

REVIEWS AND INFORMATION ON PUBLICATIONS — RECENZIJE I OBAVIJESTI O IZDANJIMA

Jeremy BARHAM (ed.), *Perspectives on Gustav Mahler*, Aldershot - Burlington (VT): Ashgate Publishing, 2005.

This book proves that Mahler and his music still remain a significant topic in musicological research. Its title indicates the heterogeneousness of the volume, which brings together a unique collection of essays exploring the diverse methods and topics characteristic of recent advances in Mahler scholarship. The volume is divided into five thematic units consisting of a varying number of essays; it can be said that Barham chose to shape this book by starting with general, wider topics and then moving towards more specific ones.

The first thematic unit, »Nature, Culture, Aesthetic« (pp. 3-174), contains four essays that deal with 'vocality' in Mahler's symphonic context (Zoltan Roman: »'Vocal' Music in the Symphonic Context: From *'Titan', eine Tondichtung in Symphonieform* to *Das Lied von der Erde*, or the road 'Less Traveled'«, pp. 3-22), with Mahler's relation towards nature (Julian Johnson: »Mahler and the Idea of Nature«, pp. 23-36), with his general education (Jeremy Barham: »Mahler the Thinker: The Books of Alma Mahler-Werfel Collection«, pp. 37-152) and with the eternal question of modernity in work of every composer, Mahler's as well (Morten Solvik: »Mahler's Untimely Modernism«, pp. 153-174).

The second thematic unit (»Reception: The Jewish and Eastern European Question«, pp. 173-216) consists of two essays that deal with the delicate topic of Mahler's religiosity, especially from the Semitic aspect, and bring fresh approaches to Mahler research in reception history (Karen Painter: »Jewish Identity and Anti-Semitic Critique in the Austro-German Reception of Mahler, 1900-1945«, pp. 175-194, and Vladimir Karbusicky: »Gustav Mahler's Musical Jewishness«, pp. 195-218).

The third unit, »Analytical Approaches« (pp. 219-326), moves towards the individual features in Gustav Mahler's work. The five essays deal with expositions in Mahler's symphonies, the first movement of the Fifth Symphony, the

first movement of *Das Lied von der Erde*, the third movement of the Sixth Symphony and the Third Symphony (Richard Kaplan: »Multi-Stage Exposition in Mahler's Symphonies«, pp. 219-234, Robert G. Hopkins: »Form in the First Movement of Mahler's Fifth Symphony«, pp. 235-252, Elisabeth Schmierer: »The First Movement of Mahler's *Das Lied von der Erde*: Genre, Form and Musical Expression«, pp. 253-260, James Buhler: »Theme, Thematic Process and Variant Form in the Andante Moderato of Mahler's Sixth Symphony«, pp. 261-294, and Vera Micznik: »'Ways of Telling' in Mahler's Music: The Third Symphony as Narrative Text«, pp. 295-326).

The fourth part, »Mahler in Performance« (pp. 327-418), consists of four essays (Herta Blaukopf: »Mahler's First Season as Director at the k.k. Hofopertheater: The Composer Waits in the Wings«, pp. 327-344; David Pickett: »Mahler on Record: The Spirit or the Letter?«, pp. 345-378; Gilbert Kaplan: »Adagietto: 'From Mahler with Love'«, pp. 379-400; Reinhold Kubik: »'Progress' and 'Tradition': Mahler's Revision and Changing Performance Practice Conventions«, pp. 401-418). It includes various material about Mahler as a performer, but also about the problems of performance of his works.

The last thematic unit, »Sketches, Editions and 'Performing Versions'«, (pp. 419-494), contains three essays, one of which re-evaluates the sources of Mahler's music, while the other two try to shed light upon Mahler's unfinished works (James L. Zychowicz: »Re-evaluating the Sources of Mahler's Music«, Susan M. Filler: »Unfinished Works of Mahler: The Scherzo in C minor, the Presto in F major, the Tenth Symphony and Comparative Arguments for 'Performing Versions'«, pp. 437-456, and Frans Bouwman: »Mahler's Tenth Symphony: Rediscovering Manuscript Pages, Chronology, Influences and 'Performing Versions'«, pp. 457-494).

It can be seen from this rough overview that this lavishly equipped volume contains very interesting essays. It can be used both by laymen and experts in Mahler's art, which is one of the main advantages of the book. Almost every essay starts *ab ovo*, giving a comprehensive introduction to the topic it deals with; this is probably the consequence of the popularization of musicology and every other science. Especially interesting are those extensive introductions that deal with issues wider than Mahler's symphonic opus, such as Semitism and anti-Semitism in the culture and music of the 19th and 20th centuries.

Essays at the beginning and at the end of the volume have a symbolic character. Barham starts the volume with an essay by Zoltan Roman, who tries to link Mahler's two almost marginal pieces: the First Symphony, when it was still in the form of a symphonic poem, and *Das Lied von der Erde*, with special reference to 'vocality' in Mahler's symphonic opus. The last essay in the volume completes the story about Gustav Mahler with his unfinished Tenth Symphony. It can be seen already from the first essay that there is something common to all the essays in the volume (but also to many other publications about Mahler) —

the issue of the *modernness* (or *unmodernness*) of Mahler's music and the whole period of the musical *Fin-de-siècle*. One of the questions that Roman asks in his article is whether the usage of the voice in a symphony, something that Beethoven used six or seven decades before Mahler, is worth repeating. The second problem concerning the relationship between the old and the new is manifested in the symphonic poem, a typical form from the middle of the century that we usually call »Romantic«. Nature as an inspiration was much closer to Beethoven and his contemporaries than to someone born in 1860. It is mentioned by Julian Johnson in the first thematic unit of the book that ends with an article by Morten Solvik who concludes, in a diplomatic manner, that Mahler's modernism is of timeless dimensions and tries to prove this by comparing some characteristics of Mahler's work with the work of his contemporary, Richard Strauss.

Mahler himself said, when once asked about his origin, that he was *dreifach heimatslos*, first as a Czech in Austria, then as an Austrian in Germany and the New World and as a Jew in the whole world. An interesting postulate by Karen Painter claims that the characteristics of Jewish music should be sought for only in Mahler's music; other great Jewish composers, like Mendelssohn or Schönberg, were too Europeanized or stereotyped or too individualistic. Semitism in Mahler's music was recognized by the reception, too, already at the time of appearance of his music. Along with the whole story about rhythm and melody that resemble Jewish music and the specific usage of the instrumental colors of clarinet or oboe for example, we should also have in mind the Christian, or Catholic aspect in Mahler's work, that might be most well expressed in the lyrics of the Second and the Eighth Symphony. As agreed upon by Karen Painter and Vladimir Karbusicky in their contributions, Gustav Mahler was unfortunate because he had to build his career as a successful musician in probably the most obdurate and most Catholic system prior to the Versailles Agreement.

