

ZGMTH Zeitschrift der  
Gesellschaft für Musiktheorie

17. Jahrgang 2020  
Ausgabe 1

Musiktheorie und Gender Studies

Herausgegeben von  
Cosima Linke,  
Ariane Jeßulat,  
Christian Utz

ZGMTH

Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie  
<https://doi.org/10.31751/zgmth>

Wissenschaftlicher Beirat der Gesellschaft für Musiktheorie: Jean-Michel Bardez (Paris), Thomas Christensen (Chicago), Nicholas Cook (Cambridge), Jonathan Cross (Oxford), Hermann Danuser (Berlin), Helga de la Motte-Haber (Berlin), Hartmut Fladt (Berlin), Inga Mai Groote (Zürich), Thomas Kabisch (Trossingen), Clemens Kühn (Dresden), Nicolas Meeüs (Paris), Alexander Rehding (Cambridge, MA), Christian Martin Schmidt (Berlin), Michiel Schuijjer (Amsterdam)

17. Jahrgang 2020, Ausgabe 1  
<https://doi.org/10.31751/i.49>

Herausgeber:

Prof. Hans Aerts, Höchtestraße 7/3, 79350 Sexau, [h.aerts@mh-freiburg.de](mailto:h.aerts@mh-freiburg.de)  
Prof. Dr. Florian Edler, Holbeinstraße 14, 28209 Bremen, [floriedler@aol.com](mailto:floriedler@aol.com)  
Prof. Dr. Ariane Jeßulat, Alt-Friedrichsfelde 126, 10315 Berlin, [AJeßulat@aol.com](mailto:AJeßulat@aol.com)  
Dr. Cosima Linke, Körnerstr. 3, 76135 Karlsruhe, [cosima.linke@posteo.de](mailto:cosima.linke@posteo.de)  
Dr. Ullrich Scheideler, Müllerstraße 150, 13353 Berlin, [ullrich.scheideler@staff.hu-berlin.de](mailto:ullrich.scheideler@staff.hu-berlin.de)  
Univ.-Prof. Dr. Christian Utz, Schottenfeldgasse 34/19, A-1070 Wien, [cu@christianutz.net](mailto:cu@christianutz.net)

verantwortliche Herausgeber dieser Ausgabe: Cosima Linke, Ariane Jeßulat, Christian Utz  
Redaktion / Lektorat / Korrekortat: Matthew Franke, Tim Martin Hoffmann

Die Herausgeber sind per E-Mail erreichbar unter: [redaktion@gmth.de](mailto:redaktion@gmth.de)

PDF-Layout: Poli Quintana / Oliver Schwab-Felisch; Dieter Kleinrath  
PDF-Satz: Dieter Kleinrath  
Notensatz und Grafik: Werner Eickhoff-Maschitzki

Publikationsrichtlinien: <https://www.gmth.de/publikationsrichtlinien.aspx>  
Publication Guidelines: [https://www.gmth.de/publication\\_guidelines.aspx](https://www.gmth.de/publication_guidelines.aspx)

Die ZGMTH ist im Directory of Open Access Journals (DOAJ) verzeichnet.  
<https://doaj.org/toc/1862-6742>

Die ZGMTH ist Mitglied von CrossRef.  
<https://www.crossref.org>

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet die ZGMTH in der Deutschen Nationalbibliografie.  
<http://d-nb.info/98030945X>



© 2020 Max Alt, Juliane Brandes, José Gálvez, Ariane Jeßulat, Janina Klassen, Irene Kletschke, Cosima Linke, Judy Lochhead, Fred Everett Maus, Nina Noeske, Tom Rojo Poller, Kirsten Reese, Marc Rigaudière, Gesine Schröder, Danielle Sofer, Kilian Sprau, Christian Utz, Thomas Wozonig

Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.  
This is an open access journal issue licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.  
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>



ISSN 1862-6742

# Inhalt

## 17. JAHRGANG 2020, AUSGABE 1

EDITORIAL .....	5
MUSIKTHEORIE UND GENDER STUDIES	
JUDY LOCHHEAD Music's Vibratory Enchantments and Epistemic Injustices. Reflecting on Thirty Years of Feminist Thought in Music Theory .....	15
DANIELLE SOFER Specters of Sex. Tracing the Tools and Techniques of Contemporary Music Analysis .....	31
FRED EVERETT MAUS Defensive Discourse in Writing about Music .....	65
NINA NOESKE Analyse des Werturteils – Analysen, wer urteilt? ›Qualität‹ und Qualitätsmaßstäbe in der Musikforschung .....	81
JANINA KLASSEN Genie oder kein Genie, ist nicht die Frage. Perspektiven auf Clara Wieck Schumanns Kompetenzerwerb .....	103
THOMAS WOZONIG Gender, Schaffensprozess und musikalische Analyse. Clara Schumanns <i>Drei gemischte Chöre</i> (1848) .....	117
KLEINERE BEITRÄGE	
IRENE KLETSCHKE, KIRSTEN REESE Genderverteilung der Lehrenden in den Fächern Komposition, Elektroakustische Komposition und Musiktheorie an deutschen Hochschulen. Eine statistische Recherche .....	147
REZENSIONEN	
MARC RIGAUDIÈRE Thomas Christensen, <i>Stories of Tonality in the Age of François-Joseph Fétis</i> , Chicago: University of Chicago Press 2019 .....	155
JULIANE BRANDES Felix Diergarten / Markus Neuwirth, <i>Formenlehre. Ein Lese- und Arbeitsbuch zur Instrumentalmusik des 18. und 19. Jahrhunderts</i> , Laaber: Laaber 2019 .....	167
GESINE SCHRÖDER Hermann Danuser, <i>Metamusik</i> , Schliengen: Edition Argus 2017 .....	177
KILIAN SPRAU L. J. Müller, <i>Sound und Sexismus. Geschlecht im Klang populärer Musik. Eine feministisch-musiktheoretische Annäherung</i> , Hamburg: Marta Press 2018 .....	185
MAX ALT, JOSÉ GÁLVEZ Ciro Scotto / Kenneth Smith / John Brackett (Hg.), <i>The Routledge Companion to Popular Music Analysis. Expanding Approaches</i> , New York: Routledge 2019 .....	193
TOM ROJO POLLER Werner Grünzweig, <i>Wie entsteht dabei Musik? Gespräche mit sechs Komponisten und einer Komponistin über ihre Studienzeit</i> , Neumünster: von Bockel 2019 .....	207



# Editorial

Musikbezogene Genderforschung bzw. Gender Studies sind in der deutschsprachigen Musikwissenschaft längst ein anerkannter und vielfältig ausdifferenzierter Fachdiskurs mit eigenen Publikationsorganen wie dem seit 2008 erscheinenden *Jahrbuch Musik und Gender*<sup>1</sup> und dem 2010 veröffentlichten Lexikon *Musik und Gender*<sup>2</sup> sowie institutioneller Verankerung durch entsprechend ausgerichtete Stellen- und Studiengangprofile, wissenschaftliche Einrichtungen und Forschungszentren.<sup>3</sup> In der deutschsprachigen Musiktheorie hingegen gibt es weder einen breiteren Fachdiskurs noch überhaupt einen akademischen ›Ort‹ für musikbezogene Genderforschung, auch wenn genderbezogene Themen und Perspektiven zweifellos in musiktheoretische Felder ausstrahlen. Dies gilt vor allem für die Geschichte der Musiktheorie und der musikalischen Analyse. Hinlänglich bekannt ist etwa, dass sich historische Genderkonstruktionen und -zuschreibungen in musiktheoretischen Fachbegriffen und Kategorien widerspiegeln wie die normativen ›männlichen‹ (auch: ›starken‹) gegenüber den davon abgeleiteten ›weiblichen‹ (auch: ›schwachen‹) Schlussformeln bzw. Kadenzten,<sup>4</sup> die mit ›männlichen‹ respektive ›weiblichen‹ Eigenschaften assoziierten Tonarten bzw. ›Tongeschlechter‹ (!) Dur und Moll,<sup>5</sup> oder entsprechend genderkonnotierte Themencharakterisierungen klassischer Sonatenformen etwa bei Adolph Bernhard Marx. Allerdings steht bei Marx weniger die Idee der Ableitung als die der komplementären Ergänzung von Haupt- und Seitensatz im Sinne des ästhetischen Ideals einer Einheit in der Mannigfaltigkeit im Vordergrund.<sup>6</sup> Diese Thematik hat bereits Susan McClary im Zuge der Neuorientierung der *New* bzw. *Critical Musicology* in ihren hermeneutisch-narratologischen Analysen auch von ›absoluter‹ Instrumentalmusik ins Bewusstsein gerufen,<sup>7</sup> und sie wird seither in der musikbezogenen Genderforschung zum Teil kontrovers bezüglich ihrer musikanalytischen Trag- und Reichweite diskutiert.<sup>8</sup>

1 Herausgegeben von der »Fachgruppe Frauen- und Genderstudien« der *Gesellschaft für Musikforschung*, die bis 2003 den Namen »Fachgruppe Frauen- und Geschlechterforschung« trug und 1994 ins Leben gerufen wurde.

2 Kreuzinger-Herr/Unselde 2010.

3 Etwa das 2001 gegründete *Sophie Drinker Institut für musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung* (<https://www.sophie-drinker-institut.de>, 14.5.2020), das 2006 gegründete *Forschungszentrum Musik und Gender* an der *Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover* (<https://www.fmg.hmtm-hannover.de/de/das-fmg>, 14.5.2020) und das seit 2009 bestehende *Zentrum für Genderforschung* an der *Kunstuniversität Graz* (<https://genderforschung.kug.ac.at/zentrum-fuer-genderforschung.html>, 14.5.2020).

4 So spricht etwa Heinrich Christoph Koch von »weiblichem Ausgang« in Bezug auf den rhythmischen »Überhang«, also die melodische Verzierung von Zäsuren (Koch 2007, § 95, 376–380).

5 Vgl. Riepel 1755, 33 sowie: »Eine weibliche Tonart hat ihre Wesenheit von der männlichen her, und für sich selbst gar keine Leiter.« (Ebd., 121)

6 Vgl. Marx 1845, 272 f. Zur Auseinandersetzung mit genderkonnotierten Aspekten klassischer Sonatenformen vgl. Burnham 1996 und Citron 2000. Die genderkonnotierte Themencharakterisierung hat sich laut Huber (2011, 37 f.) erst im Laufe der Marx-Rezeption zu einer starren Opposition verfestigt.

7 McClary 1991; McClary 2007.

8 Siehe für eine deutschsprachige Auseinandersetzung mit McClarys Ansatz exemplarisch Knaus 2002 und Gerards 2005 sowie zum Verhältnis von Genderforschung und musikalischer Analyse allgemein Knaus 2010 und Huber 2011.

Angesichts eines noch weitgehend fehlenden Fachdiskurses musiktheoretischer Genderforschung im deutschsprachigen Raum versucht das vorliegende Themenheft, diesem fundamentalen Desiderat zu begegnen und eine erste Grundlegung für einen solchen Fachdiskurs zu schaffen. Dabei ist eine Orientierung am interdisziplinären und internationalen Diskursfeld musikbezogener Gender Studies und dessen Verbindung mit musiktheoretischen Themen notwendig, mit dem Ziel einer wechselseitigen Befruchtung und Bereicherung der Forschungsfragen, Gegenstände und Methoden. Von Anfang an war es daher ein wichtiges Ziel, Beiträge sowohl von deutsch- als auch von englischsprachigen Autor\*innen in diese Ausgabe aufzunehmen, um so die unterschiedlichen Fachdiskurse und deren akademische Einbettung zu thematisieren und Möglichkeiten der Vernetzung aufzuzeigen. Die sechs Themenbeiträge leisten eine solche Gegenüberstellung zumindest im Ansatz, wobei hier keinerlei Anspruch auf eine angemessene Abbildung der jeweiligen Breite und Diversität genderbezogener Fragen, Methoden und Kontroversen in Anspruch genommen werden kann.

Was originäre musiktheoretische Fragen betrifft, so ist diesen in den nordamerikanischen musikbezogenen Gender Studies insofern recht früh besondere Aufmerksamkeit gewidmet worden, als die Fundamentalkritik der *Critical Musicology* an den ›kalten‹ Praktiken der ›alten‹ Musikforschung von Beginn an – etwa in zwei bedeutenden Publikationen Joseph Kermans<sup>9</sup> – ganz besonders auch technizistische Analysemethoden betraf, wie sie als Folge eines verbreiteten Neopositivismus seit den 1950er Jahren besonders in vielen Anwendungen der Schenker-Analyse und der *pitch class set theory* konstatiert wurden.<sup>10</sup> Dass solche Art analytischer ›Dekodierung‹ von Strukturen wenig geeignet schien, die »embeddedness of music in the actual contingent conditions of life and thought, which music reflects, enhances, and in part helps to create«<sup>11</sup> zu erfassen, implizierte unweigerlich Fragen der Identität und eines identitätsbezogenen Komponierens, Interpretierens und Hörens von Musik. Unübersehbar sind diese Fragestellungen seit den späten 1980er Jahren in Aufsätzen und Aufsatzsammlungen McClarys, Fred Everett Maus', Lawrence Kramers, Ruth A. Solies oder Rose Rosengard Subotniks.<sup>12</sup> Welch hochgradige Differenzierung diese – bei aller Breite als unabgeschlossen anzusehenden – Ansätze bis zur Gegenwart im nordamerikanischen Diskurs erreicht haben, wird aus den drei Beiträgen der aktuellen Ausgabe von Judy Lochhead, Danielle Sofer und Fred Everett Maus eindrucksvoll deutlich. Teil dieser Ausdifferenzierung ist es nicht zuletzt, den Genderdiskurs über binäre Geschlechterdifferenzierungen auf diverse Varianten multipler und gemischter Identitäten erweitert zu haben – was freilich in der Konsequenz auch eine radikale Ausweitung jener Fragen impliziert, für die ›Musiktheorie‹ sich bislang (vermutlich im Bewusstsein einer Mehrzahl der Fachvertreter\*innen) zuständig gefühlt haben dürfte. Danielle Sofer tritt in ihrem Beitrag nachdrücklich für eine solche Erweiterung des Repertoire- und Themenspektrums ein. Im ebenso naheliegenden wie bequemen Argument, ein bestimmtes Werk oder Repertoire, eine bestimmte Thematik oder Fragestellung

9 Vgl. Kerman 1980; Kerman 1985, 60–112.

10 Vgl. zusammenfassend etwa Davidović 2006.

11 Kramer 2002, 5.

12 Vgl. Maus 1988; McClary 1989; Kramer 1990, 102–176; Maus 1993; Solie 1993; Subotnik 1996 (erstmalig veröffentlicht 1988). Vgl. Sofer 2017 für eine Weiterentwicklung von McClary 1989 und Subotnik 1996.

›zähle‹ nicht mehr zum Bereich der Musiktheorie, kann man unschwer einen historisch bedingten Territorialisierungsreflex erkennen.

Viele Desiderate muss diese Ausgabe gewiss unerfüllt lassen. Manche treten vielleicht nun erst recht zu Tage und eröffnen so produktive Anknüpfungspunkte und Perspektiven für zukünftige Diskussionen und Forschungsvorhaben. Deutlich wird etwa, wie schwer es ist, emphatisch musiktheoretische – an musiktheoretischen Quellen, am Notentext oder am klingenden Phänomen exemplifizierte – ›Konkretisierungen‹ musikbezogener Genderforschung zu leisten. In den hier versammelten Beiträgen überwiegt zweifellos ein meta-theoretisches Niveau, auch wenn immer wieder Fallbeispiele aus den unterschiedlichsten Epochen und Genres herangezogen werden. Gerade dadurch stoßen einige der Beiträge aber grundlegende diskurstheoretische und epistemologische Themen und Problemstellungen an, die zu einer Neusituierung des Verhältnisses von Musiktheorie und musikbezogenen Gender Studies insgesamt beitragen können. Das Heftthema betrifft somit auch unmittelbar das fragile und seit einigen Jahrzehnten besonders in Bewegung und Verschiebung geratene Verhältnis der verschiedenen (Teil-)Disziplinen in der deutsch- und englischsprachigen Musikforschung sowie deren jeweilige wissenschaftstheoretische und akademisch-institutionelle (Selbst-)Verortung – Musiktheorie, musikalische Analyse, (Historische und Systematische) Musikwissenschaft, Ethnomusikologie, musikbezogene Genderforschung, *music theory*, *music analysis*, *musicology*, Gender Studies – und hat so einerseits das Potential, disziplinäre Ausdifferenzierungen und Eigenständigkeiten noch stärker zu profilieren,<sup>13</sup> andererseits aber auch (Teil-)Disziplinen und Fachdiskurse miteinander in einen Dialog zu bringen.

Dabei geht es einerseits um die im Kontext der zunehmenden ›Akademisierung‹ des Faches Musiktheorie notwendige Öffnung auch gegenüber kultur- und sozialwissenschaftlich orientierten ›Meta‹-Diskursen, andererseits um die eigenständigen Charakteristika und Potentiale musiktheoretischer ›Kernbereiche‹ mit ihrer engen Verknüpfung von künstlerischen, pädagogischen und wissenschaftlichen Wissensformen und Praktiken. Denn genuin musiktheoretische Fragestellungen und Herangehensweisen bieten umgekehrt die Chance, musikbezogene Gender Studies von einer metatheoretischen Ebene auf konkrete musikalische Phänomene, kompositorische Verfahrensweisen, analytische Perspektiven und Methoden, historisch informierte und kontextsensitive Wahrnehmungsweisen und Verstehensstrategien von Musik zurückzubeziehen.

Auch der in diesem Heft besonders schwierige Peer-review-Prozess mit vielen ablehnenden und einander widersprechenden Gutachten scheint uns gewissermaßen symptomatisch für Musiktheorie als eine Disziplin im Umbruch und den Streit um die jeweilige Diskursmacht zu sein. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch der essayistische, zum Teil autoethnographisch orientierte Schreibstil einiger Beiträge: In diesem gezielten Subjektbezug und der damit einhergehenden Reflexion der performativen Dimensionen musikbezogenen Forschens und Schreibens, der Partikularität der eigenen Perspektive und der gesellschaftlichen Situiertheit von Wissensformen und Wissensproduktion<sup>14</sup> liegt unseres Erachtens ein wichtiges Potential musiktheoretischer Genderforschung gegenüber einer vermeintlich ›exakten‹ wissenschafts- und objektivitätsorientierten mu-

13 Zur disziplinären Eigenständigkeit der jüngeren deutschsprachigen Musiktheorie auch gegenüber der Musikwissenschaft vgl. Sprick 2013.

14 Vgl. zu einer feministischen Wissenschaftstheorie in Bezug auf »situated knowledges« Haraway 1988; vgl. auch den Beitrag von Judy Lochhead in dieser Ausgabe, <https://doi.org/10.31751/1031> (15.6.2020).

siktheoretischen Betrachtungsweise musikalischer Kunstwerke<sup>15</sup> – eine Betrachtungsweise, die das jeweils forschende und schreibende Subjekt weitgehend ausklammert oder dessen implizite Prämissen und Werturteile nicht, oder zumindest oft nicht ausreichend und explizit, hinterfragt.<sup>16</sup>

Angesichts des relativ offenen Themas dieser Ausgabe fehlt es zwar an gemeinsamen Bezugstheorien, die einen theoretischen Rahmen oder roten Faden bilden könnten, so dass sich vor dem/der Leser\*in ein breites Panorama an möglichen Perspektiven auf das Verhältnis von Musiktheorie und Gender Studies und deren unterschiedliche Schnittstellen entfaltet. Andererseits ist auf zahlreiche Überschneidungen hinzuweisen – neben dem bereits genannten performativen und diskursiven Plädoyer für einen stärkeren Subjektbezug im musiktheoretischen Forschen und Schreiben. So ist das, was Fred Everett Maus im Rückblick auf eigene Aufsätze seit den späten 1980er Jahren zusammenfassend als ›defensive discourse‹ beschreibt, aufs Engste bezogen auf jene Vor-Urteile und kulturgeschichtlich imprägnierten Wertungen wie sie der ›männlich‹ konnotierte Geniebegriff (Klassen), die Kanonisierung eines bestimmten Repertoires mittels musikalischer Analyse (Noeske) oder der Technizismus einer vermeintlichen ›*mainstream music theory*‹ (Sofer) konstituieren.

Die beiden Beiträge zum kompositorischen Schaffen Clara Wieck Schumanns von Janina Klassen und Thomas Wozonig sind im zeitlichen Zusammenhang des Jubiläumsjahres 2019 zu sehen, das der Künstlerin auch als Komponistin mehr Aufmerksamkeit gewidmet und der Clara-Schumann-Forschung neue Impulse gegeben hat. Die deutschsprachige musikbezogene Genderforschung hat sich von ihren Anfängen in der Frauen- und Geschlechterforschung signifikant weiterentwickelt, deren Fokus vorrangig auf Komponistinnen und anderen Akteurinnen und deren weitgehend unsichtbarer Rolle in der Musikgeschichte lag.<sup>17</sup> Dennoch lassen sich, wie beide Beiträge zeigen, an Persönlichkeiten wie Clara Wieck Schumann nach wie vor zentrale Fragen der Genderforschung diskutieren wie der Zusammenhang von künstlerischem Kompetenzerwerb, kompositorischen Entstehungsprozessen und genderkonnotierten Konzepten wie dem Genie- und Autonomiebegriff – auch unter analytischen Gesichtspunkten.

\*\*\*

Nicht zuletzt impliziert das Heftthema auch eine gesellschaftspolitische Agenda: Eine ursprünglich für die *ZGMTH* in Auftrag gegebene empirische Studie zur Gender Balance im Fach Musiktheorie an deutschsprachigen Musikhochschulen kam leider nicht wie geplant zustande, stattdessen fasst nun der Beitrag von Irene Kletschke und Kirsten Reese Ergebnisse einer von der *Universität der Künste* Berlin initiierten statistischen Recherche zur Genderverteilung in den Fächern Komposition, Elektroakustische Komposition und Musiktheorie an deutschen Musikhochschulen zusammen und zeigt dabei eindruckliche Tendenzen auf, nach denen die aktuelle Situation in diesen Fächern noch sehr weit von

15 Vgl. zu einer diskursgeschichtlichen Auseinandersetzung mit den wissenschaftstheoretischen Prämissen der nordamerikanischen *music theory* im Zuge ihrer Akademisierung McCreless 1997.

16 Dieser Subjektbezug gerät nicht erst durch die musikbezogenen Gender Studies in den Fokus und wird etwa auch von Abbate (2004) eingefordert. Zu den Prämissen und Kriterien von ästhetischen Werturteilen vgl. auch den Beitrag von Nina Noeske in dieser Ausgabe, <https://doi.org/10.31751/1028> (15.6.2020).

17 Als ein Meilenstein gilt hier Rieger 1981.

Gendergerechtigkeit entfernt ist. Dies spiegelt sich auch in der aktuellen Mitgliederstatistik der GMTH, die mit Stichtag 13.5.2020 nur 22 % Mitglieder mit weiblicher Anrede verzeichnet, denen 77 % Mitglieder mit männlicher Anrede gegenüberstehen.<sup>18</sup> Dem stehen nicht nur die in den Beiträgen von Judy Lochhead und Danielle Sofer problematisierten Zahlen der US-amerikanischen Schwestergesellschaft *Society for Music Theory* (SMT) gegenüber (31,6 % weiblich und 66,4 % männlich im Jahr 2017), sondern auch die bei weitem ausgeglicheneren Zahlen musikwissenschaftlicher Gesellschaften.<sup>19</sup>

Dies sollte auch für den Fachdiskurs zu denken geben, denn dieser gesellschaftspolitische und akademisch-institutionelle Misstand strahlt letztlich auf die Inhalte und Methoden des Faches Musiktheorie aus, was sich auf die etwas schlagwortartige Formel bringen lässt: je diverser die Fachvertreter\*innen, desto vielfältiger das Fach. Insofern kann eine engere Verknüpfung von Musiktheorie und Gender Studies potentiell einen Beitrag dazu leisten, Machtdispositive, herrschende Diskurse und Praktiken und damit einhergehende ›epistemologische Ungerechtigkeiten‹ in der akademischen Musiktheorie nachhaltig in Frage zu stellen, etwa was eine kanon- und ideologiekritische Wahl der als musiktheoretischer Untersuchungsgegenstand anerkannten und in der musiktheoretischen Praxis dann auch tatsächlich behandelten (!) Komponist\*innen, musikalischen Phänomene, Kontexte, Wahrnehmungs- und Verstehensweisen betrifft. Dies impliziert auch die Forderung nach pluralistischeren und diverseren Formen des Hörens, Spielens, Reflektierens, Analysierens und Unterrichtens von Musik sowie musiktheoretischen Forschens und Schreibens.

In alle Themenbeiträge fließen solche Forderungen explizit oder implizit ein. Judy Lochhead thematisiert in ihrem wissenschaftstheoretischen und diskursgeschichtlichen Beitrag die ›magischen Kräfte‹ von Musik (»music's vibratory enchantments«), die diese auch auf Musiktheoretiker\*innen ausübt und die erst in jüngerer Zeit überhaupt eine Rolle in der nordamerikanischen *music theory* und in der musikalischen Analyse spielen. Als theoretischer Bezugspunkt dienen ihr Konzepte aus der feministischen Wissenschaftstheorie bzw. *feminist standpoint theory* wie ›strong objectivity‹ (Sandra Harding) sowie ›epistemic injustice‹ (Miranda Fricker), die Kritik an epistemologischen und institutionellen Privilegien in wissenschaftlicher Wissensproduktion üben. Übertragen auf Musiktheorie hinterfragt Lochhead die epistemologischen Privilegien objektivistisch-strukturalistischer Perspektiven auf Musik in der Geschichte der modernen nordamerikanischen *music theory*, und beschreibt den auch durch feministische Theorien angestoßenen disziplinären Wandel in jüngerer Zeit, der etwa mit einer stärkeren Einbeziehung subjekt- und körperorientierter Perspektiven einhergeht. Als ein Beispiel für eine zeitgenössische musikdramatische Thematisierung ›epistemischer Ungerechtigkeit‹ geht Lochhead analytisch auf Eliza Browns *The Body of the State* (2017) ein, ein Monodrama in drei Szenen für Sopran, Ensemble und fixed media.

18 Die GMTH hatte zum genannten Zeitpunkt vier institutionelle Mitglieder (ca. 1 %). Erhoben wurden diese Zahlen auf Grundlage der Kategorie (Mitglied / Institutionelles Mitglied) bzw. der frei wählbaren Anrede.

19 Die *Österreichische Gesellschaft für Musikwissenschaft* (OeGMw) zählte zum 11.5.2020 etwa 50 % weibliche und 50 % männliche Mitglieder (Mitteilung des Präsidiums der Gesellschaft), die *American Musicological Society* (AMS) zählte 2017 51,2 % weibliche und 48,5 % männliche Mitglieder. Vgl. die Beiträge von Judy Lochhead und Danielle Sofer in dieser Ausgabe zu den Quellen für die Zahlen von SMT und AMS. Von der *Gesellschaft für Musikforschung* (GfM) liegen aktuell keine Zahlen über die Geschlechteranteile der Mitglieder vor (Mitteilung des Präsidiums der Gesellschaft).

Auch in Danielle Sofers weit ausgreifendem Beitrag ist das (im Kontext akademischer Disziplinen in den USA) ›verspätete‹ Aufgreifen von gendertheoretischen Perspektiven in der nordamerikanischen Musikforschung Ausgangspunkt der Argumentation. Dargestellt anhand von Suzanne Cusicks autoethnographischen Reflexionen im Band *Queering the Pitch* (1994) werden die Widerstände dargestellt, die eine Thematisierung von Körper (*embodiment*) und Sexualität noch in den 1990er Jahren hervorrufen konnte. Andererseits öffnet Sofers Aufsatz, in kontroverser Anknüpfung an Fred E. Maus, überraschende Perspektiven auf die ›musico-sexual orientations‹ von Autoren wie Edward T. Cone, deren Ausgangspunkt zwar der musikanalytische Positivismus der Princeton-Schule ist, die aber durch Einbeziehung von lebensweltlichen und subjektiven Dimensionen des Hörens diesen Ausgangspunkt zugleich in Frage stellen. Komplexer wird die Diskussion in Bezug auf jene von Maus oder Gavin Lee reklamierten männlich-homosexuellen Positionen des Musikhörens, dessen tendenziell einseitigen ›homonormativen‹ Diskurs es aus Sicht der LGBTQIA+ (Lesbian, Gay, Bisexual, Pansexual, Transgender, Genderqueer, Queer, Intersexed, Agender, Asexual, and Ally) zu hinterfragen gilt. Ausgehend von Sara Ahmeds ›queer phenomenology‹ wird darauf verwiesen, dass auch im verbreiteten Konzept des ›embodiment‹ eine grundlegende Situiertheit von Identitäts- und Körperkonzepten übersehen wird, die Ahmed mit dem Begriff ›orientations‹ fasst. Anhand von musikanalytischen Texten seit den späten 1980er Jahren exemplifiziert Sofer ihre Forderung an Praktiker\*innen musikalischer Analyse, den *status quo* des Fachs stets zu hinterfragen und zu verschieben: McClary zu Milton Babbitts *Philomel* (1964), Judy Lochhead zu Alban Bergs *Lulu*, Hazel Carby und Angela Davis zum Blues der 1920er and 30er Jahre, erweitert durch eine Kritik der *Black Sexual Politics* in den soziologischen Studien von Patricia Hill Collins und bell hooks.

Fred Everett Maus' Essay reflektiert in Form einer poetischen Diskursanalyse verschiedene Spielarten intentionaler Verflechtung von Fachsprache und emotional oder in anderer Weise welthaltig aufgeladenen Ausdrucksformen in musikwissenschaftlicher und musiktheoretischer Prosa, wobei Texte aus den Bereichen Analyse und Höranalyse einen Schwerpunkt bilden. Während konstruierte Narrative wie das Gegensatzpaar aktiv-passiv und ihre kulturell präzise situierte Zuordnung zu *gender* und *sexuality* den roten Faden des Beitrags bilden, arbeitet Maus in einem *close reading* anhand paradigmatischer Passagen bei Eduard Hanslick, Edward T. Cone, Allen Forte, John Rahn, Pauline Oliveros und Suzanne Cusick heraus, wie fiktive Binaritäten asymmetrischer Machtverteilung – »defensive discourses« – nicht nur Rollenbilder widerspiegeln, sondern diese vielmehr erzeugen. Im hörenden Nachvollzug bilden diese normativen Prägungen Bollwerke gegen Erfahrungen musikalischer wie persönlicher, vor allem sexueller Passivität, indem sie gerade in den musiktheoretischen Anforderungen ›aktiven Hörens‹ Profile maskuliner Normativität reproduzieren und dabei differenziertere, emotional vielschichtigere und höchstwahrscheinlich sexuell erfüllendere Facetten der sinnlichen Auseinandersetzung mit Musik nicht zu Bewusstsein kommen lassen. Gefiltert in der kritischen Re-Lektüre eigener Texte seit den 1980er Jahren, aktualisiert Maus den durch Susan McClary angestoßenen Diskurs und löst dabei nicht nur die starre Zuordnung zu kanonischem Repertoire, sondern öffnet traditionell anthropomorphe Vorstellungen idealisierter Subjektivität hin zu dezentralen Hybriden,<sup>20</sup> *non human agencies* und anderen Entwürfen, die Anschluss an Subjektvorstellungen zeitgenössischer Philosophie zulassen.

20 Vgl. Latour 2019, 14.

Auch Nina Noeskes Aufsatz reiht sich in die diskurstheoretisch und -geschichtlich orientierten Beiträge in diesem Band ein, unter Einbeziehung einer dezidiert musikästhetischen Perspektive. Noeske widmet sich ausgehend von einer Auseinandersetzung mit Carl Dahlhaus' vieldiskutierter Schrift *Analyse und Werturteil* (1970) den Prämissen, Kriterien und Maßstäben ästhetischer Werturteile vor allem im Kontext musikalischer Analyse und insbesondere auch mit einem kanonkritischen Blick auf Werke von Komponistinnen der Vergangenheit und Gegenwart. In ihrer historischen und systematischen Analyse von Qualitätsdimensionen und -maßstäben seit Kant diskutiert Noeske auch den engen Zusammenhang von ästhetischen Kategorien und Maßstäben sowie Genderzuschreibungen, wie er etwa an der Gegenüberstellung von ›männlich‹ konnotiertem Geistigen – mitsamt dem entsprechend geprägten Strukturbegriff in der musikalischen Analyse – und mit ›Weiblichkeit‹ assoziiertem Körperlich-Sinnlichen deutlich wird. Noeske macht sich in ihrem Beitrag für eine reflektierte Wiedereinführung des Werturteils und damit eine explizit gemachte Berücksichtigung einer subjektorientierten Perspektive stark, in welcher das »schreibende Subjekt als ästhetisch wahrnehmendes und empfindendes erkennbar bleibt« (98).

Janina Klassen problematisiert in ihrem Beitrag zu Clara Wieck Schumanns künstlerischem Kompetenzerwerb das *Doing Gender* historischer Genie-Konzepte und die damit einhergehende Anwendung von unangemessenen Bewertungskriterien auf Wieck Schumanns kompositorisches Schaffen. Dabei plädiert sie, auch vor dem Hintergrund von aktuellen Ansätzen aus der Kreativitätsforschung, für neue Perspektiven auf ›post-genialistische‹ Kunstwerke, die implizite und explizite Wertmaßstäbe in Frage stellen. Klassen betont den systematischen Kompetenzerwerb Wieck Schumanns und damit die handwerklichen Aspekte sowie die soziokulturelle und lebensweltliche Einbettung von Komponieren. Als Beispiele für die Vielschichtigkeit der kreativen Prozesse Wieck Schumanns, welche sich nicht eindeutig binären musikästhetischen Kategorien und damit verbundenen Bewertungskriterien wie ›autonom‹ versus ›heteronom‹ oder ›intrinsische‹ versus ›extrinsische‹ Motivation zuordnen lassen, bespricht sie das Scherzo d-Moll op. 10 sowie die Romanze g-Moll op. 11/2 für Klavier.

Auch in Thomas Wozonigs analytisch orientiertem Beitrag zu Clara Schumanns in der Musikforschung bislang weniger beachteten *Drei gemischten Chören* (1848) geht es um den vielschichtigen Schaffensprozess der Komponistin auch unter Einbeziehung biographischer sowie institutioneller Voraussetzungen. Dabei steht vor allem der künstlerische Dialog mit Robert Schumann während des kompositorischen Entstehungsprozesses im Fokus, den Wozonig auch anhand von detaillierten Skizzenstudien insbesondere des dritten Stückes »Gondoliera« nachvollziehbar macht. Wozonig arbeitet heraus, dass es sich bei den kompositorischen Eingriffen Robert Schumanns nicht um unidirektionale ›Korrekturen‹ handelt, sondern dass verschiedene Gestaltungsoptionen und damit einhergehende divergierende kompositionsästhetische Überzeugungen etwa mit Blick auf klangdramaturgische Gesichtspunkte im Partnerdiskurs dialogisch verhandelt wurden.

\*\*\*

Die Rezensionen der vorliegenden Ausgabe scheinen zunächst nicht in Bezug zum Themenschwerpunkt zu stehen – mit Ausnahme von Kilian Spraus Besprechung von L. J. Müllers Buch *Sound und Sexismus. Geschlecht im Klang populärer Musik. Eine feministisch-musiktheoretische Annäherung*. Diese bildet nicht nur eine Fortsetzung der The-

menbeiträge, sondern vielmehr eine Zuspitzung, da es sich bei Müllers Buch um ein Beispiel für eine im höchsten Grade problembewusste und ausbalancierte Anwendung und Diskussion gender- und musiktheoretischer Standards im Bereich der Performance Studies mit dem Schwerpunkt auf Präsentationsformen der weiblichen Stimme handelt.

Dennoch ergeben sich auch weitere Beziehungen im Kontext von Themenschwerpunkt und Rezensionen, etwa in den beiden Besprechungen, die sich auf Publikationen über scheinbare *loci classici* musiktheoretischer Arbeit beziehen, nämlich Juliane Brandes' Rezension der *Formenlehre* von Felix Diergarten und Markus Neuwirth und Marc Rigaudières Rezension von Thomas Christensens *Stories of Tonality*. Beide Rezensionen heben vor allem die plurale, mehrperspektivische Anlage der Publikationen hervor, die ihren Gegenstand im Spannungsfeld von Rezeption, historischer Präzision und systematischer Vielfalt neu kontextualisieren und beleben.

Mit den Rezensionen von Hermann Danusers *Metamusik* von Gesine Schröder und Werner Grünzweigs Interviewsammlung *Wie entsteht dabei Musik?* von Tom Rojo Poller werden – trotz der denkbar großen Unterschiede zwischen diesen beiden Büchern – ähnliche Probleme im Verhältnis von Komposition und Rezeption berührt, und mit dem (West-)Berlin gegen Ende des 20. Jahrhunderts bilden auch vergleichbare geographisch-historische Situationen sich überschneidende Gedankenräume aus.

Max Alts und José Gálvez' ebenso detailgenaue wie kritische Rezension des *Routledge Companion to Popular Music Analysis* lässt sich als Plädoyer für noch größere Diversität und Eigenständigkeit popmusikalischer Analyse lesen, deren Methoden im selben Maße auf klassisches Repertoire zurückwirken sollten wie eine Orientierung an etablierten Analyse-Paradigmen auch heute noch mit einer gewissen Selbstverständlichkeit in die *popular music studies* hineingetragen wird, sodass sich auch hier ein Bezug zum Themenschwerpunkt des Heftes greifen lässt.

In der Gesamtschau der Rezensionen fällt auf, dass ein Auflösen binärer Asymmetrien auf der relevanten Ebene des Nachdenkens über die Dynamiken musikalischer Struktur bereits stattfindet und dass die Aufgabe musiktheoretischer Gender Studies weniger darin besteht, den Genderdiskurs lediglich zu adaptieren und mit musiktheoretischen Etiketten zu versehen, als ihn mit epistemologischer Genauigkeit mit denjenigen Bereichen zu vernetzen, in denen sich pluralistischere und diversere musiktheoretische Forschungsperspektiven und Schreibweisen bereits durchzusetzen beginnen.

Cosima Linke, Ariane Jeßulat, Christian Utz

## Literatur

- Abbate, Carolyn (2004), »Music – Drastic or Gnostic?«, *Critical Inquiry* 30/3, 505–536.
- Burnham, Scott (1996), »A. B. Marx and the Gendering of Sonata Form«, in: *Music Theory in the Age of Romanticism*, hg. von Ian Bent, Cambridge: Cambridge University Press, 163–186.
- Citron, Marcia (2000), »Gendered Sonata Form. Toward a Feminist Critical Tradition«, in: *Frauen- und Männerbilder in der Musik: Festschrift für Eva Rieger zum 60. Geburtstag*, hg. von Freia Hoffmann, Jane M. Bownes und Ruth Heckmann, Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg, 165–176.

- Davidović, Dalibor (2006), *Identität und Musik. Zwischen Kritik und Technik*, Wien: Mille Tre.
- Gerards, Marion (2005), »Narrative Programme und Geschlechteridentität in der 3. Sinfonie von Johannes Brahms. Zum Problem einer genderzentrierten Interpretation absoluter Musik«, *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* 8, 42–57.
- Haraway, Donna (1988), »Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective«, *Feminist Studies* 14/3, 575–599.
- Huber, Annegret (2011), »Performing Music Analysis. Genderstudien als Prüfstein für eine ›Königsdisziplin‹«, in: *Gender Performances. Wissen und Geschlecht in Musik. Theater. Film*, hg. von Andrea Ellmeier, Doris Ingrisch und Claudia Walkensteiner-Preschl, Köln: Böhlau, 21–48.
- Kerman, Joseph (1980), »How We Got into Analysis, and How to Get out«, *Critical Inquiry* 7/2, 311–331.
- Kerman, Joseph (1985), *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Knaus, Kordula (2002), »Einige Überlegungen zur Geschlechterforschung in der Musikwissenschaft«, *Archiv für Musikwissenschaft* 59/4, 319–329.
- Knaus, Kordula (2010), »›Begriffslose‹ Kunst und die Kategorie Geschlecht. Möglichkeiten und Grenzen der musikalischen Analyse«, in: *Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven*, hg. von Rebecca Grotjahn und Sabine Vogt, Laaber: Laaber, 170–182.
- Koch, Heinrich Christoph (2007), *Versuch einer Anleitung zur Composition* [1782; 1787; 1793], Studienausgabe, hg. von Jo Wilhelm Siebert, Hannover: Siebert.
- Kramer, Lawrence (1990), *Music as Cultural Practice, 1800–1900*, Berkeley: University of California Press.
- Kramer, Lawrence (2002), *Musical Meaning. Towards a Critical History*, Berkeley: University of California Press.
- Kreutzinger-Herr, Annette / Melanie Unseld (2010), *Lexikon Musik und Gender*, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler.
- Latour, Bruno (2019), *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie* [1991], 7. Auflage, Berlin: Suhrkamp.
- Marx, Adolph Bernhard (1845), *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch. Dritter Theil*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Maus, Fred Everett (1988), »Music as Drama«, *Music Theory Spectrum* 10/1, 56–73.
- Maus, Fred Everett (1993), »Masculine Discourse in Music Theory«, *Perspectives of New Music* 31/2, 264–293.
- McClary, Susan (1989), »Terminal Prestige: The Case of Avant-Garde Music Composition«, *Cultural Critique* H. 12, 57–81.
- McClary, Susan (1991), *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McClary, Susan (2007), *Reading Music. Selected Essays*, Aldershot: Ashgate.

- McCreless, Patrick (1997), »Rethinking Contemporary Music Theory«, in: *Keeping Score. Music, Disciplinarity, Culture*, hg. von David Schwarz, Anahid Kassabian und Lawrence Siegel, Charlottesville: University Press of Virginia, 13–53.
- Rieger, Eva (1981), *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung*, Frankfurt a. M.: Ullstein.
- Riepel, Joseph (1755), *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst. Nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungs-Art der Zirkel-Harmonisten / Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset*, Tl. 2: *Grundregeln zur Tonordnung insgemein*, Frankfurt a. M.: ohne Verlagsangabe.
- Sofer, Danielle (2017), »Strukturelles Hören? Neue Perspektiven auf den ›idealen‹ Hörer«, in: *Geschichte und Gegenwart des musikalischen Hörens. Diskurse – Geschichte(n) – Poetiken*, hg. von Klaus Aringer, Franz Karl Praßl, Peter Revers und Christian Utz, Freiburg: Rombach, 107–131.
- Solie, Ruth A. (Hg.) (1993), *Musicology and Difference: Music, Gender, and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley: University of California Press.
- Sprick, Jan Philipp (2013), »Musikwissenschaft und Musiktheorie«, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart: Metzler, 130–146.
- Subotnik, Rose Rosengard (1996), »Toward a Deconstruction of Structural Listening. A Critique of Schoenberg, Adorno, and Stravinsky« [1988], in: *Deconstructive Variations. Music and Reason in Western Society*, Minneapolis (MN): University of Minnesota Press, 148–176.

Linke, Cosima / Jeßulat, Ariane / Utz, Christian (2020): Editorial. ZGMTH 17/1, 5–14.  
<https://doi.org/10.31751/1037>

© 2020 Cosima Linke (cosima.linke@posteo.de), Ariane Jeßulat (ajessulat@aol.com), Christian Utz (christian.utz@kug.ac.at)

Hochschule für Musik Saar [University of Music Saar], Universität der Künste Berlin [Berlin University of Arts], Universität für Musik und darstellende Kunst Graz [University of Music and Performing Arts Graz]

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 17/05/2020

angenommen / accepted: 17/05/2020

veröffentlicht / first published: 15/06/2020

zuletzt geändert / last updated: 15/06/2020

# Music's Vibratory Enchantments and Epistemic Injustices

## Reflecting on Thirty Years of Feminist Thought in Music Theory

Judy Lochhead

Music is often described as having magical powers to enchant listeners, but it has an equally and often unremarked magical effect on performers and scholars contemplating music. North American music theory has done little to address music's enchantments, preferring to frame its discourse around empiricism and objectivity. Since the 1990s various postmodern and post-structuralist perspectives have brought about changes of content – what music is considered – and methodology, including a consideration of music's "magical" powers. These new perspectives have, in part, resulted in an increased diversity in the demographics of musicology, but there have not been changes of sufficient significance in either content or methodology in North American music theory and the demographics of music theory remain dominated by white, male practitioners. In this short essay, I propose two ways that music-theoretical practice can be transformed in order to overcome the "epistemic injustices" of past work in music theory. First, music-theoretical work should address the complicity of the scholar's perspective, and second, it should recognize the authorial work of diverse creators. To exemplify the latter, I offer a short analysis of Eliza Brown's *The Body of the State* (2017).

Musik wird zwar häufig eine „magische Kraft“ zugeschrieben, Zuhörer\*innen zu bezaubern, aber sie hat ebenso eine häufig unbeachtete magische Wirkung auf Interpret\*innen und Musikforscher\*innen, die über Musik nachdenken. Die gegenwärtige nordamerikanische Musiktheorie hat wenig dazu beigetragen, diese „Verzauberung“ durch Musik zu thematisieren, stattdessen verortet sie sich diskursiv in Empirismus und Objektivität. Seit den 1990er Jahren haben unterschiedliche postmoderne und poststrukturalistische Perspektiven einen Wandel bezüglich der Inhalte – welcher Musikbegriff wird zugrunde gelegt – und Methoden angestoßen, einschließlich einer Berücksichtigung der „magischen Kräfte“ von Musik. Diese neuen Perspektiven haben innerhalb der Musikwissenschaft zumindest teilweise zu einer größeren demographischen Diversität geführt, aber in der nordamerikanischen Musiktheorie hat kein grundlegender Wandel von Inhalten oder Methoden stattgefunden und sie wird nach wie vor von weißen und männlichen Fachvertretern dominiert. In diesem kurzen Essay zeige ich zwei Möglichkeiten auf, wie musiktheoretische Praxis so verändert werden kann, dass sie die „epistemischen Ungerechtigkeiten“ vergangener musiktheoretischer Arbeit überwindet. Erstens sollte Musiktheorie die Abhängigkeit der Forscher\*innen von ihrer jeweiligen Perspektive reflektieren und zweitens sollte Musiktheorie die Werke verschiedenster Künstler\*innen anerkennen. Als ein Beispiel dafür dient eine kurze Analyse von Eliza Browns *The Body of the State* (2017).

Schlagworte/Keywords: demographics; Demographie; Eliza Brown; epistemic injustice; epistemische Ungerechtigkeit; epistemology of music theory; feminist standpoint theory; Geschichte der Musiktheorie; history of music theory; magische Kraft der Musik; Miranda Fricker; musical magic; Sandra Harding; Wissenschaftstheorie der Musiktheorie

Music enchants listeners through its vibratory forces – forces which spin their magic on listeners, creators, and those who contemplate music from scholarly perspectives. Music's enchantments have a long history, embedded in such terms as "charm" with its Latin roots in *carmen* (song) and in their association with incantatory recitations which have an

occult power.<sup>1</sup> Even the word “enchantment,” bound to singing through the French *chanter*, insinuates the magical forces of music as sounding phenomena.<sup>2</sup> Music’s magical forces operate as unseen actions on bodies and things in the world, enchanting listeners in a great many ways and challenging modern epistemologies.

Enchantment and magic have been much on the minds of scholars in recent years, with reassessments of Max Weber’s account of the “disenchantment of the world” (“Entzauberung der Welt”) in modernity.<sup>3</sup> Historian Michael Saler, in his article “Modernity and Enchantment: A Historiographic Review,” demonstrates how recent scholarship challenges the notion that in modernity “wonders and marvels have been demystified by science, spirituality has been supplanted by secularism, spontaneity has been replaced by bureaucratization, and the imagination has been subordinated to instrumental reason.”<sup>4</sup> Writers from a wide variety of humanistic disciplines maintain that modernity’s enchantments have operated alongside or sometimes inside of discourses of rationality and objectivity, with music often identified as a rich source of enchantments in the modern era. Gary Tomlinson drew attention to early beliefs about the magical and therapeutic effects of music in the pre-modern era. Published in 1993, Tomlinson’s *Music in Renaissance Magic* was implicated in an emergent scholarly exploration of the “irrational” in a world believed to operate according to reason and scientific objectivity.<sup>5</sup> Since the late 1980s, both within and without music studies, there has been a vibrant exploration of those domains of human experience that defy modern notions of a rational world. In music studies, a recent special issue of *Popular Music* (2019) includes seven articles devoted to the topic of “Music and Magic.”<sup>6</sup> In this issue, Zachary Loeffler’s article “‘The Only Real Magic’: Enchantment and Disenchantment in Music’s Modernist Ordinary,” traces how listeners and critics since the turn of the twentieth-century have used the “word ‘magic’ to talk about music,” setting the magic of musical experience against the “ordinary” and “perfunctory” aspects of modern life.<sup>7</sup> The enchantments of music also find their way into the literary realm as expression of the affective and enigmatic powers of music. For instance, in “Arizona,” a recent short story by John Edgard Wideman, the protagonist of the story reflects on a mid-1980s R&B song, rhetorically asking the song’s creator and performer, Freddie Jackson, “How do you work the magic of your art, Mr. Jackson?” Probing this musical enchantment further Wideman writes: “A song you sing creates a space with different rules, different possibilities” – a phrase resonating with Loeffler’s observation that music provides the possibility of a magical place of being beyond the ordinary world of rules and conformity.<sup>8</sup>

The opening of my essay suggests that those of us who contemplate music as scholars – historians and theorists alike – are equally enchanted by music’s vibratory forces. While those “charms” of music may not be formally acknowledged in historical, critical, theoretical, or analytical scholarship, they work their magic nonetheless. These charms there-

1 OED online 1989a.

2 OED online 1989b.

3 See Weber 1946, Berman 1981, Bennett 2001, Graham 2007, and Landy/Saler 2009.

4 Saler 2006, 692.

5 Tomlinson 1993.

6 De Jong/Lebrun 2019.

7 Loeffler 2019, 11, 29.

8 Wideman 2019, 63; for more on what I call music’s “imaginative transport” see Lochhead 2019.

fore might be counted among the underlying and unarticulated assumptions of music scholarship which perspectives of feminist theory have unraveled since the 1990s. And recent events in North America – which I will address below – have further uncovered racist and ableist tendencies in some well-established music theoretical and analytical concepts.

The explicit naming of these tendencies works against the purported objectivity of music theory and analysis.<sup>9</sup> Operating from an epistemological impulse that Ian Bent and Anthony Pople define as “empirical,” music-theoretical and analytical scholarship has investigated the technical and structural details of music.<sup>10</sup> These investigations have not typically acknowledged how the enchantments of music might burrow their way into such empirical contemplation of music.<sup>11</sup> But an unexamined empirical framework and a failure to recognize the effects of music’s enchantments can have serious ramifications.

The term *theory*, as Claude Palisca points out, has its origins in ancient Western thought: the “Greek root *theōria* is the noun form of the verb *theōreō*, meaning to inspect, look at, behold, observe, contemplate, consider.”<sup>12</sup> Palisca also observed that some of the earliest theorists of the Western tradition, such as Boethius in *De institutione musica* (c. 500), did not address musicians and musical practices but rather speculated about music in abstract terms.<sup>13</sup> Such a split between practice and speculative thought has had a kind of echo in some contemporary approaches to music theory, especially in the second half of the twentieth century in North America. Mid-century notions of music theory arose when there was a concerted attempt to distinguish theoretical from historical studies of music. The rallying cry for music theory was its focus on “musical structure” apart from any historical, cultural, or performative features surrounding music or musical works. I refer here to the North American splintering of the American Musicological Society (AMS) in 1977 when self-described music theorists established the Society for Music Theory (SMT). This splintering of what had simply been “musicology” into historical/critical and theoretical domains has been amply documented and debated, as has the impossibility of de-historicizing or de-theorizing any sort of musical study.<sup>14</sup> The proclaimed focus in music theory on structure echoes some of the ancient distinctions between speculative thought and musical practice, and this echo was made stronger by a tendency toward a scientific methodology in the mid-twentieth century. While there are clear signs of change in music-theoretical circles since the turn of the millennium, the originating impetus in the mid-twentieth century for a disciplinary focus on “structure” and how it should be formulated by music theories has a legacy. That legacy may be observed in the demographics for music theory which indicate a “chilly climate” for women much like that which exists for women in STEM fields.<sup>15</sup> My brief reflection on trajectories of and future for feminist thought in music theory will first consider the demographic

9 In the remainder of this essay, I will use the term “music theory” to refer both to music theory and music analysis for simplicity’s sake.

10 Bent/Pople 2001, 1.2.

11 Ibid.

12 Palisca/Bent 2001, 2.

13 See further *ibid.* for a historically informed account of the long history of music theory.

14 See Kerman 1980, McCreless 2000, Browne 2003, and Agawu 2004.

15 STEM refers to the fields of Science, Technology, Engineering and Math, and “chilly climate” to the 1982 study by Hall/Sandler 1982.

statistics in North America and suggest that the originating epistemic alignment of music theory with STEM fields has produced a demographic which, like those fields, skews male. I then consider how the epistemic privilege conferred to narrow concepts of objectivity has occluded consideration of what we might think of as music's enchantments. Finally, I offer a short analysis of a work by Eliza Brown, *The Body of the State* (2017), that takes epistemic privilege and epistemic injustice as its musical topic. With this analysis, I demonstrate why detailed consideration of structural details of music composed by women serves to redress the epistemic injustices for women as authorial voices of music.

## LEGACIES

Some forty years after the Society for Music Theory split off from the American Musicological Society, it is instructive to compare the demographics of the two societies by gender: in 2017, AMS was 51.2% female and 48.5% male, while SMT was 31.6% female and 66.4% male.<sup>16</sup> The demographics for SMT are comparable to fields such as philosophy, which is 25.2% female, and the sciences, such as chemistry, which reports a 23% female membership.<sup>17</sup> The low participation of women in music theory, like that of philosophy and the sciences, points to some fundamental aspects of these fields that are not conducive to participation by women. For SMT, the number of women who are members has hovered persistently around 30% over the last thirty years despite efforts to encourage female participation. The difference in the percentage of women who are members in AMS versus SMT is significant.

As I have argued elsewhere, the foundations of contemporary music theory in North America were modeled on the epistemic frames of analytic philosophy and the sciences broadly conceived.<sup>18</sup> These epistemic frames shaped a music-theoretical enterprise focused on musical structures that were conceived as objective, typically meaning that they had a trace in the visual record of a score. Critical perspectives from feminist theory and other strands of post-structuralist thought were brought to bear on music theory in the 1990s, drawing attention to the objectivist and structuralist epistemic frames of music theory. These critiques injected new ideas into music theory and launched new approaches.<sup>19</sup> The rationalism of mid-twentieth-century music-theoretical models was countered around the turn of the millennium by approaches addressing human experience, gesture, listening, timbre, and other aspects of music which defy objectivist thought. The new approaches to music-theoretical work that emerged opened the door to a diversity of perspectives. But old habits die hard and the legacy of music theory's originating impulse remains: the institutional and cultural forces that implicitly and sometimes explicitly enforce the status quo are strong.

16 SMT has published a more recent demographic report, but AMS has not. I chose to use the same year for purposes of comparison. See McKay 2017, Society for Music Theory 2017, and the websites of both societies for these reports: SMT <https://societymusictheory.org/administration/demographics> and AMS <https://www.amsmusicology.org/page/demographics> (31 Mar 2020).

17 The statistics for philosophy are taken from <https://www.apaonline.org/page/demographics> and for chemistry from Montes 2017.

18 By contemporary music theory, I mean the development of music theory in mid-twentieth century. For more on this topic, see Lochhead 2016.

19 See in particular Maus 1993, Cusick 1994, Guck 1994, Kielian-Gilbert 1994, McClary 1994, Fisher/Lochhead 2002, and Hatten 2004.

Writers in the philosophy of science who address gender imbalances in the sciences provide some insight into how the status quo persists. Feminist standpoint theory was launched to challenge the epistemic privilege accorded to certain unexamined concepts of objectivity and, in the end, to promote better science. This theory was developed in the 1970s and 1980s by Sandra Harding and echoed by other writers, including Donna Haraway with her concept of “situated knowledge.” Informed by feminist theory, these philosophers of science investigated the relation between the production of knowledge and practices of power.<sup>20</sup> A brief review of feminist standpoint theory gives a sense of the kind of critique Harding and others brought to bear on epistemic privileging in the sciences and how it might apply to music-theoretical studies.

In their succinct summary, Crasnow, Wylie, Bauchspies, and Potter identify three theses of feminist standpoint theory: “the situated knowledge thesis, the thesis of epistemic privilege, and the achievement thesis.”<sup>21</sup> First, the thesis of situated knowledge holds that since all knowledge is partial, knowledge production itself must be examined from the perspectives of epistemic and institutional power. So, for instance, knowledge produced by music-theoretical work should be considered from the perspectives of “*by whom and for whom.*”<sup>22</sup> Second, the thesis of epistemic privilege maintains that a particular mode of knowledge holds a dominant and often exclusionary role in a social group. Feminist standpoint theory maintains that since knowledge is always partial, according to the situated knowledge thesis, then the partiality of one’s own knowledge must be critically examined with respect to the episteme privileged in any particular group. For music theory, the authority of any methodology or concept should not be taken for granted and music theorists should examine the partiality of their own observations. And third, the achievement thesis claims that a dominant conceptual framework is achieved through a group consciousness, and that by mapping these conceptual frameworks, one can understand how they maintain their control over institutional rewards and discursive norms. For music theory, this requires a broadly critical awareness of not only the dominant but also the marginal conceptual frameworks that might be available for any musical investigation. The goal of a feminist standpoint, as Harding demonstrates, goes beyond a facile and unexamined notion of objectivity. Harding defines the goal as a “strong objectivity” since it requires that “the subject of knowledge and the process through which knowledge is produced are [...] scrutinized according to the same standards as the objects of knowledge.”<sup>23</sup>

The epistemic privilege accorded to facile notions of objectivity and structure forged in the mid-twentieth century still plays a robust – but perhaps diminishing – role in music-theoretical scholarship. That women who study music sometimes find themselves outside of this epistemic frame is driven home by the membership statistics in SMT. The reasons for such “outsider-ness” are multiple and certainly as complex as the reasons why women are underrepresented in science and philosophy. But there are reasons to think that in

20 See Harding 1986 and Haraway 1989. Other important publications of an early feminist theory of science include Code 1991, Irigaray 1989, Keller 1985, Schiebinger 1989, and many others.

21 Crasnow/Wylie/Bauchspies/Potter 2018.

22 See *ibid.*: “The thesis of situated knowledge is based in the understanding that knowledge is for and by a particular set of socially situated knowers and so is always local – a cultural/social/political ‘location’ characterized by the power relations endemic in such settings.”

23 *Ibid.* The authors here develop Harding’s position where she writes “Strong objectivity requires that the subject of knowledge be placed on the same critical, causal plane as the objects of knowledge.” (Harding 1992, 458)

music-theoretical studies the perspectives of embodied and situated knowledge and of a “strong objectivity” are playing a greater role in reshaping epistemic practices and broadening epistemic privilege.

What does this focus on epistemic privilege via feminist standpoint theory have to do with music’s enchantments? Such enchanted places of music, associated as they are with the body and its affects, have eluded explicit thought in modern music theory, especially in its facile objectivist and structuralist epistemic frame. The enchantments of music have posed both an enticing presence and an epistemological hurdle for twentieth-century music studies which were built around the dualisms of mind versus body, objective versus subjective, and rationality versus emotionality. Since music’s enchantments have their evidence in bodily responses which have been deemed “subjective” and based in “emotionality,” music-theoretical studies have held these dimensions of musical experience at arm’s length. The interventions of feminist theory along with other postmodern philosophies around the turn of the millennium have begun the slow process of redirecting musical discourse away from these dualisms – such that the evidences of human experience can be brought to bear on music studies generally. And specifically, if recent events are an indication, these interventions are leaving a palpable trace in music theory.

While there have been signs of gradual change in the epistemic privilege of facile objectivist and structuralist discourse over the last thirty years, the November 2019 meeting of the Society for Music Theory in Columbus, Ohio (USA), seems to have marked a sea-change. This meeting included sessions with such titles as: “Performance: Bodies, Cognition, Technologies,” “Meter, Flow, and Groove in Hip Hop,” and “Cross-Modal Perception in Multimedia and Virtual Reality.” And it included a hands-on session on “Diversity in Music Theory Pedagogy” and a plenary session titled: “Reframing Music Theory.” The plenary session, with papers by Philip Ewell, Yayoi Uno Everett, Joseph Straus, and Ellie Hisama, presented a critique of the field of music theory, undercutting its foundational claims of objectivity and score-based structuralism.<sup>24</sup> These included a demonstration of how Heinrich Schenker’s thought was racist and affected the core of his music-theoretical concepts, how new models of cross-cultural analysis can reveal a musical bi-culturalism, how music theory’s emphasis on musical norms reveals an ableist orientation, and how music theory has afforded epistemic privilege to objectivist and structuralist models, thereby excluding diverse theoretical perspectives. While one might have expected a bit of pushback from those with vested interest in a status quo, there seemed to be none at the time. Quite the opposite, there was rather a euphoric embrace of the new directions suggested in the pathways toward a “reframing.” And further, the seemingly widespread approbation of the critique presented in the plenary seemed to flow easily from the diversity of approaches and perspectives in papers during the conference.

We will see what the future holds, but this event should be encouraging to those who might have believed that their particular research does not “count” as music theory – to use Hisama’s term.<sup>25</sup> The slow transformation of the mid-twentieth-century epistemic privilege in music theory – brought about by perspectives from feminist theory and also from theories of embodiment, experience, cognition, and critical race theory, to name a few – holds open

24 Information about the 2019 meeting of the Society for Music Theory can be viewed here: <https://societymusictheory.org/archives/events/meeting2019> (31 Mar 2020).

25 Ellie Hisama’s paper in the plenary was titled “Getting to Count” and addressed the issue of the epistemic privilege of a facile objectivist and structuralist conceptual framework in music theory. The question is: *what* is counted as music theory and *by* whom.

new possibilities of inclusion for those who because of any form of difference – including gender, race, ethnicity, sexual identity and orientation, disability – might feel excluded.

## HORIZONS

Disciplinary transformations, however, do not happen by magic. Rather, it is crucial for those who endorse the epistemic value of a “strong objectivity” in Harding’s sense to be actively engaged in the work to effect disciplinary change. So, I briefly introduce a musical work that deals explicitly with epistemic *injustice* as a broader form of social exclusion. The work is Eliza Brown’s *The Body of the State* (2017), a monodrama in three scenes for soprano, ensemble, and fixed media. The work is a music-theatrical dramatization of the historical story of Juana of Castile (1479–1555), daughter of Ferdinand and Isabella and heir to the throne of Castile. After the death of her mother and husband, Phillippe of Burgundy, Juana’s father Ferdinand has her declared insane so he can take full control of both Castile and Aragon. Juana is incarcerated for the remaining years of her life, under the dubious claim of madness.

The libretto of *The Body of the State* was written by Brown in conjunction with six incarcerated women at the Indiana Women’s Prison. Via video conference, Brown first participated in a reading group with women at the prison, when they read Miranda Fricker’s *Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing*.<sup>26</sup> Then on-site, Brown and the six incarcerated women read *Juana the Mad: Sovereignty and Dynasty in Renaissance Europe* by Bethany Aram before embarking together on the writing of the libretto.<sup>27</sup> Along with Brown, the authors of the libretto are: Lara Campbell, Jeneth Hughes, Michelle Jones, Melinda Loveless, Anastazia Schmid, and Brittney Watson. The co-authors fashioned a libretto around the story of Juana of Castile, her incarceration, and the ways individuals are denied the powers of knowledge by institutional structures. In writing the libretto, the seven took into account their own situations, reflecting on the various ways that different forms of epistemic injustice deny full humanity to individuals. Brown also enlisted the incarcerated women to make suggestions to her about the music, primarily about orchestration. And she included their group vocal improvisations in the fixed media part.

Brown’s *The Body of the State* may be viewed online in a performance by Ensemble Dal Niente.<sup>28</sup> For present purposes, I offer brief analyses of two passages: Scene 1 and the beginning of Scene 3.

In Scene 1, Juana encounters the servants in her home, the musicians playing the roles of these servants. Phillippe, Juana’s husband who will die in Scene 2, is still alive. Phillippe has enlisted the servants to confine Juana to her chambers. Over the course of the scene, Juana comes to understand that Phillippe and the servants are attempting to stifle her power. Despite her rights as heir to the throne, Juana’s gender has rendered her powerless over her husband and father. Realizing the servants’ disloyalty, Juana begins to understand that no one is to be trusted and that her epistemic privilege as the heir to the throne is quickly being eroded.

26 Directly related to the epistemic situation of the incarcerated women, Fricker’s book takes as its goal “to characterize two forms of epistemic injustice: testimonial injustice, in which someone is wronged in their capacity as a giver of knowledge; and hermeneutical injustice, in which someone is wronged in their capacity as a subject of social understanding.” (Fricker 2007, 7)

27 Aram 2005.

28 <https://www.elizabrown.net/the-body-of-the-state> (31 Mar 2020).

The scene is shaped by a repeating bassline in the electric bass and sometimes the cello, and by a ritornello figure in the upper winds and harp and sometimes the strings. The repeating bassline is shown in Example 1 with its initial rhythm. A full statement of this repeating bassline takes six measures in its first presentation, but during the scene it expands and contracts through variations of its rhythm. The ritornello figure consists of rising figures that are also subject to variation by augmentation and fragmentation. Example 2 shows the opening three bars, with ritornello and bassline bracketed on the left of the score.



Example 1: Eliza Brown, *The Body of the State*, Scene 1; repeating bassline.  
Copyright © 2017 by Eliza Brown and Eliza Brown Music (ASCAP). All rights reserved.

♩ = 92  
surprised by the collective outburst, but recovering quickly

Juana

Flute

Clarinet in B♭

Tubular Bells

Percussion

Harp

E. Guitar

Violin

Viola

Cello

Electric Bass

Electronics

Conductor

Ritornello Figures

Repeating Bassline

distortion

some reverb, long decay time

Example 2: Eliza Brown, *The Body of the State*, Scene 1, mm. 1–3; ritornello in ensemble and beginning of repeating bassline in electric bass and cello.  
Copyright © 2017 by Eliza Brown and Eliza Brown Music (ASCAP). All rights reserved.

Table 1 maps out the overall form of Scene 1, showing the repetitions of the ritornello and the bassline statements, with the measure numbers and timestamps of the online video in the middle rows. The table indicates that there are twelve statements of the bassline and seven of the ritornello. Recurrences of these two repeating elements are not necessarily coordinated and the moments when they coincide are shown in shaded cells of the table. For the ritornelli, I have also indicated in parentheses their length in measures and whether they involve an augmented rhythm. For the repeating bassline, partial statements are so labelled. Table 1 also includes a row at the top for the text, indicating the general state of Juana's psyche, as she wavers between different forms of perplexity and anger.

Text		Questioning	Suspicion	Anxious	Anger	Anger	Questioning	Loss of Power
Ritornello	R1 (5 mm.)		R2 (4 mm.)	R3 (aug., 6 mm.)		R4 (reg/aug., 4 mm.)		
Time	3:19	3:39	4:36	5:32	6:12	6:23	7:00	7:36
Measure	1	7	30	50	66	70	84	99
Bassline	B1	B2		B3	B4 (partial)		B5	B6

Text	Confusion	Angry/ Confusion	Messenger/ Knowing	Paranoia	Incoherent	Paranoia		
Ritornello	R5 (3 mm.)	R6 (aug., 10 mm.)		R7 (5 mm.)				
Time (video)	7:59	9:05	10:24	12:49	13:09	13:39	14:25	(16:35)
Measure	108	131	159	201	208	217	232	
Bassline	B7		B8 (partial)	B9	B10	B11	B12	

Table 1: Eliza Brown, *The Body of the State*, Scene 1; formal structuring.

The structuring of Scene 1 with repeating and yet transforming elements sonically embodies the “deep, self-replicating structures” of society which constrain Juana's everyday existence.<sup>29</sup> Juana's vocal part in Scene 1 moves from a relatively confident sense of being in control – with pitched singing – to one in which she becomes confused and then eventually understands how she has been controlled – with unpitched vocal delivery and incoherent speaking. In its sonic materiality, the music of Scene 1 embodies the situation that Juana inhabits. She is constrained by the institutions which are rigid but unpredictable – like the changing but repeating ritornelli and bassline – and which limit her own ability to wield power.

Scene 3 marks a moment of clarity for Juana, when she understands the fact and significance of her incarceration and its effect on her sense of time and home. In Scene 2, Philippe dies and then Juana is declared insane by her father, Ferdinand, so that he can consolidate his power. At the end of Scene 2, Juana loses her ability to speak or sing: her vocal part transforms from single-syllable utterances to silence. At the beginning of Scene 3, Juana has been stripped of her crown and the physical accoutrements of her regal standing, and through her incarceration she has become a *body of the state*. Juana finds her voice, however, in a moment of self-reflection resulting in full realization of her situation: along with her epistemic power and privilege, Juana has been stripped of her ability to know and to control her world, thrusting her into a time with no past and no future. And in this self-reflective mode she begins “to find cracks in the edifice of power.”<sup>30</sup> Juana's music at the beginning of Scene 3 is an aria with a powerful melody.

29 Email communication from Brown to the author, 2018.

30 Email communication from Brown to the author, 2018.

In this aria, Juana expresses a full comprehension of what her incarceration means, in terms of both her bodily and epistemic freedoms. The opening text refers to her body in both its fleshy immanence and in its symbolic control by the state:

Timeless time  
No departure  
And no home

Queen of sadness  
Clothed in a cureless body  
Chains of flesh and dynasty  
Bind me in time<sup>31</sup>

At the beginning of Scene 3 (video 28:40), just as Juana starts to sing, the harp presents a mensuration canon as if to sonically depict the prisons of time. The rigid temporal control of the canonic statements underscores the point that Juana, like the incarcerated women who co-authored the libretto, has become a body *of* the state and the subject of epistemic injustice. Example 3 shows the six notes of the canon and Example 4 cites the opening of the mensuration canon in measures 33 to 44. As Example 4 indicates, each of the four canonic voices is articulated in a unique durational pattern: four quarter notes; sixteen quintuplet sixteenths; sixteen triplet eighths, and eight triplet eighths. In the example, each of the canonic voices is highlighted by a different color.<sup>32</sup>



Example 3: Eliza Brown, *The Body of the State*, Scene 3; sequence of notes, harp mensuration canon.

As Example 4 also shows, Juana's vocal part uses, for the most part, only notes of the canon. In those places where she diverges from this collection, there is a sense that Juana strains against the constraints of her "pitch prison" – "testing the boundaries of a rigid accompaniment structure."<sup>33</sup> The ending of *The Body of the State* includes a confrontation between Juana and a priest (played by the conductor) in which she exhibits her self-knowledge and reveals the priest's complicity in the epistemic injustices of incarceration. The monodrama concludes with a recording of the vocal improvisations of the incarcerated women with Brown, voices present as if by magic. Listeners to *The Body of the State* leave with the vocal sounds of the incarcerated.

31 Brown 2017.

32 Example 4 also indicates that in the initial canonic statements by the two lower voices one or more of the canonic notes are missing.

33 Email communication from Brown to the author, 2018.

25

S. Solo *emotionally blank, barely aware of physical world*

Tub. B.

Hp.

Vc.

E. Bass

Canon—durations for each pitch

4 quarter notes

16 quintuplet sixteenths

16 triplet eights

8 triplet eights

L.V. sempre

No D, A

No A

35

S. Solo *no de-par- ture and no home*

Hp.

Vc.

ST

ord.

fast, narrow, irregular vib. if wavy line appears

40

S. Solo *with a small, small tinge of bitterness*

Queen of sad-ness clothed in a cure - less bo-dy

Hp.

Vc.

The image displays a musical score for Example 4, featuring vocal lines and harp accompaniment. The score is divided into three systems, each starting with a double bar line. The first system (measures 25-34) includes a vocal line with lyrics "emotionally blank, barely aware of physical world" and a harp part with a canon of durations: 4 quarter notes, 16 quintuplet sixteenths, 16 triplet eights, and 8 triplet eights. The harp part includes markings for "L.V. sempre", "No D, A", and "No A". The second system (measures 35-39) features a vocal line with lyrics "no de-par- ture and no home" and a harp part with a wavy line indicating "fast, narrow, irregular vib. if wavy line appears". The third system (measures 40-44) features a vocal line with lyrics "Queen of sad-ness clothed in a cure - less bo-dy" and a harp part with a wavy line indicating "fast, narrow, irregular vib. if wavy line appears". The harp part includes markings for "ST", "ord.", "pp", "p", and "p".

Example 4: Eliza Brown, *The Body of the State*, Scene 3, mm. 33–44; harp mensuration canon. Copyright © 2017 by Eliza Brown and Eliza Brown Music (ASCAP). All rights reserved.

## CONCLUDING REMARKS

Issues of gender in music-theoretical studies have recently been absorbed into a broad spectrum of difference – rightly so – but they remain. My recent book, *Reconceiving Structure in Contemporary Music: New Tools in Music Theory and Analysis*, was long in coming for a variety of reasons. One involved a discussion with a potential publisher about a book on the analysis of recent music. I had proposed a book in which all the works considered were by women, and the potential publisher wanted to know why, if I were not going to make gender a theme of the book, would I choose only women composers. Walking away from that discussion, I thought about books I had encountered that considered only music by men without a corresponding theme of gender. The epistemic privilege afforded to scholarship addressing music composed by men remains robust.

As a discipline, the field of music theory still needs to address issues of equity and inclusion, encouraging scholars – existing and potential – who might feel outside the epistemic privilege of the field to be engaged and to contribute. The field still needs more diverse scholars – more women, more people of color, more people of disparate economic privilege, more people of varying abilities. One way to engage diverse scholars is to employ theoretical methodologies that specifically address the complicity of the scholar's perspectives in the theoretical outcomes. Feminist standpoint theory and its insistence on a “strong objectivity” provides a useful model for taking account of situated knowledge of the music theorist and the way that the institutionalization of epistemic privilege tends to perpetuate the status quo.

Another way to engage diverse scholars is to recognize the authorial work of diverse creators – composers, improvisers, performers – by creating scholarship about those creators. Such scholarship should strive for a “strong objectivity” and for knowledge about diverse creators that addresses their work as an expression of their unique creative vision. My analysis of Brown's *The Body of the State* draws attention to this composer's creative voice and specifically to how she has crafted a musical work that addresses epistemic injustice.

Recent events in North American music theoretical circles suggest an opening toward a diversity of epistemic perspectives and to the goals of creating a more complete knowledge of the diverse creators of the past and present. And while these changes may be on the horizon, we all need to make sure they happen.

## References

- Agawu, Kofi. 2004. “How We Got out of Analysis, and How to Get Back in Again.” *Music Analysis* 23/2–3: 267–286.
- Aram, Bethany. 2005. *Juana the Mad: Sovereignty and Dynasty in Renaissance Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Bennett, Jane. 2001. *The Enchantment of Modern Life: Attachments, Crossings, and Ethics*. Princeton: Princeton University Press.
- Bent, Ian D. / Anthony Pople. 2001. “Analysis.” *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41862> (31 Mar 2020)

- Berman, Morris. 1981. *The Reenchantment of the World*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- Brown, Eliza. 2017. *The Body of the State: Monodrama for Soprano, Ensemble, and Fixed Media*. <https://www.elizabrown.net/the-body-of-the-state> (31 Mar 2020)
- Browne, Richmond. 2003. "The Deep Background of our Society." *Music Theory Online* 9/1. <https://mtosmt.org/issues/mto.03.9.1/mto.03.9.1.browne.html> (31 Mar 2020)
- Code, Lorraine. 1991. *What Can She Know?* Ithaca (NY): Cornell University Press.
- Crasnow, Sharon / Alison Wylie / Wenda K. Bauchspies / Elizabeth Potter. 2018. "Feminist Perspectives on Science." In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, edited by Edward N. Zalta. <https://plato.stanford.edu/archives/spr2018/entries/feminist-science> (31 Mar 2020)
- Cusick, Suzanne G. 1994. "Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem." *Perspectives of New Music* 32/1: 8–27.
- Fisher, George / Judy Lochhead. 2002. "Analyzing from the Body." *Theory and Practice* 27: 37–67.
- Fricker, Miranda. 2007. *Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing*. New York: Oxford University Press.
- Graham, Gordon. 2007. *The Re-Enchantment of the World: Art versus Religion*. New York: Oxford University Press.
- Guck, Marion. 1994. "A Woman's (Theoretical) Work." *Perspectives of New Music* 32/1: 28–43.
- Hall, Rebecca M. / Bernice Resnick Sandler. 1982. "The Classroom Climate: A Chilly One for Women?" Washington: Project on the Status and Education of Women (Association of American Colleges). [https://www.aacu.org/sites/default/files/files/publications/Classroom\\_Climate\\_ChilyOne.pdf](https://www.aacu.org/sites/default/files/files/publications/Classroom_Climate_ChilyOne.pdf) (31 Mar 2020)
- Haraway, Donna. 1989. *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. New York: Routledge.
- Harding, Sandra. 1986. *The Science Question in Feminism*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Harding, Sandra. 1992. "Rethinking Standpoint Epistemology: What is 'Strong Objectivity'?" *Centennial Review* 36/3: 437–470.
- Hatten, Robert. 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.
- Irigaray, Luce. 1989. "Is the Subject of Science Sexed?" In *Feminism and Science*, edited by Nancy Tuana. Bloomington: Indiana University Press, 58–68.
- De Jong, Nanette / Barbara Lebrun, eds. 2019. Special Issue "Music and Magic." *Popular Music* 38/1.
- Keller, Evelyn Fox. 1985. *Reflections on Gender and Science*. New Haven: Yale University Press.
- Kerman, Joseph. 1980. "How We Got into Analysis, and How to Get out." *Critical Inquiry* 7/2: 311–331.

- Kielian-Gilbert, Marianne. 1994. "Of Poetics and Poiesis, Pleasure and Politics: Music Theory and Modes of the Feminine." *Perspectives of New Music* 32/1: 44–67.
- Landy, Joshua / Michael Saler, eds. 2009. *The Re-Enchantment of the World: Secular Magic in a Rational Age*. Stanford: Stanford University Press.
- Lochhead, Judy. 2016. *Reconceiving Structure in Contemporary Music: New Tools in Music Theory and Analysis*. New York: Routledge.
- Lochhead, Judy. 2019. "Music Places: Imaginative Transports of Listening." In *The Oxford Handbook of Sound and Imagination*, vol. 1, edited by Mark Grimshaw-Aagaard, Mads Walther-Hansen, and Martin Knakkegaard. New York: Oxford University Press, 683–700.
- Loeffler, Zachary. 2019. "'The Only Real Magic': Enchantment and Disenchantment in Music's Modernist Ordinary." *Popular Music* 38/1: 8–32.
- Maus, Fred Everett. 1993. "Masculine Discourse in Music Theory." *Perspectives of New Music* 31/2: 264–293.
- McClary, Susan. 1994. "Paradigm Dissonances: Music Theory, Cultural Studies, Feminist Criticism." *Perspectives of New Music* 32/1: 68–85.
- McCreless, Patrick. 2000. "Music Theory and Historical Awareness." *Music Theory Online* 6/3. <https://mtosmt.org/issues/mto.00.6.3/mto.00.6.3.mccreless.html> (31 Mar 2020)
- McKay, John. 2017. "Summary Report from the AMS Demographic Survey." *AMS Newsletter (American Musicological Society)* 47/1: 11, 13. <https://cdn.ymaws.com/ams-net.site-ym.com/resource/resmgr/files/Newsletter/AMSNewsletter-2017-2.pdf> (31 Mar 2020)
- Montes, Ingrid. 2017. "Diversifying ACS's membership demographics." *Chemical and Engineering News* 95/29: 34. <https://cen.acs.org/articles/95/i29/Diversifying-ACS-membership-demographics.html> (31 Mar 2020)
- OED Online. 1989a. "charm, n.1." In *Oxford English Dictionary*. Third edition. March 2020 update <https://www.oed.com/view/Entry/30762> (not revised since Second Edition 1989) (31 Mar 2020).
- OED Online. 1989b. "enchant, v." In *Oxford English Dictionary*. Third edition. March 2020 update <https://www.oed.com/view/Entry/61656> (not revised since Second Edition 1989) (31 Mar 2020).
- Palisca, Claude V. / Ian D. Bent. 2001. "Theory, theorists." *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44944> (31 Mar 2020)
- Saler, Michael. 2006. "Modernity and Enchantment: A Historiographic Review." *American Historical Review* 111/3: 692–716. <https://doi.org/10.1086/ahr.111.3.692> (31 Mar 2020)
- Schiebinger, Londa, ed. 1989. *The Mind Has No Sex? Women in the Origins of Modern Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Society for Music Theory. 2017. "Annual Report on Membership Demographics." <https://societymusictheory.org/sites/default/files/demographics/smt-demographics-report-2017.pdf> (31 Mar 2020)
- Tomlinson, Gary. 1993. *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others*. Chicago: University of Chicago Press.

- Walker, Daniel P. 1975. *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*. Second edition. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press.
- Weber, Max. 1946. "Science as a Vocation." In *From Max Weber: Essays in Sociology*, edited by Hans Gerth and C. Wright Mills. New York: Oxford University Press, 129–156.
- Wideman, John Edgar. 2019. "Arizona." *New Yorker*, Nov 25, 2019: 62–69. <https://www.newyorker.com/magazine/2019/11/25/arizona> (31 Mar 2020)

Lochhead, Judy (2020): Music's Vibratory Enchantments and Epistemic Injustices. Reflecting on Thirty Years of Feminist Thought in Music Theory. *ZGMTH* 17/1, 15–29.  
<https://doi.org/10.31751/1031>

© 2020 Judy Lochhead (judith.lochhead@stonybrook.edu)  
Stony Brook University

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.  
This is an open access article licensed under a  
Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 08/01/2020  
angenommen / accepted: 04/02/2020  
veröffentlicht / first published: 15/06/2020  
zuletzt geändert / last updated: 15/06/2020



# Specters of Sex

## Tracing the Tools and Techniques of Contemporary Music Analysis<sup>1</sup>

Danielle Sofer

Music has often served as a vehicle for sexual expression. But within a musical context saturated with many sonic phenomena, music-analytical tools can be limited in their ability to pinpoint evidence of sex acts, pleasure, or satisfaction. Centering on sonic experience and perception, this article challenges the common trope of the disembodied and disinterested music theorist by proposing that, rather than neglecting sexual discourses, like-minded music theorists have instead established a veritable field founded on the commonly-held belief that sex and music are (in some cases) interchangeable. The article proposes that the meta-theorization of these engagements constitutes a discursive “social epistemology” thereby positioning such diverse contributions as part of the core music-theoretical “standard” of what was once called “mainstream music theory.”

Musik hat oft als Mittel für sexuellen Ausdruck gedient. Doch können musikanalytische Werkzeuge innerhalb eines musikalischen Kontexts, der von einer Vielzahl an Klangphänomenen erfüllt ist, in ihrer Fähigkeit eingeschränkt sein, sexuelle Handlungen, Genuss oder Befriedigung festzumachen. Dieser Artikel untersucht, fokussiert auf das Erleben und Wahrnehmen von Klängen, sexuell inspirierte Musik und vergleicht sie mit erfahrungsorientiertem sexuell-verkörpernten Schreiben über Musik. Durch eine Auseinandersetzung mit analytischen Ansätzen zu musikalisch-sexuellem Engagement, zeigt der Artikel auf, dass Musiktheoretiker\*innen Diskurse über Sexualität kaum vernachlässigt haben, und hinterfragt so das Stereotyp des körper- und interesselosen Musiktheoretikers. Gleichgesinnte Theoretiker\*innen haben hingegen einen Forschungsbereich entwickelt, der auf der Überzeugung basiert, dass Sex und Musik (in manchen Fällen) austauschbar sind. Der Artikel verdeutlicht, dass die Entwicklung einer Metatheorie für dieses Engagement eine diskursive „soziale Erkenntnistheorie“ konstituiert. Damit erweitert der Artikel diese vielfältigen Beiträge und positioniert sie als Teil des Kerns musiktheoretischer „Standards“ innerhalb der einst sogenannten „mainstream music theory“.

Schlagworte/Keywords: Diversität; diversity; Männlichkeit; masculinity; music theory; Musiktheorie; orientation; Orientierung; queer; sex

As LGBTQIA+-identifying academics, women, people of color, and the university’s otherwise marginalized laborers, we are so often expected to convey our various and variable personal identities to people everywhere we go. For many of us music scholars, it is in our jobs that we seek to set aside these identities, to focus for a moment on music, on something other than what aspects or orientations define us *personally*. And yet, when our mu-

1 This essay is indebted to the wonderfully supportive online community of music scholars. I wish to thank Eamonn Bell and Ezra Teboul, who encouraged me, through their newly formed group blog on sound and technology TAXIS, to combine my love of music theory with my aspirations for compassionate and transparent socio-technical systems. I also want to thank Emily Gale and Hannah Robbins for volunteering their time and for providing valuable feedback in later stages of revision. Lastly, I am grateful to Christian Utz for inviting me to write on this topic and for providing a supportive platform in which to express my frustrations with music theory’s past while guiding my reflections with the hopeful promise of a more socially aware music theory. I extend my profound gratitude to Sophia Leithold for her assistance with the German translation of the abstract.

sical life intersects with our sexual life, it can be expected that we will speak candidly about our research – our music – while also being prepared to speak vulnerably, to expose intimate aspects of our identity in the context of this very focused and somewhat publicly visible exchange. My own research into sexuality in electronic music is inextricable from these vulnerabilities and often appears to solicit and invite inappropriate comments from colleagues who might otherwise have avoided remarking on my sexual interests. I often weigh the value of my work against the risks and sacrifices that accompany any blurring of my personal and professional identities. To quote the opening of Suzanne Cusick’s momentous article “On a Lesbian Relationship with Music: A Serious Effort Not to Think Straight”: “I have great fear [...]. To speak publicly and truly about my own musicality (as private a part of me as my ‘sexuality’ – and frightening to speak of for that, but more frightening still because it is more completely a part of me than that which the world calls ‘sex,’ being also the fabric of my public life).”<sup>2</sup> Cusick exposes her vulnerability when writing about her need “to understand what relationship, if any, I could suppose to exist between my being a lesbian and my being a musician, a musicologist.”<sup>3</sup> Whereas Cusick’s intention was that her investigation would amount to “an assemblage of notes that constitute the less private parts of an interior conversation among the several selves I am, several selves I have been [...],”<sup>4</sup> her candidness resonated so strongly with her musicological colleagues that many of us since have embarked on similar expeditions of self-discovery.<sup>5</sup>

One understands Cusick’s hesitation when considering that, when *Queering the Pitch* (the book in which the quoted essay appears) was published in 1994, music scholars were embroiled in bitter debates about the merits of embodiment in music, of whether and how bodies figured into musical performance as well as the merits of acknowledging the sensory and, therefore, bodily necessity of engaging listening as a scholarly practice. These debates came relatively late to music theorists. Ellie Hisama remembers her introduction to “feminist music theory” – feminism being the common disciplinary lens through which music scholars encountered issues of gender and sexuality:

As an undergraduate music major interested in graduate study in music theory, I asked Joseph Straus, with whom I was taking an independent study in music theory and feminism, if he knew of any published work in feminist music theory. The only relevant writing he could think of was Susan McClary’s “Pitches, Expression, Ideology,” from the little-known journal *Enclitic* (1983). After reading this article (which I still reference when teaching Schubert Lieder), I corresponded with McClary, and we set up a meeting during her visit to New York [...].<sup>6</sup>

McClary’s incomparable achievements and impact as a music scholar, through her contributions from early music to dodecaphony, from analysis to cultural studies, within and outside of music, and subjects far and in between, caused an immense shift in rhetoric and even gave rise to new definitions of musical scholarship in the twenty-first century.<sup>7</sup> Her monumental book *Feminine Endings*, first published in 1991 (reissued in 2002), wres-

2 Cusick 2006, 67.

3 *Ibid.*, 69.

4 *Ibid.*

5 Taylor 2012, Wilbourne 2015, Maus 2019.

6 Hisama 2018, 81.

7 Indeed, it seems likely that James Hepokoski was inspired to expand the notion of sonata form in light of McClary’s findings in his article “Masculine. Feminine” (Hepokoski 1994, 494n2), a predecessor to the more encompassing theory later penned with Warren Darcy (Hepokoski/Darcy 2006, 146–147).

ties with music's hermeneutics of sexuality in that each of its seven chapters takes to task sex in its literal, figurative, metaphorical, and physical manifestations *through* music.<sup>8</sup> Inspired by McClary, I have aimed through my own work to redraw an interdisciplinary axis of inclusion that insists on sexuality as a crucial and robust paradigm at the intersection of music, society, and technology, a task I do not see as necessarily distinct from music theory's core endeavors.

This article offers a critical overview of sexual discourses in music theory, analytical strategies that, when collected together, illuminate how a social epistemology has emerged in the last thirty years since the publication of McClary's *Feminine Endings*. In what follows, I introduce a number of analytical contexts that seem to diverge stylistically and chronologically. However, the literature reviewed below, following Cusick's proposition, shares inspiration from musico-sexual encounters that, together, define a clear historical impetus for experiential sexually-embodied writing about music. Amassing several such contributions together, I show how, more than merely self-indulgent, McClary's and Cusick's respective contributions serve as ground upon which they, alongside other like-minded theorists, established a veritable field of sexually-oriented music theory. Given this field's diffusion of thought, I take the task of parsing musico-sexual discourses and suggesting why, despite approaches to music theory that are conscious of difference, these writings have been slow to compel women, LGBTQIA+-identifying people, or those identifying with the demographic labels of Black, Brown, Asian, and the infamous "other" category (commonly subsumed under the "Race and Ethnicity" section of census surveys) to stick around.<sup>9</sup>

## MUSICO-SEXUAL ORIENTATIONS

In his 1993 essay "Masculine Discourse in Music Theory," Fred Maus presents two strands of music theory discourse that had become apparent by the 1980s and 1990s: (1) the "mainstream music theory" strand, which valorizes "technical" approaches advanced by music theorists advocating for the discipline's scientific affiliations, including Milton Babbitt and Peter Westergaard; and (2) "non-technical" approaches, or what Maus terms "literary theory" approaches or "nontechnical writing" about music evinced by John Rahn and Benjamin Boretz (both students of Babbitt's), as well as music theory's "contextual" and "phenomenological" approaches.<sup>10</sup> We can decipher yet a third "embodied" discor-

8 McClary 1991.

9 Historically, the social sciences have used "race" to refer to a person's biological origins as compared to the socio-cultural origins of one's "ethnicity." However, in Denton and Deane's (2010, 68) observation, "At the most basic level, even the distinction between race and ethnicity is not clear. [...] The conceptual distinction is easily challenged when we consider, for example, that African Americans, dark-skinned Caribbeans and black Nigerians will identify (and be identified by others) as members of a shared race, essentially having their ethnicity racialized." Anecdotally, I experience this tension when, as a Jewish person, I face discrimination from Ashkenazi Jews for my Sephardic Mizrahi (i.e. "oriental") heritage, a distinction that is biological as well as socio-cultural (see also Roby 2015, 172–173). Given such complications, particularly as "ethnic" categories become racialized in the reception and categorization of music, I use the terms "race" or "racialized" throughout this article when referring to difference or exclusion on the basis of (actual or perceived) physical features, including skin color, appearance, or otherwise.

