternstunde.

Unter einer Stern- oder Sternenstunde versteht man einen bedeutsamen Augenblick. In seinen *Sternstunden der Geschichte* (2000, ²2004) informiert Alexander Demandt über dieses Konzept. Petersen geht auf diesen Hintergrund – es gibt eine ganze Reihe von Büchern über Sternstunden (der

Philosophie, der Physik, der Kunst, etc.) – ebenso wenig ein wie auf einen Berührungspunkt mit Stefan Zweigs *Sternstunden der Menschheit*, der sich angeboten hätte, nämlich Zweigs Darstellung der Komposition der *Marseillaise* durch Claude Rouget de l'Isle. Statt seine individuelle Wortprägung „Sternsekunde“ durch solche Antezedentien zu belasten, erläutert er sie im Vorwort durch die Synonyme „Klangmomente“, „flüchtige Klangszenen“, „Sonderereignisse mit Tiefendimension“ (S. 7). Dieser Verzicht auf umständliche Vorreden zugunsten des unmittelbaren Zugriffs charakterisiert die Verfahrensweise des Autors insgesamt. Nicht nur seinen Leitbegriff, sondern auch die von ihm ausgewählten musikalischen Augenblicke betrachtet der Autor, um es mit einer Wendung des Musik- und Gestalt-Theoretikers Erich Moritz von Hornbostel zu sagen, „rein deskriptiv und theoriefrei“: Der Autor verzichtet auf ein vereinheitlichendes Verfahren; er überlässt sich der inneren Bestimmtheit der jeweiligen musikalischen Stelle. Der Autor weiß nichts besser, erteilt keine Zensuren; was er vor Augen stellt, betrachtet er als geglückt. Der Autor sucht nicht nach einem Zusammenhang zwischen den musikalischen Stellen, die er chronologisch aufreißt; er betrachtet jede in ihrem eigenen Licht. Der Autor fingiert weder Vollständigkeit in irgendeiner Hinsicht noch beansprucht er kanonartige Repräsentativität seiner Auswahl. Der Autor presst seine Lieblingsstellen nicht und interpretiert sie nicht zu Ende, er sonnt sich nicht in ihrem Glanz und hascht nicht nach rhetorischem Mehrwert. Vielmehr teilt er seine erhellen- den Überlegungen ganz unpräzise mit. Dass seine Leser Noten lesen können, setzt der Autor allerdings voraus.

Hochinteressant sind Petersens Ausführungen zur Veränderlichkeit der siebten Stufe in Chopins Klavierwerken (S. 50), die der Autor an sechs Beispielen erörtert. Im selben Sinn faszinierend ist es, wie er den ästhetischen Zugewinn identifiziert, der in J. A. P. Schulz' *Abendlied* aus einer

minimalen melodischen Asymmetrie resultiert (S. 31). Belebend ist die Erörterung des Wiedererkennungsmoments in Richard Strauss' *Elektra* – der Leser wird an die im Stück vorausgegangenen Höhepunkte und Kongestionen erinnert, zumal an den Wortwechsel zwischen Elektra und Ägisth (S. 88). Sehr überzeugend interpretiert der Autor die musikalische Disparatheit des Anfangswortes „Fremd“ in der *Winterreise* (S. 41f.).

Dieses subtile Argumentieren stützt sich auf den Notentext. Daraus folgt, dass die Gedankenführung nicht ebenso unwiderstehlich sein kann, wenn nicht die formal kompositorische Dimension der Musik betrachtet wird, für deren Darstellung die Notenschrift erfunden wurde, sondern die akustisch-performative Seite der Musik, die in den Noten nur benannt werden kann. (Die Einfügung eines Auflösungszeichens in einen Notentext zielt auf eine andere Schicht der Musik als die Einfügung der Vortragsbezeichnung *smorzando*.) Das auskomponierte Decrescendo eines im Unisono von Bläsern und Streichern vorgetragenen eingestrichenen d bei Bernd Alois Zimmermann mag als Aufführungserlebnis über die Maßen eindrucksvoll sein. Dem Notentext ist das Eindrückliche dieser Klangveränderung lesend aber nicht in derselben Weise zu entnehmen, wie die obengenannte melodische Veränderung bei Schulz, während die Fähigkeit zur Imagination eines solchen komplexen Klanggeschehens auf Berufsmusiker eingeschränkt sein dürfte (vgl. S. 166). An Ort und Stelle kann der Autor angesichts einer als Notentext vorliegenden und zu respektierenden Komposition nichts tun als zu hoffen, dass der Leser sich die Stelle zu Gehör bringt. Aber der Autor findet einen Weg, diesen Sachverhalt zu thematisieren. Erneut nicht rasonierend, sondern deskriptiv stellt er ihn vor die Augen des Lesers: Er präsentiert dem Leser eine selbst verfertigte Transkription einer Aufführung von *What a wonderful world* durch Louis Armstrong (S. 140). Die Transkription verweist auf die

Aufführung als das Original und auf die audiovisuelle Aufzeichnung als die überlegene Art der Objektivierung.