The analytical studies are well laid out so that they are easy to follow by someone who does not even know the work that is being analyzed. It must be pointed out that the volume contains some very valuable supplements, like a detailed contents list of Alma Mahler's library after the composer's death, which can, on one hand, be considered as Mahler's legacy (pp. 46-132 and 495-547), and also an extensive bibliography about Gustav Mahler's work (pp. 549-570).

The essays in *Perspectives on Gustav Mahler* fill certain gaps in the scholarly understanding of the composer, but also re-orientate Mahler studies towards some of the central concerns of contemporary musicology, making this volume one of the best recent publications about Gustav Mahler.

Domagoj MARIĆ

Zagreb

domagoj_maric@yahoo.co.uk

Michal GROVER-FRIEDLANDER, *Vocal Apparitions: The Attraction of Cinema to Opera*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2005.

Wagner's utilization of the orchestra as the means of drama, his ways of using *Leitmotiv*, his idea of *Gesamtkunstwerk*..., all became part of common knowledge which led film music composers from their first steps onward. But in the book *Vocal Apparitions: The Attraction of Cinema To Opera* Michal Grover-Friedlander does not write about Wagner or the role of the orchestra as a starting-point of »the attraction« of opera and cinema. Grover-Friedlander starts her investigation at seemingly the most impossible point — vocal aria. Aria is the goal and the peak of the opera and in its particularity has a special connection to film. In a way, Grover-Friedlander has structured her book in chronological order: starting with silent cinema, continuing with the film versions of Verdi's operas *Otello* and *Falstaff* by Franco Zeffirelli and Götz Friedrich, and — finally — writing about »modern« opera, Poulenc's *La voix humaine* and its parallel, the Rossellini's film *Una voce umana*. The chronology became the »coverage« for tracing the apparitions of the human voice in films through three parts: »Silent Voices« (part one), »Visions of Voices« (part two) and »Remains of the Voice« (part three).

The idea is the following: one of the specialties of the opera is exaggeration. The extravaganza includes what is heard (operatic voice) and what is seen (operatic body). Bringing the voice to the edge of its possibilities, at the edge of its natural state, opera must rely on *what is seen*. Grover-Friedlander brings out numerous examples, from silent performance of singing in the Marx brothers' movie *A Night at the Opera* to Luc Bresson's usage of the aria from Donizetti's opera *Lucia di Lammermoor* in the film *The Fifth Element*. By doing so, she also confirms the nucleus of the Orpheus myth: the enormous power of music which can be canceled only by the gaze — the visual, which lies at the heart of the film. Euridice must go back to the world of the dead, although the music provides the possibility of the »passage« between life and death.

The Orphic death is the continuation of author's research of the aria as the central point of the opera. Everything in opera leads to aria, to *bel canto*, to beautiful singing. The voice of the prima donna is heard as the ultimate voice, the operatic voice that is the only voice capable of delivering the perfect song. But, the enjoyment lasts only a few minutes (which is a really short time in comparison with the running time of the opera), and then »dies«. It is impossible to preserve the aria from »dying« — the music always comes to an end. There is also dramatic death in aria, because the female character in the opera (the operatic body) dies or announces her death by singing. So — the beauty of the singing is only the coverage: it covers the death of the prima donna.

How does this relate to cinema? Michal Grover-Friedlander starts her search with the silent film, *Phantom of the Opera* (1925). It seems to me that the author could confirm her thesis by investigating any version of Gaston Leroux's *Phantom of the Opera*, even the famous musical by Andrew Lloyd Webber. But she wisely

chooses the silent film to show how the gesture of the operatic voice, delivered by the operatic body, can be *shown* even if there is *no music* at all. The specialty of her choice is the silence of the movie: she writes that the silence is the peak of the aria. That is: the exaggerated singing becomes a scream, an expression of terror, which, at its own culmination, becomes a silent gesture.

Phantom of the Opera is a good example of the *acousmêtre*, the (Phantom's) voice without body which brings the anxiety to those who listen to it. Grover returns to the *acousmêtre* (the notion was »invented« by Michel Chion) at the end of the book, where she finds traces of the voice of Maria Callas in the film *E la nave va* directed by Federico Fellini. The film begins with the ashes of prima donna Edmea Tetua sprinkled over the sea, accompanied by her own voice recorded on a gramophone record. This parallels the destiny of Callas's own ashes. There is a possibility, thinks Grover, that the recorded voice belongs to Maria Callas, although her name never appeared on the screen credits. What if...? asks Grover writing that Edmea is an anagram of Medea, who was a Greek heroine, and the title of Cherubini's opera in which Callas often sang. *Medea* is also the title of the film by Pier Paolo Pasolini in which Callas appeared as a film star (not as a singer, but as an actress). Pasolini proved that Callas's operatic body can be silent (in his film she doesn't sing) and that it is possible to separate the body from the voice.

But this is not the point of Grover's book. She wanted to show that, although the »perfect« aria leads to death, there is always life, even after death (if not differently, »re-incarnation« happens in separating the opera's/film's character from the singer/actress who, at the end, stays alive and bows to the public). Through the whole book Grover-Friedlander is following the line of life — death — rebirth, which lies at the core of the opera; but is also there in film (film was »proclaimed dead« many times but it »rose« again, especially at the time of the transformation to sound, and during the 1950s, when television began broadcasting). Furthermore, Friedlander claims that film is the new way of the opera, that is, film, as the new medium, gives new life to the dying medium of opera.

Michal Grover-Friedlander doesn't search for the dramaturgical connections between film and opera mentioned at the beginning of this text, she even doesn't pay much attention to the nondiegetic music which accompanies these films (only when writing about Rossellini's *Una voce umana* and its pre-text, the play *La voix humaine* by Cocteau, does she »touch« on nondiegetic music, but without mentioning its composer — we can learn about the composer, the director's brother Renzo Rossellini, reading the footnotes). This shows the extent to which »direct« contacts between opera music and film music are not the topic of her interest. She investigates their »attraction« differently, which is very rare among film music scholars — she puts the two media together and searches for the parallels, which can't be seen in the direct comparison of their music.

The author compares what lies at the core of opera with what lies at the core of film — comparing the vocal and the visual — and, strikingly, finds out that they have much in common. She is not very satisfied with the way the Italian director

Franco Zeffirelli turned Verdi's *Otello* into film (he didn't read Verdi's and Boito's text carefully enough and he couldn't visually interpret the importance of the »perfect« song). On the other hand, there are traces of »filmness« in Verdi's *Falstaff* (for example, the parts of film synchronization in some of Falstaff's arias, and the elements of the cartoon), which Götz Friedrich carefully followed in his film.