10 Maus 1993, 267. Maus's essay focuses primarily on music theorists employed and/or educated like himself at Princeton University, where he admits that, as a graduate student, he was hardly aware that

sive strand emerging from Maus's own narrative. Positioning Maus alongside Cusick, Joseph Straus describes this third vein as one that understands music "through our prior, intimate knowledge of our own bodies [...] by encoding bodily experience."<sup>11</sup> Whereas Maus lumps the second and third strands together as "alternative approaches [that] persist, dimly, naggingly, around the edges of the professionally central technical theories,"<sup>12</sup> it is my feeling that work that explicitly names gender and sexuality, as well as race – which I deem inseparable from discussions of gender and sex in music – is now deserving and requiring of special disciplinary consideration. This is the task of the present article.

Music theorists have embraced embodied perspectives of music analysis since the discipline's scholarly beginnings – even those Maus might have envisioned as subscribers to his "technical" category. Already in 1967, Edward T. Cone (like Babbitt, Westergaard, Rahn, and Boretz – the theorists Maus mentions – based at Princeton) elevated music-theoretical discourses through a rhetorical investigation into the experiential nuances of Schoenberg's *Klavierstück* op. 33a, in a hypothetical test of the divergences between listeners' hearing of the original composition and its inversion or "mirror" structures.<sup>13</sup> Cone intended to point out how (a poor) analysis might ignore the experiential facets of listening – what he termed "orientation" – by attending too closely to geometric figurations of the work's construction. In distinction from such a simplistic interpretation, Cone envisioned "orientation" as "[resting] not on the internal consistency of the system, but on some connection between the axioms and rules of inference on the one hand, and the external world on the other – whether that world is represented by acoustics, psychology, physiology, or history."<sup>14</sup> That is, music on its own does not determine one's analytic orientation; rather, listeners intuit musical structure by negotiating the "axioms" intrinsic to the musical composition simultaneously shaped by the situation within which one hears this music. Not only do individual musical works imbue qualities from compositional context – when, where, and how the music was composed – but Cone expected a successful analysis to take stock of "the external world" – whether by way of "acoustics, psychology, physiology, or history" and the analyst's own "orientations." This latter proposition reads as an invitation to examine and assess music theorists' variable "orientations" as valid meta-theoretical grounds for understanding the state of the field.

Cone concludes that analytical "conventions" tend to emerge only after listeners receive enough reinforcement for certain tasks, through repetition of analytical actions or listening behaviors. In the late 1980s, just before Cusick's and McClary's respective contributions mentioned earlier, two theorists embarked on empirical investigations to prove Cone's intuitions (not mentioned explicitly) about listening orientations and their reinforcement through repeated action. Mária Sági and Iván Vitányi performed "psycho-sociological" experiments over fifteen years to prove listeners' "generative" musical ability – the ability to synthesize musical style to create minor musical variations. The investi-

there could have been other perspectives driving music-theoretical discourse. To some extent, Princeton's theorists did hold a heavy hand in controlling the direction of pedagogic and scholarly music-theoretical inquiry (Shreffler 2000); and yet, whether or not this trend was truly global is questionable, my primary contention nevertheless is that this is certainly no longer the case.

11 Straus 2006, 121.

12 Maus 1993, 267.

13 Cone 1967.

14 *Ibid.*, 47.

gators concluded that “generative ability determines also the spectrum of receptive experience.” In cases where

the “vocabulary” of the listener’s generative musical ability and the composition listened to have nothing in common: in such cases no receptive experience comes about. These are the impressions of a listener brought up on Classical and Romantic music when hearing the works of, say, Webern or Bartók (not to speak of Boulez, Stockhausen, or Ligeti). He does not meet a single familiar structure: he feels as though he were in a barren desert.<sup>15</sup>

So, if listeners are exposed to music outside of their *idiolect*, or range of musical experience,<sup>16</sup> they will be hard-pressed to comprehend its structure; but if, conversely, intimately familiar – say a post-graduate student or professor of this music – these structures will be so engrained as to “appear” forthright, even intuitive. Where Sági and Vitányi were concerned with the synthesis of *music-compositional* generative ability, Cone was more interested in a kind of *analytical* generative ability, the ability to elucidate musical meaning by investments in a practiced music-theoretical “standard,” a term he had introduced already in an earlier essay.<sup>17</sup> Combined with Sági and Vitányi’s findings, there may even be grounds for concluding that composers or artists who listen to a lot of sexually-inspired music would generate music along similar compositional constraints, perhaps using cognate expressions by mimicking the gait, pulsation, timbre, rhythm, or tensions of previous works. Likewise, music theorists who devote considerable attention to experiential sexually-embodied writing *about* music would adopt idioms familiar to that discourse such that these gradually acquired notions about music may appear intuitive; such assumptions could become stagnant and staid.

Cone likely would not have taken Cusick’s musico-sexual path, but his proposition almost thirty years prior appears to break ground for her exposition. From the personal narrative in my introduction, it may be obvious I was drawn to Cusick’s work because of my own sexual curiosities, on account of my desire and longing for a musicology that centered my own identity. Less obvious, perhaps, is my interest in Cone. His facetious experiment with Schoenberg’s piece may most immediately have been aimed at critics of his advocacy for “technical” writing about contemporary music (recalling Maus’s terminology above), and, like Babbitt’s infamous “Who Cares If You Listen?” article,<sup>18</sup> aimed to position composer-theorists in a particularly advantageous position (something I discuss more thoroughly below). However, reading his words as a graduate student in the 2010s, I was struck by his insistence that no music is impervious to or “Beyond Analysis,” as is his title. Through his winding rhetoric, Cone had actually declared that there are destructive consequences to decentering one’s own analytical orientation. The implications here are wide-reaching and, within my own work, I have taken up Cone’s suggestion in developing analytical tools and techniques that are not (or not merely) score-based, pursuits that have been especially fruitful in the analysis of sexual “expression” and meaning derived from electroacoustic music, which usually has no score at all.<sup>19</sup>

15 Sági/Vitányi 1988, 193–194.

16 Meyer-Eppler 1968, 8.

17 Cone 1960.

18 Babbitt 1958.

19 Sofer 2014.

## PITFALLS OF MUSIC THEORY'S HOMONORMATIVE DISCOURSE

Cone's advocacy of "orientations" builds on a previous assertion he made, that many music critics assume a "good" analysis is determined by inherently good music, that music theorists serve only as passive receivers who intuit musical qualities as they exist in the work. Notably, Cone does not agree. He proclaims,

The good composition will always review, on close study, the methods of analysis needed for its own comprehension. This means that a good composition manifests its own structural principles, but it means more than that. In a wider context, it is an example of the proposition that a work of art ought to imply the standards by which it demands to be judged. Most criticism today tacitly accepts the truth of this statement and sets about discovering the standards implied by a given work and testing how well it lives up to them. For investigation of this kind, analysis is naturally of primary importance.<sup>20</sup>

We might understand this statement as a rhetorical move aimed at distancing Cone from those whose "criticism today tacitly accepts the truth of this statement." Immediately clear in this quote is the presumed collapse of *material* and *value*, where the material justifies its value, but implicit here also is the given that there are actual individuals responsible for determining what the "methods of analysis" are and what we mean by "comprehension." In this light, the passage reads as a warning to fellow composer-theorists as the essay was first published in *Problems of Modern Music*, edited by Paul Henry Lang – a crucial volume featuring contributions on the subject from other Princeton notables, including Babbitt and Roger Sessions, as well as Elliott Carter, Vladimir Ussachevsky, and Ernst Křenek. It is this critical "orientation" – an advocacy for criticism that centers the critic's own actions – Cone expands in the 1967 article "Beyond Analysis" quoted earlier.

I see Cone's aspirations here to center an embodied music criticism that accounts for the analyst's own assumptions which require contextualization by way of "acoustics, psychology, physiology, or history." Maus, however, identifies these kinds of appeals as merely defensive against the "passive, receptive role" listeners typically inhabit, and regards such appeals with suspicion. For him, the listening analyst's "passive, receptive role" capitalizes on a trope central to the guise of "masculine discourse in music theory," where he explains that "an overemphasis on active listening can serve as a masculine denial of the listener's feminized role. A listener is always less active, in comparison to performers and composers."<sup>21</sup> He regards this early generation of contemporary theorists as conflicted about the implicit emasculation that comes with embracing one's listening as "passive," a behavior Maus recognizes as contrary to normative masculinity in "the dominant stereotypes of contemporary North American culture."<sup>22</sup> Maus suggests that perhaps men in the profession cling to and bolster "the distanced, technical, nonexperiential modes that prevail in recent professional theory and analysis"<sup>23</sup> – traits that are stereotypically associated with men – in order to compensate for and recover from their imagined inadequacy, that is, their failure to meet stereotypical expectations for men. Whereas Maus relies on stereotypes of heterosexual masculinity at this point – which we

20 Cone 1960, 187.

21 Maus 1993, 282.

22 Ibid., 272.

23 Ibid., 266.

might dub “straight” orientations – he later performs a close reading of an essay by music theorist John Rahn to elaborate on how the passive receiver is very much an expression of masculinity when considering this role’s (homo-)sexual connotations – which we could call “queer” orientations – portraying Rahn as a listener who is penetrated by and possibly even enjoys receiving music in this way.<sup>24</sup>

In his generous re-reading, Gavin Lee’s recent account identifies Maus’s description as one particular music-theoretical vantage point, that of the “gay bottom.” Though Maus takes care to explain that his gendered meta-analysis of qualities that may define a “masculine discourse” do not pertain only to men in the field, Lee instead emphasizes the centrality of men’s roles in this discourse to argue that “gay bottom subjectivity allows us to illuminate certain practices of listening and thus constitutes one form of the practice of queer music theory that is based specifically in the embodied experiences of gay persons *but can also* speak to the musical experience of music theorists at large.”<sup>25</sup> Lee rightfully recognizes that, when the receiver invites and even enjoys it, “the gay bottom allows us to reconceptualize the supposed passive receptivity of the listener as a form of agential perception.”<sup>26</sup> Lee maintains Maus’s passive/active dichotomy, but flips the script to embrace queer notions of active musical engagement. I do, however, doubt whether Lee’s analysis could truly “speak to the musical experience of music theorists at large,” as I question the presumed universality of his theoretical orientation.<sup>27</sup> What is missing for me in Lee’s account is his justification for “queer music theory,” for *why* his notion of queerness must form alliances with people who are “white and/or non-LGBTQ-identified.”<sup>28</sup> In seeking to align queer or “anti-normative” interests with their logical opposition to what is “normative, dominant, and oppressive in society,”<sup>29</sup> I think we often forget to acknowledge that what is normative is relative to each person’s situation and the respective orientation we take in terms of what lingers within our horizon and what escapes the outer limits.

For instance, where Lee and Maus collapse all orifices as equally penetrable (ears as anuses), I think it is important to consider the qualitative differences of content, both in terms of musical vs. bodily penetrators, and the sites of penetration. Maus and Lee endeavor only to theorize the minority male aspect of “getting fucked”<sup>30</sup> when the majority female perspective has long taken such penetrations, both physical and metaphorical. Habitual omissions of women’s perspectives seem particularly suspect when performed with claims toward expanding the range of “mainstream music theory” while centering the viewpoints of those forced to its margins. Such approaches actually underscore the notion that music theory prioritizes men’s viewpoints over women’s, as, for example, Lee does when he reads “David Lewin’s theory of musical phenomenology through Sara Ahmed’s ‘queer phenomenology,’” as I explain below.<sup>31</sup> Maus flags this limitation of his article in his “Afterword” – actually he acknowledges unpublished personal communica-

24 Rahn 1979.

25 Lee 2019, 149, emphasis original.

26 Ibid.

27 Ibid., see footnote 25.

28 Ibid., 147.

29 Ibid.

30 Maus 1993, 273.

31 Lee 2019, 143.

tions with Marianne Kielian-Gilbert, who raises the provocation that his focus on the bounded pairs center/margin and domination/subordination simply reinscribes the power of the status quo.<sup>32</sup> And, again, Lee's article also maintains these oppositions. Oppositions, including the active/passive dichotomy, rely on men's narratives and experiences while reinscribing the status quo, even if they cite people who are not men. In such instances men only cite non-men in service of advancing men's careers and their dominating forms of critique. In the Afterword to "Masculine Discourse in Music Theory," Maus includes several unpublished "reactions" to the article from colleagues – many of whom are women – reactions that raise serious issues surrounding the logic presented throughout the article, especially regarding how women's perspectives are presented, all while women are overlooked in the main text of the article.<sup>33</sup> Although I reiterate some of the points raised in these reactions, my intention is not to restate these valid criticisms but only to highlight how consulting the women who articulated the points prior to publication and citing them properly may have yielded more transparent acknowledgement of the author's own biases, though, admittedly, this is one way to include perspectives from as yet unpublished authors.

We may forgive Maus, whose analysis anticipates the critical discourses of masculinity studies, while Lee's newest contribution – twenty-five years later – is not so apologetic about its recapitulations of men's disciplinary centrality. Delimited and construed once again in terms of male-ness, such analytical thrusts, while enticing men to languish in queer alternatives, also reiterate disciplinary exclusivity on gendered terms such that men occupy both center and margins – what in Queer Studies is called "gaystreaming" or "homonormativity," a grave impediment for women, nonbinary and trans people, and another occupying a non-male role.<sup>34</sup>

Significantly, Lee's article makes no effort to articulate his own analytical orientation, nor does the article express the epistemic roots of its author's own investment in this discourse, despite purporting to challenge the stereotypical guise/gaze of the disinterested and disembodied music theorist.<sup>35</sup> The article instead invokes the term "embodiment," a slippery concept in the history of gender theory and sexualities studies, as justification for inviting queer notions into music theory. Later in this article, I will show, through writing from scholar and artist Annie Goh and philosopher Robin James, how "embodiment" participates in a habitual abstraction that actually moves to orient music analysis away from the work of the very queer women of color Lee claims to center, for example, Sara Ahmed and myself.<sup>36</sup> I argue that theories of "embodiment" use inclusivity and diversity as a form of virtue signaling aimed at elevating the status of an individual scholar in a way that does not actually raise up those individuals who continue to be marginalized in music theory as a discipline: primarily women, individuals who identify with labels under the acronym of the LGBTQIA+, racialized individuals, and individuals otherwise minoritized on account of ethnicity. In summary, theorists can be *orientated* (statically) toward particular individuals (other theorists) or objects (music), and thus become engaged in a

32 Maus 1993, 278.

33 Ibid., 278–283.

34 Duggan 2002.

35 Lee 2019, 145, quoting Lewin 1986, 382.

36 Sofer 2014.

kind of metaphorically embodied perspective without actually betraying how one's body comes to be oriented within and among academic and scholarly spaces.

Such is the critique Ahmed levies against the father of phenomenology, Edmund Husserl, recalling a famous encounter in *Ideas* in which Husserl orientates his body toward different objects in his field of vision as he writes:<sup>37</sup>

The familiar world begins with the writing table, which is in 'the room': we can name this room as Husserl's study or as the room in which he writes. *It is from here that the world unfolds.* He begins with the writing table and then turns to other parts of the room, those that are, as it were, behind him. To make this turn, we might suppose that he would have to turn around if he is to face what is behind him. But, of course, Husserl does not need to turn around as he 'knows' what is behind him.<sup>38</sup>

Like Jacques Derrida, Ahmed laments that Husserl does not articulate his prior knowledge in a satisfying way, but rather accepts this knowledge as "self-evidently" familiar.<sup>39</sup> She locates trouble in this methodology, in that our own image of Husserl's room is distorted by the deliberate abstraction of his own situated knowledge, where his phenomenology is a mere geometrical proximal description rather than any true acknowledgement of his privileged position as transcendental knower: "The objects that first appear as the 'more and less familiar' function as signs of orientation: being orientated toward the writing table might ensure that you inhabit certain rooms and not others, and that you do some things rather than others."<sup>40</sup> Ahmed points specifically to Husserl's neglect of more typically feminized spaces and his deliberate attention to the writing desk, an emphasis on the relative stasis of "inhabiting space" that ignores the mobility, flexibility, and temporally unfolding activity of "doing things." Ahmed recalls Iris Marion Young's "phenomenological model of female embodiment," stressing that orientations are not "simply given" but defined by what we *do*.<sup>41</sup> That is, neither musical language nor musical expression is simply given, both are co-constructed simultaneously by "things" and those of us "doing things" with those things.

In my view, Lee's "Queer Music Theory" fundamentally misinterprets Ahmed's critique by confusing the stasis of "embodiment" with the fluidity of Ahmed's "orientations," possibly because of the way in which "orientation" has previously been used in music-theoretical discourses, for example by Cone. Without a fairly substantive explication of Lee's own involvement, his experiences as a music theorist, and his investments in *queering* (doing) music theory, he is right that his theory practices "embodied" ways of knowing – the premise at the heart of Ahmed's queer critique. Lee conveys as much when assessing Maus's contribution, which he says shows "how *practices of music theory* are themselves gendered and sexual"<sup>42</sup> – but these theories are not in *themselves* gendered or sexual; rather, they are *made* so by *someone* who *does* theory and, in doing so, scripts familiar language about music from a particularly gendered and sexualized perspective.

37 See Husserl 1962, 117–118.

38 Ahmed 2006b, 28–29 emphasis original.

39 *Ibid.*, 43; see Derrida 1994, 149.

40 Ahmed 2006b, 30.

41 *Ibid.*, 60.

42 Lee 2019, 146.

So, to reiterate, where does work like Maus's and Lee's leave women, trans-feminine, and non-binary people? Would we be so supportive of Maus's and, subsequently, Lee's interpretations had they not centered (sex) acts performed by men? Could we in good conscience equate a woman's desire to become a music theorist with her desire to be passively "fucked"? Indeed, *this* description begins to resonate a bit too closely with the narrative of Milton Babbitt's electronic composition *Philomel* (1964). Whereas Maus and Lee are orientated more toward music-analytical process than music-compositional product, McClary's analysis of *Philomel*, which I review below, shows how asserting particular analytical constraints becomes problematic for how music-compositional products are assessed, valued, and ultimately, remembered.

In what follows, I introduce analyses by theorists who are well aware of the consequences of masking one's analytical biases: McClary's work on *Philomel*, Judy Lochhead's analysis of Berg's opera *Lulu*, Hazel Carby's and Angela Davis's respective accounts of the history of the blues in the 1920s and 30s, a brief summary of Patricia Hill Collins's musically-oriented theorization of *Black Sexual Politics* throughout the twentieth century, and bell hooks's theorization of the black woman as spectator. Each analysis centers the analyst's own personal stake in her drawn conclusions and serves to preface my argument about what is at stake when theorists propose supposedly novel approaches to music analysis that simply reinscribe the status quo, to recall Kielian-Gilbert's criticism of Maus's essay. I find value in these analyses as each identifies gender and sexuality as more than hermeneutics, like Maus and Lee, but instead centers musico-sexual performances by women, women of color, and/or queer women of color, as core constraints in how music conveys meaning to listeners. The analyses take care, like this essay, to center the perspectives of those whose work is being analyzed and therefore prioritize the performers' orientation alongside the theorist's own express experiences.

## COMPOSING SEXUALITY IN THEORY<sup>43</sup>

Susan McClary's feminist evaluation of modernist composers argued that certain composers employed difficult techniques like atonality and serialism because they sought to limit listeners to a circle of their obliging critics.<sup>44</sup> Pointing to the "sets" demographic of Maus's quip about "mainstream music theory" engaging primarily in "Schenker and sets"<sup>45</sup> – that is, the heritage of compositional rigor employed by Babbitt, Westergaard, and others in their expansion of Schoenberg's twelve-tone "system" – she examines how these composers aspired to assert a barrier between audience and specialist in order to secure their "terminal prestige" over a (supposedly) inexperienced, unskilled, and, in short, inexpert audience. McClary challenged the alleged autonomy of musical works and raised awareness of biases operating within music theory as an institution by holding composers – that is, people, not works – accountable.<sup>46</sup> Referring to Babbitt's *Philomel*, a serialist work setting an Ovid-inspired text detailing the violent rape of and aggression against the title character, McClary characterized this work as "an especially sympathetic instance" of avant-garde musical repertory in which a woman's experience is fairly represented. Ra-

43 A portion of this analysis appears in Sofer 2017.

44 McClary 1989, 61.

45 Maus 1993, 267.

46 McClary 1989, 62.

ther than the typical repertory, which “both flaunts and conceals its misogynist content,” *Philomel* “can be read quite straightforwardly as an *anti-rape* statement, in which the victim is transformed into the nightingale to sing about both her suffering and her transcendence.”<sup>47</sup> Contrary to her hearing, she chides Babbitt, whose “writings discourage one from attempting to unpack his composition along these lines. Indeed, he warns us not to get hung up trying to map the events of pieces onto the ‘mundane banalities’ of real life, for it is in this objective, unsentimental attitude that prestige resides.”<sup>48</sup> She then raises a memorable provocation, “But if content is really not at issue, why such horrendous subject matter?”<sup>49</sup> Her point is that, despite these composers’ hopes that listeners hear music *only* by structural components, the subject matter of their works necessitates deeper engagement. Certainly, we must accede that McClary’s analysis is made possible by what exists already in Babbitt’s tragic work, though her observations, drawing from feminism, cultural studies, musicology, and even music theory, push beyond the sounds of the music in themselves.

If people and not works are responsible for music’s interpretation, then it stands to reason that theorists could very well disagree with composers’ own words about their music. Such is the counter critique Arved Ashby proposes to McClary. Rather than continue the feminist path of analyzing the work by way of her own experiential criteria, McClary is too quick to distance herself by prioritizing her interpretation of the composer’s intentions. Ashby argues that Babbitt’s “arrogance” is no reason to limit one’s hearing of the piece: “[T]he interpretive approach she [McClary] suggests, whether better or worse than what music theory has to offer, begs important questions: why hold the composer responsible if you should choose to limit your reading of the piece? Why fault the composer’s critical monism and at the same time thrash about in it?”<sup>50</sup> Indeed, Maus’s close reading of Rahn’s essay goes above and beyond its original author’s intentions by teasing out a metaphor of the gay bottom from Rahn’s choice of language, including likening a listener’s experience with music to “penetrating” and a theorist’s purview to “ripening.”

Surely anyone can propose any theory whatsoever, but a reliable and convincing analysis is grounded in compositional context, if not the composer’s own purview then some historical or socio-cultural background situating the music. What’s more, Babbitt’s influential role as teacher and scholar paved the way for other analyses of his work, for example, Richard Swift’s contribution to the special issue of *Perspectives of New Music*, “a critical celebration of Milton Babbitt at 60.” Swift’s essay features a memorable analysis addressing “Some Aspects of Aggregate Composition” in *Philomel* that begins: “*Philomel* (1963–64), for voice, taped voice, and synthesized music on tape, employs twelve-voice canons in the taped music, in which each voice contains the ordered first hexachords of I and eleven I<sub>t</sub>, while the twelve voices taken together produce vertical statements of P and five P<sub>t</sub>.”<sup>51</sup> The essay continues in like fashion for five pages.<sup>52</sup> At no point does the analysis mention rape or even hint at the text’s subject. Swift’s analysis of

47 McClary 1989, 74–75.

48 *Ibid.*, 75; quoting Babbitt 1987, 182–183.

49 McClary 1989, 75.

50 Ashby 2004, 37.

51 Swift 1976, 241.

52 *Ibid.*, 241–246.

Schoenberg's *A Survivor from Warsaw* in the same article similarly omits details of the Jewish perspective of surviving Nazi concentration camps.<sup>53</sup>

McClary does not aim to pathologize sexuality either as a perversion of typical masculinity or as a "cure," to use another term from Maus's account;<sup>54</sup> she asks that theorists acknowledge the prominent role sex plays in music as well as the real consequences of experiencing such works. She points out that, even when the composer and theorist are one and the same, the latter persona takes measures to "bracket out" sexual content perhaps, I would suggest, out of fear of legitimating more robust theories of music's sexual significance. Indeed, omitting any and all mention of sex allows music theorists to collapse together sexual pleasure and sexual violence, such that *Philomel* could be assessed on a level playing field with any other work of Babbitt's, programmatic or not.<sup>55</sup> Whether it was Babbitt's intention, many analyses of the work present accounts of the structural or geometrical workings of *Philomel*, whereas McClary emphasizes, perhaps somewhat in danger of a gendered essentialism resting in stereotypes, that

Many of my female students have trouble listening passively to *Philomel* as yet another instance of serial and electronic manipulation: they have difficulty achieving the kind of objective intellectual attitude that would permit them to focus on considerations of sterile compositional technique. For to most women, rape and mutilation are not mundane banalities that can conveniently be bracketed for the sake of art: especially an art that attaches prestige to the celebration of such violations.<sup>56</sup>

Because Maus is methodologically concerned more with process over product, in his words, he acknowledges gender as one consideration in developing his own discursive style,<sup>57</sup> but rather ignores the content of individual musical compositions or how such discursive considerations might be executed in analytical practice. Indeed, he tacitly ignores *music* that centers gender and sexuality, turning his focus instead toward performing a sort of literary meta-analysis of theoretical writings that seemingly have no connection to sex. Reading McClary, we see that bracketing out sex does not just leave out the analyst's perspective but also threatens to gloss over or entirely omit the subjectivity of those the music supposedly represents.

In a radical analysis of Alban Berg's opera *Lulu* (1929–34), music theorist Judy Lochhead addresses a contradiction in music theorists' critical views of the opera, pointing out that, though many of them contend that "analysis [is] of primary importance," they subscribe to an implicit epistemological hierarchy in which they position themselves as oracles for what about the music is "good," recalling Cone's usage. Within this logic, if the critic should be in search of the "right" hearing of a work, this hearing should not yield original insight but only "reveal" something bestowed by the music and its creator.

53 Ibid., 238–239; a more situated and contextualized analysis of this work appears in Calico 2014.

54 Maus 1993, 274.

55 In electronic music, women's voices sound overwhelmingly more often than men's, something that points to composers' desires to "fix" women's voices (drawing on the notion of fixed media) (Bosma 2003). In this sense, cutting, pasting, sampling, and thus manipulating a woman's voice to produce a piece that elicits sexually connotative meaning or erotic overtones could be likened to sexual coercion on a plane with the rape that occurs in the *Philomel* myth. For additional analysis on this point, see Chapter 1 of Sofer forthcoming.

56 McClary 1989, 75.

57 Maus 1993, 277.

Lochhead argues that “good” music, because it is assumed to be “right,” can impose biases regarding gender and sexuality, biases that penetrate what are supposed to be mere geometrical aspects of the music, specifically its tonality.<sup>58</sup> Accordingly, “What the music ‘means’ must be qualified by *for whom* and *when*.”<sup>59</sup> The character Lulu’s leitmotifs have typically been portrayed as more tonal in comparison to Berg’s compositional palette throughout the work and elsewhere to equate her music’s relative tonality with more overt emotional expression. But, as Lochhead shows, Berg uses recurring associations between “the opera’s main characters with a pitch-class [...] and tritone, and from a layering of dramatic meanings generated by prior occurrences of the Freedom Music,” using the same musico-dramatic mechanisms for other major characters as well as the atmospheric texture throughout the opera.<sup>60</sup> Once disproving that Lulu’s music is no more, no less tonal (as if such a comparison were possible), Lochhead asserts that the character’s emotional affect is presumed simply because she is constituted as a woman, arguing firstly that most analyses of *Lulu* rest on entrenched gendered stereotypes, such as attributing women with a disposition that is naturally more emotional than men’s.

Crucially, Lochhead then abstracts the critique of gendered stereotypes plaguing *Lulu*’s reception to argue further that criticisms of Berg’s opera “implicitly and partially take over strategies used to denounce the ‘new music’ of the early twentieth century: it has none of the emotional force of the prior, Romantic tradition.”<sup>61</sup> Lochhead determines that what masquerades in music criticism as a misogynistic denunciation – the dismissal of Lulu’s emotion – in fact reveals a more complicated musical ideology of the time: the early seeds of a movement against “new music” that would plague the remainder of that century and which lingers still today. She raises a provocative question: “Given Berg’s history, why isn’t the nontonal music heard as emotionally charged since it could be construed as his legitimate (and hence authentic?) mode of musical expressivity?”<sup>62</sup> Lochhead’s point is that tonal music could be perceived by listeners as emotionally expressive in the context in which that emotion is readily received – nineteenth-century orchestral music, for example. Whereas, non-tonal music ought to be more emotional for composers for whom that idiolect is more idiomatic.

Similar to the collapse Lochhead identifies in *Lulu*’s reception, in his essay “Sexual and Musical Categories,” Maus complicates Babbitt’s role as an authoritative composer by “queering” popular reception of his music. To me, this reading simultaneously compromises the fair reception of these compositions while reinforcing exclusionary language that threatens to further distance actual queer individuals from music theory as a discipline. In this account, Maus identifies the minoritarian subset of non-tonal compositions by Babbitt and his sympathetic colleagues with the term “queer,” first boasting: “Perhaps it is already easy to see that non-tonal compositions are queers in the concert hall, without any special argument on my part.”<sup>63</sup> Later Maus reiterates: “While it is undeniable that Babbitt achieved a position of great privilege for himself, as did some other like-minded composers, I am suggesting that he sought this privilege in part as a shelter for the queer

58 Lochhead 1999, 252.

59 Ibid.

60 Ibid., 242.

61 Ibid., 236.

62 Ibid.

63 Maus 2004, 159.

music he wanted to make.”<sup>64</sup> Maus intends the term “queer” as an appeal to and defense of Babbitt’s work, ascribing the composer’s music as minoritarian within the broader contemporary musical landscape; however, though Babbitt’s music was (and remains) no doubt marginal from musical interests both in and outside concert halls, he is in no sense “queer” in the way individuals who reclaim this term intend its use, namely as a description of sexual orientation that is marginal to sexual expressions and behaviors acceptable to the dominating heteronormative mainstream. Babbitt is not “queer” in this sense and he has even complained about a “homosexual” majority among musically engaged individuals, against which he situates himself.<sup>65</sup> In this sense, using the term “queer” for Babbitt’s music is a form of appropriation that further excludes LGBTQIA+ individuals, since by casting Babbitt in a queer light, Maus even goes against how Babbitt regarded himself and his own work. Because of this, we might interpret Maus’s use of “queer” here not simply as a means of bracketing these pieces off, but as a slur used to deride Babbitt.

During “Princeton Theory’s high-modernist moment,” in Scott Gleason’s elegant phrasing, “mainstream” theorist-composers like Babbitt used hypersexualized and homoerotic language to describe the experimental musical performances of those other “literary” composers, such as Boretz, from which the former wished to distance themselves.<sup>66</sup> And vice versa, composers like Boretz later embraced feminine-gendered prose as a subversive tactic to those supposed hyper-masculinist ideologies embraced by earlier high modernists, as for example in his multimedia work *music/consciousness/gender* (1994–95) – a piece that, in absence of women’s perspectives, has been criticized as “problematic.”<sup>67</sup> In short, the dichotomy between tonal and non-tonal, and between high-modernist and experimental aesthetics, rests on thoroughly entrenched gendered and sexualized dichotomies that, nevertheless, insist on an exclusion of input from those whose perspectives they supposedly espouse: women and “homosexuals.” Such notions of “feminine” and “queer,” though perhaps helpful at one time in discerning certain categorical differences, appear essentialist today in that both reduce queerness or femininity to tropes, and in effect implicitly bracket these notions out from women’s and/or LGBTQIA+-persons’ actual embodied experiences (of inclusion, exclusion, and/or of solitude). In all this talk of femininity, *where* are the *women*? To answer this question points to yet another trope of “masculine discourse” as Maus has defined it (and McClary takes him to task on this in her quoted response to his article):<sup>68</sup> how gender-critical language can be used to appear inclusive while reinforcing exclusivity. The theorists above address the demographic majority – often invisible and therefore assumed as universal or blank – aiming to counter these individuals (men) whom they envisage possess the most power.<sup>69</sup> This is to say that the theorists surveyed until now likely assumed a majoritarian target audience rather than those individuals who occupy the minoritarian role at the margins of

64 Ibid., 168.

65 Ellie Hisama (2019) recently revealed recorded interviews with Babbitt in which he describes nothing short of a conspiracy theory about a homosexual majority among music academics “who ran everything,” distinguishing himself and other “heterosexual academics” as relative minorities. A version of this talk is due to be published in *Music Theory Spectrum*.

66 Gleason 2013, 31.

67 Boretz 1999; see Scherzinger 2002, 168n1.

68 Maus 1993, 281.

69 Sofer 2018, 136–141.

“mainstream” discourses – even when those marginalized are themselves the subject of a musical analysis.

In the next section, I look outside music theory to a history of reception comparable to McClary and Ashby’s exchange regarding analytical encounters with Babbitt’s music. I examine contradictions between the intentions of blues performers and the way their music was marketed and later canonized. Revisiting observations from black women regarding spectatorship, I further interrogate Ashby’s suggestion for analysts to disavow composers’ intentions regarding their work to show how too liberal a reception could yield dangerous consequences.

## RECORDING SEX (SOUNDS)

In my attempts to parse the apparent division between sexually-embodied writing *about* music, I came to wonder how music boasting sexual subject matter might fit into these meta-theoretical discourses. That there exists such a wealth of music boasting sexual subject matter is grounds in itself for determining broader generalizations about sexuality and its place in contemporary music-theoretical discourses. In this section, I introduce a few historical examples of music with explicit sexual subject matter, and analyses that account for the intersection of gender, sexual expression, and race / racism in how this music circulated, in how the performances were received then and now.

African American studies scholar Hazel Carby characterizes the burgeoning “Classic Blues” scene championed by black American women in the 1920s and early 30s as “a discourse that articulates a cultural and political struggle over sexual relations: a struggle that is directed against the objectification of female sexuality within a patriarchal order but which also tries to reclaim women’s bodies as the sexual and sensuous objects of women’s songs.”<sup>70</sup> Where the “patriarchal” order reduces expressions by women to inherently sexualized objects – even in the absence of explicit bodily performance – black women since the 1920s at least have reinvigorated their bodily autonomy, particularly in regard to vocal repertoire and especially in popular music arenas. Possibly because of the scarcity of black women in musicological and music-theoretical disciplines,<sup>71</sup> the academy has not had comparable success sussing out and ultimately combating the gendered and sexualized biases simultaneously operating in European “classical” music, by which I mean university-sanctioned orchestral, chamber, electronic, and electroacoustic music – and, where this work has been performed, sexuality has not been investigated with the same rigor as in popular music studies, though this moment is upon us.<sup>72</sup> Positioning the blues alongside mid-century debates about tonality (and, subsequently, the so-called new music) may seem somewhat “arbitrary,” given that, as McClary writes, these “highly con-

70 Carby 1998, 474.

71 Quoting from a recently released “Open Letter to the Music Theory Community” with 625 signatures: “The field of music theory has struggled with demographic imbalances for decades. The Society for Music Theory’s latest annual demographics report shows that as of October 2018, 84.2% of the SMT membership self-identified as white. Also, 62.5% of its members self-identified as male and 33.4% of its members self-identified as female (the remaining percentage of members self-identified as transgender or preferred not to answer). These statistics have remained roughly the same over the past five years, when SMT began to compile this demographic data as part of its membership process.” (Boyd et al 2019)

72 See for example the special issue on “Music, Race, and Ethnicity” (Lewis/Calico 2019).

ventionalized discourses” come “from two very distinct cultural contexts.”<sup>73</sup> And yet, within an article that offers a critical overview of recent discourses that stem in part from North American music theory, these two music-historical strands appear less distant and distinct considering McClary’s declaration that, “Among the musical cultures to which we in North America have access, none has influenced more profoundly our present day world than the blues and the European tonal repertory, and we need some idea of the social grounding of both in order to make sense of our own time.”<sup>74</sup> Perhaps even more compelling for our purposes is the prospect of comparing prevalent sexual debates surrounding these parallel musical heritages.

Philosopher, music historian, and activist Angela Davis reports that women blues performers “were the first to record the blues”; indeed they dominated the sound recording industry from the 1920s onward, with many examples, including “Alberta Hunter, Ida Cox, Ethel Waters, Lucille Hegamin, Edith Wilson, Victoria Spivey, Rosa Henderson, Clara Smith, Trixie Smith, Sippie Wallace, and many other less-known artists [...]. At the peak of the classic blues era, which loosely spanned the decade of the twenties, hundreds of women had the opportunity to record their work.” Yet despite this prosperity and women’s continued efforts to dismantle oppression, “In the 1920s, many black women were sought after – and often exploited by – burgeoning recording companies.”<sup>75</sup> While women blues performers used their platform to sound the conditions of their liberation, certain tacit entities were operating simultaneously to repackage and thus standardize this message of resistance against the performers’ intentions. Where listeners became accustomed to hearing women’s voices recorded, and blues singers were singing both openly or suggestively about sex (e.g., Bessie Smith singing “I Need a Little Sugar In My Bowl”), a standard developed in which women were expected to be the harbingers of audible sex, accompanied by an assumption that the music they performed was not of their own creation.<sup>76</sup> By the 1940s, women’s voices hardly needed to be sexually allusive to be heard as alluring. Instead of deviations, these recorded voices reinforced a presumed correlation between femininity and sexual *availability*.

Turning to the visibly sexualized images of musical performers, Patricia Hill Collins’s *Black Sexual Politics* opens with four wide-ranging musical case studies from three distinct time periods:<sup>77</sup> (1) Jennifer Lopez’s 2000 musical breakthrough on the heels of her successful role as influential Mexican-American singer *Selena* – “the uncontested Queen of hybrid pop culture”; (2) Destiny’s Child’s *Survivor* album from 2001; (3) Josephine Baker’s topless appearance in *La Revue Nègre* from 1925, and (4) early nineteenth-century exhibitions in Paris, London, and Ireland that placed excessive emphasis on the “freakishly” large nature of Sarah Baartmann’s buttocks.<sup>78</sup> Collins introduces these four examples as evidence of the global fascination with the sexuality of women of color and specifically black women, a fetishization of visible sexually explicit content that permeates twentieth-century visual culture: J-Lo’s butt, the animal print bikinis sported by the members of Destiny’s Child on their *Survivor* album cover, Baker’s bare breasts, and

73 McClary 2000, 63.

74 Ibid., 64.

75 Davis 1995, xii.

76 See Bradby 1993, Loza 2001, Stratton 2014.

77 Collins 2000, 25–27.

78 See also Stavans 1995, 24.

Baartmann's iconographic portrayal of the "Hottentot Venus." Collins presents these cases as evidence of how "women of African descent have been associated with an animistic, 'wild' sexuality, all encompassed by the proximity of these performances to music."<sup>79</sup> One of the wider claims of the book is that black women's sexuality has become so representative of a *certain kind* of sexuality in America that little attention has been given to the depth, breadth, and divergence of sexual experience among and between different women,<sup>80</sup> such that men's sexuality has been relatively neglected while women's so specially targeted as to become abstracted toward a particular ideal. For many years, if and when sexual qualities have been interrogated, women's performances were more heavily scrutinized than men's, and to Maus's credit he shifts this focus. Although Collins's examples in this section appear to focus more on visibly apparent sexual elements, we find a clear path from blues sound recordings to the realm of sexual fantasy extending from the visible, such that, in their proximity to sound, sexualized images of these performers must be analyzed *in conjunction* with the audible, where the latter realm is more typically the subject of music-theoretical inquiry.

In music theory, we encounter black women's voices most commonly in analyses of the audible and not typically in the form of published scholarly writing *by* black women. It is therefore necessary for us to look outside music theory to gain some understanding of a reception history that is not beholden to white music scholars. Looking to cinema reception, bell hooks writes that, as spectators, black women approach media "fully aware" of how performances by black women, when they appear, are cast and reframed to appeal to white and black men. hooks describes this alternative gaze to the typically envisioned audience as "oppositional," in at least three senses. First, in the absence of black performers, "To stare at the television, or mainstream movies, to engage its images, was to engage its negation of black representation."<sup>81</sup> Second, by taking pleasure in casting a gaze as spectators, when the structures of domination inherited from slavery "repress our/black peoples' right to gaze," this "'gaze' has been and is a site of resistance for colonized black people globally."<sup>82</sup> Third, hooks observes that black women, in their absence or, alternatively, their idealization, tend to be ambivalent towards popular cinema, even when they themselves occupy the spectator role supposedly reserved for men.<sup>83</sup> Returning to music theory, we could use these three spectator positions also to explain the poverty of ethnically and racially "diverse" voices in music theory. To rephrase the above points from hooks: (1) when turning to music theory, black women note a "negation of black representation"; (2) by observing this poverty, black women spectators can exercise their right to actively gaze; and, therefore, (3) may become "ambivalent towards" a music theory from which their presence has been stripped.

Art historian Ladi'Sasha Jones observes a similar response among black women visual artists, who, as a consequence of their ambivalence toward canonical art, took to cultivating new creative spaces altogether. In "The Public Spaces of Black Women," Jones investigates a tradition in New York City "of Black women artists and intellectuals organizing independent spaces," where "the convening spaces and public institutions estab-

79 Collins 2000, 27.

80 See Rose 2003.

81 hooks 1992, 117.

82 Ibid., 116.

83 Ibid., 119.

lished by Black women are structured around providing social services, developing intersectional discourses for political reform and resistance, and the advancement of Black art and cultural production.”<sup>84</sup> Black women have created flourishing cultural spaces in which to gaze at art and exchange mutual glances independently from the scrutiny of racial occlusion. This is to say that within such spaces the artists were free to sit passively or react actively to the art and not as subjects with pre-scripted or performative roles.

Reconsidering Maus, we might wonder whether a realm exists in which scholars marginalized by the “mainstream” are nevertheless practicing music theory.

## UNPACKING NEOLIBERAL (UN)CONSCIOUS BIAS

In the time since McClary, Maus, Cusick, Lochhead, and others first intervened in the discourse, music theory has developed extensive sexual literatures quite apart even from what composers themselves have written musically and textually about their music. A broad purview of musico-sexual discourse therefore expands beyond motivations for individual analyses as a form of personal identity politics towards understanding sexually-informed music theory as constituting a coherent “social epistemology” – an effect of knowledge acquired via socialized systems that exceed the individual (listener, theorist, and so on). Also in the nearly thirty years ago since McClary, Maus, Cusick, and Lochhead began writing, music theory has purportedly become more inclusive. At least in the United States, more women are certainly vocal within the discipline than ever before, looking to the activities of the Society for Music Theory’s standing committees on the Status of Women and Race and Ethnicity, respectively, while the graduate student-led initiative Project Spectrum has been advocating at the forefront of every recent conference.<sup>85</sup> So why does reductive terminology persist, and, more importantly, why do precipitant and correlated real, existing inequalities still perpetuate with little change? In my view, individuals and institutions who aim to promote inclusiveness will likely fail the very individuals they hope to promote simply by speaking to the majoritarian, by not consulting with and amplifying the perspectives and experiences of those already marginalized and excluded from the particular spaces that would benefit from greater diversity.

Since the Society for Music Theory began collecting demographic statistics from its members in 2008, two-thirds of the society identified as male and over three-quarters as white;<sup>86</sup> other societies such as the Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) and the Society for Music Analysis (SMA) have so far neglected to collect such statistics. Since no statistics are provided on the societies’ respective members in the latter two cases, it remains unclear what if any tangible changes should be made either to improve or to maintain diverse demographic standings. Without concrete data on a society’s membership, we cannot act meaningfully on diversity initiatives because it remains unclear to what extent inequalities exist among members. And yet, some societies endeavor to voice support for

84 Jones 2016, 1.

85 <https://projectspectrummusic.com> (31 Mar 2020)

86 “SMT Demographics | Society for Music Theory.” <https://societymusictheory.org/administration/demographics> (31 Mar 2020).

diversifying musical disciplines;<sup>87</sup> in such instances, it is a mystery what exactly is meant by “diversity.”

Where “difference” was once the powerhouse of Marxist (post-structuralist and anti-capitalist) feminist strategies, the concept has been co-opted by economic strategists as a tool of capitalist exploitation. Possibly the most significant musicological text to “interrogate” the concept of “difference” was Ruth Solie’s edited collection *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, whose targeted essays drew attention to the myriad ways difference could also be wielded to assert sameness.<sup>88</sup> Solie locates musicology’s source of struggle with the concept “in the formulation of the most basic questions about what pieces of music can express or reflect of the people who make and use them, and thus of the differences between and among those people.” Yet she acknowledges thankfully that by then, writing in 1993, few “historians and critics” would cling to a “most extreme formalist position” that would deny this.<sup>89</sup> Solie also recognizes the threat of an *essential* insistence on difference. Feminist theorist Eve Kosofsky Sedgwick determined such insistence as a response to prejudice in the late 1990s, in the apparent collapse of difference into extreme fragmentation. She writes that insistence on sexual difference becomes a “stylized violence of sexual difference” when difference “must always be *presumed* or *self-assumed* – even, where necessary, imposed – simply on the ground that it can never be finally *ruled out*.”<sup>90</sup> Framing the violence of sexualized difference within contemporaneous capitalist strategies, in his essay on the “Molecularization of Sexuality,” Jordy Rosenberg explains that “molecular ontologies” infiltrating the “Humanities’ ontological turn [...] mediate a dual intensification specific to the present: that of neoliberal forms of settler colonialism and financialized capital accumulation.”<sup>91</sup> *Difference as fragmentation* disrupts alliances and hence collective bargaining, thus further marginalizing individuals by alienating us from one another. Namely, sexualized, gendered, and racialized prejudice in humanities scholarship replicates neoliberal capitalist systems of exploitation that have material effects on wage labor, work ethic, and any number of pragmatic values acted on by humanities scholars in the day-to-day.

“Interdisciplinarity” as a concept might seem to accomplish alliances of sameness that would combat fragmentation, and yet, because the onus of proof falls on individuals within the humanities and not the collective – with the single-authored monograph, as the sole instructors of record, and, ultimately, when the time comes to present a complaint should things go awry – interdisciplinarity from the perspective of academic labor becomes nothing more than another form of fragmentation, an infinitely accruing checklist of ways in which our work is used by, or only made relevant when, benefitting institu-

87 See the Editorial to the present issue, <https://doi.org/10.31751/1037>. The SMA recently appointed Anne Hyland as their Equality and Diversity Officer, and resultantly published an Equality and Diversity Statement proposing to cultivate inclusivity for “all people, irrespective of race, gender, age, or any other such characteristic by which people identify themselves or are identified by others.” (“SMA Equality and Diversity Mission Statement.” *Society for Music Analysis* [blog]. 8 February 2018. <http://www.sma.ac.uk/2018/02/sma-equality-and-diversity-mission-statement>, 31 Mar 2020)

88 Solie 1993, 1.

89 *Ibid.*, 3.

90 Kosofsky Sedgwick 1997, 11–12.

91 Rosenberg 2014.

tions that do not directly have scholarly employees' individual interests in mind.<sup>92</sup> This may very well be the "standard" experienced by many academics, but individuals from minoritized backgrounds are hit hardest on these fronts, either because, as "diversity hires" we are expected to be *the* representatives of our particularities and thus own and display our difference for all to see at *all times*, or because, no matter what steps we take to fit in, we can never fully be a *good* fit, because what makes us different may never be contained within accepted norms of "standard" practice.

Critical momentum against neoliberal capitalism has illuminated financial incentives for celebrating plurality, including the economic advantages of "omnivorous" musical tastes,<sup>93</sup> "ubiquitous" musical listening practices,<sup>94</sup> as well as what was once termed "multicultural," now "diversity," initiatives launched at every level of a waged labor market.<sup>95</sup> Multifarious consumption is becoming increasingly compartmentalized such that minimally fragmented identities, tastes, and opinions have become maximally profitable: the more forms of "difference" an individual claims, the more means there are for exploiting individual consumer interests. Celebrating difference in everyone and every *thing* is not equitable, and has rather dire consequences for the people our discipline actually marginalizes – people of color, queer folks, women, women of color, and "queers of color" – whose inclusion our sedimented practices resist. Sara Ahmed investigates this paradigm in her book *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*, criticizing "the 'happy diversity' model, in which 'diversity talk' becomes 'happy talk,'" because such a notion of "diversity provides a positive, shiny image of the organization that allows inequalities to be concealed and thus reproduced."<sup>96</sup> In this sense, diversity contrasts with equality because of how it prioritizes and benefits the largest and most powerful entities, namely, staid institutions over individuals. Ahmed provides a musical metaphor that carries aptly into the present discussion, which I therefore quote at length:

The appeal of diversity might not simply be that it is a new word but that it shares an emphasis on the new: for example, by sharing the emphasis on the university as a form of business, in which the new becomes a core value or form of capital. The word 'diversity' is more in tune with the languages employed to redescribe what universities are doing. Institutional language can be thought of as a tuning system or as requiring attunement: if being incorporated by an institution requires that you are in tune, then being out of tune is to get in the way of its tune. What is out of tune is overheard; it sounds abrasive. Diversity offers practitioners a way of sounding 'in tune' and thus 'in place' by *not* sounding abrasive.<sup>97</sup>

In a musical context, Jessica A. Holmes has demonstrated how the need to conform when singing "in tune," disproportionately affects people with disabilities. Holmes provides an account from "profoundly deaf professional opera singer Janine Roebuck," who testifies to being "petrified to sing out of tune" for fear of facing discrimination as her "hearing loss progressed."<sup>98</sup>

92 An effect of what Graff terms "patterned isolation" (1989, 60).

93 Hubbs 2014, 45–49 and *passim*.

94 Kassabian 2001.

95 Drott 2012, Blake 2017.

96 Ahmed 2012, 72; quoting Bell/Hartmann 2007.

97 Ahmed 2012, 63.

98 Holmes 2016, 543.

Looking to popular music consumption, philosopher Robin James revisits the concept of “passivity” to turn a spotlight on ways in which feminist philosophers have reinforced a correlation between passivity and stereotypical white femininity by valorizing a cultural divide between “classical” or “serious” and “popular” music.<sup>99</sup> James understands this notion of passivity as stereotypical because it assumes women, both performers and spectators alike, act out or receive the music record executives promote without exercising “discrimination, judgment, and self-determination.”<sup>100</sup> Setting up Marx’s *Kapital* in “analogical” relation to Luce Irigaray’s critique of “Women on the Market,”<sup>101</sup> James summarizes how women’s immaterial representation serves to undermine and ultimately dismantle women’s material power and work, writing:

Just as women and women’s work – the *oikos*, per se – have traditionally been relegated to the private sphere, an object’s gross materiality, its utility as a *thing* with *specific qualities*, is not admitted into the market economy proper. Accordingly, in the same way that the Modern subject emerges when Descartes supposedly thinks away his body and sense perceptions and makes recourse only to Reason, the commodity is first produced when an object is divested of all its tangible, useful properties and considered only in terms of its reference to some common denominator.<sup>102</sup>

In James’s reading of Irigaray, Marxism employs women for their *utility* as transient commodities in “reference,” as James writes above, “to some common denominator,” while ignoring – in fact, deliberately veiling – women’s active contributions to the labor force because of qualitative differences between the kinds of work women and men tend to do. This veiling becomes an enigmatic question regarding use and value, the dichotomy between genders, transferred onto the work each respectively performs. While Lochhead’s critique clearly draws out this exploitative expression, her claims about what is at stake for music seemingly perform the same habit, moving from Lulu’s tangible form as a representation of woman to substitute her lyrical music, and thus shift the debate to questions of tonal versus atonal standards (about a composing man, no less). This shift could very well signal yet another substitution of what Irigaray terms “Women-as-commodities” who “are thus subject to a schism that divides them into categories of *usefulness* and exchange value; into matter-body and an envelope that is precious but impenetrable, ungraspable, and not susceptible to appropriation by women themselves; into private and social use.”<sup>103</sup> We can recall that Maus portrays the common perception of passive as emasculated *qua* femininity. The active is therefore also suspect in that it represents the hyper-masculine stereotype, such that James via Irigaray argues that typical juxtapositions of passive and active in “phallogocentric discourse” silence women “due to the lack of a positive definition of woman/femininity in its various specificities.”<sup>104</sup> I would add that such idealized binaries as Maus, Lee, and Irigaray present them do not contribute positively to notions of either women *or* men, or anyone, for that matter. James determines that women’s passivity is confirmed and reinforced by disregarding discursive qualities

99 James 2010, 94.

100 Ibid., 93.

101 Ibid; Irigaray 1985.

102 James 2010, 95.

103 Irigaray 1985, 176, emphasis added.

104 James 2010, 99.

between different forms of work, resulting in the “trivialization” of women’s judgments and ultimately of the kinds of music they value and enjoy:

Women are allowed to produce and exchange commodities, *provided that these goods are given no cultural significance*. [...] Women may be allowed a degree of agency, but never full access to the highest domains of intellect and culture; they may speak, but only a derivative, immature, unrefined discourse. This trivialization is one of the most common ways in which feminized/female culture production is abjected from “real” or “serious” culture.<sup>105</sup>

The “serious,” “mainstream,” “active,” or “masculine” cannot exist without the oppositional hierarchy of these terms to their respective counterparts “frivolous,” “marginal,” “passive,” or “feminine.” James aspires to dispel the “absolute active/passive binary” that stabilizes such hierarchies.<sup>106</sup>

Institutions, whether musical or otherwise, exploit the character of the minority as a sign representing some much greater obstacle to quantify – the quality of the music itself (in Lochhead’s critique), alternative masculinity (for Boretz, Maus, Lee, and others), or institutions themselves – universities as well as disciplines – as mainstays of exclusion. Lochhead’s analysis illuminates the “how” of the gendered specter, showing how analysis might privilege alternative modes of listening to the dominant way of composing or analyzing. Ultimately, though, pandering to the alternative or marginal may very well cause further fragmentation in that it presumes that those who espouse a “mainstream” outlook are not capable of such “queer listening,” to use another term coined by Maus, which he argues contrasts with “normative concert listening and the reflections on musical eroticism that appeared in U.S. musicology from the late 1980s on.”<sup>107</sup> Bracketing expectations of concert goes from the uncanny sense acquired of those who take notice of these “behaviors,” elevates queerness into a privileged way of encountering music, but one that, nevertheless, cordons off queer listeners as exceptional – the queer behavior as perhaps an unintended consequence of classical composition and therefore queer listeners as an unintended audience. While this observation may be valid, is there no other way? Is there no way to center queer experiences, women’s experiences, non-male experiences, non-heteronormative experiences, other than in opposition to the majoritarian? In the next section, I propose an answer to this question.

## CENTERING THE USER IN MUSIC-THEORETICAL DISCOURSES

In some cases, composers *use* an “ideal listener” to help situate certain constraints for their compositional choices.<sup>108</sup> Often composers themselves, writing as theorists, use their own music to build more abstract theories, as in the case of Babbitt’s many writings. Cases where composers use their own music can elucidate compositional motivations and intentions for other listeners, providing insight into the composition’s inner workings. Since Cone and Babbitt, many theorists have expanded such auto-ethnographic approaches to investigate analytical orientations toward music that the theorists themselves had no hand in composing, analyzing another person’s works in service of “hear[ing] the

105 Ibid., 104–105.

106 Ibid., 111.

107 Maus 2013, author’s note.

108 See Sofer 2017.

piece better," to quote from theorist David Lewin.<sup>109</sup> In short, the author's envisioned audience has in many ways shaped the kinds of methodological approaches theorists have taken toward music. To recall Lochhead, "What the music 'means' must be qualified by *for whom* and *when*."<sup>110</sup> With this adage in mind, we could draw the analogy between music theory as *technology* and readers (whether theorists or not) as its *users*.

Within this technology-user dynamic, music theorists fall into the role of *engineers* of particular theories/technologies with certain *users* in mind, even when presuming to address some feigned universality. And while we may already acknowledge the historical feminization of our object of study – music<sup>111</sup> – and even our discourses, as detailed above, we must also acknowledge the registral dynamics at play in whom we target as "users" of our various theories. Despite established discourses in sister disciplines, as detailed above by Collins, hooks, Jones, James and Irigaray, I would venture a guess that with very few exceptions only a minority of music theorists write with a non-white, non-male reader in mind. Just as there is much we music theorists could learn about spectatorship and musical reception from scholars of Black Music, in this section I introduce a discourse from user interface design, which similarly interrogates reception not merely in terms of receivers but also in how a targeted audience could and should influence creators.

Lucy A. Suchman is a foundational anthropologist of science and technology who worked as a scientist at the XEROX Corporation's Palo Alto Research Center for twenty-two years. Her investigation of this work in *Human-Machine Reconfigurations: Plans and Situated Actions* (1985) reconceived the creator-user dynamic in technology by proposing to apply social science – tasked with "interpreting the actions of others" – to "the design and use of interactive machines" or "human-machine interaction."<sup>112</sup> Suchman's central claim revolves around intuitions of the human-machine interface, explaining from the engineer's perspective: "For practical purposes, user interface designers have long held the view that machines ideally should be self-explanatory, in the broad sense that their operation should be discoverable without extensive training, from information provided on or through the machine itself."<sup>113</sup> One problem is that "the degree to which an artefact is self-explanatory is just the extent to which someone examining the artefact is able to reconstruct the *designer's intentions* regarding its use."<sup>114</sup> She goes on to explain that the human-machine relationship has been revolutionized recently with "the idea that the artefact might actually *explain itself* in something more like the sense that a human being does. In this second sense the goal is that the artefact should not only be intelligible to the user as a tool but also that it should be *intelligent*."<sup>115</sup> Clear parallels emerge between this rhetoric and that which science-minded composer-theorists have tasked for their music. To recall Cone once more, "The good composition will always review, on close study, the methods of analysis needed for its own comprehension."<sup>116</sup> Reading Cone through the

109 Lewin 1969, 63, Guck 1994; see also Lochhead 1982, Lewin 1986, and Cox 2016.

110 Lochhead 1999, 252. See footnote 58.

111 Brett 2006, 11.

112 Suchmann 2007, 29–30.

113 *Ibid.*, 43.

114 *Ibid.*, emphasis original.

115 *Ibid.*, emphasis original.

116 Cone 1960, 187. See footnote 20.

logic of an anthropologist of technology, we might understand “good composition” to mean the piece of music makes itself “intelligible” to users – whether other theorists, composers, or listeners at large.

In a revised edition published twenty years later in 2007, Suchman responded to criticism of the first edition explaining that her usage of the word “context” was insufficient for the kind of situatedness needed to address “the problem of human-machine communication” because “context” is too static a term to account for the complexity with which things are confronted in real-world situations. Observing “behaviors” as interactions between technology and users, Suchman explains,

I proposed a rewording [...] “that behavior can only be understood in its relations with real-world situations.” There are two changes here, one subtle, one less so. The more subtle shift, from “in the context of” to “in its relations with,” is meant to get away from the container-like connotation of the term *context* and emphasize instead that the structuring of behavior is done not a priori, but in reflexive relation to circumstances that are themselves in the process of being generated, through the same actions that they in turn work to make comprehensible.<sup>117</sup>

Suchman’s remarks bear a striking resemblance to Lochhead’s music-theoretical qualifications. Where the term “context” might evoke theorizations concerning both epistemic and ontological qualifications, “situated” rather requires embodied, temporal, and proximal theoretical engagement.

Suchman’s contemporary Donna Haraway expands these sentiments in her notion of “situated knowledges,” which she says are “about communities, not isolated individuals,”<sup>118</sup> arguing in favor of “partiality and not universality.” Haraway continues emphatically, “I am arguing for the view from a body, always a complex, contradictory, structuring, and structured body, versus the view from above, from nowhere, from simplicity.”<sup>119</sup> Building on Haraway, media scholar and artist Annie Goh divides recent sound studies discourses into positions that subscribe either to the perspective of subject-centered epistemology or to object-oriented ontology, neither of which, despite practitioners’ appeals to the contrary, realize Haraway’s notion of “situated knowledge” because, as Goh explains, neither epistemic nor ontological investigations succeed in accounting for the theorist’s own situatedness.<sup>120</sup> For Goh, Haraway’s concept “juggles a seemingly impossible contradictory commitment to both positivism and relativism.”<sup>121</sup> Comparably, “positivism” and “relativism” are two concepts always at the center of music theory’s formalist (or masculinist) enterprises.

Goh invokes Haraway’s term “material-semiotic” as one way to enforce the embodiedness of epistemology while also retaining the “political-ethical demands of situatedness” to counter the presumed transcendental masculinist view, which Haraway terms the “god-trick.”<sup>122</sup> In an extended passage, Goh makes these connections explicit:

117 Suchmann 2007, 19.

118 Haraway 1988, 590. See Judy Lochhead’s article in the present volume, <https://doi.org/10.31751/1031>.

119 *Ibid.*, 589.

120 Goh 2017.

121 *Ibid.*, 292.

122 *Ibid.*, 289.

[T]he physical embodiedness of archeoacoustics research methods does not combat the “god-trick”. The aforementioned difference between embodiedness and situatedness is key: embodiedness alone does not prevent the traditional subject-object relations from persisting. A Harawayan situatedness would require not only a consideration of the body, but of the political-philosophical conditions in which knowledge production takes place. This includes a gendered, racialized and material engagement with knowledge production.<sup>123</sup>

Goh argues that scholarly discourses need to amplify accounts that center and situate perspectives enforcing material-semiotic commitments, not by negotiating through bodies conceptually or metaphorically – as Maus does – but by regarding marginalized scholars as factually situated knowledgeable beings.

Where Suchman drew our attention to the absence of users in the engineering and design of new technologies in the 1980s, nearly two decades later, Nelly Oudshoorn, Els Rommes, and Marcelle Stienstra observed that “Concepts such as ‘user-centered design’ and ‘design for all’ are frequently used by designers and policy makers interested in equal access to new technologies, particularly new information and communication technologies (ICTs).”<sup>124</sup> Despite the conceptual preponderance of universal design, many failed at that time to consult users in the design stage due to the risk that doing so “may slow down the speed of development.”<sup>125</sup> As a consequence, “design-for-all” projects introduced unintended biases based on designer’s assumptions, whereby “technological artifacts [came] to incorporate barriers against specific groups of users”<sup>126</sup> – particularly biases that negatively affected women and people with disability or illness, such that users were expected “to articulate and perform identities that correspond with the identities anticipated by innovators.”<sup>127</sup> What’s more, “Technologies may create new identities, or transform or reinforce existing identities, by delegating and distributing specific responsibilities, skills, and tasks to users.”<sup>128</sup> This last observation, when read through a music-theoretical lens, explains why, even though women and other minorities have been consulted on disciplinary issues via, for example, SMT’s Standing Committees, the demographic statistics have hardly shifted. In other words, those who succeed as music theorists tend to adopt and adapt to the existing scripts enforced through a tacit acceptance of disciplinary standards.

Focusing on a comparison of economic incentives between the private and public sector, Oudshoorn and colleagues show that intentions to design for everybody instead default to methods of “designing for oneself,”<sup>129</sup> or what is known in the industry as “I-Methodology.”<sup>130</sup> Music theorists who claim to diversify the field topically but who nevertheless resist amplifying scholarly and musical work created by those individuals who remain marginalized in the discipline on account of gender, race, ethnicity, sexual orientation, socio-economic status, access and class, or disability, simply reiterate an “I-Methodology” that only reinforces an individual theorist’s own assumptions of the needs

123 Ibid., 294.

124 Oudshoorn/Rommes/Stienstra 2004.

125 Ibid., 31.

126 Ibid.

127 Ibid., 32.

128 Ibid.

129 Ibid., 41.

130 Akrich 1995.

and interests of those who belong to other populations or subscribe to other identities than themselves – whether “feminine,” “queer,” or otherwise.

Francesca Bray examines similar findings within engineer-user relations, noting: “Once consumers (or rather users), like producers, were treated as rational actors embedded in complex sociotechnical and cultural systems, it became easier to explain their decisions to adopt or to refuse technology, as well as the degrees of ‘interpretive flexibility’ to which they might subject it.”<sup>131</sup> This reflexive framing can prove useful for the field of music theory where there is still resistance to even acknowledging that systemic exclusions exist and that they occur because of the self-assumed learning curve enforced by the implicit “standard.”

To read these finding through a music-theoretical lens – substituting music theory for technology in the above passage – we music theorists should aim collectively to understand and continually interrogate who engages or disengages from our work or even the discipline at large. If theorists envision the “user as everybody,” they risk further alienating individuals while narrowing music-theoretical standards increasingly. A music-theoretical parallel to the term “interpretive flexibility” here might be what Dora Hanninen terms one’s “theoretic orientation,” informed by one’s interests and perceptual habits, their interpretive goals and one’s music context. As Hanninen laments, this remains one aspect often left unspoken in music analysis, and presumably if theorists were to acknowledge demographics, including gendered discrimination or racism, as markers not only of a theorist’s own orientation toward analysis but also their orientation toward a particular *audience*, there would be greater transparency regarding who really benefits from an analysis.<sup>132</sup> Elsewhere Hanninen sees “theoretic orientation” as a way of expanding music-theoretical scope to “open up the possibility for precise and reasoned intersubjective discourse,” which I envision as a way of continuously disrupting the staid presumptions of analytic standards.<sup>133</sup>

This is to say that, when writing about “queer listening” one cannot presume to speak for all queers alike, and when writing as a “gay bottom,” one cannot ensure that an analysis will actually “speak to the musical experience of music theorists at large,”<sup>134</sup> since no theory is “universally” understood, let alone accepted. Theory is always contingent, as are the identities of a theory’s theorists and its readership. If we only *use* women’s compositions or performances and do not explicitly name women as *users* of music’s *theories*, we necessarily exclude women from music-theoretical practice. Women may very well read and engage with music-theoretical research, but we do not see ourselves implicated in and impacted by this research. If instead we explicitly name women – who may also be black scholars, scholars from Asia or the Global South, and/or members of the LGBTQIA+ community – as part of the users of our theories, our music-theoretical objectives may very well change.

131 Bray 2007, 40.

132 Hanninen 2004, 150.

133 Hanninen 2001, 347.

134 Lee 2019, 149. See footnote 25.

## CONCLUSION

Above, I examined the phenomenological distinction between “embodiment” and “orientations” in Sara Ahmed’s work, where the former takes as given the familiarity of one’s surroundings and objects that populate that ecology while seeking to bracket out an object’s “fundamental ontology,” to use properly Heideggerian terminology.<sup>135</sup> The problem one encounters is that there is nothing truly “fundamental” – in the sense of inherent – in an object without accounting for the observer, spectator, listener, or analyst’s own proximal orientation, without accounting for the ways in which theorists navigate the world, how we have arrived before the writing table, to return to Husserl’s example, or how we have come to know a particular piece of music, looking to music theorists. This personal history is all part of the concept of “doing things” Ahmed articulates, a concept she picks up again later in her monograph *What’s the Use? On the Uses of Use*.<sup>136</sup> In a blogpost preceding release of this monograph, Ahmed explains the book’s methodology in relation to her particular fascination with the word “use”:

*[W]e learn about use from use: use is how we get a handle on things when we are occupied as well as offering a way of talking about occupations and handles. My aim has also been to widen the scope of what we mean by utilitarianism by thinking how the concept of utility exercised within that tradition relates to more ordinary uses of use. I also investigate utilitarianism as an administrative history that helps us to understand how use becomes a way of building worlds. I am especially interested in how a requirement to be useful falls unevenly on subjects, or how utility as a referential system (useful for, useful to) is tightened or loosened depending on one’s location in that system.*<sup>137</sup>

In the previous sections I examined a number of ways in which the word “sex” can be *used* as means toward music-analytical ends. Well, more accurately, rather than *analytical* ends, theorists use analysis *together with* sex to elucidate musical hearings. Ahmed’s method of “following words around” necessarily draws on her previous work around “orientations,” a related (though heavily updated) enterprise to Cone’s in the ways her notion of “orientations” bridges the pointillistic tasks of independent theorists with the macroscopic socio-historical action of queer discourses. Ahmed’s “orientations” tend to navigate discursive paths differently from the “straight and narrow” or “well trodden” routes sedimented by the demographic majority of a given society or intellectual discipline.<sup>138</sup>

In this regard, a key difference Ahmed articulates between historical notions of “orientation” and processes that might *queer* orientations is in acknowledging how phenomenology is necessarily located, situated within the borders that define us as people of a particular place to *do* particular *things*. According to Ahmed, traditional notions of phenomenological orientation tend to bracket out crucial notions of identity, such as gender, sexuality, race, or more realistically, the many ways in which we find ourselves to be *gendered*, *sexed*, and *raced*. She asks, “If whiteness gains currency by being unnoticed, then what does it mean to notice whiteness? What does making the invisible marks of privilege more visible actually do?”<sup>139</sup> These questions become pertinent when pursuing

135 Heidegger 1996, 200–201.

136 Ahmed 2019.

137 Ahmed n.d., emphasis original.

138 Ahmed 2006a, 554.

139 Ahmed 2007, 149.

indictments against music theory's racialized and gendered insularity. Lee points out that, for Ahmed, a history of phenomenology from Husserl to Maurice Merleau-Ponty articulates modes of inheritance characterized as "lines of whiteness – the philosophers' thought expresses the *privilege* that comes from being white." Lee then contrasts this image of continuity with "the phenomenology of non-white bodies [which are comprised of] stoppage, obstructions, and obstacles – in other words, the *absence* of a line."<sup>140</sup> But actually, rather than pointillistic gaps, Ahmed speaks to the reach and limits of orientations; regarding the phenomenological horizons of such perceptions, she extends the existing phenomenological repertoire to enrich Husserl's philosophical investigations by queering them, by exposing the familiarity of whiteness to throw into question the "somatic norms" that make non-white bodies feel "out of place" by intervening her own positionality – exactly as I have done in this article, interspersing music-theoretical writings with musicological, sociological, and historical writing about sex in music by scholars whose work might ordinarily fall outside the bounds of music theory.<sup>141</sup> I extend the music-adjacent queries to musically distant writing about sex in technology and philosophy both to position the words of women of color in proximity to music theory but also to show how using sex as common ground introduces an alternative scope for music-theoretical inquiry by providing nuanced scholarly expertise from fields that could enrich currently pervasive modes of musical analysis, even for those theorists who are already concerned about music's confluence with sex and gender.

## References

- Ahmed, Sara. 2006a. "Orientations: Toward a Queer Phenomenology." *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 12/4: 543–574. <https://doi.org/10.1215/10642684-2006-002> (31 Mar 2020)
- Ahmed, Sara. 2006b. *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham, NC: Duke University Press.
- Ahmed, Sara. 2007. "A Phenomenology of Whiteness." *Feminist Theory* 8/2: 149–168.
- Ahmed, Sara. 2012. *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*. Durham, NC: Duke University Press.
- Ahmed, Sara. 2019. *What's the Use? On the Uses of Use*. Durham, NC: Duke University Press.
- Ahmed, Sara. n.d. "The Uses of Use." <https://www.saranahmed.com/the-uses-of-use> (31 Mar 2020, no longer available online on 15 Jun 2020).
- Akrich, Madeline. 1995. "User Representations: Practices, Methods and Sociology." In *Managing Technology in Society: The Approach of Constructive Technology Assessment*, edited by Arie Rip, Thomas J. Misa, and Johan Schot. London: Pinter, 167–184.

140 Lee 2019, 146.

141 Ahmed 2006b, 133.

- Ashby, Arved. 2004. "Intention and Meaning in Modernist Music." In *The Pleasure of Modernist Music: Listening, Meaning, Intention, Ideology*, edited by Arved Ashby. Rochester, NY: University of Rochester Press, 23–45.
- Babbitt, Milton. 1958. "Who Cares If You Listen?" *High Fidelity* 8/2: 38–40, 126–127. Reprinted under the original title "The Composer as Specialist" in *The Collected Essays of Milton Babbitt*, edited by Stephen Peles with Stephen Dembski, Andrew Mead, and Joseph N. Straus. Princeton: Princeton University Press 2003, 48–54.
- Babbitt, Milton. 1987. "The Unlikely Survival of Serious Music." In *Milton Babbitt: Words about Music*, edited by Stephen Dembski and Joseph N. Straus. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 163–186.
- Bell, Joyce M. / Douglas Hartmann. 2007. "Diversity in Everyday Discourse: The Cultural Ambiguities and Consequences of 'Happy Talk.'" *American Sociological Review* 72/6: 895–914.
- Blake, David. 2017. "Musicological Omnivory in the Neoliberal University." *Journal of Musicology* 34/3: 319–353. <https://doi.org/10.1525/jm.2017.34.3.319> (31 Mar 2020)
- Boretz, Benjamin. 1999. "Music/Consciousness/Gender." In *Audible Traces: Gender, Identity, and Music*, edited by Elaine Barkin, Lydia Hamessley, and Benjamin Boretz. Zürich: Carciofoli, 293–344.
- Bosma, Hannah. 2003. "Bodies of Evidence, Singing Cyborgs and Other Gender Issues in Electrovoical Music." *Organised Sound* 8/1: 5–17. <https://doi.org/10.1017/S135577180300102X> (31 Mar 2020)
- Boyd, Clifton / Yayoi Uno Everett / Philip Ewell / Ellie Hisama / Rachel Lumsden / Noriko Manabe / Joseph Strauss. 2019. "Open Letter to the Music Theory Community." 2019. Google Docs. October 1, 2019. [https://docs.google.com/document/d/1R\\_d03OMOclgTizr6h1-0j7bmd8gP5OFROnuwGwIX-IU/edit?usp=sharing&usp=embed\\_facebook](https://docs.google.com/document/d/1R_d03OMOclgTizr6h1-0j7bmd8gP5OFROnuwGwIX-IU/edit?usp=sharing&usp=embed_facebook) (31 Mar 2020)
- Bradby, Barbara. 1993. "Sampling Sexuality: Gender, Technology and the Body in Dance Music." *Popular Music* 12/2: 155–176.
- Bray, Francesca. 2007. "Gender and Technology." *Annual Review of Anthropology* 3: 37–53.
- Brett, Philip. 2006. "Musicality, Essentialism, and the Closet." In *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, edited by Philip Brett, Elizabeth Wood, and Gary C. Thomas. Second edition. New York: Routledge, 9–26.
- Calico, Joy H. 2014. *Arnold Schoenberg's A Survivor from Warsaw in Postwar Europe*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Carby, Hazel V. 1998. "It Jus Be's Dat Way Sometime: The Sexual Politics of Women's Blues." In *The Jazz Cadence of American Culture*, edited by Robert G. O'Meally. New York: Columbia University Press, 471–483.
- Collins, Patricia Hill. 2000. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*. Second edition. New York: Routledge.
- Cone, Edward T. 1960. "Analysis Today." *Musical Quarterly* 46/2: 172–188.
- Cone, Edward T. 1967. "Beyond Analysis." *Perspectives of New Music* 6/1: 33–51. <https://doi.org/10.2307/832404> (31 Mar 2020)

- Cox, Arnie. 2016. *Music and Embodied Cognition: Listening, Moving, Feeling, and Thinking*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Cusick, Suzanne. 2006. "On a Lesbian Relationship with Music: A Serious Effort Not to Think Straight." In *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, edited by Philip Brett, Elizabeth Wood, and Gary C. Thomas. Second edition. New York: Routledge, 67–84.
- Davis, Angela Y. 1995. *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude "Ma" Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. New York: Vintage Books.
- Denton, Nancy A. / Glenn D. Deane. 2010. "Researching Race and Ethnicity: Methodological Issues." In *The SAGE Handbook of Race and Ethnic Studies*, edited by Patricia Hill Collins and John Solomos. London: SAGE, 67–89.
- Derrida, Jacques. 1994. *Specters of Marx: The States of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. Translated by Peggy Kamuf. London: Routledge.
- Drott, Eric. 2012. "What Inclusiveness Excludes." *Journal of the American Musicological Society* 65/3: 825–830.
- Duggan, Lisa. 2002. "The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism." In *Materializing Democracy: Toward a Revitalized Cultural Politics*, edited by Russ Castronovo and Dana D. Nelson. Durham, NC: Duke University Press, 175–194.
- Gleason, Scott Michael. 2013. "Princeton Theory's Problematics." PhD thesis, Columbia University.
- Goh, Annie. 2017. "Sounding Situated Knowledges: Echo in Archaeoacoustics." *Parallax* 23/3: 283–304. <https://doi.org/10.1080/13534645.2017.1339968> (31 Mar 2020)
- Graff, Gerald. 1989. *Professing Literature: An Institutional History*. Chicago: University of Chicago Press.
- Guck, Marion A. 1994. "A Woman's (Theoretical) Work." *Perspectives of New Music* 32/1: 28–43. <https://doi.org/10.2307/833150> (31 Mar 2020)
- Hanninen, Dora A. 2001. "Orientations, Criteria, Segments: A General Theory of Segmentation for Music Analysis." *Journal of Music Theory* 45/2: 345–433. <https://doi.org/10.2307/3653443> (31 Mar 2020)
- Hanninen, Dora A. 2004. "Associative Sets, Categories, and Music Analysis." *Journal of Music Theory* 48/2: 147–218. <https://doi.org/10.1215/00222909-48-2-147> (14 Mar 2020)
- Haraway, Donna. 1988. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." *Feminist Studies* 14/3: 575–599. <https://doi.org/10.2307/3178066> (31 Mar 2020)
- Heidegger, Martin. 1996. *Being and Time: A Translation of Sein und Zeit*. Translated by Joan Stambaugh. Albany, NY: State University of New York Press.
- Hepokoski, James. 1994. "Masculine. Feminine. Are Current Readings of Sonata Form in Terms of a 'Masculine' and 'Feminine' Dichotomy Exaggerated? James Hepokoski Argues for a More Subtle Approach to the Politics of Musical Form." *Musical Times* 135/1818: 494–499. <https://doi.org/10.2307/1003328> (31 Mar 2020)
- Hepokoski, James / Warren Darcy. 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press.

- Hisama, Ellie. 2018. "Power and Equity in the Academy: Change from Within." *Current Musicology* 102: 81–92.
- Hisama, Ellie. 2019. "Getting to Count." Plenary Address presented at the Annual Conference of the Society for Music Theory, Columbus, Ohio, 9 November.
- Holmes, Jessica A. 2016. "Singing beyond Hearing." *Journal of the American Musicological Society* 69/2: 542–547.
- hooks, bell. 1992. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press.
- Hubbs, Nadine. 2014. *Rednecks, Queers, and Country Music*. Berkeley: University of California Press.
- Husserl, Edmund. 1962. *Ideas*. Translated by W. B. Boyce Gibson. New York: Collier-Macmillan.
- Irigaray, Luce. 1985. *This Sex Which Is Not One*. Translated by Catherine Porter. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- James, Robin. 2010. *The Conjectural Body: Gender, Race, and the Philosophy of Music*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Jones, Ladi'Sasha. 2016. "The Public Spaces of Black Women." *Recess*, 17 August: 1–5. <https://www.recessart.org/ladisashajones> (31 Mar 2020)
- Kassabian, Anahid. 2001. "UBISUB: Ubiquitous Listening and Networked Subjectivity." *ECHO: A Music-Centered Journal* 3/2. <http://www.echo.ucla.edu/Volume3-issue2/kassabian/kassabian.pdf> (31 Mar 2020)
- Kosofsky Sedgwick, Eve. 1997. "Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're So Paranoid, You Probably Think This Introduction Is about You." In *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*, edited by Eve Kosofsky Sedgwick. Durham, NC: Duke University Press, 1–40.
- Lee, Gavin. 2019. "Queer Music Theory." *Music Theory Spectrum* 42/1: 143–153. <https://doi.org/10.1093/mts/mtz019> (31 Mar 2020)
- Lewin, David. 1969. "Behind the Beyond: A Response to Edward T. Cone." *Perspectives of New Music* 7/2: 59–69.
- Lewin, David. 1986. "Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception." *Music Perception* 3/4: 327–392. <https://doi.org/10.2307/40285344> (31 Mar 2020)
- Lewis, George E. / Joy H. Calico, eds. 2019. "Music, Race, and Ethnicity." *Journal of the American Musicological Society* 72/3, Special Issue.
- Lochhead, Judy. 1982. "The Temporal Structure of Recent Music: A Phenomenological Investigation." PhD dissertation, State University of New York at Stony Brook.
- Lochhead, Judy. 1999. "Hearing 'Lulu.'" In *Audible Traces: Gender, Identity, and Music*, edited by Elaine Barkin, Lydia Hamessley, and Benjamin Boretz. Zürich: Carciofoli, 233–252.
- Loza, Susana. 2001. "Sampling (Hetero)Sexuality: Diva-Ness and Discipline in Electronic Dance Music." *Gender and Sexuality* 20/3: 349–357.
- Maus, Fred E. 1993. "Masculine Discourse in Music Theory." *Perspectives of New Music* 31/2: 264–293.

- Maus, Fred E. 2004. "Sexual and Musical Categories." In *The Pleasure of Modernist Music: Listening, Meaning, Intention, Ideology*, edited by Arved Ashby. Rochester, NY: University of Rochester Press, 153–175.
- Maus, Fred E. 2013. "Classical Concert Music and Queer Listening." *Transposition. Musique et Sciences Sociales* 3. <https://doi.org/10.4000/transposition.148> (31 Mar 2020)
- Maus, Fred E. 2019. "'What If Music IS Sex?': Suzanne Cusick and Collaboration." *Radical Musicology* 7. <http://www.radical-musicology.org.uk/2019/Maus.htm> (31 Mar 2020)
- McClary, Susan. 1989. "Terminal Prestige: The Case of Avant-Garde Music Composition." *Cultural Critique* 12: 57–81.
- McClary, Susan. 1991. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McClary, Susan. 2000. *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Meyer-Eppler, Werner. 1968. "Musical Communication as a Problem of Information Theory." *Die Reihe* 8: 7–10.
- Oudshoorn, Nelly / Els Rommes / Marcelle Stienstra. 2004. "Configuring the User as Everybody: Gender and Design Cultures in Information and Communication Technologies." *Science, Technology, & Human Values* 29/1: 30–63.
- Rahn, John. 1979. "Aspects of Musical Explanation." *Perspectives of New Music* 17/2: 204–224. <https://doi.org/10.2307/832840> (31 Mar 2020)
- Roby, Bryan K. 2015. *The Mizrahi Era of Rebellion: Israel's Forgotten Civil Rights Struggle, 1948–1966*. Syracuse, NY: Syracuse University Press.
- Rose, Tricia. 2003. *Longing to Tell: Black Women Talk About Sexuality and Intimacy*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Rosenberg, Jordana. 2014. "The Molecularization of Sexuality: On Some Primitivisms of the Present." *Theory & Event* 17/2. <https://www.muse.jhu.edu/article/546470> (31 Mar 2020)
- Sági, Mária / Iván Vitányi. 1988. "Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition." In *Experimental Research into Musical Generative Ability*, edited by John Sloboda. Oxford: Oxford University Press. Oxford Scholarship Online, 2012. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198508465.003.0008> (31 Mar 2020)
- Scherzinger, Martin. 2002. "Feminine/Feminist? In Quest of Names with No Experiences (Yet)." In *Postmodern Music/Postmodern Thought*, edited by Judy Lochhead and Joseph Auner. New York: Routledge, 141–174.
- Shreffler, Anne C. 2000. "The Myth of Empirical Historiography: A Response to Joseph N. Straus." *Musical Quarterly* 84/1: 30–39. <https://doi.org/10.1093/mq/84.1.30> (31 Mar 2020)
- Sofer, Danielle. 2014. "Convergences in Music Analysis (or, Music Theory's Queer Complex)." Invited lecture at the Society for Music Theory's Queer Resource Group Business Meeting on the topic "What happens when Queer Theory + Music Theory?" 6–9 November 2014. Annual Meeting of the Society for Music Theory, Milwaukee, Wisconsin, USA. <https://www.shlomitsofer.com/docs> (21 May 2020).

- Sofer, Danielle. 2017. "Strukturelles Hören? Neue Perspektiven auf den 'idealen' Hörer." In *Geschichte und Gegenwart des musikalischen Hörens. Diskurse – Geschichte(n) – Poetiken*, edited by Klaus Aringer, Franz Karl Praßl, Peter Revers, and Christian Utz. Freiburg: Rombach, 107–131.
- Sofer, Danielle. 2018. "Breaking Silence, Breaching Censorship: 'Ongoing Interculturality' in Alice Shields's Electronic Opera *Apocalypse*." *American Music* 36/2: 135–162. <https://doi.org/10.5406/americanmusic.36.2.0135> (31 Mar 2020)
- Sofer, Danielle. forthcoming. *Making Sex Sound: Vectors of Difference in Electronic Music*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Solie, Ruth A. 1993. "Introduction: On 'Difference'." In *Musicology and Difference: Music, Gender, and Sexuality in Music Scholarship*, edited by Ruth A. Solie. Berkeley: University of California Press, 1–20.
- Stavans, Ilan. 1995. "Dreaming of You." *New Republic* 213/21: 24–25.
- Stratton, Jon. 2014. "Coming to the Fore: The Audibility of Women's Sexual Pleasure in Popular Music and the Sexual Revolution." *Popular Music* 33/1: 109–128.
- Straus, Joseph N. 2006. "Normalizing the Abnormal: Disability in Music and Music Theory." *Journal of the American Musicological Society* 59/1: 113–184. <https://doi.org/10.1525/jams.2006.59.1.113> (31 Mar 2020)
- Suchman, Lucy. 2007. *Human-Machine Reconfigurations: Plans and Situated Actions*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Swift, Richard. 1976. "Some Aspects of Aggregate Composition." *Perspectives of New Music* 14/2: 236–248. <https://doi.org/10.2307/832638> (31 Mar 2020)
- Taylor, Jodie. 2012. "Taking It in the Ear: On Musico-Sexual Synergies and the (Queer) Possibility That Music Is Sex." *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 26/4: 603–614.
- Wilbourne, Emily. 2015. "On a Lesbian Relationship with Musicology: Suzanne G. Cusick, Sound Effects." *Women and Music: A Journal of Gender and Culture* 19/1: 3–14. <https://doi.org/10.1353/wam.2015.0011> (31 Mar 2020)

Sofer, Danielle (2020): Specters of Sex. Tracing the Tools and Techniques of Contemporary Music Analysis. ZGMTH 17/1, 31–63.

<https://doi.org/10.31751/1029>

© 2020 Danielle Sofer (daniellesofer@gmail.com)  
LGTBQ+ Music Study Group, Dublin

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 04/11/2019

angenommen / accepted: 20/12/2019

veröffentlicht / first published: 15/06/2020

zuletzt geändert / last updated: 15/06/2020



# Defensive Discourse in Writing about Music<sup>1</sup>

Fred Everett Maus

A simple conception of musical experience positions music as an active force, listeners as passive. A defensive resistance to passivity sometimes leads music theory and analysis, and other discourses about music, to divert attention from listening, understood as feminized, while working to establish powerful, active roles for composers, music, and theorists. The essay explores the effects of the active/passive opposition in writing by Eduard Hanslick, Hector Berlioz, John Rahn, Allen Forte, and Edward T. Cone. These analyses summarize fuller treatments by the author in previous essays, here drawn together to show the shared concerns of these writers. The essay concludes by offering ways to complicate or evade simple dualities of active and passive.

Schlichtere Vorstellungen von musikalischer Wahrnehmung verstehen Musik als eine aktive Kraft, Zuhören hingegen als passiv. Ein defensiver Widerstand gegen Passivität führt musiktheoretische, musikanalytische und andere Formen des Diskurses über Musik gelegentlich vom Hören weg, welches als ›feminisiert‹ gilt, um im Gegenzug kraftvolle, aktive Profile für Tätigkeiten in Komposition, Musik und Theorie zu finden. Dieser Aufsatz untersucht die Auswirkungen einer Opposition von ›aktiv‹ und ›passiv‹ in Texten von Eduard Hanslick, Hector Berlioz, John Rahn, Allen Forte und Edward T. Cohn. Diese Textanalysen greifen ausführlichere Darstellungen des Autors aus früheren Aufsätzen auf, die hier zusammengeführt werden, um eine gemeinsame Tendenz der genannten Autoren herauszuarbeiten. Der Beitrag schließt mit einem Ausblick auf komplexere Formen der Wahrnehmung jenseits von simplen Dualismen wie ›aktiv‹ und ›passiv‹.

Schlagworte/Keywords: active-passive opposition; Aktiv-Passiv-Gegensatz; concepts of listening; Hörkonzepte; männlicher Diskurs; masculine discourse; music analysis; music theory; musikalische Analyse; Musiktheorie; Sexualität; sexuality

From 1992 on, I published a number of essays and other texts reflecting on music in relation to gender and sexuality. They have different topics and approaches, but include five essays, published between 1992 and 2013, that develop a single line of thought about music theory and analysis, formalist aesthetics, and musical experience. In this essay I want to summarize and integrate the project shared by those five essays.<sup>2</sup>

From graduate studies onward, my persistent research questions have been about musical experience and about language in relation to musical experience. One of my first publications, “Music as Drama,” criticizes the familiar conception of musical analysis as a purely technical discourse.<sup>3</sup> Analytical descriptions of classical instrumental music, the repertory central to professional music theory at the time of my writing (and only partially displaced in the field since then), often mingle technical and non-technical language; such mixed vocabularies are common in the literature of music theory as well as musical

1 I wrote a brief version of this essay for a session sponsored by the Queer Resource Group of SMT, “Celebrating the Work of Fred Everett Maus,” at the 2017 meeting of the Society for Music Theory. I am grateful to Gavin Lee for the creation of that session, and to Ariane Jeßulat for her encouragement to write this expanded version. I have learned a lot in writing each version.

2 Maus 1992, Maus 1993, Maus 2004, Maus 2009, Maus 2013. As discussed below, Maus 1996 also touches on related issues.

3 Maus 1988.

analysis. These different vocabularies can work together to communicate about musical experience.

