

Als klug ist hier die Entscheidung der Herausgeber einzuschätzen, den Nummerierungsapparat schlank zu halten und Werke in größere Kontexte einzuordnen, gegebenenfalls auch, sobald sie in ihrer Rezeptionsgeschichte mittlerweile als eigenständige Komposition gelten. Beispielsweise wurde die *Aladdin-Suite*, die weitaus häufiger aufgeführt wird als die komplette Bühnenmusik, nicht einzeln ausgewiesen, sondern unter dem Gesamttitel (CNW 17) als Musik zum Schauspiel *Aladdin eller den forunderlige Lampe* (*Aladdin und die Wunderlampe*) op. 34 nach Adam Oehlenschläger zusammengefasst. Dieses Verfahren wird konsequent beibehalten, hat aber zur Folge, dass der Benutzer vor die Herausforderung gestellt wird, den Ursprungsort eines Werkes zu kennen. So ist eines der weit verbreitetsten Instrumentalwerke Niensens *Taaen letter* (*Der Nebel lichtet sich*) lediglich unter der Schauspielmusik zu Helge Rodes *Moderen* (*Mutter*) op. 41 (CNW 18) zu finden. Ohne diese Kenntnis hilft auch der Index nicht weiter, der lediglich die Hauptwerkstitel ausweist. Etwas umständlich ist es daher, letztlich die online-Version des Katalogs befragen zu müssen. Darüber hinaus unterscheidet der Katalog etwas umständlich bei den als (un)selbstständig geltenden Werken zwischen Instrumental- und Vokalwerken. Lieder, die aus Bühnenmusiken stammen, mittlerweile aber vorwiegend einzeln aufgeführt oder publiziert worden sind, bekamen eine eigenständige Nummer zugewiesen.

Ansonsten besticht das Werkverzeichnis durch ein sauberes und übersichtliches Layout (auch im Notensatz), das weder überfrachtet noch unübersichtlich wirkt. Jeder Eintrag enthält knappe Informationen zur Genese des Werkes und seiner Identifikation. Vor allem Letzteres ist für praktische wie wissenschaftliche Zwecke vorgenommen worden, da sowohl die FS-Nummer als auch die Signatur des Manuskripts in der Carl-Nielsen-Sammlung der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen vermerkt sind.

Ist der Katalog auch insgesamt als durchaus gelungen und gut durchdacht zu loben, so stellt sich dennoch die Frage nach dem Sinn der Existenz einer Printversion. Die Herausgeber selbst weisen darauf hin, dass hier weiterführende Informationen zu Aufführungen, Kritiken, Referenzen zu anderen Quellen und Dokumenten sowie Bibliographien fehlen. All das, d. h. die vollständigen Informationen zu den einzelnen Werken, digitalisierte Manuskripte und die komplette Nielsen-Ausgabe im pdf-Format sind direkt und barrierefrei (d. h. die Partituren und das Stimmenmaterial sind im Verkauf erhältlich) in der imposanten online-Version zugänglich. Als Brücke aus Papier dorthin funktioniert der Nielsen-Katalog zweifellos, kann aber in der Fülle an Mehrwert mit dem digitalen Angebot aus den beschriebenen, durchaus nachvollziehbaren Gründen nicht mithalten. ◀◀

Fritz Trümpi und Simon Obert (Hgg.)

Musikkritik. Historische Zugänge und systematische Perspektiven

(= **Anklaenge. Wiener Jahrbuch für Musikwissenschaft**)

Wien: Mille Tre 2015; 204 S.; ISBN 9783900198428

Patrick Becker

Fritz Trümpi und Simon Obert erläutern in ihrem Vorwort, dass sie mit diesem Jahrbuch frappierende Lücken in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Musikkritik beleuchten möchten, von deren andauernder Existenz selbst aktive Musikkritiker verblüfft sein können. Der Band wird eröffnet mit einem Beitrag des britischen Musikwissenschaftlers Chris Atton, in dem der Autor sich aus historischer Perspektive mit der

Popmusikkritik beschäftigt. Mit dem Kommunikationswissenschaftler Don McLeese diagnostiziert Atton die zunehmende Verfügbarkeit von Musik im digitalen Zeitalter und wie der wachsenden Zahl an Musikliebhabern, die selbst zu Stift respektive Tastatur greifen, um über ihre Musik zu schreiben, ein umgekehrter Prozess im professionellen Journalismus entgegengesetzt ist, da die Gruppe von Kritikern, die von ihrer Arbeit noch leben

können, immer weiter schwinde. Dabei kann Atton mit seiner fundierten Analyse aufzeigen, dass die Ursprünge des Popmusikjournalismus in den 1960er Jahren gerade in sogenannten Fanzines lagen – von Enthusiasten verantwortete Magazine, die den dynamischen Trends der Zeit besser gerecht wurden als alteingesessene Publikationen der Musikindustrie. Die experimentellen Formen des Laienjournalismus entwickelten sich in einem Professionalisierungsprozess hin zu einer berufsständigen Popmusikkritik, für die Verlagspolitik eine zunehmende Rolle spielte und die auch mit rein konsumorientierten Formaten liebäugelten.