The book ends with the apotheosis of Maria Callas. Interestingly, although talking about death, Grover-Friedlander finds »a happy ending« for the *Vocal Apparitions* in the possibility of the operatic voice to come back — in its philosophical rendition, as Phoenix, rising from its own ashes.

The book is striking and fascinating not only in its new approach, but also in the many questions it raises and answers. It also opens up the possibility for new research, for expanding her thesis on other films (e.g. *Diva* by Jean-Jacques Beineix, *Philadelphia* by Jonathan Demme, and even *Carmen* by Carlos Saura — and any other film which uses aria as its *tour de force*) and also other media connected to operatic music and operatic voice in their own special way.

Irena PAULUS

Zagreb

irena.paulus@gmail.com

Michael BEICHE — Albrecht RIETHMÜLLER (Hg.), *Musik — Zu Begriff und Konzepten. Berliner Symposion zum Andenken an Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2006.*

»Heute entspricht der Vielfalt der Musikarten und dem Bewußtsein ihrer Funktionen ein Pluralismus der Musikauffassungen, die eingespannt sind in zahlreiche Dualismen: Gehalt und Form (noch immer), Historismus und Avantgardismus, durchstrukturierte und experimentelle Musik, autonome Musik und funktionale Musik, Jugend- und Erwachsenenwelt, gesellschaftliches Engagement und ästhetischer Wert. Dabei wird vor allem einerseits durch soziologische Ansätze..., andererseits durch Methoden der Semiotik nach einem einheitlichen Konzept gesucht. Zudem tendiert das heutige Denken über Musik (weithin noch immer unter dem Schlagwort Neue Musik) zu einer Orientierung an Musik und Musikauffassung außereuropäischer Völker, zur Kontemplation und Therapie, zur Loslösung vom musikalischen Werk, zur offenen Form, zur Aufhebung der Dualität von Musik und Sprache in der Schicht des künstlerischen Materials, zur Entgrenzung. Was 'die' Musik sei, ist zu sagen schwer geworden.«¹

¹ Hans Heinrich EGGBRECHT, »Musik«, in: Carl Dahlhaus — Hans Heinrich EGGBRECHT (Hg.), *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. III, Mainz-München: Schott-Piper, 1994, S. 176.

Mit dem letzten Satz aus dem obigen Zitat fängt das Vorwort der Herausgeber dieses Buches an. Der breitere Kontext, in dem sich dieser Satz befindet, verpflichtet uns nachzudenken, welche Musikarten, die Eggebrechts Andeutungen vom »Pluralismus der Musikauffassungen« heute spezifizieren, eventuell nicht mit eingeschlossen sind. Eggebrechts Musikauffassung ist nicht selten wegen seines Unikulturalismus kritisiert worden.² Von diesem Standpunkt aus, der eigentlich die Gegenposition zum Pluralismus darstellt, wäre es nützlich zu fragen, wie verhalten sich die Beiträge in so einem Sammelband zu dieser Bipolarität Pluralismus/Unikulturalismus. Andeutungsweise ist es doch schon im letzten Absatz des Vorworts angegeben: »Es war Hans Heinrich Eggebrecht nicht mehr vergönnt, das Stichwort 'Musik' für sein seit 1972 bei Franz Steiner erschienenes *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* zu bearbeiten. Seinem hermeneutischen Zugriff und historiographischen Ansatz wäre es vielleicht nicht zu schwer geworden zu sagen, was 'die' Musik ist. Die hier nun versammelten zehn Beiträge begeben sich unterdessen in das Stückwerk der Konzeptualisierungen zu einer Zeit, in der die Geschlossenheit historischer wie ästhetischer Systeme längst aufgebrochen ist.«³ (7-8)

In seinem meist kolloquialen Beitrag mit vielen absichtlichen Vereinfachungen (»Was ist Musik? Ethnomusikologische Perspektive« — 9ff) hat sich Bruno Nettl eine fast unlösbare Aufgabe gestellt: alle zehn Kapitel/Themen des Buches *Was ist Musik?* von Eggebrecht und Dahlhaus (1985) aus einer anderen Perspektive zu kommentieren, und zwar aus der Perspektive, »die für [Nettl] eine Norm des ethnomusikologischen Denkens bildet« (10). Man weiss schon, dass **die** Musik im *Was ist Musik?* primär und ausschliesslich diejenige abendländische Kunstmusik mit einschliesst, für die jedoch kein ethnomusikologischer Ansatz geeignet ist. Dieser Beitrag, trotz einiger inspirierten und schön gestalteten Ideen und vergleichenden Zitaten von Aussagen der Zeugen aus der ganzen Welt (leider ohne Quellenangaben!), konnte nichts anders als diese unvermeidliche Ahnung bestätigen.

Der Beitrag von Sabine Ehrmann-Herfort (»Die Kantate. Musik zwischen ästhetischer Autonomie und Ideologie« — 19ff) enthält die Überlegungen, deren Grundlage ihre Begriffsmonographie *Cantate/Kantate* 2002 veröffentlicht im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* darstellt (20-Anm. 4). Der Kern dieser Überlegungen ist am Schluss vom Beitrag klar gegeben: »Das Phänomen Kantate scheint sich einer strengen definitiven Beschreibung zu entziehen. So erweisen auch die ästhetischen Kriterien, nach denen der Kunstcharakter einer gegebenen Kantate überzeugend belegt werden könnte, ihre Gültigkeit eher für die Ein-

² Vgl. z. B. Bruno NETTL, »Music«, in: *NGroveD²*, S. 432b; auch den Beitrag Nettls in diesem Sammelband, S. 11, wo dieser Auffassung Ethnozentrismus vorgeworfen wurde; oder S. 16, wo mit einem gewissen kritischen Vorbehalt Eggebrechts Meinung apostrophiert wird, dass das Abendland der einzige Geltungsbereich des Wortes Musik erkennbar ist.

³ Es handelt sich um zehn Beiträge, die auf einem Symposium an der Freien Universität Berlin, das vom 4. bis 6. Januar 2004 stattfand, vorgetragen wurden.

zelbestandteile des Werks als für das Ganze. Gleichwohl wird sowohl anhand der meisten existierenden Kantatenkompositionen als auch in der begleitenden Theoriedebatte ein Ringen um die ästhetische Autonomie der Kantaten-Werke sichtbar. Die dem Kantatenphänomen innewohnende dialektische Spannung zwischen Kunst und Bekenntnis hat jedoch nicht ihre Aufhebung in einer Synthese gefunden, die eine neue Qualität hervorgebracht hätte. Vielmehr lassen sich gerade die Kantaten im Dienste politisch-ideologischer Bekenntnisse eher als — bisweilen faule — Kompromisse, sondern als Ergebnis einer Synthese bezeichnen« (30) Nichts Neues, nicht wahr?