In that essay, I begin by producing some detailed musical analysis of my own, trying to stay close to my experience as a listener in a description of the opening of Beethoven's String Quartet in F minor, op. 95. Then I turn to the verbal text of my analysis, taking my own words as an object for analysis and interpretation, asking how my analytical description seems to be representing the music and what generalizations might be drawn from that example.

The outcome is a claim that some music can be understood as a series of imaginary or fictional actions, performed by agents that are typically indeterminate. In forming these ideas, I rely on the concept of action as articulated by analytic philosopher Donald Davidson.<sup>4</sup> The essay entails a critique of ways of thinking prevalent then and now – music theory and analysis understood as purely technical language, and a philosophy of music that emphasizes emotional expression as the main point of contact between music and human life, without giving attention to other human-like attributions, in particular actions, beliefs, and desires. "Music as Drama" and related essays I wrote around the same time said nothing explicit about gender or sexuality.

My existing orientation to experience and language at the time shaped my interaction with the feminist and queer discourses that entered musicology from the late 1980s on. I came to believe that certain types of language not only fail to capture experience evocatively, but further, they serve as a motivated defense against recognition of some aspects of musical experience.

When I wrote "Music as Drama" (1988), I thought that the scientific, non-experiential orientation of mainstream music theory resulted from the influence of science-based epistemology (in particular, by way of Milton Babbitt's study of analytic philosophy of science), along with the desire of a newly ambitious research discipline to meet respectable academic standards, or some fantasy of those standards. From 1990 on, benefitting from the ideas of Susan McClary and others, I added a psychodynamic account.<sup>5</sup> Various aspects of musical experience – again, I was thinking mainly of classical instrumental music, but the claim can be generalized – are problematic for some people. These aspects can include intense pleasure of obscure origin, emotionality, irrationality, loss of feelings of self-control, bodily experiences caused by music, and anything that might be understood as tending toward passivity rather than activity. Conceptualizations and verbalizations about music that exclude these problematic aspects can be understood as trying to keep them out of sight, in the same way that, in psychoanalytic theory, the ego's activity of repression hides unwanted psychic content, making it unconscious.

The active/passive opposition, common and typically reductive, compares two entities that are in some relationship, and identifies one as entirely or predominantly *doing something* to the other, the second entity understood as entirely or predominantly *acted upon* in that relationship. A simple concept of music listening can identify music as acting upon its listeners, who become passive in that relationship. When the idea of musical passivity comes up in discourse about music, it is often, though not always, stigmatized. One traditional response to musical passivity is to conjure an ideal of active listening, a

4 Collected in Davidson 2001.

5 The most relevant arguments are in McClary 2002 (first edition 1991).

rejoinder that, in this simple form, retains the active/passive contrast and the valorization of the active role.

The active/passive opposition is thoroughly integrated into common reductive oppositions of masculinity and femininity, for instance in concepts of sexual intercourse in which men are active, women passive, and in concepts of other interactions such as verbal conversation between men and women. Scholars of gender and sexuality often identify fear of passivity, and consequent defenses, as a significant component of conventional masculinity. I connect antipathy to musical passivity with antipathy to sexual passivity – in particular, fear or disgust toward supposedly feminine sexual passivity, and toward men who are understood to accept for themselves a feminizing sexual passivity. That is, some people stigmatize musical passivity partly because it evokes, perhaps unconsciously, sexual passivity. And I understand these negative feelings to be strongly rooted in projective disavowal of one's own potential for passivity or self-loss. As already mentioned, these dichotomies, active/passive and masculine/feminine, are simplistic. I understand these conceptualizations to be defensive fantasies, and in fantasy, simplification is idiomatic, in particular splitting and schematization.

My understanding of such issues is indebted to literary scholar Leo Bersani. His well-known 1987 essay "Is the Rectum a Grave?" gives a clear statement of his argument, repeated in various ways in his other writings around that time.<sup>6</sup> Bersani finds in the excessive intensity of sexual experience a masochistic "shattering" of the self. Strong sensory or affective experiences threaten the fantasy of self-possessed, powerful wholeness – "the masculine ideal of proud subjectivity."<sup>7</sup> In response to this threat, "self-shattering" can be projected defensively onto the image of a passive sexual partner, the scapegoat in the suppression of the more universal fragility of selfhood. By projection, I understand that some disturbing aspect of oneself is attributed to someone else instead, and thereby magically removed from oneself. This yields fantasies, disturbing but also alluring, of women and gay men degraded by their passivity and self-loss. "It is possible to think of the sexual as, precisely, moving between a hyperbolic sense of self and a loss of all consciousness of self. But sex as self-hyperbole is perhaps a repression of sex as self-abolition."<sup>8</sup> Identification with phallic images of power disavows the threat of one's own powerlessness. Bersani finds insight in experiences of self-loss, which offer a critique of fragile, and therefore tenaciously defended, aspirations to mastery.

Bersani describes a fear of self-loss, and a consequent defensive projection of passivity onto others, as a response to sexual experience. I suggest we can search for parallels in relation to music, experiences in which the self-possession, wholeness, and agency of the self are threatened, leading to defensive responses. Bersani's dramatic language of "self-shattering" and "self-abolition" may be extreme in relation to some experiences of music, in which self-loss and receptivity can take gentler forms (though Hector Berlioz, for one, was drawn to experiences aptly described as "self-shattering"; see below). Still, as I argue, threats of self-dissolution in musical experience have motivated fantastic defensive postures of activity and control.

The active/passive contrast is typically defensive in its reductive organization of complex experience through a simple binary, and in the affirmation of and identification with

6 Bersani 2010.

7 *Ibid.*, 29.

8 *Ibid.*, 25.

the active and masculine side of the binary. In this essay I look for the influence of the active/passive opposition, and its defensive use, in verbal texts about music by five authors – John Rahn, Eduard Hanslick, Hector Berlioz, Allen Forte, and Edward T. Cone. In doing so, I gather material from my previously published work. The goal is not primarily to present new research or new ideas, but through a survey of existing studies to draw out common themes.<sup>9</sup> Near the end of the essay, the section on “Alternatives” and my comments on “Music as Drama” offer some new material.

Apart from Hanslick, the authors I discuss do not explicitly cast their discourse in terms of active and passive roles. Still, I believe these concepts bring out significant patterns in the texts. That is, I believe this familiar opposition shapes the authors’ ideas, though not through conscious formulation as such. Cone’s text is complex. It includes elements well understood in terms of the active/passive contrast, but I suggest that it might better be summarized in terms of relations of dominance and submission, or top and bottom, in sado-masochistic sexual practices.

The texts I interpret include a skillful survey of options for music theory and analysis (Rahn), a foundational classic of professional music theory (Forte), and a classic of non-conformist “alternative” music theory (Cone). In addition, I discuss a book on musical aesthetics, not itself a work of music theory or analysis, but which has often been understood as stating a conception of music and listening that matches the assumptions of technical theory and analysis (Hanslick). Passages from Berlioz’s writings, not music-theoretical in any present-day sense, nonetheless share the framing of musical experience in dramas of activity and passivity and show the opposition worked out in a different idiom.

## GENDERED OPPOSITIONS IN THEORY AND ANALYSIS

The essay “Masculine Discourse in Music Theory” (1993) identifies different styles of music theory and analysis as enhancing the masculinity or risking the femininity of a practitioner’s image and self-image.<sup>10</sup> A theorist who is concerned, more or less unconsciously, with displaying masculinity may make certain choices in verbal expression about music, conforming to general norms of masculine thought and language-use. To support this claim, “Masculine Discourse” turns to an essay by Rahn, which gives an orientation to different styles of then-current theory and analysis by articulating four binary oppositions.<sup>11</sup> Rahn finds that much recent thought about music can be organized by contrasts between *digital* and *analog* (which, as he uses the opposition, can be paraphrased as *sciences* and *humanities*); *in-time* and *time-out* (that is, whether temporal experience of music is central, or eclipsed by non-temporal generalization); *concept-driven* and *data-driven*; and (with links to the second pair) *theory-of-experience* and *theory-of-piece*. Rahn’s pairs do indeed capture contrasts within music research, not least in the Princeton-oriented divide from the 1970s on between Babbitt’s work and that of James K. Randall, Benjamin Boretz, and Elaine Barkan. Rahn could have added that the digital, time-out, concept-driven, and theory-of-piece options were all characteristic of mainstream

9 Not surprisingly, the treatments in the full essays are more detailed and complex than the summaries in this essay.

10 Maus 1993.

11 Rahn 1979.

theory at the time (1979) as they are, to some extent, to the present, and the other options were associated with work likely to be seen as experimental, marginal, or dissident.

Someone acculturated to feminist theory will also notice that Rahn's pairs all match common stereotypes of binary gender difference. And the same qualities that associate with mainstream professional work also associate with masculinity. Music theory and analysis, at least in the time of Rahn's and my essays (in 1979 and 1993), can be understood as structured by a mainstream and its alternatives, a contrast that reflects and embodies gender difference. To become a mainstream theorist is to speak with a masculine voice. To choose alternative modes of expression is to leave the mainstream and risk or invite or accept an attribution of femininity, most likely through other attributions that are coded as feminine (such as "not rigorous," "unprofessional," "subjective"). This is to some extent independent of the everyday non-professional gender of the particular theorist.<sup>12</sup>

The pair concept-driven/data-driven links readily to the active/passive contrast. Someone who brings powerful concepts to description of music will to some significant extent control the interaction through those concepts; someone who allows data to direct the description will be more passive, allowing the musical details to determine much about the discourse. Rahn also provides alternative language – *top-down* and *bottom-up* – for this opposition, and these terms readily evoke the active/passive distinction in sexual roles, in effect offering the theorist the choice of identifying as more active or more passive, depending on whether the discourse and concepts of the theorist dominate the musical evidence or are dominated by it.

The possible association of powerful theoretical concepts with a position of masculine control suggests that some theorists may be drawn to the concept-driven, top-down orientation as a way of performing masculinity. Thus, "Masculine Discourse in Music Theory," as part of a broader distinction between masculine and feminine discourse in music theory, identifies the effects of an active/passive distinction, along with potential for anxiety about the passive role. Rahn himself is notably even-handed about the oppositions he describes.<sup>13</sup> (See below, in comments on Cone, Cusick, and Hoppe, for more on tops and bottoms.)

## ACTIVE LISTENING

Hanslick's treatise *On the Musically Beautiful* emphasizes the distinction between active and passive roles, and strongly favors activity.<sup>14</sup> Hanslick urges listeners to maintain alert, disembodied attention to sounds and their relationships, an approach well-suited to the aspects of music that conventional theory and analysis address. At the same time, the treatise contains a disorganized but vivid counter-discourse of animistic and bodily images. For instance, Hanslick elaborates a comparison between music and arabesque in visual art:

12 Maus 1993, 269–270.

13 Ibid., 271–273.

14 Hanslick 2018. For the most part, in this essay when I quote from writers discussed in my previous essays, the quotations are as in the earlier publications. The exception is Hanslick's treatise, for which I use a new translation of his book.

How the heavy and delicate lines [in an imagined arabesque that moves] pursue one another, ascend from small curves to magnificent heights, and then sink back again, expand, contract, and surprise the eye ever anew with a rational alternation of repose and tension! [...] Let us imagine this animated arabesque altogether as an active emanation of an artistic mind that unceasingly pours the entire wealth of its imagination into the arteries of this movement. Does this impression not approximate a *musical* one?<sup>15</sup>

It is easy to find, in this description, an animism that not only grants motion to the arabesque, but populates it with living creatures. “Expansion and contraction” and other details, and especially the musical arabesque flushed with blood, also invite sensuous and erotic associations. Hanslick, or someone wishing to preserve a traditional interpretation of Hanslick, could say that the passage uses metaphor, itself an ambiguous claim (because the relation of metaphorical language to experience would remain to be determined). I find it more accurate to say that such language reports fantasies that can be constitutive parts of listening. Animated and eroticized language like this finds its way into Hanslick’s treatise, in tension with his official position.

According to Hanslick, the appropriate kind of pleasure in music comes from “following and anticipating the intentions of the composer,” which yields “intellectual gratification.”<sup>16</sup> Such listening, relatively disembodied, aspires to mental appreciation of the composer’s active creativity, and, since the listener is thinking like a composer, a kind of identification. This is the conception of the relation between the composer or music and the listener that Suzanne Cusick has shrewdly named “the mind-mind game,” and it works as a defensive discourse, doing what it can to evade the potential passivity of listeners.<sup>17</sup> Hanslick imagines the composer exerting power over a special world:

Following the creative intellect has an elevated and significant effect as it magically reveals to us a new world of elements, coaxes them into all imaginable relationships with each other, and so builds, tears down, produces, and destroys, ruling over the entire wealth of a domain that enables the ear to become the subtlest and most highly developed tool of the senses.<sup>18</sup>

Here the “creative intellect” is conceived as active in relation to a passive realm of musical materials, and the listener’s noblest possibility is to identify with this activity. The composer’s creative force acts upon musical sound, here understood as passive, subjected to control. As for the other side of the opposition, Hanslick gives special energy to his dismissal of passive listening:

It is the *elemental* aspect of music, *sound* and *motion*, that puts the defenseless feelings of so many music lovers in chains, with which they so gladly rattle [...]. By allowing the elemental in music to affect them in passive receptivity, [passive listeners] end up in vague, supersensuously sensuous agitation determined only by the very general character of the piece of music.<sup>19</sup>

Passive listeners allow sound to act upon them, unlike the more artistic listeners who recognize, follow, and identify with the composer’s active control of sound. Hanslick emphasizes that listeners who fall into passive, embodied responses cannot also give au-

15 Ibid., 41, quoted in Maus 1993, 280–281.

16 Hanslick 2018, 89.

17 Cusick 1994, 16.

18 Hanslick 2018, 88–89, quoted in Maus 1993, 287.

19 Hanslick 2018, 81–82, emphasis in original; see Maus 1993, 285.

ditory attention to specific musical details. I see no reason to believe this assertion, which shows the simplifying force of a fantasy-based binary conceptualization.

From such examples, I argue that Hanslick's famous formalism, urging listeners to give attention to musical sounds as formed by the composer, without distraction, is a defense against the allure of animistic, passive, embodied, and eroticized listening. The argument requires attention to inconsistencies in Hanslick's text and an interpretation that goes beyond Hanslick's overt intentions.

## FROM PASSIVE LISTENING TO ACTIVE COMPOSITION

Berlioz wrote often about music, though not in ways which resemble professional music theory. Unlike Hanslick, he writes enthusiastically about embodied responses to music (and to much else). In Berlioz's descriptions of his own listening, music overwhelms him, physically and mentally. He maintains that music should ravish the listener. "I want music to put me in a fever, to set my nerves on edge. *Do you imagine, Monsieur, that I listen to music for pleasure?*"<sup>20</sup> He describes the typical culmination of his most intense musical experiences: "there are spasmodic muscle contractions, trembling of all the limbs, *total numbness of the feet and hands*, partial paralysis of the nerves of vision and hearing, I don't see, I scarcely hear; dizziness... half-fainting..."<sup>21</sup> But while Berlioz emphasizes such shattering experiences, which can be of music, of literary works by Shakespeare or Virgil, or of a remarkable woman, they inspire him to want to write music, to move into the active position, to ravish an audience. He sees Harriet Smithson in a Shakespeare play, with this result:

A feeling of intense, overpowering sadness came over me, accompanied by a nervous condition like a sickness, of which only a great writer on physiology could give any adequate idea. I lost the power of sleep and with it all my former animation, all taste for my favorite studies, all ability to work.<sup>22</sup>

To court Smithson, he composes the *Symphonie fantastique* and arranges for her to hear it:

The brilliant reception, the passionate character of the work, its ardent, exalted melodies, its protestations of love, its sudden outbursts of violence, and the sensation of hearing an orchestra of that size close to, could not fail to make an impression – an impression as profound as it was totally unexpected – on her nervous system and poetic imagination, and in her heart of hearts she thought, "Ah, if he still loved me!"<sup>23</sup>

Thus, while Berlioz willingly shares stories of being overwhelmed, he defends against self-loss by recovering the active position.

20 Rose 2001, 109, emphasis in original, quoted in Maus 2009, 127.

21 Berlioz 1994, 4 (translation of Berlioz 1862, 6), quoted in Maus 2009, 124 (I have altered the published translation).

22 Berlioz 1969, 95–96 (translation of Berlioz 1870, 66), quoted in Maus 2009, 128.

23 Berlioz 1969, 216 (translation of Berlioz 1870, 186), quoted in Maus 2009, 130.

## ACTIVE WRITING

Forte's essay "Schenker's Conception of Musical Structure" gives an introduction to Schenkerian analysis, framed explicitly as a contribution to the research discipline of music theory, still in formation at the time of writing.<sup>24</sup> The article is surely intended to feel like a scientific contribution. My reading, however, focuses on language and rhetoric, and the figure of the author that they create, treating the essay as a literary work.

In Forte's account, Schenker emphasizes the orderly arrangement of musical materials and the relations of "control" and "subordination" among background, middleground, and foreground phenomena. At the same time, the verbal materials of the essay also emphatically show authorial control, with many explicit organizational signposts. Curiously, at several points there are details that create small rhymes between musical structure, as described in the essay, and the essay's own procedures. For instance: "Schenker then shows how this initial prolongation is followed by a restatement [...]. To recapitulate, there are two prolongational classes shown in this background sketch."<sup>25</sup> The musical "restatement" is immediately succeeded by the essay's own "recapitulation." And curiously, musical and verbal terms seem to have swapped places – the "restatement" is musical, the "recapitulation" is verbal. It is as though the essay is a linguistic composition that conspicuously shares organizational principles with musical composition as understood by Schenker.

Meanwhile, Forte's essay treats listening in a strange way. On one hand, the importance of listening as the basic of musical knowledge receives strong emphasis; on the other hand, the essay's five references to listening are brief and abstract, each one limited to a single sentence. The language of this essay mostly hides listening, instead developing the image of a skillful writer who actively controls the content of the essay, and whose behavior resembles that attributed to the music itself. Here the mind-mind game is energized into a maker-maker game, or controller-controller game, enhancing the active role on both sides and defensively displacing the possibly passive moment of listening.

## SUBMISSIVE LISTENING AND IDENTIFICATION

Cone's book *The Composer's Voice* (1974) influentially introduces the anthropomorphic concepts of persona and agent. A musical composition has a persona, that is, a human-like character that is not identical with the composer but which, like the composer, is responsible for everything in the work. The persona "is to be posited as an intelligence embracing and controlling all the elements of musical thought that comprise a work."<sup>26</sup>

A composition may evoke less all-encompassing human-like figures as well; in particular, distinct instrumental parts may be understood as agents, interacting within the total texture. But "in the last analysis all roles are aspects of one controlling persona, which in turn is the projection of one creative consciousness – that of the composer."<sup>27</sup>

24 Forte 1959.

25 Ibid., 9, quoted in Maus 2004, 13.

26 Cone 1974, 109, quoted in Maus 2004, 23 (emphases added in Maus 2004 have been removed in this and the following quotations).

27 Cone 1974, 114, quoted in Maus 2004, 23.

Though the entities are different in Forte's and Cone's descriptions – pitches or imaginary living beings, respectively – in both cases the organization of a composition comes from power relations, in which more powerful entities control less powerful ones, a pattern I also noted in Hanslick.

Cone, unlike Forte, complements his account of power and control in music with a description of listening. Cone notes that many people have a stream of musical thought as part of their everyday experience, and places composition and listening in relation to this stream: "To compose is to control this inner voice, to shape it into new forms, to make it speak for us. To listen to music is to yield our inner voice to the composer's domination."<sup>28</sup> As I understand Cone's views, the ordinary relation to one's ongoing inner music is not clearly active nor passive; the inner music could be described as something we do, but we don't do it intentionally – just as we breathe without needing to breathe intentionally. It could equally be seen as something that happens to us. A composer chooses to become active and controlling in relation to this voice; a listener chooses to submit passively to the composer, allowing the inner music to be dominated from outside. Interestingly, Cone combines this account of listeners' passivity with an account of identification. "To listen to music is to yield our inner voice to the composer's domination. Or better: it is to make the composer's voice our own."<sup>29</sup> The wording is strange; the phrase "or better" could suggest that the second wording paraphrases the first, improving the expression of the same point. But here, the two phrases – "yield to domination," "make it our own" – seem to refer to two distinct components of a complex phenomenon, submission and identification. To "yield to domination" is to relinquish power and control. To "make the composer's voice our own" is to gain access, through identification, to the composer's power. "Or better" seems to reveal a preference for the more active role.

The combination of submission to, and identification with, an external controlling entity can also structure sexual activity. A similar description appears, as it happens, in a popular experience-based self-help book about sado-masochistic sex: "I struggle and wonder if I can take it all. That struggle seems to make me stronger, and soon I feel intense energy running through me, as if all the force with which the whip is thrown at me is injected into me, becomes my energy to play with."<sup>30</sup>

Music, on Cone's account, invites listeners to take part in something like a sado-masochistic interaction, willingly experiencing powerlessness while also identifying with power. In this account, the listener can no longer be called purely passive; we can borrow the sado-masochistic terms "top" and "bottom" to describe the relationship between persona and listener.

## ACTIVE AGENTS

I want to return briefly to my early essay "Music as Drama." That essay draws on experiences of listening, though in reading it now, I notice that other words are used to state the project of its lengthy analytical description. "I have tried to articulate my understanding of the passage [from Beethoven's String Quartet op. 95] as clearly and flexibly as

28 Cone 1974, 157, quoted in Maus 2004, 24.

29 Cone 1974, 157, quoted in Maus 2004, 25.

30 Easton/Liszt 1995, 19, quoted in Maus 2004, 36.

possible.”<sup>31</sup> The word “understanding” tends toward a mind-mind framing, and the sentence emphasizes my own activity as a writer. The description of music is experience-based, but the diction is that of a “theory of piece,” not foregrounding me as a subject of experience. “The new passage registers an awareness of peculiarities of the opening and an effort to clarify, but again there is abruptness throughout, and new peculiarities appear. Response to the earlier problems comes in various ways.”<sup>32</sup> The music is narrated in terms of awareness and problem-solving – mental cognition and purposeful, well-founded action. In general, a central contribution of the article, as I indicated before, is to bring concepts of “action” and “agency” to the center of its account, while giving a side-eye to philosophers’ traditional emphasis on emotion, thus emphasizing activity over feelings that could be understood as relatively passive responses. “Music as Drama,” I must acknowledge, is one more example of the music theorist’s preference for activity and devaluing of passivity.

## ALTERNATIVES

This concludes my tour of several texts about music, all shaped by the active/passive distinction. I suggested at the beginning that the active/passive contrast is often reductive. It can be understood as a defensive formation in response to the complexities of lived experience. Thus, one should not assume that these texts are reliable guides to musical experience.

One appropriate way to respond to these readings would be to look for similar patterns in other texts. In another essay by Allen Forte, Marion Guck finds a pattern similar to what I identify in “Schenker’s Conception of Musical Structure,” and in the work of Jonathan Bernard she identifies an emphasis on concepts of dominance and control.<sup>33</sup>

But, perhaps more importantly, one can wonder how we might move past these representations, in better verbal formulations or perhaps also in altered experiential possibilities. We can try to find descriptions of musical experience that evade active/passive conceptualization. For instance, it might be possible to think about listeners in terms of their trust and vulnerability, rather than passivity or anything like it. I find such ideas very promising. In the rest of this essay, though, I will consider some descriptions that continue to relate to the active/passive contrast while significantly reworking it and moving past it.

In “Love Stories” (1996), an essay consisting mostly of memoir, I write this, recalling a teen-age experience of Ferruccio Busoni’s Piano Concerto:

My relation to the piece was also physical: I loved to be in the presence of its sounds. I remember one afternoon when I wanted to listen to the piece. I was alone at home. I closed the curtains and started the recording; I lay on my back on the floor, in the dark, with my feet toward the speakers. It seemed comfortable and appropriate. I was lost in the piece when, abruptly, someone came in the front door and turned on the light – it was my brother-in-law Steve, the one who had once owned a racecar (but by now, one of his friends had stolen the car and totaled it while fleeing the police). Steve didn’t say anything; he just looked at me with what I took to be unsurprised disgust and went on to the back of the house. I was upset and embarrassed. I evoked the

31 Maus 1988, 60.

32 Ibid., 63.

33 Guck 1994, Guck 1993.

familiar idea of Steve as an outsider to our family and told myself: “He will never understand us.” But I knew that my listening posture, and my whole relation to the Busoni, would seem odd to my parents as well. I also knew that my embarrassment came from a fear of being, in some sense, understood too well: Steve’s presence had given me a glimpse of myself from a perspective of normative masculinity, and I could not tell whether I now found myself ridiculous.<sup>34</sup>

This description displays the potentially passive role of the listener, placing my body in a position to be penetrated by the music. It attributes the defensive masculine role to a disapproving, alien observer, with whose more normative reaction I do not fully identify. Thus, it does not participate in a defensive disparagement of passivity.

But there is more to my relation with the Busoni, in that essay, than my physical listening posture. There is also interpretation – at once technical, emotional, and dramatic:

There was a dominant pedal, and then a loud return of the opening theme. The theme and the harmony were diatonic, but the voice-leading and harmony were awkward and dissonant. I thought this meant that triumphant returns might not be simple or unequivocal. A rising sequential passage, moving eventually to a cadence, was clear in its melody but seemed to lose its harmonic direction briefly. That was easy to understand: strong desire accompanied by confusion.

Then, the breathtaking moment that I always waited for: a sudden passionate melody, new to the piece, operatic in its openness, an emotional outburst with simple tremolo accompaniment. This moment seemed to assert the possibility of finding the right way to convey strong feeling, with no awkwardness and no reserve – except that the piece immediately revised the phrase into its more characteristic style, equivocal and complex. So perhaps, after all, the piece shared my painful doubts about the possibility of such direct, graceful expressiveness. Then, not quite relevantly, the orchestra seemed to glimpse the solo piano part, abruptly abandoning its own train of thought to welcome the new character [...]. I formed interpretations in order to understand the piece, but I knew that my interpretations often mirrored my own concerns.<sup>35</sup>

In this listening, there is concentrated attention on the sounds of the music, and these sounds spontaneously yield interpretations. The interpretations change the music, making it into something that did not exist before my intervention. And the content that I attribute to the music has palpable relations to the personal non-musical concerns of my life; listeners with different lives would not arrive at my version of the music. Somehow, my attentive listening and my individual psyche collaborate to create something that feels like one thing. While my physical posture might suggest a kind of passivity, the total experience is not well described as active or passive. I can say that the music is doing something to me, or that I am doing something to the music, or simply that something is happening to me; this means that active and passive are, at best, part of a complicated story here.

These passages from “Love Stories” show a different descriptive style from that in “Music as Drama,” a change in what I was willing to put forth as professional writing about music. In my life, these relationships to music came in the reverse order: I was able to write “Music as Drama” because I had had experiences like the ones described in “Love Stories.” “Music as Drama” is the sublimation of those personal experiences. It reshaped what I knew about music into a document that I hoped could get me a job, or a publication, or at least a spot on the program of a conference. As already noted, it did this in part by emphasizing agency, a concept on the active side of the active/passive contrast. I

34 Maus 1996, 91–92.

35 Ibid., 90–91.

don't blame the young, unemployed author of "Music as Drama" for trying to balance personal experience with a professionally viable style, but I am glad that I came to recognize the limitations of that compromise.

Cusick asks, of relations between music and listener, the question "who's on top?," replacing the active/passive binary with words drawn from everyday sexual experience and subject to whatever intricacies exist in that source.<sup>36</sup> This is an important shift. Active and passive are, in English, somewhat abstract terms, and vernacular vocabulary for talking about sex has many other terms for roles and positions, enriched by their continuity with actual sexual practices – the sado-masochistic terms "top" and "bottom," for example, which I mentioned in relation to Cone, and here the question "who's on top."<sup>37</sup> Drawing on her sensibility as a lesbian (the basic project of her essay), Cusick memorably complicates the answer to the question, describing listening in a way that moves beyond a stereotype of one-directional power:

The chain of events in my "lesbian aesthetic" response, if it can be said to exist, leads to a preference for musics which invite extremely sensual, heightened, cognitive attention, musics which *invite* and allow me to participate or not as I choose, musics with which I experience a continuous circulation of power even when I let the music be "on top."<sup>38</sup>

If the role of the listener implies a general identification of the music as "on top," nonetheless the power relations need not be unidirectional or stable.

Another way around a simple active/passive account of music and listener is to give attention to the role of the performer, elided in the music-active/listener-passive scheme and in the mind-mind game. Cusick writes:

It is an active response – the joining of my body to the music in which "who's on top" keeps changing – which is truly my preferred response to music [...]. When I play the fourth variation [of Bach's *Canonic Variations on "Vom Himmel hoch"*], a great deal of my pleasure derives from the jumbling of who's on top – am I playing "Vom Himmel hoch," or is she playing me? In all performances that give me joy, the answer is unclear – we are both on top, both on our backs, both wholly ourselves and wholly mingled with each other. Power circulates freely across porous boundaries; the categories player and played, lover and beloved, dissolve.<sup>39</sup>

There is a shift, within this description, from the starting point of change in who is on top, through unclarity about roles, to a dissolving of roles. Constant change would imply that roles can still be distinguished. Cusick, then, describes a kind of experience in which the concept "on top" is sometimes relevant, but unstable, and sometimes not relevant at all.

Pauline Oliveros identifies and challenges the idea that listening is passive, in her characteristic playful style:

Browsing in a psychology text, I came across the notion that music is a phallic phenomenon because it penetrates the ear! What a physiological displacement! Did someone lose his body? Come now, Freudians, one can receive music but also actively penetrate it, not to mention all

36 Cusick 2006, 74.

37 This is relative to a specific language and local usage within that language, of course. In gay male vernacular Spanish, the terms "activo" and "pasivo" (or often the feminizing "pasiva") are used much as gay English-speaking men use "top" and "bottom."

38 Cusick 2006, 74, emphasis in original.

39 Ibid., 77–78.

the other finer variations. Maybe we need banana shaped ears. Maybe the psychologist assumed that only men (probably dead men) write music. According to a certain social paradigm, it follows then, that maybe only women should listen to it! or eat it. Of course that paradigm leaves out a large assortment of very fine variations in relationships. How many of you out there think you are in the minority? If everyone came out of the closet the world would change overnight – Rattle them bones! Rattle them cages!<sup>40</sup>

Oliveros mentions an explicitly sexualized account of active and passive in music listening, and then begins to exclaim and make jokes. Listening includes reception but also penetration and “all the finer variations.” She links this phallic image of music to the prevalence of male composers and the “social paradigm” of normative heterosexuality, which, however, leaves out many “very fine variations in relationships.” She suggests that a psychology that recognizes only active music and passive listening is related to a vision of sexuality that recognizes only active men and passive women, notes that there are many more sexual possibilities, and acknowledges that discretion about sexual variety makes the “large assortment of finer variations” of sexual practices harder to recognize. She benefits from her personal knowledge as a lesbian to get past heterosexist stereotypes of musical experience, and she implies that greater openness about sexual diversity would benefit musical life in general.

Oliveros doesn’t just comment on the inadequacy of a phallic conception of music. In many of her most characteristic creations, the text scores such as *Sonic Meditations* (1974) and *Deep Listening Pieces* (1990), she reconfigures the relations between music and listener: by eliminating specialized roles of performer and audience, inviting all participants to make sound and also to listen continuously, she leaves no place for fixed active and passive roles.<sup>41</sup> In some cases, structured alternation between sounding and listening is basic to the music. The “Tuning Meditation” asks members of a group to sing long tones, inhaling and exhaling at a natural pace, and in choosing pitches, each person alternates between matching the pitch that someone else is singing and contributing a pitch from their own imagination.<sup>42</sup> Participants switch between the heightened activity of singing a note and the receptivity of inhaling and listening, and between the receptivity of hearing another person’s note in order to match it, and the greater activity of contributing one’s own new note. Like Cusick in performing Bach, participants in the “Tuning Meditation” experience a continuous, pleasurable “jumbling of who’s on top.”

As already mentioned, it can be useful to replace the fantastically simple active/passive contrast with vernacular terms that relate to the complexities of everyday sexual experience. In “Classical Concert Music and Queer Listening,” I explore positions that might be miscalled “passive,” using sociologist Trevor Hoppe’s research on the bottom role in gay male sex and cultural studies scholar Ann Cvetkovich’s account of lesbian femme subjectivity.<sup>43</sup> (Note that the words “top” and “bottom,” as they appear in sado-masochistic and also gay male vernaculars, mark different, though not unrelated, contrasts.) These lead me to suggest possible relations to music, which could be summarized in general as “listening as a musical bottom” and “listening as a musical femme.” From Hoppe’s work I find my way to these questions:

40 Oliveros 1984, 113.

41 Oliveros 1974, Oliveros 2013.

42 Oliveros 1990, 39.

43 Maus 2013, Hoppe 2011, Cvetkovich 1995.

Do you imagine, sometimes at least, that the feelings and activities in music that you hear are responses to your presence? That you somehow stir the music, provoking it, causing it to have strong feelings? Can you imagine that you take pleasure in the desire and excitement that you can cause in the music? Or that the music uses you to cause its own pleasure and other strong feelings, perhaps without caring much about your experience – and that this whole configuration, nonetheless, is the source of your own pleasure?<sup>44</sup>

And from Cvetkovich I drew these possibilities:

that music wants to give pleasure to its listeners; that the listener desires musical pleasure but fears its cost in vulnerability or loss of control; that the music can reassure the listener about the listener's musical pleasures; that the listener's desirous receptivity may be continuous with a broader desire for knowledge by experience, by taking in parts of the world, and may yield poetic knowledge.<sup>45</sup>

I find it wonderfully provocative to think about these possibilities – the ones I can imagine and the ones I can't quite. Sexual realities can counter reductive sexual fantasies and lead to unfamiliar, provocative questions. Allegiance to the active music/passive listener contrast can explain some of our habits of professional thought about music, specifically a recurring masculine anxiety about passivity and eagerness to construct active roles, but getting past that simple contrast opens fascinating possibilities for imagining musical experience.

## References

- Berlioz, Hector. 1862. *À travers chants*. Paris: Michel Lévy Frères.
- Berlioz, Hector. 1870. *Mémoires*. Paris: Michel Lévy Frères.
- Berlioz, Hector. 1969. *The Memoirs of Hector Berlioz*. Translated and edited by David Cairns. New York, Knopf.
- Berlioz, Hector. 1994. *The Art of Music and Other Essays*. Translated and edited by Elizabeth Csicsery-Rónay. Bloomington: Indiana University Press.
- Bersani, Leo. 2010. "Is the Rectum a Grave?" [1987]. In *Is the Rectum a Grave? and Other Essays*. Chicago: University of Chicago Press, 3–30.
- Cone, Edward T. 1974. *The Composer's Voice*. Berkeley: University of California Press.
- Cusick, Suzanne G. 1994. "Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem." *Perspectives of New Music* 32/1: 8–27.
- Cusick, Suzanne G. 2006. "On a Lesbian Relationship with Music: A Serious Effort Not to Think Straight." In *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, edited by Philip Brett, Elizabeth Wood, and Gary C. Thomas. Second edition. New York: Routledge, 67–83.
- Cvetkovitch, Ann. 1995. "Recasting Receptivity: Femme Sexualities." In *Lesbian Erotics*, edited by Karla Jay. New York: New York University Press, 125–146.

44 Maus 2013, 8–9.

45 Ibid., 9.

- Davidson, Donald. 2001. *Essays on Actions and Events*. New York: Oxford University Press.
- Easton, Dossie / Catherine A. Liszt. 1995. *The Bottoming Book, or, How to Get Terrible Things Done to You by Wonderful People*. San Francisco: Greenery Press.
- Forte, Allen. 1959. "Schenker's Conception of Musical Structure." *Journal of Music Theory* 3/1: 1–30.
- Guck, Marion A. 1993. "The 'Endless Round.' (Jonathan Bernard on Edgard Varese)." *Perspectives of New Music* 31/1: 306–314.
- Guck, Marion A. 1994. "Analytical Fictions." *Music Theory Spectrum* 16/2: 217–230.
- Hanslick, Eduard. 2018. *On the Musically Beautiful: A New Translation*. Translated by Lee Rothfarb and Christopher Landerer. New York: Oxford University Press.
- Hoppe, Trevor. 2011. "Circuits of Power, Circuits of Pleasure: Sexual Scripting in Gay Men's Bottom Narratives." *Sexualities* 11/14: 193–217.
- Maus, Fred Everett. 1988. "Music as Drama." *Music Theory Spectrum* 10/1: 56–73.
- Maus, Fred Everett. 1992. "Hanslick's Animism." *Journal of Musicology* 10/3: 273–292.
- Maus, Fred Everett. 1993. "Masculine Discourse in Music Theory." *Perspectives of New Music* 31/2: 264–293.
- Maus, Fred Everett. 1996. "Love Stories." *Repercussions* 4/2: 86–96.
- Maus, Fred Everett. 2004. "The Disciplined Subject of Musical Analysis." In *Beyond Structural Listening: Postmodern Modes of Hearing*, edited by Andrew Dell'Antonio. Berkeley: University of California Press, 13–43.
- Maus, Fred Everett. 2009. "Virile Music by Hector Berlioz." In *Masculinity and Western Musical Practice*, edited by Ian Biddle and Kirsten Gibson. Farnham: Ashgate, 113–133.
- Maus, Fred Everett. 2013. "Classical Concert Music and Queer Listening." *Transposition. Musique et sciences sociales* 3 (Special Issue: Music and Queer Theory). <https://journals.openedition.org/transposition/148> (15 Apr 2020)
- McClary, Susan. 2002. *Feminine Endings: Music, Gender, & Sexuality* [1991]. Second edition. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Oliveros, Pauline. 1974. *Sonic Meditations*. Baltimore: Smith Publications.
- Oliveros, Pauline. 1984. *Software for People: Collected Writings 1963–1980*. Baltimore: Smith Publications.
- Oliveros, Pauline. 1990. *Deep Listening Pieces*. Kingston: Deep Listening Publications.
- Oliveros, Pauline. 2013. *Anthology of Text Scores*. Kingston: Deep Listening Publications.
- Rahn, John. 1979. "Aspects of Musical Explanation." *Perspectives of New Music* 17/2: 204–224.
- Rose, Michael, ed. 2001. *Berlioz Remembered*. London: Faber.

Maus, Fred Everett (2020): Defensive Discourse in Writing about Music. ZGMTH 17/1, 65–80.  
<https://doi.org/10.31751/1035>

© 2020 Fred Everett Maus (fredmva@gmail.com)  
University of Virginia

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a  
Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 30/09/2019

angenommen / accepted: 02/12/2019

veröffentlicht / first published: 15/06/2020

zuletzt geändert / last updated: 15/06/2020

# Analyse des Werturteils – Analysen, wer urteilt?

## ›Qualität‹ und Qualitätsmaßstäbe in der Musikforschung

Nina Noeske

Der Beitrag stellt – 50 Jahre nach Carl Dahlhaus' vieldiskutierter Schrift *Analyse und Werturteil* (1970) – erneut die Frage nach dem ästhetischen Wert(urteil). Im Anschluss an erstens eine Erörterung der ›Qualitätsfrage‹, die in Zeiten postkolonialer und feministischer Kritik an hegemonialen Diskursen von vielen für obsolet gehalten wird, sowie zweitens eine knappe Beschreibung der verschiedenen Ebenen eines ästhetischen Werturteils gilt es drittens den Zusammenhang von unterschiedlichen Qualitätsmaßstäben und musikalischer Analyse seit dem 19. Jahrhundert zu skizzieren. Viertens wird beispielhaft ein Blick auf Qualitätsurteile über Werke von Komponistinnen geworfen, um nach den jeweiligen Maßstäben zu fragen. Der abschließende Blick auf das 20. Jahrhundert und die Gegenwart weist auf eine Vielfalt möglicher Kriterien hin, die, so die Hypothese, bereits für die (fernere) Vergangenheit vorausgesetzt werden kann. Während das ›Werturteil‹ grundsätzlich eine mehr oder weniger positive oder negative Auszeichnung eines bestimmten Phänomens impliziert, mithin den Bezug zum Sprecher\*innensubjekt herstellt, kann ›Qualität‹ außerdem auch, wertneutral, die Summe der spezifischen Eigenschaften eines Objekts meinen. Der Beitrag plädiert für die reflektierte Wiedereinführung der subjektiven Perspektive (und damit: des Werturteils) in Analyse und Musikhistoriographie, insbesondere auch dort, wo Geschlechterfragen berührt werden – im vollen Bewusstsein, dass es in der Kunst keinen absoluten Wertmaßstab gibt, dass Musik nicht, mit Virginia Woolf zu sprechen, »like sugar and butter« gewogen werden kann.

Fifty years after Carl Dahlhaus' much-discussed text *Analyse und Werturteil* (*Analysis and Value Judgment*, 1970), this article once again poses the question of aesthetic judgment. First, the article discusses the question of "quality," often considered to be obsolete in times of postcolonial and feminist criticism, and, second, it provides a brief description of the different levels of aesthetic judgement. Third, it outlines the connection between different standards of quality and musical analysis since the nineteenth century. Fourth, an examination of quality judgements about works by female composers highlights the standards applied. The concluding perspective on the twentieth and twenty-first centuries points to a variety of possible criteria which, according to the author's hypothesis, can already be assumed for the (more remote) past. While "value judgement" basically implies a more or less positive or negative distinction of a certain phenomenon, "quality" might also designate the sum of specific characteristics of an object, regardless of its value. The article pleads for a considered reintroduction of a subjective perspective (including value judgement) into analysis and music historiography, especially where gender issues are concerned – in full awareness that there is no absolute value standard in art, that music cannot be weighed "like sugar and butter," to quote Virginia Woolf.

Schlagworte/Keywords: aesthetic judgement; ästhetisches Urteil; Carl Dahlhaus; Gender; Immanuel Kant; Qualitätsmaßstäbe; quality standards; value judgement; Werturteil

### 1. QUALITÄTSFRAGEN

2014 kommt Adam Szymczyk, damals designierter künstlerischer Leiter der *documenta 14* (2017, Kassel und Athen) und Direktor der Kunsthalle Basel, in einem Gespräch auf den Begriff ›Qualität‹ zu sprechen: Qualität in der Kunst (hier verstanden im wertenden Sinne) sei für ihn »eine leere Kategorie«, die unterstelle, es gebe in ihr als sicher und feststehend bezeugte, messbare, gewissermaßen objektive Werte; tatsächlich sei Qualität

aber »immer die Qualität von jemand anderem«. <sup>1</sup> Wo demnach von ihr die Rede ist, werden, dieser Argumentation zufolge, Maßstäbe angelegt, die dem jeweiligen Kunstwerk äußerlich sind; entsprechend, so die Botschaft, solle man es unterlassen, die Kunst damit zu traktieren. Szymczyks Einstellung wird dann verständlich, wenn man den Anspruch der vergangenen *documenta* Revue passieren lässt: Dem über Jahrzehnte hinweg selbstverständlichen Euro- bzw. Anglozentrismus im Kunstbetrieb sollte, so die Intention, ein expliziter Gegenentwurf antworten, der Blick radikal dezentriert werden; es galt, außer-europäischen Perspektiven, generell: dem vermeintlich randständigen, nicht-hegemonialen Blickwinkel, Raum zu gewähren. Dieser bereits seit der *documenta* 10 (1997) vertretene Anspruch wurde 2017 in Kassel und – programmatisch – Athen noch einmal forciert. Die *documenta* 14 definierte Szymczyk in diesem Sinne als Gesamtheit »jene[r] Handlungen, die von allen und jedem als diverses, sich stets wandelndes, transnationales und antiidentitäres *Parlament der Körper* realisiert werden können«: <sup>2</sup> »Indem wir indigene Wissenspraktiken und -techniken aus der ganzen Welt via Athen nach Kassel und andere Orte tragen, versuchen wir genau diese weiße Vorherrschaft beanspruchende, männliche, nationalistische, kolonialistische Existenz- und Denkweise zu hinterfragen, die weiterhin die Weltordnung konstruiert und dominiert.« <sup>3</sup>

Dass der Kurator sich seinerseits nicht frei machen kann vom Kriterium der – wie auch immer zu definierenden – Qualität, steht außer Frage und dürfte ihm bewusst sein. Schließlich muss auch er, und sei es durch (von ihm ausgewählte) Mittelsleute, eine begründete Auswahl aus dem riesigen Angebot treffen, das die Gegenwartskunst bereithält; die Museen und Ausstellungshallen bieten keinen unbegrenzten Platz. Mit seiner Äußerung, Qualität sei nichts als eine »leere Kategorie«, gibt er also – die Einsicht in jene Notwendigkeiten vorausgesetzt – zu verstehen, dass er nicht willens ist, sein Verständnis von Qualität, die eigenen Präferenzen und Maßstäbe, offenzulegen bzw. dass er diese mit Blick auf das zu errichtende »Parlament der Körper« letztlich für irrelevant hält. Mit anderen Worten: Selbst das reflektierte Aufdecken der Qualitätsmaßstäbe des (westlich-mitteleuropäisch geprägten, männlichen) Kurators käme in gewisser Hinsicht einer erneuten Affirmation der hegemonialen Perspektive gleich. Man kann ein solches Vorgehen, sich als mit Macht und Einfluss ausgestatteter Entscheidungsträger hinter seinen Entscheidungen bewusst zu verbergen, wahlweise als zeitgemäß und klug würdigen (zumal auf der *documenta* 14 – anders als Gottfried Willems dies 2001 »kanonkritischen« Ansätzen vorwarf – bemerkenswerterweise keinerlei »Einebnung aller Differenz« <sup>4</sup> stattfand) oder aber als inkonsequent verurteilen.

Spätestens in den späten 1980er Jahren, als sich feministische und postkoloniale Perspektiven in der (zunächst anglo-amerikanischen) Musikforschung etablierten, ist der Begriff der »Qualität« vielerorts zu einem Reizwort geworden – mit der Folge, dass die Frage nach ihr im Diskurs zwar explizit zumeist keine Rolle mehr spielt, sie implizit aber weiterhin herumgeistert, etwa bei der Auswahl von Forschungsgegenständen, Lehrinhalten oder Personeneinträgen in Lexika. Der heute verbreitete Unmut darüber, dass beispielsweise in musikgeschichtlichen Überblicksdarstellungen regelmäßig kaum Frauen vor-

1 Szymczyk in Thiele 2014.

2 Szymczyk 2017, 28 (Hervorhebung im Original).

3 Ebd., 29. Ob die Ausstellung diesem Anspruch gerecht geworden ist, ist nicht Thema des vorliegenden Beitrags.

4 Willems 2001, 237.

kommen, rekuriert in der Regel *nicht* direkt auf Qualitätsfragen bzw. setzt Qualität un-  
hinterfragt voraus. So folgt die gängige Kanonkritik entweder der Strategie Szymczyky,  
indem sie Qualität zum inhaltslosen Begriff erklärt, damit vermeintlich vorbehaltlos dem  
›Anderen‹ Raum gibt und gegebenenfalls zugleich die (politischen, ideologischen) Me-  
chanismen offenlegt, die zur Kanonisierung bestimmter Inhalte führen; oder aber sie setzt  
gleichsam zum Gegenangriff an, indem sie die Kategorie der Qualität auf vernachlässigte  
oder vergessene Werke anwendet. (Manchmal geht beides miteinander einher.) Die viel-  
zitierte Rede vom ›zu Unrecht Vergessenen‹ sucht in diesem Sinne den Anschluss an die  
Meistererzählung herzustellen, welche die zuerst genannte Perspektive gerade für null  
und nichtig erklärt. Ein Beispiel hierfür ist die Sammlung von insgesamt acht musikali-  
schen Analysen verschiedener Autor\*innen, die Laurel Parsons und Brenda Ravenscroft  
2016 vorlegten – die hohe Qualität der besprochenen Werke wird, ähnlich wie 2004 in  
dem von Hans-Joachim Hinrichsen und Laurenz Lütteken herausgegebenen Band *Meis-  
terwerke neu gehört. Ein kleiner Kanon der Musik. 14 Werkporträts* (der allerdings aus-  
schließlich Musik von männlichen Komponisten berücksichtigt), vorausgesetzt bzw.  
durch die Analysen nachgewiesen und bestätigt. So heißt es bei Parsons und Ravenscroft  
in der Einleitung, dass das vorliegende Buch das Werk von acht herausragenden Kompo-  
nistinnen durch musikalische Analyse »feiere«: »The compelling nature of the music,  
both aurally and intellectually, has been the primary motivation in the analysts' selection  
of these particular compositions.«<sup>5</sup> (Über die Qualitätskriterien wird an dieser Stelle nicht  
reflektiert.)<sup>6</sup> Jenes Dilemma – zwischen begründeter Skepsis gegenüber überkommenen  
Qualitätsmaßstäben einerseits und dem Impuls, einen Gegenkanon auf Grundlage von  
positiven Werturteilen zu errichten, andererseits – wurde seitens der musikwissenschaftlichen  
Genderforschung bereits verschiedentlich thematisiert.<sup>7</sup>

Musikwissenschaft als historische Wissenschaft, die es – wie auch die Musiktheorie –  
zugleich mit ästhetischen Phänomenen zu tun hat, muss den Spagat bewerkstelligen,  
sowohl potentiell kanonkritisch, d. h. historisch, als auch ästhetisch – und das heißt unter  
Umständen auch ›kanonfreundlich‹ – zu argumentieren.<sup>8</sup> Aus historischer Perspektive  
sind ästhetische Werturteile »Gegenstand der Musikwissenschaft«,<sup>9</sup> aus ästhetischer Per-  
spektive hingegen ist es Aufgabe der Musikforschung, *auch* ästhetische Werturteile zu  
fällen.<sup>10</sup> Beides erfordert jeweils sowohl eine Ausklammerung als auch die reflektierte

5 Parsons/Ravenscroft 2016, 1.

6 Annegret Huber gibt drei Jahre nach dem *Call for Papers* zu diesem (damals noch in Planung befindlichen) Band die Einschätzung ab, dass die Herausgeber\*innen sich auf der sechsstufigen Skala, welche die Literaturwissenschaftlerinnen Susan Van Dyne und Marilyn Schuster 1984 mit Blick auf feministische und Gender-Studien entwickelten, »noch auf der zweiten Stufe« befänden, »wenn sie lediglich musikanalytische Informationen zur Musik von Frauen angehäuft haben wollen, ohne zu problematisieren, wie dieses Wissen erzeugt wird.« (Huber 2011, 40) Auf Stufe zwei werden die »vorherrschenden Sichtweisen« nicht in Frage gestellt, sondern lediglich Informationen (hier: über Frauen) hinzugefügt. Erst auf Stufe vier werden die »existierenden Paradigmen« aus einer Außenperspektive betrachtet, auf Stufe sechs schließlich auf erkenntnistheoretischer Grundlage verändert (ebd.). Vgl. hierzu Dyne / Schuster 1984.

7 Vgl. insbesondere Huber 2009 (vor allem 128 f.); Huber 2011.

8 Höchst aufschlussreich sind diesbezüglich die konträren Positionen von Frank Hentschel und Michael Walter, vgl. Hentschel 2013 und Walter 2013.

9 Hentschel 2013, 81.

10 »Wer denn sonst als Musikwissenschaftler wäre berufen, sich zur Qualität von Werken in einem begründeten Werturteil zu äußern?« (Walter 2013, 100)

Wiedereinführung der eigenen Subjektivität. Mit Blick auf die historische Perspektive bedeutet dies: Selbstverständlich erweist sich die Ergiebigkeit eines Forschungsthemas nicht (nur) am vermeintlichen ästhetischen Wert seines Gegenstands, selbstverständlich sind Diskurse historisch zu analysieren, die Machtinteressen und Ausschlussmechanismen, die es zu einem bestimmten Kanon (bzw. zu bestimmten Kanones) haben kommen lassen, gilt es offenzulegen.<sup>11</sup> Gleichzeitig aber ist explizit zu machen, von welcher Position, welcher Tradition aus jeweils geforscht und argumentiert wird, mit welchen Prägungen, Präferenzen und Abneigungen, die ihrerseits unweigerlich Maßstäbe setzen.<sup>12</sup> Sofern, wie im Falle der *documenta* 14, aber auch im Rahmen dezidiert feministischer Ansätze, (auch) eine im weitesten Sinne politische Agenda verfolgt wird, spricht nichts dagegen, diese offenzulegen.

Während Ersteres, die historische Analyse, die weitestmögliche Ausklammerung der eigenen Subjektivität bei gleichzeitiger Offenlegung derselben verlangt, erfordert Letzteres, die Analyse des ästhetischen Phänomens, das Argumentieren aus einer subjektiven Position heraus, ohne dabei die Historizität des ästhetischen Gegenstandes zu verleugnen. Dahlhaus spricht in diesem Sinne von der »Anstrengung, zwischen dem ästhetischen Gegenstand und dem, was das Subjekt von sich aus mitbringt, zu vermitteln«. <sup>13</sup> Diese Forderung – für den einflussreichen Musikwissenschaftler bekanntlich der eigentliche Kernbereich der Historischen Musikwissenschaft, die es ihm zufolge wesentlich mit »Werken« zu tun habe, nicht aber mit Ereignissen oder Kontexten<sup>14</sup> – basiert auf der Annahme, dass von der »Entstehungszeit der Werke« im Rahmen eines ästhetischen Urteils niemals »abstrahiert« werden könne: »Musikalische Kritik, der es nicht genügt, das ›Ah und Oh des Gemüts‹, wie Hegel es nannte, zu paraphrasieren, kann auf Kategorien wie Neu und Epigonal, deren historische Implikationen unverkennbar sind, nicht verzichten, ohne sich selbst preiszugeben oder zur Schrumpfung zu verurteilen.«<sup>15</sup> Ein ästhetisches Gebilde muss demnach – auch – im Kontext der Wertvorstellungen und -maßstäbe seiner Entstehungszeit situiert werden, alles andere würde ihm nicht gerecht. Selbstverständlich wird es spätestens in dem Moment komplex, in dem die Entstehungszeit gleichsam mit der Lupe fokussiert wird: Denn wer setzt in einer historischen Situation die Maßstäbe, wer stellt die Kriterien der Beurteilung auf? Gibt es nicht – abgesehen vom rein Handwerklichen – auch innerhalb einer bestimmten, vermeintlich homogenen Kultur immer schon unterschiedliche, ja, sich ausschließende ästhetische Normen, etwa mit Blick auf unterschiedliche Milieus, Nationalitäten, Geschlechter? Auf das Thema der vorliegenden Ausgabe fokussiert: Inwieweit sehen sich künstlerisch tätige Frauen mit anderen Maßstäben konfrontiert als mit denjenigen, die männliche Künstler als selbstverständlich voraussetzen?

Die Qualitätsfrage im Sinne eines Werturteils kann demnach immer nur einen – in sich unabgeschlossenen – Suchprozess in Gang setzen: Es kann nicht darum gehen, einen

11 Ein Beispiel hierfür ist Citron 2000.

12 Dass der vorliegende Beitrag in seiner Argumentation prominent auf die (kanonisierten) Autoren Immanuel Kant, Eduard Hanslick und, immer wieder, Carl Dahlhaus rekurriert, ist nicht zuletzt der eigenen Prägung durch eine bestimmte (musikwissenschaftliche wie philosophische) Tradition geschuldet. Der »Meisterdiskurs« schlägt auch hier durch.

13 Dahlhaus 2001, 13.

14 Dahlhaus 2000. Die Kritik an dieser Prämisse ist mittlerweile innerhalb der Musikforschung *common sense*.

15 Dahlhaus 2001, 27.

neuen Kanon von ›Meisterwerken‹ zu ›propagieren‹, sondern darum, sich zum ästhetischen Phänomen sinnlich und begrifflich in Beziehung zu setzen; jedes Ergebnis ist vorläufig, der Prozess ist, mit Annegret Huber zu sprechen, »spiralig«.<sup>16</sup> Anders als Dahlhaus postulierte, lässt sich aus dem Zusammenspiel von historischer Situierung und subjektiver Durchdringung des ästhetischen Phänomens kein – und sei es noch so differenziertes – feststehendes Werturteil ableiten, da sich auf historischer Ebene niemals ein einheitlicher und zugleich ›wahrer‹ ästhetischer ›Zeitgeist‹ ausmachen lässt. Welcher historisch-ästhetische Maßstab für das (dann vorläufige) Werturteil gewählt wird, ist demnach genau zu begründen; was grundsätzlich bleibt, ist ein Rest an Zweifel. In ihrem gesamten Ausmaß verdankt sich diese Erkenntnis nicht zuletzt den Geschichts- und Kulturwissenschaften der vergangenen etwa 30 Jahre. Daraus jedoch abzuleiten, die Frage nach der Qualität gar nicht erst zu stellen, ist aus den oben dargelegten Gründen keine Option; ohne den subjektiven Faktor fehlt auch die Kunst. Was also tun?

## 2. QUALITÄTSDIMENSIONEN

Hilfreich ist es zunächst, die verschiedenen Ebenen eines (wertenden) Qualitätsurteils herauszuarbeiten; die entsprechenden Schichten finden sich jeweils auch gleichsam als historische Ablagerung. Tatsächlich trägt jede und jeder von uns einen inneren Qualitätskompass mit sich herum, ob wir wollen oder nicht: Wir werten und bewerten immer, ob wir im Konzert sitzen, eine Ausstellung betrachten, eine musikwissenschaftliche Lehrveranstaltung planen oder uns mit Freunden über das jüngst gelesene Buch unterhalten. Eine zentrale Frage ist dabei: Wird angesichts eines ästhetischen Phänomens mittel- oder unmittelbar die Lebensqualität (einer Gruppe oder eines Individuums, in ethisch-moralischer, wissenschaftlich-erkenntnistheoretischer oder ästhetischer Hinsicht, auf physiologischer Ebene usw.) gesteigert, erscheint die Welt mithin – und sei es durch eine niederschmetternde, aber notwendige Erkenntnis – reicher als zuvor? Wird ein ›sinnlicher Reflexionsprozess‹ in Gang gesetzt, der dazu motiviert, ein Phänomen (und sei es in der Vorstellung) immer und immer wieder aufzusuchen?

Die Begründung des entsprechenden Urteils ist immer eine Herausforderung, denn zunächst muss Klarheit über die eigenen Kriterien und Maßstäbe sowie die Ebene, auf der argumentiert werden soll, gewonnen werden. Immanuel Kant zufolge, der den Zusammenhang in seiner *Kritik der Urteilskraft* (1790) ausführlich darlegte, handelt es sich beim Angenehmen – im Gegensatz zum Schönen – um die niedrigste Form des ästhetischen Urteils.<sup>17</sup> Es beruht auf bloßer Sinnlichkeit (und damit Körperlichkeit), zielt auf subjektiven Genuss durch Reiz und Rührung ab und geht in der Regel von inhaltlichen sowie materiellen Eigenschaften des Objekts aus, an dessen Existenz zudem ein dezidiertes Interesse besteht. Einem solchen Urteil geht es nicht um Eigenschaften des Objekts, sondern um die bloße Beförderung eigenen Wohlbefindens. Im dualistischen Kategoriensystem, für das die Körper-Geist-Dichotomie zentral ist, ist das Angenehme im Gegensatz zum Schönen letztlich weiblich konnotiert. Was um 1790 unausgesprochen bleibt, findet sich beim ›vorkritischen‹ Kant explizit: In seiner Schrift *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764) formuliert er das hier erörterte Gegensatzpaar (schön

16 Huber 2009, 139.

17 Kant 1990, insbesondere 39–43.

versus erhaben) ausführlich entlang des Geschlechtergegensatzes.<sup>18</sup> Während das Schöne hier noch analog zum später als angenehm Bezeichneten konzipiert ist und damit der weiblichen Sphäre zugezählt wird, ist das Erhabene (analog zum späteren Schönen) männlich. Der Philosoph schließt somit in seinem dritten kritischen Hauptwerk das ›bloß Körperliche‹ aus der Sphäre des Schönen, die im Deutschen Idealismus wenig später als jene der Kunst gilt, aus.<sup>19</sup>

Kant verfasste seine *Kritik der Urteilskraft* just in der Zeit, in der sich eine bürgerliche Öffentlichkeit formierte, die sich gegen die Aristokratie abgrenzte – und dazu gehörte es auch, in Geschmacksfragen ›vernünftig‹ zu argumentieren. Von nun an hatte, dem aufklärerischen Ethos gemäß, jeder Mensch qua Erkenntnisvermögen und Bildung die Chance, an der ästhetischen Sphäre des Schönen und des Geschmacks teilzuhaben. Bedingung dafür ist die Autonomie des Ästhetischen – das Geschmacksurteil kann, im Sinne Kants, nur autonom sein, wenn moralische, politische oder wissenschaftliche Interessen außen vor bleiben. (Dass die Konzeption eines derartigen ›Geschmacksurteils‹ ihrerseits zutiefst politisch motiviert war und entsprechende Folgen hatte, steht auf einem anderen Blatt.) Dieser Gedanke ist entscheidend für das Kunstverständnis des 19. und 20. Jahrhunderts, teilweise bis heute.

Gleichzeitig ist damit die Kunst-Nichtkunst-Dichotomie gesetzt.<sup>20</sup> Maßstab jeglichen Werturteils ist von nun an das, was – mit Kant gesprochen – »ohne Reiz und Rührung« allgemein gefällt, an dem man also ein »interesseloses Wohlgefallen« hat, was Verstand und Einbildungskraft in ein harmonisches, anregendes Spiel als »Zweckmäßigkeit ohne Zweck« versetzt und ein »reines Geschmacksurteil« über die Beschaffenheit eines Objekts ermöglicht.<sup>21</sup> Nicht der Inhalt oder materielle Eigenschaften eines Phänomens sind hier der zentrale Auslöser, sondern die Form. Ein Subjekt, das ein entsprechendes Urteil fällt, bleibt – ganz im Sinne des aufklärerischen Ideals – autonom von äußeren Zwecken oder inneren Begierden. Damit ist, in der Nachfolge Kants, die Sphäre der Kunst, jene des Schönen und Erhabenen, als vorwiegend geistige definiert, Sinnlichkeit und Gefühl hingegen sind peripher; noch ein halbes Jahrhundert später (1854) spricht Eduard Hanslick von der »verrotteten Gefühlsästhetik«,<sup>22</sup> von der es die Musik – ein »Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material«,<sup>23</sup> »tönend bewegte Formen«<sup>24</sup> – freizuhalten gelte. Die Polemik ist umso stärker, als Musik im Gegensatz zu den anderen Künsten seit jeher verdächtig war, vorwiegend die Sinne anzusprechen, d. h. als nicht kunst- und philosophiefähig galt.

Auch wenn jene diskursive Ebene von der empirischen strikt zu trennen ist, mithin jenes – in Abwandlung der zitierten Aussage Szymczyks formuliert – »Parlament der Geister« zunächst einmal jedem Subjekt offensteht, so sind bestimmte Sphären doch per se suspekter als andere. Dazu gehört nicht zuletzt jene des ›Weiblichen‹ (wahlweise auch des ›Französischen‹, ›Italienischen‹ oder, wie bei Hanslick, des ›Wilden‹<sup>25</sup>), das im dua-

18 Kant 1764, 47–80 (»Driter [sic] Abschnitt. Von dem Unterschiede des Erhabenen und Schönen in dem Gegenverhältniß beyder Geschlechter.«).

19 Kant selbst bezieht sich in seiner *Kritik der Urteilskraft* in erster Linie auf das Naturschöne.

20 Ausführlich hierzu Sponheuer 1987.

21 Kant 1990, erster Teil, erster Abschnitt, erstes Buch: »Analytik des Schönen«.

22 Hanslick 1854, V.

23 Ebd., 35.

24 Ebd., 187.

25 Ebd., 74.

listischen Kategoriensystem dem Körperlichen seit jeher nahesteht.<sup>26</sup> Dass Frauen tendenziell das für Kunst und Kunstkritik notwendige, unbefangene Urteil abgesprochen wird – mögen die Gründe im Rückenmark, in der Gebärmutter oder im Gehirn verortet werden<sup>27</sup> –, ist in zeitgenössischen Abhandlungen des 18. und 19. Jahrhunderts gängiger Topos und hat notwendig praktische Auswirkungen auf die Sphäre der Kunst. Gleiches gilt für den im späten 18. Jahrhundert aufkommenden, nicht zuletzt wiederum durch Kant forcierten Genie-Gedanken, der, wie mittlerweile auch in der Musikwissenschaft ausführlich diskutiert wurde,<sup>28</sup> gleichfalls – häufig explizit – männlich konnotiert ist und damit ausschließend wirkt.

Etwas wird auf elementarer Ebene gemocht, aber nicht geschätzt – mit der im Zuge der Aufklärung beginnenden Industrialisierung war dies ein in bildungsbürgerlichen Kreisen verbreiteter Rezeptionsmodus, etwa angesichts gut verkäuflicher Salonmusik, Trivilliteratur oder Operetten. Das im engeren Sinne ästhetische Urteil fällt dabei negativ aus. Im Begriff ›Kitsch‹ – ebenfalls geschlechtlich codiert<sup>29</sup> – wirkt die Abwertung des Sinnlichen bis heute nach. Dass das eigene Urteil in dem Augenblick, in dem es gefällt wird, als auf elementaren, als ›primitiv‹ empfundenen Reflexen basierend entlarvt wird, ist eine alltägliche Erfahrung: Die ebenso reflexhafte Distanzierung vom eigenen sinnlichen Wohlgefallen zeigt an, dass die Wirkung, die von einem ästhetischen Phänomen ausgeht, und die Wertschätzung desselben sich widersprechen. Offenbar hat man es mit ›Kitsch‹ zu tun, der nicht zufällig mit der beginnenden künstlerischen Moderne, um 1870, erstmals als solcher klassifiziert wurde.<sup>30</sup> Es handelt sich mithin um ein – so der stehende englische Ausdruck – *guilty pleasure*, das sich erst dann in reine, gleichsam *innocent pleasure* verwandeln lässt, wenn entweder der Anspruch des Künstlerischen als des per se Reflektierten, dem Geist Zugehörigen fallengelassen wird oder aber das eigene Wohlbehagen zum – reflektierten, gleichsam ironischen – ›Vergnügen zweiter Stufe‹ deklariert wird. Beide Auswege waren erst ab dem späteren 20. Jahrhundert, im Zeitalter der Postmoderne, gangbar, ohne sich aus dem entsprechenden (Kunst-)Diskurs hinauszukatapultieren. Ein dritter Ausweg wäre die (auch bei Schlagern häufig mögliche) Begründung des unmittelbaren Wohlgefallens am ästhetischen Objekt, bestenfalls durch »Entdeckung dessen, was dem Gefühlsurteil, wenn auch unausgesprochen, immer schon zugrunde lag [...]«. <sup>31</sup> Die entsprechenden Maßstäbe – etwa: Komplexität, Beziehungsreichtum, Vielschichtigkeit, Ambiguität – stammen aus dem Fundus des 19. und 20. Jahrhunderts und befördern das vermeintlich bloß ›Angenehme‹ in glücklichen Momenten zum ›Schönen‹. (Nicht zuletzt hierin dürfte der Reiz etwa von Schubert-Liedern begründet sein.)

Umgekehrt, im genauen Gegensatz zur *guilty pleasure*, lässt sich das Phänomen jener Kunstwerke beobachten, die zwar aus verschiedenen Gründen »geachtet«, letztlich aber – wie es Anne Shreffler mit Blick auf Kompositionen insbesondere der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts beschreibt – »nicht gemocht werden«. <sup>32</sup> Jene Musik taucht zwar immer wieder in Musikgeschichtsdarstellungen oder Seminaren auf, aber nur selten im Konzert-

26 Vgl. u. a. Klinger 2005.

27 Vgl. Honegger 1991.

28 Vgl. u. a. Knaus/Kogler 2013.

29 Vgl. Noeske 2015.

30 Ausführlich zur Etymologie vgl. Kliche 2001.

31 Dahlhaus 2001, 12.

32 Shreffler 2013, 617.

saal oder Radioprogramm: Sie wird allgemein als wichtig, relevant, bewahrenswert und wertvoll anerkannt, aber nicht als (sinnliches) Vergnügen wahrgenommen, für das man seine Lebenszeit opfern würde. Die Achtung vor dem ästhetischen Objekt kann wiederum, schematisch gesprochen, zwei Ursachen haben: die Annahme eines hohen ästhetischen Wertes aufgrund von Kriterien wie (handwerkliche) Meisterschaft, Authentizität oder Originalität, oder aber die Unterstellung historischer Relevanz. Etwas steht für etwas exemplarisch Neues, ja, begründet möglicherweise gar eine künstlerische Tradition, muss dabei aber nicht zwingend als Kunstwerk überzeugen. Beispiele hierfür wären etwa Beethovens Neunte Sinfonie in den Augen Richard Wagners, oder Olivier Messiaens vielzitiertes, historisch wegweisendes, aber selten gespieltes Klavierstück *Mode de valeurs et d'intensités* (1949). (Dass ein musikhistorisch für relevant befundenes ›Werk‹ jahrzehntelang zwar nicht aus dem Diskurs, aber aus der Praxis verschwand, um in jüngerer Zeit auf dieser Ebene eine späte Rehabilitation zu erfahren, beweisen die unzähligen Einspielungen von John Cages *4'33''* [1952] auf YouTube. Die Komposition musste erst noch ihr Medium finden.)

Ein Aspekt wurde bislang vernachlässigt: Werturteile haben es zwar mit einem bestimmten (ästhetischen) Objekt zu tun, doch ist der Blick hierbei immer zugleich auch, ob bewusst oder unbewusst, auf das soziale Umfeld gerichtet und von ihm geprägt. Kein ästhetisches Urteil ist, wie insbesondere Pierre Bourdieu im kritischen Bezug auf Kant ausführlich analysierte,<sup>33</sup> frei von gesellschaftlichen Kontexten. Demnach basiert die Berufung auf das vermeintlich rein Ästhetische letztlich auf sozialen und kulturellen Zugehörigkeiten – das pure Gefallen an etwas ist vorgeschoben: So trägt der (vermeintlich) individuelle Geschmack maßgeblich dazu bei, sich in einem bestimmten gesellschaftlichen Milieu zu verorten. Erst kommt die Milieuzugehörigkeit, dann der Geschmack. Dass letzterer entsprechend eine sehr ›eitle‹, auf die Anerkennung der Mitmenschen bauende Instanz sei, lässt der Wiener Philosoph Robert Pfaller einen Protagonisten seines Buches *Zweite Welten. Und andere Lebenselixiere* (2012) behaupten. Demzufolge wolle der Geschmack von anderen bewundert werden, ja, der eigentliche Antrieb, an etwas Gefallen zu finden, sei, von der richtigen Peergroup gemocht zu werden, von den Personen, die man ursprünglich selbst begehrt: »Nur wenn ein Geschmack beim Gefallen an Objekten sich selbst gefällt (weil er sich vorstellt, dabei anderen, begehrten Geschmäcke[r]n zu gefallen), können ihm überhaupt Objekte gefallen. Sein Selbstgefallen ist eine Bedingung seines Objektgefollens.«<sup>34</sup>

### 3. QUALITÄTSMÄßSTÄBE

Jede Zeit, jede Kultur hat ihre spezifischen Maßstäbe und Kriterien, mithilfe derer sie den Wert von Kunst bemisst – als wertvoll ›gesetzte‹ Instanzen setzen die Norm. Im 18. Jahrhundert war dies beispielsweise, in Abgrenzung zur aristokratischen Gekünsteltheit, die ›Natur‹. Mit Aufklärung, Industrialisierung und Geniebegriff kamen Originalität und Neuheit hinzu, sowie das für das gesamte 19. Jahrhundert (und darüber hinaus) zentrale Kriterium des ›Organischen‹: Aus letzterem lassen sich zahlreiche weitere Merkmale ableiten, die ein Kunstwerk zum ästhetisch Hochstehenden, gleichsam zur zweiten Natur machen. Das Genie schafft, gottgleich, quasi-lebendige Geschöpfe, die ihre Existenz aus

33 Vgl. Bourdieu 2003, insbesondere 756–767.

34 Pfaller 2012, Kapitel »Mein Geschmack und ich«, Abschnitt 18.

eigener Kraft sichern, die atmen, wachsen, gedeihen, möglicherweise gar aus einem Keim heraus, und verbirgt zugleich die ›Spuren des Herstellens‹.<sup>35</sup> Je höher ein organisches Gebilde, desto komplexer das Zusammenspiel seiner Einzelteile – hieraus ergeben sich Kriterien wie Beziehungsreichtum, Komplexität, Differenzierung und Mehrdeutigkeit, aber auch Symmetrie. Die entsprechenden analytischen Exempel wurden u. a. an Beethovens Sinfonien statuiert; das ›Beethoven-Paradigma‹<sup>36</sup> steht exemplarisch für ein umfassendes, nicht zuletzt auch moralisches Wertesystem, an dem die Analysepraktiken von Musikwissenschaft und Musiktheorie teilhaben. Ausgeschlossen wird dabei das Nicht-Organische: Was einer bloßen ›Mechanik‹ zu entspringen scheint, aber auch: was zu eindeutig der Reflexion, dem bloßen Gedanken, entspringt, was mühsam hergestellt erscheint und nicht aus dem Vollen naturhaft-organischer Kraft schöpft, ist dem Verdacht ausgesetzt, ästhetisch minderwertig zu sein. Aus dieser Perspektive haben es nicht nur jene Stücke schwer, die der (›mechanischen‹) Virtuosität huldigen, sondern auch Programmsinfonien. Aus Kants »Zweckmäßigkeit ohne Zweck«, für das Schöne grundlegend, ergibt sich zudem, dass ›Autonomie‹ – analog zum autonomen, nicht fremdbestimmten Ideal-Subjekt – ein entscheidender Wert ist: Wo immer es um fremde Zwecke, um das bloße Geschäft zu gehen scheint, schwebt der Vorwurf im Raum, nicht-kunstimmanenten Kriterien zu huldigen.

Diese seit etwa 1800 gesetzten Maßstäbe wirkten lange, teilweise bis heute nach. Hiervon zeugen insbesondere die Analysen Dahlhaus', dessen Urteile, und seien sie noch so differenziert, aus heutiger Perspektive häufig schroff anmuten (auch dort, wo sie einem Komponisten – wie Franz Liszt – erstmals die Aufmerksamkeit der Musikwissenschaft einbrachten). So sei etwa Liszts Sinfonische Dichtung *Prometheus* »als ästhetisches Gebilde, das sich an ein Konzertpublikum wendet, [...] tot und abgetan«<sup>37</sup> und gehöre mit hin zum »Schutt der Überlieferung«,<sup>38</sup> da in ihm (avancierte, durchdachte) »Struktur« und (altertümliches) »Material nicht zusammenstimmen«. Die Fassade des Werks, so Dahlhaus, ist »schwer erträglich«. <sup>39</sup> Damit passt es weder in eine klassizistische Ästhetik noch in eine moderne »Antiästhetik«, <sup>40</sup> es gibt für seine Rezeption weder Modus noch Ort. Gleichwohl könne man es »zu den bedeutendsten Dokumenten der Kompositionsgeschichte des 19. Jahrhunderts zählen.«<sup>41</sup> Bemerkenswert ist, dass Dahlhaus jenseits von Klassizismus und Moderne keinerlei ›utopische‹ Perspektive aufzeigt; zu sehr ist er in beiden Traditionen befangen.

Ähnliches gilt für seinen ›Nachweis‹, dass es sich bei Charles Gounods berühmter *Méditation* bzw. dem *Ave Maria*, aber auch beim Andante von Pëtr Il'ič Čajkovskijs Sinfonie Nr. 5 um Kitsch handelt: Bei ersterem weist er – so »makellos«<sup>42</sup> die bekannte und beliebte Melodie sei – im Zusammenspiel mit Bachs Präludium satztechnische »Brüche

35 »Das Prinzip, daß man die Mittel und Handgriffe verbergen müsse – das Korrelat der Verklärung des Künstlers zum Zauberer –, war eines der entscheidenden in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts.« (Dahlhaus 2003b, 760)

36 Goehr 2007, 205–242; hierzu u. a. Geck 2017, 36–44.

37 Dahlhaus 2003b, 761.

38 Ebd.

39 Ebd., 759.

40 Ebd., 760.

41 Ebd., 761.

42 Dahlhaus 2003a, 577.

und Unstimmigkeiten« nach, einige kompositorische Entscheidungen seien »nicht funktional begründet, sondern erwachsen aus der Suche nach dem Effekt«, es handle sich mithin um eine »ästhetisch [...] leere Geste«. <sup>43</sup> Unausgesprochen vorausgesetzt wird, dass sich Gounods Komposition anhand der angelegten Maßstäbe überhaupt abschließend beurteilen lässt. Bei Čajkovskij hingegen wird die »Aufdringlichkeit des Selbstverständlichen« – hier etwa: das Zelebrieren der Auflösung des Dominantseptakkords in die Tonika durch »Vorhalte mit schweren Akzenten« – bemängelt. Die Rede ist außerdem von »Theaterpathos«, »[a]ufdringliche[m] Affekt«, »redseligen Tonwiederholungen« etc. <sup>44</sup>

Willkürlich scheint die Begründung des negativen Urteils auch im Fall von Thekla Bądarzewska-Baranowskas vielzitiertem Klavierstück *La prière d'une vierge* (1856): So suggerieren, Dahlhaus zufolge, die musikalischen »Requisiten« (u. a. Vorschläge, Arpeggi, Pausen, Sforzati) nur einen »Schein« von Bedeutung, »lassen aber die Dürftigkeit« der Komposition »nur um so peinlicher hervortreten. Indem das Simple sich maskiert und ebenso angestrengt wie vergeblich über sich hinausstrebt, verfällt es der Trivialität. Die pathetischen Akzente unterstreichen die Schabigkeit, die sie verkleiden sollen.« <sup>45</sup> Wie bei Čajkovskij erblickt der Autor auch in diesem Fall den »triviale[n] Effekt« als »Parvenu unter den Kunstmitteln, daran kenntlich, daß er einem simplen Gebilde aufgeklebt ist, statt es zu durchdringen«. <sup>46</sup> Die Rede ist von Banalität. Zweifellos: Unter der Voraussetzung, dass ein ästhetisch gelungenes Gebilde nicht nur »Differenzierung, Originalität und Beziehungsreichtum« <sup>47</sup> aufweisen, sondern auch auf jeder Ebene ›vermittelt‹ sein soll, mithin keine Pause, kein Vorschlag ›zufällig‹ – nicht durch die Logik des Tonsatzes begründet – gesetzt sei, <sup>48</sup> versagt *La prière d'une vierge* als Komposition auf ganzer Linie. Doch wäre es nicht gerade bei einem Kassenschlager wie diesem viel ergiebiger, nach dessen Erfolgsrezept zu fragen, anstatt es an den Maßstäben einer Beethoven-Sinfonie zu messen? Dass Musikhören »nicht nur eine akustische, sondern immer auch zugleich eine taktile, kinetische und visuelle Erfahrung« ist, wie Peter Wicke ausführt, <sup>49</sup> lässt Dahlhaus völlig außer Acht; gerade bei diesem Beispiel aber wären Analysemethoden aus jenen sozialen und anthropologischen Voraussetzungen zu generieren, die der Autor jedoch, im Gefolge Kants, nicht einmal mit spitzen Fingern anfasst.

#### 4. QUALITÄTEN

Wie jedes ästhetische Urteil ist auch das Verdikt Dahlhaus' und anderer gegenüber *La prière d'une vierge* nicht zuletzt moralisch motiviert. Allzu deutlich klingt hier die Zweideutigkeit des ›Gebets‹ an – im *Musikalischen Conversations-Lexikon* von Hermann Men-

43 Ebd., 557 f.

44 Dahlhaus 1967b, 67. Kritisch direkt hierzu äußert sich Helmut Loos: »Es kann nicht mit genügender Dringlichkeit darauf hingewiesen werden, daß eine musikalische Analyse keine zwingenden Argumente zu einem Werturteil über Musik liefern kann. [...] Somit ist es Spiegelfechterei, wenn die technische Analyse als Stütze ästhetischer Urteile herbeigerufen wird. Die Gründe für musikalische Werturteile sitzen tiefer und an ganz anderer Stelle.« (Loos 1998, 69)

45 Dahlhaus 1967a, 25.

46 Ebd., 26.

47 Ebd., 25.

48 Wie dies allerdings zu erkennen sei, verrät Dahlhaus nicht.

49 Wicke 2001, 66. Der Autor zitiert an dieser Stelle Pierre Bourdieu als Gewährsmann.

del ist entsprechend von einer »sogenannte[n] [!] ›*Prière de la vierge*«<sup>50</sup> die Rede: Was hier angesprochen wird, ist, wie Wicke ausführlich analysiert, der (hier: männlich-heterosexuelle) Trieb, der sich jedoch zugleich ›erwischt‹ fühlt. Bei diesem Stück handele es sich um

eine Symbiose aus Klang und Körper, im Wortsinn ›verkörperter Klang‹, der die geheimsten Begierden des männlichen Blicks wie in einem imaginären Spiegel in symbolischer Form reflektiert. Das hat sowohl etwas Demaskierendes, denn der Urheber dieses Blicks muss sich [...] ertappt vorkommen, wie es andererseits [...] ein ganz lustvolles Spiel sein kann, einen Körper Klang werden zu lassen, den man möglicherweise [...] selbst gar nicht besitzt. [...] Hier kodiert Klang nicht Sinn, sondern er ist das Medium, in dem sich die Gestik der Körperpräsentation entfalten kann.<sup>51</sup>

Der »Skandal« beruhe also nicht primär auf dem unverdienten Erfolg schlechter Musik, sondern darauf, dass – zudem von einer jungen Frau<sup>52</sup> – etwas ins Rampenlicht geholt wird, was der bürgerliche Anstand lieber im Verborgenen gehalten hätte. In Klänge gefasst werden hier demnach – wie auch etwa im Fall von Gitarrenrock,<sup>53</sup> Techno oder Spielarten von Kammermusik – nicht motivisch-thematische Strukturen, sondern Choreographien von Körpern.

Damit soll nicht einmal annähernd behauptet werden, dass Kompositionen von Frauen grundsätzlich hinsichtlich ihrer Körperlichkeit, nicht aber hinsichtlich ihrer Strukturqualitäten zu analysieren wären, sondern lediglich der Blick dafür geschärft werden, dass in jedem Einzelfall genau überlegt werden muss, welches Kategoriensystem bei der Beschreibung und Analyse eines ästhetischen Phänomens zum Einsatz kommt, welche Faktoren in einem gegebenen historischen und sozialen Kontext überhaupt relevant sind. Größte Aufmerksamkeit ist dabei gegenüber den eigenen, meist unreflektierten Vorannahmen angebracht: Wie stark der Genie-Diskurs des 19. Jahrhunderts auch heute noch nachwirkt, zeigt u. a. ein Blick in populärwissenschaftliche Portraits von Komponistinnen und Komponisten der letzten Jahre. Die Charakterisierung von Werk und Wirken vollzieht sich hier häufig implizit entlang des üblichen Geschlechterdualismus: Während *sein* Geist dem Schicksal etwas abringt, bringt *sie* es mit Fleiß zu etwas; während *er* einsam und aus innerer Notwendigkeit heraus schafft, ist *ihr* Komponieren Zeitvertreib und nicht selten pädagogisch oder religiös motiviert.<sup>54</sup> Entscheidend ist, bei welchem Geschlecht welcher Schwerpunkt gelegt wird, was jeweils der Erwähnung wert erscheint.

Derartige Diskurse, die maximale Autonomie nur der einen Seite zugestehen,<sup>55</sup> prägen den Rahmen und liefern die Kriterien, unter denen Werke analysiert, kritisiert und bewertet werden – vertrackterweise tragen sie, insbesondere im 19. und frühen 20. Jahrhundert,

50 »Ein frühzeitiger Tod, im J. 1862 zu Warschau, verhinderte sie, die Welt mit weiteren demoralisierenden Producten einer Aftermuse zu überschwemmen.« (Mendel 1870, 409)

51 Wicke 2001, 73.

52 »Nicht allein der phänomenale Erfolg, sondern wohl nicht minder die Tatsache, dass es sich um die Komposition einer Frau handelte, hat die sprachlichen Entgleisungen legitimiert.« (Wicke 2001, 70)

53 Wicke bezeichnet diese als »die in Klang fixierte Choreographie der Präsentation des maskulinen Körpers« (ebd., 74).

54 Vgl. Treydte 2016.

55 In den von Elisabeth Treydte geführten Komponist\*inneninterviews beklagen einige der weiblichen Komponierenden, dass sie grundsätzlich – im Gegensatz zu ihren männlichen Kollegen – nicht als ›politisch‹, sondern höchstens als ›feministisch‹ wahrgenommen und beschrieben werden. Vgl. Treydte i. V.

auch massiv zur Selbstverortung und -beschreibung von Komponistinnen bei. Wenn also beispielsweise Fanny Hensel in einem Brief an ihren Bruder davon spricht, dass, in Ermangelung eines »gewisse[n] Lebensprinzip[s]«, ihre »längeren Sachen« – gemeint sind Kompositionen – »in ihrer Jugend an Altersschwäche« stürben,<sup>56</sup> so ist diese Stellungnahme nicht nur umfassend zu kontextualisieren, sondern außerdem darf sie bei einer musikalischen Analyse ihrer Werke als Vorannahme keine Rolle spielen; sie ist, wie jede Äußerung von Komponistinnen und Komponisten, Teil des zu Analysierenden. Hingegen wäre eine mögliche Herangehensweise, um die spezifische – im neutralen Sinne – ›Qualität‹ von Fanny Hensels Kompositionen zu erfassen, beispielsweise die Annahme, dass es sich bei diesen grundsätzlich um kommunikative Akte handelt:<sup>57</sup> Mit einem – im Sinne des Klassizismus' – abgeschlossenen musikalischen ›Organismus‹ hat dies wenig zu tun, der Blickwinkel der Analyse, die Fragen, die gestellt werden, wären entsprechend andere. Nicht zuletzt für die musikalische Interpretation hat dies Folgen.

In ähnlichem Sinne ist Clara Wiecks vielzitiertes (und in Abwandlungen immer wieder getätigter) Seufzer, 1840 an den Verlobten Robert Schumann formuliert, dass sie des Komponierens nicht mächtig sei,<sup>58</sup> Teil eines umfassenden Diskurses, als dessen ›Agentin‹ sie hier – auch – spricht. Dass Frauen ›geistvoll‹ komponieren, ist im bürgerlichen Horizont der Zeit schlichtweg nicht vorgesehen; sich von entsprechenden Vorurteilen, Erwartungen, Denkhorizonten zu emanzipieren, wie es sicherlich einigen wenigen Individuen gelang, erforderte ein Höchstmaß an Souveränität, das – und hier haben sich die Zeiten nicht geändert – nur wenigen Menschen zur Verfügung stand.<sup>59</sup> Eine in gewisser Hinsicht ideale Rezeptionsform von Clara Schumanns Werken ist die, welche sich der anonyme Rezensent der »Zwölf Gesänge aus Rückerts *Liebesfrühling* für Gesang und Pianoforte von Robert und Clara Schumann« 1842 in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* zu eigen machen konnte – wusste er doch nicht, welche Lieder von Robert und welche von Clara Schumann stammen. Zwei der drei von ihr komponierten Lieder werden, entgegen der Selbsteinschätzung der Komponistin, ausnahmslos positiv bewertet: Insbesondere »Liebst du um Schönheit« sei, wie es heißt, »so rein, so wahr empfunden, bei allem Eigenthümlichen so fließend, so vollendet in seiner Form, dass wir es den bessern Liedern an die Seite setzen«. <sup>60</sup> In »Er ist gekommen in Sturm und Regen« hingegen sei die Begleitung »schwülstig und schwer«, was den geschilderten Gefühlen des weiblichen lyrischen Ichs nicht gerecht werde (»So möchte wohl keine Mädchenbrust in ihrer entzückenden Beklemmung klopfen«).<sup>61</sup> Da der dominierende deutsche Lied-Diskurs um 1840 Einfachheit und Schlichtheit zum Ideal deklarierte,<sup>62</sup> hatten es virtuose

56 Fanny Hensel an Felix Mendelssohn, 11.8.1835; ausführlich hierzu Huber 2016.

57 Vgl. Bartsch 2007. Dieses Konzept ist selbstverständlich auf alle Geschlechter übertragbar.

58 »Componiren aber kann ich nicht, es macht mich selbst zuweilen ganz unglücklich, aber es geht wahrhaftig nicht, ich habe kein Talent dazu. [...] Und nun vollends ein Lied, das kann ich gar nicht; ein Lied zu componiren, einen Text ganz zu erfassen, dazu gehört Geist [...].« (Clara Wieck an Robert Schumann, 14.3.1840, zit. nach Draheim 1990, 4.) Im Januar 1841 heißt es im Ehetagebuch: »[I]ch habe gar kein Talent zur Composition!«, Anfang Juni 1841 am selben Ort: »Mit dem Componiren will's nun gar nicht gehen – ich möchte mich manchmal an meinen dummen Kopf schlagen!« (Nauhaus/Bodsch 2013, 56 und 81)

59 Entsprechend gilt es an jene Souveränität immer wieder zu appellieren.

60 Anonym 1842, 62.

61 Ebd., 61.

62 Vgl. u. a. Rentsch 2012.

oder ›dramatische‹ Lieder wie letztgenanntes schwer, angemessen gewürdigt zu werden. Dabei hätte man an ihm rühmen können, wie sehr es der Komponistin hier gelingt, Virtuosität, Ausdruck und Liedhaftigkeit ›wie aus einem Guss‹ zu verschmelzen, ja, dass sie die Gattung Lied substantiell neu füllt und erweitert – ganz abgesehen davon, dass auch eine ›Mädchenbrust‹ mitunter etwas ›schwer‹ auf sich lasten zu fühlen vermag.

