

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 „Bilda“ 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 auführt), 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 Hörfahrungen 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