Christian Bergers Beitrag (»'Musik' nach Kant« — 31ff) ist »eine Aufforderung, die philosophische Systematik Kants auch und gerade heute als ein wirksames Korrektiv wieder neu zu lesen, das uns helfen kann, viele scheinbar moderne Ansätze als von vornherein zum Scheitern verurteilt zu entlarven und andererseits die eigentlichen Ziele und Aufgaben einer musikalischen Analyse klarer und deutlicher formulieren zu können« (41). Berger fängt von Eggebrechts Erörterungen über das Schöne in der Musik in seinem Buch *Die Musik und das Schöne* (1997) an, verbindet sie sehr transparent mit Kants Auffassungen in *Kritik der reinen Vernunft* und in *Kritik der Urteilskraft* (32ff) und, ausgehend vom berühmten Satz »... in aller schönen Kunst besteht das wesentliche in der Form« und sich anlehnend an Hegels »sinnliches Scheinen der Idee« (37), demzufolge der »Sinn« Hegels mit dem »Begriff« Kants ausgeglichen wird, zu E.T.A. Hoffmann kommt, feststellend, dass »[d]ie *Kritik der Urteilskraft*... eigentlich... den Schlüssel für das Begriffssystem [liefert], das Hoffmann in seiner Rezension der 5. Sinfonie Beethovens einsetzt« (39).

Der Hauptteil vom Beitrag Erich Reiners (»'Musikant' und 'Musik'. Zur Geschichte einer wechselfullen Beziehung« — 43ff) enthält die Geschichte des Musikanten-Begriffs, den er in vier Punkten dargestellt hat.⁴ Die Absicht dieser geschichtlichen Darstellung ist nachzuprüfen, ob die Auffassung vom Musikanten, die Adorno in seiner Polemik gegen die Jugendmusikbewegung vertritt (in *Kritik des Musikanten* aus 1956), tatsächlich der Bedeutung des Begriffes auf dieser seiner geschichtlichen Station entspricht. Dazu Reiner: »Wenn Adorno feststellte, man wisse ja, welche Rolle das Wort 'Musikant' in der Jugendbewegung einmal gespielt habe, suggeriert er einen Geltungsbereich und eine ideologische Aufladung dieses Wortes, die nicht bestanden haben. Und indem er das Wort 'Musikant' in den Titel seines Textes setzte, machte er es zum zentralen Schlagwort seiner Polemik, ohne Rücksicht darauf, dass dies Wort für den Finkensteiner Bund und dessen Gemeinschaftsideologie kein Leitwort gewesen ist und für die Musikantengilde nicht in der vorausgesetzten Weise mit der Gemeinschaftsideologie verbunden war.« (56)

⁴ »I. Streit über den Musikanten-Titel im 18. Jahrhundert« (45ff), »II. Die Bezeichnung 'Musikant' im 17. und frühen 18. Jahrhundert« (47ff), »III. Eichendorffs Musikant« (49ff) und »IV. Von der 'Musikergilde' zur 'Musikantengilde'« (52ff). S. die präzise Zusammenfassung dieser geschichtlichen Darstellung auf S. 56.

In seinem Beitrag (»Musik bei denen, die keine 'Musik' haben« — 57ff) befasst sich Christian Kaden mit der Frage, ob »jene, die keine Vokabel für Musik besitzen, auch faktisch der Musik ermangelten, einer Musik unseres Sinnverständnisses« und »plädiert dafür, diese Frage offen zu halten« (57). Kaden versucht zu zeigen, »dass die Abwesenheit sprachlicher Benennungen nicht notwendig auf ein defizientes Denken hinweist, vielmehr motiviert sein kann von kulturellen Wertvorstellungen« (57) und schöpft seine Argumentation aus der Erforschung von drei Problemstellungen aus, die sich auf »naturnahen Gesellschaften« beziehen: aus dem »Verhältnis von Terminus, Kategorie und Konzept«, aus der »dort anzutreffenden Scheu, substantielle Oberbegriffe auszubilden« und aus den Termini, »die definitiv unscharf bleiben, eben dadurch jedoch (Eigen)-Sinn erschaffen« (57). Die »naturnahen Gesellschaften«, die hier »illustrativ« behandelt werden, sind »favorite tribes« wie Kaluli von Neuginea, Suyá aus Mato Grosso und Temiar von Mallaka. (Kaden befasst sich aber auch sehr belehrend mit der Frühgeschichte des griechischen Begriffs von »harmonia« und mit seinem Verhältnis zum später entstandenen Begriff »musiké« — 66f.) Zum Schluss stellt er fest, »dass Kulturen, die auf den Allgemeinbegriff 'Musik' verzichten, sehr wohl funktionale Korrespondenzen aufweisen zu dem, was wir 'Musik' nennen« und gibt einige Beispiele aus der abendländischen Musik (71). Deswegen ist er der Meinung, dass »es sich [für die Musikgeschichtsschreibung lohnt], 'ethnologische' Interpretationen einzuführen, 'from the native's point of view', historisch-anthropologisch« (71). Wie man das durchführen kann, bleibt problematisch, besonders wenn man erkennt, warum Kaden plädiert hat, »die Frage, offen zu halten«: »Nur Offenheit gibt uns die Chance, dem, was an musikalisch Möglichem im Lauf unserer eigenen Geschichte ausgeblendet wurde, Neugier und Interesse unverbraucht zuzuwenden. Dass Andere keine 'Musik' haben, wäre dann nicht von Übel, sondern die Herausforderung: ANDERES auch in uns zu entdecken.« (72) Der Anspruch ist *à la mode*, klingt vielleicht ambitioniert, ist aber utopisch. Streng terminologisch gesehen, leidet er ausserdem wieder an unerreichbarer Forderung, die Musik holistisch zu begreifen.