Immer wieder ist versucht worden, aus Werken von Frauen eine weibliche ›Kontrasterzählung‹ zur männlich geprägten Kompositionsgeschichte herauszupräparieren: So vermeint Marcia Citron in Cécile Chaminades Klaviersonate op. 21 (1895) einen alternativen Umgang mit dem Themendualismus zu entdecken, den Adolph Bernhard Marx bekanntlich u. a. als Gegensatz zwischen »männlichem« und »weiblichem« Thema beschrieb.<sup>63</sup> Das traditionell ›weibliche‹ Thema entziehe sich hier, so Citron, seiner vermeintlich angestammten Rolle, indem es letztlich keine feste Gestalt annehme; damit handele es sich um eine »resistance to the hierarchical relationship between masculine and feminine as articulated in the gendered codes of sonata form and even more in the ideologies they represent.« Festgestellt wird ein »refusal to play by the rules laid out in ideology«.<sup>64</sup> Diese Annahme ist jedoch aus mehreren Gründen fragwürdig: Nicht nur ist die Marx'sche Zuschreibung, worauf u. a. Scott Burnham hinwies,<sup>65</sup> bloß metaphorisch und dient der (ergänzenden) Veranschaulichung; auch ohne das ›Gendering‹ wäre die Argumentation verständlich, der Geschlechtergegensatz ist nicht das zentrale Moment. Hinzu kommt, dass Citron keinerlei Kontextualisierung vornimmt; man erfährt schlichtweg nichts über die Marx-Rezeption im Frankreich des späten 19. Jahrhunderts – weder als Diskurs noch als individuelle Rezeption Chaminades, eventuelle zeitgenössische Stellungnahmen zum diskutierten Werk oder zu Marx' Metaphorik werden nicht herangezogen. Denkbar ist somit, dass das (zumal: ›deutsch‹ geprägte) ›Sonatenschema‹ für die Sonate op. 21 nur am Rande eine Rolle spielt, um an ihm die eigene kompositorische Fantasie zu entzünden, dass es mithin – womit auch die Marx'sche Zuschreibung letztlich irrelevant würde – gar nicht ›Thema‹ der Komposition ist. Und wer garantiert, dass das Schema nicht individuell neu besetzt wird? Der möglichen Gegensätze, anhand derer ein eventueller Themenkontrast beschrieben werden kann, gibt es viele, wenn nicht unzählige.<sup>66</sup>

So wichtig die jeweilige kulturhistorische, sozialgeschichtliche und diskursive Situiertheit eines Komponisten oder einer Komponistin ist,<sup>67</sup> so zentral ist es, davon abzusehen, wo es darum geht, dass der menschliche Geist, fantasiebegabt, innerhalb ›seiner‹ Welt neue Welten zu entwerfen vermag, und damit – Robert Schumann machte es vor – in diverse Kostüme, hinter unterschiedlichste Masken zu schlüpfen vermag. Die Vergewaltigung, die Susan McClary im ersten Satz von Beethovens Neunter Sinfonie musikalisch

63 Citron 2000, Kap. 4: »Music as Gendered Discourse«; Marx 1845, 273.

64 Citron 2000, 154.

65 Burnham 1996.

66 Vgl. zu Citrons Analyse auch Noeske 2010, 42–45; Huber diskutiert Marx' Metaphorik kritisch mit Blick auf die Analysen Susan McClarys (Huber 2009, 138 f.).

67 Grundsätzlich hierzu auch Knaus (2002, 328), die einen »Mangel an sozialgeschichtlichen Forschungsansätzen« sowohl innerhalb der »feministischen musikwissenschaftlichen Forschung« als auch in der *Critical Musicology* generell konstatiert. Knaus bezieht sich mit ihrer Kritik insbesondere auf Lawrence Kramer und Susan McClary (zur Kritik an letzterer vgl. u. a. auch Huber 2011, 40).

geschildert sah,<sup>68</sup> darf – unabhängig davon, ob man die Argumentation für plausibel hält oder nicht<sup>69</sup> – keinesfalls an das biologische Geschlecht des Komponisten (oder, analog dazu, an eventuelle biographische Erfahrungen) geknüpft sein,<sup>70</sup> denn das hieße, dem Menschen Einfühlungskraft und Fantasie abzusprechen. Grundsätzlich muss es möglich sein, einen solchen Interpretationsansatz auch, beispielsweise, für die schroffen Klavier-sonaten Galina Ustvol'skajas zu wählen. Dass, anders als es McClary mit ihrem forciert ›subjektiven‹ Ansatz praktizierte, bei derartigen Ansätzen ein Höchstmaß an hermeneutischer, diskursanalytischer, generell: historischer Energie, Fantasie und Sensibilität aufgewendet werden muss, ist selbstverständlich.

Es gibt nur wenige Bereiche, die auf einem geschlechter-exklusiven Erfahrungshorizont beruhen – dazu zählen Schwangerschaft, Geburt, sexuelles körperliches Erleben und Empfinden, das auf hormonellen Einflüssen beruht. Die Idee, einen ›doppelten Herzschlag‹ zu komponieren, der bei einer Schwangerschaft spürbar ist, ist möglicherweise für eine Frau – in diesem Falle Kaija Saariaho – naheliegender.<sup>71</sup> Aber dass Phänomene dieser Art grundsätzlich nur von Frauen komponiert werden können, ist unsinnig. Mitgefühl, Miterleben, Einfühlungskraft und Fantasie zeugen von einem zweifellos *auch* autonomen menschlichen Geist, und so sollte prinzipiell nicht nur in Kompositionen von Frauen neben abstrakten Ideen immer auch nach Spuren von Körper- und Geschlechtlichkeit gesucht werden – freilich »unter Einbeziehung der sie komponierenden oder analysierenden Individuen und den sozialen Kontexten, in denen Prozesse der Sinngebung und -stiftung stattfinden«.<sup>72</sup>

## 5. QUALITÄTEN OHNE MAßSTAB?

Mit Beginn der Moderne, insbesondere mit dem Konzept von ›Avantgarde‹ um 1900, forciert noch nach 1950, ist der organozistische Ansatz mit seinen entsprechenden Analysemethoden obsolet. Der entsprechende Kriterienkatalog – Beziehungsreichtum, Komplexität, universelle Vermittlung etc. – spielt nun nicht mehr die entscheidende Rolle (bzw. wird auf andere Ebenen übertragen); was von nun an zählt, ist hingegen vor allem Neuheit und Originalität, außerdem Authentizität (heute auch: Metaauthentizität)<sup>73</sup> und

68 Die ursprüngliche Interpretation McClarys im Rahmen ihres 1987 gehaltenen Vortrags, die später – im Band *Feminine Endings* (1991) – ausgelassen wurde, wird zitiert in Harper-Scott 2012, 243 sowie in Fink 2012, 121 f.

69 Robert Fink sucht in seinem Aufsatz »Beethoven Antihero« (2004) ausführlich nachzuweisen, dass McClary von ihren Kritikern, darunter Pieter van den Toorn, missverstanden wurde. Zwar vergleiche sie die Passage aus Beethovens *Neunter* tatsächlich mit einem »failed rape«, doch habe sie damit weder Beethoven angreifen noch einen »musicological gender war« eröffnen wollen (Fink 2004, 110). Vielmehr sei sie dem Phänomen des Erhabenen auf der Spur, das in Beethovens Werk – auch mit Blick auf die Rezeption – eine zentrale Rolle spiele. Das Subjekt jener Lust-Unlust-Empfindung indes sei nicht präzise lokalisierbar, letztlich seien es wir alle – ob Mann oder Frau: »We the listeners are both raped and rapists« (ebd., 130).

70 Dass McClary allerdings genau dies suggeriert, wird allein schon dadurch nahegelegt, dass Fink so ausführlich erklären muss, wie die Autorin es ihm zufolge eigentlich gemeint habe. Vgl. auch Huber 2011, 40 f.

71 Es handelt sich um die dritte Szene der Oper *Adriana mater* (2006) mit dem Titel »Deux cœurs«. Vgl. hierzu Henseler i. V.

72 Huber 2011, 28.

73 Reckwitz 2017, 139.

Wahrhaftigkeit. Auf ›Materialebene‹ allein ist derlei schwerlich erkennbar.<sup>74</sup> Gleichzeitig gilt die von Kant aufgestellte Hierarchie nach wie vor, wenn auch von nun an das ›Erhabene‹ – das durch den überwältigenden sinnlichen Eindruck per se, gleichsam im dialektischen Umschlag, auf Geist und Reflexion verweist<sup>75</sup> – eine Vorrangstellung vor dem ›Schönen‹ genießt. Nicht mehr das Gefühl der Lust, das Wohlgefallen, bildet die Grundlage, sondern der ständige Wechsel zwischen Lust und Unlust, der gleichsam zu einem ›Wohlgefallen zweiter Stufe‹ wird. Erneut – sogar forciert – wird damit eine Sphäre nobilitiert, die traditionell männlich konnotiert ist: Nach wie vor ist die zentrale Instanz das Genie mit seinen notwendigen Eigenschaften Kühnheit, Einsamkeit, Authentizität, Abenteuerlust und Risikobereitschaft, sowie der Tendenz zum Ikonoklasmus. Es ist bemerkenswert, dass Künstlerinnen erst seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts begonnen haben, sich Dispositionen dieser Art (bewusst oder unbewusst) zu eigen zu machen; zuvor war die Identifikation mit diesen offenbar keine Option, weder in Form von Selbst-, noch von Fremdzuschreibungen. Entsprechend spielen Frauen in gängigen Fortschrittsgeschichtserzählungen der Musik des 20. Jahrhunderts keine (oder nur eine marginale) Rolle: Die Erwähnung etwa von Lili Boulanger, Ethel Smyth oder Rebecca Clarke, ganz zu schweigen von Helen Buchholtz oder Lou Koster, erfolgt daher in der Regel (selbst im Falle von Boulanger, die, als jung verstorbene Rompreisträgerin, immerhin schon von ihren Zeitgenossen als Komponistin hochgeschätzt wurde), wenn überhaupt, als eine Art Appendix, von dem Impuls geleitet, der Vollständigkeit halber auch nach ›den Frauen‹ zu fragen.

Ein eigenes, als solches wahrgenommenes ästhetisches ›Markenzeichen‹ hingegen scheinen Komponistinnen – insbesondere auch in der Musikgeschichtsschreibung – dort auszuprägen, wo ihnen gleichsam von Staats wegen der Status als ›Komponist‹ zugeschrieben wird: Sowohl Sofija Gubajdulina als auch Ustvol'skaja, Erstere bereits zu Lebzeiten, sind mittlerweile feste Bestandteile des (westlichen) Kanons; ihre Werke werden sowohl analysiert als auch gespielt, dabei stehen sie für eine sehr spezifische kompositorische Qualität. Von Vorteil ist, dass sie sich für klassische Analysen in Nachfolge des ›Beethoven-Paradigmas‹ eignen, sich also – zumindest im Fall Gubajdulinas – keinen expliziten Avantgarde-Gestus auf die Fahnen geschrieben haben. Das Violinkonzert *Offertorium* (1980/82/86), als eine von insgesamt drei Kompositionen (»Meilensteinen«) von Frauen zu den *111 Werke[n], die man kennen sollte* (2008) zählend,<sup>76</sup> bietet eine nahezu idealtypische, fast schon klassizistische Verschränkung von durchdachter Struktur und sinnlich ansprechender Außenseite. Dass beide, Gubajdulina wie Ustvol'skaja, in ihrer religiösen Intonation (und Intention) zugleich einem im Kontext der Sowjetunion subversiven Impuls folgen, bringt ihnen zudem einen Vertrauensvorschuss seitens ›westlicher‹ Historiker\*innen ein.

Der Bereich, in denen Frauen tatsächlich als Wegbereiterinnen gelten können, – die *Performance Art*, experimentelle Musik im weitesten Sinne – wird hingegen häufig, wie

74 Vgl. hierzu mit Blick auf die bildende Kunst der Gegenwart u. a. Rebentisch 2013, 112. Dass Komplexität, Beziehungsreichtum etc. gleichwohl *jenseits* der Materialebene eine Rolle spielen kann, steht außer Frage.

75 Hierzu Kant 1790, § 23–29.

76 Leopold/Redepenning/Steinheuer 2008; außerdem genannt sind Hildegard von Bingen und Barbara Strozzi.

etwa bei Ulrich Dibelius, in einen bloßen Seitenstrang der Musikgeschichte verbannt.<sup>77</sup> Zwar ist Meredith Monk, Diamanda Galas und Annea Lockwood Neuheit, Originalität und Entdeckerfreude nicht abzusprechen, allerdings handelt es sich bei der von ihnen besetzten Sphäre um einen – in der europäischen Tradition – untergeordneten Bereich, da hier Stimme und Körper zentral sind und sich zudem (wie auch in der Klangkunst) die Grenzen der ›autonomen‹ Musik aufzulösen drohen. Dort, wo die Sinnlichkeit gegenüber dem Strukturellen eine übergeordnete Rolle spielt, fehlen nach wie vor die Bewertungskriterien bzw. Beurteilungsmaßstäbe; John Cage spielt entsprechend immer noch häufig – zumindest dort, wo sich seine Stücke nicht strukturanalytisch untersuchen lassen – die Rolle des Kuriosums oder des Narren; die in vielerlei Hinsicht ähnlich innovative Pauline Oliveros hingegen wurde zumeist gar nicht erst erwähnt.<sup>78</sup> Dass hingegen Frauen auch in der elektronischen Musik – einer Sphäre maximaler ›Körperlosigkeit‹ – seit jeher reüssierten, wird erst in jüngerer Zeit zur Kenntnis genommen.<sup>79</sup> Dabei ist sicherlich von Vorteil, dass sich der elektroakustische Bereich auch als gleichsam privater, nicht-öffentlicher, und damit ›weiblicher‹ Bereich des Bastelns und Ausprobierens, das im Stadium der Vorläufigkeit bleibt, interpretieren lässt; es muss kein Orchester angeleitet werden, sondern die technischen Mittel stehen prinzipiell jeder und jedem zur Verfügung, der bzw. die über ein Studio (heute: einen Computer) verfügt.

Jenseits der (hier unangebrachten) Maßstäbe des 19. und 20. Jahrhunderts – Organizationalität, Originalität, Neuheit – gibt es mit Blick auf musikalische *Performance Art* und elektronische Musik, aber auch für Konzeptmusik (ob alt oder neu), multimediale Ansätze bzw. Klangkunst bislang keine weithin anerkannten Analyse- und Qualitätskriterien. Nach wie vor ist es kaum möglich, hier einen »Triumph der Analyse«<sup>80</sup> im Sinne Dahlhaus' zu feiern. Entsprechend schwer tun sich Musikkritiker\*innen und Musikforscher\*innen mit der ästhetischen und historischen Einordnung jener Phänomene; man stützt sich in der Regel beispielsweise auf breit und kontrovers Rezipiertes (häufig: ›Umstrittenes‹), wendet das Avantgarde-Kriterium schlechthin (›Neuheit‹) an, bezieht sich auf Umfragen und Ranking-Listen<sup>81</sup> oder fragt sich, ob ein Werk unabhängig vom Material etwas zu denken aufgibt. (Insbesondere Helmut Lachenmanns *Accanto* [1975/76] ist hierfür ein – sicherlich auch vom Komponisten selbst bewusst gesteuertes – Beispiel von ›Reflexionskunst‹. Welche Rolle hingegen sein *Marche fatale* [2017] in der Musikgeschichte spielen wird, wird sich erweisen.) Wo ein aktuelles multimediales Werk offensichtlich stark wirkt und breit rezipiert wird, wie etwa Johannes Kreidlers *Fremdarbeit* (2009), Ste-

77 Christa Brüstle zitiert hierzu Dibelius' Behauptung, wonach »das umfassende Exponieren der eigenen Physis dem weiblichen Naturell am sinnfälligsten entspricht und zugleich jede Konkurrenz im vorhinein [sic] ausschließt.« (Dibelius 1998, 509, vgl. Brüstle 2013, 200)

78 Auf der *documenta* 14 wurde hingegen (in Athen) eine Reihe von Arbeiten Oliveros' gezeigt.

79 Zu nennen ist hier insbesondere das jährliche Berliner Festival *Heroines of Sound* (seit 2014), <https://www.heroines-of-sound.com> (8.4.2020); auf dem Luxemburger *Rainy Days*-Festival im Herbst 2018 gab es einen eigenen Abend, der als Hommage an die ›Elektropionierinnen‹ konzipiert war. Komponistinnen wie Éliane Radigue, Daphne Oram oder Else Marie Pade sind erst jüngst in den Fokus gerückt.

80 Dahlhaus 2005, 224.

81 Die italienische Zeitschrift *Classic Voice* beispielsweise veröffentlichte im Januar 2017 ein Ranking der »Top Composers«, eine Liste derjenigen Komponist\*innen und ihrer Werke seit dem Jahr 2000, die von 100 ausgewählten Personen aus ganz Europa auf deren persönlicher »Top-10-Liste« am häufigsten genannt wurden. Die Liste ist mittlerweile nicht mehr online, ein Auszug daraus ist in der Zeitschrift *positionen* (H. 111 [Mai 2017], 63) abgedruckt.

fan Prins' *Generation Kill* (2012), Simon Steen-Andersens *Piano Concerto* (2014) oder einige Arbeiten von Jennifer Walshe, müssen die Analysemethoden in jedem Einzelfall neu erarbeitet und erprobt werden.<sup>82</sup> Musikforschung und Musikkritik werden zu Co-Kreativen, oder auch: Co-Schöpfern.

## 6. GEGENWARTSQUALITÄTEN

Aus Sicht der unübersichtlichen, ja unerschöpflichen, im Sinne von Hans Ulrich Gumbrecht »breiten« Gegenwart,<sup>83</sup> die musikhistorisch seit jeher kaum zu fassen ist, lässt sich auch in Bezug auf Werke der Vergangenheit dafür sensibilisieren, wie prekär und vorläufig jeglicher Maßstab ist. Die von Kant und dem Deutschen Idealismus ausgehenden Kriterien, auf die Dahlhaus und mit ihm Generationen von Musikforscher\*innen rekurrierten, die Frage nach Geist und Struktur, sind nicht nur mit Blick auf die heutige Zeit beschränkt. Sobald ein vergangener Zeitpunkt hypothetisch als gegenwärtiger aufgefasst wird, wie es Gumbrecht 2003 in seinem Buch *1926. Ein Jahr am Rand der Zeit* erprobte, vervielfältigen sich die Perspektiven und Kriterienkataloge. So müssen noch zahlreiche Musikgeschichten geschrieben werden, und zwar solche, in denen, neben Geist und Reflexion, die sprichwörtliche ›Farbe‹ ebenso zentral ist wie der Körper. Die *New Musicology* war ein Versuch; nun gilt es, sich nicht nur, gewissermaßen ungeschützt, dem Phänomen auszusetzen, sondern es zugleich anhand eines feinen Rasters zu kontextualisieren, und zwar sowohl mit Blick auf die Vergangenheit als auch auf die eigene Gegenwart, von der aus geurteilt wird. Kants »interesseloses Wohlgefallen« ist nur ein Wahrnehmungsmodus von vielen; damit aber ist Qualität alles andere als eine – im Sinne Szymczyks – »leere Kategorie«.

Anstelle der bloßen Forderung nach Erweiterung des vielzitierten ›Kanons‹, der Vollständigung der Musikgeschichtsschreibung durch Inklusion bislang vernachlässigter Personen, Werke, musikalischer Phänomene und Kategorien, die häufig mit einer Distanzierung von der Qualitätsfrage (bei gleichzeitiger impliziter Voraussetzung derselben) einhergeht, ist dieser Beitrag ein Plädoyer für die – bewusste und reflektierte – Wiedereinführung des (Qualitäts-)Urteils.<sup>84</sup> Was ist so relevant an einer Musik, dass es lohnt, sie musikhistoriographisch in die Erzählung – oder einen Erzählstrang – zu integrieren? Was lässt sich heute an ihr lernen, an ihr zeigen, was berührt idiosynkratisch, wo gibt es ›schöne Stellen‹, ja, ein ›je ne sais quoi‹, wo langweilt das ästhetische Gebilde? Zugleich, anknüpfend an Annegret Huber:<sup>85</sup> Von welcher Position aus wird aktuell geurteilt bzw. gewertet? Wie lautete das Urteil einer früheren Zeit, und warum? Welche Stimmen äußerten sich, wer urteilt(e), unter welchen Voraussetzungen? Und schließlich: Wie lassen sich

82 Gordon Kampes im Mai 2016 auf dem Symposium *Wirklichkeiten* an der Musikhochschule Stuttgart gehaltener Vortrag über Kreidlers *Fremdarbeit* (»Versuch einer Analyse«), der bewusst naiv ausschließlich auf den Tonsatz rekurriert, könnte seinerseits als Objekt einer Analyse in den Fokus geraten.

83 Der Titel von Gumbrechts 2010 bei Suhrkamp erschienenem Buch lautet *Unsere breite Gegenwart*.

84 Welche Ebenen hier im Einzelnen untersucht werden können, hängt vom jeweiligen Untersuchungsgegenstand ab. Konrad Paul Ließmann (2010, 75) beispielsweise schlägt folgende vier Dimensionen vor: erstens die Frage danach, wie ein ästhetischer Reiz ›empfunden‹ wird; zweitens die Frage, ob das ästhetische Objekt ›gefällt‹; drittens jene nach Bedeutung und spezifischer Wahrheit eines ästhetischen Objekts; viertens die Frage danach, ob es sich um ein ›Kunstwerk‹ handelt.

85 »Die musikanalysierenden Subjekte und ihre Sprechhandlungen müssen ›mit-theoretisiert‹ werden [...]«. (Huber 2011, 41)

– heutige und damalige – Wertmaßstäbe und Kriterien rekonstruieren? Erst von hier aus – denn die Geschichte der Musik ist die Geschichte von Werturteilen – lässt sich nachhaltig und glaubwürdig Musikgeschichte erzählen, sowohl die der Vergangenheit als auch die der Gegenwart. Dass Historiker\*innen sich und ihr persönliches Geschmacksurteil fast im selben Moment wieder zurücknehmen müssen, wo es um die Analyse historischer und gegenwärtiger gesellschaftlich-kultureller Kontexte geht, bleibt unbenommen. Fest steht: Das vollständige Bild wird erst dann sichtbar, wenn das schreibende Subjekt als ästhetisch wahrnehmendes und empfindendes erkennbar bleibt, auch wenn sich Ästhetik und Politik – siehe die Eingangsbemerkungen dieses Beitrags – dabei (zunächst) widersprechen.

## Literatur

- Anonym (1842), »Zwölf Gesänge aus Rückerts *Liebesfrühling* für Gesang und Piano-forte von Robert und Clara Schumann«, *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung* 3, 61–63.
- Bartsch, Cornelia (2007), *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy: Musik als Korrespondenz*, Kassel: Furore.
- Bourdieu, Pierre (2003), *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* [1979], 9. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Brüstle, Christa (2013), »Frauen in der experimentellen Musik: Kreativität in Nischen? Fragwürdigkeiten in der Darstellung von Musikgeschichte der Gegenwart«, in: *Autorschaft – Genie – Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, hg. von Kordula Knaus und Susanne Kogler, Köln: Böhlau, 195–208.
- Burnham, Scott (1996), »A. B. Marx and the Gendering of Sonata Form«, in: *Music Theory in the Age of Romanticism*, hg. von Ian Bent, Cambridge: Cambridge University Press, 163–186.
- Citron, Marcia (2000), *Gender and the Musical Canon* [1993], 2. Auflage, Illinois: University of Illinois Press.
- Dahlhaus, Carl (1967a), »Trivialmusik und ästhetisches Urteil«, in: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, hg. von Carl Dahlhaus, Regensburg: Bosse, 13–28.
- Dahlhaus, Carl (1967b), »Über musikalischen Kitsch«, in: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, hg. von Carl Dahlhaus, Regensburg: Bosse, 63–67.
- Dahlhaus, Carl (2000), »Grundlagen der Musikgeschichte« [1977], in: *Allgemeine Theorie der Musik I* (= Gesammelte Schriften in zehn Bänden, Bd. 1), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 11–339.
- Dahlhaus, Carl (2001), »Analyse und Werturteil« [1970], in: *Allgemeine Theorie der Musik II* (= Gesammelte Schriften in zehn Bänden, Bd. 2), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 11–76.

- Dahlhaus, Carl (2003a), »Über die ›mittlere Musik‹ des 19. Jahrhunderts« [1972], in: *19. Jahrhundert II* (= Gesammelte Schriften in zehn Bänden, Bd. 5), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 570–582.
- Dahlhaus, Carl (2003b), »Zur Kritik des ästhetischen Urteils. Über Liszts *Prometheus*« [1988], in: *19. Jahrhundert II* (= Gesammelte Schriften in zehn Bänden, Bd. 5), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 751–761.
- Dahlhaus, Carl (2005), »Plädoyer für eine romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik« [1969], in: *20. Jahrhundert* (= Gesammelte Schriften in zehn Bänden, Bd. 8), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 216–224.
- Dibelius, Ulrich (1998), *Moderne Musik nach 1945*, erweiterte Neuauflage, München: dtv.
- Draheim, Joachim (1990), »Vorwort«, in: Clara Schumann, *Sämtliche Lieder für Singstimme und Klavier*, hg. von Joachim Draheim und Brigitte Höft, Bd. 1, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 3–8.
- Dyne, Susan Van / Marilyn Schuster (1984), »Placing Women in the Liberal Arts: Stages of Curriculum Transformation«, *Harvard Educational Review* 54/4, 413–429.
- Fink, Robert (2004), »Beethoven Antihero: Sex, Violence, and the Aesthetics of Failure, or Listening to the Ninth Symphony as Postmodern Sublime«, in: *Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing*, hg. von Andrew dell'Antonio, Berkeley: University of California Press, 109–153.
- Geck, Martin (2017), *Beethoven. Der Schöpfer und sein Universum*, München: Siedler.
- Goehr, Lydia (2007), *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Revised Edition, New York: Oxford University Press.
- Hanslick, Eduard (1854), *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig: Weigel, Reprint Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991.
- Harper-Scott, John Paul Edward (2012), *The Quilting Points of Musical Modernism: Revolution, Reaction, and William Walton*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Henseler, Ute (i. V.), »Solo für Émilie. Mutterschaft und Gelehrtentum in Kaija Saariahos Monodram«, in: *Gender und Neue Musik: Von den 1950er Jahren bis zur Gegenwart*, hg. von Vera Grund und Nina Noeske, Bielefeld: transcript.
- Hentschel, Frank (2013), »Über Wertung, Kanon und Musikwissenschaft«, in: *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, hg. von Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann, München: edition text + kritik, 72–85.
- Hinrichsen, Hans-Joachim / Laurenz Lütteken (Hg.) (2004), *Meisterwerke neu gehört. Ein kleiner Kanon der Musik. 14 Werkporträts*, Kassel: Bärenreiter.
- Honegger, Claudia (1991), *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750–1850*, Frankfurt a. M.: Campus.
- Huber, Annegret (2009), »Meisterinnenwerke und Meisterwerkanalyse. Überlegungen zum Musikanalysieren in kulturwissenschaftlichen Kontexten«, in: *History / Herstory. Alternative Musikgeschichten*, hg. von Annette Kreuziger-Herr und Katrin Losleben, Köln: Böhlau, 125–139.

- Huber, Annegret (2011), »Performing Music Analysis. Genderstudien als Prüfstein für eine ›Königsdisziplin‹«, in: *Gender Performances. Wissen und Geschlecht in Musik. Theater. Film*, hg. von Andrea Ellmeier, Doris Ingrisch und Claudia Walkensteiner-Preschl, Köln: Böhlau, 21–48.
- Huber, Annegret (2016), »Das Konzept der Montage als analytische Kategorie. Fanny Hensels Metaphernspiel um ›Jugend/Altersschwäche‹ in einem neuen Licht«, in: *Festschrift Beatrix Borchard*, hg. vom MUGI-Team. [https://mugi.hfmt-hamburg.de/Beatrix\\_Borchard/index.html%3Fp=59.html](https://mugi.hfmt-hamburg.de/Beatrix_Borchard/index.html%3Fp=59.html) (8.4.2020)
- Kant, Immanuel (1764), *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, Königsberg: Kanter.
- Kant, Immanuel (1990), *Kritik der Urteilskraft* [1790], hg. von Karl Vorländer, 7. Auflage, Hamburg: Meiner.
- Kliche, Dieter (2001), »Kitsch«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wolfzettel, Bd. 3, Stuttgart: Metzler, 272–288.
- Klinger, Cornelia (2005), »Feministische Theorie zwischen Lektüre und Kritik des philosophischen Kanons«, in: *Genus. Geschlechterforschung / Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Ein Handbuch*, hg. von Hadumod Bußmann und Renate Hof, Stuttgart: Kröner, 329–364.
- Knaus, Kordula (2002), »Einige Überlegungen zur Geschlechterforschung in der Musikwissenschaft«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 59/4, 319–329.
- Knaus, Kordula / Susanne Kogler (Hg.) (2013), *Autorschaft – Genie – Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Köln: Böhlau.
- Leopold, Silke / Dorothea Redepenning / Joachim Steinheuer (Hg.) (2008), *Musikalische Meilensteine: 111 Werke, die man kennen sollte*, 2 Bde., Kassel: Bärenreiter.
- Ließmann, Konrad Paul (2010), *Das Universum der Dinge. Zur Ästhetik des Alltäglichen*, Wien: Zsolnay.
- Marx, Adolph Bernhard (1845), *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch. Dritter Theil*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Mendel, Hermann (1870), *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Bd. 1, Berlin: Heimann.
- Nauhaus, Gerd / Ingrid Bodsch (Hg.) (2013), *Robert und Clara Schumann: Ehestagebücher: 1840–1844*, 2. Auflage, Frankfurt a. M.: Stroemfeld.
- Noeske, Nina (2010), »Gendering the Musical Canon vs. Canonizing Gender in Music? Perspektiven im musikwissenschaftlichen Diskurs«, in: *Gender Studies in der Musikwissenschaft: Quo Vadis?*, hg. von Annette Kreuziger-Herr, Nina Noeske, Susanne Rode-Breymann und Melanie Unseld, Hildesheim: Olms, 31–47.
- Noeske, Nina (2015), »Weiblicher Kitsch? Aspekte eines musikalischen Werturteils«, in: *Frauen erfinden, verbreiten, sammeln, bewerten Musik. Werkstattberichte aus dem Forschungszentrum Musik und Gender*, hg. von Susanne Rode-Breymann, Hannover: Wehrhahn, 283–291.

- Parsons, Laurel / Brenda Ravenscroft (2017), »Introduction«, in: *Analytical Essays on Music by Women Composers. Concert Music, 1960–2000*, hg. von Laurel Parsons und Brenda Ravenscroft, Oxford: Oxford University Press, 1–13.
- Pfaller, Robert (2012), *Zweite Welten. Und andere Lebenselixiere*, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Rebentisch, Juliane (2013), *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg: Junius.
- Reckwitz, Andreas (2017), *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Rentsch, Ivana (2012), »Fast gesprochen«. Franz Liszts Liedästhetik und das Melodram des 19. Jahrhunderts«, in: *Franz Liszt und seine Bedeutung in der europäischen Musikkultur*, hg. von Markéta Štefková, Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 75–90.
- Shreffler, Anne C. (2013), »Musikalische Kanonisierung und Dekanonisierung im 20. Jahrhundert«, in: *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, hg. von Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann, München: edition text + kritik, 606–625.
- Sponheuer, Bernd (1987), *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von ›hoher‹ und ›niederer‹ Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*, Kassel: Bärenreiter.
- Szymczyk, Adam (2017), »14: Iterabilität und Andersheit: Von Athen aus lernen und agieren«, in: *Der documenta Reader*, hg. von Quinn Latimer und Adam Szymczik, München: Prestel, 17–42.
- Thiele, Carmela (2014), »Qualität ist eine leere Kategorie«, *taz*, 18.3.2014. <https://taz.de/Kuenstlerischer-Leiter-der-Documenta-14/!5046209> (8.4.2020)
- Treydte, Elisabeth (2016), »Schreiben über Komponist\*innen. Eine geschlechterforschende Rekonstruktion des aktuellen Diskurses in der *Neuen Zeitschrift für Musik*«, in: *Wissenskulturen der Musikwissenschaft: Generationen – Netzwerke – Denkstrukturen*, hg. von Sebastian Bolz, Moritz Kelber, Ina Knoth und Anna Langenbruch, Bielefeld: transcript, 279–298.
- Treydte, Elisabeth (i. V.), »Von der Praxis des ›politischen Komponierens‹ und weiteren Modeerscheinungen. Überlegungen zu den Geschlechterverhältnissen in der zeitgenössischen Musik«, in: *Gender und Neue Musik: Von den 1950er Jahren bis zur Gegenwart*, hg. von Vera Grund und Nina Noeske, Bielefeld: transcript.
- Walter, Michael (2013), »Kanonbildung durch begründetes Werturteil in der Musikwissenschaft«, in: *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, hg. von Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann, München: edition text + kritik, 86–100.
- Wicke, Peter (2001), »»Move Your Body«. Über den Zusammenhang von Klang und Körper«, in: *Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wesenszüge und Erscheinungsformen*, hg. von Claudia Bullerjahn und Hans-Joachim Erwe, Hildesheim: Olms, 61–83.
- Willems, Gottfried (2001), »Der Weg ins Offene als Sackgasse. Zur jüngsten Kanon-Debatte und zur Lage der Literaturwissenschaft«, in: *Begründungen und Funktionen des Kanons: Beiträge aus der Literatur- und Kunstwissenschaft, Philosophie und Theologie*, hg. von Gerhard R. Kaiser und Stefan Matuschek, Heidelberg: Winter, 217–267.

Noeske, Nina (2020): Analyse des Werturteils – Analysen, wer urteilt? ›Qualität‹ und Qualitätsmaßstäbe in der Musikforschung [Analysis of Value Judgement – Who Judges Analyses? “Quality” and Quality Standards in Music Research]. ZGMTH 17/1, 81–102.  
<https://doi.org/10.31751/1028>

© 2020 Nina Noeske (nina.noeske@hfmt-hamburg.de)  
Hochschule für Musik und Theater Hamburg

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.  
This is an open access article licensed under a  
Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 26/08/2019

angenommen / accepted: 09/10/2019

veröffentlicht / first published: 15/06/2020

zuletzt geändert / last updated: 15/06/2020

# Genie oder kein Genie, ist nicht die Frage

## Perspektiven auf Clara Wieck Schumanns Kompetenzerwerb<sup>1</sup>

Janina Klassen

Gustav Schilling charakterisierte Clara Wieck Schumann 1838 als geniale Virtuosin ebenso wie als geniale Komponistin, während sie selbst keinen Geniestatus für sich beanspruchte. Durch die im medizinisch-anthropologischen Diskurs im 19. Jahrhundert behauptete ›natürliche Ungleichheit‹ von Frauen und Männern wurde die Idee eines heldenhaften Genies, das unangestrengt und voraussetzungslos originelle Ideen produziert, verstärkt. Demgegenüber dokumentierte die Künstlerin, dass Komponieren harte Arbeit sein könne und sie das Handwerk systematisch gelernt habe. Heute hat sich der Fokus von der Diskussion des Genies auf die Erforschung von Kreativität verlagert. Einige zentrale Fragen, wie die nach den Akteur\*innen, dem Publikum, den Aktionen, den Artefakten sowie den soziokulturellen und materiellen Entstehungsbedingungen musikalischer Werke können mit Kategorien der Genderforschung verbunden werden. Aus dieser Perspektive betrachte ich die Entstehung von Clara Wieck Schumanns *Scherzo* op. 10 und der *Romanze* op. 11/2. Die Kenntnis, wie und was unter Genie zu verschiedenen Zeiten verstanden wurde, konfrontiert uns damit, über eigene explizite wie implizite Überzeugungen nachzudenken und neue Zugänge zu ›post-genialistischen‹ Kunstwerken zu erarbeiten.

In 1838 Gustav Schilling characterized Clara Wieck Schumann as a virtuoso and composer of genius; however, she never claimed genius for herself. The assumed naturalness of female inequality in medical and anthropological discourses of the nineteenth century reinforced the idea of a natural-born heroic genius who produces original ideas without effort and preconditions. In contrast, Clara Wieck Schumann documented that composing could be hard work and that she had received a systematic musical education. Today, the discussion of genius has given way to research on creativity. Some key questions of this research such as the actors, audiences, actions, artifacts, and sociocultural and material affordances of musical works can be connected to categories of gender studies. From this perspective I reflect on the compositional process of Clara Wieck Schumann's *Scherzo* op. 10 and *Romanze* op. 11, no. 2. Understanding the concept of genius in different historical periods prompts us to re-think our own explicit and implicit assumptions and to find new approaches to "post-genius" art works.

Schlagworte/Keywords: acquisition of competencies; Bewertungskriterien; creativity; Doing Gender; Genie; genius; Kompetenzerwerb; Kreativität; Musik abseits des Geniediskurses; post-genius artifacts; value criteria

I

»Wieck (oder Wieck), Clara, [ist] unter den jetzt lebenden Claviervirtuosinnen unbedingt die größte, überhaupt aber eine geniale Künstlerin«, so beginnt Gustav Schillings Personenartikel über die damals Neunzehnjährige im *Universal-Lexicon der Tonkunst* von 1838.<sup>2</sup> Ihr Spiel sei »belebt von einer hinreißenden Genialität [...]. Auch als Componistin hat sich dieselbe bereits auf eine eben so geniale Weise denn als Virtuosin hervor-

1 Der Artikel schreibt den Radioessay »Clara Wieck Schumann hören: Genie oder kein Genie ist hier nicht die Frage«, gesendet im SWR 2 am 1.7.2019, fort.

2 Schilling 1838, 861.

gethan.«<sup>3</sup> Schillings Wortwahl enthält eine schon im 18. Jahrhundert formulierte Verknüpfung von ›genial‹ und ›Genialität‹ in Verbindung mit Virtuosität, wie Angaben im *Deutschen Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm zum überaus breiten Begriffsfeld von ›Genie‹ belegen.<sup>4</sup> ›Genial‹ deckt noch im heutigen umgangssprachlichen Gebrauch eine nicht analysierbare Überwältigungserfahrung ab.<sup>5</sup> In ein Konzept von Virtuosität, das nicht so sehr »mit dem tadelnden Nebensinn des äusserlichen Könnens«<sup>6</sup> verknüpft war, sondern die *virtù*, Kraft und Tugend, einbegreift, hat Ernst Ludwig Gerber 1790 auch Virtuosinnen als biografiewürdig einbezogen, wie Melanie Unseld in ihrer instruktiven Untersuchung über Genie und Geschlecht darlegt.<sup>7</sup> Gerbers Entscheidung spiegelt zugleich einen bis weit ins 19. Jahrhundert hinein kontrovers geführten Diskurs über das Verhältnis von kompositorischem Einfall und klingender Realisierung als zwei untrennbaren Bedingungen von Musik wider, zu dem auch Schillings Artikel zählt. Gerbers Offenheit gegenüber einem auf kulturelles Handeln erweiterten Ansatz von Biografiewürdigkeit sei »unter der Heroengeschichtsschreibung und dem Genie-Diskurs des 19. und 20. Jahrhunderts verloren gegangen«,<sup>8</sup> so Unseld. Eine »Schlüsselrolle« bei der Konstituierung eines neuen Geniekonzepts mit heroischen Zügen kommt dabei Beethoven »als Person und seinen Werken« zu.<sup>9</sup> Daran richtet sich fortan die dominierende musikalische Geniezuschreibung aus, verbunden mit einem ästhetischen Autonomiekonzept, in dem das Neue, Zukunftsweisende ein zentraler Faktor ist.

Die Fokussierung auf ein männliches Genie, das »gleichsam ohne Studium und Regel [...] Vollkommenheit erlangt«,<sup>10</sup> wie Heinrich Christoph Koch 1802 formuliert, korrelierte um 1800 mit einer Neukonzeptualisierung der Geschlechterhierarchie im medizinisch-anthropologischen Diskurs auf naturwissenschaftlicher Grundlage. Daraus resultierte eine als naturgegeben apostrophierte weibliche »Sonderanthropologie«.<sup>11</sup> Durch sie sollten Frauen von der allgemeinen Wissenschaft vom Menschen auf der Grundlage biologischer Kriterien abgespalten und als gesonderte Spezies kategorisiert werden. »[D]ie beiden Begriffe, ›Mann und Weib‹, führen uns auf den Punkt, wo die Gesellschaftskunde in die Anthropologie hinübergreift, wo der natürliche Gegensatz der menschlichen Geschlechter ein naturwissenschaftlicher wird, wo der Anatom für uns den Beweis antritt, daß die Ungleichheit der ursprünglichsten und buchstäblich ›organischen‹ Gliederung des Menschengeschlechtes eine unverilgbare sey«,<sup>12</sup> behauptete Wilhelm Heinrich Riehl 1855. Auf diese Weise naturalisierte Riehl »die Ungleichheit der menschlichen Berufe und damit auch die sociale Ungleichheit« zwischen den Geschlechtern.<sup>13</sup> Mit dem kon-

3 Ebd., 862.

4 »[...] bemerkenswert ist ital. virtù neben genie [...], daher virtuos, [...] der virtuose, eigentlich genialer Künstler als mensch in höchster vollendung [...].« (Grimm 1897, 3411)

5 Vgl. Ortland 2010, 662 und Bullerjahn 2004, 125.

6 Grimm 1951, 374.

7 Vgl. Gerber 1790, VII f.; Unseld 2013, 29 f.

8 Ebd., 30.

9 Ebd., 35.

10 Koch 1802, 659.

11 Honegger 1996, 182.

12 Riehl 1855, 4 f.

13 Ebd., 5.

kreten *Doing Gender*<sup>14</sup> und – aus heutiger Sicht – fragwürdigen pseudowissenschaftlichen Argumenten wurde über Jahrzehnte hinweg beharrlich die Fähigkeit der Frauen zur Generierung von Kunst- oder Geistesprodukten wegdiskutiert, wie Claudia Honegger nachzeichnet.<sup>15</sup> Die immer wieder behauptete naturgegebene Geschlechterdifferenz ist weitgehend unreflektiert in das lebensweltliche Alltagswissen eingegangen und legitimiert bis heute einen *Gender Bias* in der Kunst.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts flacht das Interesse an den »glorified images of the genius«<sup>16</sup> deutlich ab. Vielmehr richtet sich der Forschungsfokus einer seit den 1950er Jahren etablierten allgemeinen Kreativitätsforschung auf die schöpferischen Prozesse bei der Produktion und bei operativen oder performativen Problemlösungen, ihre Entstehungsbedingungen sowie die Untersuchung der Anteile von Veranlagung (»nature«) und Umfeld (»nurture«).<sup>17</sup> Musikbezogen findet Kreativitätsforschung hauptsächlich im Bereich von Musikpsychologie und -pädagogik statt. Es lohnt sich, Erkenntnisinteressen und kulturwissenschaftliche Fragestellungen der Genderforschung mit den systematischen Kategorien der Kreativitätsforschung zu kombinieren, weil damit Fragen nach dem besonderen Umfeld und dem kulturellen Handeln verfolgt werden können. Dabei greife ich methodisch zwei Anregungen auf, um sie am Einzelfall zu erproben, zum einen Claudia Bullerjahn's Beitrag zum kreativen Genie und zum musikalischen Kompetenzerwerb,<sup>18</sup> zum anderen das Setting von Vlad P. Glăveanu. In diesem werden fünf Untersuchungsparameter vorgeschlagen, nämlich: »Actors, Audiences, Actions, Artifacts, and Affordances«.<sup>19</sup> Dazu wird gefragt, in welcher Beziehung die Parameter zueinander stehen: »How do actors relate to their audiences in creativity? How does creative action make use of sociocultural and material affordance? And do creative actors use existing artifacts in producing new ones?«<sup>20</sup> Bereits bekannte Fakten zu Clara Wieck Schumanns Komponieren werden (im Bewusstsein um das Problem einer in die Vergangenheit zurückprojizierten gegenwärtigen Theorie) im Folgenden aus dieser erweiterten Perspektive diskutiert.

## II

Vor dem Hintergrund der Heroisierung des männlichen »schöpferischen Genies«<sup>21</sup> überrascht es nicht, wie selbstverständlich Robert Schumann Anfang der 1830er Jahre mit einem essentialistischen Geniekult kokettiert. »Könnt' ich nur ein Genie seyn«,<sup>22</sup> lautet ein selbstironischer Stoßseufzer im Tagebuch von 1831. In *Meister Raro's, Florestan's und Eusebius' Denk- und Dichtbüchlein* greift Schumann in einem Hase-und-Igel-Aphorismus ebenfalls das populäre Bild des unangestregten genialen Schöpfers auf: »Das ist der Fluch des Talents, daß es, obgleich sicherer und anhaltender arbeitend als das Genie,

14 Vgl. zur Kategorie des Geschlechterwissens Wetterer 2008, 13–35; eine Einführung zur Geschlechtergeschichte bieten Heinsohn/Kemper 2012.

15 Honegger 1996, 182–192.

16 Glăveanu/Kaufman 2019, 14.

17 Ebd., 16.

18 Bullerjahn 2004.

19 Glăveanu 2013; vgl. Kaufman/Glăveanu 2019, 28.

20 Ebd.

21 Grimm 1897, 3411.

22 R. Schumann 1971, 331.

kein Ziel erreicht, während das Genie längt auf der Spitze des Ideals schwebt und sich lachend umsieht!«<sup>23</sup> – ein Zustand, der, so Bernhard R. Appel,<sup>24</sup> für Robert Schumanns eigenes Komponieren mehr Wunsch als Realität war. Auch Clara Wieck Schumann spricht von ihrem Bräutigam als ›Genie‹. An die Bitte, etwas Geeignetes für ihre Auftritte zu komponieren, »was für das Publikum ist«, fügt sie den Kommentar: »Für ein Genie ist das freilich erniedrigend, doch die Politik verlangt es nun einmal.«<sup>25</sup> Dagegen hat die Künstlerin zwar Zuschreibungen wie die von Schilling hingenommen, aber weder als Virtuosin noch als Komponistin Genialität oder gar einen Geniestatus auf sich selbst bezogen, soweit die umfangreichen bislang veröffentlichten Ego-Dokumente erkennen lassen, – und hat dabei trotzdem komponiert.

Dem Narrativ eines voraussetzungslosen in Einsamkeit gleichsam autopoesisch entstandenen Œuvres stehen Clara Wieck Schumanns Zeugnisse gegenüber. Aus ihnen geht hervor, dass es auch mühsam sein kann, die noch vagen inneren Klangvorstellungen zu einem konsistenten Konzept zu entwickeln. Sie in Notation zu transformieren, gelingt nicht immer spontan. Während des Schaffensprozesses nutzte die Künstlerin bisweilen verschiedene Netzwerke. So wurde in Privatzirkeln die Wirkung von Repertoirestücken erprobt, bevor sie auf öffentlicher Bühne präsentiert wurden. Bei ihren Kompositionen tauschte die Künstlerin auch mit Fachkolleg\*innen Erfahrungen aus, um Qualität und Wirkung im Probelauf zu testen, Korrekturen oder Varianten auszuloten. Damit schaffte sie sich eigene künstlerische Kommunikationsforen. Sie riskierte kritische Kommentare, mit denen sie sich auseinandersetzte, auch, indem sie sie zurückwies.<sup>26</sup> Die Hörer\*innenposition war wichtig. Zudem sammelte sie schon früh Erfahrungen mit Gemeinschaftsproduktionen. Im Februar 1836 begann sie mit dem Dresdner Kapellmeister und Komponisten Franz Schubert ein Duett über ein Thema aus Daniel-François-Esprit Aubers Oper *Le Cheval de Bronze* (1835) zu komponieren. Belegt ist auch die Arbeit an Bravourvariationen über ihre eigene G-Dur-Mazurka op. 6/5 mit Carl Banck.<sup>27</sup> Allerdings bleibt offen, ob diese Vorhaben beendet wurden. Einige ebenfalls nicht erhaltene, mit oder unter der Aufsicht ihres Vaters erarbeitete frühe Stücke entstanden im Rahmen der Ausbildung.<sup>28</sup>

Clara Wieck Schumann machte kein Geheimnis daraus, dass sie Komponieren durch systematische Schulung erlernt hatte. In den semiöffentlichen, d. h. für einen begrenzten Familien- und Freundeskreis einsehbaren *Jugendtagebüchern* ist ihre Erziehung dokumentiert, da Friedrich Wieck diese Quelle ursprünglich als Beleg (s)einer neuen musikdidaktischen Methode nutzen wollte. Das Mädchen erhielt eine handwerklich orientierte musikalische Kompaktausbildung. Neben Klavier-, Gesangs- und Violinstunden lernte sie allgemeine Grundlagen der Instrumentation bei Carl Reissiger (1834). Während der Instrumentalausbildung absolvierte sie außerdem verschiedene Kurse in Grundlagen der Satztechnik bei Theodor Weinlig (1830), Carl Gustav Kupsch (1831), Heinrich Dorn

23 R. Schumann 1854, Bd. 1, 33.

24 Vgl. zu R. Schumanns Schaffensweise die grundlegende Darstellung in Appel 2006, 140–165.

25 C. und R. Schumann 1987, 469.

26 Vgl. hierzu auch den Beitrag von Thomas Wozonig in dieser Ausgabe, <https://doi.org/10.31751/1030> (15.6.2020).

27 C. Schumann 2019, 211 und 234.

28 Das Lied *Der Wanderer* WoO (1830–31) wurde 1875 posthum unter Friedrich Wiecks Namen publiziert. Eine im *Brahms-Institut Lübeck* befindliche Kopistenabschrift nennt dagegen Clara Wieck als Komponistin; vgl. Gerd Nauhaus in C. Schumann 2019, 401.

(1832) und Siegfried Dehn (1837). Das Gesamtpaket aus Klavierspiel, Repertoirebildung, Analyse und Tonsatz diente dem Ziel einer Profilierung des ›Wunderkinds‹ zur KomponistenperformerIn und war zugleich Teil einer Marketingstrategie zum Karriereaufbau. »Daß sie komponieren könnte, wollte aber niemand glauben [...]. Als sie aber über ein aufgegebenes Thema phantasiert hatte, so war alles außer sich«,<sup>29</sup> so Friedrich Wieck 1830. Die Kreativitätsschulung erfolgte in Reflex auf das Publikum und das Feedback der Präsentationen motivierte umgekehrt die junge Künstlerin zu neuen Plänen. Zwischen Improvisieren über und dem Variieren von Themen ist der Übergang fließend. Der Weg vom momentanen Einfall zum planvoll strukturierten Ablauf enthält indes einen Qualifizierungsschritt, der sich in der *Romance variée* op. 3 über ein eigenes Thema von 1833 hörend nachvollziehen lässt. Das Abwandeln von Tanzvorlagen, wie in den Polonaisen op. 1, den *Caprices en forme de valse* op. 2 und den *Valses romantiques* op. 4 (1834), war eine schon im 18. Jahrhundert bewährte Methode und erfolgte auf der Basis erlernter Tonsatzregeln. Dem gegenüber kann der in diesen Stücken zu beobachtende lustvolle Regelverstoß als ein Ausscheren zu mehr Eigenständigkeit und Originalität gewertet werden.<sup>30</sup>

Weitere Entwicklungsstufen stellten die freie Umsetzung von Höreindrücken romantischer Schaueropern in planvolle Formkonzepte in den *Quatre pièces caractéristiques* op. 5 (1833–36) und die kreative Auseinandersetzung mit neuesten Klavergattungen Chopins<sup>31</sup> in den *Soirées musicales* op. 6 (1834–36) dar. Hier unterstützten die erlernten Kontrapunkttechniken die Möglichkeiten klanglicher Verdichtung durch den partiellen Einbezug linearer Zusatz- und Gegenstimmen. Virtuoser Übermut kennzeichnet das fantasieartige Konzept des Klavierkonzerts op. 7 (1833–36). Klaviertechnisch wird alles eingebracht, was die junge Virtuosin aufzubieten wusste. Der langsame Satz, Romanze, endet in einem intimen Zwiegespräch zwischen Klavier und Solocello. Es gelingt der Sechzehnjährigen, einen Nachklang des »Zaubercello[s]«<sup>32</sup> von Theodor Müller, mit dem sie eine kurze Verliebtheit verband, musikalisch umzusetzen. Explizites wie implizites, kognitives wie körperliches musikalisches Wissen, gespeist aus Instruktion, Partiturstudien, Arrangements fremder Werke sowie den musikalischen Erfahrungen mit ihrem breitgefächerten Auftritts- und Studienrepertoire zwischen Bach, Scarlatti, Beethoven, Herz, Moscheles, Henselt, Chopin, Mendelssohn, Liszt, Thalberg und Schumann, beeinflusste ihre eigene Produktion.

Zum Zeitpunkt ihres internationalen ›Durchbruchs‹ (1838) verfügte die Komponistin über genügend handwerkliche Souveränität, um das, was sie musikalisch mitteilen wollte, umsetzen zu können. Dazu zählte auch die Fähigkeit, ihre Stücke wirkungsvoll auf unterschiedliche musikalische Kontexte und Zielgruppen auszurichten. In den ›Bellini-Variationen‹ op. 8 (1837) wird eine beliebte Cavatine aus Vincenzo Bellinis Oper *Il Pirata* (1827) mit einem Feuerwerk extremer klaviertechnischer Raffinessen durchdekliniert. Die

29 Wieck 1968, 27.

30 Clara Wieck Schumanns Werdegang stimmt weitgehend mit den bei Bullerjahn (2004, 133–136) zitierten Beispielen heutiger systematischer Untersuchungen zur musikalischen Entwicklung überein.

31 Bei einem privaten Besuch von Chopin in Leipzig am 27.9.1835 spielte die Komponistin ihm u. a. das Finale aus ihrem noch nicht uraufgeführten Klavierkonzert op. 7 vor, Chopin präsentierte »ein Notturmo von sich«. (C. Schumann 2019, 195)

32 »Eben komme ich aus [...] der Zauberflöte, doch sie entzückte mich nicht, denn ich dachte, so schön wie es klingt, so gleicht es doch nicht dem Zaubercello des Theodor« (Clara an Clementine Wieck, Möller 2011, 67). Gemeint ist der Cellist des Braunschweiger Müller-Quartetts.

›Bellini-Variationen‹ bieten ein ausgezeichnetes Beispiel für Glăveanus Kategorie der »sociocultural and material affordance«. <sup>33</sup> Gemeint ist das Zusammenwirken von Publikumerwartung und der kreativen Ausreizung einer hochspezialisierten Spieltechnik. Das Stück sollte ein opernbegeistertes Publikum berauschen, eine Wirkung, die Wieck Schumann an der Reaktion ablesen konnte. »Spontini war nach dem Spiel meiner Variationen sehr entzückt [...]. Großartigkeit, die liebt er. Hervorstechende Melodie und doch Bewegung dabei«, <sup>34</sup> notierte die Komponistin im Tagebuch. Ein in die dritte Variation eingeschobenes berückendes »Adagio quasi Fantasia« (T. 168–174) mit harfenartigen, durch die aufgehobene Dämpfung verhallenden Arpeggien, in denen Töne des Themas wie Irrlichter schweben, wirkt wie ein Tombeau auf den mit knapp 34 Jahren verstorbenen Komponisten, für den Clara Wieck Schumann (und mit ihr eine ganze Generation) besonders schwärmte.

### III

Die Beispiele zweier so unterschiedlicher Stücke wie das 1838 komponierte brillante Scherzo d-Moll op. 10 und die etwa zur selben Zeit begonnene innige Romanze g-Moll op. 11/2 für Klavier zeigen, wie vielschichtig und wechselhaft die kreativen Prozesse der Komponistin verliefen. Ihre Beschreibung fordert vor allem dazu heraus, über die mit den musikästhetischen Kategorien ›autonom‹ oder ›heteronom‹ und den musikpsychologischen ›intrinsisch‹ oder ›extrinsisch‹ verbundenen Bewertungen nachzudenken. Autonome Konzepte und intrinsische Motivation werden höher bewertet als heteronome und extrinsische. Indes lassen sich bei beiden Stücken selbstbestimmte und werkautonom gedachte Konzepte und heteronome aus äußeren Anlässen angestoßene Schaffensimpulse nicht durchweg klar einschätzen, zumal sich anfängliche Motivationen im Laufe des Kompositionsvorgangs änderten. Diese Beobachtung betrifft auch Fragen nach den Gattungstraditionen und – damit verbunden – nach den Titeln.

Robert Schumann hat seinen bemerkenswerten Wunsch, »Du mußt mir etwas komponieren für die Zeitung sonst laß ich mich von Dir scheiden«, <sup>35</sup> mehrfach geäußert. Die hier zitierte Bitte, ein offener Kompositionsauftrag, stammt vom Februar 1838. Nach den erhaltenen Briefen zu schließen, reagierte die Künstlerin erst Monate später darauf. Sie habe ein Scherzo vollendet, berichtete sie im Juli 1838 aus Dresden, es eigne sich allerdings nicht als Beilage der *Neuen Zeitschrift für Musik*. »Für Dich habe ich schon seit langer Zeit eine Romanze angefangen, und es singt ganz gewaltig in mir, kanns aber nicht zu Papier bringen.« <sup>36</sup> Erhalten ist ein Dresdner Albumblatt vom November 1838 mit dem Incipit der späteren g-Moll-Romanze. <sup>37</sup> Den Entwurf des Scherzos führte die Künstlerin noch im Juli verschiedenen Interessierten und Experten vor, darunter den Komponisten Moritz Hauptmann, Louis Huth und Carl Krägen. »Krägen kommt an's misterioso [op. 10, T. 333] [...]. Er meckert! Ich mit ihm«, <sup>38</sup> so fasste sie die Auseinandersetzung zusammen, deren weiterer Inhalt im Brief nicht mitgeteilt wird. Ihrem Vater überließ sie das Stück mit

33 Kaufman/Glăveanu 2019, 28. Vgl. Glăveanu 2013, 71–73.

34 C. Schumann 2019, 243.

35 C. und R. Schumann 1984, 100.

36 Ebd., 193.

37 Staatsbibliothek zu Berlin, Mus.ms. autograph Clara Schumann 11.

38 Möller 2011, 107 f.

dem Kommentar: »Ich liebe es sehr, es ist sehr leidenschaftlich [...], schick es Schumann, vielleicht findet er doch noch etwas an der Composition auszusetzen [...]. Das ›misterioso‹ *streich mir aber ja nicht weg*, denn das ist das Schönste im ganzen Dinge.«<sup>39</sup>

Beim Scherzo op. 10 ist schwer zu entscheiden, was die Motivation zur Komposition auslöste. Es ist ohne speziellen Anlass komponiert. Eine öffentliche Aufführung wurde gleichwohl mitgedacht. In ihrem Brief an den Vater zog die Komponistin einen Rahmen, in dem sie sich künstlerisch positionierte, nämlich »neben Thalberg und Liszt«<sup>40</sup> zu bestehen. Bei der Konzeption des Stücks wirkten indes die Auseinandersetzung mit der durch Chopin etablierten Gattung des Scherzos als Klaviersolostück und spezifische Klangvorstellungen zusammen. Daher kommt der virtuosen Aufführung eine zentrale Rolle zu. »Freilich thut's mir leid, daß Ihr's nicht von mir hören könnt, da klingt es doch ein bischen anders, als wenn der alte Schulmeister [Friedrich Wieck] da anfängt mit der None!«<sup>41</sup> Clara Wieck Schumann nahm das Stück mit auf ihre Tournee nach Paris, zu der sie im Januar 1839 aufbrach. Ein als Uraufführung geltendes Datum ist nicht festlegbar. Beim Entwurf des Scherzos mischen sich intrinsische und extrinsische Anteile.

Erst in Paris, mehr als ein Jahr nach dem Kompositionsauftrag, kam die Künstlerin auf Robert Schumanns Nachfrage zurück. Es gelang ihr, sich mental in einen Erinnerungsraum zu versetzen, der die emotional hoch aufgeladene künstlerische Atmosphäre rund um Robert Schumann evozierte. Im Kontext ihres Pariser Alltags wandelte sich der Kompositionsanlass, Schumanns Auftrag, zu einer eigenen inneren und innerlichen Angelegenheit. Die Romanze g-Moll op. 11/2 wurde nun ausgearbeitet. Das in der Tiefe liegende, metrisch versetzte Hauptthema schlägt einen verhalten intimen Ton an, der Robert Schumann unmittelbar ansprach. »Wunderbar, wann hast Du das Stück in G moll geschrieben? Im März«, so Schumanns Antwort auf die Zusendung des Stücks im Juli 1839, »hatte ich einen ganz ähnlichen Gedanken; Du wirst ihn in der Humoreske finden.«<sup>42</sup> Unter dem Titel »Andante und Allegro« erschien die Romanze im September 1839 als Beilage zur *Neuen Zeitschrift für Musik*. Das Stück evozierte bekanntlich Schumanns tief emotionale Versicherung: »Du vervollständigst mich als Componisten, wie ich Dich. Jeder Deiner Gedanken kömmt aus meiner Seele, wie ich ja meine ganze Musik Dir zu verdanken habe.«<sup>43</sup> Gemeinsame Kompositionen von Clara und Robert Schumann sind erst nach der Verheiratung 1840 belegt.

Da Maurice Schlesinger im Frühjahr 1839 ebenfalls einen Beitrag von der Komponistin wünschte, lässt sich die Geschichte auch anders erzählen. In Paris gab es einen Absatzmarkt für Romanzen, an dem Schlesinger mit seinen Publikationsmedien und Salons wesentlich beteiligt war. Der Anstoß, die schon in Dresden begonnene Komposition für Schumanns *Neue Zeitschrift für Musik* weiter zu führen, könnte auch durch Schlesingers Interesse aktualisiert worden sein. Im April stellte die Künstlerin George Onslow »eine noch nicht vollendete Romanze« vor, »und er sagte mir auch Einiges darüber.«<sup>44</sup> Zwei Tage später entstand »ein kleines dramatisches Andante [...].«<sup>45</sup> Vermutlich ist es dieses

39 Ebd., 106 f. Hervorhebung im Original.

40 Ebd., 104.

41 Ebd.

42 C. und R. Schumann 1987, 640.

43 Ebd., 629.

44 C. Schumann 2019, 326.

45 Ebd., 327.

Stück, die spätere Romanze in As-Dur op. 11/3, von dem sie Schumann schrieb, dass Schlesinger es für die *Revue et Gazette Musicale de Paris* haben und sie es ihm nicht überlassen wolle. Sie wisse keinen Titel und bat Schumann um Hilfe, »einen für die Franzosen verständlichen« zu suchen.<sup>46</sup> Darüber entspann sich ein längerer schriftlicher Disput, nicht allein aufgrund der wechselseitig abgelehnten Vorschläge zwischen »Idylle«, »Notturmo«, »Walzer«, »Phantasiestück« oder »Mädchens Heimweh«, sondern auch über Schumanns Korrekturvorschläge. »Den Schluß, mir fast das Liebste, hast Du ganz und gar geändert [...]. Das Thema scheint mir gleich zu Anfang zu gelehrt, etwas zu wenig einfach und klar, freilich kunstreicher gesetzt.«<sup>47</sup> Da von den Romanzen op. 11 keine Skizzen erhalten sind, können die verschiedenen Korrekturvorschläge und ihre Abweisung oder Annahme nicht überprüft werden. Schlesinger erhielt am Ende nichts. Ergänzt durch ein drittes Stück, die Romanze in es-Moll op. 11/1, wurden die *Trois Romances pour Piano* op. 11 als Einzelheft im Wiener Verlag Mechetti ediert. Auch im Fall der g-Moll-Romanze scheinen also die Motivationen während der Entstehungszeit zu wechseln.

Kaum eindeutiger als die Motivationen sind aus meiner Sicht Fragen nach ästhetisch autonomen oder heteronomen Impulsen zu beantworten.<sup>48</sup> Beim Blick auf die Faktur der Stücke fällt auf, dass beide, das Scherzo op. 10 und die Romanze op. 11/2, so verschieden sie in Anlass, Charakter und im Tonfall auch sind, Gemeinsamkeiten haben. In beiden Fällen setzt sich Clara Wieck Schumann mit neuer Musik und den Gattungen ihrer Zeit produktiv auseinander. Bei der Übersendung des Scherzos erwähnt sie als Vergleichsgrößen zwar Liszt und Thalberg. Diese Bemerkung betrifft jedoch nicht die Komposition, sondern zielt auf ihr öffentliches Renommee als Komponistenvirtuosin. Vielmehr bilden im Scherzo op. 10 Chopins Scherzo in h-Moll op. 20 und vor allem das Scherzo b-Moll op. 31 die Modelle. Bei den Romanzen op. 11 gilt es dagegen, der Ende der 1830er Jahre ästhetisch fragwürdig gewordenen Gattung anspruchsvollere Entwürfe entgegenzusetzen. Vor diesem Hintergrund ist auch die Titelsuche einzuordnen. Beide Stücke haben vor allem eines gemeinsam: In beiden arbeitet die Komponistin an einer Individualisierung des den Stücken jeweils zugrunde liegenden Formmodells. Im Scherzo geht es um die traditionelle Anlage von Scherzo-Rahmenteil und zwei Trios, in der Romanze um die Liedform. Ein gemeinsames Strukturmerkmal beider Kompositionen ist die Vermittlung kontrastiver Formteile durch sorgfältiges motivisches Ein- und Ausfädeln, sodass die Stücke jeweils wie aus einem Guss gebildet wirken.

Im Scherzo op. 10 werden die Trios (Trio 1, T. 135–162; Trio 2, T. 207–274)<sup>49</sup> durch Über- und Rückleitungen sowie motivische Verknüpfungen in den Gesamtverlauf integriert. Darüber hinaus baut die Komponistin mit der gleichwertigen Verwendung des ersten durch die Trillerfigur eher amorphen thematischen Elements (T. 1–14) und des zweiten in der Gestaltung konsistenteren Gedankens (T. 15–30) ein Überraschungsmoment ein (Bsp. 1 / Audiobsp. 1). Die Verknüpfung der Formteile durch sorgfältige Über- und Rückleitungen mit Motivmaterial und Temporelationen aus beiden Formteilen ist auch ein Charakteristikum der dreiteiligen g-Moll-Romanze op. 11/2, sodass Hörende in die zum Kontrastteil (T. 51–84) hinführende Be- und die rückführende Entschleunigung ein-

46 C. und R. Schumann 1987, 500.

47 Ebd., 577.

48 Julian Caskel stellt dagegen die These von einem »heteronome[n] Zweck der Hervorkehrung äußerlicher Virtuosität« (2010, 551) seiner knappen und informativen Werkbeschreibung des Scherzos voran.

49 Vgl. die Übersicht ebd., 551–553.

bezogen werden. Zum Eindruck eines gleichsam gewachsenen Gebildes trägt darüber hinaus die Abwandlung der melodischen Zeilen in den Wiederholungen bei. Als weitere Besonderheit bietet das Stück ein Verwischen der Funktion von Melodie und Begleitung. So beginnt das Stück mit der Melodie in Tenorlage in der linken Hand, in die in gleicher Lage Begleitakkorde ›hineingetupft‹ sind, sodass beides zusammen als eine Art Klangband wahrgenommen werden kann. Dieser Eindruck verstärkt sich bei der Themenwiederholung (T. 9), wo eine zusätzliche Basstimme hinzutritt und den Satz verdichtet (Bsp. 2 / Audiobsp. 2).

Scherzo con passione  
Presto ♩. = 80

Beispiel 1: Clara Wieck Schumann, Scherzo d-Moll op. 10, T. 1–30

🔊 [http://storage.gmth.de/zgmth/media/1036/Klassen\\_Schumann\\_Audio01.mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/1036/Klassen_Schumann_Audio01.mp3)

Audiobeispiel 1: Clara Wieck Schumann, Scherzo d-Moll op. 10, T. 1–30; Dinorah Varsi, Legacy (Genuin GEN 15353), © 2015, DVD 4, Track 5, 0:06–0:31 [1997]

Andante

*p*

Pedal

5

10

14

Beispiel 2: Clara Wieck Schumann, Romanze g-Moll op. 11/2, T. 1–17.1

🔊 [http://storage.gmth.de/zgmth/media/1036/Klassen\\_Schumann\\_Audio02.mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/1036/Klassen_Schumann_Audio02.mp3)

Audiobeispiel 2: Clara Wieck Schumann, Romanze g-Moll op. 11/2, T. 1–17;  
 Jozef De Beenhouwer, *Clara Schumann. Complete Piano Works* (cpo 999758-2),  
 © 2001, CD 2, Track 6, 0:00–0:38

Vor dem Hintergrund aktuellen Komponierens kann gefragt werden, warum ich mich überhaupt noch mit dem Geniediskurs befasse. Eine erste schnelle Antwort lautet: weil im Beethoven-Jahr 2020 heroische Genievorstellungen ungebrochen reaktiviert werden. »Man schaut dort nicht richtig hin, wo der Fokus auf dem aus sich selbst schöpfenden Genie keine lebensweltliche Basis braucht: Ein Genie hat keine Herkunft, keine Ausbildung, keine Sozialisation.«<sup>50</sup> Etwas nachhaltiger sind die Überlegungen, die zu der Frage herausfordern, wie ich mich selbst dazu verhalten will. Allein die im *Deutschen Wörterbuch* gesammelten Beispiele konfrontieren mich mit einer Fülle von Vorstellungen und Konzepten. Sie laufen teilweise parallel und widersprechen sich durchaus. Die Auseinandersetzung mit dem unterschiedlichen Verständnis von Genie und Kreativität zu verschiedenen Zeiten lehrt mich indes, die Entwicklung von Bewertungskriterien in der Vergangenheit und ihre Nachwirkungen bis in die Gegenwart zu verstehen.<sup>51</sup> Die Vielfalt bietet eine Chance, differenzierter mit der Geniezuschreibung zu Akteur\*innen umzugehen und die damit bezeichneten Einzelfälle von Komponistinnen wie Komponisten ge-

50 Lemke-Matwei 2020.

51 Vgl. hierzu auch den Beitrag von Nina Noeske in dieser Ausgabe, <https://doi.org/10.31751/1028> (15.6.2020).

nauer zu untersuchen. Die »rezeptive Genialität«,<sup>52</sup> die Hans von Bülow 1864 vom Publikum forderte, ist ein weiteres noch wenig thematisiertes Beispiel für den variablen Gebrauch.

Dass das *Doing Gender* im Geniediskurs kommentierungsbedürftig ist, darf als Allgemeinplatz gelten. Bei der Suche nach Alternativen bietet sich die Kreativitätsforschung an. Allein, sie behebt das Dilemma, sich den eigenen Maßstäben zu stellen, nicht. Wenn ich Kriterien wie musikalische Diskursanbindung, Individualität und musikalische Detailarbeit an den Stücken Clara Wieck Schumanns hervorhebe, so deswegen, weil sie in meinem eigenen Wertesystem einen hohen Rang genießen. Damit werden jedoch performative klingende Phänomene analytisch noch nicht erfasst. Die Erarbeitung von Beschreibungskriterien für eine post-genialistische oder abseits des Genienarrativs sich ereignende Kunstproduktion hat erst in jüngerer Zeit begonnen. Kollektive Autorschaft, ästhetische Heteronomie, die Nutzung von Netzwerken und ein lebensweltlicher Einbezug sind aus heutiger Sicht positiv besetzte Aspekte. Nutzte der Nachweis einer gründlichen musikalischen Schulung, die ich als Qualitätsmerkmal einschätze, Clara Wieck Schumann im zeitgenössischen Kontext? Wie Komponieren im Schatten des oder der zeitgenössischen Genderdiskurse tatsächlich funktionierte, bleibt für mich eine offene Frage.

## Literatur

- Appel, Bernhard R. (2006), »Poesie und Handwerk. Robert Schumanns Schaffensweise«, in: *Schumann-Handbuch*, hg. von Ulrich Taddey, Stuttgart: Metzler / Kassel: Bärenreiter, 140–193.
- Bullerjahn, Claudia (2004), »Der Mythos um das kreative Genie: Einfall und schöpferischer Drang«, in: *Musikermythen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen*, hg. von Claudia Bullerjahn und Wolfgang Löffler, Hildesheim: Olms, 125–161.
- Bülow, Marie von (1925), *Hans von Bülow in Leben und Wort*, Stuttgart: Engelhorn.
- Caskel, Julian (2010), *Entwickelnde Repetition. Typologische Untersuchungen zum Scherzosatz in der zyklisch gebundenen Instrumentalmusik 1800–1850*, Kassel: Bosse.
- Gerber, Ernst Ludwig (1790), »Vorerinnerungen«, in: *Historisch-Biografisches Lexicon der Tonkünstler*, Bd. 1, I–XIV.
- Glăveanu, Vlad P. (2013), »Re-Writing the Language of Creativity. The Five A's Framework«, *Review of General Psychology* 17/1, 69–81. <https://doi.org/10.1037%2Fa0029528> (6.5.2020)
- Glăveanu, Vlad P. / James C. Kaufman (2019), »Creativity. A Historical Perspective«, in: *The Cambridge Handbook of Creativity*, 2. Auflage, hg. von James C. Kaufman und Robert J. Sternberg, Cambridge: Cambridge University Press, 9–26.
- Grimm, Jacob und Wilhelm (Hg.) (1897), »genie«, in: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 5, Leipzig: Hirzel, 3396–3450. <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=genie> (6.5.2020)
- Grimm, Jacob und Wilhelm (Hg.) (1951), »virtuose«, in: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 26, Leipzig: Hirzel, 372–374. <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=virtuos> (6.5.2020)

52 Bülow 1925, 230.

- Heinsohn, Kirsten / Claudia Kemper (2012), »Geschlechtergeschichte«, in: *Docupedia-Zeitgeschichte* <http://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.2.254.v1> (6.5.2020)
- Honegger, Claudia (1996), *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaft vom Menschen und das Weib 1750–1850*, München: dtv.
- Kaufman, James C. / Glăveanu, Vlad P. (2019), »A Review of Creativity Theories. What Questions Are We Trying to Answer?«, in: *The Cambridge Handbook of Creativity*, 2. Auflage, hg. von James C. Kaufman und Robert J. Sternberg, Cambridge: Cambridge University Press, 27–43.
- Koch, Heinrich Christoph (1802), *Musikalisches Lexikon*, Reprint Hildesheim: Olms 1985.
- Möller, Eberhard (Hg.) (2011), *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit der Familie Wieck* (= Schumann-Briefedition, Serie I, Bd. 2), Köln: Dohr.
- Lemke-Matwei, Christine (2020), »Er war kein Heros! Die Mythen der Nachwelt: Christine Lemke-Matwei im Gespräch mit Melanie Unseld und Birgit Lodes«, *Die Zeit* Nr. 2 (3.1.2020). <https://www.zeit.de/2020/02/ludwig-van-beethoven-komponist-mythen-birgit-lodes-melanie-unseld> (6.5.2020)
- Ortland, Eberhard (2010), »Genie«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 2, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wolfzettel, Stuttgart: Metzler, 661–709.
- Riehl, Wilhelm Heinrich (1855), *Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik*, Bd. 3: *Die Familie*, Stuttgart: Cotta.
- Schilling, Gustav (1838), »Wieck (oder Wieck), Clara«, in: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 6, hg. von Gustav Schilling, Stuttgart: Köhler, 861 f.
- Schumann, Clara (2019), *Jugendtagebücher 1827–1840*, hg. von Gerd Nauhaus und Nancy B. Reich, Hildesheim: Olms.
- Schumann, Clara und Robert (1984, 1987, 2001), *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, 3 Bde., hg. von Eva Weissweiler, Bd. 1 (1984), Bd. 2 (1987), Bd. 3 (2001), Basel: Stroemfeld.
- Schumann, Robert (1854), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 4 Bde., Reprint Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1985.
- Schumann, Robert (1971), *Tagebücher*, Bd. 1: *1827–1838*, hg. von Georg Eismann, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Schumann, Robert (1987), *Tagebücher*, Bd. 2: *1836–1854*, hg. von Gerd Nauhaus, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Unseld, Melanie (2013), »Genie und Geschlecht. Strategien der Musikgeschichtsschreibung und der Selbstinszenierung«, in: *Autorschaft, Genie, Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, hg. von Kordula Knaus und Susanne Kogler, Köln: Böhlau, 23–45.
- Wetterer, Angelika (2008), »Geschlechterwissen: Zur Geschichte eines neuen Begriffs«, in: *Geschlechterwissen und soziale Praxis*, Bd. 1: *Theoretische Zugänge – empirische Erträge*, hg. von Angelika Wetterer, Königstein: Helmer, 13–35.
- Wieck, Friedrich (1968), *Briefe aus den Jahren 1830–1838*, hg. von Käthe Walch-Schumann, Köln: Volk.

Klassen, Janina (2020): Genie oder kein Genie, ist nicht die Frage. Perspektiven auf Clara Wieck Schumanns Kompetenzerwerb [Genius, or not Genius – This is Not the Question. Perspectives on Clara Wieck Schumann's Acquisition of Competencies]. ZGMTH 17/1, 103–115.  
<https://doi.org/10.31751/1036>

© 2020 Janina Klassen (jklassen@mailbox.org)  
Hochschule für Musik Freiburg [University of Music Freiburg]

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.  
This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 23/02/2020  
angenommen / accepted: 01/04/2020  
veröffentlicht / first published: 15/06/2020  
zuletzt geändert / last updated: 15/06/2020



# Gender, Schaffensprozess und musikalische Analyse

## Clara Schumanns *Drei gemischte Chöre* (1848)

Thomas Wozonig

Der Beitrag befasst sich mit den 1848 komponierten *Drei gemischten Chören* von Clara Schumann, die wie nur wenige andere ihrer Kompositionen Einblick in das künstlerische Miteinander des Paares Schumann erlauben: Ihre Entstehung verdankt sich den gemeinsamen Aktivitäten im Dresdner *Verein für Chorgesang*, und nach der Uraufführung haben Clara und Robert Schumann die Stücke noch gemeinsam einem Bearbeitungsprozess unterzogen. Durch eine genaue Analyse des Autographs wird deutlich, dass Robert Schumanns Eingriffe keinesfalls als unidirektionale ›Korrekturen‹ der Erstfassung Clara Schumanns erscheinen, sondern vielmehr von einem gemeinsamen, mitunter dialogischen Bearbeitungsprozess ausgegangen werden muss. Dies wird vor allem anhand des am stärksten bearbeiteten Lieds »Gondoliera« gezeigt: Vor dem Hintergrund der biographischen und institutionellen Voraussetzungen der Komposition werden die verschiedenen Bearbeitungsschichten des Stücks diskutiert, die in ihnen greifbaren kompositorischen Konzepte analytisch reflektiert, und so letztlich demonstriert, wie die unterschiedlichen Blickwinkel einer kulturhistorisch orientierten Musikanalyse Aspekte einer Komposition aufzuzeigen vermögen, die für traditionelle, autonomieästhetische Zugangsweisen kaum zugänglich sind.

Clara Schumann's three a cappella part songs from 1848 (*Drei gemischte Chöre*) like few other of her compositions allow for substantial insight into the artistic dialogue of the Schumann couple: these songs were composed in the context of common activities in the Dresden *Verein für Chorgesang* and jointly revised after their first performance. A close reading of the autograph demonstrates that Robert Schumann did not simply correct Clara Schumann's original version in a unidirectional process of overwriting, but that we can witness a dialogic reworking process. This is exemplified mainly by exploring the various stages in the compositional process and by analytically reflecting the implied compositional concepts against the songs' biographical and institutional preconditions. The article thus aims at demonstrating how a historico-culturally informed analytical approach can provide insights into a composition that may seem inaccessible for traditional perspectives of structural analysis.

Schlagworte/Keywords: Clara Schumann; Dresden; Gender; gender studies; part song; Robert Schumann; secular choral music; sketch studies; Skizzenforschung; Weltliche Chormusik

Der 200. Geburtstag Clara Schumanns (1819–1896) brachte all jene Komponenten eines Gedenkjahres mit sich, wie sie für Komponist\*innen ihres Formats gemeinhin üblich sind. Den zahlreichen Aufführungen ihrer Werke<sup>1</sup> stand ein ähnlich intensiviertes Interesse auf Seiten der Wissenschaft gegenüber, die den Forschungsstand durch mehrere Veranstaltungen<sup>2</sup> und Publikationen<sup>3</sup> teils bedeutend vorantrieb, dem Diskurs mitunter auch neue

1 Allein in Leipzig waren der Komponistin im Rahmen des Projekts »Clara19« rund 170 Veranstaltungen gewidmet, darunter dutzende Musikaufführungen (vgl. <https://clara19.leipzig.de>, 6.2.2020).

2 Etwa »Musikwissenschaft und Genderforschung – Eine Tagung für Clara Schumann«, *Hochschule für Musik und Theater Leipzig*, 8. Februar 2019; »Die Herrlichste von allen«. Clara Schumann zum 200ten Geburtstag«, Zwickau, Dresden und Leipzig, 9.–12. Mai 2019; »Kunst und Forschung«. Clara Wieck Schumann zum 200. Geburtstag« (mit Rekonstruktion des Konzerts vom 9. November 1835, Solistin

Impulse zu verleihen suchte sowie das Jubiläum zum Anlass einer umfassenden Bilanzierung von Geschichte und Stand der Clara-Schumann-Forschung nahm.<sup>4</sup>

Die als Sammlung unbetitelten Chorlieder, die Schumann 1848 auf Texte Emanuel Geibels komponierte und die Gerd Nauhaus 1989 *Drei gemischte Chöre* getauft hat,<sup>5</sup> blieben allerdings selbst in diesem von Entdeckungseifer geprägten Jubiläumsjahr gänzlich unbeachtet. Die drei Chorlieder – »Abendfeyer in Venedig«, »Vorwärts« und »Gondoliera« – harren bis heute einer eingehenderen wissenschaftlichen Untersuchung,<sup>6</sup> ganz im Gegensatz zu den wiederholt behandelten Klavier- und Liedkompositionen Clara Schumanns.<sup>7</sup> Dabei erlauben diese Stücke wie nur wenige andere Einblick in das künstlerische Miteinander des Paares Schumann: Nicht nur verdankt sich ihre Entstehung gemeinsamen musikalischen Aktivitäten, nämlich im *Dresdner Verein für Chorgesang*; wie das heute im Schumann-Haus in Zwickau verwahrte Autograph zeigt, haben sie nach der ersten Aufführung auch noch gemeinsam an den Stücken gearbeitet, wobei die Eingriffe vor allem in »Gondoliera« tief in die Struktur des Werks reichen. Die heute verfügbare, 1989 von Gerd Nauhaus bei Breitkopf & Härtel vorgelegte Ausgabe und darauf basierende Aufführungen präsentieren demnach das Produkt eines auch durch äußere Faktoren mitbedingten, künstlerischen Kommunikationsprozesses, was in der (allerdings mit anderen Intentionen erstellten)<sup>8</sup> Edition kaum bewusst gemacht wird.

Die weitgehende Nichtbeachtung des Werkes von wissenschaftlicher Seite dürfte dabei vor allem auf den Umstand zurückzuführen sein, dass sich die Gattung der Chorwerke als einzige nicht in die Kategorie des vom und für das Klavier bestimmten Komponierens der Pianistin einordnen lässt.<sup>9</sup> An der einseitigen Rezeption von Clara Schumann als Pianistin und Klavierkomponistin sowie dem reflexhaften Bezug ihres Schaffens auf ihren Gatten Robert hat die musikalische Genderforschung in jüngerer Zeit verstärkt Kritik geübt, da sie den Blick auf alternative Zugänge und Dimensionen zu verstellen drohten. Schon 1999 kritisierte Eva Rieger an Teilen der Clara-Schumann-Forschung das Verhaftet-

Ragna Schirmer), *Hochschule für Musik Freiburg*, 10.–11. Mai 2019; »Clara Schumann (née Wieck) and Her World«, *University of Oxford*, 14.–16. Juni 2019; Hauptsymposium »Die Begleiterin – Clara Schumann, Lied und Liedinterpretation« im Rahmen der Jahrestagung der *Gesellschaft für Musikforschung* 2019, *Hochschule für Musik Detmold*, 25. September 2019; »Performing Clara Schumann«, *Cornell University*, 16.–17. November 2019.

- 3 Vgl. etwa Seibold 2018; Schumann 2019; Knechtges-Obrecht 2019 sowie Kulturstiftung Leipzig 2019.
- 4 Hier ist vor allem die Monographie von Beatrix Borchard zu nennen (Borchard 2019, 52–72), in der auch die populärwissenschaftliche und filmische Rezeption der Komponistin behandelt wird. Joachim Draheim hat innerhalb dieser Publikation ein Werkverzeichnis beigetragen (ebd., 401–411).
- 5 Schumann 1989.
- 6 Hervorzuheben sind bereits die einleitenden Bemerkungen von Gerd Nauhaus (ebd., 3 f., 15 f.) sowie Klassen 2009, 265 f. Die den Chorstücken bisweilen zugewiesene WoO-Nummer 26 (vgl. Koch 1991) wird, im Gegensatz etwa zum Umgang mit den Klavierliedern, kaum verwendet.
- 7 Aus jüngerer Zeit sind hier etwa zu nennen Lewin 2009; Weaver 2014, insbesondere 396–398; Wollenberg 2015; Krebs 2016; Pedneault-Deslauriers 2016.
- 8 Hier stand »die Herstellung eines möglichst praktikablen Notentextes« (Nauhaus in Schumann 1989, [15]) im Vordergrund – ein Anspruch, der jedenfalls eingelöst wurde, wie gelegentliche Aufführungen (u. a. im Rahmen von »Clara19«) und Einspielungen belegen.
- 9 Neben den *Drei gemischten Chören* sind, abgesehen von einem als Kompositionsübung gedachten vierstimmigen Lied (vgl. Anm. 64), nur noch eine Ouvertüre (1831, nach Klassen 2009) und ein Scherzo für Orchester (1830–31, mehrere Aufführungen nachgewiesen) der jugendlichen Clara Wieck als Kompositionen ohne Klavier belegt. Vgl. <https://www.schumann-portal.de/werkverzeichnis-152.html> (6.2.2020).

sein in stark polarisierten, vor allem an Roberts Rolle geknüpften Modellen; gleichzeitig wies sie auch auf die Unzulänglichkeit traditioneller musikanalytischer Herangehensweisen an das kompositorische Schaffen der Komponistin hin.<sup>10</sup> Seither haben jüngere Strömungen einer kulturwissenschaftlich orientierten Musikwissenschaft, die autonomieästhetische Paradigmen und den traditionellen Autor\*innenbegriff in Frage stellen,<sup>11</sup> auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Clara Schumann wesentlich bereichert. Im spezifischen Feld der Musiktheorie und für einen ähnlichen historischen Kontext – nämlich am Beispiel Fanny Hensels – hat etwa Annegret Huber wiederholt die Notwendigkeit thematisiert, alternative Strategien für eine angemessene Auseinandersetzung mit Werken von Komponistinnen entwickeln zu müssen: Die heute geläufigen, in erster Linie »aus den Personalstilen einer kaum [ge]rechtfertigt[en Auswahl von Heroen abstrahiert[en]«<sup>12</sup> Analysewerkzeuge müssten hier notwendigerweise versagen.<sup>13</sup>

Ihre einzigartige Rezeption macht Clara Schumann allerdings zu einer singulären Erscheinung im Kontext weiblichen Komponierens, da ihre unbestrittenen Leistungen vor allem als Interpretin ihr eine fortlaufende Präsenz im öffentlichen Musikleben und später im Musikschrifttum sicherten (Letzteres freilich meist im Zusammenhang mit ihrem Ehemann). Dass sie hierdurch die »Schwelle des Geschichtsfähigen«<sup>14</sup> so früh überschritten hat, führte zur Ausprägung spezifischer, teils bereits seit Jahrzehnten tradiert Kategorien, die sich bisweilen als ebenso hemmend für die Einnahme alternativer Blickwinkel erweisen wie einige Prinzipien traditioneller androzentrischer Geschichtsschreibung. Dies gilt bereits für den Kontext des Dresdner *Vereins für Chorgesang*, der sich von anderen Handlungsräumen Clara Schumanns wie musikalischen Gesellschaften<sup>15</sup> oder dem öffentlichen Konzert unterscheidet: Begreift man Orte als »durch menschliches Handeln konkretisierte Räume«, als »Ergebnisse der in ihnen stattfindenden Interaktionen«,<sup>16</sup> kann man davon ausgehen, dass Schumanns Handeln im Chorverein auf anderen sozialen und ästhetischen Prämissen als ihr aufs Klavier bezogenes Schaffen beruhte. Insofern lässt sich die immer wieder ausgesprochene Warnung, dass viele künstlerisch aktive Frauen unsichtbar bleiben, wenn die zu ihnen gehörenden »Frauenräume« ignoriert werden,<sup>17</sup> auch auf einzelne Werke im Schaffen einer Komponistin übertragen: Dass die Chorlieder in der wissenschaftlichen Rezeption nämlich bisweilen überhaupt nicht erwähnt werden, also *unsichtbar* bleiben – selbst wenn wie etwa bei Veronika Beci<sup>18</sup> oder Irmgard Knechtges-Obrecht<sup>19</sup> die Erschließung neuer Gattungen und Musikformen während der Dresdner

10 Rieger 1999.

11 Einen Überblick über diese jüngeren Entwicklungen liefert Gerber 2016, 11–32.

12 Huber 2008, 126.

13 Vgl. ebd.; Huber 2001. Dass auch die Frauenmusikforschung bisweilen Analyse- und Interpretationsmodelle hervorgebracht hat, die ohne Rücksichtnahme auf relevante Kontexte zu ebenso problematischen Deutungen verleiten, hat etwa Kordula Knaus vor allem anhand des »gendered narrative paradigm« aufgezeigt (Knaus 2010, 178–182).

14 Begriff nach Raulff 1986, 10; vgl. Gerber 2016, 24.

15 Für eine Diskussion des in diesem Zusammenhang geläufigeren, aber problematischen Salon-Begriffs siehe Gerber 2016, 17–24.