Es gelingt dem Autor auf überzeugende Weise, den Blick des Lesers auf Stellen in musikalischen Kompositionen und auf Momente der musikalischen Realität zu richten, und den Leser dabei zu begleiten, wie er diese Noten liest und wie er diese musikalischen Momente imaginiert und erlebt. Durch das luzide graphische Verfahren mit den durch *highlighting* ausgezeichneten Notenbeispielen und durch die klare und inspirierende Darstellung wird der Leser – lange bevor er sich alle 43 Beispiele vorgenommen hat – dazu ermutigt, über seinen eigenen Fundus musikalischer Sternsekunden nachzudenken. *So ist etwa der Pianissimo-Einsatz der Querflöte in Richard Strauss' Don Juan nach Buchstabe M* – doch darüber an anderer Stelle...

Das Buch hat noch einen weiteren Aspekt, den der Autor zwar nicht explizit thematisiert, für den er aber durch sein Verfahren überzeugend eintritt. Die Konzentration auf eminente musikalische Momente ist eine Absage an den Holismus in der Betrachtung künstlerischer Werke. Gemeint ist jenes Bestehen auf dem „Ganz oder Garnicht“, das sich im Vollstellen der Bücherregale mit Gesamtausgaben, im Anhören des Wohltemperierten Klaviers in chromatischer Abfolge der Stücke, schließlich in der Weigerung dokumentiert, Proust zu lesen, weil die Episoden ohne das Ganze nicht verständlich, das Ganze aber zu lang sei. Was Petersen statt solchem Insistieren auf Vollständigkeit dem Leser vor Augen führt und womöglich in ihm weckt, ist das Gespür für die *eine* geglückte Zeile, für den *einen* geglückten Reim. Diese Anregung ist beherzigenswert über die Musik hinaus. Als Georg Lukács 1920 seine *Theorie des Romans* mit dem Wort „Selig“ beginnen ließ, war es eine Sternsekunde. Um das zu merken, bedarf es einer Kenntnis von Lukács' Position in der Expressionismusdebatte nicht.

So ist das Buch von Petersen ein reiches und ein inspirierendes Werk. Beide nämlich, das Studieren der Beispiele und das angeregte Weiterdenken, führen dazu, dass aus den Sternsekunden, wenn man sich über ihrer Betrachtung vergisst, veritable Sternstunden werden.

(Juli 2022)

Franz Michael Maier

Musik und Homosexualitäten. Tagungsberichte Bremen 2017 und 2018. Hrsg. von Kadja GRÖNKE, Michael ZYWIETZ. Hamburg: Textem Verlag 2021. 457 S.

Der von Kadja Grönke und Michael Zywiets herausgegebene Band *Musik und Homosexualitäten* ist aus zwei Tagungen hervorgegangen, die an der Bremer Hochschule für Künste in den Jahren 2017 („Stand und Perspektiven musikwissenschaftlicher Homosexualitätenforschung“) und 2018 („Homosexualitäten und Manierismen“) veranstaltet wurden. Der umfangreiche Band enthält 25 Beiträge, die in drei thematischen Sektionen organisiert sind. Wie die Konjunktion „und“ im Buchtitel anzeigt, ist das Themenfeld sehr breit gefasst und lässt so verschiedene Konkretisierungsmöglichkeiten der Relation zwischen „Musik“ und „Homosexualitäten“ zu. Hinter dieser Offenheit steckt auch das Ziel, eben jenes Forschungsfeld, das spätestens mit dem vom Philip Brett, Elizabeth Wood und Gary C. Thomas herausgegebenen Sammelband *Queering the Pitch* (New York und London 1994) ins Bewusstsein gerückt ist, in seiner deutschsprachigen Ausprägung zu erschließen, eine Bestandsaufnahme bisheriger und aktueller Ansätze zu präsentieren und zukünftige Forschungsfragen und -perspektiven aufzuzeigen. Dabei ist es dem Herausgebersteam auch darum gelegen, vor dem Hintergrund der wachsenden Beliebtheit der Queer Studies die Homosexualitätenforschung „nicht als Seitenzweig, der in queeren Forschungen stillschweigend mitgemeint ist, sondern als