Die Absicht des Beitrags von Hans-Joachim Hinrichsen (»Hugo Riemann und der Musikbegriff der Musikwissenschaft« — 73ff) ist, »wesentliche Züge des von Riemann eigentlich gemeinten Musikbegriffs«, die »fast vergessen worden sind«, »in Erinnerung zu rufen..., nicht so sehr [wegen] der historischen Gerechtigkeit, sondern [wegen] der Besinnung auf die Voraussetzungen unseres Fachs« (74). Hinrichsen verdeutlicht diesen Musikbegriff in drei Schritten: durch die Skizzierung des von Riemann zurückgelegten Wegs zu seiner musikalischen Grammatik, die dann an einem Beispiel (Beethovens Klaviersonate Op. 31, Nr. 3) diskutiert wird (74ff), durch die Sichtbarmachung des von Riemann geprägten Musikbegriffs »hinter der scheinbaren Abstraktion des Riemannschen Verfahrens« (74; 80ff) und, schliesslich, durch die Erörterung von »Riemanns Konsequenz und Programm für sein Verständnis von wissenschaftlicher Beschäftigung mit Musik« (74; 82ff). Die von Hinrichsen gezogene Schlussfolgerung erklärt teilweise das gegenwärtige

wiederbelebte Interesse an Riemanns Systematik: »Es wäre billig, dem Musikbegriff Riemanns, den seine akademische Rezeption nicht selten ohnehin noch weiter verengt hat, nach den Erkenntnissen von weiteren hundert Jahren historischer und systematischer Musikwissenschaft und der Entwicklung der Musikethnologie seine historische und kulturelle Beschränktheit vorzuwerfen. Festzuhalten wäre vielmehr an seinem eigentlichen Kern, der sich als durchaus erweiterenswert erweisen lässt: an einer Vorstellung, die Musik als 'Kunstübung', als kulturelles Phänomen obersten Ranges, als artifizielles Resultat menschlicher Praxis auffasst, für dessen wissenschaftliche Durchdringung auf den engen Kontakt mit den historisch-philologischen universitären Nachbardisziplinen nicht verzichtet werden kann.« (85)

Klaus-Jürgen Sachs befasst sich in seinem Beitrag [»Musik — erfahren und erörtert durch Franz Rosenzweig (1886-1929)« — 87ff] mit der Musikauffassung dieses wenig bekannten Philosophen, die er für »musikhistorisch bedeutsam... und in seinem 75. Todesjahr errinerenswert« hält (113), obwohl er auch die folgenden »Grenzen Rosenzweigscher Sicht von Musik« andeutet: »'Musik' ist verkörpert im rhythmisch-harmonisch-melodisch geformten Kunstwerk..., wird rezipiert vorwiegend in der Haltung des Kunst-'Genuß' suchenden Konzertbesuchers und erfüllt diese Rolle durch hochgradig emotional wirkende Meisterwerke, die in dieser Sphäre bürgerlicher Kultur dazu anregen, verklärt zu werden. Fern liegen für Rosenzweig Differenzierungen einerseits von Musik-Arten, andererseits von Musik-Rezeptionsweisen. Fern liegt ihm auch, die der Musik angehefteten Negativ-Epitheta — »gefährlich«, »raffiniert«, »frevelnd« — zu übersetzen in die faktisch höchst unterschiedlichen menschlichen Haltungen, Musik zu treiben, zu nutzen, zu handhaben, ihr zu begegnen und über sie nachzudenken.« (108) Die Rolle der Musik im Leben Rosenzweigs teilt Sachs in drei Lebensphasen ein: im Musikenthusiasmus seiner Jugend- und Studienzeit (88ff), in einer kritischen Distanz zur Musik (93ff) und in seinen Schallplatten-Rezensionen aus seinen letzten Lebensjahren (108ff). Am interessantesten scheint die zweite Phase zu sein, die sich auch mit seiner »philosophischen Neubesinnung mit dem Ertrag *Der Stern der Erlösung* (1918/1919)« (88) deckt.

Der ganz kurze Beitrag von Wolf Frobenius (»Gestische Musik. Zur Frühgeschichte des Begriffs« — 115ff) ist schon am Anfang als »eine Vorarbeit zu dem... geplanten Artikel *Gestische Musik* für das *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*« dargestellt, die »nur einen sehr eng begrenzten Bereich der Begriffsgeschichte, nämlich den bei Kurt Weill [behandelt]« (115). Frobenius fasst zusammen, »dass der Begriff gestische Musik wohl von Weill stammt und dass wohl Brecht ihn zum gestischen Prinzip in allen darstellenden Künsten verallgemeinert hat. Während Weill an der Autonomie auch der gestischen Musik festhält, betont Brecht ihre Funktionalität.« (121)

Der Beitrag von Albrecht von Massow (»Tonkörper — ein eigenständiger Parameter der Wesensbestimmung und der Analyse von Musik?« — 123ff) hat kaum etwas mit der Begriffsbestimmung oder mit Konzeptualisierung der Musik zu tun, viel mehr ist er ein Versuch analytischer Deutung derjenigen Musik, deren Wesen durch »Körperlichkeit« und »Stofflichkeit« bestimmt wird. Es geht dann nämlich

um »[v]erbale Klangumschreibung und empirische Analyse der Klangrealisationen«. Von Massow hat »ein Werk elektroakustischer Neuer Musik« ausgewählt (*Repulse* aus 1986 von Åke Parmerund), »weil hier unter Auslassung und Vermittlung einer Partitur durch Interpretieren das Klangprodukt als direktes Ergebnis kompositorischer Intentionen betrachtet werden kann« (129). Da es sich ferner um ein relativ unbekanntes Stück handelt, »[besteht hier] eher die Bereitschaft für neue Erfassungskriterien..., als bei einer bekannten Musik, wo in der Regel automatisch die bekannten Erfassungskriterien... zur Anwendung gelangen« (129). Die »verbale Klangumschreibung« konzentriert sich auf »Raumaufteilung und verortete Ereignisse« (130f), die dann inhaltlicher Interpretation unterworfen werden (132f). Laut von Massow ergibt sich dadurch »die Möglichkeit, systematische und historisch-hermeneutische Musikanalyse als untrennbares Ganzes zu betreiben« (133). Es fragt sich jedoch, in welcher Musik überhaupt (ausser in der »elektroakustischen Neuen Musik«) ist ihr Wesen durch »Körperlichkeit« und »Stofflichkeit« bestimmt, bzw. wie weitreichend kann dieser analytischer Ansatz bei der uns bekannteren Musik sein, also bei der Musik, die nicht so offensichtlich auf »Körperlichkeit« und »Stofflichkeit« basiert.