16 Rode-Breyman 2009, 189 f.

17 Vgl. ebd., 187.

18 Vgl. Beci 2006, 193.

19 Während Beci die *Drei gemischten Chöre* überhaupt nicht erwähnt, deutet Knechtges-Obrecht sie zumindest im Zusammenhang mit Robert Schumanns »wahr[e] Flut von Werken für A-capella-Chor [...],

Jahre ausdrücklich thematisiert wird –, verdeutlicht, wie sehr die Stücke von üblichen Rastern verfehlt werden. Auch musiktheoretische Analysen müssen in einem derartigen Fall, abseits eines kanonisierten Repertoires (dem Clara Schumann heute zweifellos angehört), erweiterten Kontexten Rechnung tragen: Jede Edition, durch die lediglich eine Fassung der Chorlieder fixiert wird, blendet notwendigerweise den gemeinschaftlichen Arbeits- und Kommunikationsprozess aus, der im Autograph in faszinierender Weise dokumentiert ist; erst durch seine Berücksichtigung lassen sich wesentliche Merkmale der Chorlieder nachvollziehen und analytisch deuten. Somit gilt es zunächst, das Verhältnis zwischen Fassungen, Korrekturen und der Frage der Autor\*innenschaft sensibel zu verhandeln, wie das Cornelia Bartsch für den punktuell verwandten Fall der Geschwister Mendelssohn eindringlich demonstriert hat: »Die [Noten-]Texte bewegen sich hin und her, sie bekommen verschiedene Richtungen, Produktion und Rezeption, Schreiben und Lesen, Spielen und Hören sind nicht mehr klar getrennt, die Frage, wer einen Text ›autorisiert‹, ist nicht mehr zu beantworten.«<sup>20</sup>

Im Folgenden sollen diese Überlegungen anhand der *Drei gemischten Chöre*, vor allem anhand des dritten Stücks »Gondoliera« ausgeführt werden. Hierfür wird zuerst der biographische und institutionelle Kontext dargelegt, in welchem diese Stücke Clara Schumanns entstanden und aufgeführt wurden. Nach einer Beschreibung des Autographs und Clara Schumanns ursprünglicher Konzeption werden analytische Schlaglichter auf jene Stellen der »Gondoliera« geworfen, denen während des gemeinschaftlichen Bearbeitungsprozesses nach der Uraufführung größere Aufmerksamkeit zuteilwurde. Dabei zeigt sich, dass Robert Schumanns Eingriffe keinesfalls, wie das im Falle einiger anderer Werke wiederholt (und meist zu Unrecht)<sup>21</sup> vermutet wurde, als unidirektionale »Korrekturen« der Erstfassung Clara Schumanns erscheinen; der Schriftbefund suggeriert vielmehr die Verhandlung verschiedener Gestaltungsoptionen in einem künstlerischen Dialog, der auch zur vereinzelt Rücknahme von Eingriffen Robert Schumanns geführt hat. Da diese Eingriffe, die häufig mit formalen sowie klangdramaturgischen Überlegungen in Zusammenhang stehen, auf divergierende kompositorische Ansichten hinweisen, dienen Robert Schumanns A-cappella-Kompositionen mitunter als Bezugspunkt für einige analytische Überlegungen. Das Ziel ist dabei nicht eine ästhetische Gewichtung der verschiedenen Fassungen, sondern eine Diskussion der ihnen zugrundeliegenden Konzepte und des dialogischen Bearbeitungsprozesses, die viele Facetten erst in Verbindung mit biographischen, soziokulturellen und kompositionsästhetischen Kontexten offenbart.<sup>22</sup>

an deren Komposition sich auch Clara beteiligte«, an (2019, 93), zählt sie jedoch ebenfalls nicht zu jenen »bisher unerprobten Formen wie Sonaten, Fugen, Präludien und Variationen«, auf welche sich Clara Schumann in Dresden »[i]n ihrer eigenen kompositorischen Tätigkeit verlegte.« (Ebd., 89)

20 Bartsch 2007, 15.

21 Vgl. Draheim/Höft 1990, 5.

22 Von einem solchen methodischen Spagat könnten auch ergiebige Impulse für die Robert-Schumann-Forschung ausgehen, welche in Bezug auf dessen Chorschaffen vielfach »einmütig die funktionale Bindung an Schumanns eigene Tätigkeit als Chorleiter [betont] und vor diesem Hintergrund weitgehend auf ästhetische Auseinandersetzungen [verzichtet]« (Synofzik 2006, 459). Diesem Befund sind inzwischen nur wenige, jedenfalls kaum nennenswerte einschlägige Publikationen hinzugefügt worden. Zu erwähnen wären etwa die wenig innovativen Überblicksbeiträge Loos 2007, Braun 2009 und Gabrielli 2014. Tiefer in die Faktur ausgewählter Stücke ist Kapp 2010 eingedrungen. Nicht berücksichtigt ist hierbei das seit jeher umfangreichere Schrifttum zum orchesterbegleiteten Vokalschaffen, obgleich jüngere, kulturhistorisch orientierte Untersuchungen aufgezeigt haben, dass eine solche Trennung und damit Priorisierung unter zeitgenössischen Gesichtspunkten unhaltbar ist (vgl. Gerber 2016, 132–152, 191–201).

## ENTSTEHUNG: CLARA SCHUMANN IM DRESDNER VEREIN FÜR CHORGESANG

Die Entstehung der drei Chorlieder fällt in die Dresdner Jahre der Familie Schumann von 1844 bis 1850, die für Clara Schumann durch vielfältige Belastungen bei gleichzeitiger Verringerung ihrer pianistischen Aktivitäten geprägt waren, wobei sich letzteren bekanntlich auch ihr Ehemann wiederholt in den Weg stellte. Während sie daher über die Dresdner Stadtgrenzen nur selten hinausgelangte – und die einzige größere Konzertreise nach Wien, Brunn und Prag vom 23. November 1846 bis 4. Februar 1847 verlief ernüchternd –, war sie innerhalb der Stadt in verschiedenen Unternehmungen aktiv. Hierzu zählten einerseits die von Robert Schumann und Ferdinand Hiller gegründete Abonnementskonzertreihe, andererseits die am 9. Dezember 1848 erstmals abgehaltenen kammermusikalischen Soiréen Clara Schumanns mit den Brüdern Franz und Friedrich Schubert.<sup>23</sup> Besonders aktiv war Clara Schumann aber im von Robert Schumann gegründeten *Verein für Chorgesang*, der sich am 5. Januar 1848 mit knapp 90 Mitgliedern konstituierte und dem Robert Schumanns künstlerisch insgesamt unbefriedigende, aber (deshalb) anregende Tätigkeit als Liedermeister der Dresdner Liedertafel vorausgegangen war.<sup>24</sup> Der Eifer, mit welchem er sowohl den neuen Verein initiierte als auch sich der Leitung der Liedertafel entledigte, erklärt sich vor allem aus seiner künstlerischen Zielsetzung, wie er sie gegenüber Johannes Verhulst erläuterte:

Ich habe hier einen Chorverein gegründet, der in vollstem Flor steht, der mir schon viele schöne Stunden bereitet hat. Auch einen Männergesangverein dirigierte ich, gabs aber wieder auf, da er mir zu viel Zeit kostete. Und hat man den ganzen Tag musiziert, so wollen einem diese ewigen ♯-Akkorde des Männergesangsstils auch nicht munden.<sup>25</sup>

Wie aus dem von Robert Schumann mit typischer Akribie geführten ›Chornotizbuch‹ ersichtlich ist,<sup>26</sup> erarbeitete Schumann mit dem Chorverein in der Tat ein abwechslungsreiches und anspruchsvolles Programm, das Werke etwa von Jacobus Gallus und Palestrina, Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel, Joseph Haydn und Ludwig van Beethoven sowie selbstverständlich unmittelbaren Zeitgenossen wie Niels Wilhelm Gade und Felix Mendelssohn Bartholdy umfasste; zudem flocht er durchgehend eigene Kompositionen in die Proben und Aufführungen ein. Letzteres, nämlich »neue größere Sachen und Lieder einzustudieren«, die vor allem dem weltlichen Bereich zuzuordnen waren, bildete allerdings den »Hauptzweck«;<sup>27</sup> mit Repertoire des 16. und 17. Jahrhunderts beschäftigte man sich im Verein dagegen nur zu Beginn und für kurze Zeit.<sup>28</sup> Dass Robert Schumann an einem künstlerischen und gesangstechnischen Mindestmaß gelegen war – sicher nicht zuletzt im Hinblick auf die Ausführung seiner eigenen Werke –, unterstreicht

23 Vgl. Nauhaus 2010, 281 f.

24 Vgl. ebd.

25 Zit. nach Wasielewski 1906, 407. Auch im zeitgenössischen Diskurs steht die künstlerische Nachrangigkeit des Männerchorgesangs gegenüber gemischtstimmigen Formationen weitgehend außer Frage, vgl. Eichner 2010, insbesondere 146–149.

26 Das sogenannte ›Chornotizbuch‹, das Schumann auch später in Düsseldorf fortführte, ist bislang unediert und wird im Archiv des Robert-Schumann-Hauses (Signatur: D-Zsch 4871, VII C, 6–A3) verwahrt. Das Repertoire der Dresdner Jahre ist weitgehend wiedergegeben in Büttner [1897], 14–21.

27 Clara Schumann, zit. nach Litzmann 1905, 175.

28 Vgl. Appel 2006, 128.

der Gebrauch von Übungsstücken zur »Tonbildung«. <sup>29</sup> Clara Schumanns Schülerin Marie von Lindemann, die dem Chorverein von Beginn an angehörte, bestätigte diese künstlerischen Ansprüche:

Ohne sich dessen bewußt zu sein, hob er [Schumann] dadurch die ganze Versammlung auf eine höhere Stufe des Verständnisses. Jeder fühlte, daß es sich hier um ein ernstes Kunststreben handelte, und daß er dabei seine besten Kräfte einsetzen müsse, um dem Ganzen zu dienen. <sup>30</sup>

In diese Unternehmungen war Clara Schumann von Anfang an selbstverständlich und in einem Maße involviert, dass von einer »Doppelleitung« gesprochen werden kann:

Bedenkt man noch, welchen Einfluß die treffliche Künstlerin, Frau Clara Schumann, auf uns alle ausübte, indem sie unsern Gesang begleitete und uns das Verständnis der Musik durch ihr wunderbar durchgeistigtes Spiel näher brachte, so wird man sich vorstellen können, wie unter dieser Doppelleitung alle vorhandenen Kräfte gehoben wurden. <sup>31</sup>

Aus dem späteren Lebensmittelpunkt Düsseldorf sind zwei weitere Berichte erhalten, die anhand der Probenarbeit im dortigen Musikverein Rückschlüsse auf die Situation im Dresdner *Verein für Chorgesang* erlauben. Elisabeth Warren, eine Bekannte der Familie Schumann, äußerte sich 1862 zum »menschscheue[n] Wesen« Robert Schumanns und gelangt im Zuge dessen zur (von mehreren Zeitgenoss\*innen geteilten) Erkenntnis, dass er aufgrund seines Charakters

kein guter Dirigent war [...]. Schumann war eben eine zu innerliche, poetische, träumerische Natur. Zuweilen ließ er seine Schäflein ruhig laufen, versunken in seine Gedanken, dann erbarmte sich wohl seine Frau der verlassenen Herde. Sie saß meistens in der ersten Reihe im Saale, die Partitur auf den Knien, und gab uns von da zuweilen ein Zeichen, bis ihr Mann aus seinen Träumen wieder ganz zur Wirklichkeit zurückkehrte. <sup>32</sup>

Ähnlich äußerte sich der Komponist Robert Radeke 1864:

Auch einer Übung seines Chorvereins (welche er dirigierte, während Frau Clara am Flügel saß), wohnte ich bei. Interessant war mir die Wahrnehmung, daß eigentlich seine Gattin die Direktion in Händen hielt. Nur selten sprach der mit seinem so milden, weichen Organ ein Wort dazwischen. <sup>33</sup>

Dass Clara Schumann, wie Berthold Litzmann schreibt, schon in Dresden in Abwesenheit ihres Mannes auch einzelne Proben geleitet habe, <sup>34</sup> ist zwar nicht aus den Quellen zu beweisen, aber sehr wohl denkbar. <sup>35</sup>

29 Marie von Lindemann erwähnt »eine Chor-Solfeggie, die Schumann für diesen Zweck komponiert hatte« (zit. nach Büttner [1897], 8). Vgl. auch Synofzik 2006, 468 f.

30 Zit. nach Büttner [1897], 9.

31 Zit. nach ebd.

32 Zit. nach Borchard 2015, 218.

33 Zit. nach ebd., 219.

34 Vgl. Litzmann 1905, 180.

35 Das Probenprotokoll im »Chornotizbuch«, das bis auf wenige Ausnahmen (während der Jahre in Düsseldorf) von Robert geführt wurde, enthält leider keinerlei Angaben zur Leitung der Proben.

## KUNST UND BEZIEHUNG

Für Clara Schumann mag es mit Blick auf die ersten Monate nach der Vereinsgründung, in denen »die Übungen und die Schicksale des Vereins [...] Aufmerksamkeit und Zeit, manchmal mehr als erwünscht war, in Anspruch [nahmen]«,<sup>36</sup> ein naheliegender Gedanke gewesen zu sein, sich durch diese Aktivitäten zu einem Geschenk für den nahenden Geburtstag ihres Mannes am 8. Juni 1848 inspirieren zu lassen. Musikalische Präsente bildeten bekanntlich einen festen Bestandteil ihrer Künstlerehe: Schon Clara Schumanns »Am Strande«, »Ihr Bildnis« und »Volkslied« wurden 1840 als Weihnachtsgeschenke überreicht;<sup>37</sup> auch aus Anlass der drei darauffolgenden Geburtstage Robert Schumanns komponierte sie Lieder.<sup>38</sup> 1847 hatte sie sich schließlich mit dem Plan ihres Zweiten Klavierkonzerts besonders ambitionierte Ziele gesteckt. An Roberts 37. Geburtstag überreichte sie ihm ein Particell der ersten 175 Takte in Reinschrift, das sie mit der Widmung »Meinem geliebten Robert zum 8ten Juni 1847« versah.<sup>39</sup>

Dass Clara Schumann die Arbeit an diesem Konzert später offenbar nicht fortsetzte, kann als Symptom einer Krise betrachtet werden, in welche sie als Komponistin zu jener Zeit geriet. Hauptauslöser dürfte just ein Geschenk Robert Schumanns gewesen sein, nämlich das Klaviertrio d-Moll op. 63, dessen Erstdruck sie zu ihrem Geburtstag am 13. September 1847 in Händen halten konnte. Das Werk (»der erste Satz ist für mich einer der schönsten, die ich kenne«)<sup>40</sup> bedeutete offenbar einen Schock für Clara, für die gerade die Jahre in Dresden bis dahin eine produktive Schaffensphase dargestellt hatten und die sich durch ihr eigenes, im Jahr zuvor entstandenes Klaviertrio in g-Moll ihrer eigenen kompositorischen Fähigkeiten vergewissert hatte: »Mein Trio erhielt ich heute auch fertig gedruckt; das wollte mir aber nicht sonderlich auf des Roberts munden, es klang gar weibisch sentimental.«<sup>41</sup> Wie Janina Klassen es auf den Punkt gebracht hat, bekam der Komponistin »diesmal der interne häusliche Wettbewerb nicht gut. Hatte sie vorher die Partner-Konkurrenz angefeuert, so wirkte sie jetzt kontraproduktiv.«<sup>42</sup> Die abgebrochene Arbeit an ihrem Zweiten Klavierkonzert bestätigt dieses Bild und markiert jenen Moment, in dem sie begann, »sich innerlich davon zu verabschieden, als Komponistin eine Partnerin auf Augenhöhe zu bleiben.«<sup>43</sup> Dies mag neben der allgemeinen beruflichen und persönlichen Überlastung jener Jahre<sup>44</sup> auch mit ursächlich für die mehrjährige weitgehende Einstellung ihres Komponierens gewesen sein, der erst Mitte der 1850er Jahre mehrere neue Werke folgten.<sup>45</sup> Zwischen 1847 und 1853 (vom *Genoveva*-Klavierauszug [1851]

36 Litzmann 1905, 176.

37 Vgl. Klassen 2009, 211.

38 1841: op. 12/2, op. 12/4, op. 12/11 sowie »Die gute Nacht, die ich dir sage« WoO; 1842: op. 13/2 sowie op. 13/3; 1843: WoO 19, WoO 20 sowie op. 13/5.

39 Klassen 2009, 263.

40 Clara Schumann, zit. nach ebd., 261.

41 Zit. nach ebd. Vgl. auch Borchard 2019, 112 f.

42 Klassen 2009, 261.

43 Ebd., 266.

44 Ebd., 263–265.

45 Zu nennen sind vor allem die Drei Romanzen für Klavier solo op. 21 (1853–55, Erstdruck Leipzig 1855), die Drei Romanzen für Klavier und Violine op. 22 (1853, Erstdruck Leipzig 1855) sowie die *Sechs Lieder aus Jucunde* nach Hermann Rollett op. 23 (1853, Erstdruck Leipzig 1856).

abgesehen) sind allein die *Drei gemischten Chöre* aus ihrer Hand nachgewiesen.<sup>46</sup> Schon dadurch nehmen die Stücke eine Sonderstellung in ihrem Schaffen ein, wurden jedoch – wie auch das (freilich weitaus skizzenhaftere) Zweite Klavierkonzert – in der Forschung kaum thematisiert. Dabei lassen sich an diesen Stücken, die sie 1848 wieder als Geburtstagsgeschenk für ihren Ehemann entwarf, Aspekte der kompositorischen Intention aufzeigen, die jenseits eindimensionaler Erklärungsmuster von öffentlicher Erwartungshaltung, pianistischem Zugriff und autonomem Ausdruckswillen stehen.

Das heute mitunter befremdlich wirkende Abhängigkeitsverhältnis zu Robert Schumann, in das sich Clara Wieck durch ihre Eheschließung begab, wurde von jeher ausgiebig kommentiert. Häufig wurde und wird ihr Leben bis zum Tod ihres Gatten innerhalb der Kategorien von »Unterordnung, Verzicht oder Opfer«<sup>47</sup> gedeutet. Demgegenüber wurde wiederholt betont, dass die (außer Frage stehenden) persönlichen und künstlerischen Entbehrungen Clara Schumanns nicht nur in eindimensionaler Weise als Unterwerfung unter traditionelle Rollenbilder und patriarchalisch geleitete Kunstideologien, die den Produzierenden über die Reproduzierende stellen, gelesen werden dürfen. Clara Schumanns ausgeprägtes und auch artikuliertes Selbstbewusstsein als Künstlerin, die bereits vor ihrer Eheschließung zum Kreis der führenden Interpret\*innen Europas gezählt wurde und ihre Konzertaktivitäten später weitgehend selbstständig verwaltete,<sup>48</sup> konnte vor allem aufgrund ihrer aufrichtigen Verehrung gerade für den *Komponisten* Robert Schumann schadlos hinter die symbiotische Beziehung mit ihrem Ehemann zurücktreten. Peter Gülke etwa begriff dieses Verhältnis als die »von ihm [Robert] geschenkte Transzendenz, [...] in der sie sich, als eines idealisch gehöhten Wiederlagers, um nicht zu sagen: einer jenseitigen Belohnung für hienieden Erlittenes, aufgehoben wußte.«<sup>49</sup> Robert Schumanns Widerstand richtete sich dabei vor allem gegen Clara Schumanns pianistische Aktivitäten, die er als unvereinbar mit seiner Idealvorstellung vom »Hauptberuf als Mutter«<sup>50</sup> betrachtete. Ihr eigenes Schaffen förderte er dagegen in umso größerem Maße: Schon vor Beginn ihrer Beziehung hatte Robert Schumann Clara Wieck bei ihren kompositorischen Aktivitäten unterstützt,<sup>51</sup> später animierte er sie wiederholt zu neuen Projekten (und partizipierte teils aktiv daran: man denke an die Kontrapunktstudien der Dresdner Jahre)<sup>52</sup> und trieb die Publikation einiger ihrer Werke voran.<sup>53</sup> Dass diese affirmative Hal-

46 Diese Phase zwischen 1847 und 1853 erstreckte sich zwischen mehreren Beiträgen zu Clara Schumanns Hauptgattungen: 1846: Klaviertrio op. 17, »Zum Abschied« und »Mein Stern« nach Friederike Serre; 1853: *Variationen für Pianoforte über ein Thema von Robert Schumann* op. 20, *Sechs Lieder aus Jucunde* nach Hermann Rollett op. 23, »Das Veilchen« nach Johann Wolfgang von Goethe. Vgl. auch Klassen 2009, 524–527.

47 Dies wurde jüngst herausgearbeitet von Borchard 2019, 52–54.

48 Einen Überblick über zeitgenössische Urteile über Clara Schumann gibt Klassen 2009, insbesondere 133–161.

49 Gülke 2006, 36.

50 Zit. nach ebd. Häufig zitiert wird in diesem Zusammenhang auch ein Brief Robert Schumanns an seine Verlobte vom 18. Juni 1839, in welchem es unter anderem heißt: »Das erste Jahr unserer Ehe *sollst* Du die Künstlerin vergeßen, *sollst* nichts als Dir u. Deinem Haus und Deinem Mann leben, und warte Du nur, wie ich Dir die Künstlerin vergeßen machen will – nein das *Weib* steht doch noch höher als die Künstlerin, und erreiche ich nur das, daß Du gar nichts mehr mit der Oeffentlichkeit zu thun hättest, so wäre mein innigster Wunsch erreicht.« (Zit. nach ebd., 35)

51 Das früheste und gewichtigste Produkt ist Clara Schumanns 1836 vollendetes (Erstes) Klavierkonzert op. 7. Der Arbeitsprozess wurde detailliert dargelegt von Klassen 1994.

52 Vgl. Döge 2010.

tung wiederum bestimmten Voraussetzungen geschuldet war, hat etwa Janina Klassen hervorgehoben: »Ein zentrales Motiv dabei ist sicherlich gewesen, daß er ihre künstlerischen Ambitionen auf ein Feld lenken will, in dem sie im Privatbereich arbeiten kann und keine Konkurrenz für ihn ist, da sie selbst ihre eigenen Fähigkeiten als minderwertig betrachtet.«<sup>54</sup>

Dass Clara Schumann ihre kompositorischen Aktivitäten nach Robert Schumanns Tod beinahe gänzlich einstellte, hat zu verschiedenen Mutmaßungen geführt. Einerseits wird mit Verweis auf die ihr gewissermaßen von Geburt an (vor-)bestimmten Bahnen – sie war bereits durch ihren Vater selbstverständlich auch kreativ-schöpferisch angeleitet worden und hatte ab April 1830 geordneten Theorie- und Kompositionsunterricht durch Theodor Weinlig und Heinrich Dorn erhalten<sup>55</sup> – betont, Clara Schumann habe weniger aus eigenem Schaffenstrieb heraus komponiert denn lediglich den Erwartungshaltungen von Vater, Publikum und Ehemann entsprochen.<sup>56</sup> Einer solchen Auffassung, die wieder dem Erklärungsmuster der ›Unterwerfung‹ verhaftet ist, stellte etwa jüngst Beatrix Borchard eine Betonung der persönlichen und künstlerischen Autonomie Clara Schumanns entgegen: Sie habe sich nach dem Tod ihres Ehemannes bewusst der Förderung und Verwaltung seines künstlerischen Erbes verschrieben und durch ihre Verfügungsgewalt über Werk, Quellen und Interpretation dafür gesorgt, dass sie nach ihrem Tod »Teil des ›Begriffs‹ Schumann blieb«:<sup>57</sup>

Das idealisierende Deutungsangebot für die Konstellation, in der sie mit ihrem Mann lebte und arbeitete [...], machte sie sich also zu Eigen: Sein Werk wurde auch ihr Werk, ihre Arbeit Teil seines Werks. [...] Sie trat als Sachwalterin Schumanns auf und gab die Werke ihres Mannes heraus. Der Preis: sie verzichtete nicht nur darauf, noch einmal zu heiraten, denn das wäre einer Zerstörung der ›Figur‹ Clara Schumann gleichgekommen, sondern endgültig auf ein eigenes Werk.<sup>58</sup>

Vor diesem Hintergrund lassen sich nun auch die *Drei gemischten Chöre* innerhalb des Schaffens Clara Schumanns präziser verorten. Die Stücke entstanden in einer Zeit hoher persönlicher Belastung, in der das eheliche Miteinander durch verschiedene Faktoren beeinträchtigt wurde, etwa die Krankheitsschübe Robert Schumanns, die Mühen einer stetig wachsenden Familie oder den Tod des Sohnes Emil am 22. Juni 1847, aber auch durch eigene berufliche Frustration. Dass sich Clara Schumann in solchen Zeiten der Krise der Musik als ästhetisch-ideellem Kern ihrer Beziehung verstärkt zuwandte, ist ein naheliegender Gedanke, in dessen Sinne auch Borchard die Selbstbestimmtheit hinter ihren Kompositionen relativiert und – ohne allerdings die Chorlieder eigens zu thematisieren – dazu tendiert, »die Kompositionen der Dresdner Zeit als einen Versuch [zu] deuten, mit ihrem Mann, der sich immer mehr in sich zurückzog, im musikalischen Gespräch zu bleiben.«<sup>59</sup> Eine derartige Deutung darf allerdings nicht außer Acht lassen, dass

53 Die Drucke des kollaborativen *Liebesfrühlings* 1841 sowie der *Drei Präludien und Fugen* op. 16 1845 waren sogar Geburtstagsüberraschungen für Clara Schumann gewesen (Klassen 2009, 220, 256).

54 Klassen 1990, 291 f.

55 Vgl. Klassen 2009, 81 f.

56 Vgl. etwa Bromen 1997, 106 f.

57 Borchard 2019, 51.

58 Ebd., 114–115.

59 Borchard 2010, 57.

ihr das Komponieren bisweilen sehr wohl »das Eigenste und Innerste«<sup>60</sup> und den »Luxus« eines »Rückzugs in die idealere Sphäre der Töne«<sup>61</sup> bedeutet haben dürfte: »Es geht doch nichts über das Vergnügen, etwas selbst komponiert zu haben und es dann zu hören.«<sup>62</sup>

In der Unternehmung der *Drei gemischten Chöre* begegnen sich diese beiden Positionen nun: Ihr Bezug zu Robert Schumanns Geburtstag ist offenkundig und der Dresdner Chorverein als motivierender Kontext unstrittig. Insofern ist eine Deutung im Sinne Borchards, nämlich als kommunikative Geste, die auf die aktuelle, gemeinsame Lebenswelt rekurriert, jedenfalls plausibel. Gleichzeitig wird in der konkreten Umsetzung der Wille zu höherem Kunststreben und einer Erweiterung des eigenen musikalischen Horizonts zum Ausdruck gebracht. Schon die Tatsache, dass sich Clara Schumann zu einer Komposition für Chor<sup>63</sup> entschloss, ist ein Indiz für die Selbstverständlichkeit, mit der sie sich und ihre musikalischen Fähigkeiten als Teil ihrer Beziehung begriff: Sie betrat für sich mit dieser Gattung kompositorisches Neuland,<sup>64</sup> obgleich mehrstimmige weltliche Vokalmusik im 19. Jahrhundert freilich eine allgegenwärtige musikalische Facette bürgerlicher Geselligkeit darstellte und sich auch Robert Schumann der Chorkomposition während ihrer Beziehung bereits zugewandt hatte.<sup>65</sup> Auch die Einstudierung zur Uraufführung der *Drei gemischten Chöre* ist jenseits der intimen Schenkungsgeste Ausdruck ihres Selbstbewusstseins, mit dem sie sich wohl dann, »wo Robert ausgegangen war«,<sup>66</sup> intensiv mit chorischem Musizieren auseinandersetzte und die namentlich nicht bekannten Sänger\*innen des Chorvereins für eine Aufführung organisierte. Ob sie sich auch eine Aufnahme der Stücke ins Vereinsrepertoire erwartete, ist schwer zu beurteilen, obwohl sie

60 Litzmann 1905, 180.

61 Klassen 2009, 264.

62 Zit. nach Litzmann 1905, 139.

63 Jenseits des Horizonts des Dresdner Chorvereins wäre die Kategorie ›Chor‹ jedoch wesentlich differenzierter zu betrachten, da zur Mitte des 19. Jahrhunderts bei Vokalwerken für gemischte Stimmen nicht selbstverständlich von einer chorischen Besetzung im modernen Sinne ausgegangen werden darf. Während sich Vereinigungen in der Tradition der 1791 gegründeten Berliner Singakademie zwar sehr wohl aus Frauen und Männern zusammensetzten, sich allerdings fast ausschließlich der Aufführung geistlicher Musik verschrieben hatten, wurde der weltliche Chorgesang durch die sich nur aus Männern zusammensetzenden Liedertafeln als einzige etablierte Institutionsform dominiert. Die gemischtstimmige Setzweise begegnet bis zur Mitte des Jahrhunderts dagegen fast nur in solistischen, durch Geselligkeit bestimmten Besetzungen, etwa »wenn 4 Leute zusammen spazieren gehen, in den Wald, oder auf dem Kahn« (Felix Mendelssohn Bartholdy, Brief an Karl Klingemann vom 1.8.1839, zit. nach Synofzik 2006, 458). In ebendiesem Kontext sind auch die Titel der entsprechenden Sammlungen Mendelssohns, *Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass im Freien zu singen*, zu begreifen. Bezeichnenderweise nennt Litzmann die Chorstücke Clara Schumanns »Quartettgesang« (1905, 180), wobei hier möglicherweise auch die konkrete Aufführungssituation dieser Geburtstagsstücke mitschwingen dürfte, die wahrscheinlich in solistischer Besetzung erfolgte. Zur historischen Verortung vor allem der Chorwerke Robert Schumanns vgl. Synofzik 2006, 458 f.

64 Allerdings hatte Clara Wieck bereits 1830 für den Unterricht bei Weinlig ein vierstimmiges Lied »Schwäne kommen gezogen« komponiert. Das Stück ist verschollen, auch gibt es keine Anhaltspunkte für weitere ähnliche Kompositionen (vgl. Clara Schumann 2019, 57, Einträge 9. und 12. September 1830).

65 1840 entstanden die Sechs Lieder für vierstimmigen gemischten Männergesang op. 33 sowie die zu Robert Schumanns Lebzeiten unveröffentlichten Lieder »Die Freiwilligen von Dumfries« sowie »Gerstenmehlbrot«. Mit dem gemischtstimmigen Chorgesang setzte er sich erstmals 1846 auseinander (Fünf Lieder nach Robert Burns op. 55).

66 Clara Schumann in ihrem Tagebuch im Zusammenhang mit der Komposition jener Lieder, die sie Robert Schumann 1840 als Weihnachtsgeschenk überreichte, zit. nach Klassen 1997, 14.

mit der Komposition möglicherweise die Hoffnung auf eine (gemeinsame) Einstudierung und Aufführung verband.

Bereits in den eröffnenden Takten des ersten Chorliedes, der »Abendfeyer in Venedig«,<sup>67</sup> werden die skizzierten Kontexte deutlich. Eine mottoartige, dreitaktige Prolongation über dem Orgelpunkt *f* führt von der Tonika in Terzlage über einen subdominanten Sextakkord und einen verkürzten Dominantseptnonakkord zur Tonika in Quintlage (Bsp. 1a). Diese ersten Takte zeigen eine enge intertextuelle Beziehung zum Beginn der »Frühlingsahnung«, des ersten Liedes aus Felix Mendelssohn Bartholdys *Sechs Liedern im Freien zu singen* op. 48 (Bsp. 1b). Während die Anrufung bei Mendelssohn in E-Dur an den Frühlingshauch gerichtet ist, spricht Schumann in F-Dur zur Mutter Jesu Christi. Die Fortführung durch den unbegleiteten Sopran jeweils ab Takt 3 mag die Anspielung unterstreichen, wobei die Stelle bei Clara Schumann kompositorisch gänzlich anders motiviert und angelegt ist: Die imitatorische Fortführung ist wohl als satztechnische Ausdeutung der quasi-religiösen, andächtigen Grundstimmung des Textes zu verstehen, während in Mendelssohns Lied auf den Ruf des Soprans die restlichen Stimmen geschlossen antworten.

a)

Sopran  
A - ve Ma - ri - a! Meer und Him-mel ruhn, Meer und Him-mel

Alt  
A - ve Ma - ri - a! Meer und Him-mel ruhn, Meer und Him-mel

Tenor  
A - ve Ma - ri - a! Meer und Him-mel

Bass  
A - ve Ma - ri - a! Meer und Him-mel

b)

Sopran  
O sanf - ter sü - ßer Hauch! Schon weckest du wie - der, schon weckest du

Alt  
O sanf - ter sü - ßer Hauch! Schon weckest du

Tenor  
O sanf - ter sü - ßer Hauch! Schon weckest du

Bass  
O sanf - ter sü - ßer Hauch! Schon weckest du

Beispiel 1: a. Clara Schumann, »Abendfeyer in Venedig«, T. 1–5; b. Felix Mendelssohn-Bartholdy, »Frühlingsahnung« op. 48/1, T. 1–5

67 Schreibweise in Clara Schumanns Autograph (in der orthographisch modernisierten Edition von 1989 in »Abendfeier in Venedig« geändert).

Bedeutung erlangt dieser Vergleich nun durch den Umstand, dass Mendelssohns 1840 veröffentlichte »Frühlingsahnung« nachweislich im *Verein für Chorgesang* geprobt und auch einmal öffentlich aufgeführt wurde, wie Mendelssohns Lieder überhaupt ein Fundament des Vereinsrepertoires darstellten.<sup>68</sup> Die Ähnlichkeit dieser Eröffnungen ist somit nicht zufällig und kann Robert Schumann nicht entgangen sein.<sup>69</sup> Durch die Vertrautheit beider Schumanns mit diesem Lied<sup>70</sup> konnte die musikalische Referenz somit auch auf inhaltlicher Ebene greifen: Zum einen erhebt die Komponistin durch die Anspielung zu Beginn ihrer »Abendfeyer« den Frühling als Sinnbild der Liebe zum Motto der ganzen Sammlung. Dass die »Frühlingsahnung« in Mendelssohns op. 48 wiederum einer Teilgruppe »Der erste Frühlingstag« zugewiesen ist – man betone: »Der erste Frühlingstag« –, könnte zudem als Anspielung auf den kollaborativen *Liebesfrühling* von 1840 als erstem künstlerischen Projekt ihrer Ehe gedeutet werden. Einen dritten Aspekt, auf den Clara Schumann mit ihrer Bezugnahme möglicherweise anspielt bzw. den sie voraussah, könnte man (mit gebührender Vorsicht) im Vorgang des ›Weckens‹ ausmachen, der in Mendelssohns Lied thematisiert wird, wurden Robert Schumann die *Drei gemischten Chöre* doch, wie erwähnt, am Morgen seines Geburtstags am 8. Juni 1848 von Mitgliedern des Chorvereins vorgetragen.

### DREI GEMISCHTE CHÖRE: ENTSTEHUNG UND ÜBERLIEFERUNG

Titel	Tonart	Metrum	Aufbau
1. Abendfeyer in Venedig	F	C	zwei identische Strophen, jeweils 48 Takte
2. »Vorwärts«	Es	3/4	zwei variierte Strophen und Codetta, insgesamt 46 Takte
3. Gondoliera	As	9/8	zwei identische Strophen, jeweils 26 Takte

Tabelle 1: Clara Schumann, *Drei gemischte Chöre*, Übersicht

Clara Schumann entnahm die Textvorlagen zu den drei Chorliedern dem erstmals 1840 erschienenen Band *Gedichte* von Emanuel Geibel,<sup>71</sup> der zu den populärsten Lyrik-Veröffentlichungen des 19. Jahrhunderts zählte und 1848 bereits in dreizehnter Auflage vorlag.<sup>72</sup> Schon zuvor hatten sowohl Clara als auch Robert Schumann Werke auf Basis von Geibel-Texten komponiert, die teilweise auch diesem Band entnommen worden

68 Vgl. ›Chornotizbuch‹ bzw. Büttner [1897], 14–21.

69 Insofern würde sich die reizvolle, aber hier nicht weiter verfolgte Fragestellung ergeben, welche Rolle einem solchen Zitat bei der Trauerbewältigung und in Gedenkprozessen zukommen mochte: Immerhin hatte der rund ein halbes Jahr zurückliegende Tod des von Clara Schumann zitierten Felix Mendelssohn Bartholdy (ebenso wie der seiner Schwester Fanny Hensel) die Schumanns tief erschüttert.

70 Durch ihre Mitwirkung an den Proben als Korrepetitorin sowie den Umstand, dass von Marie von Lindemann das »eigentlich strenge Üben« im Chorverein hervorgehoben wurde (›[Robert] Schumann ließ uns Stellen oft fünf- bis sechsmal wiederholen, um einen festeren Einsatz oder eine feinere Nüancierung zu erzielen« [Büttner [1897], 9 f.]), muss gerade Clara Schumann mit Mendelssohns Chorkomposition sehr vertraut gewesen sein – sie gewissermaßen ›in den Fingern‹ gehabt haben.

71 Geibel 1840.

72 Vor allem »Abendfeier in Venedig« (siehe die Schreibweise ebd.) und »Gondoliera« wurden im 19. Jahrhundert jeweils dutzendfach als Solo- oder Ensemblelieder vertont, vgl. Stahl [1919], insbesondere 49, 56.

waren.<sup>73</sup> Der von Clara Schumann getroffenen Auswahl »Abendfeier in Venedig«, »Vorwärts« und »Gondoliera«<sup>74</sup> dürfte eher die Absicht zugrunde gelegen haben, drei unterschiedliche Stimmungsebenen zu vereinigen denn eine narrative Logik zu erzeugen, obgleich die Dreiergruppe mit dem »venezianischen Element« der Gondel einen auffälligen thematischen Rahmen erhält.<sup>75</sup> Zwar tendiert Janina Klassen dazu, in »Vorwärts« auch ein selbstmotivierendes und -bestätigendes Moment vor dem Hintergrund der Belastungen der Dresdner Jahre zu sehen,<sup>76</sup> allerdings ist die heroische Verherrlichung des Kampfes und des Leidens für einen höheren Zweck – nämlich die eigene Nation – auch eine ausgesprochen beliebte Thematik für Chorkompositionen jener Zeit (vor allem im Männergesang) und mag eher durch den denkbar großen Kontrast zur vorausgehenden »Abendfeyer« von Interesse gewesen sein.<sup>77</sup> »Gondoliera« wiederum ist das einzige Lied, in dem sich ein explizites lyrisches Ich mitteilt (»Oh komm zu mir«).

Das heute im Robert-Schumann-Haus Zwickau verwahrte Autograph<sup>78</sup> stellt die einzige erhaltene Überlieferung der *Drei gemischten Chöre* dar. In ihm vereinen sich die Erstfassungen aller drei Lieder von Clara Schumanns Hand mit mehreren Kompositions- bzw. Korrekturschichten, an denen sowohl Clara als auch Robert Schumann beteiligt waren, zur bisweilen chaotischen Dokumentation eines gemeinschaftlichen Arbeitsprozesses, die vielfach keine Rückschlüsse auf die Chronologie und den Grad der Abgeschlossenheit zulässt. Der Umstand, dass sich dieses Manuskript offensichtlich über den Dresdner Chorverein erhalten hat,<sup>79</sup> bestärkt die Vermutung, dass spätere Um- oder gar verbindliche Reinschriften zu Aufführungszwecken nicht existiert haben, da einer praktisch orientierten Chorvereinigung sicherlich an der Aufbewahrung praktikableren Materials gelegen gewesen wäre. Sowohl die Art und Ausführung der Korrekturen als auch deren Verteilung – am stärksten überarbeitet wurde »Gondoliera«, während sich in »Vorwärts« keinerlei Spuren Robert Schumanns finden – legen nahe, dass die Arbeit an den Chorliedern zu einem nicht bestimmbareren Zeitpunkt abgebrochen und nicht wieder aufgenommen wurde (siehe unten). Dies könnte möglicherweise bereits sehr früh geschehen sein, etwa aufgrund von Robert Schumanns Beanspruchung durch seine nur wenige Monate später

73 Im Falle Clara Schumanns die Nummern 3, 4 und 6 ihres op. 13 (Erstdruck 1843/44), bei Robert Schumann ist hier vor allem das *Spanische Liederspiel* von 1849 zu nennen.

74 In der Auflage von 1840 finden sich die Gedichte auf den Seiten 115 (»Abendfeier in Venedig«), 207 (»Vorwärts«) und 113 f. (»Gondoliera«).

75 Im zweiten Buch von Geibels Band erscheinen diese beiden Gedichte unmittelbar hintereinander, allerdings in umgekehrter Reihenfolge. In der Gegenüberstellung mit den Gedichten, die im Gedichtband in der direkten Umgebung positioniert sind – der »Gondoliera« gehen »Der Ritter vom Rhein« (105 f.), »Der Husar« (107–109) und »Des Woiewoden Tochter« (110–112) voraus, der »Abendfeier in Venedig« folgt wiederum »Der letzte Skalde« (116–118) –, bilden die beiden Gedichte sehr wohl ein thematisches Paar, erscheinen sie doch als »romanischer Gegenpol« zu den benachbarten germanisch und slawisch konnotierten Texten.

76 Klassen 2009, 265.

77 Dies gilt auch für Clara Schumanns kompositorische Umsetzung: Dem kontemplativen, weitgehend homorhythmischen Choral der »Abendfeyer«, der sich von imitatorischen Stimmeinsätzen aus überwiegend in schreitenden Vierteln über rund fünf Minuten Aufführungsdauer entfaltet (eine bis dahin ungewöhnliche Länge für gemischtstimmige Chorlieder), stellt sie in »Vorwärts« einen packenden Appell entgegen, in welchem sie auch auf »genretypische« Elemente wie punktierte Rhythmen oder Unisono-Rufe zurückgreift.

78 Robert-Schumann-Haus Zwickau, Signatur D-Zsch 10 427 – A1.

79 Nauhaus in Schumann 1989, [4].

vollendete Oper *Genoveva*. Geht man davon aus, dass das Manuskript schon im September 1850 bei der Übersiedlung nach Düsseldorf in Dresden zurückgelassen wurde, würde zugleich der letztmögliche Bearbeitungszeitpunkt definiert.

Der überwiegende Teil der Eingriffe erfolgte mutmaßlich nach der Uraufführung am 8. Juni 1848. Da diese Werke mit Ausnahme des ›Chornotizbuchs‹ und der Schilderungen Litzmanns in keiner weiteren Primärquelle erwähnt werden, lassen sich die Eingriffe nicht näher datieren. Fest steht lediglich, dass die Stücke bereits auf einer Sängerfahrt am 16. Juli 1848 (neben Liedern u. a. von Robert Schumann und Felix Mendelssohn) gesungen wurden, offenbar ohne dass sie zuvor in einer Probe studiert worden waren; möglicherweise haben die Sängerinnen und Sänger der Uraufführung die Stücke hierbei wiederholt. Sie erscheinen dann in zwei Proben im August 1848, die letzte Nennung erfolgt schließlich im Zusammenhang mit einer weiteren Versammlung am 13. September 1848, die allerdings durch den Vermerk »Klaras Geburtstagsfeier« den konkreten Anlass der Aufführung benennt.<sup>80</sup> Danach verliert sich jede weitere Spur der Lieder; auch über konkretere Pläne einer Veröffentlichung ist nichts bekannt, obgleich wiederholt gemutmaßt wurde, dass die in Clara Schumanns Werkverzeichnis fehlenden Opusnummern 18 und 19 unter anderem für die Chorlieder freigehalten worden sein könnten.<sup>81</sup> Dass die Lieder im Chorverein nach Schumanns Weggang »nicht nur pietätvoll bewahrt, sondern, durch Abschrift und Stimmen vervielfältigt, auch gelegentlich in Klang verwandelt wurden«, wie Gerd Nauhaus vermutete,<sup>82</sup> ist daher eine sympathische, jedenfalls aber unbelegte Annahme.<sup>83</sup> Die zeitliche Nähe zu Robert Schumanns späterem A-cappella-Schaffen lässt allerdings vermuten, dass Clara Schumanns Lieder diese neue Phase chormusikalischen Komponierens entscheidend angeregt haben dürften: Die Impulse und Problemstellungen, die sich für Robert Schumann aus der gemeinsamen Arbeit an den *Drei gemischten Chören* ergaben, könnte er demnach reflektierend in sein Chorschaffen ab 1849 gelenkt haben, wie das etwa in umgekehrter Weise in Clara Schumanns Triokompositionen von 1846/47 der Fall gewesen war<sup>84</sup> und wie es jüngst von Harald Krebs auch für Robert Schumanns spätes Klavierliederschaffen angenommen wurde.<sup>85</sup>

Grundsätzlich können über das Manuskript drei wesentliche Stufen des gemeinsamen Arbeitsprozesses rekonstruiert werden. Als **Bearbeitungsschicht A** wird hier die grundlegende, durchlaufende und abgeschlossene Niederschrift aller drei Stücke durch Clara Schumann bezeichnet. Da diese Schicht nur wenige Korrekturen in dunklerer Tinte und gelegentlich mit Bleistift beinhaltet (vor allem in den Nummern 1 und 3), ist davon auszugehen, dass sie bereits eine Abschrift auf Basis verlorener Entwürfe darstellt. Hierfür spre-

80 Büttner [1897], 47.

81 Vgl. schon Reich 1985, 250. Mögliche weitere Kandidaten umfassen das unvollendete Zweite Klavierkonzert und die Klaviersonate in g-Moll von 1841 (vgl. etwa Klassen 2009, 263).

82 Nauhaus in Schumann 1989, [4].

83 Dass Wilhelm Stahl die Kompositionen in seiner Geibel-Studie nicht erwähnt, kann hierfür allerdings nicht als Indiz herangezogen werden, da er sich – wohl aufgrund der selbstgesteckten Grenzen seiner Untersuchung – zu Clara Schumann gänzlich ausschweigt und auch keine ihrer weiteren, gedruckten Geibel-Vertonungen erwähnt: »Vollständigkeit ist nur für die lübeckischen Tonsetzer erstrebt worden; im übrigen haben nur bedeutende und bekannte Komponisten Berücksichtigung gefunden.« (Stahl [1919], 2)

84 Vgl. Klassen 2009, 261. Umgekehrt ist beispielsweise Clara Schumanns Fragment gebliebenes Zweites Klavierkonzert durch die Vollendung und die durch sie bestrittene Uraufführung von Robert Schumanns a-Moll-Konzert 1845 angeregt worden (vgl. ebd., 262).

85 Vgl. Krebs 2016.

chen auch die beiden Leertakte in »Vorwärts« zwischen den Takten 25 und 26: Hier hatte die Komponistin in der zweiten Strophe offensichtlich in Analogie zur ersten ursprünglich eine Wiederholung der Verszeile »goldner Strahl von oben fällt« (in der ersten Strophe: »Vorwärts« ist das rechte Wort) geplant und die entsprechenden Takte vorgezeichnet, diese Konzeption aber im Zuge der Niederschrift verworfen und die Takte letztlich freigelassen – vermutlich, da der zu wiederholende Vers zusammen mit dem vorausgehenden eine Satzeinheit bildet (»bis auf deine heiße Wange / goldner Strahl von oben fällt«) und sich deshalb im Gegensatz zum selbstständigen Motto der ersten Strophe gegen eine Wiederholung sperrt.<sup>86</sup> Es ist davon auszugehen, dass die durchlaufende Niederschrift der Version der Uraufführung an Robert Schumanns Geburtstag am 8. Juni 1848 entspricht.

Auch eine Skizze auf der letzten Seite des Autographs gehört sehr wahrscheinlich dieser Schicht A an: Hier findet sich auf zwei Akkoladen eine Skizze aus der Hand Clara Schumanns, die einen alternativen Schluss von »Vorwärts« darstellt. Die 17 Takte sind nur flüchtig textiert, rhythmisch teilweise nicht korrekt ausdifferenziert und beinhalten praktisch keine weiteren Ausführungsanweisungen. Da diese Skizze direkt im Anschluss an das vollendete letzte Lied »Gondoliera« notiert ist, muss auch »Vorwärts« bereits zur Gänze aufgeschrieben gewesen sein. Insofern bildet dieser Entwurf wohl erst nachträgliche Überlegungen zu einer Schlussvariante ab und nicht etwa eine Vorstufe.

Mit der **zweiten Bearbeitungsschicht B** werden nun jene Eingriffe zusammengefasst, die vermutlich nach der Uraufführung am 8. Juni 1848 und zum überwiegenden Teil durch Robert Schumann vorgenommen wurden (erkennbar vor allem anhand der Linkshaltung bei Unterstimmen). Über das gesamte Autograph verteilt finden sich Bleistifteintragungen aus seiner Hand, die vor allem einzelne Töne, vereinzelt aber auch längere Führungen und die Disposition der Stimmen betreffen. Die meisten dieser Eingriffe wurden daraufhin von Clara Schumann in Tinte nachgezogen. Auch einige Eingriffe Clara Schumanns, die nicht auf (erkennbaren) Voreintragungen basieren, könnten in diesem Schritt erfolgt sein (etwa in der »Abendfeyer«, T. 28–30, oder in »Gondoliera«, T. 13–15).

Die tiefgreifendsten, vermutlich im Austausch mit Robert Schumann durchgeführten Eingriffe finden sich in den Takten 8 bis 16 der »Gondoliera«, welche dem Mittelteil einer dreiteiligen Liedform entsprechen (siehe unten). Auch hier wurden zahlreiche Bleistifteintragungen in Tinte bekräftigt, wobei sich die meisten der Vorzeichnungen Robert Schumann zuordnen lassen (Abb. 1a).<sup>87</sup> Diese Eingriffe führten schnell zur Unleserlichkeit, weshalb offenbar zunächst versucht wurde, durch eine zusätzliche Bass-Notenzeile Abhilfe zu schaffen (Abb. 1a, unterhalb der Takte 2 bis 5), bevor Clara Schumann letztlich eine Umschrift dieses Abschnitts am Ende des Manuskripts anfertigte (Abb. 1b). Dass diese Umschrift erst nach der Uraufführung und unter Einfluss Robert Schumanns entstand, kann vor allem daraus geschlossen werden, dass sie einige Elemente enthält, die eindeutig von ihm ergänzt wurden, so etwa den nach oben oktavierten Basston *es* (anstelle von *Es*) in Takt 8 (Abb. 1, erster abgebildeter Takt). Allerdings umfasst diese später angefertigte Umschrift nur einige der zuvor eingetragenen Korrekturen. Dadurch hat es den Anschein, als wären einige der (vermutlich von Robert Schumann angeregten) Eingriffe wieder zurückgenommen und durch die ursprünglichen Varianten Clara Schumanns ersetzt worden. Einige dieser Stellen werden unten ausführlicher diskutiert.

86 Dass die beiden Takte im Autograph freigeblieben und nicht etwa direkt mit der beibehaltenen Substanz überschrieben wurden, deutet möglicherweise darauf hin, dass Clara Schumann die Streichung der Verswiederholung zum Zeitpunkt der Niederschrift noch nicht für endgültig erklärt hatte.

87 Vgl. auch Nauhaus in Schumann 1989, [15].

a)



b)

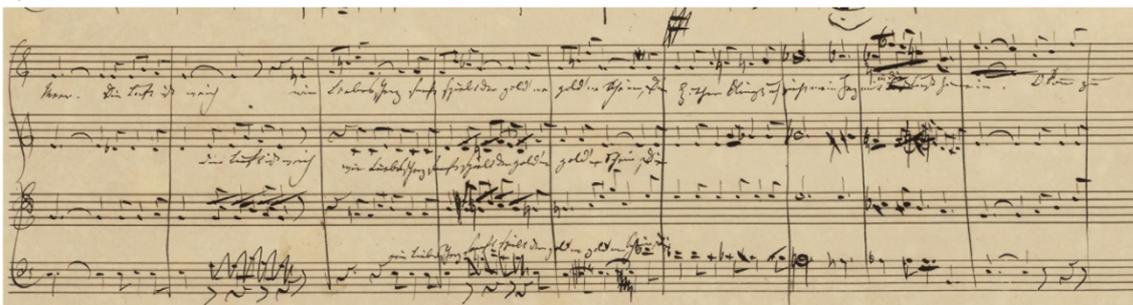


Abbildung 1: a. Clara Schumann, »Gondoliera«, T. 8–16 [über Seite] in der durchgehenden Niederschrift Clara Schumanns inklusive zahlreicher Bleistift- und Tintenkorrekturen; b. wohl aufgrund von Unleserlichkeit angefertigte Umschrift dieser Takte aus Clara Schumanns Hand am Ende des Manuskripts. Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung des Robert-Schumann-Hauses Zwickau

Daneben ist auch eine Streichung zweier Takte (T. 6.6–8.5) in die zeitliche Nähe dieser Bearbeitungsschicht zu rücken, die mit Röteln und vermutlich durch Robert Schumann vorgenommen wurde (so auch die Vermutung Nauhaus';<sup>88</sup> vgl. Bsp. 3 und Abschnitt »Dialogischer Bearbeitungsprozess«). Da sie Bleistifteintragungen aus Robert Schumanns Hand enthält, die allerdings nicht durch Clara Schumann in Tinte nachgezogen wurden, erfolgte diese Streichung wahrscheinlich genau zwischen den beiden Bearbeitungsschritten B und C.

In einem weiteren, **mutmaßlich jüngsten Eingriff (C)** wurden durch Clara Schumann schließlich weitere Korrekturen in der Umschrift der Takte 8 bis 16 auf der letzten Seite vorgenommen (Abb. 1b). Dabei entsprechen einige dieser Korrekturen der Erstfassung Claras (etwa die neapolitanische Wendung inklusive Hinführung in den Takten 14 bis 15), während vor allem im Bass weiter justiert wurde: Das in der zusätzlichen Notenzeile (Abb. 1a) notierte und später übertragene (Abb. 1b), parallel zum Alt geführte Terz-Motiv (T. 9) wurde in C durch Pausen ersetzt (vgl. Bsp. 5) – gewissermaßen die logische Konsequenz der bereits in den ersten Eingriffen beobachtbaren Tendenz, die Bass-Substanz zu reduzieren.

## DER DIALOGISCHE BEARBEITUNGSPROZESS IN »GONDOLIERA«

Wie Thomas Synofzik in seinem grundlegenden Text zu Robert Schumanns weltlicher A-capella-Chormusik erörtert hat,<sup>89</sup> ist der Formenreichtum eines der wesentlichen Merkmale gerade seiner Kompositionen für gemischte Chöre. Nur ein Sechstel dieser Werke ist strophisch gebunden, während Robert Schumann seine Textvorlagen mehrheitlich durch semantische Ausdeutung in individuelle Strukturen übersetzt und durch Stimmungs-

88 Vgl. ebd.

89 Synofzik 2006, 259.

klangliche, harmonische oder metrische Kontraste anreichert. Dies wird allerdings erst für Schumanns späteres Chorschaffen, das im März 1849 mit der Niederschrift der ersten Romanzen und Balladen für gemischten Chor eröffnet wird,<sup>90</sup> zu einer selbstverständlichen Gestaltungsoption; den ab dieser Zeit entstandenen Werken, die Reinhard Kapp mehrheitlich einem »neuen Typus«, nämlich dem des »Vortragsstücks«, zuordnet, steht ein Korpus an älteren Werken gegenüber, die sich vor allem in der Sammlung op. 55 (1846) noch deutlich innerhalb der Konventionen der »Gesellschaftslieder«<sup>91</sup> im Sinne Felix Mendelssohn-Bartholdys bewegen. Auch Clara Schumanns Chorkompositionen bleiben äußerlich dem damals üblichen Typus des Gesellschaftsliedes verpflichtet. So bestehen die Nummern 1 und 3 ihrer *Drei gemischten Chöre* jeweils aus zwei gleich langen Strophen<sup>92</sup> – in der »Abendfeyer in Venedig« sind diese identisch, in der »Gondoliera« aus textlichen Gründen variiert –, lediglich das raffiniert strukturierte »Vorwärts« weicht hiervon mit seinen beiden variierten Strophen plus Codetta ab.<sup>93</sup> Auffallend ist allerdings Clara Schumanns Zurückhaltung in der Verwendung klangdramaturgischer Mittel, die im Schaffen ihres Mannes hingegen eine große Rolle spielen, wie etwa Kapp anhand ausgewählter Beispiele aufgezeigt hat.<sup>94</sup> Die *Drei gemischten Chöre* sind praktisch durchgehend homophon gesetzt; die Heraus- und Gegenüberstellung einzelner Stimmen wie in der »Gondoliera« (siehe unten) sowie die Unisono-Appelle in »Vorwärts« (T. 6 und 25) bilden auffallende Ausnahmen in der Setzweise, die zudem gänz-

90 Vgl. Knechtges-Obrecht 2005.

91 Kapp 2010, 172.

92 Dies stellt übrigens in den Chorliedern Mendelssohns ein wesentlich häufigeres Phänomen dar als bei Robert Schumann: Dessen strophisch gehaltene Chorkompositionen umfassen in der Regel drei bis vier, aber auch häufig mehr Strophen (etwa op. 55/1). Allerdings enthält auch sein op. 55 mit »Mich zieht es nach dem Dörfchen hin« (Nr. 3) ein Beispiel für ein zweistrophiges Chorlied, das auch nachweislich im Dresdner *Verein für Chorgesang* einstudiert wurde.

93 Wie im Überblick über die Bearbeitungsphasen angedeutet, scheint Clara Schumann selbst höchst unsicher bezüglich der Tragfähigkeit dieser Konzeption von »Vorwärts« gewesen zu sein. Diese resultierte aus der Entscheidung, die insgesamt fünf Text- in drei musikalische Strophen in der Anordnung 2+2+1 zu übersetzen, wobei die beiden Doppelstrophen musikalisch als Einheit gestaltet wurden (also etwa über keine starke Binnenkadenz verfügen und sich harmonisch jeweils von der Tonika in die Dominante wenden). Die daraus resultierenden Proportionen von 18–16–12 Takten hielt Clara Schumann möglicherweise für nicht ausbalanciert, weshalb sie dieser Erstfassung durch die Neuskizzierung der dritten Strophe am Ende des Manuskripts eine Variante mit 18–16–17 Takten gegenüberstellte, wobei die abschließenden 17 Takte auf lediglich einer Textstrophe basieren. Das hieraus folgende Problem der textlichen Redundanz ist der Skizze vor allem anhand der Häufung kadenzieller Variantenbildung anzumerken. Letztlich dürfte sich Clara Schumann bereits vor der Uraufführung wieder auf die ursprüngliche Variante festgelegt haben. In dieser Gestalt bleibt dem Lied seine ›beschleunigende‹ Dramaturgie erhalten, wodurch »Vorwärts« in formaler Hinsicht zu den reizvollsten Vokalkompositionen Clara Schumanns zu zählen ist.

94 »[...] so wird schließlich auch der Chor nicht mehr einzig als die Verbindung von ›Stimme‹ hingenommen, [...] sondern als reale Gemeinschaft vorgestellt, die sich an ein Bühnengegenüber wendet, sich untereinander verständigt oder eine Zuhörerschaft in der Realität anredet; wird er nicht nur zur Verdeutlichung und Intensivierung des Textvortrags eingesetzt, sondern kann sich zu einer eigenen Ebene der Mitteilung und der Stellungnahme entwickeln, schließlich seinerseits als Projektionsfläche, Leinwand, Bühne behandelt werden, wo Kräfte, Farben, Formen, Figuren, Bedeutungsträger, Agenten und Akteure zu Konstellationen zusammentreten oder gegeneinander in Stellung gebracht werden, die Töne als Farben, die Figuren als Formen, die Stimmen als Instrumente fungieren, ihre Bewegungen Muster, Netze, Gewebe, Aggregatzuständen [sic] bilden und ihre Relationen wiederum als Symbolisierungen interpretiert und verstanden werden können [...].« (Kapp 2010, 186)

lich auf Stimmteilungen verzichtet.<sup>95</sup> Diese Tatsache lässt sich nicht mit (begrenzten) Kapazitäten des Chorvereins begründen. Denn unter anderem zählten Robert Schumanns A-cappella-Lieder »Das Hochlandmädchen« op. 55/1 und »Hochlandbursch« op. 55/5 nachweislich zu den ersten Stücken, die er im Chorverein einstudieren und am 26. März 1848 sogar im Rahmen der »I. Aufführung vor Gästen und außerordentlichen Mitgliedern« aufführen ließ.<sup>96</sup> Die Setzweise der genannten Lieder ist dabei auf den Wechsel von bis zu fünf Solist\*innen (durch Teilung einer der vier Stimmen) und Chor-Tutti ausgerichtet. Auch andere Kompositionen, etwa das bei derselben Aufführung erklangene doppechörige *Fratres ego enim accepi* von Palestrina, belegen, dass verschiedene Besetzungs- und Klangvarianten jenseits der chorischen Vierstimmigkeit im Verein gepflegt wurden. Insofern lässt sich für Clara Schumanns Entscheidung, an der Vierstimmigkeit und fast ununterbrochener syllabisch-homophoner Setzweise festzuhalten, keine durch äußere Umstände bedingte Erklärung anführen. Da diese Gestaltungsweisen allerdings dem Standard der damaligen A-cappella-Komposition vor allem im Sinne des privatgeselligen Quartettgesangs entsprechen – so immerhin noch 1905 die von Litzmann gebrauchte Terminologie<sup>97</sup> –, waren die Stücke in ihrer Anlage möglicherweise auf eine Veröffentlichung hin ausgerichtet.

Geibels »Gondoliera« umfasst zwei Strophen aus je zwölf Versen, wobei die Verse 1 bis 4 der ersten Strophe am Ende beider Strophen wiederholt werden (Tab. 2). Die dreiteilige, symmetrische Anlage wird von Clara Schumann in ihrer Erstfassung (Schicht A) in eine entsprechende A–B–A'-Form mit den Taktproportionen 10–8–10 übertragen: Die Rahmenteile in der Grundtonart As-Dur entsprechen thematisch einander, nur wo sich die zweite Hälfte von A (Verse 3 f., T.  $\text{E}^5$ –10)<sup>98</sup> in die Dominante wendet, führt in A' eine Ausweichung über die Subdominante in den Schluss in der Grundtonart (Verse 11 f., T. 23–28). Entsprechend der textlichen Korrespondenz ist auch A' in beiden Strophen identisch.<sup>99</sup> Das versweise alternierende Metrum aus vier- und dreihebigen Jamben überträgt Clara Schumann in ein 9/8-Taktschema, wobei sie die zärtliche Anrufung »O komm zu mir«, zugleich Eröffnung und zentrale Aussage des Gedichts, wiederholen lässt. Durch eine entsprechende jambische Rhythmik in den ersten Takten ( etc.) wird das Wiegen der Gondel als motorischer Grundpuls des Stücks etabliert. Die melodische Kontur des Soprans, die sich in den Takten 1 bis 4 wellenförmig bis zum Rahmen einer kleinen Septime ( $f^1$ – $es^2$ ) weitet und zu ihrem Ausgangspunkt  $c^2$  zurückkehrt, erscheint dabei in ähnlicher Weise bildhaft geprägt. Nicht nur durch den Ambitus, sondern auch durch den Abstand zu den anderen Stimmen rückt der Sopran deutlich in den Vordergrund:

95 Auch in Mendelssohns *Liedern im Freien zu singen* – im Gegensatz zu seinen an Liedertafeln adressierten Männerchor-Kompositionen – finden sich praktisch keine Stimmteilungen, was abermals auf den Kontext des geselligen Beisammenseins einzelner Privatleute verweist, in welchem seine Chorsammlungen stehen.

96 Vgl. Büttner [1897], 47.

97 Vgl. Anm. 63.

98 Da sich die Erstfassung der »Gondoliera« und die spätere, gemeinsam mit Robert Schumann erarbeitete und in der Breitkopf & Härtel-Edition von 1989 abgebildete Fassung im Taktumfang unterscheiden, wird bei Verweisen auf den Formabschnitt A der Erstfassung ein hochgestelltes  $\text{E}^5$  vorangestellt. Da die Fassungen ab dem B-Teil in ihrer Ausdehnung wieder einander entsprechen, wird ab hier aus praktischen Gründen stets auf die Taktzählung der Ausgabe von 1989 Bezug genommen (in der Erstfassung müssen hier jeweils zwei Takte hinzugezählt werden).

99 Somit ließe sich die Gesamtform in musikalischer Hinsicht als A1–B–A1' – A2–B–A1' beschreiben.

Während der Alt in den ersten vier Takten durchgehend auf den Tonhöhen  $es^1/des^1$  verweilt, entfernt sich der Sopran stellenweise eine Oktave und sogar None von den restlichen Stimmen (dabei bilden sich vereinzelte parallele Dezimen zwischen dem Sopran und den Männerstimmen). Durch diesen deutlich größeren Bewegungsspielraum wird der Sopran gleichsam als ›Einzelstimme‹ inszeniert, als sprechendes Subjekt, das an sein Gegenüber die Aufforderung »O komm zu mir« adressiert.

1. Strophe	2. Strophe	Erstfassung	Fassung inkl. Streichung
O komm zu mir, wenn durch die Nacht Wandelt das Sternenheer, Dann schwebt mit uns in Mondespracht Die Gondel übers Meer.	Das ist für Liebende die Stund, Liebchen, wie ich und du, so friedlich blaut des Himmels Rund, es schläft das Meer in Ruh.	A (10 Takte)	A (8 Takte)
Die Luft ist weich, wie Liebesscherz, Sanft spielt der goldne Schein, Die Cither klingt, und zieht dein Herz Mit in die Lust hinein.	Und wie es schläft, da sagt der Blick, was nie die Zunge spricht, die Lippe zieht sich nicht zurück und wehrt dem Kusse nicht.	B (8 Takte)	B (8 Takte)
O komm zu mir, wenn durch die Nacht Wandelt das Sternenheer, Dann schwebt mit uns in Mondespracht Die Gondel übers Meer.	O komm zu mir, wenn durch die Nacht Wandelt das Sternenheer, Dann schwebt mit uns in Mondespracht Die Gondel übers Meer.	A <sup>1</sup> (10 Takte)	A <sup>1</sup> (10 Takte)

Tabelle 2: »Gondoliera«, Textvorlage und formaler Aufbau in Clara Schumanns Erstfassung (dritte Spalte) sowie in einem späteren Korrekturstadium inkl. Streichung, die der Breitkopf & Härtel-Edition von 1989 entspricht (vierte Spalte)

Die Melodik dieser ersten Phrase wird zudem dadurch geprägt, dass Geibel am Beginn des zweiten Verses den Jambus durch einen Trochäus ersetzt, wodurch sich die Akzentfolge des ersten Versfußes umkehrt (Tab. 3). Clara Schumann reagiert hierauf mit einer daktylischen Achtelfolge auf der Zählzeit 3.4, die einen Bewegungsimpuls schafft, der den melodischen Bogen bis zum  $es^2$  und von hier über die Septime absteigend bis zur Tonikaterz zu spannen vermag (Bsp. 2). Dies hat in Verbindung mit der Verdopplung des ersten Halbverses zur Folge, dass der Beginn der zweiten Strophe eingerichtet werden muss: Da dort der erste Vers eine Satzeinheit bildet, verbietet sich eine analoge Verdopplung. Stattdessen wird der Schluss des zweiten Verses »wie ich und du« wiederholt, was zu einer Verschiebung der Position des Trochäus führt – nämlich auf Zählzeit 2.7 – und dementsprechend rhythmische und Tonhöhen-Anpassungen nach sich zieht, was die melodische Phrasierung der ersten vier Takte der zweiten Strophe wesentlich ändert. Die zweite Hälfte von A (T.  $E^5$ –10) strebt nun (in beiden Strophen identisch) zur Dominante und erreicht diese in Takt 6; gestaffelte Stimmeneinsätze, ein erweiterter Ambitus und stärkeres melodisches Profil der restlichen Stimmen sowie eine kurze, doch klanglich auffällige Parallelführung mit dem Alt (T.  $E^8$ –9) binden den Sopran enger ins chorische Miteinander ein und weisen bereits auf den folgenden B-Teil voraus (T.  $E^{11}$  = 9).

O komm zu mir, wenn durch die Nacht ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –	Das ist für Liebende die Stund, ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
<b>Wandelt</b> das Sternenheer – ◡ ◡ – ◡ –	<b>Liebchen,</b> wie ich und du, – ◡ ◡ – ◡ –

Tabelle 3: Emanuel Geibel, »Gondoliera«, metrisches Schema der ersten beiden Verse der ersten (links) und zweiten (rechts) Strophe

Im Laufe des Bearbeitungsprozesses nach der Uraufführung scheint sich nun Robert Schumann mehrfach den Takten  $\text{E}^6.3$  bis 8.1 zugewandt zu haben. Die Rötelstreichung dieses Segments, die Gerd Nauhaus in seiner Edition von 1989 auch als letztgültigen Eingriff behandelt, führt zu einer leichten Asymmetrie zwischen den Rahmenteilen A und dem unveränderten A', wofür dramaturgische Gründe angeführt werden können: Hierdurch erfährt die Wiederholung der letzten Verszeile im abschließenden A'-Teil sowie der mit ihr verknüpfte Hochtton  $a^2$  im Sopran größeres Gewicht (T. 22.3, Bsp. 2). Im nun nur noch acht Takte umfassenden A-Teil markiert  $g^2$  (T. 6) den neuen lokalen Hochtton.

a)

Sopran

O komm zu mir, o komm zu mir, wenn durch die Nacht wandelt das Sternen-  
 heer, dann schwebt mit uns in Mondespracht die Gondel  
 übers Meer, die Gondel übers Meer.

b)

Sopran

O komm zu mir, o komm zu mir, wenn durch die Nacht wandelt das Sternen-  
 heer, dann schwebt mit uns in Mondespracht die Gondel  
 übers Meer, die Gondel übers Meer.

Beispiel 2: Clara Schumann, »Gondoliera«, Formabschnitte A (a.) und A' (b.) in der Erstfassung Clara Schumanns, Sopran (jeweils zehn Takte). Die beiden gestrichelten Takte in a. markieren eine wahrscheinlich von Robert Schumann verantwortete Streichung im A-Teil.

Nun verrät das Autograph bei näherem Blick allerdings auch, dass Robert Schumann vor der Eliminierung dieser beiden Takte zunächst einen Eingriff in deren Stimmendisposition ins Auge gefasst hatte (Bsp. 3). Während seine Ergänzungen im ersten getilgten Volltakt offensichtlich darauf abzielten, einen Kontrast zur andernfalls beinahe identischen Parallelstelle in A' zu erzeugen (T. 23), verrät vor allem der Eingriff in den Auftakt viel über die Bedeutung, die Robert Schumann der »Klangregie«<sup>100</sup> in seinen Chorwerken beimaß.

100 Kapp 2010.

Sopran  
die Gon - del ü - - - bers Meer

Alt

Tenor

Bass

Beispiel 3: Clara Schumann, »Gondoliera«, Transkription der gestrichenen Takte mit den Korrekturen Robert Schumanns in den drei Unterstimmen (vgl. Bsp. 2a).<sup>101</sup> Die autographe Textierung der drei Unterstimmen, die entsprechend der Stimmeinsätze in der Erstfassung in Takt <sup>E</sup>7.3 beginnt, wurde hier fortgelassen, da sie mit Robert Schumanns (untextierten) Ergänzungen nicht vereinbar ist. Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung des Robert-Schumann-Hauses Zwickau

Wie die Gegenüberstellung in Beispiel 4 verdeutlicht, zielte Robert Schumann mit seinen ursprünglichen Ergänzungen offensichtlich darauf ab, die Dramaturgie in der Stimmendisposition dieser korrespondierenden Abschnitte zu variieren. Die insgesamt viermal erklingende Verszeile »Die Gondel übers Meer« bzw. das korrespondierende Sopranmotiv wäre den ersten Korrekturen gemäß zuerst (T. <sup>E</sup>6) vierstimmig erklingen, in der direkt anschließenden Wiederholung (T. <sup>E</sup>8) zweistimmig eingeleitet worden; seine Wiederkehr in A' (T. 22) hätte allein der Sopran vorgetragen (wie das Clara Schumann schon in A vorgesehen hatte), ehe die Gondel auf dem Meer abschließend – als Sinnbild eines gemeinsamen Rückzugsortes das prägende Bild des Gedichts – abermals vierstimmig bekräftigend intoniert worden wäre (T. 24). Somit hätte sich für die vier »Gondel-Motive« die Stimmendisposition 4–2–1–4 ergeben. Weshalb beide sich letztlich doch zur Streichung entschlossen, ist unklar; möglicherweise fürchtete man aufgrund der mehrfachen textlich-motivischen Rahmenkonstruktion eine gewisse Redundanz, der man durch die erzeugte Asymmetrie zwischen den Rahmenteilern entgegentrat.

Auch mit seinen Eingriffen in den Takten 8 bis 12 zielte Robert Schumann auf die Ebene der Klangregie ab. Bestimmend für die in Beispiel 5 dargestellte erste Hälfte des B-Teils ist die Call-Response-Struktur zwischen dem Sopran und den restlichen Stimmen, die sich über einem rudimentären, versweise voranschreitenden Monte-Harmoniegang über dem Orgelpunkt es entfaltet ( $V^{\flat}_6$ –[I]– $VI^{\flat}_6$ –ii– $VII^{\flat}_6$ –iii) und in die iii. Stufe c-Moll führt. Dabei gestaltete Clara Schumann die nachklingenden Unterstimmen ursprünglich äußerst abwechslungsreich, indem sie jeweils verschiedene Stimmen aneinanderkoppelte: Alt und Bass in Takt 9, Alt und Tenor in Takt 10 sowie Alt, Tenor und Bass in Takt 11. Robert Schumanns Eingriffe änderten nun einerseits die Stimmverteilung und die Stimmführung der Response-Elemente und konzentrierten sich andererseits, damit aber eng zusammenhängend, auf die Rolle der tiefsten Stimme: War der Bass in der Erstfassung beinahe fortlaufend aktiv und auch in die wechselseitige Struktur miteingebunden (T. 11), so wurden bereits im ersten Eingriff zwei Basstöne in Takt 10 entfernt. Durch die Korrekturen in der Umschrift am Ende (C) entfällt schließlich mehr als die Hälfte der Substanz des Basses gegenüber der Erstfassung und die Stimme wird auf den Orgelpunkt es beschränkt.

101 Vgl. auch Nauhaus in Schumann 1989, [15].

a)

Musical score for voice quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in E-flat major, 3/4 time. The system is labeled 'a)'. The Soprano part has a fermata over the final note of the phrase 'die Gondel übers Meer'. A chord symbol 'E7' is written above the Soprano staff. The lyrics are: 'die Gon - del ü - - - bers Meer.\_\_\_\_'.

b)

Musical score for voice quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in E-flat major, 3/4 time. The system is labeled 'b)'. The Soprano part has a fermata over the final note of the phrase 'Die Gondel übers Meer.'. A chord symbol '7' is written above the Soprano staff. The lyrics are: 'Die Gon - del ü - - - bers Meer.\_\_\_\_'.

c)

Musical score for voice quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in E-flat major, 3/4 time. The system is labeled 'c)'. The Soprano part has a fermata over the final note of the phrase 'die Gondel übers Meer,\_\_\_\_'. A chord symbol '23' is written above the Soprano staff. The lyrics are: 'die Gon - del ü - - - bers Meer,\_\_\_\_'.

d)

Musical score for voice quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in E-flat major, 3/4 time. The system is labeled 'd)'. The Soprano part has a fermata over the final note of the phrase 'die Gondel übers Meer.\_\_\_\_'. A chord symbol '25' is written above the Soprano staff. The lyrics are: 'die Gon - del ü - - - bers Meer.\_\_\_\_'.

Beispiel 4: Clara Schumann, »Gondoliera«, die vier Vertonungen von »die Gondel übers Meer« der Bearbeitungsschicht B: a. T. <sup>E</sup>6.6–8.5 (beinhaltend die von Robert Schumann mit Bleistift ergänzten Stimmführungen, die später, mutmaßlich noch vor Bearbeitungsstufe C, gestrichen wurden); b. T. 6.6–8.5; c. T. 22.6–24.5; d. T. 24.6–26.5

Für die Zuschreibung und Beurteilung dieses mutmaßlich spätesten Bearbeitungsstandes ist eine kleine Eintragung Robert Schumanns aufschlussreich: Schon in der Erstniederschrift Clara Schumanns findet sich eine Korrektur, durch welche die Führung der Bassstimme offenbar durch einen Liegeton es (punktierte Halbe plus Viertel, vgl. Abb. 1a, T. 9–10) überschrieben werden sollte. Die Umschrift am Ende und deren spätere Korrektur bilden diesen Eingriff zwar nicht ab, allerdings könnten die Streichungen im Bass als Fortführung (und chronologischer Schlusspunkt) der von Robert Schumann angestoßenen Tendenz gedeutet werden, die Rolle des Basses zu reduzieren.

The image displays three stages of a musical score for Clara Schumann's 'Gondoliera', measures 8-12. Each stage (A, B, and C) shows four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: 'Meer... Die Luft ist weich... wie Lie - bes - scherz, sanft spielt der gold' - ne, gold' - ne Schein, die'. Stage A shows the original score with a bass line starting with a dotted half note followed by a quarter note (E4). Stage B shows the bass line starting with a dotted half note followed by a quarter note (E4), but with a question mark above the second measure. Stage C shows the bass line starting with a dotted half note followed by a quarter note (E4), but with a question mark above the second measure and a bracketed 'e' above the first measure of the second measure. The score is in G major and 3/4 time.

Beispiel 5: Clara Schumann, »Gondoliera«, T. 8–12, Gegenüberstellung der Bearbeitungsstufen A, B und C. Die Textierung entspricht dem Autograph. Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung des Robert-Schumann-Hauses Zwickau

Durch diese Eingriffe in den Bass ändert sich die Klangdramaturgie des B-Teils entscheidend: Die Neuordnung der Stimmendisposition schafft eine klarere Konturierung der drei Strukturebenen Oberstimme – (antwortende) Mittelstimmen – Bass/Orgelpunkt. Zudem wird in C die durchgehende Vierstimmigkeit aufgehoben und der Klang durch die entstandenen Lücken des Basses aufgelockert, was den Kontrast zum vorangehenden, fast durchgehend vierstimmigen A-Teil stärkt. Durch die schrittweise Reduktion der Stimmen von vier auf zwei bis zum einzelnen Sopran erhält die F-Dur-Akkordbrechung in Takt 10

(Zwischendominante zur ii. Stufe b-Moll) ganz besonderes Gewicht. Der Bass tritt hier nur für einen Moment wieder hinzu und pausiert dann erneut, ehe er den Tonsatz wieder zur klangvollen Vierstimmigkeit ergänzt (Bsp. 5, Auftakt zu T. 12). Gegenüber der von Robert Schumann forcierten klanglichen Reduktion und Differenzierung verfolgte Clara Schumann in der Erstfassung des Lieds eine gegenteilige Konzeption: Hier erfährt der vierstimmige Chorklang durch die variantenreich platzierten Imitationen und die mehrfache Überschneidung der Sopran- mit der ursprünglichen Alt-Führung (T. 10 und 11) noch eine innere Belebung, die in gewisser Weise die beginnende Verselbständigung der drei Unterstimmen ab T. <sup>E</sup>7 fortsetzt.<sup>102</sup>

Das in den Korrekturen durchscheinende Streben Robert Schumanns nach klanglicher Schattierung nicht zuletzt über die Bass-Gestaltung wirkt ferner noch in den Beginn des A<sup>1</sup>-Teils hinein (T. 17): Hier lässt er den Bass entgegen Clara Schumanns ursprünglicher Anlage, die in den Takten 17 bis 20 notengetreu den vier Eröffnungstakten entspricht, erst zwei Zählzeiten später zu den restlichen Stimmen hinzutreten, wobei die notwendige Umtextierung des Basseinsatzes wohl nicht ungewollt den (zumindest flüchtigen) Eindruck einer nach unten gekehrten Imitation schafft. Hierdurch büßt allerdings der Sopran jene Exponiertheit ein, die oben anhand des Beginns aufgezeigt wurde.

Während die gerade beschriebenen Eingriffe offenbar in einer einvernehmlichen Aktualisierung aufgingen, wurde ein Bearbeitungsansatz Robert Schumanns an anderer Stelle augenscheinlich wieder zurückgenommen. Dem oben beschriebenen Erreichen der iii. Stufe c-Moll in Takt 12 schließt sich über dem Vers »die Cither klingt und zieht dein Herz / mit in die Lust hinein« ein vor allem harmonisch fundierter Spannungsaufbau an, der sich über dem chromatisch abwärts geführten Bass entfaltet und auf das Erreichen der Dominante Es-Dur in Takt 16 gerichtet ist. Ausgehend vom quintlosen Dominantsekundakkord in engster Lage  $des^1-es^1-es^1-g^1$  (T. 13.1) spreizt sich die Fortschreitung über den Tonika-Sextakkord und den übermäßigen Quintsextakkord auf ces bis zum Dezimrahmen auseinander (T. 14.1), wobei der hier erreichte Basston a zu *heses* und der Akkord folglich zum dominantischen Sekundakkord in Fes-Dur umgedeutet wird. Die Spannung entlädt sich schließlich über den Worten »mit in die Lust hinein« mit Quartsprung aufwärts im Sopran im Sextakkord auf as (T. 15.1), der, als neapolitanischer Sextakkord gedeutet, über die Doppeldominante B-Dur in die Dominante führt (T. 16.1).<sup>103</sup>

In der Bassführung der Takte 13 bis 15 lässt sich ein struktureller Bezug zum Schluss der »Gondoliera« (T. 23–26) herstellen: Die harmonischen Spannungen beider Passagen, die aus stark chromatischen Fortschreitungen resultieren – im B-Teil enharmonisch, am Schluss zwischendominantisch motiviert –, werden von einer chromatisch absteigenden Basslinie getragen, die in beiden Fällen vom  $des^1$  ausgeht. Während sie aber im ersten Fall nur bis zur Unterquart as gelangt, schreitet sie am Schluss – beinahe durchgängig in Halbtönen – weiter bis zum doppel dominantischen Leitton *d*, der kurz darauf zum Dominantgrundton ansteigt.

102 Dynamikanweisungen, die sich möglicherweise als äußerst aufschlussreich für die tatsächlichen Klangkonzeptionen der Partner hätten erweisen können, fallen als Bezugspunkte für die *Drei gemischten Chöre* leider weitgehend aus. Die wenigen dynamischen Eintragungen im Autograph sind mehrheitlich mit dunklerer Tinte gesetzt und damit äußerlich möglicherweise einem späteren Bearbeitungszeitpunkt zuzuordnen. In den Takten <sup>E</sup>10–14 / 8–12 findet sich zwar eine Reihe von Crescendo- und Decrescendo-Gabeln zur Verdeutlichung der Phrasierung einzelner Motive, übergeordnete Dynamikangaben fehlen allerdings. Dem Segment unmittelbar voraus geht lediglich ein *mf* (T. 6), das in Takt <sup>E</sup>9 / 7 mit einem Diminuendo endet.

103 In ähnlicher Form erscheint diese Wendung ebenso in »Vorwärts« am Schluss beider Strophen.

A

12 13 14 15 16

Sopran gold' - ne Schein, die Zi - ther klingt und zieht dein Herz mit in die Lust hin - ein. O komm zu

Alt gold' - ne Schein, die

Tenor gold' - ne Schein, die Zi - ther klingt und zieht dein Herz mit in die Lust, in die Lust hin - ein. O komm zu

Bass gold' - ne Schein, die Zi - ther klingt und zieht dein Herz mit in die Lust hin - ein. O komm zu

B

12 13 14 15 [??] 16

Sopran gold' - ne Schein, die [Zi - ther klingt und zieht dein Herz mit in die Lust hin - ein.] O komm zu

Alt gold' - ne Schein, die

Tenor gold' - ne Schein, die

Bass gold' - ne Schein, die

C

12 13 14 15 16

Sopran gold' - ne Schein, die [Zi - ther klingt und zieht dein Herz mit in die Lust hin - ein.] O komm zu

Alt gold' - ne Schein, die

Tenor gold' - ne Schein, die

Bass gold' - ne Schein, die

Beispiel 6: Clara Schumann, »Gondoliera«, T. 12–16, mit der neapolitanischen Wendung (T. 15) in den Bearbeitungsstufen A, B und C. Textierung entsprechend dem Autograph. Die Textteile in eckigen Klammern in B und C sind im Autograph nur unpräzise angedeutet und wurden hier zur besseren Nachvollziehbarkeit rhythmisch korrekt unterlegt. Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung des Robert-Schumann-Hauses Zwickau

Ohne dass ein Grund hierfür ersichtlich wäre, wollte Robert Schumann die neapolitanische Wendung nun allerdings mittels Alterationen und geänderter Bassführung zu einer schlichteren Progression reduzieren, die (auf die Zieltonart Es-Dur bezogen) über den Quartsextakkord der I. Stufe und einen Quintsextakkord mit verminderter Terz (ces) über a nur noch den Sekundakkord der V. Stufe (T. 15) erreicht (Bsp. 6B). Mit dieser Neuharmonisierung stehen wohl auch die Ansätze zu einer alternativen, teilweise parallelen Stimmführung von Sopran und Alt in Takt 15 in Zusammenhang (vgl. Abb. 1b, abgebildeter achter Takt, sowie die Transkription in Bsp. 6B, T. 15), die sich in der Umschrift, nicht allerdings in der ersten fortlaufenden Niederschrift Clara Schumanns finden (Abb. 1a, achter abgebildeter Takt, sowie die Transkription in Bsp. 6A, T. 15.). Somit könnte diese skizzierte Stimmführungsvariante eine spontane Überlegung darstellen, mit der die ›neapolitanisch‹ konzipierte, in Verbindung mit der Neuharmonisierung allerdings weniger überzeugende Sopranführung in Takt 15 durch eine alternative Wendung ersetzt werden

sollte. Später wurden sowohl die ursprüngliche Harmonisierung als auch die ursprüngliche Stimmführung reaktiviert, wie aus deplatzierten Notenköpfen und Alterationszeichen geschlossen werden kann (vgl. Abb. 1), womit einer der reizvollsten Momente der ganzen Sammlung erhalten blieb.

## SCHLUSS

Durch die Verknüpfung des mehrschichtigen Entstehungsprozesses sowie die ihn bedingenden Kontexte wurde versucht, einen alternativen Blickwinkel auf die *Drei gemischten Chöre* von Clara Schumann einzunehmen, der über traditionelle autonomieästhetische und eine auf pianistische Handlungsräume zentrierte Position hinausweist. Wie gezeigt wurde, drohen viele Facetten dieser immerhin seit über drei Jahrzehnten edierten Kompositionen unerkannt zu bleiben, wenn der Kontext des Dresdner *Vereins für Chorgesang* und die damals übliche Kompositions- und Aufführungspraxis sowie der gemeinschaftliche Bearbeitungsprozess nach der Uraufführung nicht mit berücksichtigt werden. Durch die Entscheidung, sich weitgehend auf das dritte Lied »Gondoliera« zu konzentrieren und dabei vor allem von den Eingriffen im Autograph auszugehen, wurde der Fokus zwangsläufig auf bestimmte Facetten kanalisiert, während andere Aspekte des Werkes, insbesondere der ersten beiden Lieder »Abendfeyer in Venedig« und »Vorwärts«, ausgespart bleiben mussten. Dies wurde bewusst in Kauf genommen, um die *Drei gemischten Chöre* überhaupt für musikwissenschaftliche und -theoretische Diskurse, in deren übliche Raster sie bisher kaum einzufügen waren, zu erschließen und an ihnen grundlegende Fragestellungen einer kulturwissenschaftlich und prozessorientierten Musikanalyse zu diskutieren. Hierdurch mag die Untersuchung auch für den »Bedeutungskomplex Schumann« bereichernd und aktualisierend wirken, sind die drei Chorlieder doch gleichermaßen Ausdruck und Abbild von Clara Schumanns musikalischer Kompetenz, ihres künstlerischen Selbstbewusstseins wie auch ihrer Beziehung zu Robert Schumann während einer Phase, in der sie aufgrund zunehmender privater Belastungen und künstlerischer Frustration ihr eigenes Komponieren weitgehend – aber eben nicht vollständig – einstellte. Selbstbestimmtes Handeln, höheres ästhetisches Streben sowie ein äußerer Kompositionsanlass stehen hier folglich nicht in Widerspruch, sondern bedingen sich vielmehr, ja, sind letztlich integraler Bestandteil einer Beziehung, deren Fundament die Musik bildete.

## Literatur

- Appel, Bernhard R. (2006), »Schumann und die klassische Vokalpolyphonie«, in: *Der späte Schumann* (= Musik-Konzepte Sonderband), hg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik, 117–132.
- Bartsch, Cornelia (2007), *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy. Musik als Korrespondenz*, Kassel: Furore.
- Beci, Veronika (2006), *Robert und Clara Schumann. Musik und Leidenschaft*, Düsseldorf: Artemis und Winkler.
- Borchard, Beatrix (2010), »Clara Schumann in Dresden – Briefe. Tagebücher. Lektüren«, in: *Schumann und Dresden. Bericht über das Symposium Robert und Clara Schumann*

- in Dresden – Biographische, kompositionsgeschichtliche und soziokulturelle Aspekte in Dresden vom 15. bis 18. Mai 2008, hg. von Thomas Synofzik und Hans-Günter Ottenberg, Köln: Dohr, 47–64.
- Borchard, Beatrix (2015), *Clara Schumann. Ihr Leben. Eine biographische Montage*, Hildesheim: Olms.
- Borchard, Beatrix (2019), *Clara Schumann. Musik als Lebensform*, Hildesheim: Olms.
- Braun, William H. (2009), »Robert Schumann's a cappella choral works«, *American Choral Review* 51/2, 1–18.
- Bromen, Stefan (1997), *Studien zu den Klaviertranskriptionen Schumannscher Lieder von Franz Liszt, Clara Schumann und Carl Reinecke*, Sinzig: Studio.
- Büttner, Max [1897], *Festschrift zur Feier des 50jährigen Jubelfestes [der Robert Schumannschen Singakademie] am 5. Januar 1898*, Dresden.
- Döge, Klaus (2010), »Schumanns Dresdner ›Fugenpassion‹«, in: *Schumann und Dresden. Bericht über das Symposium Robert und Clara Schumann in Dresden – Biographische, kompositionsgeschichtliche und soziokulturelle Aspekte in Dresden vom 15. bis 18. Mai 2008*, hg. von Thomas Synofzik und Hans-Günter Ottenberg, Köln: Dohr, 99–107.
- Draheim, Joachim / Brigitte Höft (1990), »Vorwort«, in: *Clara Schumann. Sämtliche Lieder für Singstimme und Klavier*, hg. von Joachim Draheim und Brigitte Höft, Bd. 1, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1990, 3–7.
- Eichner, Barbara (2010), »Gender und nationale Identität in der bürgerlichen Männerchorbewegung des 19. Jahrhunderts«, in: *Musik und Gender. Grundlagen, Methoden, Perspektiven*, hg. von Rebecca Grotjahn, Laaber: Laaber, 142–157.
- Gabrielli, Michelangelo (2014), »I Lieder per coro a cappella di Robert Schumann«, in: *Musica come pensiero e come azione. Studi in onore di Guido Salvetti*, Lucca: Libreria Musicale Italiana, 547–562.
- Geibel, Emanuel (1840), *Gedichte*, Berlin: Duncker.
- Gerber, Mirjam (2016), *Zwischen Salon und musikalischer Geselligkeit. Henriette Voigt, Livia Frege und Leipzigs bürgerliches Musikleben*, Hildesheim: Olms.
- Gülke, Peter (2006), »Robert Schumanns jubelnd erlittene Romantik«, in: *Schumann Handbuch*, hg. von Ulrich Tadday, Stuttgart: Metzler, 16–79.
- Huber, Annegret (2008), »Meisterinnenwerke und Meisterwerkanalyse. Überlegungen zum Musikanalysieren in kulturwissenschaftlichen Kontexten«, in: *History | Herstory*, hg. von Annette Kreuziger-Herr und Katrin Losleben, Köln: Böhlau, 125–139.
- Huber, Annegret (2011), »Performing Music Analysis. Genderstudien als Prüfstein für eine ›Königsdisziplin‹«, in: *Gender Performance. Wissen und Geschlecht in Musik – Theater – Film*, hg. von Andrea Ellmeier, Doris Ingrisch und Claudia Walkensteiner-Preschl, Köln: Böhlau, 21–48.
- Kapp, Reinhard (2010), »Klangregie in den Dresdner Chorwerken Schumanns«, in: *Schumann und Dresden. Bericht über das Symposium Robert und Clara Schumann in Dresden – Biographische, kompositionsgeschichtliche und soziokulturelle Aspekte in Dresden vom 15. bis 18. Mai 2008*, hg. von Thomas Synofzik und Hans-Günter Ottenberg, Köln: Dohr, 167–187.

