

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

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 Musikkansons „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