Der Beitrag von Christian Thorau (»*Symphony in White* — Musik als Modus der Referenz« — 135ff) reflektiert die Musik in bezug »auf ihre Stellung innerhalb einer zeichenvermittelten Kultur« (135), wobei er besonders die Frage akzentuiert, ob die Musik überhaupt Referenz hat und wie bezieht sie sich auf etwas. »Denn im Problem der Referentialität spitzt sich die semiotische Frage zu«, da »die orthodoxe Vorstellung von Referenz... als Kern der sprachlichen Zeichenfunktion... für die Anwendung auf Musik besonders ungeeignet zu sein [scheint]« (135). Thorau untersucht vier zeichentheoretische Systeme (von Roland Harweg — 136, Umberto Eco — 136f, Vladimir Karbusicky — 137f und Christian Kaden — 138ff) und kommt zu folgender Schlussfolgerung: »Ausschluss von Musik aus dem Bereich der referentiell-denotativen Systeme (Harweg); Sonderrolle von Musik als einem syntaktischen System ohne Semantik innerhalb eines auf Stellvertretung und Codebildung fokussierten Zeichenbegriffs (Eco); musikalische Struktur als nonsemiotisches Material, doch mit einer parallel zur Peirceschen Trichotomie der charakterisierbaren, eigenen Bezugsqualität (Karbusicky); schliesslich Musik als emphatischer, aber semiotisch defizienter Modus klasifikatorischer Bedeutungsbildung (Kaden)... Trotz aller systematischen Anstrengungen behauptet sich ein am Modell der sprachlichen Referenz orientiertes Denken. Es überwiegt die in der Genese des zeichentheoretischen Denkens verwurzelte Strategie, ein semiotischer Begriff von Musik aus einem Signifikationsmodell heraus zu entwickeln, das nicht für Musik entworfen wurde.« (140f) Im zweiten Kapitel wird Thorau zu zeigen versuchen, »wie die Musik — und zwar mittels eines Begriffes von Musik — die Zeichenstruktur eines Bildes verändern kann« (141). Es handelt sich um die Bilder des amerikanischen Malers James Abbot McNeill Whistler, die er Anfang der 1860er Jahre mit den musikalischen Titeln zu bezeichnen begann (wie Z. B. *Symphony in White, No 1: The White Girl; Caprice No. 2 in Crimson and Gold; Variations in Flesh*

Color and Green). Nach Thorau fungieren diese Unterschriften als »Rezeptionstitel, verbale Zusätze, die die Wahrnehmung lenken sollen« (142). »Aufschlussreich für eine Beantwortung der semiotischen Frage in der Musik ist der Umstand, dass Whistler einen Begriff von Musik bemüht..., um diese Umkehrung der Aufmerksamkeit zu ermöglichen... Das Bild bezieht sich nun auf strukturelle Merkmale, die es besitzt, nicht auf etwas, wovon es ein Zeichen ist. Die Aufforderung, das Bild musikalisch zu sehen, entlastet es von der Subordination unter ein Denotat, von der Pflicht, ein Bild 'von etwas' zu sein... [B]enannt werden das Material (die Tonart, bzw. die Besetzung) und die Gattung, in der komponiert wird. Ein zeichentheoretischer Begriff von Musik lässt sich so aus einer metaphorischen Verwendung destillieren.« (144, 145) Im dritten Kapitel befasst sich Thorau mit »Denotation« und »Exemplifikation« von Nelson Goodman: Musik und abstrakte Kunst basieren auf Exemplifikation (146). »Die semiotische Frage in der Musik erhält mit der Theorie der Exemplifikation eine Antwort, auf deren Basis sich der Blick auf die Musik als eine Form des Zeichenverstehens neu ausrichtet... Und in der Weise, wie die Musikmetapher des Malers die bildlichen Qualitäten sichtbar macht, lässt sich Musik als jener Referenzmodus begreifen, der Klängen, ihren Korrespondenzen und ihren Weltbezügen zur Hörbarkeit verhilft.« (149f)

* * *

Ist das Spannungsfeld zwischen »unlösbarer Aufgabe«, die Bruno Nettle in seinem Beitrag sich gestellt hat, und dem gesteckten Holismus in Kadens Versetzen für »ANDERES in uns« die Folge der heutigen Situation, »in der die Geschlossenheit historischer wie ästhetischer Systeme längst aufgebrochen ist« (8)? Diese zwei Beiträge sind nämlich die einzigen in diesem Sammelband, die Musik (oder Musiken) im Eggebrechtschen Sinne zu begreifen und zu konzeptualisieren versuchen. Wenn ich mich nicht irre, hat auch Eggebrecht in »heutiger Situation« gelebt, sie reflektiert und nachgedacht.

Nikša GLIGO
Zagreb
ngligo@yahoo.com

Anno MÜNGEN, »BilderMusik«. Panoramen, Tableaux vivants und Lichtbilder als multimediale Darstellungsformen in Theater- und Musikaufführungen vom 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert (zwei Bände), Remscheid: Gardez! Verlag, 2006.

Diese hervorragende Studie befasst sich mit den wenig bekannten künstlerischen Präsentationsarten, in denen die Musik verschiedene Rollen spielte, mit der groben »Abgrenzung des Bearbeitungszeitraums [...] zwischen dem Panorama

um 1800 und dem Film um 1900« (S. 23). Deswegen ist diese »Rekonstruktion« von Mungen auch als »'Archäologie' des Films« (20, *passim*) genannt. Die Bildgattungen, die hier untersucht werden, sind »die verschiedenen Formen der Panoramen (vor allem das Moving Panorama), die Tableaux vivants sowie die großformatigen Lichtbilder wie das Diorama, Laterna-magica-Projektionen und der frühe Film« (15¹); und sie alle »nehmen innerhalb des kulturellen Lebens damals eine ähnlich herausragende Stellung wie der Film im 20. Jahrhundert ein und reflektieren zugleich ein Musikverständnis des 19. Jahrhunderts, wie es heute nicht mehr im Bewusstsein ist« (14).

Das Forschungsprojekt wurde im Rahmen des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Projekts *Theatralität — Theater als kulturelles Modell in den Kulturwissenschaften* (Leitung: Erika Fischer — Lichte aus Berlin) durchgeführt, und das Ereignis ist diese Arbeit, die aus zwei Büchern besteht: Das erste Buch, das sich vorwiegend mit theoretischen Erörterungen beschäftigt, enthält auch einen wichtigen dokumentarischen Zusatz: den Abbildungsteil mit 26 Abbildungen (zwischen S. 224 und 225) und den Notenanhang (S. 412-448). Das zweite Buch enthält nur die Dokumentation, und zwar als Quellen (»1. Ankündigungen und Programme«; »2. Rezensionen«; »3. Essays und andere Texte«; »4. Faksimiles«) und als »chronologische Liste mit ausgewählten Aufführungen«. (Das bunte Material im Kapitel I/3 ist besonders lesenswert, sogar für diejenigen, die mit dieser Materie nicht professionell zu tun haben!)