- Klassen, Janina (1990), *Clara Wieck-Schumann. Die Virtuosin als Komponistin. Studien zu ihrem Werk*, Kassel: Bärenreiter.
- Klassen, Janina (1994), »Schumann will es nun instrumentieren«. Das Finale aus Clara Wiecks Klavierkonzert op. 7 als frühestes Beispiel einer künstlerischen Zusammenarbeit von Clara und Robert Schumann«, *Schumann Studien* 3/4, 291–299.
- Klassen, Janina (1997), »Mach' doch ein Lied einmal« – Clara Wieck-Schumanns Annäherung an die Liedkomposition«, *Schumann Studien* 6, 13–24.
- Klassen, Janina (2009), *Clara Schumann. Musik und Öffentlichkeit*, Köln: Böhlau.
- Knaus, Kordula (2010), »Begriffslose« Kunst und die Kategorie Geschlecht. Möglichkeiten und Grenzen der musikalischen Analyse«, in: *Musik und Gender. Grundlagen, Methoden, Perspektiven*, hg. von Rebecca Grotjahn, Laaber: Laaber, 170–182.
- Knechtges-Obrecht, Irmgard (2005), »Romanzen und Balladen, Heft I op. 67«, in: *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke*, hg. von Helmut Loos, Bd. 1, 425–430.
- Knechtges-Obrecht, Irmgard (2019), *Clara Schumann. Ein Leben für die Musik*, Darmstadt: wbg Theiss.
- Kulturstiftung Leipzig (Hg.) (2019), *Clara Schumann. Ein Künstlerinnenleben*, Leipzig: Passage.
- Lewin, David (2009), *Studies in Music with Text*, New York: Oxford University Press.
- Litzmann, Berthold (1905), *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 2: *Ehejahre 1840–1856*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Loos, Helmut (2007), »Robert Schumanns Schaffen für Chor«, in: *Robert Schumanns »Welten«*, hg. von Manuel Gervink und Jörn Peter Hiekel, Dresden: Sandstein, 57–66.
- Nauhaus, Gerd (2010), »Robert und Clara Schumann im Dresdner Musikleben 1844–1850«, in: *Schumann und Dresden. Bericht über das Symposium Robert und Clara Schumann in Dresden – Biographische, kompositionsgeschichtliche und soziokulturelle Aspekte in Dresden vom 15. bis 18. Mai 2008*, hg. von Thomas Synofzik und Hans-Günter Ottenberg, Köln: Dohr, 271–286.
- Pedneault-Deslauriers, Julie (2016), »Bass-Line Melodies and Form in Four Piano and Chamber Works by Clara Wieck-Schumann«, *Music Theory Spectrum* 38/2, 133–154.
- Raulff, Ulrich (1986), *Vom Umschreiben der Geschichte. Neue historische Perspektiven*, Berlin: Wagenbach.
- Rieger, Eva (1999), »Vom ›genuin Weiblichen‹ zur ›Geschlechter-Differenz‹: Methodologische Probleme der Frauen- und Geschlechterforschung am Beispiel Clara Schumann«, in: *Clara Schumann. Komponistin, Interpretin, Unternehmerin, Ikone*, hg. von Peter Ackermann und Herbert Schneider, Hildesheim: Olms, 205–216.
- Rode-Breyman, Susanne (2009), »Orte und Räume kulturellen Handelns von Frauen«, in: *History | Herstory*, hg. von Annette Kreuziger-Herr und Katrin Losleben, Köln: Böhlau, 186–197.
- Schumann, Clara (1989), *Drei gemischte Chöre*, hg. von Gerd Nauhaus, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Schumann, Clara (2019), *Jugendtagebücher 1827–1840*, hg. von Gerd Nauhaus und Nancy Reich, Hildesheim: Olms.

- Seibold, Wolfgang (2018), *Clara Schumann in Württemberg (Stuttgart – Wildbad). Dar- gestellt anhand von Tagebüchern, Briefen, Konzertprogrammen und Zeitungskritiken*, Friedrichshafen: Studio.
- Schwob, Rainer J. (2019), »Mozarts Lieder – stilbildende Gelegenheitswerke?«, in: *Musik im Zusammenhang. Festschrift Peter Revers zum 65. Geburtstag*, hg. von Klaus Aringer, Christian Utz und Thomas Wozonig, Wien: Hollitzer, 189–204.
- Stahl, Wilhelm [1919], *Emanuel Geibel und die Musik*, Berlin: Curtius.
- Synofzik, Thomas (2006), »Weltliche a capella-Chormusik«, in: *Schumann Handbuch*, hg. von Ulrich Tadday, Stuttgart: Metzler, 458–478.
- Wasielewski, Wilhelm Joseph von (1906), *Robert Schumann. Eine Biographie*, 4. Auflage, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Weaver, Andrew H. (2014), »Towards a Narratological Analysis of the Romantic Lied: Events, Voice, and Focalization in Nineteenth-Century German Poetry and Music«, *Music & Letters* 95/3, 374–403.
- Weinstein-Reiman, Michael (2017), »»Inside« Voices and Coupling Dynamics: An Analysis of Clara Wieck-Schumann's Notturmo from *Soirées Musicales*, Op. 6 No. 2«, *Theory & Practice* 42, 1–27.
- Wollenberg, Susan (2015), »Clara Schumann's ›Liebst du um Schönheit‹ and the Integrity of a Composer's Vision«, in: *Women and the Nineteenth-Century Lied*, hg. von Aisling Kenny und Susan Wollenberg, Farnham: Ashgate, 123–139.

Wozonig, Thomas (2020): Gender, Schaffensprozess und musikalische Analyse. Clara Schumanns *Drei gemischte Chöre* (1848) [Gender, Creative Process, and Musical Analysis. Clara Schumann's Three Mixed Choirs (1848)]. ZGMTH 17/1, 117–145.  
<https://doi.org/10.31751/1030>

© 2020 Thomas Wozonig (t.wozonig@kug.ac.at)

Universität für Musik und darstellende Kunst Graz [University of Music and Performing Arts Graz]

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 18/11/2019

angenommen / accepted: 15/01/2020

veröffentlicht / first published: 15/06/2020

zuletzt geändert / last updated: 15/06/2020



# Genderverteilung der Lehrenden in den Fächern Komposition, Elektroakustische Komposition und Musiktheorie an deutschen Hochschulen

## Eine statistische Recherche

Irene Kletschke, Kirsten Reese

Schlagworte/Keywords: appointment policy; Berufungspolitik; Diversität; diversity; equality; female composers; female teachers; gender; Gleichstellung; Komponistinnen; weibliche Lehrende

Im Februar 2019 wurde von der Frauenbeauftragten der *Universität der Künste* (UdK) Berlin, unterstützt von Fachkolleginnen der Fakultät Musik und von *klangzeitort*, dem gemeinsamen *Institut für Neue Musik* der UdK Berlin und der *Hochschule für Musik Hanns Eisler* (HfM) Berlin, eine Recherche zur Genderverteilung der Lehrenden in den Fächern Komposition und Musiktheorie an Musikhochschulen in Deutschland in Auftrag gegeben. In einer Vorrecherche waren zunächst die auf den Webseiten der Musikhochschulen öffentlich zugänglichen Lehrendenverzeichnisse ausgewertet worden. In einem nächsten Schritt nahm die *Bundeskonzferenz der Frauen- und Gleichstellungsbeauftragten an Hochschulen* (bukof) und deren Kommission »Künstlerische Hochschulen« die Initiative auf. Um die Genauigkeit der Zahlen zu erhöhen und um die Hochschulen in den Prozess einzubinden, wurden im Mai 2019 die 23 deutschen Musikhochschulen angeschrieben und gebeten, die Zahlen abzugleichen und gegebenenfalls zu korrigieren. Von 23 Hochschulen antworteten zehn im Rahmen der genannten Frist und übermittelten korrigierte Zahlen, die in die Statistik eingepflegt wurden.

Aus der Erhebung, die auf der Webseite von *klangzeitort* abrufbar ist,<sup>1</sup> ergeben sich nach jetzigem Stand folgende Zahlen: Bundesweit liegt der Anteil von Frauen an Professuren, akademischem Mittelbau und bei den Lehrbeauftragten an künstlerischen Hochschulen im Bereich Komposition bei 14,5 %, in dem kleineren Fach der elektroakustischen und medialen Komposition (Elektronische Komposition, Medienkomposition, Filmkomposition, Musikinformatik) ist die Situation mit 10 % Frauenanteil noch weiter zugespitzt, in dem größeren Fachgebiet Musiktheorie mit 20,9 % wiederum etwas besser, wenn auch weit entfernt von einem ausgewogenen Verhältnis. Fasst man die Ergebnisse Komposition, Elektroakustische Komposition, Musiktheorie und verwandte Fächer (Neue Musik, Ensembleleitung, Musikübertragung, Musikinformatik u. a.) zusammen, ergibt sich ein Frauenanteil von 17,3 % bei den Lehrenden in diesen Bereichen.

Es ist wichtig, im Blick zu behalten, dass diese Ergebnisse nur vorläufig sind: Wie bei jeder Statistik beruhen die Zahlen einerseits auf empirischen Daten, andererseits ist die Auswahl und vor allem eine systematische Deutung dieser Angaben nicht leicht vorzu-

1 [http://klangzeitort.de/wp-content/uploads/2020/02/klangzeitort\\_Ergebnisse-Genderverteilung-gesamt-aktualisiert-korrigiert-03\\_200901.pdf](http://klangzeitort.de/wp-content/uploads/2020/02/klangzeitort_Ergebnisse-Genderverteilung-gesamt-aktualisiert-korrigiert-03_200901.pdf) (15.5.2020).

nehmen. Die teilweise komplizierte Zuordnung zu den Lehrgebieten wie auch zu den Statusgruppen erschweren die Einordnung der Befunde: Bei den Lehrgebieten sind die Übergänge oft fließend, so gab es in Komposition und Musiktheorie historisch immer schon Überschneidungen der Lehrpersonen, ebenso zwischen Komposition und elektronischer Komposition. Im Lehrgebiet der elektronischen Musik gibt es Schnittmengen mit den Fachgebieten Filmmusik, Tonmeisterausbildung und verwandten Studiengangprofilen. Gast- und Honorarprofessuren sowie akademische Mitarbeiter\*innen haben häufig befristete Verträge, was nicht berücksichtigt werden konnte, ebenso wenig wie das Ausmaß der Stellenanteile (in allen Statusgruppen). Hinzu kommt, dass die Webseiten der Hochschulen nicht immer auf dem aktuellen Stand sind.

Andererseits ist es ebenso wichtig, zu betonen, dass es nicht Ziel dieser Erhebung war, sich mit wissenschaftlichen Studien zu messen; sie soll in erster Linie dazu dienen, das Augenmerk auf einen grundlegenden Missstand an Hochschulen mit weitreichenden Folgen für das Musikleben zu richten. Statistische Herangehensweisen sind erhellend, da sie vorliegende Daten prägnant zusammenfassen und als Grundlage für weitere Forschung oder Handlungen zur Verfügung stellen. Die in der Recherche zusammengestellten Zahlen weisen ein so eindeutiges – um nicht zu sagen erschreckendes und ernüchterndes – Missverhältnis der Genderverteilung bei Lehrenden auf, dass einzelne Verschiebungen in den Rubriken nichts an der Gesamtaussage ändern würden: Ganz konkret bedeuten die Zahlen, dass einzeln betrachtet an nicht wenigen Hochschulen in den Lehrgebieten Komposition und elektroakustische Komposition *ausschließlich* Männer lehren.

## ZUM AKTUELLEN DISKURS ÜBER GENDER UND DIVERSITÄT IN DER ZEITGENÖSSISCHEN MUSIK UND KOMPOSITION

Ausgangspunkt dieser Recherche waren zwei Entwicklungen: Zum einen findet seit einigen Jahren im zeitgenössischen Musikleben ein Aufbruch statt.<sup>2</sup> Die geringe Präsenz von Frauen vor allem als Komponistinnen und kreative Musikschafter\*innen wird thematisiert, und Jurys, Kulturpolitiker\*innen und Kurator\*innen, vor allem die Musikschafter\*innen selbst, setzen sich für eine gerechtere Genderverteilung und mehr Diversität ein. Intendant\*innen programmieren mehr Frauen in ihren Festivals und Konzertformaten und bekunden, dies in Zukunft noch auszuweiten. Bundesweite Förderinstrumente (z. B. der *Musikfonds e. V.*) werden von politischer Seite angehalten, genderbezogene Kriterien bei Entscheidungen zu berücksichtigen. Bei den *Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik* führte die 2016 durch GRID (*Gender Relations in Darmstadt*) und GRINM (*Gender Relations in New Music*) ausgelöste Diskussion 2018 zu einer Quote bei den Teilnehmer\*innen der *Darmstädter Ferienkurse* sowie einer weitgehend paritätischen Verteilung bei den Lehrenden und aufgeführten Komponist\*innen. Die Bundeskulturstiftung finanzierte das *Defragmentation* Programm<sup>3</sup> der einflussreichsten zeitgenössischen Musikfestivals (*Darmstädter Ferienkurse*, *Donaueschinger Musiktage*, *MaerzMusik* und *Ultima Festi-*

2 Vgl. Reese 2019.

3 *Defragmentation – Curating Contemporary Music* ist ein Forschungsprojekt mit dem Ziel, die aktuell in vielen Sparten geführten Diskurse um Gender und Diversity, Dekolonisierung und technologischen Wandel nachhaltig in Institutionen der Neuen Musik zu verankern und kuratorische Praktiken in diesem Bereich zu diskutieren. (<https://internationales-musikinstitut.de/de/ferienkurse/defragmentation>, 15.5.2020)

val Oslo). Bereits 2014 begann das Festival *Heroines of Sound*, elektronische und elektroakustische Musik von Frauen und *non binary composers* genreübergreifend – aus den Bereichen der sogenannten ›akademischen‹ zeitgenössischen Musik und aus der sogenannten populären *Electronica*-Szene – zu präsentieren, und erreichte damit den Zuspruch eines großen Publikums.<sup>4</sup>

Zum anderen fanden, wiederum beeinflusst von den Entwicklungen im öffentlichen Musikleben, an der UdK Berlin und im Rahmen von *klangzeitort* vermehrt Veranstaltungen zur Genderthematik statt. Bereits 2014 wurde ein Gespräch mit der Kulturwissenschaftlerin Christina von Braun über die kulturhistorischen und soziologischen Hintergründe und die möglichen Ursachen für die Unterrepräsentanz von Frauen in der Komposition und in der Neuen Musik geführt und veröffentlicht.<sup>5</sup> In diesem Zusammenhang wurde auch eine kleine informelle Studie zur aktuellen Präsenz (rückblickend auf drei Jahre) von Frauen im zeitgenössischen Musikleben erstellt: als Komponistinnen auf Festivals und Konzertreihen, bei der GEMA, als Mitglieder der *Akademie der Künste* Berlin und als Lehrende für Komposition an deutschen Musikhochschulen. Die ermittelten Zahlen lagen um die ›magischen dreizehn Prozent‹, ganz ähnlich den von der Initiative *female:pressure* ausgewerteten Statistiken in Bezug auf elektronische ›Nicht-U‹-Musik.<sup>6</sup> Die Veranstaltungsreihe *FEM\*\_MUSIC\*\_* startete im Herbst 2017 mit *FEM\*\_MUSIC\*\_FOCUS*, einer Diskussionsreihe mit auswärtigen Gästen (Kuratorinnen, Komponistinnen, Instrumentalistinnen). Es folgten *FEM\*\_MUSIC\*\_ARCHIVE*, *FEM\*\_MUSIC\*\_PLAY* und *FEM\*\_MUSIC\*\_READ*.<sup>7</sup> Die gesamte Reihe mit Vorträgen, Seminaren und Lektüresessions wurde von Studierenden und Lehrenden gemeinsam vorbereitet und durchgeführt.

In all diesen Zusammenhängen und Diskussionen wurde immer wieder die immanente Unterrepräsentation von weiblichen Lehrenden vor allem im Fächerkomplex ›Komposition‹ an deutschen Musikhochschulen erwähnt. Die Recherche hat diese Beobachtung bestätigt und liefert dazu eine erste statistische Grundlage.

## VORBILDER UND NACHWUCHS IN AUSBILDUNG UND LEHRE

Die Ausbildung an einer Musikhochschule steht am Beginn der professionellen Laufbahn von Komponist\*innen, Instrumentalist\*innen, Pädagog\*innen und Wissenschaftler\*innen. Ungeachtet der aktuellen Debatten in der Gesellschaft und in den verschiedenen Szenen und Communities des Kulturlebens, in das die Absolvent\*innen nach ihrem Studium entlassen werden, finden sie an den Hochschulen in den Bereichen Komposition und Musiktheorie momentan noch eine Situation vor, in der überwiegend männliche Lehrende unterrichten. Anders als bei den Entscheidungsträgern im öffentlichen Musikleben und in der freien Szene gibt es bei den die Forschung und Lehre prägenden Positionen in den Hochschulen wenig Fluktuation: Professuren werden nach wie vor meistens unbefristet besetzt. Dies ist einerseits ein Grund dafür, dass Frauen entgegen anderslautender Zielsetzungen der Politik und Hochschulleitungen in diesen Positionen weiterhin unterrepräsentiert sind, andererseits zeigt dies auch die Wichtigkeit, Professuren zukünftig vermehrt

4 Vgl. Sanio/Wackernagel 2019.

5 Braun 2014.

6 Vgl. die Webseite *female:pressure*: <http://www.femalepressure.net> (15.5.2020).

7 Krafeld u. a. 2019; Rustler 2019.

mit Frauen zu besetzen, da es sich hier um eine entscheidende Mittler- und Vorbildfunktion für die nächste Generation handelt.

Angesichts des augenfälligen Missverhältnisses muss es für die Hochschulen Ziel und Aufgabe sein, mögliche Benachteiligungsmechanismen in den künstlerischen, künstlerisch-pädagogischen und -wissenschaftlichen Fächern zu analysieren und Wege zu einer Veränderung aufzuzeigen. Hierbei geht es in erster Linie nicht nur (aber auch!) um die akademische Laufbahn von Komponistinnen, Klangkünstlerinnen und Musiktheoretikerinnen: Viel wichtiger noch ist die Bedeutung, die die Präsenz von weiblichen Lehrenden für den Nachwuchs hat. Geschlechtsspezifische Ausgrenzung ist ein Prozess, der über tradierte soziale Strukturen und Codes funktioniert, meist unbewusst wirkt und sich fortsetzt. Da die Zusammensetzung von Kollegien häufig undurchsichtigen Prozessen folgt, sollten Transparenz und Monitoring nicht länger als Angriff auf die Freiheit der Lehre oder der Künste abgetan werden. Umgekehrt lässt sich beobachten, dass eine stärkere Präsenz von Frauen auf institutioneller Ebene als Multiplikator wirkt und über Vorbilder einen weiteren Zuwachs von Frauen in allen Tätigkeitsbereichen initiieren kann. Vielfach wirken unbewusste Mechanismen über Kommunikationswege, die oft unartikuliert (nicht-sprachlich vermittelt) und unreflektiert ablaufen.

»Passe ich dazu? Traue ich mir das zu?« – Heutzutage spielt wahrscheinlich weniger das fehlende Zutrauen in die eigenen Fähigkeiten eine Rolle, als vielmehr der Zweifel daran, ob man sich in dem sozialen Gefüge, dem akademischen und künstlerischen Betrieb durchsetzen und dort selbstverständlich einen Platz beanspruchen kann. Von Seiten der Entscheidungsträger\*innen (nach wie vor meistens männlich) findet häufig gar keine bewusste Ausgrenzung statt, vielmehr handelt es sich hier um das bekannte Muster, dass man sich selbst stärkt, indem man diejenigen fördert, die einem ähnlich sind, im Sinne des Konzepts der ›Homosozialität‹.<sup>8</sup>

Ein zentrale Rolle spielt hier zudem die Vereinbarkeit von Familie und Beruf: Denn prekäre oder befristete Beschäftigungsverhältnisse und der Erwartungsdruck einer hohen örtlichen Flexibilität, wie sie in der Hochschullehre vor allem durch den im Vergleich zu Universitäten überproportional hohen Anteil von Lehraufträgen weit verbreitet sind, führen zumindest der Tendenz nach zu einer strukturellen und systemimmanenten Benachteiligung insbesondere von Frauen in der Familiengründungsphase in ihrer akademischen Laufbahn.<sup>9</sup>

Immer noch studieren weniger Frauen Komposition als Männer (an deutschen Musikhochschulen 2014: ca. 30 %).<sup>10</sup> Dass der berüchtigte Karriere-Knick nicht erst zu einem späteren Zeitpunkt stattfindet, sondern dass schon ganz zu Beginn der Ausbildung ein Ungleichgewicht besteht, unterscheidet die hier im Mittelpunkt stehenden Fächer wesentlich von anderen künstlerischen Disziplinen. Vor allem junge Absolvent\*innen, die gerade die Hochschulausbildung durchlaufen haben, weisen darauf hin, wie wichtig es sei, dass mehr weibliche und *non-binary* Studierende zu diesem Studium ermutigt werden. Hier spielt neben weiblichen Vorbildern aus dem außeruniversitären Musikschaffen, denen die zukünftigen Studierenden im Musik- und Instrumentalunterricht sowie im Kultur-

8 Zum Konzept der ›Homosozialität‹ in der soziologischen Genderforschung siehe Meuser 2010, 430; siehe auch den Überblick zu organisationssoziologischen Ansätzen in Aulenbacher/Riegraf 2010.

9 Siehe auch den Bericht des *Bundesministeriums für Bildung und Forschung* zur Familienfreundlichkeit an deutschen Hochschulen (2013): [https://www.bmbf.de/upload\\_filestore/pub/familienfreundlichkeit\\_an\\_deutschen\\_hochschulen.pdf](https://www.bmbf.de/upload_filestore/pub/familienfreundlichkeit_an_deutschen_hochschulen.pdf) (15.5.2020).

10 Vgl. Schulz/Ries/Zimmermann 2016, 72.

und Medienleben begegnen, auch das Außenbild einer Hochschule eine wichtige Rolle, also ob dieses auch durch weibliche und diverse Lehrende und Studierende geprägt ist.

Ein weiterer wichtiger Schlüssel sind die Aufnahmeprüfungen, auch im Hinblick auf weitere Aspekte von Diversität wie z. B. der soziokulturellen Herkunft und Identität. In Aufnahmeprüfungen werden besondere Qualitäten in Bezug auf – bereits zuvor erworbenes, also vom Umfeld der jungen Menschen abhängiges – handwerkliches Können und künstlerische Begabung gefordert. Gerade im künstlerischen Bereich ist ›Qualität‹ jedoch ein nicht immer eindeutig definierbarer, vor allem aber immer neu zu verhandelnder Begriff. Qualitätsvorstellungen haben mit historisch gewachsenen Bildungsstandards und mit dem persönlichen Bildungshintergrund der Prüfenden zu tun. Die eigenen Maßstäbe sehr persönlich vermitteln zu können, ist eine Stärke der künstlerischen Ausbildungskonstellation aufgrund des engen Lehrer\*innen-Schüler\*innen-Verhältnisses, aber auch ihr Manko, wenn die eigenen Maßstäbe zu sehr in anderen gesucht und auf andere übertragen werden. Dies bedeutet, dass die institutionellen Strukturen und die akademische Selbstverwaltung ein Reproduzieren der existierenden Kriterien begünstigen.

## WAS TUN?

Die Erhebung der Zahlen und die Aufforderung an die Hochschulen, diese zu überprüfen und zu ergänzen, hatten zum Ziel, dass Präsidien, Dekanate und Hochschulgremien sich zu dieser Sachlage positionieren. Die Statistik sollte eine breite Debatte auslösen, welche hochschulspezifischen Maßnahmen dazu dienen können, gendergerechte Bedingungen zu schaffen und Chancengleichheit zu fördern. Bestehende Maßnahmen, von denen man den Eindruck hat, dass sie oft nur auf dem Papier stehen, sollten wieder mehr Durchschlagskraft erhalten – immerhin handelt es sich bei Gleichstellung um einen gesetzlichen Auftrag.

Konkrete Vorschläge wären:

- Einhaltung bereits vorliegender Richtlinien und Hochschulgesetze, die der Umsetzung des gesetzlichen Gleichstellungsauftrags dienen, sowie ein unabhängiges Monitoring, wie sich die Zahlen entwickeln und ob gegebenenfalls umgesteuert werden muss, um Zielquoten zu erreichen;
- paritätische Besetzung von Berufungskommissionen, ggf. mit Mitgliedern von außerhalb der betreffenden Hochschule, Erstellen einer hochschulübergreifenden Liste (Pool) mit qualifizierten Frauen aus den jeweiligen Fachrichtungen;
- eine hochschulübergreifende Diskussion darüber, wie Berufungsverfahren im Rahmen der gesetzlichen Regelungen transparenter gestaltet werden können, z. B. im Hinblick auf Statistiken zum Gender von Bewerber\*innen, eingeladenen Bewerber\*innen, Listenplätze, Neuberufungen;
- konsequente Entwicklung belastbarer Instrumente, damit sich mehr Frauen auf Professuren und andere Positionen bewerben; Hinterfragen von Mechanismen in Berufungsverfahren, die dazu führen, dass Frauen den Eindruck gewinnen, sie würden lediglich vorgeführt; stattdessen Entwicklung von professionell geführten Berufungsverfahren, deren Planung und Durchführung sich an erfolgreicher Gleichstellungspolitik (›best practice‹) im künstlerischen oder akademischen Bereich im In- und Ausland oder z. B. an den Besetzungsverfahren für Führungskräfte in Bundesbehörden infolge des Bundesgleichstellungsgesetzes (BGleG) orientiert;

- strukturierte gendersensible Verfahren und Transparenz auch für die Besetzung von Stellen und Positionen bei Gastprofessor\*innen, akademischen Mitarbeiter\*innen und Lehrbeauftragten;
- Einführung des ›Kaskadenmodells‹, nach dem der Frauenanteil jeder akademischen Karrierestufe mindestens so hoch sein muss, wie derjenige der direkt darunterliegenden Qualifizierungsstufe;
- Maßnahmen zur Erhöhung der Vereinbarkeit von Familie und Beruf, etwa durch mehr Perspektiven auf entfristete Stellen auch jenseits der Lebenszeitprofessur;
- Maßnahmen, die gezielt auf eine Erhöhung des Anteils weiblicher Studierender und mehr Diversität in den genannten Fächern hinwirken, z. B. durch die Entwicklung von Aufnahmeverfahren und Kriterien, die noch differenzierter die künstlerische Eignung und das persönliche Potential ermitteln und nicht nur erworbenes Vorwissen abfragen;
- Fachaustausch mit Kolleginnen und Kollegen, z. B. im Hinblick auf die Einbeziehung von Komponistinnen und Musikerinnen aller Epochen in die Lehre und den ›Kanon‹ (Überarbeitung von Curricula und Repertoire im Fachunterricht, Bereitstellung von Partituren, Aufnahmen und weiterer Materialien in Hochschulbibliotheken).

Darüber hinaus sollten hochschulübergreifende und außerhochschulische Netzwerke aktiviert werden, die von ihrer Seite aus Forderungen an die Hochschulen stellen und beispielsweise Berufungsverfahren und Abläufe bei Stellenbesetzungen beraten, begleiten und kommentieren.

Das Musikleben, der Musikbetrieb braucht und will Diversität, und bei den Hochschulen sollte es anfangen.

## Literatur

- Aulenbacher, Brigitte / Birgit Riegraf (2010), »Geschlechterdifferenzen und –ungleichheiten in Organisationen«, in: *Soziologische Geschlechterforschung. Eine Einführung*, hg. von Brigitte Aulenbacher, Michael Meuser und Birgit Riegraf, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 157–171.
- Braun, Christina von (2014), »Wer ist hier der Herr im Haus? Oder: Die magischen 13 %.  
Christina von Braun im Gespräch mit Wolfgang Heiniger, Kirsten Reese, Cornelia Schmitz, Iris ter Schiphorst«, in: *kzo-Programmlepporello des Instituts für Neue Musik der Universität der Künste April/Mai, Juni, Juli 2014*. <http://alt.klangzeitort.de/index.php?page=neuemusikimdiskurs.html&id=3#document> (15.5.2020)
- Krafeld, Merle / Lucien Danzeisen / Rosanna Lovell / Evelyn Saylor / Stellan Veloce (2019), *FEM\*\_MUSIC\_\**, Berlin: Universität der Künste.
- Meuser, Michael (2010), »Junge Männer: Aneignung und Reproduktion von Männlichkeit«, in: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*, 3. Auflage, hg. von Ruth Becker und Beate Kortendiek, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 428–435.
- Reese, Kirsten (2019), »Was sich geändert hat. Ein Blick auf Gendergerechtigkeit in der zeitgenössischen ›Neuen Musik‹«, in: *Heroines of Sound. Feminismus und Gender in elektro-nischer Musik*, hg. von Sabine Sanio und Bettina Wackernagel, Hofheim: Wolke, 76–83.

- Rustler, Katharina / FEM\*\_MUSIC\*\_ (2019), »Feminismus ist keine Betriebsstörung«. <https://www.udk-berlin.de/universitaet/gleichstellungspolitik/akteurin-sein/diversity-of-arts/feminismus-ist-keine-betriebsstoerung> (15.5.2020)
- Sanio, Sabine / Bettina Wackernagel (Hg.) (2019), *Heroines of Sound. Feminismus und Gender in elektronischer Musik*, Hofheim: Wolke.
- Schulz, Gabriele / Carolin Ries / Olaf Zimmermann (2016), *Frauen in Kultur und Medien. Ein Überblick über aktuelle Tendenzen Entwicklungen und Lösungsvorschläge*, Berlin: Deutscher Kulturrat e. V. <https://www.kulturrat.de/wp-content/uploads/2016/12/Frauen-in-Kultur-und-Medien.pdf> (15.5.2020)

Kletschke, Irene / Reese, Kirsten (2020): Genderverteilung der Lehrenden in den Fächern Komposition, Elektroakustische Komposition und Musiktheorie an deutschen Hochschulen. Eine statistische Recherche [Gender Balance of Teachers in Composition, Electroacoustic Composition, and Music Theory in German Universities. A Statistical Study]. ZGMTH 17/1, 147–153. <https://doi.org/10.31751/1042>

© 2020 Irene Kletschke (kletschk@udk-berlin.de), Kirsten Reese (kireese@udk-berlin.de)  
Universität der Künste Berlin [Berlin University of Arts], Universität der Künste Berlin [Berlin University of Arts]

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.  
This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 21/04/2020  
angenommen / accepted: 22/04/2020  
veröffentlicht / first published: 15/06/2020  
zuletzt geändert / last updated: 15/06/2020



# Thomas Christensen, *Stories of Tonality in the Age of François-Joseph Fétis*, Chicago: University of Chicago Press 2019

Schlagworte/Keywords: Charles Edmond Henri de Coussemaeker; François-Joseph Fétis; Gottfried Weber; Harmonielehre; music historiography; Musikgeschichtsschreibung; Raphael Kiesewetter; theory of harmony; Tonalität; tonality

Thomas Christensen muss hier nicht vorgestellt werden, handelt es sich schließlich um den Autor der Rameau-Monographie *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*<sup>1</sup> und den Herausgeber der *Cambridge History of Western Music Theory*,<sup>2</sup> um nur zwei seiner einschlägigsten Publikationen zu nennen. Zudem sind 15 seiner zahlreichen Artikel in dem Sammelband *The Work of Music Theory*<sup>3</sup> erschienen. Seine Forschungstätigkeit zeugt von einem ausgeprägten und nachhaltigen Interesse am französischen Kulturraum, angefangen von seiner 1985 erschienenen Dissertation über d'Alembert<sup>4</sup> bis hin zu dem Werk, das Gegenstand dieser Rezension ist. Zu gleichen Teilen zeigt sich sein Interesse an der Geschichte des Partimento,<sup>5</sup> welches auch das vorliegende Buch über François-Joseph Fétis insbesondere dahingehend prägt, dass die Auswirkungen dieser Praxis auch in der französischen Musiktheorie des 19. Jahrhunderts nachzuweisen versucht werden (8 f., 220, 222 f., 225 f., 261, 271).

*Stories of Tonality*, erschienen im Sommer 2019, ist das Ergebnis mehrjähriger Forschungsarbeit, deren Anfänge der Autor im Jahr 2008 ansetzt und für die er zwei Phasen des *research leave* (2011–12 und 2015–16) in Anspruch genommen hat. Es besteht aus sieben Kapiteln, die nicht chronologisch-linear, sondern nach folgenden Querschnittsthemen zusammengestellt sind:

1. Tonal Imaginations (1–28)
2. Chant (29–66)
3. Origins (67–114)
4. Song (115–157)
5. Orienting Tonality (158–208)
6. Theory (209–244)
7. Tonal Futures (245–269).

## IM ZEICHEN DES STORYTELLING

Nicht zuletzt in Anbetracht der Tatsache, dass Musiktheorie und ihre Geschichte manchen als ein abstraktes, möglicherweise sogar trockenes Thema erscheinen mag, hat sich Christensen dafür entschieden, den Stoff durch eine bewusst narrative Erzählweise zugänglich zu machen. Angesichts der Mehrdeutigkeit des französischen Begriffs *histoire*, der im Englischen sowohl *history* als auch *story* bedeutet (vgl. xvi), wählt er aus dem Bedeutungsspielraum eine Vorstellung von Geschichte (*history*) als Summe von Geschichten (*stories*), d. h. er rekonstruiert einen breiten Erzählstrom, der die vielen Momente von Musikgeschichte und Musiktheorie enthält, die in diesem Buch zur Sprache kommen.

Für die Darstellungsweise innerhalb des Buches bringt diese Entscheidung eine starke Aufwertung rhetorischer Mittel mit sich, was insbesondere der häufige Gebrauch von Überleitungen dokumentiert, die beim Lesen die Illusion eines Erzählflusses entstehen lassen: »But we are getting ahead of our story« (35, 39), »Most significant for our story« (78), »But let us return to our story« (96) und Ähnliches. In diesem Zuge werden die Autoren der kommentierten Texte zu Charakteren oder zu Schauspielern, wobei Fétis die Rolle des Hauptdarstellers oder vielmehr des »impresario principal« (xi) zukommt. Mehrfache Referen-

- 1 Christensen 1993.
- 2 Christensen 2002.
- 3 Christensen 2014.
- 4 Christensen 1985.
- 5 Sanguinetti 2012, ix.

zen auf dieselben Autoren an auseinanderliegenden Stellen im Buch werden zu Wiederbegegnungen mit bekannten Charakteren (»we met Lambillotte in chapter 2 [...]«, 69). Einige spielen nur Nebenrollen, aber andere, wie Raphael Kiesewetter oder Charles Edmond Henri de Coussemaker<sup>6</sup> konkurrieren im Charisma mit dem Hauptdarsteller, mit dem sie unweigerlich aneinandergeraten werden.

Dank dieser literarischen Kunstgriffe liest sich Christensens Text flüssiger und fesselnder als die meisten Studien dieser Art. Vor dem Hintergrund, dass historisches Wissen aus isolierten Daten gewonnen wird, welche Historiker\*innen aus gesammelten Quellen extrahieren, und dass die wissenschaftliche Verantwortung in der Auswahl der Daten, in ihrem gegenseitigen In-Beziehung-Setzen und ihrer Interpretation liegt, besteht kein Zweifel daran, dass Christensen bei dieser kritischen Arbeit ausgesprochen gründlich war, wenn auch sein Erzählstil dazu neigt, dies zugunsten eines ›Realitätseffekts‹ (*effet de réel*)<sup>7</sup> vergessen zu machen.

### ... UND WIEDER FÉTIS

Während seiner gesamten Laufbahn hat Fétis daran gearbeitet, sich selbst große Sichtbarkeit zu verschaffen. Seinem offensichtlichen Wissensdurst kommt nur sein ständiges Streben nach öffentlicher Anerkennung gleich. Seine unaufhörliche Publikationstätigkeit ermöglicht ihm das zu besetzen, was man heute einen ›medialen Raum‹ nennen würde. Fétis verstand alle Vorteile zu nutzen, die er aus der Presse ziehen konnte, um sich in den Mittelpunkt der Pariser Musikwelt zu stellen: Die *Revue musicale* (1827–35), gefolgt von der *Revue et gazette musicale* ab 1835 waren für die Verbreitung seiner Ideen wesentliche Instrumente.

In einer Weise, die Fétis vermutlich gefreut hätte, hat die Musikgeschichtsschreibung des 20. und 21. Jahrhunderts diese Omnipräsenz

des Musikschriftstellers und Theoretikers noch fortgeschrieben, indem sie ihn ins Zentrum historischer Forschung über die französischsprachige Musiktheorie des 19. Jahrhunderts rückte.<sup>8</sup> Wie der Titel des Buches andeutet, scheint sich Christensen in dieselbe historische Perspektive einzuschreiben.

### KONFRONTATION ALS LEBENSFORM

Eine solche Vorgehensweise wird dadurch erleichtert und eventuell auch nahegelegt, dass Fétis über seine gesamte Schaffenszeit hinweg in zahlreiche wissenschaftliche Diskurse involviert war, die zumeist in Form erbitterter Polemiken geführt wurden. Christensen führt mehrere Beispiele für Fétis' wissenschaftliche Kontroversen an wie z. B. die mit Kiesewetter, Coussemaker, François-Auguste Gevaert, Alexandre Joseph Vincent, Victor Derode und Auguste Barbereau. Fétis behauptet unablässig seine Ideen und verteidigt sie gegen Attacken, aber er kennt auch den ›Präventivschlag‹: Tatsächlich greift er systematisch jede abweichende Meinung an, die seine eigenen Theorien schwächen könnte. Der Angriff auf Derode ist ein gutes Beispiel für diese Strategie.

Es mag erstaunen, dass Fétis sich überhaupt die Mühe gemacht hat, eine Rezension über die Harmonielehre<sup>9</sup> dieses ›Amateurtheoretikers‹ zu verfassen: Die Abhandlung ist konfus – Christensen hat durchaus Recht, Derode als »pitiable writer« (10) zu bezeichnen – und ein Theoretiker vom Rang Fétis' hätte sie einfach ignorieren können. Derodes Abhandlung hat jedoch immerhin ein Verdienst: Sie stellt das Dogma der Skala als Modell für die Theorie der Tonalität in Frage.

La gamme est-elle un fait primitif en musique ? est-elle un principe ? On appelle ainsi toute notion qui, servant à expliquer les autres, ne peut point être expliquée à son tour. Ces deux caractères manquent à la

6 »Charles Edmond Henri de Coussemaker (1805–76) is one of the most fascinating protagonists in our story [...]« (79)

7 Ich verwende diesen Ausdruck im Sinne von Barthes 1968. Man kann ebenso an die Theorie des *effet de vie* denken, wie sie von Münch 2004 entwickelt wurde.

8 Auf die überreiche Literatur zu den verschiedenen Aspekten von Fétis' Arbeiten kann hier nur kurz verwiesen werden. Eine ziemlich vollständige Bibliographie findet sich bei Campos 2013, 783–786, die nun sehr hilfreich von derjenigen aus Christensens *Stories of Tonality* vervollständigt wird.

9 Derode 1828. Die Rezension ist in der *Revue musicale* 3 (1828), 217–223 erschienen.

gamme : elle ne peut donner la raison de rien, tandis qu'on peut au contraire rendre compte de la succession des notes qui la composent. [...] La gamme n'a rien de nécessaire dans les proportions qui la composent, rien qui soit l'essence de l'harmonie ; elle ne contient pas en elle-même les principes de sa formation, rien qui puisse nous faire procéder à la former, si, par hasard, on venait à perdre le souvenir de sa marche.<sup>10</sup>

Derode stellt diese Frage zu Recht,<sup>11</sup> auch wenn der Rest seines Traktats zeigt, dass er nicht imstande ist, die theoretischen Konsequenzen aus diesem grundsätzlichen In-Frage-Stellen zu entwickeln. Aber es ist genau diese Idee Derodes, die Fétis in Alarmbereitschaft versetzt. 1828 weiß er bereits, dass die Tonleiter ein zentrales Element in seinen eigenen Überlegungen zur Tonalität sein wird, die er in den Folgejahren zu entwickeln im Begriff ist. Er kann daher nicht riskieren, dass ein Autor die Grundlagen seiner eigenen Theorie in Frage stellt.

Die Kontroverse mit Barbereau ist ein weiteres Beispiel für Fétis' Strategie. Sie wurde zur öffentlichen Auseinandersetzung anlässlich der letzten einer Reihe von vier Konferenzen, die Fétis organisiert hatte, um Werbung für seinen *Traité d'harmonie*<sup>12</sup> zu machen (241 f.). Fétis nutzt seine Begabung als Redner, um einen

bekanntem und geschätztem Theoretiker in eine schwache Position zu bringen, als dieser im Begriff ist, auch einen *Traité d'harmonie* zu veröffentlichen. Diese Episode, die in der *Revue et gazette musicale* von Maurice Schlesinger,<sup>13</sup> dem Besitzer des Journals und dem Herausgeber der Werke Fétis', als Triumph des Letzteren verbreitet wurde, ist bezeichnend für die Macht der Presse im 19. Jahrhundert und ebenso für die Methoden, derer Fétis sich bedient, um potenzielle Konkurrenz aus dem Weg zu räumen.

In der historischen Rückschau wird deutlich, dass die Abhandlung von Barbereau,<sup>14</sup> auch wenn sie einen ganz anderen Ansatz als Fétis verfolgt, ein reiches Werk und eben doch eine ernsthafte Konkurrenz ist. Insbesondere das Kapitel über harmonische Progressionen lässt ein bemerkenswertes präfunktionales Denken erkennen.<sup>15</sup>

Eine weitere Auseinandersetzung findet, wiederum später, mit Vincent statt (181 f.). Vincent war, wie auch andere Historiker seiner Zeit, von der Vorstellung überzeugt, dass die griechische Antike Formen der Harmonik oder der Mehrstimmigkeit gekannt haben könnte. Vincents gedruckter Vortrag<sup>16</sup> gab einige Jahre darauf Anlass zu einer heftigen Replik durch Fétis.<sup>17</sup> Christensen benennt die Ursachen dieser Virulenzen klar: In seinem *Résumé* von 1835 hatte Fétis die These verteidigt, dass die gesamte Musik des Mittelmeerraums solange monodisch geblieben war, bis die Harmonie in primitiver Form von den »peuples septentrionaux«<sup>18</sup> im 5. Jahrhundert eingeführt wurde (97–99, 179 f.). Vincents Hypothese stellte also nicht nur diese Idee grundlegend in Frage, sondern auch Fétis' Vorstellung des historischen Ursprungs von Harmonik und ›Tonalität‹ an sich.

10 Ebd., 321, 325 (»Ist die Tonleiter wirklich ein Grundelement der Musik? Ist sie ein Prinzip? So nennt man nämlich jeden Begriff, der zur Erklärung anderer dient und seinerseits wiederum nicht erklärt werden kann. Diese beiden Züge fehlen jedoch der Tonleiter: Sie kann gar nichts erklären, wohingegen man sie auf die Noten zurückführen kann, aus denen sie sich zusammensetzt. [...] Die Tonleiter hat nichts Zwingendes in den Verhältnissen, aus denen sie aufgebaut ist, nichts, was das Wesen der Harmonie ausmachen würde; sie enthält in sich selbst nicht die Prinzipien ihrer Bildung, nichts, was uns in die Lage setzen würde, sie zu bilden, falls uns zufällig die Erinnerung an ihren Verlauf abhanden käme.«)

11 Das Dogma von der Tonleiter als theoretisches Werkzeug zur Erklärung der Tonalität oder der Harmonik wird ebenso von Barbereau, Vivier und Loquin verworfen. Vgl. Rigaudière 2019, 67–69.

12 Fétis 1844.

13 *Revue et gazette musicale* 11/9 (3.3.1844), 78.

14 Barbereau [1845].

15 Ebd., 2–39. Vgl. Rigaudière 2019, 136–138.

16 Vincent 1854.

17 Fétis 1859.

18 Zum Begriff ›septentrional‹: ›Nördliche Völker‹, verweist mit dem *septentrio*, dem Großen Wagen, auf die nördliche Hemisphäre. (Anmerkung der Übersetzerin)

## WISSENSCHAFT VOR KUNST

Je mehr Fétis seine Ideen zu bestätigen sucht, desto mehr verteidigt er sie gegen tatsächliche oder vermeintliche Angriffe, und desto mehr zieht er sich auf seine eigenen gesicherten Positionen zurück. Christensen zeigt, dass Fétis als Theoretiker im *Traité* keine Skrupel hat, Passagen in den Werken großer Komponisten zu kritisieren, da sie seiner Ansicht nach gegen die Gesetze der Tonalität verstoßen (226–230).<sup>19</sup>

Insbesondere kommentiert er einen ›Fehler‹, den Fétis im zweiten Satz von Beethovens Fünfter Sinfonie (T. 132–138) nachweist (227).<sup>20</sup> Dieser angebliche Fehler besteht darin, die Septime eines »accord de septième sensible« (eines halbverminderten Septakkords *d-f-as-c*) – von Fétis interpretiert als »accord de septième de dominante avec substitution ›du sixième degré à la dominante« (ein durch Substitution der Dominante *b* konstruierter Dominantseptnonakkord) – nicht im regelhaften Abstand von einer Septime zum Grundton, sondern stattdessen im Abstand von einer Sekunde unterhalb des Grundtons gesetzt zu haben (T. 133, 135, 136).

Ein interessanter Hinweis wäre hier, dass die theoretische Quelle für diese Beethoven-Kritik höchstwahrscheinlich in Gottfried Webers *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* zu finden ist,<sup>21</sup> ein Traktat, den Fétis gut kannte, und in dem diese Passage bereits als besonders vermerkt worden war. Die unterschiedliche Behandlung dieser Passage

bei beiden Theoretikern lässt jedoch aufschlussreiche Rückschlüsse auf ihre ebenso unterschiedliche Geisteshaltung zu. Wo Fétis sich wie ein pontificaler Richter verhält, vertraut Weber dem Komponisten:

Nur sehr selten ist es von guter Wirkung die frei hinzugefügte None tiefer als die Terz des Grundtons zu legen. Doch findet sich ein Beispiel solcher Lage in van Beethovens Symphonie c-moll, im Andante con moto, an den mit \* bezeichneten Stellen, [NB] wo die kurz vorübergehende Härte der Lage theils durch den fließenden Gesang, theils durch das Ineinanderschleifen, und grossentheils auch durch den schmelzenden Ton der Blasinstrumente, leicht gemildert und vergütet wird.<sup>22</sup>

Nicht nur liegt es Weber fern, von einem Fehler zu sprechen, sondern er benennt auch Faktoren, die entstehende Dissonanzen mildern können. Er geht demnach anders als Fétis davon aus, dass Beethoven sein Handwerk vollkommen beherrscht. Es geht ihm nicht um eine Verurteilung der Passage, sondern darum, die Bedingungen zu verstehen, unter denen der Komponist eine atypische Dissonanz in Kauf nimmt.

## GESCHICHTE ALS ZIELORIENTIERTER PROZESS

Rémy Campos<sup>23</sup> hat die Anhäufung von Informationen, wie sie für Fétis charakteristisch ist, sehr präzise beschrieben. Man kann nicht umhin, Fétis' außergewöhnliche Gelehrsamkeit zu bewundern, die in der Ansammlung aller möglichen Dokumente und Objekte eine schon zwanghafte Leidenschaft verrät: Bücher, gedruckte Partituren, Zeitschriften, Manuskripte und Musikinstrumente. Dieser Appetit auf Besitz wird bekanntlich zu Vorwürfen gegen Fétis führen, Bestände der Bibliothek des *Conservatoire* unterschlagen zu haben.<sup>24</sup>

Fétis' Ausbildung beschränkt sich nicht nur auf Musik und Musikwissenschaft. Als Musikschriftsteller strebt er danach, auch in anderen Wissensdomänen zu Hause zu sein, und Chris-

19 Dieses Problem wird detailliert bei Campos (2013, 271–321) behandelt.

20 Fétis 1844, 9, 49. Bei Campos findet sich die detaillierte Darstellung der Ereignisse, wonach Fétis die verblüffte Reaktion des Publikums während einer Pariser Aufführung des Werks beim Hören dieser Passage anführt, um zu zeigen, dass dieser ›Fehler‹ Beethovens die Regeln der Tonalität verletzt, und zwar so weit, dass auch die musikalisch nicht gebildeten Hörer intuitiv den anomalen Charakter dieser Passage spüren; vgl. Campos 2013, 299–302.

21 Weber 1817, 167 f. Die hohe graphische Ähnlichkeit der Notenbeispiele bei Weber und Fétis – und besonders die Verwendung des Asteriskus zur Markierung der betreffenden Akkorde – lässt keinen Zweifel an dieser Annahme.

22 Ebd., 168.

23 Campos 2013.

24 Vgl. besonders Lesure 1974–76; Fétis 2006, 12, 90, 92, 100, 102–105; Campos 2013, 52, 233.

tensen verweist z. B. auf seinen Vortrag vor der Pariser *Société d'anthropologie* im Februar 1867 (193 f.). Fétis möchte mehr als nur eine große Menge an Informationen im Sinne enzyklopädischer Geschichtsschreibung zusammentragen, er will eine Geschichte im Dienste rationalen Denkens schreiben. Christensen zeigt, dass Fétis' Vision von Geschichte von seiner Hegel-Lektüre beeinflusst ist. Die Idee einer Weltgeschichte, die das Wirken des Weltgeistes im Laufe der Jahrhunderte nachzeichnet, hat Fétis vermutlich fasziniert. Nach Christensen scheint Fétis *tonalité* als musikalisches Analogon zum Hegel'schen Weltgeist verstanden zu haben (20).

Fétis' Umgang mit der Vergangenheit liegt offenbar eine solche teleologische Geschichtsphilosophie zugrunde. Dies gilt für sein Verständnis von Musikgeschichte, aber auch für sein Verständnis von Musiktheorie. Sein Verhältnis zu den Autoren der Vergangenheit ist dabei nicht weniger »kriegerisch« als das zu seinen Zeitgenossen: Er betrachtet sie mit generellem Misstrauen. Seine kritische Auseinandersetzung mit älteren Theoretikern in der *Esquisse*,<sup>25</sup> dem *Traité*<sup>26</sup> und in den beiden Ausgaben der *Biographie universelle*<sup>27</sup> ist oft dadurch eingeschränkt, dass er ihnen vorwirft, sie hätten in die Prinzipien, die er selbst entdeckt zu haben glaubt, keinen Einblick gehabt.

Im Gegenteil, aber das ist selten, kann diese Logik auch zu einer gewissen Nachsicht führen: Georg Andreas Sorge z. B. ist einer der wenigen Theoretiker, der in seinen Augen allein dadurch Gnade findet, dass er die Möglichkeit des unvorbereiteten Eintretens bestimmter Septakkorde erkannt hat (219 f.).

Schließlich basiert seine Geschichte der Musiktheorien weitgehend auf Instrumentalisierung bis zur Karikatur reduzierter älterer Theorien in der Absicht, sich selbst als Endpunkt einer »zweiten« Teleologie zu setzen, parallel zu derjenigen, nach der sich die Entwicklung der Tonalität in der Geschichte vollzog.

25 Fétis 1840.

26 Fétis 1844.

27 Fétis 1835–44 und 1860–67.

## DIE GESCHICHTEN... UND DIE »TONALITÄTEN«

Ebenso wie Christensen die Pluralität der Geschichten von Tonalität durch die Grammatik hervorhebt, hätte er auch im zweiten Teil des Buchtitels den Plural verwenden können, denn die Geschichten, die er im Buch versammelt, erzählen tatsächlich von »Tonalitäten«. Dies ist zweifellos eines der bemerkenswertesten Charakteristika dieses Buches, das es radikal von anderen Arbeiten unterscheidet, die sich bisher dem Phänomen Tonalität gewidmet haben.

Christensen erweitert das Forschungsfeld ganz erheblich, indem er keine der Bedeutungen ausschließt, die der französische Begriff *tonalité* im 19. Jahrhundert haben konnte, insbesondere in seinen zahlreichen Erweiterungen durch Adjektive oder andere Attribute: *tonalité du plain-chant, tonalité antique, ancienne, grégorienne, ecclésiastique, moderne, vulgaire*. Fétis, als »Held der Geschichte«, unternahm nichts, um die Mehrdeutigkeit des Begriffs zu reduzieren. Im Gegenteil, er beförderte selbst die Bedeutungsexplosion, indem er nicht nur die Opposition von *tonalité ancienne* und *tonalité moderne* aufgriff und zu seinem Thema machte, sondern auch mit seiner Idee der vier »Ordnungen« von Tonalität (*unitonique, transitionique, pluritonique* und *omnitonique*)<sup>28</sup> ein zusätzliches Kategoriensystem einführte. In gewisser Weise hat er damit zur konzeptionellen Verwirrung zwischen tonalen Ordnungssystemen beigetragen, die doch eher wenig miteinander gemein haben.

Der Umfang des Forschungsgebiets, den Christensens semantische Wahl impliziert, ist immens, und die reichhaltige Bibliographie zeigt, dass der Autor eine wahre wissenschaftliche Odyssee auf sich genommen hat. Drei von den sieben Kapiteln des Buches sind Forschungsgebieten gewidmet, die in der Historiographie des 19. Jahrhunderts traditionell nicht miteinander verbunden sind: Die Reform des gregorianischen Gesangs, das traditionelle Repertoire der verschiedenen französischen Regionen und außereuropäisches Repertoire.

Die *tonalité du plain-chant* (Tonalität des einstimmigen, in der Regel gregorianischen Gesangs) wird im zweiten Kapitel behandelt (29–66).

28 Fétis 1844, »Livre troisième«.

Von *plaint-chant* in dieser Epoche zu sprechen, heißt, die ›Akte seiner Wiederentdeckung‹ und die Debatten um die Möglichkeiten seiner Begleitung durch die Orgel erneut zu öffnen. Christensen dokumentiert im Detail die unterschiedlichen Positionen zwischen dem Wunsch nach Reinheit des *plain-chant* (Alexandre-Étienne Choron, Félix Danjou, Joseph d'Ortigue), der von der *tonalité moderne* infiziert gewesen sei, und der gegenteiligen Überzeugung, dass in einigen Fällen chromatische Leitton-Wirkungen einzuführen seien. Überraschenderweise vertritt Fétis den zweiten Standpunkt, indem er sich auf mehrere Passagen aus Guido von Arezzos *Micrologus* beruft,<sup>29</sup> insbesondere auf einen Abschnitt über die *subductio* (44, 288, Anm. 42–44), den er jedoch als Interpolation aus der für Martin Gerberts Ausgabe verwendeten, eher späten Abschrift entlarvt (43–48).

Auch hinsichtlich des *accompagnement* analysiert Christensen die verschiedenen theoretischen Positionen gründlich: Es zeigt sich, dass das Eintreten von Niedermeyer und d'Ortigue<sup>30</sup> für eine rein diatonische Begleitung, die sich ohne Akzidentien auf die Noten des Modus beschränkt, bei weitem nicht die vorherrschende war. Tatsächlich herrschte die gegenteilige Auffassung vor, wonach der *plaint-chant* in der *tonalité moderne* harmonisiert werden kann. Dies wird von Theoretikern und Komponisten wie Jacques-Louis Battmann,<sup>31</sup> Adrien de la Fage,<sup>32</sup> François-Auguste Gevaert,<sup>33</sup> Hector Berlioz<sup>34</sup> und Théodore Nisard<sup>35</sup> vertreten (63–66).

Das Volkslied wird in Kapitel 4 behandelt. Bevor Christensen sich der Folklore zuwendet, widmet er zunächst einen Abschnitt der Sammlung *Cris de Paris* (1857) von Georges Kastner (115–124).<sup>36</sup> Die große Mühe, die Kastner der

akribischen Transkription der *cris* (Rufe, Schreie) gewidmet hat, also der Rufe, die die verschiedenen Metiers kennzeichnen, kann man nur bewundern, allerdings veranlasst es heute fast zum Schmunzeln, dass er alle diese tönenden Signale, die einem stark modulierenden *parlando* näher gewesen sein müssen als veritablem Gesang, mit präziser Melodik und Intonation zu notieren versucht hat. Vor der Erfindung der Tonaufnahme war Kastners Notation jedoch die einzige Möglichkeit, diese klanglichen Manifestationen des Pariser *petit peuple* wenigstens annähernd zu fixieren. Man kommt nicht umhin, an die Akribie zu denken, mit der Olivier Messiaen ein Jahrhundert später Vogelgesänge aufzeichnen wird.

In Bezug auf das Volkslied präzisiert Christensen, dass das Sammeln von Liedgut in Frankreich erst in den 1830er Jahren Gegenstand »konzertierter Bemühungen« (»concerted efforts«, 125) war. Ebenso erinnert er an die politischen Beweggründe für die von Napoleon III. eingeleiteten Maßnahmen zur Sammlung französischer Volksmusik. Diese Förderung des Folklorismus war eine wichtige Unterstützung für die Förderung konservativer und nationalistischer Werte. (Ebd.) Die Untersuchung der *tonalité* dieses Repertoires stützt sich auf zwei Ausgangshypothesen: Entweder beruht sie auf gregorianischer Modalität (Abbé Jean Guillaume Herry,<sup>37</sup> Désiré Beaulieu<sup>38</sup>) oder auf einem ›Zusammenleben‹ von *tonalité ancienne* und *tonalité moderne* (Cousse-maker,<sup>39</sup> Jean-Baptiste Weckerlin,<sup>40</sup> Julien Tiersot<sup>41</sup>).

Louis-Albert Bourgault-Ducoudray<sup>42</sup> sucht als einziger in der griechischen Antike nach einer Quelle für den Volksgesang (135–138). Das Fehlen der *note sensible* [der leittönig erhöhten Paenultima] wird von vielen Volksliedforschern als Zeichen von Authentizität erachtet (134).

Im fünften Kapitel wird schließlich die außereuropäische *tonalité* diskutiert (158–208). Ausgehend vom Ägyptenfeldzug Napoleons I.

29 Gerbert 1784.

30 Niedermeyer/d'Ortigue 1855.

31 Battmann 1855.

32 La Fage 1855–56.

33 Gevaert 1856.

34 Berlioz 1862.

35 Nisard 1860.

36 Kastner 1857. Die *cris de Paris* waren eine verbreitete Quelle der Inspiration vom 16. bis 19. Jahrhundert, sei es in der Literatur, der bildenden Kunst oder in der Musik. Vgl. Milliot 2016.

37 Herry 1842.

38 Beaulieu 1858.

39 Cousse-maker 1855.

40 Weckerlin 1886.

41 Tiersot 1889.

42 Bourgault-Ducoudray [1876].

befasst sich Christensen mit der Geschichte der Orientalismus-Studien in der Musikwissenschaft und hebt die wichtigsten Fragen hervor, auf die sich diese Studien konzentrieren. Die erste Frage ist die nach den Ursprüngen der mündlich überlieferten und manchmal auch notierten Musik. Zu diesem Thema gibt es zwei konkurrierende Hypothesen. Guillaume-André Villoteau, der Musiker, den Napoleon dem wissenschaftlichen Team der Expedition beitreten ließ, sieht eine Verbindung zwischen der Theorie der arabischen Autoren, die er gelesen hatte, und den Theorien der griechischen Antike (164). Fétis, der sich auf die musikalische Ikonographie stützt, glaubt, dass der Ursprung der arabischen Musik im alten Ägypten zu suchen sei. Durch das Studium der bei Johannes Damascenus überlieferten Notenschrift, die Zeichen einer demotischen Schrift enthält, nimmt er an, dass diese aus ägyptischer Tradition stammen, und schließt daraus, dass die Musik der byzantinischen Kirche ein ziemlich getreues Abbild der Musik des alten Ägypten sein müsse (170).<sup>43</sup> Drei Jahre später wurde diese Hypothese von Kiesewetter kategorisch dementiert, wobei er auch Fétis' Lesart der musikalischen Ikonographie in Frage stellte (174).<sup>44</sup>

Eine weitere Frage ist die nach den Mikrointervallen. Sie bringt Fétis, der von der strukturellen Präsenz von Dritteltönen in der arabischen Musik überzeugt ist, erneut in Opposition zu Kiesewetter, der die arabische Musik im Wesentlichen für diatonisch hält.

Der letzte Abschnitt dieses Kapitels (»The racialization of tonality«) bestätigt, was bereits in anderen Passagen des Buchs aufscheint: Der Entwurf der Musikgeschichte, wie Fétis ihn in seiner *Histoire générale* zeichnet,<sup>45</sup> impliziert durch die Einbeziehung einer ethnologischen Dimension gleichzeitig eine offen rassistische Ideologie, inspiriert von Joseph Arthur de Gobineaus *Essai sur l'inégalité des races*,<sup>46</sup> von dem Fétis ein stark kommentiertes Exemplar besaß (204). Für Fétis sind die verschiedenen »races« hinsichtlich der Musik sehr ungleich

und die »*race blanche*« (ebd.) sei die einzige, der es gelungen sei, ein ausgeklügeltes Tonsystem zu entwickeln, das einen reichen künstlerischen Ausdruck ermöglichte.

### DIE TONALITÉ MODERNE

Die alten und außereuropäischen »Tonalitäten« sind in dem Werk gut vertreten, aber auch die *tonalité moderne* wird nach Fétis' Konzeption (in Kapitel 1 und 6) diskutiert. Hier sollen allerdings nur deren Hauptmerkmale erwähnt werden, weil sie in der musikwissenschaftlichen Literatur bereits ausführlich kommentiert wurden. Wie Fétis während seiner gesamten Laufbahn nicht müde wurde zu wiederholen,<sup>47</sup> lehnt seine Theorie jeden physikalischen oder mathematischen Determinismus ab zugunsten »metaphysischer«,<sup>48</sup> d. h. von den musikalischen Wahrnehmungsfähigkeiten des Menschen abhängiger Gesetze, die wiederum von der »*race*« abhängen.

Dies erklärt, warum es verschiedene Typen tonaler Organisation je nach Epoche und Region gegeben hat und noch gibt. Für Fétis ist das motorische Potential (*le potentiel de motricité*), das im Intervall der verminderten Quinte oder der übermäßigen Quarte liegt, wenn 4. und 7. Tonleiterstufe kombiniert werden, ein wesentlicher Faktor der *tonalité moderne* (12).

In der Tat ruft diese »appellative Konsonanz«<sup>49</sup> in den Zuhörenden die Erwartung einer Auflösung hervor. Für Fétis war es daher von Interesse, den Wendepunkt in der Geschichte zu finden, an dem die Komponisten begannen, dieses Intervall bewusst einzusetzen, und zwar nicht mehr im Kontext kontrapunktischer Mechanik von Dissonanzvorbereitung und -auflösung, sondern durchaus im Rahmen eines Akkords ohne Vorbereitung, nämlich des Dominantseptakkords. Indem Fétis Monteverdi diese privilegierte Rolle zuwies (21 f., 67–69),<sup>50</sup> gab er Anlass zu zahlreichen Debatten, was von Christensen genau verfolgt und kommentiert wird.

43 Fétis 1835, lxx–lxxiii.

44 Kiesewetter 1838.

45 Fétis 1869–76.

46 Gobineau 1853–55.

47 Vgl. z. B. Fétis 1840, 169 f. oder Fétis 1844, ij.

48 Dieser Begriff taucht wieder bei Momigny auf. Vgl. Groth 1983, 58.

49 Fétis 1844, 9.

50 Vgl. zum Beispiel Fétis 1840, Bd. 6, 449.

Monteverdis ›Entdeckung‹, die die Ankunft der *tonalité moderne* markiert, führt nach Fétis auch den Übergang zum *ordre transitonique* herbei.<sup>51</sup> Der Dominantseptakkord, der zur Bestimmung einer Tonart hinreichend ist, ermöglicht tatsächlich einen leichteren Übergang von einer Tonart zur anderen (249).

### ›TONALITÄTEN‹ UND SKALA

Das weite Begriffsfeld von ›Tonalität‹ im Frankreich des 19. Jahrhunderts erklärt sich durch eine theoretische Annäherung an die Systematik der Tonordnung, welche grundsätzlich mit dem Begriff der Skala verbunden ist. Die Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts hat, flankiert von der Ethnomusikologie, diese verschiedenen Organisationstypen nach ihrer jeweiligen Funktionalität kategorisiert: Man kann demnach einstimmige modale Strukturen, modale Polyphonie und harmonische Tonalität nicht mit denselben theoretischen Werkzeugen erklären.

Zur Zeit von Fétis beruhten tonale Konzepte weitgehend auf verschiedenen Typen skalarer Modelle.<sup>52</sup> Auffallend ist, dass im gesamten Buch sämtliche theoretischen und historischen Diskussionen über verschiedene Typen von Tonalität ohne Ausnahme auf den Begriff der Skala zurückkommen, sei es, um das französische Volkslied zu beschreiben, außereuropäische Musik, den gregorianischen Gesang, die mittelalterliche Mehrstimmigkeit oder die der Renaissance. Darüber hinaus scheint sich ein Großteil dieser Debatten über bestimmtes Repertoire (*plaint-chant* und Volkslied) auf das Vorhandensein oder Fehlen des Leittons zu konzentrieren, als wäre dies das wichtigste Unterscheidungskriterium zwischen den verschiedenen ›Tonalitäten‹.

### ENTWICKLUNG DER TONALITÄT IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS

Das Buch endet mit der Entwicklung der Tonalität in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und mit Fétis' Befürchtungen angesichts der weiteren Entwicklung (Kapitel 7, 245–269). Das letzte Evolutionsstadium der Tonalität ist

der *ordre omnitonique*, in dem, wie Christensen schreibt (252), »jede Note eines Akkords oder seine Alteration das Potential hat, Leitton zu einer neuen Tonart oder ihrer Dominante zu werden.«<sup>53</sup>

Fétis betrachtet die Zukunft der Tonalität mit Pessimismus. Er befürchtet, dass die Generalisierung der *enharmonie transcendante* zu einem Niedergang der Musik führen wird (255). In einem der Abschnitte dieses Kapitels (259–262) zeigt sich sein Desinteresse an Wagners Harmonik, die ihm doch viele Beispiele zur Ausstattung des *ordre omnitonique* hätte bieten können. Tatsächlich scheint Fétis nur die frühen Werke Wagners gekannt zu haben (259). Es fragt sich, ob er es womöglich vermieden hat, sich mit dieser Musik auseinanderzusetzen, weil er Schwierigkeiten hatte, ihre Harmonik auf der Grundlage seiner Theorie zu analysieren.

Betrachtet man den Abschnitt des *Traité*, der der *enharmonie transcendante* gewidmet ist,<sup>54</sup> stellt man nicht nur fest, dass Fétis' selbstgeschriebene Beispiele unbeholfen sind,<sup>55</sup> sondern auch, dass er seinen fiktiven Beispielen keine aus der musikalischen Literatur seiner Zeit gegenüberstellt. In den zahlreichen Neuauflagen des *Traité* wird Fétis niemals eine Aktualisierung dieser Passage in Angriff nehmen. Zu seiner Verteidigung lässt sich präzisierend anführen, dass Chromatik und Enharmonik in der französischen Musiktheorie erst nach und nach behandelt wurden. François-Auguste Gevaert war 1907 der erste Theoretiker des frankophonen Raums, der eine vertiefte Studie auf der Grundlage realer Literaturbeispiele vorlegte.<sup>56</sup> Im Gegensatz zu Gevaert, der eine Erweiterung des Tonmaterials auf 17 Töne in Form des *chroma intégral* vorschlug,<sup>57</sup> hielt Fétis während seiner gesamten Laufbahn an der diatonischen Skala als Basis fest, obwohl sie sich als unzureichend für eine Theorie chromatischer Harmonik erwiesen hatte.

51 Fétis 1844, 179.

52 Vgl. Rigaudière 2019, 64–67.

53 »In practice, this seems to mean that any note of a chord or its alteration has the potential of becoming a leading tone to a new key or its dominant.« (252)

54 Fétis 1844, 184–189.

55 Vgl. Rigaudière 2019, 171 f.

56 Gevaert 1907.

57 Ebd., 153, 213.

Nach diesem inhaltlichen Kommentar der sehr reichen und gehaltvollen Publikation, empfiehlt sich, einige abschließende Bemerkungen zur Edition hinzuzufügen. Abgesehen von einigen Tippfehlern im Text, in den Anmerkungen und in der Bibliographie, ist es bedauerlich, dass die französischen Originaltexte der Zitate nicht zur Verfügung gestellt werden, handelt es sich doch um ein Buch, das sich in den französischsprachigen Ländern in Kürze sehr verbreiten wird.

Ebenso werden die Äquivalente der ins Englischen übersetzten Fachbegriffe nicht immer in der Originalsprache angegeben, was zu Unklarheiten führen kann, wie in der folgenden Passage: »[...] Kiesewetter noted that a number of troubadour and trouvère melodies seem to have been conceived within our ›modern key system‹ (Kiesewetter never seemed comfortable using the term *tonalité* in his own writing) [...].« (78) In diesem speziellen Fall wäre es nützlich gewesen den Ausdruck zu kennen, den Kiesewetter alternativ zu ›Tonalität‹ verwendet hat.

## ZUSAMMENFASSUNG

Mehr noch als eine Geschichte der ›Tonalitäten‹ zur Zeit Fétis' bietet dieses Buch ein reiches Panorama der musikwissenschaftlichen und -theoretischen Debatten, die durch den

Aufschwung der Musikgeschichtsschreibung im 19. Jahrhundert – wobei diese ihre Ambitionen in Zeit und Raum beträchtlich erweiterte auf ihrem Weg zu einer ›allgemeinen Geschichte‹ – und durch die Restauration der Gregorianik, des Volksgesangs und der Orient-Studien ausgelöst wurden.

Die nicht unbedingt durch die Thematik vorgegebene Entscheidung, Fétis in den Mittelpunkt der Erzählung zu stellen, verleiht diesem überwältigenden historischen Fresko seinen Schwerpunkt. Es unterstreicht seine wissenschaftliche Allgegenwart und seine führende Rolle als Musikschriftsteller und Theoretiker, ohne zu verhehlen, dass bestimmte Autoren in einigen Bereichen von größerer Relevanz waren als er.<sup>58</sup> Die Treue, mit der Fétis an einer Vorstellung von Tonalität festhält, die er einmal formuliert hat, und die bereits in den 1830er Jahren nahezu unverrückbar war, erklärt zweifellos die Hartnäckigkeit, mit der er manchmal fragile Thesen verteidigte, obwohl er doch von den Beiträgen seiner Kollegen hätte profitieren und seine Ideen regelmäßig hätte aktualisieren können.

*übersetzt aus dem Französischen von Ariane Jeßulat*

Marc Rigaudière

58 Christensen führt den sehr bezeichnenden Vergleich mit Kiesewetter an (175), welcher sich durch die Zusammenarbeit mit einem Spezialisten für die arabische Sprache und Geschichte abgesichert hatte, nämlich mit dem österreichischen Orientalisten Joseph von Hammer-Purgstall. Ein anderes Beispiel sind die skeptischen Einwände des Priesters Nicolaas Adrianus Janssen gegen Fétis' Idee, einige Regeln der *musica ficta* in den *plaint-chant* einzuführen. Fétis wird kein ernsthaftes Argument gegen diese Einwände finden (48 f.).

## Literatur

- Barbureau, Auguste [1845], *Traité d'harmonie théorique et pratique*, 2 Bde., Paris: Schoenberger (auch Paris: Lemoine [o. J.]).
- Barthes, Roland (1968), »L'effet de réel«, *Communications* 11, 84–89.
- Battmann, Jacques-Louis (1855), *Cours d'harmonie théorique et pratique appliqué spécialement à l'étude de l'accompagnement du plain-chant*, Paris: Fleury.
- Beaulieu, Désiré (1858), *Mémoire sur quelques airs nationaux qui sont dans la tonalité grégorienne*, Niort: Favre.
- Berlioz, Hector (1862), *À travers chants. Études musicales, adorations, boutades et critiques*, Paris: Michel Lévy.
- Bourgault-Ducoudray, Louis-Albert [1876], *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, recueillies et harmonisées par L.-A. Bourgault-Ducoudray, Paris: Lemoine.
- Christensen, Thomas (1985), *Science and Music Theory in the Enlightenment. D'Alembert's critique of Rameau*, Ph.D., Yale University.
- Christensen, Thomas (1993), *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Christensen, Thomas (Hg.) (2002), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Christensen, Thomas (2014), *The Work of Music Theory: Selected Essays*, London: Routledge.
- Campos, Rémy (2013), *François-Joseph Fétis musicographe*, Genf: Droz.
- Choron, Alexandre (1811), *Considération sur la nécessité de rétablir le chant de l'Église de Rome dans toutes les Églises de l'Empire*, Paris: Courcier.
- Coussemaeker, Charles Edmond Henri de (1856), *Chants populaires des Flamands de France*, Gand: Gyselynck.
- Danjou, Félix (1845), »Revue de la musique religieuse, populaire et classique«, *Revue de la musique religieuse, populaire et classique* 1, 5–16.
- Derode, Victor (1828), *Introduction à l'étude de l'harmonie, ou exposition d'une nouvelle théorie de cette science*, Paris: Treutzel et Wurtz.
- d'Ortigue, Joseph (1854), »Tonalité«, in: *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'église au moyen âge et dans les temps modernes*, Paris: Migne, 1446–1507.
- Fétis, François-Joseph (1835), »Résumé philosophique de l'histoire de la musique«, in: *Biographie universelle des musiciens*, Bd. 1, Brüssel: Leroux, xxxvii–ccliv.
- Fétis, François-Joseph (1835–44 und 1860–67), *Bibliographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 1. Auflage, 8 Bde., Paris: Fournier und 2. Auflage, 8 Bde., Paris: Firmin Didot.
- Fétis, François-Joseph (1840), *Esquisse de l'histoire de l'harmonie, considérée comme art et comme science systématique*, Paris: Bourgogne et Martinet.
- Fétis, François-Joseph (1844), *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris: Schlesinger.
- Fétis, François-Joseph (1859), *Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains, en réponse à la question suivante: Les Grecs & les Romains ont-ils connu l'harmonie simultanée des sons?*, Brüssel: Hayez.
- Fétis, François-Joseph (1869–76), *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, 5 Bde., Paris: Firmin Didot.
- Fétis, François-Joseph (2006), *Correspondance*, hg. von Robert Wangermée, Sprimont: Mardaga.
- Gerbert, Martin (1784), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. Ex variis Italiae, Galliae [et] Germaniae codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publica luce donati*, Bd. 2, Sankt Blasien: Typis San-Blasianis.
- Gevaert, François-Auguste (1856), *Méthode pour l'enseignement du plain-chant et la manière de l'accompagner*, Paris: Girod.

- Gevaert, François-Auguste (1907), *Traité d'harmonie théorique et pratique*, Bd. 2, Paris: Lemoine.
- Gobineau, Joseph Arthur de (1853–55), *Essai sur l'inégalité des races humaines*, 4 Bde., Paris: Firmin Didot.
- Groth, Renate (1983), *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden: Steiner.
- Herry, Jean (1842), *Eunn dibab toniou evit kanaouennou santel ha gwersiou Breiz-Isel*, Saint-Brieuc: Prud'homme.
- Kastner, Georges (1857), *Les voix de Paris. Essai d'une histoire littéraire et musicale des cris populaires de la capitale depuis le Moyen-Âge jusqu'à nos jours*, Paris: Brandus.
- Kiesewetter, Raphael (1838), *Ueber die Musik der neueren Griechen nebst freien Gedanken über altegyptische und altgriechische Musik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- La Fage, Adrien de (1855–56), *Cours complet de plain-chant, ou Nouveau traité méthodique et raisonné du chant liturgique de l'Église latine, à l'usage de tous les diocèses*, Paris: Gaume frères.
- Lesure, François (1974–76), »L'affaire Fétis«, *Revue belge de musicologie* 28/30, 214–221.
- Milliot, Vincent (2016), »Les Cris de Paris, figures d'un peuple apprivoisé«, *Revue de la Bibliothèque nationale de France* 52, 12–25.
- Münch, Marc-Mathieu (2004), *L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris: Champion.
- Niedermeyer, Louis / d'Ortigue, Joseph (1855), *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*, Paris: Repos.
- Nisard, Théodore (1860), *Les vrais principes de l'accompagnement du plain-chant sur l'orgue, d'après les maîtres des XVe et XVIe siècles*, Paris: Repos.
- Rigaudière, Marc (2019), *Les théories de l'harmonie et de la tonalité en France au 19<sup>e</sup> siècle*, Habil., Sorbonne Université.
- Sanguinetti, Giorgio (2012), *The Art of Partimento. History, Theory and Practice*, New York: Oxford University Press.
- Sorge, Georg Andreas (1747), *Vorgemach der musicalischen Composition*, Bd. 3, Lobenstein: Selbstverlag.
- Tiersot, Julien (1889), *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris: Plon.
- Vincent, Alexandre (1854), *De la musique des anciens Grecs. Discours prononcé au Congrès scientifique de France*, Arras: Brissy.
- Weber, Gottfried (1817), *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, Bd. 1, Mainz: Schott.
- Weckerlin, Jean-Baptiste (1886), *La chanson populaire*, Paris: Firmin Didot.

Rigaudière, Marc (2020): Thomas Christensen, *Stories of Tonality in the Age of François-Joseph Fétis*, Chicago: University of Chicago Press 2019. ZGMTH 17/1, 155–165.  
<https://doi.org/10.31751/1039>

© 2020 Marc Rigaudière (marc.rigaudiere@gmail.com)  
 Université Paris-Sorbonne; Institut de recherche en musicologie (IReMus)

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.  
 This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 22/04/2020  
 angenommen / accepted: 22/04/2020  
 veröffentlicht / first published: 15/06/2020  
 zuletzt geändert / last updated: 15/06/2020



# Felix Diergarten / Markus Neuwirth, *Formenlehre. Ein Lese- und Arbeitsbuch zur Instrumentalmusik des 18. und 19. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber 2019

Schlagworte/Keywords: Analyse; analysis; compositional technique; Form; Formenlehre; historical theory of form; historische Formenlehre; instrumental music; Instrumentalmusik; Satzlehre; sonata; Sonate; theory of form

Seit dem Erscheinen der *Formenlehre der Musik* (1987) von Clemens Kühn, die inzwischen in elf Auflagen vorliegt und bis heute in der deutschsprachigen Hochschullehre immer noch sehr prominent ist, sind nunmehr über drei Jahrzehnte vergangen. Kühns Ansatz, den subjektorientierten Verstehensbegriff der Pädagogik der 1970er Jahre und den Dahlhaus'schen Formbegriff<sup>1</sup> zu einer verallgemeinernden musikalischen Gattungspoetik zu vereinen, war damals radikal neu, bot er damit doch einem rigiden Schematismus die Stirn. Indem er dazu anregte, musikalische Formen anhand offener Kategorien sensibel und in Bezug auf die konkrete Komposition möglichst individuell zu betrachten, erreichte er ein großes Lesepublikum. Kühns Formenlehre ist heute zu einem musiktheoretischen Meilenstein geworden, der maßgeblich zu einer künstlerisch inspirierte(re)n und vielleicht auch phantasievolleren Hochschullehre und Musikvermittlung beigetragen hat.

Nun ist eine neue Formenlehre erschienen, die das Potenzial hat, Kühns Buch auf der Hitliste der musiktheoretischen Grundausbildung abzulösen, denn sie erfüllt verschiedene Desiderate, der eine ›klassische Formenlehre‹ heute, zu Beginn der 2020er Jahre, nachkommen sollte. Sie hält dem Wandel und den inzwischen zentral gewordenen wissenschaftlichen Ansprüchen des Faches an deutschsprachigen Hochschulen insofern Stand, als sie dem selbstverständlichen Methodenpluralismus der letzten Jahrzehnte Rechnung trägt und dennoch eigene Wege zu einer klaren Vermittlung findet. Die Veröffentlichung eines solchen Buches erfordert Reflexion und vor allem auch Mut.

Die Autoren wählen dafür keinen systematischen, übergreifenden Formbegriff, sondern, ganz im Sinne der historischen Quellen des 18. Jahrhunderts, einen »modularen« (18–20), der an einem nachvollziehbaren handwerklichen Schaffensprozess ausgerichtet ist. Mit ausgewählten Bausteinen und typischen Eigenschaften der Kompositionen gelangt man so vom Kleinen ins Große. Dennoch sind unterschiedliche Theorien und Kategorienbildungen dort aufgezeigt, wo es sinnvoll erscheint. Meist werden sie zunächst prägnant zusammengefasst und anschaulich miteinander verglichen. Argumentation, Synthesen und Terminologie entstehen dann überwiegend aus einer gattungswie theoriehistorischen Perspektive heraus. Zentraler Ansatz des Buches ist, im Sinne des Handwerklichen, eine möglichst objektive, an den musikalischen Phänomenen ausgerichtete Werkbetrachtung in allgemeinverständlicher musiktheoretischer Sprache. Einem selbstreferenziellen Kreisen um schematische Formenlehrekategorien können die Autoren damit erfolgreich entgegenwirken. Drei Richtungen sind in den Darstellungen explizit vertreten:

1. die bekannten deutschsprachigen Traditionen, verwurzelt im 19. und frühen 20. Jahrhundert, zurückgehend auf Adolph Bernhard Marx und Erwin Ratz (respektive Arnold Schönberg);
2. jüngere angloamerikanische Ansätze einer ›New Formenlehre‹, vornehmlich vertreten durch William E. Caplin (ausgerichtet an Ratz/Schönberg und Carl Dahlhaus) sowie James Hepokoski und Warren Darcy (letztere bemühen sich bis zu einem gewissen Grad um eine historisch informierte Formbetrachtung, jedoch bilden sie dann eine eigene Systematik aus);

1 Vgl. Dahlhaus 2001.

3. theoriehistorische Primär- und weitere daran orientierte Sekundärliteratur.<sup>2</sup>

Aufbau und Inhalt des Buches orientieren sich an den verschiedenen Typen der Sonatentheorie von Hepokoski und Darcy 2006 (vgl. 18), erschöpfen sich jedoch nicht darin. An Heinrich Schenker ausgerichtete Strategien sind in dem Buch nicht tragend (unabhängig davon werden vereinzelt übergeordnete Gerüstsatzverläufe zur Veranschaulichung hinzugezogen). Zur wissenschaftlichen Untermauerung und für zusätzliche Informationen wird dem/der Leser\*in weiterführende Literatur an die Hand gegeben.

Ein Glossar zu den verwendeten Formmodellen und Fachbegriffen am Ende des Buches bietet pädagogische Hilfestellung. Den jeweiligen Kapiteln sind außerdem zahlreiche Aufgaben zur weiteren Vertiefung beigegeben. Dies ist ein methodischer Vorteil gegenüber anderen Formenlehren, die solche Übungen normalerweise nicht anbieten.<sup>3</sup> Die vielseitigen Aufgaben fordern dazu heraus, bestimmte Verallgemeinerungen nicht einfach starr und schablonenhaft anzuwenden, sondern mit dem neu Erlernten flexibel umzugehen, um die jeweiligen Werke an bestimmten Konventionen ihrer Zeit zu messen. Das Sujet fußt wie die amerikanischen Vorbilder auf dem ›klassisch-romantischen‹ instrumentalen Repertoire und ist somit weitaus eingeschränkter als das deutschsprachiger Formenlehren.<sup>4</sup> Dafür wird es jedoch viel differenzierter ausgeführt. Vokalformen, etwa des Liedes und der Oper, sind (bis auf den »Ariotypus«, siehe unten) weitgehend ausgeschlossen. Auch barocke Formen und Gestaltungsmittel werden nicht, wie es der

Untertitel nahelegt, eingehender thematisiert, sondern dienen eher zur schlaglichtartigen Beleuchtung bestimmter Traditionslinien der nachfolgenden Epochen. Die Ausführungen zur Formgestaltung romantischer Musik fungieren vornehmlich als Ausblick auf fortgeführte Gattungstraditionen der (Wiener) Klassik. So werden im Grunde die wichtigsten Instrumentalformen und Bauprinzipien zwischen etwa 1750 und 1850 in den Blick genommen, insbesondere mit einem Schwerpunkt auf der Sonate der Frühklassik bzw. des galanten und empfindsamen Stils (ca. 1750–70) und der Klassik<sup>5</sup> (wie in den historischen Quellen werden hier Konvention und Innovation voneinander unterschieden). Gerade dieser Blick auf die frühen Gattungstraditionen erweist sich als besonders fruchtbar. Damit wird zweifellos ein tieferes Verständnis für Formstrategien späterer Epochen befördert und diese Perspektive ist gerade für deutschsprachige Formenlehren keineswegs selbstverständlich. Das im Buch erschlossene Korpus umfasst eine ausgewogene Mischung aus Klavier-, Kammer- und Orchestermusik mit den bekannten Standardwerken (meist durch erhellende Blickwinkel betrachtet) sowie eher unbekannteren Kompositionen. Vertreten ist ein großer Kreis an Komponist\*innen, neben Mozart (Vater und Sohn), Haydn, Beethoven, Chopin, Mendelssohn u. a. auch Carl Philipp Emanuel und Johann Christian Bach, Muzio Clementi, Domenico Cimarosa, Leopold Koželuch, Clara Schumann u. a.<sup>6</sup> – was durchaus zu einigen interessanten Neuentdeckungen führen kann.

Wie bereits erwähnt, werden ganz im Sinne der historischen Handwerkslehre<sup>7</sup> (und in Anlehnung an gattungshistorische Hintergründe) die größeren Formen aus kleineren Basismodellen hergeleitet. Ausgangspunkt ist das Menuett bzw. die traditionelle zwei- und dreiteilige »binäre«

2 Etwa von Joseph Riepel, Heinrich Christoph Koch, Emanuel Aloys Förster, Georg Joseph Vogler, Anton Reicha, Carl Czerny, Robert Schumann sowie Budday 1983; Rosen 1988; Gjerdingen 2007 u. a.

3 Mir sind keine Lehrbücher mit hochschuldidaktischem Anspruch bekannt, die Aufgaben in dieser offenen Form anbieten. In wenigen werden zumindest weitere erklärte Beispiele angeboten, wie z. B. bei Kühn 1987 oder Dobretsberger 2016 und 2019.

4 Vgl. Dobretsberger 2016 und 2019; Altmann 2001; La Motte 1999; Kühn 1987 oder Leichtenritt 1927.

5 Die Epochengrenze liegt etwa um 1770, wobei sich bestimmte Phänomene natürlich zeitlich überschneiden können.

6 Einen guten Überblick gibt das Personenregister im Anhang des Buches. Auch Komponisten des späteren 19. Jahrhunderts wie Liszt, Mahler oder Bruckner sind gelegentlich einbezogen.

7 Vgl. etwa Riepel 1752/55 sowie Koch 2007.

(Suitensatz-)Form.<sup>8</sup> Ein weiteres Grundmodell, das erst im sechsten Kapitel zu den verschiedenen Rondoformen zum Tragen kommt, ist der an das barocke Rondeau angelehnte Reihungstyp.<sup>9</sup> So dient das erste Kapitel als eine Art ›universe in a nutshell‹, dem die größeren Formen als Sonaten- (bzw. Sinfonie-)sätze, Ouvertüren und Concerti durch bestimmte Erweiterungsstrategien entspringen. Diese induktive Methode ist klug, weil damit auch gewinnbringend auf den immer schon etwas verwirrenden (ursprünglich) Marx'schen Begriff der ›Liedform‹ verzichtet werden kann.

Während im ersten Kapitel (23–45) neben Menuett, Trio und Scherzo bereits der Bezug zu größeren zweigeteilt binären Formen veranschaulicht wird (namentlich »Scarlatti-Sonatenform« und »Ouvertürenform« bzw. »Arientyp«), kommt in den Folgekapiteln der dreigeteilt binäre Sonatensatz (Kammer- und Orchestermusik immer miteinbezogen) differenzierter zur Anschauung. Jedem einzelnen Formabschnitt des ›Sonaten(haupt)satzes‹ ist hier ein eigenes Kapitel zugeteilt. Wie in herkömmlichen Abhandlungen<sup>10</sup> werden die einzelnen Formteile unter den traditionellen Überschriften »Exposition«, »Durchführung« und »Reprise« je für sich facettenreich erläutert. Im Kapitel zur Exposition (47–78) ist auch ein prägnanter Abschnitt zur »langsamen Einleitung« eingeschoben (73–77), welcher einen Formteil würdigt, der in der deutschsprachigen Formenlehre mitunter vernachlässigt wird.

Der Gedanke der kompositorischen Erweiterung und die Frage danach, was hinzukommen muss, damit aus der Miniatur größere Formkonzeptionen entstehen können, führt zunächst zum Koch'schen interpunktischen Prinzip formbildender Kadenz in der Exposition. Hierzu werden Varianten vorgestellt und der Versuch, diese mit Entwicklungen nach 1770 und der Theorie der »medial caesura« von

Hepokoski und Darcy zu vereinen.<sup>11</sup> Dem folgen Erläuterungen und Diskussionen zu »Expositionen mit mehreren Zäsuren« (62 f.), »Monothematische[n] Expositionen« (63 f.), »Strategien der Überleitung« zwischen Haupt- und Seitensatz mit altem oder neuem thematischen Material (64–70), zur »Dreitonarten-Exposition« (die sich historisch aus der Alternative zwischen den Nebentonarten III und v in Moll entwickelt hat und später auch auf Durkontexte übertragen wurde, 70 f.) und zur »Erweiterung der formalen Dimensionen [der Exposition] im 19. Jahrhundert« (71–73). Nach dem erwähnten Exkurs über die langsame Einleitung folgt dann ein größeres Kapitel zur Themengestaltung, das sich vornehmlich an den altbekannten Formtypen »Satz« und »Periode« sowie an »Mischformen« orientiert und von dort aus zusätzliche weitere Themenformen ableitet. Gewinnbringend für den künstlerischen Satzlehreunterricht ist hier die Auflistung verschiedener typischer harmonisch-kontrapunktischer Gerüstsatzformeln zum Beginn von ›Sätzen‹.

Das Kapitel zur »Durchführung« (119–156) ist vornehmlich in zwei inhaltliche Kategorien aufgeteilt. Erstens wird die Durchführung als »modifizierte Exposition« mit deutlichem kadenzialen Absatz in einer Nebentonart als Konvention etwa zwischen 1750 und 1770 thematisiert (121 f.). Zweitens werden modernere Durchführungsweisen ab 1770 sehr genau hinsichtlich spezifischer Verlaufskurven mit motivisch-thematischer Arbeit, Sequenzen und weiteren kontrapunktischen Techniken in Augenschein genommen (125–138). Gebräuchliche Satzmodelle werden konkret aufgezeigt sowie typische harmonische Rückleitungsmöglichkeiten zur Reprise (147–154), was Leser\*innen des Buches womöglich ebenfalls zum Selbstkomponieren und -improvisieren reizt.

Das Kapitel zur »Reprise« unter dem Motto »Neue Wendungen des Alten« (157–189) fokussiert spezifische Aspekte von Modifikation. Nach einem kurzen Blick auf bestimmte Einrichtungszwänge und -optionen in der »Transpositionsreprise« (160–163) werden verschiedene verallgemeinerbare Strategien der Rekomposition beleuchtet, die bei der Formgestaltung in ein sensibles Wechselspiel treten können: so die

8 Vgl. dazu die Ausführungen in Rosen 1988 und Hepokoski/Darcy 2006 oder auch Schmidt-Beste 2006.

9 Siehe dazu auch die Ausführungen zum »Sonatentyp 4« von Hepokoski/Darcy 2006, 388–396.

10 Vgl. etwa Rosen 1988, Caplin 1998, Hepokoski/Darcy 2006, Schmidt-Beste 2006, Amon 2011 u. a.

11 Vgl. Hepokoski/Darcy 2006, 23–50.

»Vermeidung kadenzeller und thematischer Redundanz« (163–170), die »Aufrechterhaltung des Bewegungsflusses« (171–174) und die »Aufrechterhaltung des proportionalen Gleichgewichts« der Gesamtform (174 f.). Schließlich werden auch »Reprisesanfänge abseits der Grundtonart« erläutert und mit schönen Beispielen ausgestattet (175–177). Es folgen Ausführungen zum »verschleierte[n] Reprisesbeginn« (177–181) und ein Ausblick auf das 19. Jahrhundert (181–184), mit besonderer Betonung auf dem »Verwischen formaler Grenzen zwischen Durchführung und Reprise« (181). Ein Kapitel zur »Coda« (184–188) rundet die gesamte Einheit zur »Sonatenhauptsatzform« ab.

Das anschließende Kapitel über das Rondo (191–210) behandelt, wie bereits erwähnt, vom barocken Rondeau-Prinzip ausgehend die bekannten Rondotypen, insbesondere Ketten- und Sonatenrondo. Dabei wird an Beispielen von Haydn und Mozart der Blick dafür geschärft, wann ein Rondo eher dem Reihungs- oder eher dem Sonatenprinzip verhaftet ist bzw. wie sich umgekehrt bestimmte Sonatenformen dem Rondoprinzip nähern (198–202, 204 f.). Interessant ist auch der Blick auf Haydns sinfonische Finali, die schwer einzuordnen sind und in denen fraglich wird, ob das Rondo überhaupt als feststehendes Formmodell oder nicht viel eher nur als Prinzip gelten kann (202–204).<sup>12</sup> Im Anschluss daran werden wie bei Hepokoski und Darcy die besonderen Rondi Carl Philipp Emanuel Bachs gewürdigt (205–208).<sup>13</sup> Ausblickend werfen die Autoren auch hier wieder ein Schlaglicht auf fortgeführte Gattungstraditionen im 19. Jahrhundert (208–210).

Wohl das lohnendste Kapitel für deutschsprachige Formenlehren mit didaktischem Anspruch stellt dasjenige zu Sonatenformen in Konzertsätzen dar (211–233). Anhand der rezeptartig verfassten Empfehlungen Georg Joseph Voglers und Heinrich Christoph Kochs wird die Genese von Konzertsatzformen verfolgt (211–213). Dabei bilden die Cembalokonzerte KV 107 W. A. Mozarts, in denen die Klaviersonaten op. 5 von Johann Christian Bach eingearbeitet sind, den Ausgangspunkt. Dies führt zu drei konventionellen Konzertsatztypen mit bestimmten Arten, Ritornelle an-

zuordnen (213–215). Anhand dieser Typologie wird dann ein Entwicklungsstrang mit anschaulichen Beispielen ausgerollt, der bis ins 19. Jahrhundert führt und spätere Werke auf diese Tradition hin beleuchtet (219 f.). Auch hier ergeben sich zahlreiche Schnittpunkte mit der historischen Kompositionspraxis, die sich für einen fortgeschrittenen Satzlehre- und Improvisationsunterricht sehr gut nutzen lassen. Mit diesem Kapitel, das der Vollständigkeit halber auch eine kurze Rückblende auf barocke Konzertsätze (217 f.) sowie weitere Ausführungen zur Reprisengestaltung im Verhältnis zur Soloexposition (219–225), zu Konzertsatenformen in anderen Konzertsätzen (225 f., 227–229) sowie auf Grundlage anderer Sonatentypen (226 f.) enthält, erfüllen Diergarten und Neuwirth ein dringliches Desiderat. Gerade Musiklehrer\*innen dürfte diese prägnante deutsche Zusammenfassung und Erweiterung von Hepokoski und Darcys Darstellung der Konzertsatzform für ihren Schulunterricht sehr entgegenkommen.

In einem Ausblick (235–252) bekennen die Autoren nochmals ihre einführend erklärte Haltung, die vorgestellten Formtypen eher als Bündel charakteristischer Module und übergreifender Prinzipien und nicht als rigide Schemata zu begreifen. So wird abschließend mit dem durch das Buch hinzugewonnenen Wissen aufgezeigt, wie ein solch flexibler »modularer« Analyseansatz auf Fallbeispiele angewendet werden kann, die sich zunächst einer eindeutigen Zuordnung entziehen (etwa der Schlusssatz aus W. A. Mozarts populärer Serenade KV 525, Klaviersonaten Muzio Clementis und frühe Streichquartette Joseph Haydns, 237–245). Durch die Diskussion von unterschiedlich kombinierbaren Merkmalen und Strategien der verschiedenen historischen Sonatensatztypen (die als Stereotype immer nur als Annäherung zu verstehen seien) könne man zu plausiblen Deutungen finden (235–237). Zum Schluss erinnern die Autoren an die bekannten allgemeinen Grundkriterien der Erfassung klassischer Formen, wie etwa »Thematik«, »Tonalität«, »Interpunktion«, »Wiederholung«, »Wiederkehr«, »Transposition«, »Variation«, »Kontrast« usw. (251), um dem Spannungsverhältnis von Modell und individueller Werkgestalt in letzter Konsequenz gerecht zu werden.

12 Vgl. dazu auch ebd., 413–415.

13 Vgl. ebd., 403.

So hat man also am Ende des Buches eine weitere, längst fällige Runde im hermeneutischen Zirkel der deutschsprachigen Formenlehre zurückgelegt, hat neuerlich wichtige Aspekte der Gattungshistorie um 1750 und eine bekömmliche Portion aktueller angloamerikanischer Musiktheorie mit im Gepäck – und doch ist man wieder in der schützenden Nähe des ›väterlichen‹ Dahlhaus'schen Denkens mit der dort gebotenen Vorsicht vor Verallgemeinerungen<sup>14</sup> gelangt. Dennoch oder vielleicht gerade dafür hat sich diese Runde zweifelsfrei gelohnt.

Im Hinblick auf mögliche Folgepublikationen seien nachstehend noch einige Punkte diskutiert. So sehr sich die neue Formenlehre durch ihren integrativen, wissenschaftlich reflektierten Ansatz und auch durch ihr zusammenfassendes und geordnetes Vorgehen auszeichnet, finden sich darin auch einige methodische und pädagogische Inkonsequenzen. Dies dürfte gerade für Anfänger\*innen und für ein eigenständiges Lernen ›nach Buch‹, jedoch auch für das Fachpublikum noch einige Fragen offenlassen.

So fällt das Kapitel über die »Strategien der Themengestaltung« (79–117) gegenüber den anderen Darstellungen insofern deutlich schwächer aus, als hier plötzlich nicht wie sonst von der Theorie und Praxis frühklassischer bzw. galanter Sonatentradition ausgegangen wird, sondern von den althergebrachten Formenlehrebegriffen des 20. Jahrhunderts, nämlich ausschließlich von »Satz« und »Periode« (welche sich bekanntlich an Musik ab etwa 1770 ausrichten). So vermittelt das Kapitel leicht den anachronistischen Eindruck, dass alle anderen Formen und thematischen Gestalten daran per se zu messen und davon abzuleiten seien. Gerade für die innovative Haltung des Buches wäre es jedoch konsequenter gewesen, die Entwicklung des Themenbegriffs ebenfalls historisch nachzuverfolgen. Was konnte in der Zeit des frühen Haydn oder Mozart überhaupt ein ›Thema‹ sein, wie zeigt sich das in der Musik und wie ändert sich das im Laufe der Zeit bis ins 19. Jahrhundert? Falls sich hierfür nicht genügend Anhaltspunkte in der Historie böten, wäre es auch interessant, die Diskussion auf Grundlage alternativer Konzepte etwas

offener zu führen. Auch instrumentatorische Aspekte, wie sie etwa Michael Polth für Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts herausgearbeitet hat,<sup>15</sup> wären für eine solche Themendiskussion durchaus von Interesse. Folglich wäre dann auch die Frage nach thematischem Komponieren überhaupt (je nach ›Thema-Definition‹) für bestimmte Kompositionen zu stellen und mit der Frage nach Reprisenenerlebnissen zu verknüpfen.

Ein solcher Blick wäre nicht nur für die aktuelle Forschung, sondern auch für die Lehre insofern lohnend, als er weitere Mittel an die Hand gäbe, Themen flexibler definieren und erkennen zu können. Mit einer unabhängigeren Sichtweise könnten dann auch endlich solch unglückliche Bezeichnungen wie die »Mischform [aus Satz und Periode]«, welche als Thementyp mindestens ebenso häufig auftaucht wie Satz und Periode selbst, hinterfragt und eventuell sogar gänzlich aufgegeben werden, ähnlich, wie es ja auch mit der Liedform und anderen Begriffen oder Perspektiven im vorliegenden Buch immer wieder geschieht.<sup>16</sup> Die anderen, teils im Buch genannten Thementypen (104, 110) wären folglich gleichberechtigter zu behandeln. Mit solch neuen Perspektiven könnte die Themenanalyse wieder mehr zu einer spannenden musikanalytischen Frage werden.

Zur Darstellung im Einzelnen sei außerdem angemerkt, dass für das Erkennen von Themenformen nach Caplin ebenfalls nicht klar genug Hilfestellung gegeben wird. Es wird lakonisch darauf verwiesen, dass eine »Kadenz« ein solches (Caplin'sches) Thema beschließt. Welche Art von Kadenz das im jeweiligen Kontext sein kann, müsste hier genauer erläutert werden. Ein Verweis auf dafür ebenfalls relevante Ausführungen

15 Vgl. Polth 2000.

16 Hierbei könnte man allerdings auch noch entschiedener vorgehen – wie z. B. bei der Auseinandersetzung mit dem Konzept »Monothematik« (63 f.). Dass in diesem Zusammenhang zwar der Begriff kritisiert, aber dann doch wieder selbstverständlich aufgegriffen wird, leuchtet nicht ganz ein, ebenso wenig wie die Tatsache, dass in diesem Zusammenhang nicht auch auf das Gebot der ›Einheit in der Mannigfaltigkeit‹ bzw. ›Mannigfaltigkeit in der Einheit‹ verwiesen wird (vgl. Koch 2007, 263; Gerhard 2002, 179 f.).

14 Vgl. Dahlhaus 2001.

an anderer Stelle (56) und entsprechende Erläuterungen im Glossar wären hier zudem nützlich.

Einige terminologische Unschärfen könnten dazu führen, dass Anfänger\*innen nicht klar wird, wann von den Themen im Besonderen und wann von entsprechend geformten musikalischen Verläufen im Allgemeinen die Rede ist, insbesondere im Kapitel zum »Satz« (vgl. dazu 84–88). Es wäre hier von Nutzen, nicht-thematische Formfunktionen (welche eigentlich auch nicht zur Kapitelüberschrift passen) nicht mit »Satz« zu benennen, sondern als ›satzartig‹ oder ›dem Satzprinzip entsprechend‹ zu bezeichnen. Umgekehrt wäre, gerade im Hinblick auf die Themen-Definition nach Caplin, im ersten Kapitel der Begriff »thematisch« (25 f.) durch ›motivisch‹ (o. ä.) zu ersetzen. Auch der etwas lapidare Verweis auf das »Ratz'sche« dreiteilige Lied (83) und der trockene Hinweis auf das Kapitel zur zwei- und dreiteiligen binären Form (109) ist insofern nicht befriedigend, als dieser Gedanke dort nicht in Bezug auf Themengestalten erläutert wird. Dass bzw. inwiefern ein Thema einer solchen Kleinform entsprechen kann, ist für Anfänger\*innen ohne konkrete Illustration schwer nachvollziehbar. Möchte man dem gerecht werden, müssten im ersten Kapitel die binären Grundformen auch in Bezug auf die Themengestaltung konsequent weitergedacht und veranschaulicht werden.

Im Gegensatz zum klaren und übersichtlichen Gesamteindruck des Buches wirken die Ausführungen zur musikalischen Interpunktion der Exposition nach Koch in Verbindung mit Anton Reichas Themenbegriff und der Diskussion um die Mittelzäsur etwas verschwommen (47–60). Einige der gegebenen Beispiele und Aufgaben, wie z. B. jene zu KV 279 und 280 (53), passen nicht recht zu den vorangegangenen Erklärungen.<sup>17</sup> Zudem ist die integrative Darstellung der Ansätze etwas verwirrend. Die hervorgehobene Nummerierung in Reichas Zitat (55) passt inhaltlich nicht, wie zunächst sugge-

riert wird (55–57), zu Kochs vierteiliger »Hauptform« in der Tabelle, welche die Mittelzäsur in Beziehung zu Kochs Kadenz zeigt (59).

In Reichas Aufzählung (55)<sup>18</sup> kommt das »zweite Thema« an dritter Stelle, an zweiter Stelle steht eine modulierende »Brücke« (entsprechend wäre hier der Ort für einen deutlichen Halbschluss in der neuen Tonart). Die vorausgegangenen Erklärungen zu Kochs Grundmodell und ihren ersten beiden Teilen umfassen jedoch nur Ganzschluss und Halbschluss in der Grundtonart (Letzterer im Sinne des ›*bifocal close*‹). Die weiteren Ausführungen (56 f.) stellen dennoch zunächst unvermittelt eine Analogie zwischen Koch und Reicha aufgrund der ersten beiden Teile her, was immerhin plausibel erscheint. Jedoch entspricht dies wiederum nicht der Tabelle (59). Hier wird Kochs Form auf andere Weise integriert. Der Ort der Mittelzäsur, der in Bezug auf die Gegenüberstellung von Koch und Reicha eigentlich am Ende des zweiten Teils markiert sein müsste, ist plötzlich an dritter Stelle der Koch'schen Hauptform vermerkt (konsequenterweise beim Halbschluss in der Tonart der V. Stufe). Dieses Vorgehen ist verwirrend und insofern auch schwer nachvollziehbar, weil eine modulierende Passage inhaltlich nicht einem dritten Teil der Koch'schen Grundform entsprechen kann. Dieser ist aus der kompositorischen Tradition heraus (im Gegensatz zur Meinung der Autoren) durchaus definiert (wenn auch nicht ›thematisch‹). Bei Koch ist ja die neue Tonart schon vorher quasi unvermittelt durch den ›*bifocal close*‹ herbeigeführt worden, d. h. der dritte Teil steht bereits in der neuen Tonart, hat also weitaus mehr Stabilität als eine modulierende Passage. Außerdem würde eine solche Form, so, wie sie die erste Tabellenspalte suggeriert, in der Regel nicht nur die Schlusskadenz, sondern noch weitere Kadenz nach sich ziehen und damit Proportionen ausbilden, die ebenfalls nicht einfach zur Koch'schen Grundform, sondern mehr zu Reichas Modell (oder der oben genannten Analogie) passen. Hier müsste man dann von Varianten oder Erweiterungen des Koch'schen Modells ausgehen, was schnell unübersichtlich wird und in dieser Perspektive grundsätzlich auch fragwürdig ist. Vielleicht wäre es hier die Überlegung wert, ob nicht eine offenere, weniger auf eine Synthese von Koch, Reicha und Hepokoski und Darcy abzielende Darstellung dem »modularen« Ansatz der Formenlehre mehr Rechnung tragen könnte.

Die »modifizierte Exposition« (121–123) wird ausschließlich in Bezug auf Dursätze beschrieben. Die damit automatisch aufkommende

17 Die zuvor erläuterten Abweichungen zu Kochs »Hauptform« (Aussparen des Ganz- oder Halbschlusses in der Grundtonart, Vervielfältigen von Absatzformeln in der Nebentonart) entsprechen nicht jenen, die offenbar in den Aufgaben vermittelt werden sollen (Aussparen/Überspielen eines prägnanten Halbschlusses in der Nebentonart).

18 Vgl. auch Reicha 1832, 1159–1161.

Frage nach entsprechenden Mollsätzen bleibt unbeantwortet.

Für Anfänger\*innen sind zudem die Abschnitte zur Ouvertüren- und Arienform ein wenig irreführend (38–41). Geht man davon aus, dass das Buch auch als Nachschlagewerk für einzelne Themenbereiche dienen soll, könnte leicht der Eindruck entstehen, dass Ouvertüren ausschließlich aus der hier beschriebenen »Ouvertürenform« bestehen, was allein schon für die Wiener Klassik nicht zutrifft. Hier wären entsprechende Verweise auf das letzte Kapitel (245–248), weitere Ausführungen und ein Ausblick auf das 19. Jahrhundert empfehlenswert. Auch bei der Beschreibung der »Arienform« sollte zumindest ein Hinweis auf andere Formmodelle der Arie gegeben werden. Außerdem sollten dort auch einige Arien als Beispiele dienen und nicht nur ein Verweis auf das entsprechende Kapitel in Charles Rosens *Sonata Forms* gesetzt werden (39, 44, Anm. 20), der für ein erweitertes Lesepublikum eher unbrauchbar ist. Zur Illustration der sogenannten »Scarlatti-Sonatenform« (35–38) wäre es ebenfalls ratsam, zumindest ein Beispiel von Domenico Scarlatti auch anzuführen.

In Bezug auf Rezeption und Würdigung fällt auf, dass zwar prägenden amerikanischen Musiktheoretikern wie Rosen, Caplin oder Robert Gjerdingen sowie »alten Größen« wie Ratz oder Dahlhaus ein Platz im Autorenverzeichnis zugestanden wird, nicht jedoch weiteren, für das fachlich-pädagogische Anliegen einflussreichen Theoretikern und Musikforschern deutschsprachiger Provenienz (etwa Kühn oder Wolfgang Budday).

Ob man das Fehlen übergeordneter Schenker'scher Ansätze als Vor- oder Nachteil betrachten will, soll an dieser Stelle nicht weiter vertieft werden. Zumindest würde dies zusätzliche Ausführungen, gerade auch in Bezug auf die im Buch besprochenen Satzmodelle verlangen.<sup>19</sup> Dass die Autoren darauf verzichten, ist also durchaus nachvollziehbar, die Gründe hierfür sollten jedoch auch genannt werden.

Wie sich bereits zeigte, bietet die produktionsorientierte Perspektive des Buches nicht nur für einen analytischen, sondern auch für einen historisch orientierten künstlerischen Tonsatzunterricht Impulse, da formale Strategien vorgestellt

werden, die zur kompositorischen Umsetzung »förmlich einladen«. Im Sinne einer Durchdringung der einzelnen Fachbereiche und einer konsequent verfolgten historischen Satzlehre wäre es dann jedoch auch wünschenswert, noch mehr praktische Aufgaben und Hinweise für Stillkopien an die Hand zu bekommen und nicht fast ausschließlich aus betrachtender Distanz an das Gebiet »Formenlehre« heranzugehen. Damit erschlossen sich weitere Kategorien, die sich mit dem Bereich künstlerischer Forschung überschneiden, andere hingegen träten vielleicht mehr in den Hintergrund. Dass dies jedoch nicht die Aufgabe eines einzigen Buches sein kann und dass das vorliegende hierfür bereits wichtige Anreize gibt, daran besteht kein Zweifel. So kann man nur auf eine stete Erweiterung der Laaber-Reihe hoffen – auf Darstellungen, die nicht ausschließlich dem althergebrachten und in sich separierten Kanon frönen, sondern die auch, ganz im Sinne des besagten hermeneutischen Zirkels und in Memoriam unseres vor zehn Jahren verstorbenen Kollegen Diether de la Motte, weitere Epochen, Formen und Techniken für eine in sich konsistente Satzlehre bis hin ins 20. und 21. Jahrhundert erschließen.

Die oben genannten Kritikpunkte sind insgesamt nicht sehr gravierend. Fraglos eröffnet das Buch lohnende Perspektiven, womit es hoffentlich gelingen wird, die internationale Formenlehrediskussion der vergangenen drei Jahrzehnte mehr in eine breitere deutschsprachige Öffentlichkeit hineinzutragen. Dies würde zu einer aufgeklärteren, erweiterten Fachdiskussion beitragen, von der deutschsprachige Hochschulen und Universitäten und so auch die Lehrerbildung profitieren könnten. All das wäre also die größte Errungenschaft des Buches, was sich aber hoffentlich schon früher als erst nach 30 Jahren zeigen wird.

Juliane Brandes

19 Vgl. dazu Rohringer 2015 und Froebe 2015.

## Literatur

- Altmann, Günter (2001), *Musikalische Formenlehre. Ein Handbuch mit Beispielen und Analysen. Für Musiklehrer, Musikstudierende und interessierte Laien* [1970], 8. Auflage (überarbeitete Neuauflage), Mainz: Schott.
- Amon, Reinhard (2011), *Lexikon der musikalischen Form. Nachschlagewerk und Fachbuch über Form und Formung der Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart, in Zusammenarbeit mit Gerold Gruber*, Wien: Doblinger.
- Budday, Wolfgang (1983), *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik. An Hand der zeitgenössischen Theorie von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch dargestellt an Menuetten und Sonatensätzen (1750–1790)*, Kassel: Bärenreiter.
- Caplin, William E. (1998), *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York: Oxford University Press.
- Dahlhaus, Carl (2001), »Zur Theorie der musikalischen Form« [1977], in: *Allgemeine Theorie der Musik II* (= Gesammelte Schriften in zehn Bänden, Bd. 2), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 284–300.
- Dobretsberger, Barbara (2016), *Formenlehre: Formen der Instrumentalmusik. Ein Handbuch für Studierende und andere Neugierige*, 2. Auflage, Wien: Doblinger.
- Dobretsberger, Barbara (2019), *Formenlehre: Formen der Vokalmusik. Ein Handbuch für Studierende und andere Neugierige*, Wien: Doblinger.
- Froebe, Folker (2015), »On Synergies of Schema Theory and Theory of Levels. A Perspective from Riepel's Fonte and Monte«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 12/1, 9–25. <https://doi.org/10.31751/802> (24.4.2020)
- Gerhard, Anselm (2002), *London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der »absoluten Musik« und Muzio Clementis Klavierwerk*, Stuttgart: Metzler.
- Gjerdingen, Robert (2007), *Music in the Galant Style*, New York: Oxford University Press.
- Hepokoski, James / Warren Darcy (2006), *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, New York: Oxford University Press.
- Koch, Heinrich Christoph (2007), *Versuch einer Anleitung zur Composition* [1782; 1787; 1793], Studienausgabe, hg. von Jo Wilhelm Siebert, Hannover: Siebert.
- Kühn, Clemens (1987), *Formenlehre der Musik*, Kassel: Bärenreiter.
- La Motte, Diether de (1999), *Musik Formen. Phantasie, Einfall, Originalität. Ins Ohr springend, für Aufmerksame hineinversteckt*, Augsburg: Wißner.
- Leichtentritt, Hugo (1927), *Musikalische Formenlehre* [1911], 3., beträchtlich erweiterte Auflage, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Marx, Adolph Bernhard (1838), *Die Lehre von der musikalischen Komposition praktisch-theoretisch*, Bd. 2, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Polth, Michael (2000), *Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts. Formbildung und Ästhetik*, Kassel: Bärenreiter.
- Ratz, Erwin (1973), *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen Johann Sebastian Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, 3. Auflage, Wien: Universal Edition.
- Reicha, Anton (1832), *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Komposition*, hg. und übers. von Carl Czerny, Bd. 4, Tle. 8–10, Wien: Diabelli.
- Riepel, Joseph (1752/55), *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst. Nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungs-Art der Zirkel-Harmonisten/ Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset*, Tle. 1 und 2, Regensburg: Bader / Frankfurt a. M.: ohne Verlagsangabe.
- Rohringer, Stefan (2015), »Schemata und Systemcharakter«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 12/1, 27–68. <https://doi.org/10.31751/841> (24.4.2020)

Rosen, Charles (1988), *Sonata Forms*, 2. Auflage, New York: Norton.

Schmidt-Beste, Thomas (2006), *Die Sonate. Geschichte – Formen – Ästhetik*, Kassel: Bärenreiter.

Schoenberg, Arnold (1967), *Fundamentals of Musical Composition*, hg. von Gerald Strang und Leonard Stein, London: Faber and Faber.

Brandes, Juliane (2020): Felix Diergarten / Markus Neuwirth, *Formenlehre. Ein Lese- und Arbeitsbuch zur Instrumentalmusik des 18. und 19. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber 2019. ZGMTH 17/1, 167–175.  
<https://doi.org/10.31751/1034>

© 2020 Juliane Brandes (juliane.brandes@moz.ac.at)  
Universität Mozarteum Salzburg [University Mozarteum Salzburg]

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.  
This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 10/04/2020

angenommen / accepted: 10/04/2020

veröffentlicht / first published: 15/06/2020

zuletzt geändert / last updated: 15/06/2020



# Hermann Danuser, *Metamusik*, Schliengen: Edition Argus 2017

Schlagworte/Keywords: meta-music; Metamusik; music aesthetics; music theory; Musikästhetik; Musiktheorie; referentiality; Selbstreferentialität; self-referentiality

Metamusik: Nach Mitteilung des Verlags ist das »alles mit Musik Verbundene, das jenseits des Hörbaren existiert [...]«<sup>1</sup> Über Musik im engeren Sinne, ein bloß erklingendes und womöglich noch notiertes Kunstgebilde, geht Metamusik freilich hinaus. Als erklingende und notierte wäre Musik in Metamusik einbezogen, wo sie mindestens eine zweite Dimension beinhaltet, und sei es eine aus derselben Existenzform, zum Beispiel Klang. Was sie zu Metamusik macht, ist bei Musik über Musik die reflektierende Verdoppelung, als Denk- oder Vorstellungsmoment jenseits des Hörbaren. Simpler in Analogie zu Metaphysik als jenseits der Physis liegend (oder schwebend), wäre Metamusik auch Alltägliches wie Reden oder Schreiben über Musik, Malen zu oder nach Musik. »Meta« wären Tätigkeiten wie Musik »erfinden, erforschen, notieren, beschreiben, malen, sehen, denken und sich vorstellen« (24), manchmal – bei verdoppelter erster Existenzform – sogar hören, singen, spielen. Solche musikalischen Selbstreflexionen, Selbst- oder Metareferenzen der Musik liefern den Stoff und Titel für Hermann Danusers *Metamusik*. Dass es sich um ein Projekt handelt, welches ihn »seit der [...] Studienzeit« (7) beschäftigte, mag einer der Gründe dafür sein, dass seine *Metamusik* aus der Zeit fällt. Aktuelle Diskussion zu Metareferenzen in Musik, initiiert vor allem von literaturwissenschaftlicher Seite, lässt Danusers Buch nicht beiseite, hakt sie aber geschwinde ab. Und solche Nebenschauplätze von Musiktheorie lasse auch ich im Folgenden aus dem Auge und lese das Buch wie einen Roman, der für etliche Passagen mein Fachgebiet behaust.

Schon als Gegenstand ist das Buch ganz unmetaphysisch eine Kostbarkeit: Das Format knapp unter dem A4 von Arbeitsheften – und damit eben doch ein großes Buch. Dunkellila-brauner Umschlag, aus einer bestimmten Per-

spektive und bei passendem Licht wird eine Maserung sichtbar. Auf dem Buchrücken kupferfarben eingepreßt Autorenname und der umfassend-kurze Titel, der Frontdeckel nur mit dem Verlagssignet: breit lidschattig eines von hundert Argusaugen. Dunkelgelbgoldenes Le-sebändchen, das hellpappige Vorsatzpapier will berührt sein. Auf dem letzten Blatt vorm hinteren Vorsatzpapier, also auf Seite 499, informiert der Verlag über die Materialien und über die Hersteller der Einzelbestandteile der *Metamusik* – als physischem Gegenstand. Von den beinahe 500 Seiten dieses Opus magnum enthalten die letzten 25 ein Namen- und Werkregister (Namen in Fußnoten sind nur dort einbezogen, wo es um mehr als ums Bibliographieren geht), Nachweise der auch farbigen Abbildungen und eine Übersicht der Vorarbeiten, aus denen der Text entstand. Für den Aufbau des Buchs – oder für das Musikweltgebäude, das es errichtet, – stand Jean Paul Pate. Zweieinhalb Seiten Vorwort, datiert mit Oktober 2016, 40 Seiten Einleitung (11–50), dann die Hauptteile I bis IV: 60 Seiten Teil I über »Metareferenzen« (54–113), vorwärts durch die Geschichte 137 Seiten Teil II über »Metamusiktheater« (116–252), rückwärts durch die Geschichte 163 Seiten Teil III zu »Verkehrte[r] Geschichte« (256–418) und 52 Seiten Teil IV über »Selbstreflexives Hören, Sehen, Denken, Schreiben« (422–474). Systematisches wird mit Historischem verstrickt, damit die Textur des Buches selber Erkenntnis verschaffe. Es gibt eine lange Introduction, dann die vier Teile. Die äußeren (systematischen) Teile entsprechen einander von der Länge her ungefähr, auch haben sie je gleich viele Kapitel (fünf), die inneren (einmal vorwärts, einmal rückwärts diachronen) Teile haben wieder gleich viele Kapitel (zwölf, aufgeteilt in je viermal drei) und in etwa gleiche Länge. Dem Episodischen der Mittelteile gewährt Danuser ungleich viel Raum (wie bei einer Mahler-Symphonie). In sich sind die Teile gebaut wie jene Bilder, von

1 <http://www.editionargus.de/assets/own/79-6.htm#Zusammenfassung> (26.4.2020).

denen der Autor besonders gerne spricht: solche mit Bildern und Spiegeln in Bildern.

Je ein metamusikalisches Gemälde von Juan Gris eröffnet als Frontispiz die Einleitung und die vier Teile: *Violine und Schachbrett* (10), für die »Metareferenzen« *Le Cahier de musique*, postiert auf einem Blatt unbeschriebenen Notenpapiers, eine Gitarre im Hintergrund (52), für »Metamusiktheater« ein *Harlekin mit Gitarre*, von der zwei Wirbel zu erkennen sind (114), für »Verkehrte Geschichte« *Die Gitarre*, an die Wand gehängt neben ein anachronistisches Bild im Bild – Henry Howards *The Swiss Peasant* – (254),<sup>2</sup> und *Der Tisch des Musikers*, vor nochmals einer Gitarre ein diesmal beschriebenes Blatt Notenpapier, halb verdeckt eine Lyra (420). Die Bilder sind dezent mattfarbig und vertrackt-klassisch. *Metamusik* ist insgesamt reich bebildert, auch gibt es zahllose Notenbeispiele, mal als Reproduktionen von Autographen wie von Arnold Schönbergs unvollständig gebliebener Klavierfassung des Orchesterliedes *Natur* aus seinem Opus 8 (107), mal neu gesetzt wie der Ausschnitt aus Ranieri de' Calzabigis (als Librettist und (als Komponist) Florian Leopold Gassmanns *L'opera seria* von 1769. Der Ausschnitt weist – ein seltener Fall – einen (wohl schon aus der Vorlage übernommenen) Eintrag in den Noten auf (132, T. 70), ansonsten sind die Notenbeispiele – eine »ästhetische« Entscheidung – pur angefertigt, ohne analytische Einträge. Gassmanns metamusikalische Maßnahmen gehören zu den wenigen von Danuser ausführlicher besprochenen Produktionen, die nicht von einer Größe westlicher Tonkunst<sup>3</sup> stammen, die Größe ist hier der Koproduzent Calzabigi. Die Maßnahmen seines Librettos zu dieser Oper über die Oper vereinen (mindestens) vier der metakünstlerischen Kontext-Modi, die Danuser auseinanderhält: einen extratextuellen, einen produktionsästhetischen, einen intratextuellen und einen rezeptionsästhetischen (127). Die

durch und durch zeitgenössische Musik Gassmanns erhält erst durch die literarischen Maßnahmen ein Darüberhinaus, sie rückt in die Frühgeschichte der Moderne, passend zu Juan Gris' Gemälden (10). Tatsächlich bietet Danuser, wie an dem Beispiel ersichtlich, ein komplexes Theorie-Gestänge aus vier plus sieben an. Es gebe zwei Prämissen dafür, dass sich von Metamusik reden lasse. Eine ist, dass man es mit auf Musik bezogenen Textkategorien zu tun haben müsse. Danuser unterscheidet dafür vier gleichberechtigte Existenzformen: Klang, Notation, Wortschrift und Bild (25). Die andere Prämisse ist, dass sich diese Textwerdung über Klang, Notation, Wortschrift oder Bild im Werk und seiner Performanz realisiere (38). Dafür unterscheidet Danuser sieben Modi von Kontext-Begriffen: den intratextuellen, infratextuellen, intertextuellen, intermedialen, extratextuellen, produktionsästhetischen und den rezeptionsästhetischen (25 f. sowie, *en détail* erläutert, 31–38). Diese Definition erlaube nicht, Musik und Metamusik »glasklar« voneinander zu trennen (25), oft lässt sich Musik selber als Metamusik begreifen, aber es werden doch Geltungskreise umrissen. Danuser ergänzt seine Ausfaltung des 4+7-Gestänges schließlich »aus persönlicher Sicht«: Erinnerungen an Metamusik-Festivals und Installationen in der Galerie *Gelbe Musik* im Berlin der mittleren 1970er Jahre (38). Wesentlich war für diese die Durchlässigkeit von Klang, Bild und Buchstabe. Zu Performances der letzten Jahre, bei denen Technik mehr Terrain okkupiert, stößt Danuser die Tür weit auf (91, Anm. 92, und 95–98).

In extenso (auf gut acht Seiten, 42–50) erläutert er die Gliederung oder den Plan seiner *Metamusik*, den er mit einer Parallelbildung zum Alten Testament in charmanter Selbstüberhebung und Mut zum Scheitern »Buchbau« nennt. Der Turmbau zu Babel beschließt eine Serie menschlicher Verfehlungsgeschichten, ihm folgt die Verwirrung der Sprachen auf dem Fuße, was soll man da noch mit der einen Zunge des Volks aus dem Osten reden? Danuser will keine Fachterminologie durchsetzen, er liebt frei flutende Prosa. Die Darstellung des Diskussionsstandes über Metamusik beendet er mit kritischen Bemerkungen zu Werner Wolfs medientheoretischem Konzept, das ihm »zumindest stark verkürzt« vorkommt (38, Anm. 52, 43). Er selber verfolgt »weniger semio-

2 Ich danke Daniel Serrano für die Ermittlung des Namens des Malers und des Bildtitels.

3 Auf diese Eingrenzung weist auch Frieder von Ammon hin. In *Metamusik* entstehe ein »Panorama der vor allem europäischen, um die kanonischen Komponisten und Werke zentrierten Musikgeschichte«. (Ammon 2019, 525, linke Spalte)

tische als kunstwissenschaftliche, mehr musikalisch als medientheoretische Ziele«. (42) Und so trifft man auf die ehrwürdige Tonkunst. Metamusikalisch kontextualisiert kann Tonkunst »inner- und außerhalb von Werken« werden (ebd.). ›Tonkunst‹ und ›Werke‹ öffnen sich aber gegen Satire, Machwerke, Prozesse von künstlerischer Forschung (91 f.) oder die Metamusik von Pädagogik (98–101).

Danuser praktiziert einen erweiterten, oft sogar aufgelösten Musikbegriff.<sup>4</sup> Lange Jahre war er im Kuratorium der *Ernst von Siemens Musikstiftung*; seine Mitgliedschaft im Stiftungsrat und wissenschaftlichen Team der *Paul Sacher Stiftung* – seit undenklicher Zeit, möchte man sagen – haben damit zu tun (und dafür gesorgt), dass er weiß, wie der Hase läuft. Das Thema Referentialität fordert (den klugen Igel) dazu heraus, dass er, der Metamusiker, den sechsten und siebten metakünstlerischen Kontext-Modus, den produktions- und den rezeptionsästhetischen, am eigenen Spiegelbild erprobt. Das kommt einem gefährlich vor. Danusers Buch heißt, was es ist. Nicht nur, weil über Musik geredet wird, sondern weil der Text zu einem Kunstgebilde wurde, zu einem Meta-Tonkunst-Stück. Das bleibt freilich durchlässig und kapselt sich nicht ab. Im letzten Kapitel, »Metamusikers Spiegelbild« (462–474), resümiert Danuser seinen Werdegang als Musiker und als Wissenschaftler (und ein wenig auch den familiären). Er macht das Kapitel sehenden Auges zu einem »Grenzfall von Wissenschaft« (50), wie man an die Grenze des Anstands gerät, wenn man von sich statt von der Sache redet. Sich von Tonkünstler\*innen anzuhören, dass ihr Leben sich in Kunst verwandelte oder wie ihre Kunst ihr Innerstes hervorkehre, kann aber Interpret\*innen zu Improvisator\*innen überlaufen lassen. Dort waschen sie nicht mehr anderer Leute Seelen aus.<sup>5</sup> Bei einem Wissenschaftler näherte der öffentlich präsentierte Blick in den Spiegel sich »einer Entgleisung« (50) und ist kein Normalfall. Wunderbar, dass

Danuser den Anstand für ein Weilchen vergaß. Indem er den Blick auf den Verlauf seiner Karriere und sogar auf Privates freigibt, kreierte der Autor für sein Opus magnum, analog zum Thema des Buchs, einen erweiterten Wissenschaftsbegriff. Mit den Erweiterungen von Wissenschafts- und von Musikbegriff nimmt die eine – immer sozusagen beiseite geredet – Züge der anderen an. Tonkunst bringt Verweise und schämt sich nicht dafür, Wissenschaft tut nicht so, als sei sie vom Himmel gefallen. Zu dem im Schlusskapitel hervorgekehrten produktionsästhetischen Modus gelangt, durchgehend in die *Metamusik* eingewoben, der persönlich-rezeptionsästhetische; Danuser schmuggelt ihn nicht anonymisiert durch. Warum gibt er an, dass er bestimmten Aufführungen von Mahlers Neunter Symphonie Mitte der 1990er Jahre in Amsterdam und Berlin »beiwohnte« (63)? Die Berliner Philharmoniker, geleitet von Claudio Abbado, dehnten eine Passage aus dem Finale dort »ins kaum noch Hör- und Darstellbare« und ließen »den Klang ins nicht mehr Realisierbare gleiten«. (ebd.) Protokolliert ist, wer wen wann mit welchem Stück und wo hörte. Dass Dieter Schnebel den Zeithorizont von Mahlers Sinfonik im *Mahler-Moment* (1986) aus seinem Zyklus *Re-Visionen II* ins Unendliche dehnte, lässt entlegene Zeiten und lässt Produktion mit Interpretation und Rezeption zusammenfallen. 1910 (das Jahr der Fertigstellung der Neunten) und die Jahre um 1989 (Schnebels *Moment*, Abbados Dirigate und Danusers Konzertbesuche) stecken Anfang und Ende der Neuen Musik (und zugleich des kurzen 20. Jahrhunderts) ab. Nicht expliziert ist, dass der Komponist (Schnebel), der Dirigent (Abbado) und der Hörer (Danuser) in jenen Jahren in derselben Stadt lebten. Derselbe Ort zur fast selben Zeit (Ende der Mauerstadt Berlin) tritt in Parallele zu Mahlers Toblacher Kompositionszeit (im Endstadium des Imperialismus). Danuser bezieht mündliche Äußerungen Schnebels ihm gegenüber ein (61, Anm. 23), aber er traut Komponistenmitteilungen natürlich nicht. Wann dürfen Leser\*innen der *Metamusik* Äußerungen des Wissenschaftlers Danusers trauen? Und sie nicht nur als persönliches Erleben abhaken? Wegen der exakten Protokollierung und der persönlichen Markierung möchte ich glauben, dass eine Aufführung des von Abbado geleiteten Lucerne

4 In die Diskussion um die »Erweiterung des Musikbegriffs, die Hinwendung zu Musiktheater und Performance, de[n] Streit um den konzeptuellen Gehalt von Musik« greife Danusers Buch ein, ohne sie explizit zu verhandeln (Haffter 2018, 49, mittlere Spalte).

5 Vgl. Yu 2020.

Festival Orchestra von Mahlers Erster Symphonie am 20. September 2009 in Beijing (hier fehlt der Konzertsaal), wo Danuser mit seiner Frau zugegen war (440, Anm. 62), obwohl (oder gerade weil) nicht richtig geprobt worden war, den »Rang des Außerordentlichen« (439) erreichte und dass die Aufführung von Mahlers Sechster Symphonie am 4. Juli 2004 in der Berliner Philharmonie mit den Berliner Philharmonikern, wieder geleitet von Abbado, den Sinn von Theodor W. Adornos Formulierung aufgehen lassen konnte, Mahlers Musik sei »konkret zur Idee bestimmt« (440, Anm. 62).

»Serien, Reihen, Gruppen« (456) ermöglichen das Musikherstellen erst und hemmen es nicht. Darauf hätte man sich einzulassen, und für die musikologische Produktion gelte das »übrigens auch« (457). Aus »meiner Sicht« muss »ein Musikwissenschaftler, um zum Kern zu gelangen, sich in die zu deutenden Werke hineinversetzen« (ebd.). Hineinversetzen mag Hineindenken und das alte Einfühlen umschließen. Verfahren, bei denen man draußen sitzen bleibt, sich nicht einlässt, kommen im buchstäblichen Sinne nicht in Betracht. Orientiert Musikologie sich aber am »Klangakt« (462), d. h. an dem, wohin musikalische Kunstwerke von sich aus und was sie von sich aus werden wollen (eine von Horst Bredekamps *Theorie des Bildakts* angeregte Neuaufwertung von »Kunstwollen«, wenn man möchte), hat sie »die Chance, Ergebnisse von einiger Relevanz zutage zu fördern« (ebd.). Zu denken geben darf das Musiktheoretiker\*innen bei der Konzeption von Formenlehren, bei Korpusstudien, beim Nachvollzug des Fortwirkens der Generalbassharmonik bis ins 19. und 20. Jahrhundert hinein. Um nicht missverstanden zu werden: Von den Subjekten von Komponist\*innen bleibt das Gewusel im Kunstwerk selber im besseren Falle unberührt.

Zu solchen »Kunstreflexionen« (Teil der Überschrift von Teil IV, Kapitel 4) geben dem Verfasser von *Metamusik* Adornos Schreiben über und Reden von Musik und deren Verhältnis zur deutschsprachigen universitären Musikwissenschaft seiner Zeit Anlass. Adorno ließ seine Texte schön klingen, ihr Mix von Gedenken, Melancholie und Frechheit sollte überraschen. Nur hätte die Einsicht, dass jeder Künstler oder Denker im gesamtgeschichtlichen Strom schwimmt (wenn er nicht unterge-

hen will), keine Selbstüberhebung aufkommen lassen dürfen. Das übersah Adorno für seine eigene Person. Ihm war »Eitelkeit nicht fremd« (458), wie Danuser es dezent formuliert – mit einer entsprechenden Bemerkung hatte Rudolf Stephan, der den Philosophen noch dazu aus dem persönlichen Gespräch kannte, seine Hörer\*innen erlöst, wenn sie sich aufrieben an dem Verständnis gewisser Passagen, die sich wunderbar anhörten, aber merkwürdig unsachgemäß und unnachprüfbar waren. Danuser aber mutet sich manches zu, manchmal auch ohne Rücksicht auf sein Spiegelbild. In den 1970er Jahren traute er sich, den Klavierpart von Charles Ives' Violinsonaten aus Kopien der Manuskripte in der ersten angesetzten Probe vom Blatt zu spielen. Auch als Musiker und Musikologe ist er »kein Kostverächter«. <sup>6</sup> In der *Metamusik* nährt er sich immer wieder von Kunst, deren Ruhm begrenzt ist. Zu Normalkostmusiken, mit denen er sich befasst, gehören die von Gassmann oder die frühen vierhändigen Militärmärsche von Franz Schubert. Zu unverdaulicher musikalischer Kost gehören etwa die Rätsel in Pietro Cerones *Melopeo* (1613). »Bescheidenheit war [Cerones] Sache« trotzdem nicht (393). Abgesehen von dem kommerziellen Effekt, den Anpreisen haben konnte und das Verlagshäuser daher einforderten, so dass es wohl nicht auf Cerones Konto ging, braucht er sich im Himmel nicht nach-

6 So drückte Rainer Sachtleben es aus. Er hatte sich mit Danuser durch Ives' handgeschriebene Noten gekaut. Als Vorkoster half er in den 1980ern bei Aufführungen von Hanspeter Kyburz, Isabel Mundry und anderen Gösta Neuwirth-Schülern aus, wenn »die Stücke, die wir geschrieben hatten«, von den »Studenten nicht gespielt werden konnten«. (Kyburz in Grünzweig 2019, 107) Danuser verfolgt »Verkehrte Geschichte« zurück bis zu Josquin des Prez. Hier zeigt er sich gegenüber metamusikalischen Dimensionen in Gestalt gematrischer Summen skeptisch. Deren geschichtlich verkehrtes Potenzial liegt zutage und hat über Neuwirths (von Danuser nicht erwähnte) Deutungen, mehr vermutlich über die mündliche Lehre als über Geschriebenes, Kompositionsgeschichte gemacht. Noch vor Kurzem hielt der Neuwirth-Schüler Peter Ablinger auf seiner Homepage einen besonders schlechten, wohl uralten Scan von Neuwirths »Erzählung von Zahlen« (Neuwirth 1982) herunterladbar vor.

träglich zu schämen, denn Danuser feiert die Rätselnotenbilder seines Traktats der theoretischen und praktischen Musik als »eine wahrhaft avantgardistische Alte Musik«, verwandt mit graphisch notierter Musik der 1950er bis 1960er Jahre (401). Bei Ceronés Rätseln sei »geradezu irrelevant«, wie sie gelöst klängen. Sie gingen des Klangs verlustig, wiesen aber immerhin drei von vier Existenzformen von Metamusik auf: »Notation, Erläuterung, Bildgestalt«. (ebd.) Die Parallele zur Konzeptkunst der letzten Jahre zieht Danuser nicht, legt sie aber nahe, wenn er den zeitgenössischen spanischen *Conceptismo* erwähnt. Stattdessen spielt er mit »Old Complexity« (ebd.) für Ceronés Bilderrätsel auf Brian Ferneyhough und dessen Deutung durch Claus-Steffen Mahnkopf an, ohne einen der Namen fallen zu lassen. Das darf als Dezenz gedeutet werden.

Auch auf lebende Musiktheoretiker\*innen nimmt der Autor, soweit ich sehe, kaum Bezug. Angeführt werden Ariane Jeßulats Dissertation über *Die Frage als musikalischer Topos* und ihre Habilitationsschrift *Erinnerte Musik* (181), auch Ludwig Holtmeiers Bemerkungen zum Fortleben von Hugo Riemanns Funktionsbezeichnung in der bundesdeutschen musiktheoretischen Alltagspraxis (435, Anm. 47) und die »Neo-Riemannians«, die seit Jahrzehnten zu jener Musik vordrängen, die »ihr Patron [...] in die Verbannung geschickt hatte« (435), namentlich Richard Cohn mit seiner Topographie der Harmonik in den Jahren von Sigmund Freuds *Traumdeutung* (oder weniger assoziationsreich: in Wien um 1900). Wenn Danuser sich auf musiktheoretische Diskurse der letzten Jahrzehnte kaum bezieht, können umgekehrt Musiktheoretiker\*innen (abgesehen von Allgemeinbildungsinteressen) in der *Metamusik* gleichwohl Anknüpfungspunkte für ihr Fach finden. Besonders dem Kapitel über Pierre Boulez dürfte ihr Interesse zufliegen, unter anderem wegen der Reproduktion von Manuskripten aus dem Bestand der *Paul Sacher Stiftung* (z. B. die Abbildungen 9a und b, 10 und 12 auf den Seiten 278 bis 280 und 285). Die Spannung von Rationalität und Phantasie, die Danuser als hervorstechend für Boulez ausmacht, fordert die Reflexion über den eigenen analytischen Zugang heraus und lädt zu Detailstudien ein.

Dass Boulez chronologisch zurückschreitend (und damit die Idee verkehrter Geschichte in die Anordnung umsetzend) zusammen mit Wolfgang Rihm vor ihm und Anton Webern nach ihm in das Großkapitel »Konservative Neue Musik« aufgenommen wurde (und dessen Herzstück bildet), verdankt sich der Tatsache, dass Boulez das Zurückschreiten lebenslang im eigenen Werk vollzog, beispielsweise indem die *Notations* für großes Orchester, eine teilabgeschlossene Produktion des alten Künstlers, eine des ganz jungen reflektieren.<sup>7</sup>

Eine formale Nebenbemerkung: Die Zahl von Tippfehlern oder Versehen in Danusers Opus magnum hält sich in sehr engen Grenzen: mal ein Buchstabe zu viel (»scheiterete«, 434), mal ein offensichtlicher Unfall (260),<sup>8</sup> mal ist eine Datumsangabe irritierend: »nach Dahlhaus' Tod im Winter 1989« (468); er starb am 13. März, als der kalendarische Winter zu Ende ging. Für zentrale Begriffe wäre eine einheitliche Schreibweise wünschenswert gewesen: Mal schreibt Danuser Kontext-Begriff (z. B. 25), mal Kontextbegriff (38), mal Text-Kategorie (z. B. 24), dann wieder Textkategorie (38).

*Metamusik* greift auf 35 Texte zurück, die in der Mehrzahl aus Vorträgen hervorgingen und die zu einem größeren Teil bereits veröffentlicht wurden, der früheste darunter 1981, die beiden jüngsten 2015. Trotzdem ist *Metamusik* nicht bloß eine Zusammenstellung anderswo (vielleicht entlegen) publizierter Texte mit einigen nicht publizierten Vortragsmanuskripten. Denn nicht nur seine früheren Texte hat Danuser grundlegend umgearbeitet (oder ausgefaltet, um den Begriff für Boulez' Verfahren aufzunehmen). In anderer Version erst 2010 publiziert wurden beispielsweise die Gedanken über »Riemanns Tontheorie« (422–435). Die auf einen Vortrag beim Jahreskongress der *Gesellschaft für Musikforschung* in Leipzig 2008 zurückgehende Fassung des *Metamusik*-Kapitels erschien in der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*.<sup>9</sup> Praktisch kein Satz blieb aber gleich, es gibt Zuspitzungen und damit Verknüpfungen, dann wieder willkommene Erweiterungen, wie zu dem von Riemann umnotier-

7 Siehe dazu auch Grabow 2016.

8 Auf diesen wies bereits Ammon (2019, 525, rechte Spalte) hin.

9 Danuser 2010.

ten Lied Max Regers. Wie die neu hinzugefügten Notenbeispiele zeigen (433), sortiert Riemann die im oberen System geschriebenen Töne in Stimmenkomplexe um und ergänzt Phrasierungen, so dass parallele Oktaven zwischen Tönen der rechten und denen der linken Hand nach Registrierungen und damit erlaubt aussehen, die Harmonik ordnet er durch enharmonische Verwechslungen in seinem Sinne, dynamische Angaben sind hinzugefügt, so dass der – nach Cohns Terminologie mit den hexatonischen Polen das Unheimliche signifizierende – Umschlag von B-Dur (bzw. in Riemanns Schreibweise Ais-Dur) nach fis-Moll dynamisch extrapoliert wird und nun als das aufgeschrieben ist, wohin Riemann über den Gegenkleinterzwechsel gelangt.<sup>10</sup>

Riemann durfte in Danusers letztem *Metamusik*-Teil, der Hören, Sehen, Denken und Schreiben als Modi von Selbstreflexion behandelt, das Kapitel zum Hören vertreten. Das Kapitel über Sehen vertritt Herbert von Karajan. Man ahnt, dass er nicht gut wegkommen wird bei jemandem, der von Abbado schwärmt. Nur

wie gelingt es ihm, das Unbehagen an dem »blinden Demiurgen« (439) verständlich, nachvollziehbar, ja sogar fühlbar zu machen? Das Kapitel ist ein Meisterstück des Redens über musikalische Interpretation. Riskant mag es sein, eigens Erfahrenes und Gehörtes einzubringen (»Eine Erinnerung aus meiner Jugendzeit [...]. [...] sagte mir in privatem Kreis ein Philharmoniker«, 439). Widersprüche zusammenbindende Formulierungen kommen aber zupass: Karajan war ein »performative[s] Genie, das die Performance-Kunst bekämpfte« (445). Dass »sich nach Karajans Tod Ruhe« ausbreitete, deutet Danuser mit der Vergänglichkeit von dessen Idealen. Uns zum Vergnügen spielt der Autor in der angehängten Passage (»trotzdem bleibt noch viel zu entdecken«, ebd.) noch einmal die Sphinx. Zu seiner Praxis gehöre eine gewisse Passivität, er reagiere lieber, als dass er agiere (473). Die Fragen sind gestellt. Das Antworten liegt bei uns.

Gesine Schröder

## Literatur

- Ammon, Frieder von (2019), »Hermann Danuser, *Metamusik*« [Rezension], *Die Tonkunst* 13/4, 525–527.
- Danuser, Hermann (2010), »Von unten und von oben? Hugo Riemanns reflexive Theorie in der Moderne«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 7, Sonderausgabe, 99–116. <https://doi.org/10.31751/564> (26.4.2020)
- Grabow, Martin (2016), *Erfindung, Recycling, Neukomposition. Untersuchungen zur inneren Verflochtenheit des Lebenswerks von Pierre Boulez am Beispiel der »notations«*, Hildesheim: Olms.
- Grünzweig, Werner (2019), »Hanspeter Kyburz«, in: *Wie entsteht dabei Musik. Gespräche mit sechs Komponisten und einer Komponistin über ihre Studienzeit*, Neumünster: von Bockel, 79–107.
- Haffter, Christoph (2018), »Hermann Danuser, *Metamusik*« [Rezension], *Dissonance* 142, 49 f.
- Neuwirth, Gösta (1982), »Erzählung von Zahlen«, in: *Josquin des Prés* (= Musik-Konzepte, Bd. 26/27), hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik, 4–38.
- Riemann, Hugo (1920), *Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre (Praktische Anleitung zum mehrstimmigen Tonsatz)*, 8. Auflage, Berlin: Hesse.
- Yu, Ying (2020), »Auf Schatzsuche«. *Improvisatorische Aufbereitung zeitgenössischer Klaviermusik*, Masterarbeit, Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig.

10 Vgl. z. B. Riemann 1920, 112, Nr. 12 der Liste: c<sup>+</sup> – °es oder in Funktionszeichen T– (°S)°Tp.

Schröder, Gesine (2020): Hermann Danuser, *Metamusik*, Schliengen:  
Edition Argus 2017. ZGMTH 17/1, 177–183.  
<https://doi.org/10.31751/1040>

© 2020 Gesine Schröder (gcm.schroeder@gmx.de)

Hochschule für Musik und Theater ›Felix Mendelssohn Bartholdy‹ Leipzig [University of Music and Theatre  
›Felix Mendelssohn Bartholdy‹ Leipzig ]

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a

Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 16/03/2020

angenommen / accepted: 16/03/2020

veröffentlicht / first published: 15/06/2020

zuletzt geändert / last updated: 15/06/2020



# L. J. Müller, *Sound und Sexismus. Geschlecht im Klang populärer Musik. Eine feministisch-musiktheoretische Annäherung*, Hamburg: Marta Press 2018

Schlagworte/Keywords: gender studies; Genderforschung; Klanganalyse; performance analysis; Performanceanalyse; popular music research; Populärmusikforschung; sexism; Sexismus; sound analysis

In jüngerer Zeit finden im musikwissenschaftlichen Diskurs zunehmend Stimmen Gehör, die sich für *performance analysis* als Komplement zur *score analysis* stark machen, also für eine Methode der Musikanalyse, die nicht das Notat, sondern das real Erklingende als ›die Musik‹ versteht und untersucht, was Musizierende tun, »to give meaning to sounds«.<sup>1</sup> Man muss Notentextanalyse nicht als »Plato's Curse«<sup>2</sup> empfinden, um von der Idee fasziniert zu sein, dass anstelle eines schriftlich fixierten Notenbilds tatsächliches Klanggeschehen zum Gegenstand analytischer Betrachtung wird, zumal bestimmte musikalische Stile ohne den Einbezug der Dimension ›Klang‹ überhaupt nicht adäquat erfasst werden können. Dies gilt etwa für den *Belcantostil* der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts, dessen Realisierung auf die Berücksichtigung einer Unzahl performativer Stilmittel angewiesen ist, die sich teils nur schwer – und vor allem nicht in Details ihrer konkreten Ausführung – notieren lassen.<sup>3</sup> Generell sind von der geringen Passgenauigkeit an Notentexten entwickelter Analyse-kategorien Musikstile betroffen, deren Identität substanziell von klangfarblichen Wirkungen der menschlichen Stimme abhängt. So wurden besonders engagierte Versuche, Kategorisierungen vokaler Klangfarben vorzunehmen, im Schrifttum zur Populärmusik unternommen – sicherlich nicht zufällig, aus mindestens drei Gründen: Erstens

handelt es sich um einen Forschungsbereich, der es regelmäßig mit dem *song* als Formeinheit, also mit einer explizit vokalen Ausprägung von Musik zu tun hat; zweitens liegen als Analyseobjekte häufig nicht Notentexte, sondern Aufnahmen und damit ein konkret gegebenes Klanggeschehen vor; drittens und damit zusammenhängend wird der ›sound‹ in vielen Spielarten der Populärmusik als zentrale strukturelle Kategorie verstanden.<sup>4</sup> Freilich stellen sich der Erarbeitung objektiver Kategorien zur höranalytischen Erfassung stimmlicher Klangfarben Hindernisse in den Weg. Differenzierte Kriterienkataloge wurden in der Gesangspädagogik vorgelegt, sind aber nachvollziehbarerweise stark an der sängerischen Klangproduktion orientiert und nicht primär auf körperextern-höranalytische Rezeptionsmodi ausgerichtet.<sup>5</sup> Auch hat die objektivierende Klassifizierung menschlicher Stimmfarben in besonderer Weise mit subjektiven Assoziationen und Konnotationen zu tun. So stellt Jennifer Walshe ihren »Genealogien populärer Klangfarben« (d. h. Stimmfarben) eine Einleitung voran, welche die »Subjektivität« betont, mit der die menschliche Hörwahrnehmung stimmlichen Klangfarben begegne: »die Beziehungen zwischen den disparaten vokalen Klangfarben der populären Musik [...] können nicht systematisch klassifiziert werden«, jedenfalls nicht auf Basis »der Objektivität eines distanzierten Beobachters«.<sup>6</sup>

Es ist daher für die Fachcommunity von Bedeutung, dass L. J. Müller 2018 im Hamburger Verlag Marta Press ein Buch veröffentlicht hat, das sich laut Untertitel als »feministisch-musik-

1 Leech-Wilkinson 2009, Kap. 2, Abs. 29: »This is something that the analysis of performance can do rather well, taking the performance as the music, and examining the kinds of things that performers do to give meaning to sounds.«

2 Vgl. Cook 2013, 8–32 (»Plato's Curse«).

3 Vgl. Berne 2008; Sprau i. V.

4 Vgl. Smith 2008, 120; Walshe 2010, 57.

5 Vgl. etwa Sadolin 2013; Soto-Morettini 2014.

6 Walshe 2010, 58.

theoretische Annäherung« an den »Klang populärer Musik«, d. h. den Klang der menschlichen Stimme in populärer Musik, versteht. Das Buch ist aus einer an der Berliner Humboldt-Universität betreuten musikwissenschaftlichen Abschlussarbeit hervorgegangen (vgl. 11), die den Auftakt zu weiterführenden Studien bildete (vgl. 17).<sup>7</sup> Der im Untertitel prominent verwendete Musiktheorie-Begriff dürfte vor diesem Hintergrund kaum im Sinne einer akademisch-fachlichen Zuordnung zu verstehen sein, sondern eher als Signal für einen analytisch differenzierenden Zugang zum Thema ›Stimmklang‹ bzw. intersubjektive »Überprüfbarkeit« (64) der Ergebnisse. Dass dabei auch der für die Populärmusikforschung quasi selbstverständliche Blick auf übergeordnete gesellschaftliche Zusammenhänge erfolgt, macht der Gesamttitel der Schrift deutlich: *Sound und Sexismus. Geschlecht im Klang populärer Musik. Eine feministisch-musiktheoretische Annäherung*. Es geht also in Müllers Studie um die Verbindung kategoriengeleiteter, strukturorientierter Musikanalyse mit einem gesamtgesellschaftlich relevanten Thema. Dass sie 2019 mit dem Buchpreis der *International Association for the Study of Popular Music* ausgezeichnet wurde, zeigt, dass sie ein interessiertes Publikum gefunden hat. Die folgende Rezension beruht auf einer Lektüre aus fachlich-musiktheoretischer Sicht; neben rein wissenschaftlichen Aspekten steht dabei auch die Frage nach unterrichtspraktischen Anschlussmöglichkeiten in den Disziplinen Analyse und Gehörbildung im Raum.

Der zentrale Teil des Buchs gliedert sich in vier Hauptkapitel, von denen die ersten beiden »Theoretische Grundlagen« (31–55) und methodisches Vorgehen (»Analysewerkzeuge«, 57–102) entfalten, und zwar auf vorbildliche Weise voneinander differenziert wie aufeinander bezogen. Die anderen beiden Kapitel legen konkrete Analysen von Popsongs vor, an denen die Theorie exemplifiziert und die analytische

Methodik erprobt werden (»Echtheit« als implizit männliche Norm«, 103–129; »Alternative ästhetische Strategien von Sängerinnen«, 131–171). Ausgangspunkt des Forschungsvorhabens ist Müllers Intention, »Sexismus im Klang populärer Musik [...] hörbar und benennbar zu machen«, um auf diese Weise fundierte »Kritik« an der »Reproduktion [dieses Sexismus] zu ermöglichen« (181). Der zugrunde gelegte Musikbegriff ist konstruktivistisch: Musik wird nicht als »einfach gegebenes Objekt« (16) betrachtet, sondern als »emotionale und körperliche Erfahrung« (18) des rezipierenden Subjekts. Folgerichtig macht Müller »das hörende Subjekt bzw. den Prozess des Hörens« – »als Teil dessen, was Musik ausmacht« (19) – selbst zum Gegenstand der Untersuchung, entwickelt »Begriffe zur Differenzierung von Unterschieden in der Musikerfahrung«, die als »Werkzeug[e] für das eigene Hören« und letztlich für eine »kritische feministische Musikbetrachtung« (181 f.) nutzbar gemacht werden sollen. Von Gepflogenheiten des umfangreich zitierten Forschungsdiskurses setzt sich Müllers Studie ab, wenn sie für einen »Großteil der Forschung zu Geschlecht und Popmusik« eine Auseinandersetzung »vor allem mit Kontexten (Biographien, Musikgeschichte, Diskursen, Subkulturen, Genres, Produktions- und Konsumptionsbedingungen)« (20) konstatiert. Müller selbst richtet den Fokus demgegenüber konsequent auf eine »musikspezifische Dimension« (22), nämlich die »Materialität des Klangs« (24), die zum zentralen Analysegegenstand erwählt und als geschlechtlich kodierte »Struktur« (23) interpretiert wird.

## THEORETISCHE BASIS

Die Studie ruht auf vier theoretischen Grundpfeilern. Erstens geht sie gemäß dem von Simone de Beauvoir herleitbaren Konzept des *Othering* (35 f.) davon aus, dass Männer und Frauen gesellschaftlich ungleich positioniert sind, wobei das Weibliche die Funktion eines ›Anderen‹, gemessen am hegemonial vorgeordneten Männlichen, erfüllt. Zweitens übernimmt Müller das durch Judith Butler etablierte Konzept der »Performativität« des Geschlechtlichen; dieses stellt demnach keine gegebene Größe dar, sondern wird »durch die ständige Anpassung von Körper und Subjekt an

7 Vgl. Müller 2017 und 2018. Beide Publikationen sind inhaltlich nah mit dem hier besprochenen Buch verwandt und leisten weitere Beiträge zur genderkritischen Songanalyse. Die Songanalyse in Müller 2016 verwendet analoge Strategien; sie zielt im Zeichen kulturwissenschaftlich informierter Rassismuskritik auf Dekonstruktion einer »weißen Perspektive auf populäre Musik« (ebd., 217).

gesellschaftlich vermittelte Normen [...] laufend in jeder Interaktion als solches re-/produzier[t]« (36 f.). Drittens betrachtet Müller Popmusik unter Bezugnahme auf Michel Foucault als »global agierendes Sozialisierungssystem« (46), das »normative Geschlechterbilder gesellschaftlich (mit-)reproduziert« (51). Popsongs wirken demnach als »musikalische Präsentation von Geschlecht« (52), etwa durch »eine hörbare Anpassung [...] des in der Stimme performten Körper-Subjekts an kulturelle Normen« (41). Viertens wird die Rezeption von Popmusik als »mimetische[r] Prozess[ ]« (53) verstanden; Popsongs prägen demnach durch Korrespondenzen zwischen Musik- und Körpererfahrung die »innere Körperwahrnehmung« ihrer Rezipient\*innen bzw. deren »Habitus« (54) im Sinne Pierre Bourdieus und beeinflussen damit letztlich die gesellschaftliche Identitätsbildung des Subjekts. Die Kategorie des Körperlichen ist für den weiteren Verlauf der Untersuchung insofern von zentraler Bedeutung, als sie die Verbindung zwischen gesellschaftlich geformten Kategorien des Geschlechtlichen einerseits und subjektiver Musikerfahrung andererseits herstellt. Diese Verbindung analytisch aufzuschlüsseln, ist Ziel der Untersuchungsmethodik.

## METHODIK

Sechs Analysekatoren werden eingeführt: erstens die »Assoziation« im Sinne eines »inneren Wahrnehmungszustandes«, der durch Musik aufgerufen werden kann« (59). In diesem Zusammenhang reagiert Müllers Studie auf das Desiderat »einer ausgearbeiteten popmusikalischen Semiotik« (61), dem sie durch Ansätze zu einer Semiotik des Stimmklanges begegnet (vgl. 94–102). Die zweite Kategorie ist die »Homologie« zwischen »bestimmten Strukturen der Musik und der sozialen Realität der Hörer\_innen« (66; als Beispiel dienen mit Bezug auf Susan McClary Korrespondenzen zwischen musikalischen Spannungsverläufen und »Strukturen« [70] sexuellen Begehrens). Die beiden folgenden Kategorien zielen, da die analytische Anwendung von Assoziation und Homologie stark von subjektiven Kriterien abhängt, auf die methodische Integration des »Subjektiven« ab, und zwar unter Rückgriff auf Theoreme psychoanalytischer Provenienz: Die

Analyse des »Genotextes« (Julia Kristeva) von Songlyrics soll einen Zugriff auf die »unbewusste sprachliche Prägung des Körpers« (74) ermöglichen; die Erörterung »auditiver Lüste« (in Anlehnung unter anderem an Laura Mulvey) nimmt Rezeptionsphänomene im Zusammenhang mit gehörtem Stimmklang in den Blick, darunter die rezipierende Identifikation mit dem/der Performer\*in, das Verschwimmen der »Grenze zwischen Selbst und gehörter Stimme« (84). Für die anschließende Analyse konkreter Songs besonders bedeutsam sind schließlich zwei körperbezogene Kategorien: »sonischer Körper« (88) – eine stabile Kombination von Körpervorstellungen, die aus wiederholter Begegnung mit bestimmten musikalischen Erfahrungen resultiert – und »vokalische[r] Körper« – »das Bild, das sich im Hören von der Schallquelle gemacht wird« (93), also die Körpervorstellung, die während des Rezeptionsvorgangs »auf den die Sänger\_in projiziert« (55) wird. Die Kategorie des sonischen Körpers adaptiert ein Konzept von Peter Wicke (vgl. 88), die Idee eines »vocalic body« wurde von Steven Connor geprägt (vgl. 93); beide Körperkonstrukte werden als kulturell geformt begriffen und lassen sich daher auf Korrespondenzen zu gesellschaftlich vermittelten Geschlechterbildern hin untersuchen. Ziel der folgenden Songanalysen ist es daher, »im Popsong die stimmliche Produktion von Körper-Subjekten zu analysieren« (93) und auf diese Weise die »Produktion von Geschlecht und Sexismus im Klang populärer Musik« (103) aufzuspüren.

## ANALYSEN

In Übereinstimmung mit dem skizzierten Setting werden Popsongs von Müller nicht als Kompositionen im Sinne abstrakt notierbarer struktureller Zusammenhänge (etwa diastematischer oder rhythmischer Art) untersucht, sondern als »performative Akte« (42), d. h. als über Tonträger verfügbare Performances, die einen konkreten Stimmklang transportieren und damit bestimmte Körpervorstellungen kommunizieren. Die Tonträgeranalysen sind in zwei Kapitel gegliedert. Das erste arbeitet am Beispiel zweier Sänger (Kurt Cobain, Robbie Williams), kongruent zur Theorie des *Othering*, spezifische Eigenschaften »männlich« konnotierten

Stimmklang als kulturell etablierte Norm heraus, von der sich Vertreterinnen eines ›weiblich‹ konnotierten Klangs durch andersartigen Stimmgebrauch abheben. Entsprechende »[a]lternative ästhetische Strategien« (131) werden dann im darauffolgenden Kapitel anhand von Songeinspielungen der Sängerinnen Kate Bush, Kylie Minogue, Björk und Birdy aufgezeigt. Dafür werden zunächst in der Populärmusikforschung vorfindliche Strategien, die »männliche Rockstimme als Norm« (103) aufzustellen, einer kritischen Durchsicht unterzogen; abermals werden verbreitete Mängel im Methodischen und damit verbundene Schwierigkeiten festgestellt, den »Klang selbst« (106) analytisch in den Griff zu bekommen (vgl. 103–109). Müller selbst erklärt einleuchtend das Merkmal der »Authentizität« (die »echte« Stimme«; 111), das häufig mit der »weißen männlichen Rockstimme« assoziiert erscheint, als »Konstruktion von Männlichkeit«, die sich als »performativ erzeugt[er]« (113) Effekt identifikatorischer Rezeption ergibt. Als Stilmerkmale des sängerischen Stimmeinsatzes, die mit diesem »Eindruck von Natürlichkeit« (113) korrelieren, nennt Müller für Kurt Cobain (*Smells Like Teen Spirit*) die Suggestion von »Anstrengung« in den höheren Lagen, »Geräuschlastigkeit der Stimme« durch einen im Rachen produzierten Frikativ (»zwischen einem R- und einem CH-Laut«) sowie die Anmutung von »Heiserkeit« (116 f.). Als von Robbie Williams (*Feel*) eingesetzte Gestaltungsmittel werden »nach unten gleitende[] Töne«, ein dem »Rufen« ähnlicher Stimmklang, geräuschbetonte Aussprache und der schon bei Kurt Cobain beobachtete »raue[] Rachenklang« (123 f.) genannt. Deutlich erkennbar wird in beiden Fällen – bei Kurt Cobain noch mehr als bei Robbie Williams – die Konzeption der ›echten Stimme‹ als Gegenmodell zum »klassischen Gesangsverständnis«, also zum »Ideal einer eindeutigen Tonhöhe, mit rein harmonischem Obertonspektrum, weichen Übergängen, ausgehaltenen Vokalen und der klaren Verständlichkeit des Textes« (116). Auf der Ausdrucksebene wird ein Stimmklang diagnostiziert, der durch »das regelmäßige akustische In-Erscheinung-Treten von Körperregionen, [...] die unter der Haut liegen« (»z.B. Rachen, Lunge/Zwerchfell, Kehle«; 124) »das Innere des Körpers betont«, der schmerzhaft empfindungen bis hin zur

Selbstverletzung signalisiere, außerdem »Dringlichkeit« der Mitteilung (117 f.) und »Anstrengung gegen den eigenen Körper« (123). Diese durch den Stimmgebrauch bewirkte Inszenierung interpretiert Müller im Sinne »männliche[r] Performanz« als »selbstbewussten Ausdruck der eigenen somatischen Empfindungen«: Indem »die in der stimmlichen Anstrengung enthaltene Kraft oder der heldenhafte Kampf um die Mitteilung« (125 f.) aktiv ausgestellt würden, finde die »erfolgreiche Produktion des Sängers als somatischem Subjekt, das sich selbst ausdrückt« (129), statt.

Die These zu plausibilisieren, dass das skizzierte »ästhetische Modell der ›echten‹ Stimme [...] verbreitet zur Darstellung von Männlichkeit eingesetzt wird«, nicht aber von ›Weiblichkeit‹, ist die Funktion der vier folgenden Analysen von Performances weiblicher Sängerpersönlichkeiten, wobei jede der ausgewählten Sängerinnen ein anderes »Muster weiblicher Stimmpräsentationen« (131) repräsentiert.

- An Kate Bush (*Feel it*) wird ein »kreatives Spielen oder Experimentieren« (134) mit kontrastierenden Registern, mit stimmlichen Klangfarben wie »Kopfstimme«, »Bruststimme«, »Kinderstimme« (137) exemplifiziert. Das Timbre funktioniere hier in seiner künstlerisch gezielt eingesetzten Wechselhaftigkeit als »Maske«: »Im Kontrast zur ›echten‹ Stimme zeigt sich das Subjekt hierbei nicht mit seiner Emotionalität in der Stimme, sondern ›versteckt‹ sich hinter offenkundig falschen und künstlichen Stimmklischees« (135 f.). Auf der Ausdrucksebene wird dieser »vielfache und widersprüchliche« (141) Stimmeinsatz als »Produktion von Begehren« (136), als Suggestion von »Verführung« (138) und souveräner Appell zu einer »voyeuristische[n]« (141) Rezeptionshaltung gedeutet.
- Auch bei Kylie Minogue (*Can't Get You Out of My Head*) wird der systematische Gebrauch verschiedener Stimmgebungseffekte festgestellt, darunter eine als »leicht gepresst und knarrend« (143) beschriebene Geräuschhaftigkeit und starke Behauchung; auch werden nasalierte und stark verlangsamte Aussprache konstatiert. Die Nähe solcher körperlich konnotierter Gestaltungsmittel zu Merkmalen der ›echten‹ Stimme wird registriert und als »scheinbar

unmittelbare[r] Zugang zum Körperinnern« (146) interpretiert; dabei ergebe sich in Verbindung mit elektronischen Editing-Effekten (u. a. Vervielfachung der Stimme, Delay) ein »phantastischer« Gesamteindruck: Der »erzeugte vokalische Körper« erscheine in eine »Phantasiewelt« (145) versetzt, wo er sich als »phantastisches Objekt« (151) »dem begehrenden Interesse anbietet« (147). Insgesamt wirke der Stimmklang bei Minogue als »fetischisiertes Objekt« im Rahmen einer »zutiefst verletzenden Darstellung von Weiblichkeit« (147 f.).

- Das Zusammenspiel von stimmlichen und evident elektronisch generierten Klangeffekten prägt auch den Björk-Song *All Is Full Of Love*, wobei Müller besonders auf eine wechselseitige Annäherung von Stimmklang und synthetischen Sounds hinweist (vgl. 154 f.). In Verbindung mit weiteren Gestaltungsmitteln, etwa extremer Langsamkeit der Deklamation, ergebe sich eine »künstliche Klanglichkeit«, durch die sich die menschliche Stimme »im Fiktiven [...] aufzulösen scheint« (156) und wie die Stimme einer entpersonalisierten »klanglichen Umwelt« (158) wirke. Dem daraus resultierenden »mangelnden Subjektstatus der Stimme« attestiert Müller mit Verweis auf Jacques Lacan und »verbreitete kulturelle Bilder, wie der Mutter-als-Umgebung, eine starke Verbindung mit Weiblichkeit« (158).
- Vom Beginn des Songs *People Help The People* an registriert Müller im Stimmgebrauch der Sängerin Birdy Korrelate des Verletzlichen, etwa »Seufzer«-artige Effekte, »eine Art Zittern der Stimme«, dem »Weinen« ähnelnde »Lautgebungen« (161). Im Rahmen einer konsequenten Dramaturgie auf verschiedenen Ebenen der musikalischen Gestaltung wird anschließend ein Gang durch verschiedene Stadien stimmlichen Expressionsverhaltens beobachtet, von einer »an das hörbar stoßweise und unkontrollierte Atmen beim Schluchzen« gemahnenden Artikulation und Atemgestaltung (»Schmerz und Trauer«; 162) über Ausdruckselemente von Verzweiflung (»weinend, schluchzend und schreiend«; 163) bis hin zum klanglichen Äquivalent allmählicher Kräftigung mit »tröstenden« (164) Aspekten. Obgleich Müller hier »somatischen

Ausdruck« ähnlich den »männlichen Beispielen der ›echten‹ Stimme« konstatiert, werden doch, wie schon bei Kylie Minogue, substantielle Unterschiede zu den Performances von Kurt Cobain und Robbie Williams festgestellt: Für den »Eindruck der ›Echtheit‹« sorgen demnach bei Birdy nicht »körperlich hörbare Anstrengung und Anspannung«, sondern »das Brechen der Stimme«, also »scheinbarer Kontrollverlust« (165). »Ihre Expressivität wirkt damit weniger wie eine selbstbewusste emotionale Mitteilung, sondern vielmehr wie ein verzweifelter Hilferuf« (165 f.): »Die Gefühle offenbaren sich selbst – und zwar gewissermaßen gegen den Willen des singenden Subjekts. Was hier gegenüber den männlichen Beispielen fehlt, ist die *Intentionalität* der Mitteilung und damit die Kontrolle des Subjekts über seine eigenen Handlungen.«<sup>8</sup> (168) So werden die von Birdy eingesetzten stimmlichen Gestaltungsmittel von Müller als Homologie zur »Realität« weiblicher Existenz »in einer durch Sexismus gekennzeichneten Welt« gedeutet, in der »Ertragen und Überwindung von vielfältigen Verletzungen« zum »Alltag vieler Frauen« (171) gehören.

Die unterschiedlichen Arten des Umgangs mit dem Klang der weiblichen Stimme, die in den vier von Sängerinnen performten Songs ausmacht wurden, verortet Müller abschließend als »Orientierungspunkte in einem musikästhetischen Feld außerhalb der ›echten‹ Stimme« (173). Anders als in den vokalen Ausprägungen »männlicher« Performanz ziele der Stimmklang in diesen »weiblichen« Songs nicht auf »emotionale Kongruenz zwischen singendem Ich und Publikum« (Identifikation) ab; vielmehr stünden die Sängerinnen »in einer antagonistischen Position zum Publikum« (173), dem sie als »undurchschaubare Femme Fatale, als verfügbares Sexobjekt, als übernatürliche Mutter und als hilfloses Opfer« (174) gegenübertraten. Insofern hiermit in jedem Fall die Vorstellung einer objektifizierten Körperlichkeit verbunden sei, trage der Gebrauch der weiblichen Stimme im Pop-song charakteristische Züge der Performanz von Weiblichkeit, wie sie auch in anderen gesellschaftlichen Sphären stattfinde (vgl. 175–177).

8 Hervorhebung original.

›Sonischer‹ und ›vokalischer‹ Körper erscheinen demnach im Popsong geschlechtlich kodiert; ›weibliche‹ Performanz im Popsong vollzieht sich nach diesem Verständnis als »Stimme des Anderen« (173), als klingender Ausdruck des *Othering*.

\*\*\*

Müllers Buch widmet sich einem hochaktuellem, ja brisanten Thema mit Verve und Genauigkeit. Der sprachliche Stil ist ausgesprochen lesbar – alles andere als selbstverständlich angesichts der komplexen theoretischen Einbettung, die ja zahlreiche Forschungskontexte mit ihrem jeweils eigenen Begriffsrepertoire zusammenführt. Ausstattung und Aufmachung des Buchs sind ansprechend; allerdings hätte man dem sorgfältig aufbereiteten Inhalt ein genaueres Lektorat gewünscht.<sup>9</sup> Aus musikästhetischer Sicht wirft Müllers Buch eine Reihe von Fragen auf, von denen viele, doch nicht alle nach der Lektüre beantwortet sind. So ist hinsichtlich einer auf Überprüfbarkeit angelegten Analysemethodik zu fragen, ob die Arbeit den Herausforderungen, wie sie vom subjektiven Urteil abhängige Kategorien wie Assoziation und Homologie mit sich bringen, restlos zufriedenstellend begegnet. Ähnliches gilt für die systematische Einbeziehung des hörenden Subjekts in die zu untersuchenden Gegenstände, die Müllers Studie durch ein introspektives Vorgehen leistet, indem sie von der »eigenen Musikerfahrung« ausgeht und »versucht meine Eindrücke möglichst genau am Klang zu begründen« (115). Die autologische Komponente dieses Vorgehens wird explizit berücksichtigt (vgl. etwa 63 f.), doch entziehen sich im Unterbewussten angesiedelte Vorgänge, wie sie mit den Kategorien Genotext und ›auditive Lüste‹ angesprochen sind, per definitionem dem verifizierenden oder falsifizierenden Zugriff. Ob man den Verweis auf psychoanalytische Theoriebildung hier als ausreichende Absicherung der Untersuchungsergebnisse akzeptiert, dürfte seinerseits von sub-

jektiven Überzeugungen abhängen. (Wer etwa wissenschaftstheoretisch voraussetzt, das menschliche Bewusstsein sei prinzipiell »intransparent«,<sup>10</sup> wird sich kaum zufriedengeben.) Allerdings reflektiert Müller selbst die Entscheidung für die Psychoanalyse als wissenschaftstheoretische Basis kritisch (vgl. 11, 76); zudem kann die Studie an bedeutende Vorgängerarbeiten im Bereich der Filmanalyse anschließen (vgl. 34). Tatsache bleibt, dass wiederholt auf Formulierungen wie »meines Erachtens« (150), »Meine persönliche Interpretation des Songs ist [...]« (138) zurückgegriffen wird, die die Gültigkeit von Aussagen einschränken.

Positiv hervorzuheben ist in jedem Fall die Sorgfalt, mit der Müller der allenthalben lauernden Gefahr eines illegitimen Zugriffs auf fremde Bewusstseinsinhalte begegnet. Die hinter dem Stimmklang vermuteten ›Subjekte‹ werden konsequent als Projektionen behandelt (vgl. 148), der *intentional fallacy* somit aus dem Weg gegangen. Aussagen über die »›wirkliche‹ Intention der Sängerin« (138), »Kate Bushs ›echte‹ Gefühle« (139), Birdys »bewusst[en]« (165) Einsatz stimmlicher Gestaltungsmittel vermeidet Müller ziemlich konsequent oder markiert sie zumindest als hypothetisch.<sup>11</sup> Auch der Konstruktcharakter von Kategorien wie ›vokalischem‹ und ›sonischem‹ Körper gerät nicht aus dem Blick; dafür sorgt schon die durchgängig präsente Reflexion der Produktionsbedingungen von Popmusik, unter denen das live erzeugte und technisch konservierte Klangereignis prinzipiell unbegrenzter Nachbearbeitung unterzogen werden kann (vgl. 94).

Zu diskutieren ist, ob die Annahme, in Popsongs werde Sexismus praktiziert und reproduziert, durch Müllers Studie als erwiesen betrachtet werden darf. In jedem Fall finden sich wenig Hinweise auf Versuche, Auswirkungen möglicher konzeptioneller Voreingenommen-

9 Mehrere Zitate aus dem Originaltext erscheinen in dieser Rezension druckfehlerbereinigt (»Eindruck von Natürlichkeit«, 113; »eine starke Verbindung mit Weiblichkeit«, 158; »Femme Fatale«, 174).

10 Luhmann 1995, 122.

11 Die Formulierung »Der bewusst intentionale Einsatz der Stimme« mit Bezug auf Bushs Aufnahme des Songs *Feel It* dürfte ein Lapsus linguae sein; unmittelbar zuvor erklärt Müller noch, die »angebliche ›Wirklichkeit‹ von Kate Bushs Subjektivität« sei »nicht zugänglich« (140).

heit, also Bestätigungsfehler, zu vermeiden.<sup>12</sup> Von Interesse wäre etwa, ›weibliche‹ Popsongs, die Merkmale der ›echten‹ Stimme aufweisen, aber eine Interpretation im Sinn von Kontrollverlust und/oder Objektivierung nicht nahelegen, auf alternative Erklärungsmuster hin zu untersuchen. Hier müsste eine Interpretation als ›selbstbewusste emotionale Mitteilung‹ (analog zu den ›männlichen‹ Gegenparts) zumindest getestet und gegebenenfalls widerlegt werden.<sup>13</sup> Jedenfalls erbringt die stichprobenartige Auswertung von zwei plus vier Songs nicht den Beweis dafür, dass in Popsongs durch den unterschiedlichen Einsatz ›männlicher‹ und ›weiblicher‹ Stimmen generell akustisches *Othering* stattfindet. Eher kann die Studie als Aufforderung verstanden werden, Müllers (plausible) Angabe, die vorgenommene Songauswahl sei repräsentativ (vgl. 131), durch eigene Analysen weiterer Songs zu überprüfen. In diesem Zusammenhang ist mit Interesse auf die Ergebnisse von Müllers derzeitiger Forschung zu warten.<sup>14</sup>

Wichtige Anregungen hält *Sound und Sexismus* für künftige Entwicklungen des Fachs Musiktheorie bereit. Die Ansprüche, die von der rasanten Entwicklung der *Performance Studies* in jüngerer Zeit an die etablierten musikanalytischen Fachbereiche adressiert werden, stehen im Raum und sind nicht abzuweisen; die Auseinandersetzung mit dieser Herausforderung erscheint als Zukunftsaufgabe der Musiktheorie.<sup>15</sup> Fragt man nach Möglichkeiten

der Vermittlung von Müllers Ansatz mit fachlichen Traditionen der Musiktheorie, so ist die Ausgangsentscheidung positiv zu vermerken, der zufolge sich das Augenmerk der Studie konsequent auf musikalische ›Struktur‹ (statt etwa ausschließlich auf Elemente des Rezeptionskontextes) richtet. So bietet Müllers Buch einer differenzierten Performanceanalyse von Vokalmusik nicht nur zahlreiche Anregungen, sondern auch ein beachtliches Repertoire von Kategorien zur Analyse des (Stimm-)Klangs als musikalischer Struktur. Die verschiedenen in Müllers Songanalysen beschriebenen Formen farblicher Modifikation des menschlichen Stimmklangs (›Knarrstimme‹, ›Rufstimme‹, Behauchung usw.) bilden den Grundstock für ein ausbaufähiges Instrumentarium, das im Analyse- wie im Gehörbildungsunterricht gewinnbringend auf weitere Popsongs, ebenso wie andere Formen vokalen Musizierens angewendet und dabei erweitert werden kann. Dass Müller Beobachtungen zum Stimmklang immer wieder mit analytischen Beobachtungen ›traditionelleren‹ Zuschnitts verbindet und auf diese Weise zeigt, dass sie in den Kontext übergeordneter musikalischer Zusammenhänge eingeordnet werden können (vgl. besonders 160–164), ist im Hinblick auf die Vermittlung mit ›traditionellen‹ Strategien der Musikanalyse ebenfalls zu begrüßen.

Doch bietet Müllers Studie auch wichtige Hinweise für eine Musiktheorie, die sich systematisch für gesellschaftliche Kontexte öffnen möchte, etwa für das denkbare Projekt einer ›kulturwissenschaftlich informierten‹ Musiktheorie bzw. Gehörbildung.<sup>16</sup> Die Schwierigkeiten, die sich dem Vorhaben entgegenstellen, musikalische Struktur systematisch und ›objektiven‹ Kriterien folgend auf soziale Strukturen zu beziehen, werden an ihr in exemplarischer Weise deutlich, ebenso jedoch die Chancen eines solchen Unternehmens. *Sound und Sexismus* ermutigt also dazu, dieses Projekt weiter zu verfolgen.

Kilian Sprau

schung (seit 2011) angeboten wird, eine Art performancestilistisch informierte Gehörbildung.

16 Vgl. mit Bezug auf ›populäre Musik‹ den von Ismaiel-Wendt (2011, 15) formulierten Begriff einer »Postkoloniale[n] Gehörbildung«.