Nach der Einleitung über eine Archäologie der Filmmusik (S. 14-26²) befasst sich das erste Kapitel (S. 27-97) mit Musik und Malerei und enthält viel mehr als »einige grundlegende Phänomene [...], [die] Vorbedingung für das Verständnis der audiovisuellen Medien des 19. Jahrhunderts [sind]« (S. 25)³. Die folgenden drei Kapitel »stellen das Hauptkorporus der Arbeit dar« (*ibid.*): Sie behandeln Tableaux vivants (*II. Erstarrte Bilder: Tableaux vivants*, S. 98-142⁴), die Lichtmedien (*III. Beweigte*

¹ »Neben Mitteleuropa [...] bezieht die Studie Nordamerika aus einem ganz bestimmten Grund mit ein. Der kulturelle Austausch in den Bereichen Musik und Kunst zwischen Alter und Neuer Welt hatte schon im 19. Jahrhundert erhebliche Bedeutung. Wenn heute gilt, dass die Medien stark von der nordamerikanischen Kultur beeinflusst [...] sind, so gewinnt die Tatsache der massenhaften Verbreitung von medialen Bilderformen gerade in Nordamerika eine zentrale historische Dimension [...] [Z]ur Untersuchung kommen [nur solche Bilder], die für ein größeres Publikum gedacht waren. Präsentationen wie Peepshows, Zimmerpanoramen oder Edisons Kinetoscop, die sich an einen einzelnen Rezipienten richten, werden nur am Rande betrachtet.« (S. 24, 16-17)

² Die Themen sind: »Gegenstand und These — Zur Methode: Bewegung und Geschichte — Quellen«.

³ Die fünf Themen sind: »1. Zeitkunst und Raumkunst: Gesamtkunstwerk — Musik und bildende Kunst — Entgrenzungen«; »2. Bildbegriff und Wahrnehmung: Die Aufführung als Gestaltetes — Der Boulevard als Panorama«; »3. Panorama und Reise: Verlust des Vordergrundes — Rahmenlose Rundumschau — Wirkungen und Kritik«; »4. Illustrative Musik und Tonmalerei: Tongemälde und Panorama — Musikalische Zimmerpanoramen — Theatralisierung der Musik«; »5. Unsichtbare Musik und Kunstmaschinen: Musik in Augenschein genommen — *Der Concertsaal*«.

⁴ Mit den Themen: »1. Tableau: Fläche, Zeit, Bewegung — Definitionen«; »2. Kompilierte Musik: Berliner Repertoires — Der Kapellmeister als Kompilator — Wiener Programme — Anleitungen«; »3. Komponierte Musik: Originalmusik — *Lalla Rúkh* — Verwandlungen«.

Bilder: Dioramen und Projektionskünste, S. 142-227⁵) und die Moving Panoramas (*IV. Die Leinwand in Bewegung: Moving Panoramas*, S. 228-279⁶). Das fünfte Kapitel (*V. Wechselwirkungen*, S. 280-344⁷) »untersucht an musikhistorisch wichtigen Einzelbeispielen neben den Wirkungen, die von den populären multimedialen Bildaufführungen konkret ausgegangen sind, auch allgemeine Beziehungen zwischen der kompositorischen Struktur und einer im Bildhaften verwurzelten Auffassung von Musik« (S. 25). Im Schlusskapitel (*Resümee und Ausblick: Musik und bewegte Bilder*, S. 345-373⁸) wird am Beispiel des frühen Films »die historische Bedeutung der multimedialen Bilder des 19. Jahrhunderts für das 20. Jahrhundert [erläutert]. Die Zeit des Stummfilms lässt sich vor dem Hintergrund der reichhaltigen Tradition von analogen Bild-Ton-Beziehungen im 19. Jahrhundert anders verstehen und wohl auch neu bewerten.« (S. 25) Die Studie untersucht also funktionale, ästhetische und musikhistorische Aspekte einer gleichzeitigen Rezeption von Bildern (in verschiedensten Formen und Techniken) und Musik (verschiedener Gattungen, Besetzungen und ästhetischer Bestrebungen) und versucht sie nicht nur historisch zu kontextualisieren, sondern auch durch sie die heutige multimediale Praxis historisch zu verdeutlichen. (Die multimedialen Shows bei den heutigen Konzerten mit Pop-Musik wie auch die »Visualizations« in MS Windows Media Players sind sicherlich die Folge von derselben rezeptiven Einstellung mit veränderlicher Funktion der Musik!)

Die scharfsinnigen Beobachtungen von Mungen, seine gründliche Lesung und die phantasievolle Interpretation von Quellen verpflichten jede künftige Annäherung zu diesem attraktiven und bisher wenig erforschten Gebiet, das notwendigerweise interdisziplinär sein muss. Deshalb ist diese Arbeit vielleicht interessanter für die Filmtheoretiker oder Kunsthistoriker als für die Musik-

⁵ Fünf Themen: »1. Lichtmedien: Neue Medien und dunkle Räume — Caspar David Friedrichs Entwurf einer musikalisierten Lichtkunst«; »2. Transparente und Pseudodioramen: Affinitäten — Sakrale Bilder — Bilder vom Krieg«; »3. Diorama und Geräusch: Verzeitlichung und Verräumlichung der Bilder — Die Idee des Picturesque of sound — Simulationsraum Diorama — Inzidenzen — Geräusch der Welt«; »4. Projektionsbilder mit Musik: Bilder aus Licht — Alexander Blacks Picture Play — Songslides — Tonbilder — Gaston Paulins Musik zu den Pantomimes lumineuses«; »5. Anton E. Titls Musik zu Nebelbildern: Analogien — Lautmalerei und Bewegungsmusik — Melodiebetonte Stücke und Inzidenzen — Klangfarbe und Musik für Atmosphären — *BilderMusik* als Mittel der Bilddramaturgie«.

⁶ Mit den folgenden Themen: »1. Medium für die Masse: Das Moving Panorama als theatrales Ereignis — Großstadt und Landschaft als Bühne — Populäres Bildertheater und Kunstcharakter«; »2. Musikalische Praxis: Verbreitung und Vermarktung — Besetzung und Interpretieren — Komponisten«; »3. Flusspanoramen: Naturbilder in Bewegung — Trips to Niagara — John Banvard's Mississippipanorama — Thomas Brichers *Mississippi Waltzes*«.

⁷ Mit drei Themen: »1. Wagners panoramatischer Entwurf: Oper und Panorama — Multimedia im *Ring* — Bewegungsbilder in *Parsifal* — Wagners Musik zur Wandeldekoration«; »2. Liszts dioramatische Musik: Das simulierte Paradies — Entstehung der *Dante-Sinfonie* — Musik in Bildern — Dioramatische Musik als zyklische Gestalt«; »3. Beethovenrezeption in Bildern: 'Verstehen' von Musik — Geschichten in Bildern zu Beethovens Musik — Die Malkastenaufführung der 6. Sinfonie — Friedrich Mosengeils Programme zur 6. und 7. Sinfonie — Film«.

⁸ Mit Themen: »Stille, Geräusch, Musik im simulierten Raum — Stummfilm — Bildhaftigkeit der Musik«.

wissenschaftler. Die Musikwissenschaftler (mehr konservativer Prägung) befassen sich lieber mit der Musik, die als hohe Kunst gilt, also von der ästhetischen Autonomie geprägt ist und keine Funktionen annimmt und erfüllt, die ihrem hohen ästhetischen Niveau nicht entsprechen. Und die Musik in dieser Symbiose mit dem Visuellen klingt eigentlich immer als eine triviale, minderwertige Musik — mindestens kann sie nicht mehr ihre ästhetische Autonomie beanspruchen!

Deshalb reizt einen konventionellen Musikwissenschaftler (d. h. einen, der nicht ausgesprochen konservativ ist, bzw. die Musik in allen ihren Ausprägungen annimmt, jedoch bereit ist, sich wissenschaftlich nur mit der »Kunstmusik« zu befassen) die Tatsache, dass in einem Zeitalter der absoluten Musik so eine Verschmutzung dieser **Idee** stattfinden konnte, die dem Aussermusikalischen viel mehr Wert gibt als dem Inner-Musikalischen, und zwar besonders der instrumentalen Musik, die gerade von E. T. A. Hoffmann als die höchste und die »romantischste« Kunst überhaupt bewertet worden war. So einem Musikwissenschaftler sind die Kapitel über Wagner (S. 280ff.), Liszt (S. 300ff.) und Beethoven (S. 322ff.) als lesenswert zu empfehlen.

Für Mungen ist Wagners Konzeption des Gesamtkunstwerkes, die er absichtlich in Verbindung mit dem von Karl F. Trahndorff 1827 eingeführten Begriff des »Gesamt-Kunstwerkes«⁹ setzt, ausgesprochen eine multimediale Konzeption, z. B.: »Im [Wagners] Gesamtkunstwerk ist das Bühnenbild — so wie der Text oder die Musik — Teilelement der dramatischen Situation.« (S. 281) Und nicht nur »die dramatische Situation« sondern **das Drama selbst als Theaterereignis** ist für Wagner die wichtigste Determinante des Kunstcharakters.¹⁰

In Verbindung mit Liszt macht Mungen darauf aufmerksam, dass um 1800 sich »eine Veränderung in der Rezeptionshaltung gegenüber der Musik [vollzog]«, bzw. dass »das programmatische, assoziative Hören eine weite Verbreitung und gesellschaftliche Anerkennung [fand]« (S. 300). Dementsprechend weist die Instrumentalmusik, »die in Hinblick auf multimediale Verfahren konzipiert ist«, dem Orchester die Funktion einer »Simulationsmaschine« zu (S. 301), die die Assoziationen, Bilder, aussermusikalische Gehalte hervorrufen sollte. Obwohl Liszts *Dante-Sinfonie* »der Gattungstradition der Sinfonie verpflichtet« ist (S. 312), entstand sie zwischen Dantes *La divina commedia* und ihrer Bebildung von Buonaventura Genelli wegen Liszts Motivation, »den Musikbegriff zu erweitern«, als »dioramatische Musik«. Durch präzises Lesen und Interpretation der Partitur (S. 313ff.) beweist Mungen, dass Liszt eine Musik komponierte, »die in struktureller Hinsicht die Bezeichnung dioramatische Musik rechtfertigt« (S. 320): »Liszt gestaltet mit seiner Musik in zyklischer Vernetzung eine im Sinne der Mediatisierung und der Zeitbetonung bildhafte, ja sogar eine kinetische Kunst, der die (Film-)Bilder zugleich vorenthalten sind.« (S. 321)

⁹ In seiner zweibändigen Abhandlung *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*.

¹⁰ Vgl. Carl DAHLHAUS, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 6), Laaber: Laaber Verlag, 1980, S. 162-163.

Mungen beschreibt das Weltbild des 19. Jahrhunderts durch das Verhältnis zwischen »medialer Erfahrung« und »alltäglichem Erleben«, wobei ihre klare Abgrenzung häufig undeutlich bleibt: »Die Wirklichkeit wird tendenziell medial (als Theater, als Bild, als Musik) aufgefasst, während die Bildmedien und das Theater nicht als Reproduktionen dieser Wirklichkeit, sondern als die Realität selbst verstanden werden. Die Welt des 19. Jahrhunderts unterzieht sich dem beobachtenden Blick und bildet sich in sich selbst ab.« (S. 322) Auf S. 333 zitiert Mungen Otto Jahns Kritik der Malkastenaufführung der 6. Sinfonie Beethovens 1888 in Düsseldorf. Jahn setzt sich für das Verstehen des Werkes »als Abbild einer Struktur« ein und lehnt seine bildlichen Interpretationen ab. Mungens Meinung zufolge verkennt »Jahn angesichts seiner Hervorhebung des strukturellen Aspekts der Musik das mediale Potential von Beethovens Werk. Über die Verwendung anderer Medien wie der Malerei und des Theaters, die dem Apologeten derso genannten absoluten Musik außermusikalisch erscheinen, gewinnt die Musik aber selbst den Status eines die Welt reflektierenden Mediums [...] Jahns Kritik steht für die Verschiebung in der ästhetischen Bewertung ein, während die Beethoven zeitlich nahe stehenden Autoren Adolf Bernhard Marx und Friedrich Mosengeil ihren Zugang zu Beethovens Sinfonik über die als implizit verstandene Bildlichkeit der Musik noch selbstverständlich gewinnen.« (S. 333; über Marxsche Auffassungen vgl. S. 334f., über Mosengeils S. 335ff.)

Diejenigen, die sich weniger mit der Interdisziplinarität beschäftigen, könnten diese Arbeit als eine Art Handbuch nehmen, sie ab und zu durchblättern, die dokumentarischen Teile nach und nach lesen, über den von Mungen aufgestellten theoretischen Hintergrund nachdenken. Da mangelt es bei dieser Arbeit aber an einem wichtigen Hilfsmittel, nämlich am Register im ersten Buch. (Das zweite Buch hat eines, warum das erste nicht?) Der einzige Fehler, den ich bemerkt habe ist wahrscheinlich zufällig: Meines Wissens hat Antonín Dvořák keine mit *Die Moldau* betitelte Musik komponiert (s. S. 340, Anm. 222), im Unterschied zu seinem Landsmann Bedřich Smetana.

Nikša GLIGO
Zagreb
ngligo@yahoo.com