12 Zum Problem des Bestätigungsfehlers vgl. Neuwirth/Rohrmeier 2016, 176 f.

13 Vgl. etwa die Ausführungen zu Taylor Swifts Song *Shake it Off* in Müller 2016, 9 f.

14 Vgl. <https://l.jmueller.jimdofree.com/%C3%BCber-mich-about-me> (5.4.2020).

15 Der Einzug von Methoden und Erträgen aus dem Bereich der *Performance Studies* in musiktheoretische Curricula ist aus dieser Sicht lebhaft zu begrüßen und als zukunftsweisend einzustufen. Vgl. etwa die Studienordnung für den MA-Studiengang Musiktheorie an der Musikhochschule München, die eine eigene Lehrveranstaltung mit dem Titel *Performance Studies* vorsieht. Am *Institut Interpretation der Hochschule der Künste Bern* zählt zum Unterricht, der von der ersten im deutschsprachigen Raum eingerichteten Professur für Angewandte Interpretationsfor-

## Literatur

- Berne, Peter (2008), *Belcanto. Historische Auf führungspraxis in der italienischen Oper von Rossini bis Verdi. Ein praktisches Lehrbuch für Sänger, Dirigenten und Korrepetitoren*, Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft.
- Cook, Nicholas (2013), *Beyond the Score: Music as Performance*, New York: Oxford University Press.
- Ismaiel-Wendt, Johannes (2011), *tracks'n'treks. Populäre Musik und Postkoloniale Analyse*, Münster: Unrast.
- Leech-Wilkinson, Daniel (2009), *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*, London: CHARM. <http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html> (5.4.2020)
- Luhmann, Niklas (1995), »Was ist Kommunikation?«, in: ders., *Soziologische Aufklärung 6. Die Soziologie und der Mensch*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 113–124.
- Müller, L. J. (2016), »Eih', Eih', Eih' Shake It Oh'«. Popmusik als Konstruktionsort geschlechtsspezifischer Stimmen und Subjekte«, *Betrifft Mädchen 1*, 4–11.
- Müller, L. J. (2017), »Hearing Sexism – Analyzing Discrimination in Sound«, in: *Popular Music Studies Today*, hg. von Julia Merrill, Wiesbaden: Springer, 225–234. [https://doi.org/10.1007/978-3-658-17740-9\\_23](https://doi.org/10.1007/978-3-658-17740-9_23) (5.4.2020)
- Müller, L. J. (2018), »I am only human?« Ein Versuch weißes Begehren in populärer Musik zu analysieren«, in: *Darüber hinaus... Populäre Musik und Überschreitung(en). 2. IASPM D-A-CH Konferenz Graz 2016*, hg. von Stefanie Alisch, Susanne Binas-Preisendörfer und Werner Jauk, Oldenburg: BIS, 216–231.
- Neuwirth, Markus / Martin Rohrmeier (2016), »Wie wissenschaftlich muss Musiktheorie sein? Chancen und Herausforderungen musikalischer Korpusforschung«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 13/2, 171–193. <https://doi.org/10.31751/915> (5.4.2020)
- Sadolin, Cathrine (2013), *Complete Vocal Technique. Deutsche Ausgabe*, übers. von Martin Carbow, Christa Wolf und Sebastian Kraft, Kopenhagen: Shout Publications.
- Smith, Jacob (2008), *Vocal Tracks. Performance and Sound Media*, Berkeley (CA): University of California Press.
- Soto-Morettini, Donna (2014), *Popular Singing and Style*, 2. Auflage, London: Bloomsbury.
- Sprau, Kilian (2017), »Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar. Vier auktoriale Versionen von Richard Strauss' Schack-Vertonung op. 19/2, betrachtet unter performativem Aspekt«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 14/2, 285–314. <https://doi.org/10.31751/943> (5.4.2020)
- Sprau, Kilian (i. V.), »... an inborn architectural sense...«. Theoretisch-methodologische Überlegungen zur Performance-Analyse am Beispiel einer Aufnahme von Maria Callas«, in: *Populäre Musik und ihre Theorien: Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers. 17. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie 2017*, hg. von Christian Utz.
- Walshe, Jennifer (2010), »Die Körnung der Stimme. Genealogien populärer Klangfarben«, *MusikTexte* 125, 57–59.

Sprau, Kilian (2020): L. J. Müller, *Sound und Sexismus. Geschlecht im Klang populärer Musik. Eine feministisch-musiktheoretische Annäherung*, Hamburg: Marta Press 2018. ZGMTH 17/1, 185–192. <https://doi.org/10.31751/1032>

© 2020 Kilian Sprau (kontakt@kiliansprau.de)  
Universität der Künste Berlin [Berlin University of Arts]

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 14/03/2020  
angenommen / accepted: 14/03/2020

veröffentlicht / first published: 15/06/2020  
zuletzt geändert / last updated: 15/06/2020

# Ciro Scotto / Kenneth Smith / John Brackett (Hg.), *The Routledge Companion to Popular Music Analysis. Expanding Approaches*, New York: Routledge 2019

Schlagworte/Keywords: Analyse von populärer Musik; Analysemethoden; media reflexivity; Medienreflexivität; methods of analysis; popular music analysis; Popular Music Studies; study of popular music

Die Analyse populärer Musik erfreut sich einer internationalen Konjunktur und zwar einer, die weit über die formalisierte akademische Arbeit hinausgeht. Mehrere hochwertige YouTube-Kanäle bzw. -Playlisten (*ShaunTrack*, *Rick Beato – What Makes This Song Great?*, *Genius – Deconstructed*) und Podcasts (*Dissect*, *Switched On Pop* oder *SongExploder*) bieten seit einigen Jahren ausführliche musikalische Analysen von Songs, Tracks und Alben an, die ein breites Publikum adressieren.<sup>1</sup> Insofern ist den Autoren der kürzlich erschienenen Monographie *Switched On Pop. How Popular Music Works, and Why it Matters* – die auf einen Podcast zurückgeht – zuzustimmen, wenn sie von »a golden age of popular music analysis«<sup>2</sup> sprechen. Der hier rezensierte Band setzt sich allerdings von diesen »populären« Formaten und zugleich von vielen akademischen Publikationen programmatisch ab, die einen Fokus auf bestimmte musikalische Dimensionen, Genres, Künstler\*innen oder Songs legen.<sup>3</sup> Die Herausgeber des Bandes erheben nämlich den ambitionierten Anspruch, aus Theorien und analytischen Instrumenten zur Erforschung zeitgenössischer Kunstmusik (*contemporary art music*) Ansätze zur Analyse populärer Musik zu gewinnen, ja, sogar neue Paradigmen zu entwickeln. Im Vorwort wird diese anvisierte Er-

weiterung bestimmt »as any compositional, analytical, theoretical, aesthetic, or cultural concept that goes further than current scholarship towards our understanding of the pitch-class structures, form, timbre, rhythm, aesthetics, or cultural significance of various forms of popular music.« (xvii)

Der Band ist in fünf Abschnitte gegliedert: (1) »Establishing and Expanding Analytical Frameworks«, (2) »Technology and Timbre«, (3) »Rhythm, Pitch, and Harmony«, (4) »Form and Structure« und (5) »Critical Frameworks: Analytical, Formal, Structural, and Political«. Im Rahmen einer Rezension ist eine umfassende Inhaltsangabe oder gar eine eingehende kritische Auseinandersetzung mit dem kompletten Band nicht realisierbar oder erstrebenswert. Ziel dieser Rezension ist also vielmehr, bemerkenswerte Beiträge detailliert zu besprechen, ihren Ertrag für eine Erweiterung analytischer Ansätze einzuschätzen und damit letztlich zu beurteilen, ob der Sammelband den selbst erhobenen Anforderungen entspricht. Dabei möchten wir einen Schwerpunkt auf den ersten Abschnitt des Bandes setzen, da dieser zum Ziel hat, analytische Ansätze einzuführen und weiterzudenken. Ferner greifen wir exemplarisch Beiträge aus den anderen Abschnitten heraus, die uns auf ihre je eigene Art und Weise kritikwürdig erscheinen.

- 1 Die bereits seit Jahren laufende Radiosendereihe *Die Musikanalyse* von Hartmut Fladt bei *RadioEins* kann in diesem Zusammenhang als deutschsprachiger Pionier dieser Art musiktheoretischer Vermittlung erachtet werden.
- 2 Sloan/Harding 2020, 4.
- 3 Vgl. etwa Fink/Latour/Wallmark 2018; Brøvig-Hanssen/Danielsen 2016; Chaker/Schermann/Urbanek 2018; Osborn 2016; Appen/Doehring/Helms/Moore 2015.

## ZUR ETABLIERUNG UND ERWEITERUNG MUSIKANALYTISCHER ANSÄTZE

Beim ersten Abschnitt fällt zunächst auf, dass mit der Ausnahme von Lori Burns und Allan F. Moore keine andere prominente Figur aus den Formationsjahren der *Popular Music Studies* (PMS) vertreten ist. Das ist insofern bedauer-

lich, als viele von ihnen wie etwa David Brackett, Richard Middleton, Philipp Tagg oder Sheila Whiteley die musikalische Analyse als zentrales Moment der Erforschung populärer Musik erachtet haben – ein Ansatz, der innerhalb der *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM) längst keine Selbstverständlichkeit mehr ist.<sup>4</sup> Im ersten Beitrag des Abschnittes »Some Practical Issues in the Aesthetic Analysis of Popular Music« (3–14) bietet Christopher Doll eine pragmatische Orientierung für das an, was er ohne Begriffsbestimmung »ästhetische Analyse« nennt. Nachdem Doll das »musikalische Werk« als Hauptgegenstand jener Analyse bestimmt, behandelt er spezifische methodische Schwierigkeiten der Transkription in Hinblick auf »traditionelle« Parameter der Musik wie Harmonie, Melodie und Rhythmus. Anhand von konkreten Stücken weist Doll zudem auf Kurzschlüsse, Verkennungen und Irrtümer hin, die sich bei der Verabsolutierung von aus der Kunstmusik stammenden analytischen »Standards« ergeben. Diese seien somit als »falsche« zu bezeichnen, kämen aber zwangsläufig zur Anwendung, wenn man sie nicht kritisch reflektiere (10). So sinnvoll diese Problematisierung ist, so fraglich ist Dolls Bestimmung der Motivation und des Sinns »ästhetischer Analyse«:

[...] aesthetic analysis is by its very nature, in its entirety, an activity in pursuit of meaning. It is meaningful to identify a song as a musical work, to transcribe its pitches and rhythms, to consider its relationship with diatonic conventions, to examine its internal and external relationships tonal and textual alike [...]. (12)

Zu der Frage, worin die »Bedeutung« gründet, verweist Doll auf die Überzeugungskraft und »Leidenschaft« der Analytiker\*innen: »the ultimate job of analysis is to convince those around us that the meanings we find are illuminating, stimulating, and reflective of our underlying passion for the music« (ebd.).

Einen Höhepunkt erreicht der Abschnitt mit den Beiträgen von Phil Ford »Style as Analysis« (15–28) und Giles Hooper »Thank You for the Music« (29–44). Fords Beitrag beginnt mit einer

kurzen und pointierten fachgeschichtlichen Darstellung des Konflikts zwischen Musikwissenschaftler\*innen und »pop studies scholars« – wir möchten beide idealtypischen »Lager« mit den von Tagg vorgeschlagenen Begriffen »Musos« und »Non-Musos« bezeichnen.<sup>5</sup> Ford zieht »Landkarte« und »Gebiet« als Analogien für Notentext und phänomenales Hörerlebnis von Musik heran, um die Probleme fassbar zu machen, die einige Musos bei der Verwechslung beider Instanzen erzeugen. Diese Probleme werden insofern fachpolitisch zugespitzt, als Ford regelrecht performativ einen »Zaubertrick« ankündigt: »Here, I am about to do some magic. Watch« (18) und anschließend Beethovens *Appassionata* kurz analysiert. Damit zeigt Ford mit humorvollem Scharfsinn, wie sich die Profilierung des musikanalytischen Zugangs durch sein für Non-Musos unverständliches Fachvokabular rechtfertigt: »that gives musicology its reputation as the »particle physics of the humanities.«« (ebd.) Die anschließende Kritik richtet sich an die Sachlichkeit und Objektivität, die viele Musos, so Ford, durch die methodische Verdrängung der eigenen Position in ihren Analysen inszenieren. Dagegen fordert er eine explizite Darlegung der eigenen Hörerlebnisse, was an den von einigen Kolleg\*innen vorgebrachten »reflexive turn« bzw. »subjective turn« erinnert.<sup>6</sup> In diesem Sinne meint Ford mit »Analyse als Stil« eine individuelle Verortung

5 »I use *muso* (without the *non-*) colloquially to denote someone who devotes a lot of time and energy to making music or talking about it, especially its technical aspects. A *muso* is in other words someone with either formal training in music, or who makes music on a professional or semi-professional basis, or who just sees him/herself as a musician or musicologist rather than as a sociologist or cultural studies scholar. *Non-musos* are simply those who don't exhibit the traits just described [...].« (Tagg 2015, 3)

6 Vgl. Butler 2006, 16 f.; Doehring 2012, 36 f. Dies scheint Parallelen zu Alexander Rehding's Feststellung zu haben, wonach »[p]racticizing music theory today, then, seems to mean primarily to theorize the mutual relationship between music and the listener« (2006, 208). Es liegen allerdings analytische Ansätze in den PMS vor, die ohne Bezug auf diese Diskurse eine methodische Reflexion der Analytiker\*innen und deren Hörerlebnis leisten, vgl. Müller 2018.

4 Die Gründung des *Network for the Inclusion of Music in Music Studies* (NIMiMS) kann als Symptom dafür angesehen werden.

der Analytiker\*innen, die auf ihrem persönlichen Stil und der Darlegung individueller Hörerlebnisse bei der Ausrichtung musikalischer Analysen beruht.

Fords Kritik ist zwar nachvollziehbar und in einigen Punkten zutreffend, allerdings spielt er Objektivität und Subjektivität gegeneinander so aus, dass er ihre dialektische bzw. hermeneutische Vermittlung völlig ausschließt.<sup>7</sup> So gilt für Ford ein intensiver Dialog zwischen Musikkritik (*criticism*) und akademischer musikalischer Analyse als einziger Weg zur Überwindung der monierten Objektivierung. Ford gibt keine Gründe hierfür an und verweist lediglich auf persönliche Erfahrungen und die Intuition, dass beide Praktiken ohnehin dasselbe wollen und erreichen. Denn er ist der Überzeugung, dass Leser\*innen mit Analytiker\*innen größtenteils übereinstimmen, wenn Letztere eine subjektive ›dichte Beschreibung‹ von Musik vorlegen. Dies ist nicht nur eine recht optimistische, ja nahezu naive Einschätzung der intersubjektiven Verfasstheit musikanalytischen Wissens, sondern auch die Offenlegung eines ungewöhnlichen Begriffs von (Musik-)Wissenschaft: »My moment of inner agreement was also a moment of gratitude for being understood. In such moments, you feel a little less alone, and this is all I can ask of criticism. Or scholarship, if I'm being real.« (24) Ob der Sinn wissenschaftlicher Auseinandersetzung (mit Musik) daraus hervorgeht, ja überhaupt damit zusammenhängt, darf bezweifelt werden. Ford kommt jedenfalls seiner Forderung nach Selbstreflexion und eigenem Stil in seinem höchst kreativen und suggestiven Beitrag konsequent nach.

Hoopers Beitrag ist eine fulminante und gut informierte Metakritik der methodologischen Spaltung zwischen der (musikwissenschaftlichen) *study of popular music* und den (interdisziplinären) PMS. Der Autor kritisiert vor allem die Vernachlässigung ›der Musik‹ in den PMS, die sie gleichsam zur ›Blackbox‹ gemacht habe.<sup>8</sup> Man kann auch hier wieder die Begriffe Musos und Non-Musos bemühen. Für die folgende Diskussion zieht Hooper zwei für ihn

repräsentative Publikationen aus beiden ›Lagern‹ heran, um ihre epistemologischen und methodologischen Positionen darzustellen. Dabei stellt der Autor mit gewisser Polemik fest, dass Interdisziplinarität in den PMS kaum realisiert sei. Diese werde vielmehr angenommen, weil die PMS sich aus verschiedenen Disziplinen bzw. Feldern zusammensetzt, doch in der Regel Non-Musos dort weiterhin disziplinär forschen. So gesehen, sei inkonsequent, Musos Konservativismus vorzuwerfen, weil sie ›nur‹ musikwissenschaftlich forschten. Zentral für die Argumentation des Beitrages ist jedenfalls, dass die kritisierte methodologische Spaltung auf einer Text-Kontext-Dichotomie gründet (31). Dass diese Spaltung, die auch institutionell und fachpolitisch erkennbar sei, überwunden werden solle, wird in Anlehnung an Kants prominenten Satz in der *Kritik der reinen Vernunft* auf den Punkt gebracht: »To paraphrase a certain philosopher, ›text without context is blind, context without text is empty.« (34)

Anders als Ford stellt Hooper die Musikwissenschaft recht positiv dar – vielleicht viel zu positiv. Der Autor behauptet nämlich, diese sei unter dem Einfluss der *New Musicology*, des *Critical Turn* usw. seit langem erfolgreich dabei, Texte und Kontexte zu untersuchen, während die Non-Musos der PMS ausschließlich Kontexte erforschen könnten. So scharf und polemisch Hoopers Einschätzung ist, so ungewiss ist es, ob die meisten Musos tatsächlich hinreichendes Fachwissen besitzen, um Text und Kontext so zu vermitteln, dass Non-Musos dabei wenig auszusetzen hätten. Allerdings besteht in der (Historischen) Musikwissenschaft gewiss eine gründliche Reflexion über die Schwierigkeit einer konzeptuellen und methodischen Vermittlung von Analyse und Geschichte<sup>9</sup> – eine Reflexion, die in der Analyse populärer Musik grundsätzlich fehlt. Anschließend diskutiert der Autor einen Nervenzentrum musikalischer Analyse: die Beziehung zwischen Text und Rezeption. Er behauptet, die Rezeption von Musik sei zumindest teilweise auf die Verfasstheit von Texten bezogen, und schließt daraus, dass es womöglich so viele *Eroicas* wie Hörer\*innen geben könne, aber dass viele Rezeptionen bzw. Interpretationen

7 Eine derartige Vermittlung ist etwa in der philosophischen Ästhetik von Georg W. Bertram (2014, 131–139) ausbuchstabiert worden.

8 Zur Metapher von populärer Musik als ›Blackbox‹ vgl. Appen/Doehring 2014, 219.

9 Vgl. Janz 2012.

der *Eroica* ungültig oder falsch sind, weil sie sich nicht auf den Text zurückführen lassen. Der Text ermöglicht und verunmöglicht also bestimmte Rezeptionsweisen – der Begriff *af-fordance* wird hier strategisch eingesetzt.<sup>10</sup> Wird aber Musik analysiert, um zu zeigen, welche Interpretationen gar nicht in Frage kommen?

Es ist zwar klar, dass der Solipsismus und ein radikaler Subjektivismus zu vermeiden sind, aber Analytiker\*innen, die Text und Kontext versöhnen wollen, haben zu begründen, warum diese oder jene analytischen Entscheidungen und Interpretationen sinnvoll sind. Und diese Begründung bedarf historischen Wissens über die Musikpraxis, aus der das Musikstück stammt – was nicht nur für populäre Musik mit dynamischen und prägenden Vermittlungsprozessen durch Kulturen und Medien zusammenhängt.<sup>11</sup> Man kann sich natürlich, wie Hooper nahelegt, mit der pragmatischen Annahme abfinden, dass jede\*r irgendwie Musik so hört wie die Analytiker\*innen (32). Damit erspart man sich die langwierige Erforschung von Vermittlungsprozessen. Würde aber diese pragmatische Annahme nicht zu einer zirkulären Argumentation führen? Und zwar etwa, wenn man Stücke analysiert, in denen man die ›Materialisierung‹ postkolonialer, neoliberaler oder patriarchalischer Strukturen hört, weil man davon ausgeht, jede\*r hört das so; oder apodiktisch: weil man es so zu hören hat? Würde man da nicht zudem ›cherry picking‹ betreiben, wie es viele Musikethnolog\*innen gegen kulturkritisch ambitionierte Analysen populärer Musik einwenden? Hooper geht auf solche Schwierigkeiten nicht ein.

Damit ist aber diese schlaglichtartige Metakritik noch nicht zu Ende. Hooper stellt der in den PMS mittlerweile dominierenden Musikethnologie eine polemische wie wichtige Frage: Worin liegt ihre Musik- oder Klangspezifik?

Diese Frage ist insofern brisant, »since exactly the same approach could have been adopted, and in fact has been adopted, in investigating the behaviour and rituals of grocery-shoppers in supermarkets.« (33) In Kontrast dazu wird am Beispiel eines analytischen Musos-Ansatzes die fundamentale Frage nach der *pertinence* bzw. Angemessenheit aufgeworfen. Hooper behauptet, die Analytiker\*innen verfehlten offenkundig den Sinn von Blues, wenn sie funktionsharmonisch analysierten. (ebd.) Dennoch sei es, so räumt Hooper später ein, ein Fehlschluss zu glauben, »that it is inappropriate to refer to ›modal subversion‹ when describing Nirvana's ›Heart Shaped Box‹ or to tonic and supertonic when describing Lionel Richie's ›All Night Long‹ simply because the listeners (in whichever cultural context) would not conceptualise the music in those terms [...]«. (37) Hooper bestimmt zwar Ursachen für das Problem der Unangemessenheit, begründet Angemessenheit aber nicht.<sup>12</sup>

The issue is pertinence. A problem only arises when the theoretical language presupposes functions that are not pertinent to reception and affect [...] or when the music is reduced or contorted to an exemplar of the theory (deployments of pitch-class set theory are a good example); or when a theory is mobilised in unmodified form to explicate a music unlike that for which it was originally intended [...]. (ebd.)

Hoopers Metakritik, so relevant und bereichernd sie ist, scheint an diesem Punkt doch mehr Fragen zu motivieren als zu klären: Auf wessen Rezeption und Affekt sollen sich denn die Analytiker\*innen beziehen? Weshalb soll es problematisch sein, Musikstücke zu analysieren, um musiktheoretische Instrumente und Theorien zu erklären oder zu überprüfen? Und noch gravierender: Was ist der ›ursprünglich intendierte‹ Sinn eines Musikstückes? Gibt es so etwas nicht erst, wenn man die ›Intentionen‹ einer Autorin / eines Autors oder die hermeti-

10 Allan F. Moore hat als erster diesen aus der Psychologie stammenden Begriff zur Analyse populärer Musik herangezogen (1993, 6 f.). Man denke auch an Peter Wickes medialen Musikbegriff (1992, 30–39), der Ähnliches leistet.

11 Antoine Hennion hat diesen Punkt exemplarisch an der Rezeption von J. S. Bach gezeigt (2015, 247–260).

12 Kriterien der Angemessenheit in der Analyse populärer Musik sind auch nicht bei den wenigen anderen Wissenschaftler\*innen wie Middleton (1990, 240 f.) oder Wicke (2003) zu finden, die sie diskutiert haben.

sche und statische Einheitlichkeit einer Musikpraxis postuliert?<sup>13</sup>

Man merkt spätestens hier, wie schwerwiegend die Fragen sind, die eine ernste epistemologische und methodologische Kritik musikalischer Analyse zutage führt – Fragen, die mit dem Hinweis auf die die Analyse leitende Fragestellung bestenfalls pragmatisch beiseitegelegt, aber nicht hinreichend beantwortet werden.<sup>14</sup> Für ›immanente Analysen‹, die legitim als *Mittel* zur Erprobung und Entwicklung musikanalytischer Instrumente ausgerichtet werden,<sup>15</sup> verliert der ›Kontext‹ und damit die Frage nach der Angemessenheit an Relevanz. Für Analysen aber, die Text und Kontext vermitteln wollen, gibt es eine Quelle für Kriterien der Angemessenheit, die Hooper freilich nicht erwähnt: Geschichtsarbeit. Und zwar als historische Rekonstruktion einer *normativ* verfassten Musikpraxis, die u. a. *ästhetische* Kriterien bereitstellt: *wann* und für *wen welche* Musik *wie* praktiziert und wertgeschätzt wurde.<sup>16</sup> Damit ist die musikalische Analyse auf historische Arbeit angewiesen und durch sie in ihren Wissensansprüchen begrenzt. Gleichwohl bleibt aber die Analyse auf musiktheoretisches Wissen angewiesen, denn es ist zentral, sich mit musiktheoretischen Instrumenten und Fachvokabular auszukennen, will man nicht über das Ziel hinausschießen – wie Ralf von Appen gegen kulturtheoretisch ambitionierte, aber musiktheoretisch unplausible Analysen zutreffend einwendet.<sup>17</sup> Eine entfaltete Theorie ästhetischer Normativität populärer Musik bleibt noch ein Desideratum.

Im gleichen Maße reflektiert wie die vorherigen Kapitel beginnt Allan F. Moores Beitrag »Listening to the Sounds Music Makes« (45–57). Dass Moore *vor* jeglicher Analyse folgende Frage stellt, zeugt hiervon: »I question whether we seriously asked ›why do I want to understand the structure of this piece?‹ rather than simply employing, or developing, our methodology.« (45) Bemerkenswert ist außerdem Moores Relativierung des ›strukturellen Verstehens‹ von Songs, das ja als seine Hauptdevise in der Erforschung populärer Musik bekannt ist. Der Beitrag verliert aber an Schärfe, wenn Moore die Analyse populärer Musik gegen Kritiker\*innen mit dem Argument verteidigt, dass Musikanalytiker\*innen ›analytische Wahrheiten‹ formulieren, während ihre Kritiker\*innen sich auf erfahrungsbezogene, ›synthetische Wahrheiten‹ beziehen. Trotz dieser wenig einleuchtenden Unterscheidung<sup>18</sup> zieht Moore sinnvolle Konsequenzen daraus: »It is this misrepresentation (as I would have it) which concerns me, and is the cause of my claim that we should be much more specific about what our analytical techniques are and what they allow us to do.« (47) Dennoch postuliert Moore den analytischen Standpunkt als einfach gegeben und unmittelbar erfahrbar, wodurch hier – anders als bei Ford und Hooper – eine genuine epistemologische und methodologische Reflexion über musikanalytische Instrumente verhindert wird. Die anschließenden kurzen Analysen vieler Songs von Melanie Safka (49–53) sollen etwas über ›Authentizität‹ und ›Persona‹ erklären. Inwiefern diese Themen mit Moores Diskussion der Analyse populärer Musik zusammenhängen, bleibt freilich unverständlich.

Eine Typologie selbstreferentieller (*self-referential*) Songs erarbeiten Bethany Lowe und Freya Jarman in ihrem Beitrag »Analyse This. Types and Tactics of Self-Referential Songs« (58–76). Hier wird ein Bestand von Songs mit verschiedenen – teilweise irreführenden – Kategorien versehen und entlang der Referenzen zu ihrer eigenen Melodie, Harmonie, Instrumentation usw. typologisiert. Dass ›Selbstreferenzialität‹ in diesem Beitrag meistens als die

13 Beides sind Aspekte, die nicht für populäre Musik – und womöglich für keine Musik – gelten und an Probleme der musikalischen Hermeneutik eines Hermann Kretschmars erinnern, die trotz starker Kritik heute noch kursiert, vgl. Floros 2019.

14 Hans Heinrich Eggebrecht (1979) war noch der Überzeugung, dass die regulierende Relation zwischen analytischer Fragestellung und analytischem Ansatz die Angemessenheit der Analyse garantiert.

15 Vgl. Dahlhaus 1970, 17.

16 Diese Geschichtsarbeit schließt je nach Fragestellung und Gegenstand selbstverständlich Kultur- und Mediengeschichte ein.

17 Vgl. Appen 2019, 74.

18 Der *locus classicus* der massiven philosophischen Kritik an dieser Unterscheidung findet sich bei Quine 1951.

sprachliche Thematisierung ›traditioneller‹ musikalischer Parameter im Songtext aufgefasst wird, scheint uns weniger interessant als eine Selbstreferenzialität im Medium Musik bzw. Klang selbst. Diese wäre allerdings mit anderen Mitteln zu untersuchen als mit einer Typologisierung dieser Art. Insofern ist die ›Medienreflexivität‹<sup>19</sup> populärer Musik, die die Autor\*innen mit ihrem Ansatz offenzulegen versuchen, womöglich nicht nur auf dieser Ebene zu analysieren. Zudem leidet der Beitrag daran, dass der Bestand von 150 (!) Songs auf wenigen Seiten durchtypisiert wird. Es wäre sicherlich ertragreicher und übersichtlicher gewesen, sich wenige Songs vorzunehmen und tiefer in die Analyse zu gehen, wie die Autor\*innen es tatsächlich bei Leonard Cohens und Jeff Buckley's *Hallelujah* tun.

Stan Hawkins und Jon Mikkel Broch Ålvik legen eine reichhaltige und fokussierte Analyse des Hitsongs *Take On Me* (1985) von A-Ha vor (77–94). Die Autoren bringen Melodie, Gesangstechnik und -einsatz in das Zentrum der Analyse, um folgende Frage zu beantworten: Was macht diesen Song so zeitlos und erfolgreich? Für ihre Analyse setzen die Autoren Notenbeispiele ein (Transkription der Synthesizer-Eingangsfanfارة sowie der Gesangsmelodie im Refrain), zwei Tabellen für die Struktur der Refrain-Gesangsmelodie und des Songaufbaus sowie zwei weitere Grafiken zur Veranschaulichung rhythmischer Akzentsetzungen. Neben der melodisch prägnanten Synthesizer-Fanfارة, ist es die Gesangsmelodie, der die Autoren besondere Bedeutung beimessen. Die gesangstechnisch anspruchsvollen Melodien, welche von Bariton- bis zum flötenartigen Falsettgesang reichen, geben dem Song eine melodische Vielseitigkeit, die zudem mit den damaligen Normen männlicher Stimmen brechen (78). Passend verweisen die Autoren auf Susan McClary's Begriff der *soprano masculinity*. (ebd.) Überzeugend formulieren Hawkins und Ålvik, dass der Einsatz von nicht korrektem Englisch – »anti-lyrics« (84) – bewusst eingesetzt werden kann, um die Aufmerksamkeit nicht auf das, was gesagt wird, sondern darauf, wie es gesagt bzw. gesungen wird, zu lenken. Lyrics können, so die Autoren, im Sinne der melodischen Gestaltung eingesetzt werden.

19 Vgl. Mersch 2010, 104–112.

Dazu heißt es: »the verbal space of ›Take On Me‹ is less crowded, and arguably less dependent on any meaning in the lyrics [...]: rather, the words function more as stepping stones for Harket [Morten Harket, Sänger von A-Ha] to build up the vocal melody.« (85)

Hawkins und Ålvik resümieren, dass durch eine Vielzahl an analytischen Methoden neues Licht auf *Take On Me* geworfen werden könne. Die prominente Stimme des Sängers, die prägnante Gesangsmelodie und die Synthesizer-Fanfارة machen aus *Take On Me* ein kommunikatives Ereignis – »communicative event« (90). Der Song ist durchaus ein kommunikatives Ereignis, mehr noch: er ist ein einzigartiges klingendes und *produziertes* Ereignis. Hier schwächelt die Analyse von Hawkins und Ålvik, denn sie verpassen es, den Song als ›produzierte Musik‹ zu analysieren.<sup>20</sup> Dass die Autoren in *Take On Me* die Melodiegestaltung in Gesang und Synthesizer als wichtiges Merkmal hervorheben, ist aus einer musiktheoretischen Perspektive lobenswert, verkennt jedoch die produktionstechnologische Beschaffenheit des Songs. Dessen prägnanter ›Kultsound‹<sup>21</sup> steht emblematisch für den Einzug neuartiger, digitaler Produktionstechniken in populäre Musik, die sich in *Take On Me* destillieren. Es gilt also, den Song als produziertes, klangliches Objekt in seiner Eigenkomplexität und inneren Dichte zu erfassen und dabei das spezifische Verhältnis nach außen zu beschreiben. Diesem Anspruch werden Hawkins und Ålvik unserer Meinung nach nicht zur Gänze gerecht.

Im letzten Kapitel dieses Abschnittes (95–114) bedient sich Lori Burns für eine transmediale und multimodale Analyse von Steven Wilson's Konzeptalbum *The Raven That Refu-*

20 Dabei ist es, wie Jens Gerrit Papenburg anmerkt, vielleicht gerade das, was populäre Musik als solche auszeichnet. In Bezug auf Daniel Martin Feige heißt es bei ihm, dass sich eine Ontologie der Popmusik *ex negativo* von einer aufs Werk setzenden Ontologie der europäischen Kunstmusik sowie von einer Performance-orientierten Ontologie der Jazzmusik abzugrenzen vermag, indem populäre Musik »primär produzierte Musik« sei. (2019, 69)

21 Der Begriff wird hier nach Immanuel Brockhaus (2017) verwendet.

sed to Sing (2013) beim Narratologen David Herman. Dessen Erzähltheorie strukturiert das Narrativ in vier Elemente, die Burns auf die Analyse des Konzeptalbums anzuwenden versucht: »discursive contexts, event sequencing, worldmaking/disruption, and subjective experiences [...]« (97) Die Autorin versteht das Konzeptalbum als ein transmediales Objekt, dessen individuelle Materialitäten ›zusammenarbeiten‹, um ein Erfassen des ›großen Werkes‹ zu ermöglichen. Burns wählt eine erzähltheoretisch informierte Perspektive auf das Objekt ›Konzeptalbum‹, um sich der Textualität der einzelnen Medienformen anzunehmen, was sie veranlasst, das Material als ›paratextuell‹ zu beschreiben (96). Damit unterscheidet sich der Ansatz von Burns grundlegend von medien- und kulturwissenschaftlich informierten Blicken auf das Konzeptalbum.<sup>22</sup> Interessant erscheint uns die Übersetzung der narratologischen Theorie, der vier Elemente Hermans, auf die musikalische Analyse.

Als ›discursive context‹ beschreibt Burns das musikalische Genre, genauer gesagt »the sonic space that provides a setting for the musical story to unfold [...]« (101) Das Konzeptalbum wird von Burns dezidiert als produzierte Musik verstanden (»sensitive production«, 102) und im Diskurs musikalischer Genres verortet. Was Herman *event sequencing* nennt, definiert Burns für ihre Analyse als formale Struktur und Ordnung des musikalischen Materials in Form des Notentextes, den sie zusätzlich mit dem diskursiven Kontext, den Produktionsprozessen, zusammenbringt. Das Begriffspaar *worldmaking/disrupting* wendet die Autorin auf das Sound Design an. Durch produzierten Klang, so die Autorin, können Narrative geschaffen (*worldmaking*) und wieder erschüttert (*disrupt*) werden. Letztere sind als spezifische Momente, als ›Brüche‹ oder ›Emphasen‹ im Sound Design und/oder der formalen Struktur erkennbar. Als letztes Element der Narratologie bestimmt Burns die ›subjective experiences‹, die sie in Bezug auf ihr Beispiel im vokalen Ausdruck und im instrumentalen Gestus verortet. Die Vierteilung der Erzählstruktur wendet Burns zusätzlich auf die weiteren involvierten Medien an (Kurzgeschichte, Video, Lyrics) und bringt diese in einen Dialog. Schlüssig setzt die Auto-

rin ihren paratextuellen und narratologisch interessierten Anspruch am Konzeptalbum von Steven Wilson um und ermöglicht einen intensiven Umgang sowie eine dichte Beschreibung der unterschiedlichen Materialien.

## DIMENSIONEN POPULÄRER MUSIK IN DER ANALYSE

### Timbre/Technologie

Kevin und Brad Osborn bieten einen Ansatz an, der interessante Einblicke in die musikpraktische und studiotheologische Produktion von Timbre gibt (133–143). Für ihre Analyse von Tools Grammy-gekröntem Album *Ænima* (1996) führen die Autoren ein Interview mit dem Produzenten und Toningenieur des Albums David Bottrill. Neben der Beschreibung des benutzten Equipments und ausgefeilter Aufnahmetechniken erkennt Bottrill an, dass die klangliche Signatur des Albums wie eine Momentaufnahme der Band ist. Raum, Zeit, Intersubjektivität, das individuelle Talent der einzelnen Musiker, das verwendete Equipment – in dieser Versuchsanordnung wird das destilliert, was am Ende als ›kulturalisierter Schall‹<sup>23</sup> hörbar wird. Auch wenn die Beschreibung der Produktionsprozesse des Albums durchaus nachvollziehbar ist und zudem durch eine Analyse der einzelnen Instrumentengruppen (Equipment, Timbre, Spieltechnik) ergänzt wird, fehlt dem Beitrag von Osborn und Osborn jegliche Innovation. Bereits 2012 hat Simon Frith ausführlich über die Rolle des Produzenten bei Rock-Produktionen berichtet.<sup>24</sup> Nichtsdestotrotz bietet ein eingehendes Interview mit dem Produzenten, den Frith als weiteres Bandmitglied und kreative Autorität definiert,<sup>25</sup> tiefe Einblicke in die technologische Beschaffenheit von Timbre. Das macht den Beitrag vielleicht nicht zu einer detaillierten Analyse, dafür aber informativ und aufschlussreich. Leider nutzen die Autoren das ihnen zur Verfügung stehende Demo-Material nicht vollständig aus, um ihr Verständnis von ›produziertem Timbre‹ klarer zu formulieren. Ein direkter analytischer Vergleich zwischen den Demo-

23 Vgl. Wicke 2008, 3.

24 Vgl. Frith 2012.

25 Vgl. ebd.

22 Vgl. etwa Willis 1978 oder Papenburg 2017.

Songs und den ausproduzierten Songs des Albums wäre sicher interessant und hätte einem auf Studiotheorie basierenden Timbre-Begriff mehr Gewicht verliehen.

Victor Szabo widmet sich in seinem Beitrag der von Keith Fullerton Whitman gestellten Frage: »What Music isn't ambient in the 21st century?« (144–158) Dieser durchaus relevanten und komplexen Frage nähert sich der Autor mit einer Herangehensweise an Analyse an, die er als »*design-oriented*« (144) beschreibt. Dass der Design-Begriff in Auseinandersetzung mit Kulturtheorie und Sound durchaus fruchtbar und anwendbar ist, belegen jüngere Publikationen<sup>26</sup> sowie Curricula an einigen Hochschulen und Universitäten.<sup>27</sup> Szabo beschreibt Design als die ästhetische Präsentation von massengefertigten Objekten, die zwischen den mutmaßlich getrennten Kategorien ›Handwerk‹ und ›Kunst‹ vermitteln kann, indem beide Kategorien durch die innere wie äußere Form und die Präsentation des Objektes bedient werden. Nicht unberechtigt bemängelt der Autor, dass der Design-Begriff von der Musikwissenschaft nur stiefmütterlich angewendet wird. Dabei kann das Verständnis von *recorded music*, hier bezieht sich Szabo auf Adam Krims, durch den Design-Begriff eine nützliche Erweiterung erfahren, denn dieser kombiniert den ästhetischen und utilitaristischen Wert von Musik unter dem Einfluss der Ökonomie (145). Sound Designs sind dem Autor zufolge klingende flexible Komplexitäten, die auf unterschiedlichen Ebenen des Konsums und als Aufmerksamkeitsmodelle aktiv werden können, sich zudem den multiplen Interpretationen und Anwendungen durch Subjekte öffnen. Das ermöglicht Musikanalysierer\*innen Verbindungslinien zwischen *allgemeinen* und *besonderen* Betrachtungen zu erkennen und das Netz von alltäglichen Praktiken, Ökonomie und Subjektivierungsprozessen mitzudenken. Szabo kritisiert die textzentrierte Analyse von Musik und setzt dieser seinen soziologisch, technologisch und subjektorientierten Design-Begriff entgegen. Die daran anschließenden Analysen von Brian Enos *Ambient 4: On Land*

(1982) und KLFs *Chill Out* (1990) kommen diesem Anspruch nach und vermögen es durchaus auch, die jeweilige Eigenkomplexität der Alben zu beschreiben. Auch wenn der von Szabo vorgeschlagene Design-Begriff attraktiv und belebend ist, bleibt unklar, inwiefern sich die *design-oriented analysis* von einer herkömmlichen Analyse unterscheidet, die über den Text hinausdenkt und das Netz aus Produktionstechnologie, Kultur, Ökonomie und Subjektivierung zu spannen weiß.

### Rhythmus, Tonhöhe und Harmonie

Das Kapitel »Pulse as Dynamic Attending. Analysing Beat Bin Metre in Neo Soul Grooves« (179–189) von Anne Danielsen stellt einen Beitrag zur Analyse mikrorhythmischer Gestaltung von Beats in zeitgenössischer populärer Musik dar. Zunächst entfaltet Danielsen einen musikpsychologisch informierten Begriff von Metrum als »the general measure against which sounding rhythms are mapped [...]« (180) Eine Auseinandersetzung mit der Interaktion zwischen Metrum – aufgefasst als normatives virtuelles Strukturierungsschema (*metric grid*) – und tatsächlich klingenden rhythmischen Ereignissen erlaube, so Danielsen, einen differenzierten analytischen Blick auf die Gestaltung von *groove-based music* und der dynamischen Wahrnehmung (*dynamic attending*) von Beats. Ausgehend von der Theorie rhythmischer Synchronisierung (*entrainment*), zeigt Danielsen anhand einer Analyse des Songs *1000 Deaths* (2014) von D'Angelo, dass eine dynamische Wahrnehmungsanpassung beim Hören des Tracks stattfindet und damit eine Subsumierung von mikrozeitlichen Pulsen innerhalb eines erweiterten Beats (*beat bins*) eintritt. Anschließend kritisiert Danielsen Theorien, die das Metrum als zu stabil auffassen, wodurch ihre dynamische rezeptive Anpassung des Metrums beim Hören verkannt wird:

The structuring capacity in the human body has been thought of in the same way, as a non-dynamic relation between external music and a non-adapting isochronous timekeeper – that is, a »clock« – within the perceiver. This approach fails to account for an experience where the actual sounds remain identical, but the perceptual response to them changes. (186)

26 Vgl. etwa Murray 2019; Schulze 2019.

27 Beispielsweise an der Universität Bonn, Universität der Künste Berlin, Fachhochschule Dortmund oder HAW Hamburg.

Danielsen schließt ihren Beitrag mit einleuchtenden Gedanken über das Zusammenkommen und die Dynamik von kognitiven Konstanten und tradierten kulturellen Normierungen beim Hören von Beats ab (186 f.).

»The Aesthetics of Drone« (207–220) ist der Titel des Beitrages von Jonathan W. Bernard. Mit einigen Erwartungen an den Begriff der Ästhetik gehen wir an einen Text mit dieser Überschrift. Doch gleich im ersten Absatz heißt es: »Any essay with the word ›aesthetics‹ in its title is bound to traffic to some extent in generalizations, and this one will be no exception, partly because of the looseness, even vagueness of the term.« (207) Damit werden die Leser\*innen von nun an alleingelassen, denn es werden keine weiteren Auseinandersetzungen mit dem Begriff angeboten. Wie schon im Kapitel von Christopher Doll bleibt der Ästhetik-Begriff hier also konturlos und nicht greifbar genug, als dass seine Anwendung angebracht wäre. Dem Programm des Sammelbandes folgend, stellt Bernard eine Analyse von *drones* im Kontext der Kunstmusik dem Einsatz von *drones* in populärer Musik gegenüber. So lautet eine Fragestellung: »Is there a meaningful relationship between drone in art music and drone in popular music?« (214) Bernard ist mit seinem unscharfen Begriff von ›Ästhetiken‹ der Antwort dieser Frage im Grunde auf der Spur, wenn er nach Stilen und Techniken fragt, geht dem aber nicht konsequent nach. Plausibel erklärt er, dass weder Dauer, Tonhöhe, Tonhöhenchwankungen, Lautstärkechwankungen, Timbre- noch Hüllkurvenvariationen ausschlaggebend für die Definition einer *drone* sind. Interessant erscheinen jedoch die Entwicklungen innerhalb einer *drone*, die der Autor als nicht linear, sondern als »radiative« (213) beschreibt. Eine sich durch verschiedene Materialitäten hindurchbewegende Strahlung ist eine durchaus reizvolle Metapher für *drones*. Darüber hinaus liefert Bernard jedoch keine analytische Definition von *drones* und kommt weder dem Begriff der Ästhetik noch der Beantwortung seiner Fragen hinreichend nach.

### Form und Struktur

Shaughn O'Donnell wendet für seinen Beitrag (291–299) den Begriff der Collage auf Pink Floyds *Atom Heart Mother Suite* (1970) an. Sehr aufmerksam und präzise analysiert der

Autor den 23-minütigen Song in Bezug auf die Form, die harmonische wie thematische Entwicklung. Besonders anschaulich sind die komplexen und hilfreichen Tabellen, die die Leser\*innen durch den Song und die Analyse führen. Dem Autor ist es gelungen, die Theorie und das analytische Instrumentarium zur Erforschung von Kunstmusik auf *Atom Heart Mother Suite* anzuwenden und dabei die Besonderheiten bei der Analyse populärer Musik im Auge zu behalten. Inwiefern sich die hier beschriebene Collagetechnik jedoch von anderen im Song vorkommenden Studiopraktiken wie dem Overdubbing unterscheidet, bleibt vom Autor unerwähnt.

John Brackett bezieht in seinem Kapitel (300–314) eine recht ungewöhnliche analytische Perspektive. Um sich der Drogenthematik des Albums *Blonde* (2016) von Frank Ocean zu nähern, stellt der Autor das Motiv des »Marijuana High« (310), des Rauschzustands durch Cannabiskonsum, als musikanalytische Perspektive vor. Aus einer solchen ersetzt Brackett Begriffe wie musikalische Zeit durch »Cannabis Time« (302), die durch starke Temposchwankungen, Pitch-Shifting und ›Warble-Sounds‹ auffällt. Die labyrinthartige und verworrene Struktur einiger Songs steht stellvertretend für ein »Marijuana Thinking« (307), welches die Hörer\*innen in einen Zustand der Ziellosigkeit (*goallessness*) und Desorientierung (*disorienting experience*) versetzen kann. Leider gilt dieser Zustand auch für die von Brackett vorgestellte Analyse.

Mit »Form and Time in *Trout Mask Replica*« (315–332) legt Peter Silberman eine ambitionierte Analyse des Albums *Trout Mask Replica* (1969) von Captain Beefheart & His Magic Band vor. Mithilfe von Jonathan Kramers Ausführungen zur Momentform verschafft sich der Autor einen theoretischen Zugang zur Analyse von Beefhearts komplexem Album. Augen- und Ohrenmerk gelten den Faktoren Zeit und Form in drei ausgewählten Songs. In Feinarbeit extrahiert der Autor Momente, die er überzeugend in Notentext und Tabellen zu veranschaulichen weiß. Inwiefern sich die hier vorgestellte Kompositionstechnik der Momentform und deren analytischer Zugriff tatsächlich auf Rock- und Popmusik anwenden lässt, ist jedoch fragwürdig, was auch der Autor selbst erkennt. Denn die drei analysierten Songs »have more in

common with those of avant-garde composers of its [their] era than with contemporaneous rock or pop.« (327)

### Kritische Ansätze

Der fünfte und letzte Abschnitt »Critical Frameworks: Analytical, Formal, Structural, and Political« (333–426) geht auf theoretische Fragen zurück, die in den vorigen Abschnitten aufgeworfen wurden. Dabei wird aber ein ›kritischer‹ Ansatz anvisiert, weshalb sich dieser Abschnitt die schwierige Aufgabe setzt, disziplinäre Grenzen aufzuheben, um Wege für eine interdisziplinäre und kulturkritische musikalische Analyse auszuloten – sowohl für die Erforschung populärer Musik als auch für die der Kunstmusik im 20. und 21. Jahrhundert. Eine lapidare Kritik an den kulturpolitischen Forderungen nach ›Grenzüberschreitung‹ und deren künstlerischen Realisierung in der zeitgenössischen Kunstmusik der USA übt Mariana Ritchey in ihrem Beitrag »New Music in a Borderless World« (335–346). Im Fokus ihrer Kritik stehen die Werke von sogenannten ›indie classical‹ Künstler\*innen, die durch den Einbezug von Instrumenten und Verfahrensweisen populärer Musik, so die Autorin, irrtümlicherweise als besonders grenzüberschreitend und avanciert zelebriert worden seien. Ritchey führt die marktorientierte Norm des ›boundary-crossing‹ auf eine neoliberalistische Logik zurück, die jegliche Lebensbereiche kolonisiert und jegliche Grenzen aufhebt, damit Kapital optimal fließt. Nun scheint diese Art von Kritik problematisch für populäre Musik zu sein, deren Möglichkeitsbedingungen bekanntlich marktwirtschaftlich und industriell sind – woraus aber freilich nicht folgt, dass sie keinen ästhetischen Wert erlangen kann.<sup>28</sup>

In ähnlicher kulturkritischer Perspektive adressiert der Beitrag von Eric Smialek und Méi-Ra St-Laurent (378–399) die Frage nach den Beziehungen zwischen sozialen Klassen und der Metal-Fankultur. Anhand des Notenmaterials ausgewählter Bands belegen die Autoren, dass soziale Privilegien, wie musikschulische Ausbildung oder ein Instrumentenstudium, eine »white-collar« (394) Metal-Ästhetik hervorbringen, die mehr mit symphonischen, moder-

nen oder surrealen Kompositionen als mit populären Musikformen gemein hat.

Michael Spitzer wendet in seinem Beitrag (400–415) die ›Postmemory Theory‹ von Marianne Hirsch auf das Album *In the Aeroplane over the Sea* (1998) von Neutral Milk Hotel an, um Diskurse zum kulturellen Gedächtnis, kollektivem Trauma und Erinnerungskultur zu aktivieren, wohingegen sich Christa Anne Bentley für ihr Kapitel (416–426) mit dem Diskurs um die Singer-Songwriter-Bewegung der späten 1960er und frühen 1970er Jahre auseinandersetzt. Bentley stellt heraus, dass während des Folk-Revivals Verbindungen zu westlicher Kunstmusik und Literatur Praktiken des Songwritings maßgeblich verändert haben und ferner dazu geführt haben, dass aus marketingstrategischen Gründen Kategorisierung der Künstler\*innen als ›composer‹ (421), ›poet‹ (419) oder ›novelist‹ (420) vorgenommen wurden. Auch wenn einige der Beiträge im letzten Abschnitt des Sammelbandes ihre Qualitäten aufweisen und ihre Gedanken anregend sind, stellt sich uns die Frage, ob hier tatsächlich neue und erweiterte kulturkritische Perspektiven präsentiert werden, die nicht bereits in den PMS ausführlich erprobt und diskutiert wurden.

\*\*\*

Nach der Lektüre des Bandes scheint es uns, als führe die theoretische und methodologische Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunstmusik nur punktuell zur Etablierung und Erweiterung von Ansätzen zur Analyse populärer Musik. Denn die diskutierten Beiträge beziehen sich kaum – in der Regel gar nicht – auf zeitgenössische Kunstmusik oder deren (musikanalytische) Erforschung. Simon Zagorski-Thomas setzt sich sogar in seinem Beitrag (117–132) von an Kunstmusik orientierter Musiktheorie emphatisch ab, um einen »alternative approach to music theory« (121) zu profilieren. Lediglich die Kapitel von Neil Newton, Peter Silberman, Shaughn O'Donnell und Ciro Scotto lösen die Ambitionen des Sammelbandes ein. Insbesondere Scottos Beitrag diskutiert ausführlich zeitgenössische Ansätze zu *pitch class* und *set theory*, um ein neuartiges Instrument für die Analyse von Tonbeziehungen in Metalsongs zu entwickeln. Ob diese recht diffi-

28 Vgl. Gayraud 2019.

zile Herangehensweise sich tatsächlich lohnt, darf bezweifelt werden. Auch die Beiträge von Silberman und O'Donnell wissen Methoden zur Erforschung von westlicher zeitgenössischer Kunstmusik auf populäre Musik anzuwenden – jedoch nur auf solche, die ohnehin avantgardistischen Charakter aufzeigt und damit zwischen den Stühlen steht. Inwiefern die vorgestellten Analyseinstrumente also auch für andere Formen populärer Musik praktikabel sind, bleibt ungewiss. Für weitere Dimensionen populärer Musik bedienen sich die Autor\*innen des vorliegenden Bandes Theorien und Methoden, die entweder gezielt zur Erforschung populärer Musik entworfen wurden oder aus anderen Disziplinen, Feldern und *Studies* herkommen. Das gilt beispielsweise für Danielsen, deren führende Theorien und Instrumente zur Analyse von Mikrotiming aus ihrer Auseinandersetzung mit Musikpsychologie und populärer Musik hervorgegangen sind. Ähnliches gilt für andere Beiträge etwa die von Nicole Biamonte (190–206) und John Covach (277–290), die den analytischen Fokus auf die die formbildende Funktion (*phrases*, *sections* und *section groupings*) von diversen musikalischen Elementen in Rocksongs setzen. Weder Biamonte noch Covach beziehen sich auf Theorien oder Methoden zur Erforschung zeitgenössischer Kunstmusik.

Den musikanalytischen Zugang auf populäre Musik durch einen *Companion* zu verstärken, erscheint uns angesichts der fachpolitischen Lage der PMS begrüßenswert. Und einige Kapitel des Bandes leisten tatsächlich einen substanziellen Beitrag zur Analyse populärer Musik – bei Hoopers Beitrag handelt es sich

womöglich um die scharfsinnigste epistemologische Diskussion zur Analyse populärer Musik seit Richard Middletons kanonischem *Studying Popular Music*.<sup>29</sup> Dennoch kann das Konzept des Bandes hinsichtlich einer Erfüllung seiner selbstgesetzten Ansprüche nicht restlos überzeugen. Diesbezüglich bleiben aber noch weitere Fragen im Raum stehen: Warum sollte sich gerade die Analyse populärer Musik an den Theorien und Methoden zur Erforschung zeitgenössischer Kunstmusik orientieren? Lassen sich nicht vielleicht auch umgekehrt neue Fragen an die Kunstmusik des 20. und 21. Jahrhunderts stellen? Um diesen Fragen nachzugehen, hätte man die Abschnitte zu Timbre und Technologie sowie zu kritischen Ansätzen breiter besetzen müssen, sodass Begriffe wie ›Kultsounds‹, ›Musikformulare‹, ›Presets‹, ›produzierte Musik‹ oder ›phonographische Arbeit‹ ausführlich hätten behandelt werden können. Mehr noch: Man hätte sich ein deutlich breiteres Repertoire an populärer Musik vornehmen müssen. Davon hätte nicht nur die Erforschung zeitgenössischer Kunstmusik profitieren können. Vielmehr hätte man auch viele genuin musikanalytische Herausforderungen – gemäß ihren eigenen ästhetischen Standards und gemäß ihrer höchst artifiziellen Klanglichkeit – angehen können; Herausforderungen, die viele Phänomene der populären Musik (seien es übersteuerte Rock 'n' Roll-Aufnahmen der 1950er Jahre, Beatboxen, DJ-Sets, Musik als Stream oder ›personalisierter‹ Klang) noch heute stellen.

Max Alt, José Gálvez

## Literatur

Appen, Ralf von / André Doehring (2014), »Analyse populärer Musik. Madonnas Hung Up«, in: *Populäre Musik. Geschichte – Kontexte – Forschungsperspektiven*, hg. von Ralf von Appen, Nils Grosch und Martin Pfeleiderer, Laaber: Laaber, 219–240.

Appen, Ralf von / André Doehring / Dietrich Helms / Allan F. Moore (Hg.) (2015), *Song Interpretation in 21st-Century Pop Music*, Farnham: Ashgate.

29 Middleton 1990.

- Appen, Ralf von (2019), »Populäre Musik zwischen musikwissenschaftlicher Analyse und kulturwissenschaftlicher Deutung«, *Musik & Ästhetik* 23/2, H. 90, 71–75.
- Bertram, Georg W. (2014), *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Berlin: Suhrkamp.
- Brockhaus, Immanuel (2017), *Kultsounds. Die prägendsten Klänge der Popmusik 1960–2014*, Bielefeld: transcript.
- Børvig-Hanssen, Ragnhild / Anne Danielsen (2016), *Digital Signatures. The Impact of Digitization on Popular Music Sound*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Butler, Mark J. (2006), *Unlocking the Groove. Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*, Bloomington: Indiana University Press.
- Chaker, Sarah / Jakob Schermann / Nikolaus Urbanek (Hg.) (2018), *Analyzing Black Metal – Transdisziplinäre Annäherungen an ein düsteres Phänomen der Musikkultur*, Bielefeld: transcript.
- Dahlhaus, Carl (2001), »Analyse und Werturteil« [1970], in: *Allgemeine Theorie der Musik II* (= Gesammelte Schriften in zehn Bänden, Bd. 2), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 11–76.
- Doehring, André (2012), »Probleme, Aufgaben und Ziele der Analyse populärer Musik«, in: *Black Box Pop. Analysen populärer Musik*, hg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps, Bielefeld: transcript.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1979), »Zur Methode der musikalischen Analyse«, in: ders., *Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 7–42.
- Fink, Robert / Melinda Latour / Zachary Wallmark (Hg.) (2018), *The Relentless Pursuit of Tone. Timbre in Popular Music*, New York: Oxford University Press.
- Floros, Constantin (2019), »Musikalische Hermeneutik«, in: *Historische Musikwissenschaft. Gegenstand – Geschichte – Methodik*, hg. von Frank Hentschel, Laaber: Laaber, 256–272.
- Frith, Simon (2012), »The Place of the Producer in the Discourse of Rock«, in: *The Art of Record Production. An Introductory Reader for a New Academic Field*, hg. von Simon Frith und Simon Zagorski-Thomas, Farnham: Ashgate, 207–222.
- Gayraud, Agnès (2019), *Dialectic of Pop*, Falmouth: Urbanomic.
- Hennion, Antoine (2015), *The Passion for Music. A Sociology of Mediation*, Farnham: Ashgate.
- Janz, Tobias (2012), »Zur Konstruktion musikhistorischen Wissens in der musikalischen Analyse«, in: *Konstruktivität von Musikgeschichtsschreibung. Zur Formation musikbezogenen Wissens*, hg. von Sandra Danielczyk, Christoph Dennerlein, Sylvia Freydank, Ina Knoth, Mathias Maschat, Lilli Mittner, Karina Seefeldt und Lisbeth Suhrcke, Hildesheim: Olms, 71–91.
- Mersch, Dieter (2010), *Posthermeneutik*, Berlin: Akademie.
- Middleton, Richard (1990), *Studying Popular Music*, Buckingham: Open University Press.
- Moore, Allan F. (1993), *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock*, Buckingham: Open University Press.
- Müller, L. J. (2018), *Sound und Sexismus. Geschlecht im Klang populärer Musik. Eine feministisch-musiktheoretische Annäherung*, Hamburg: Marta Press.
- Murray, Leo (2019), *Sound Design Theory and Practice. Working with Sound*, Abingdon: Routledge.
- Osborn, Brad (2016), *Everything in its Right Place. Analyzing Radiohead*, New York: Oxford University Press.
- Palfy, Cora S. (2016), »Human After All: Understanding Negotiations of Artistic Identity through the Music of Daft Punk«, in: *The Oxford Handbook of Music and Virtuality*, hg. von Sheila Whiteley und Shara Rambaran, New York: Oxford University Press, 282–305.
- Papenburg, Jens Gerrit (2017), »Konzeptalben als ›große Werke‹ populärer Musik?«, *Musik & Ästhetik* 21/4, 30–45.
- Papenburg, Jens Gerrit (2019), »Popmusik als ›produzierte‹ Musik«, *Musik & Ästhetik* 23/2, H. 90, 68–71.

- Quine, Willard Van Orman (1951), »Two Dogmas of Empiricism«, *The Philosophical Review* 60, 20–43.
- Rehding, Alexander (2006), »On Libraries, Encyclopedias and Contemporary Theorizing«, *Contemporary Music Review* 25/3, 205–209.
- Schulze, Holger (2019), *Sound Works. A Cultural Theory of Sound Design*, New York: Bloomsbury.
- Sloan, Nate / Charlie Harding (2020), *Switched On Pop. How Popular Music Works, and Why it Matters*, New York: Oxford University Press.
- Tagg, Philipp (2015), *Music's Meanings. A Modern Musicology for Non-Musos*, New York: The Mass Media Music Scholars' Press.
- Wicke, Peter (1992), »Populäre Musik« als theoretisches Konzept«, in: *PopScriptum. Beiträge zur populären Musik* 1, 6–42. [https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/20904/pst01\\_wicke.pdf](https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/20904/pst01_wicke.pdf) (21.4.2020)
- Wicke, Peter (2003), »Popmusik in der Analyse«, *Acta Musicologica* 65/1, 107–126.
- Wicke, Peter (2008), »Das Sonische in der Musik«, in: *PopScriptum* 10, 1–21. [https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/21050/pst10\\_wicke.pdf](https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/21050/pst10_wicke.pdf) (21.4.2020)
- Willis, Paul E. (1978), *Profane Culture*, London: Routledge & Kegan Paul.

Alt, Max / Gálvez, José (2020): *Ciro Scotto / Kenneth Smith / John Brackett (Hg.), The Routledge Companion to Popular Music Analysis. Expanding Approaches*, New York: Routledge 2019. ZGMTH 17/1, 193–205. <https://doi.org/10.31751/1033>

© 2020 Max Alt (maxalt@uni-bonn.de), José Gálvez (galvez@uni-bonn.de)  
Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn [University of Bonn], Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn [University of Bonn]

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.  
This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 09/04/2020  
angenommen / accepted: 09/04/2020  
veröffentlicht / first published: 15/06/2020  
zuletzt geändert / last updated: 15/06/2020



# Werner Grünzweig, *Wie entsteht dabei Musik? Gespräche mit sechs Komponisten und einer Komponistin über ihre Studienzeit*, Neumünster: von Bockel 2019

Schlagworte/Keywords: Bernhard Lang; composition and music theory; Enno Poppe; Georg Friedrich Haas; Gösta Neuwirth; Hanspeter Kyburz; Interviews; Isabel Mundry; Komposition und Musiktheorie; Orm Finnendahl; Peter Ablinger

## KONTEXT

Der an fast jeder größeren Musikhochschule im deutschsprachigen Raum angebotene Kompositionsunterricht ist ein Bereich der künstlerisch-akademischen Lehre, welcher für den externen Blick oftmals verschlossen bleibt. Innerhalb der Hochschule ist das bereits durch das größenbedingte Nischendasein der Kompositionsstudiengänge mitbedingt, und auch die vorherrschenden Lehrformate – studienganginterne Kleingruppen und, besonders im Hauptfach, Einzelunterricht – tragen nicht zur Durchlässigkeit des Lehrbetriebs bei. Daneben ist aber auch das Fehlen eines breiteren, von außen zugänglichen Diskurses über Ansätze, Methoden und Praktiken des Kompositionsunterrichts zu verzeichnen.<sup>1</sup> Das verwundert nicht nur angesichts der langen Tradition institutionalisierter Kompositionslehre, sondern auch wegen der signifikanten Rolle, welche dem Kompositionsstudium in den individuellen Karrieren junger Komponist\*innen nach wie vor zukommt. Denn trotz der in letzter Zeit beobachtbaren Tendenz, im Zuge zunehmender Trans- und Interdisziplinarität auch traditionell außerakademisch verortete Musikszenen, -stile und -praktiken in die Sphäre der neuen Musik mit einzubeziehen, so ist ein abgeschlossenes Kompositionsstudium doch nach wie vor eine hilfreiche, teils sogar notwendige Voraussetzung, um Zugang zur institutionellen Konzert-, Festival- und Förderkultur zu erhalten.

1 Ausnahmen bilden hier musikpädagogische Veröffentlichungen auf dem Gebiet der Vermittlungspraxis neuer oder experimenteller Musik zumeist in schulischen Kontexten, vgl. Schlothfeldt 2015; Wieneke 2016; Schlothfeldt/Vandré 2018.

Vor diesem Hintergrund erscheint der Band *Wie entsteht dabei Musik? Gespräche mit sechs Komponisten und einer Komponistin über ihre Studienzeit* mit dem Versuch, »eine Innenansicht davon [zu vermitteln], was es bedeutet, Komposition zu studieren« (so der Klappentext) als eine lohnenswerte Unternehmung, um dem interessierten Blick von außen erhellende Einsichten in die Sphäre des akademischen Kompositionsunterrichts zu gewähren und so potenzielle Anknüpfungspunkte an ganz unterschiedliche Diskurse (kompositionstheoretische, musikpädagogische, historiographische, hochschulpolitische) aufzuzeigen. Eine zusätzliche, explizit für die musiktheoretische Rezeptionsperspektive relevante Dimension ergibt sich aus dem personellen Gravitationszentrum der sieben im Band versammelten Interviews, welche Werner Grünzweig, der langjährige Leiter der Musikarchive der *Berliner Akademie der Künste*, mit sechs Komponisten und einer Komponistin geführt hat. Denn alle sieben Gespräche umkreisen – mal entfernter, zumeist aber in unmittelbarer Nähe – das Wirken des 1937 geborenen Komponisten und Musiktheoretikers Gösta Neuwirth. Genauer gesagt, geht es um Neuwirths Wirken als Hochschullehrer und insbesondere seine Rolle als »alternativer Kompositionslehrer« (Klappentext), welche alle sieben Interviewten in je eigener Weise als prägend erlebt haben. Als besonders bemerkenswert kann das insofern gelten, als Neuwirth nie als institutioneller Kompositionslehrer tätig war, sondern offiziell – zuerst in Graz und von 1983 bis 2002 als Professor an der *Universität der Künste* (vormals *Hochschule der Künste*) Berlin – ausschließlich Musiktheorie unterrichtete. Gleichwohl übte er auf eine Vielzahl von Kompositionsstudierenden – die im Band

interviewten Peter Ablinger, Orm Finnendahl, Georg Friedrich Haas, Hanspeter Kyburz, Bernhard Lang, Isabel Mundry und Enno Poppe bilden hier nur eine Auswahl besonders prominenter Schüler\*innen – einen Einfluss aus, dessen Wirkung mit jener des Kompositionshauptfachunterrichts vergleichbar war oder diese sogar noch übertraf. Aus musiktheoretischer Sicht interessant erscheint also die Frage, wie genau sich das von Neuwirth verkörperte enge Wechselverhältnis von Musiktheorie und Kompositionslehre darstellte und ob eine produktive Übertragung in die heutige Zeit möglich und – wenn ja – wünschenswert ist.

## AUFBAU

Der Textteil des Bandes umfasst sieben Kapitel, die jeweils ein Komponist\*innen-Gespräch enthalten, und wird eingeleitet von einem kurzen Vorwort Grünzweigs. In diesem erfährt man unter anderem, dass die Gespräche bereits in den Jahren 2007 und 2008 geführt wurden, dass sie Grünzweig allerdings erst 2017 für eine Veröffentlichung in Erwägung zog. Ob es sich in der nun veröffentlichten Form um die gesamten Gespräche handelt, inwieweit sie gekürzt oder nach welchen Kriterien Teile ausgewählt wurden, bleibt dagegen leider unklar. Offenkundig hingegen ist, dass die Überarbeitungen der (bis auf ganz wenige Flüchtigkeitsfehler) sehr sorgfältig edierten Gesprächstranskriptionen sehr dezent ausgefallen sind, denn der jeweilige individuelle Tonfall der Interviewpartner\*innen vermittelt sich ebenso unmittelbar wie die naturgemäß teils assoziative, sprunghafte oder abschweifende Dramaturgie des Interviewformats.

Bei der Anordnung der sieben Gesprächskapitel scheint sich Grünzweig primär chronologisch am Geburtsjahr seiner Interviewpartner\*innen orientiert zu haben. So gehören die sieben interviewten Komponist\*innen – vom 1953 geborenen Georg Friedrich Haas bis zum jüngsten vertretenen Neuwirth-Schüler, dem 1969 geborenen Enno Poppe, reichend – mindestens drei unterschiedlichen Studierendengenerationen an. Die im Vorwort formulierte These Grünzweigs, dass Neuwirth »zu den einflussreichsten Kompositionslehrern seiner Zeit zu zählen ist« (7) wird aber nicht nur durch diese temporale Breite und die Promi-

nenz der Namen gestützt, ebenso unterstreicht die bemerkenswerte stilistische Diversität der sieben Komponist\*innen Neuwirths Einfluss. So sind etwa mit Peter Ablingers Konzeptualismusansatz, Haas' Mikrotonalitätsaneignung oder Bernhard Langs Loop-Musik ausgesprochen unterschiedliche Denkschulen und Traditionslinien in Neuwirths Schülerschaft vertreten. Schon durch Selektion und formale Zusammenstellung seiner Interviewpartner weist Grünzweig also auf die im Verlauf der Gespräche auch inhaltlich thematisierte Qualität von Neuwirths pädagogischem Wirken hin, in Richtung ganz unterschiedlicher ästhetischer Dispositionen und Präferenzen seine Wirkung entfaltet zu haben.

## PERSPEKTIVITÄT

Die grundlegende, im Vorwort explizit reflektierte Entscheidung Grünzweigs, die sieben Gespräche unkommentiert nebeneinandergestellt zu präsentieren, erzeugt im Resultat eine Multiperspektivität, welche sowohl für den informativen Gehalt der einzelnen Gespräche wie auch für die Leseerfahrung und Wirkung des Bandes als Ganzes konstitutiv ist. Auf inhaltlicher Ebene bildet die Person Neuwirths das gemeinsame Objekt, auf das die sieben Interviewten – durch Grünzweigs Fragestellungen mal mehr, mal weniger gezielt gelenkt – ihren subjektiven Fokus richten. Neben den naturgemäß individuell unterschiedlichen Wahrnehmungen, Meinungen und Wertungen, die in das jeweils gezeichnete Neuwirth-Porträt einfließen, ist es dabei auch die zeitliche Komponente, welche das entstehende Gesamtbild weiter auffächert. Denn einerseits wird von seiner Anfangszeit in Graz, in die Georg Friedrich Haas' und Peter Ablingers Bekanntschaft mit Neuwirth fällt, bis zum Ende des Studiums von Enno Poppe, als Neuwirth kurz vor seiner Emeritierung stand, fast dessen gesamte Hochschulkarriere in den zeitlichen Horizont mit einbezogen, andererseits schreibt sich unweigerlich auch die bekanntermaßen kreative Dynamik des Gedächtnisses in die zum Gesprächszeitpunkt teils über 30 Jahre zurückliegenden Erinnerungen mit ein. Zusammengekommen mit dem zehnjährigen Intervall zwischen Interviews und Veröffentlichung ergibt sich mithin eine multiple zeitliche Brechung,

welche die Autorität eines einheitlichen, umfassenden Bildes oder Narrativs von vornherein in Frage stellt. Ganz ähnlich wie in Akira Kurosawas berühmtem multiperspektivisch erzählten *Rashomon* (1950), einem Lieblingsfilm Neuwirths, auf den er auch in seinem Unterricht immer wieder zu sprechen kam, ist man als Leser\*in dadurch automatisch dazu herausgefordert, auf Zusammenhänge und Bezüge zwischen den unterschiedlichen Darstellungen zu achten und aus den angebotenen Sichtweisen ein eigenes Bild zu extrahieren. In manchen Fällen gelingt das problemlos – über Neuwirths eben erwähnte Referenz auf japanische Filmkunst z. B. wird einhellig berichtet –, in anderen Fällen – besonders was die Bewertung von Neuwirths Lehrerrolle und sein Verständnis von Musiktheorie angeht – gilt es hingegen immer wieder auch, voneinander abweichende Positionen und komplementäre Informationen miteinander abzustimmen. Eine solche aktiv-konstruierende Lesehaltung kann freilich zur Selbstreferentialität tendieren (und ist daher normalerweise auch eher in literarischen Kontexten zu finden); im vorliegenden Fall steht sie allerdings ganz im Dienst der Gesamtwirkung. Diese kann sich erstaunlich effektiv entfalten, einerseits weil die Gespräche eine ausgewogene Balance aus Kon- und Divergenzen, aus offensichtlichen Sinnangeboten und versteckten Interpretationsaufforderungen bieten und andererseits weil die Herausforderung des sinnstiftenden Leseakts die – im Vergleich zu einem konzise ausformulierten schriftsprachlichen Text – naturgemäß relativ geringe bzw. sehr schwankende Informationsdichte aufmerksamkeitsökonomisch kompensiert. Durch die im Laufe der Kapitel immer deutlicher werdende multiperspektivische Grunddisposition erhält der Band, der zunächst noch als leichte, in flüssigem Konversationston gehaltene Lektüre erscheint, mithin eine anfangs nicht erahnte infratextuelle Tiefendimension, welche ganz wesentlich zur Lust am Text beiträgt.

### VIELSCHICHTIGKEIT

Die skizzierte Multiperspektivität bietet nicht nur den Kohärenzstiftenden formalen Rahmen der sieben Gespräche, sie begünstigt auch eine inhaltlich vielschichtige Leseweise des Bandes.

Denn dadurch, dass sich als Fokus der Gespräche ganz klar die Konturierung eines mosaikartigen Neuwirth-Porträts herauskristallisiert, kann der sinnstiftende Leseakt je nach Individualinteresse einzelne Aspekte – sowohl innerhalb als auch außerhalb dieses Rahmens – in den Vordergrund treten lassen, miteinander verbinden oder auch vollkommen ausblenden. So wird z. B. jemand, der sich für das österreichische Musikhochschulwesen der 1970er Jahre interessiert, in den Gesprächen mit Peter Ablinger, Bernhard Lang und Georg Friedrich Haas, in denen diese schildern, wie sie Neuwirth als eine der wenigen Personen an der ansonsten eher regressiven Grazer Musikhochschule kennen und schätzen lernten, sicher die eine oder andere neue Information finden. Nichtexperten hingegen werden diesbezügliche Details, Personen und auch manches Anekdotische einfach überlesen. Ebenso kann man – das jeweilige Interesse vorausgesetzt – ohne Frage auch Aufschlussreiches über individuelle Lebensläufe der interviewten Komponist\*innen und über konkrete damit in Verbindung stehende historische Gegebenheiten erfahren, so etwa wenn Isabel Mundry stimmungsvoll von ihrer musikalischen Sozialisation im West-Berlin der 1980er Jahre erzählt und z. B. von der Schwierigkeit berichtet, überhaupt einen qualifizierten Privatlehrer für Komposition zu finden. Und auch kompositionsmethodisch Interessierte werden immer wieder auf eingestreute Details stoßen, etwa dass offenbar noch vor zwei Lehrendengenerationen (namentlich bei Frank Michael Beyer an der *Hochschule der Künste*) ein an kontrapunktischen Exempla und Praecepta orientierter, aus heutiger Sicht antiquiert wirkender Unterricht im Hauptfach Komposition praktiziert wurde. Doch sieht man von solchen oder anderen eher von Partikularinteressen geleiteten Perspektiven ab, so werden die meisten Leser\*innen die genannten Einzelaspekte doch wohl primär eher als Hintergrund für das wahrnehmen, was sich ohne Frage in den Vordergrund des Sichtfeldes drängt: die Person und das Wirken Gösta Neuwirths.

Versucht man, aus einer übergeordneten, um Ausgewogenheit bemühten Perspektive heraus die unterschiedlichen Sichtweisen auf Neuwirth zusammenzubringen, so ergibt sich ein komplexes, vielschichtiges Bild, auf dessen

Oberfläche gleichwohl einige Merkmale deutlich hervortreten: so etwa die vorurteilslose Offenheit und das aufrichtige Interesse, das Neuwirth gegenüber allen aufbrachte, die sich ernsthaft mit der künstlerischen Moderne im Allgemeinen und der neuen Musik im Besonderen beschäftigen wollten, und – damit verknüpft – die großzügige Bereitschaft, für diese Interessierten ein Ausmaß an Zeit und Energie aufzubringen, welches den Rahmen der Lehrverpflichtungen regelmäßig sprengte und daher oft in außerakademische, halb-private, teils auch freundschaftliche Formate kanalisiert wurde. Zu nennen wäre aber auch Neuwirths auf den ersten Blick alles andere als charismatische, sondern vor allem ein Höchstmaß an Intellektualität und zuweilen auch Zaudern und Skepsis ausstrahlende Erscheinungs- und Ausdrucksweise, welche aber offenbar immer wieder eine ungeahnt enthusiastische Intensität zu vermitteln in der Lage war. Das hing wohl vor allem auch mit Neuwirths spezifischer Art zusammen, von jenen persönlichen, teils recht spezifischen Interessen auszugehen, von denen auch die übersichtliche Zahl seiner fachbezogenen Publikationen zeugen (vor allem sind hier Franz Schreker, die Wiener Schule und die franko-flämische Vokalpolyphonie zu nennen), diese aber immer auch schon zu entpersonalisieren und, teils extrem assoziativ und spekulativ, in größere, die Grenzen von Musiktheorie und Komposition sprengende Kontexte einzubetten. Die virtuose Trans- bzw. Interdisziplinarität dieses scheinbar paradoxen, objektiviert-individuellen, domestiziert-wilden Denkens wurde von vielen Kompositionsstudierenden – insbesondere wenn ihr Hauptfachunterricht eng umgrenzt und vor allem auf handwerkliche Fertigkeiten ausgerichtet war – als eine befreiende Horizonterweiterung erfahren, weshalb sich viele von ihnen immer wieder auch mit eigenen kompositorischen Arbeiten an Neuwirth wandten. Die Faszinationskraft Neuwirths konnte so eine Dynamik entfalten, welche in einer bestimmten Phase der 1980er Jahre zu einer sich aus Neuwirths Theorieseminaren herausbildenden Gruppe führte, welche für Außenstehende zuweilen als esoterisch-sektenhaft wahrgenommen wurde. Diese Wirkung hatte wohl nicht zuletzt auch mit einer nach außen gerichteten Abgrenzung zu tun, welche mit der Übernahme von Neuwirths

grundlegend querständig-rebellischer Haltung gegenüber institutionellen Vorgaben und Zwängen zusammenhing.

Wenn die hier sehr grob zusammengefassten Grundzüge sich – in unterschiedlicher Akzentuierung – durch alle sieben Gespräche ziehen, so weichen die Darstellungen anderer Aspekte in den Augen von Neuwirths früheren Schüler\*innen doch auch signifikant voneinander ab. Diese Varianzen lassen sich einerseits durch unterschiedliche zeitliche Perspektiven auf, im Grunde genommen, konstante Merkmale von Neuwirths Wirken erklären. Während z. B. Haas und Ablinger davon erzählen, dass sie Neuwirth in seiner Grazer Zeit als Verfechter einer ›echten‹ Avantgarde kennenlernten, der aus einer selbstbewusst-kritischen Perspektive heraus aufgezeigt habe, dass »man die Sachen überhaupt auseinandernehmen kann, die erstmal so kompakt daherkommen« (48), so berichtet Orm Finnendahl aus seiner ca. 15 Jahre später gewonnenen Perspektive heraus dagegen von seinem Gefühl, dass »Gösta viel von der Entwicklung der zeitgenössischen Künste nicht mitbekommen hat, aber in seinem Selbstverständnis ständig auf der Höhe seiner Zeit war« (162); und Isabel Mundry hinterfragt nicht zuletzt auch von ihrer Position als Kompositionsprofessorin aus, ob Neuwirths unbedingter Anspruch auf kompositorische Autonomie und künstlerische Unkorruptierbarkeit den Studierenden nicht auch ein problematisches, heutzutage nicht mehr legitimierbares Beispiel potenzieller Kommunikationsverweigerung gegeben habe (134–141). Scheinbar relativ konstante Auffassungen, Interessen und Eigenschaften Neuwirths werden hier also aus unterschiedlichen Perspektiven ganz verschieden gesehen. Andere Abweichungen sind dagegen viel stärker durch die Beziehungsarten und -intensitäten zu Neuwirth sowie die unterschiedlichen Persönlichkeiten der ehemaligen Schüler\*innen bedingt. Das bezieht sich vor allem auf den Gestus der abwägenden Distanznahme. Denn wenn die positiv prägenden Einflüsse Neuwirths in der Darstellung von allen sieben Interviewten auf ähnliche Qualitäten des Lehrers zurückgeführt werden – etwa seine analytische Geistesschärfe, assoziative Originalität und antiautoritäre Art –, so unterscheiden sich die kritischen Auseinandersetzungen mit Neuwirth doch recht stark. Am

besten lässt sich das an den Darstellungen Mundrys und Kyburz' ablesen, beide Angehörige des oben erwähnten inneren ›Gösta-Zirkels‹ in Neuwirths früher HdK-Zeit.

Mundrys bereits oben skizzierte teils kritische Beurteilung ist nicht nur sehr differenziert gehalten, sie basiert auch auf der explizit selbstreflektierten Beschreibung einer allmählichen Entzauberung von Neuwirths Faszinationskraft auf sie. Die Kritik Hanspeter Kyburz' hingegen fällt deutlich prinzipieller aus. So schildert dieser zwar einerseits einen ähnlichen Relativierungsprozess, wenn er vor allem das zeitgleich begonnene Studium bei Carl Dahlhaus an der *Technischen Universität* dafür verantwortlich macht, dass viele spekulative Thesen Neuwirths, die zunächst »unglaublich interessant wirkten, [...] sich später als leer erwiesen« (94 f.), gleichzeitig unterstellt er Neuwirth aber auch eine gezielte Verunklarungsstrategie: »Er [Neuwirth] hat Dinge auch bewußt spekulativ dargestellt. Und diese produktive Verwirrung bekam irgendwann etwas Habituelles, Stilisiertes, auch Selbststilisiertes [...].« (82) Eine solche sich am Ideal objektiver Darstellungsweise und überzeitlicher Geltung orientierende Problematisierung ist ohne Frage legitim und – setzt man einen wissenschaftlichen Maßstab an Neuwirths Thesen an – auch geboten (ein gutes Exemplifikationsobjekt dafür stellt z. B. Neuwirths Artikel über gematrisches Denken bei Josquin des Prez dar)<sup>2</sup>, gleichzeitig verfehlt sie aber auch das Moment situativ-suggestiver Inspiration, welches laut Kyburz so charakteristisch für Neuwirths Unterrichtsweise war und – so ist den anderen Gesprächen zu entnehmen – auf die Mehrzahl der Studierenden auch vollkommen authentisch gewirkt hat.<sup>3</sup>

2 Vgl. Neuwirth 1982.

3 Kyburz' unausgewogene Kritik ist vielleicht aus seiner intensiven Involvierung in die Einfluss-sphäre Neuwirths zu erklären. So wurde er – wie sich aus den Gesprächen mit Bernhard Lang und Orm Finnendahl ergibt – unter allen Mitgliedern des ›Gösta-Zirkels‹ aus der Außenperspektive als Neuwirths glühendster Anhänger angesehen – eine Rolle, die er in seinem eigenen Interview bezeichnenderweise gänzlich ausklammert.

## ÜBERTRAGBARKEIT

Kyburz' Kritik berührt gleichwohl einen neuralgischen Punkt, der für eine musiktheoretische Rezeptionsperspektive, die nach der Relevanz und potenziellen Übertragbarkeit von Neuwirths Hochschulwirken fragt, von entscheidender Bedeutung ist. Er betrifft gleichermaßen das Selbstverständnis wie die Außenwahrnehmung Neuwirths im Spannungsverhältnis zwischen künstlerisch-assoziativ-generativem und wissenschaftlich-universalistisch-exaktem Denken. Isabel Mundry fasst das sehr schön zusammen, wenn sie Neuwirth als jemanden beschreibt,

der auf sehr eigenwillige Weise die Dinge so in Beziehung zueinander setzt, daß sie für ihn sinnhaft werden und aus dieser Perspektive auch für andere interessant sind. Das sind Bereiche gewesen, die je einen institutionell eigenen Ort hatten, aber selten zusammenkamen. Gösta ist im Grund inter- oder transdisziplinär in sich selbst [...], er hat sich erlaubt, den Umgang mit Musikwissenschaft und Theorie nicht als institutionelle Vorgabe zu betrachten [...], sondern als eine Möglichkeit, die man selbst bespielt. (133)

Wesentliche Kernaspekte der Lehrgestalt Neuwirth scheinen hier noch einmal zusammengefasst auf: der persönliche Zugriff und Enthusiasmus für die Sache, die Lizenz zum selbstbestimmten Denken, die Modernität grenzüberschreitender Zusammenhangsbildungen, die Faszinationskraft, welche nicht nur auf Wissen, sondern auch auf Suggestion und konstruktiver Spekulation beruht. Einige dieser Merkmale sind nun ohne Frage Qualitäten, die auch für die heutige musiktheoretische Praxis in Forschung wie Lehre Maßstäbe abgeben könnten. Wenn z. B. Enno Poppe eindrücklich beschreibt, dass es Neuwirth selbst bei der Korrektur simpler Kontrapunktaufgaben stets darum ging, dass »auch in den einfachsten Dingen immer Ideen verborgen sind« (175), dann drückt sich darin ein von künstlerisch-kompositorischer Praxis durchdrungener Ansatz aus, der für einen inspirierten musiktheoretischen Unterricht als nach wie vor vorbildhaft gelten kann. Andere Aspekte hingegen erscheinen problematischer. So sollte sich die gegenwärtige Musiktheorie, gerade weil sie immer noch zwischen künstlerischer Scylla und wissenschaftlicher Charybdis manövriert, vielleicht

weniger mithilfe eines vagen, assoziativ-spekulativen Richtungssinns als vielmehr anhand eines klaren Methodenkompasses orientieren. Folglich gälte es, wissenschaftliche und künstlerische (inklusive spekulativer) Ansätze und Paradigmen in ihrem Methodenrepertoire zunächst einmal klar auseinanderzuhalten und – wenn gewünscht – explizit gekennzeichnet miteinander in Beziehung zu setzen. Georg Friedrich Haas' mit offensichtlichem Bedauern geäußerte Bemerkung, dass es in der heutigen Hochschullandschaft keinen Platz mehr für eine Lehrgestalt wie Gösta Neuwirth gäbe (vgl. 23), wäre in dieser Hinsicht daher auch zu relativieren. Denn die Besetzung einer Professur für die Geschichte der Musiktheorie (diese hatte Neuwirth in Berlin inne) mit jemandem, der fast ausschließlich systematisch und spekulativ argumentiert, wäre in Zeiten historisch informierter Musiktheorie mit gutem Recht undenkbar.

Abgesehen von den oben skizzierten allgemeinen berufsethischen und persönlichkeitsbezogenen Qualitäten erscheint eine Übertragung von Neuwirths Unterrichtspraxis auf heutige Verhältnisse also schwierig, nicht zuletzt auch, weil sich die hochschulpolitischen Rahmenbedingungen so grundlegend geändert haben, dass die Lizenzen der Unterrichtsgestaltung, die sich Neuwirth gestattete, im heutigen durchorganisierten Bachelor- und Mastersystem vollkommen unmöglich erscheinen. Gleiches gilt – auch wenn hier die Freiheiten im künstlerischen Hauptfachunterricht immer noch größer sein mögen – auf dem Feld der Kompositionslehre. Dass der Band hier eher allgemeine als methodisch konkrete Anregungen liefern kann, liegt einerseits daran, dass Neuwirth in seiner Rolle als ›alternativer‹ Kompositionslehrer seine Wirkungskraft oftmals gerade durch die Komplementarität zum regulären Kompositionsunterricht entfalten konnte, während ein

ausschließlicher Hauptfachunterricht ohne Frage ganz eigene Anforderungen stellt; andererseits erfolgen die in den einzelnen Gesprächen enthaltenen Diskussionen kompositionstechnischer Fragestellungen formatbedingt ohne Anschauungsmaterialien wie Partituren oder ähnliches und sind deswegen schlicht zu abstrakt gehalten, als dass genauere methodische oder systematische Schlüsse aus ihnen gezogen werden könnten. Der im Titel des Bandes dem Gespräch mit Enno Poppe entnommenen Frage, wie im und durch den Kompositionsunterricht Musik entstehe, kann der Band daher nur andeutungsweise beikommen. Die versprochene Einsicht ins Innenleben des Kompositionsstudiums aus den persönlichen, größtenteils informativen, teils auch anekdotischen Erinnerungen der interviewten Komponist\*innen ist gleichwohl höchst lesenswert und teilweise auch recht unterhaltsam. Der Hauptverdienst des Bandes liegt aber ohne Frage in der multiperspektivisch-historiographischen Rekonstruktion einer fiktiven ›Klasse Neuwirth‹. Mit dieser vielstimmig aufgefächerten Hommage an eine beeindruckende Lehrgestalt gelingt Grünzweig eine Fortschreibung seines bereits 1997 zum 60. Geburtstag Neuwirths publizierten Sammelbandes zu dessen Schaffen. Anders als dort kommt Neuwirth selbst allerdings nicht zu Wort, vielmehr ist er allein durch eingestreute Manuskriptseiten einzelner Kompositionen vertreten. Diese editorische Geste passt sich stimmig in das ungewöhnliche Format des Bandes ein und trägt dazu bei, dass eine von Isabel Mundry beiläufig geäußerte, aber vollkommen zutreffende Forderung eingelöst wird, nämlich dass eine angemessene Rezeption des Wirkens von Gösta Neuwirth »genauso eigenwillige Formen entwickeln muß, wie sein Schaffen eigenwillig ist« (135).

Tom Rojo Poller

## Literatur

- Grünzweig, Werner (Hg.) (1997), *Gösta Neuwirth. Verzeichnis der musikalischen Schriften und Editionen, Inventar der Musikalien im Gösta-Neuwirth-Archiv*, Hofheim: Wolke.
- Neuwirth, Gösta (1982), »Erzählung von Zahlen«, in: *Josquin des Prés* (= Musik-Konzepte, Bd. 26/27), hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik, 4–38.
- Schlothfeldt, Matthias (2015), *Komponieren im Unterricht*, 2. Auflage, Hildesheim: Olms.
- Schlothfeldt, Matthias / Philipp Vandr  (Hg.) (2018), *Weikersheimer Gespräche zur Kompositionspädagogik*, Regensburg: ConBrio.
- Wieneke, Julia (Hg.) (2016), *Zeitgenössische Musik vermitteln in Kompositionsprojekten an Schulen*, Hildesheim: Olms.

Poller, Tom Rojo (2020): Werner Grünzweig, *Wie entsteht dabei Musik? Gespräche mit sechs Komponisten und einer Komponistin über ihre Studienzeit*, Neumünster: von Bockel 2019. ZGMTH 17/1, 207–213.  
<https://doi.org/10.31751/1038>

© 2020 Tom Rojo Poller (trp@trpoller.de)  
Universität der Künste Berlin [Berlin University of the Arts]

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.  
This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 15/01/2020  
angenommen / accepted: 15/01/2020  
veröffentlicht / first published: 15/06/2020  
zuletzt geändert / last updated: 15/06/2020