Vor dem Hintergrund der fundierten Argumentation Attons bleibt fraglich, wieso André Doehring in seinem Beitrag »Von Magazinen, Märkten und MedienakteurInnen« den Begriff Popmusikjournalismus definieren möchte, aber digitalen Genres wie dem Blog die Teilhabe daran abspricht. Am Beispiel des Magazins *Electronic Beats*, das von der Deutschen Telekom AG konzipiert wird, betreibt Doehring Quellenkritik, die an Pierre Bourdieus Kultursoziologie geschult ist. Für seine Methode beruft sich Doehring auf das sogenannte Zwiebel-Modell des Kommunikationswissenschaftlers Siegfried Weischenbergs, das Handlungskontexte von Medienakteuren zu beschreiben vermag. Es wäre angebracht gewesen, wenn Doehring an dieser Stelle nicht nur Namen genannt, sondern auch die Konsequenzen aus dieser theoretischen Verklammerung aufgezeigt hätte. Es bleibt aber ein Verdienst des Verfassers, zu derlei Überlegungen anzustiften.

Reflexionen bieten auch Juri Gianninis Ausführungen zur zeitgenössischen Musikkritik. Der Autor beschreibt die Reduzierung von Musik auf ihre Gebrauchsfähigkeit in den Medien und wie sie als Projektionsfläche für allerlei emotionale Bedeutungszuschreibungen wird. Giannini versteht Kritik im Anschluss an Frank Hentschel als Interpretation von Musik, deren Verhaltensmuster ideologisch vorbestimmt ist. Mit dem Eifer eines Detektivs geht Giannini der Berichterstattung dreier Konzerte der Wiener Philharmoniker unter der Leitung von Gustavo Dudamel nach, die in Luzern, Wien und New York stattfanden und empfiehlt der Musikkritik in feinsten marxistischer Manier »Selbstkritik« (S. 150).

Katherine Baber benennt diese ideologischen Mechanismen zwar nicht als solche, in ihrer Untersuchung der Rezeption von Leonard Bernstein und seinen Interpretationen der Musik Gustav Mahlers in den USA und Wien wird aber deutlich, dass sie auch hier am Werk gewesen sind. Im Wechselspiel von Mahlers eigener »transatlantischer Biographie«, seiner Musik und ihrer Interpretation durch Bernstein sei der amerikanische Dirigent als »Kosmopolit« konstruiert worden. Offensichtlich wurde Bernstein in der zeitgenössischen Musikkritik so zu einem Symbol der freiheitlich-westlichen Welt: Der Begriff des Weltbürgertums musste in den Staaten des realexistierenden Sozialismus zur Diffamierung von Dissidenten und als Deckmantel staatlich sanktionierten Antisemitismus hinhalten – man denke nur an die Prager Slánský-Prozesse.

In seiner Glosse »Erst dem Leser das Vergnügen, dann dem Kritiker« das Lob stellt der Musikjournalist Christian Barzins die emphatische Frage »Kritiker oder Journalist?« Der Autor ergeht sich aber nicht in Klagen über die verrohten Zeiten und Probleme der aktuellen Musikkritik. Stattdessen tritt er für einen publikumsorientierten Musikjournalismus ein, der sich nicht mit der Aufzählung von Fakten aufhalten, sondern meinungsbildend sein soll. Daran anknüpfend lässt sich das Gespräch zwischen dem Komponisten Johannes Maria Staud und Fritz Trümpli lesen, die über das Verhältnis der Musikkritik zum »Neuen« reden. Die beiden sehen den Prozess der zunehmenden Repertoirefixierung im 19. Jahrhundert als Ursache des ambivalenten Verhältnisses der Kritik zur zeitgenössischen Musik, das durch die mangelnden »musiktheoretischen Fähigkeiten, eine Partitur überhaupt lesen zu können« noch verstärkt wird (S. 162). Indes sei die schnelle Flucht nach vorn, in die Meta-Kritik, auch nicht die richtige Lösung: »Eine Kritik der Musikkritik bestätigt diese letztlich ebenso wie die noch so harsche Urteile fällende Musikkritik die Musik und den Musikbetrieb« (S. 166). Quasi als Anregung zu weiterer Forschung wird das Jahrbuch mit einer Auswahlbibliographie zur Thematik abgerundet, die von Eva Mayerhofer erstellt wurde und zeitlich an den Artikel *Musikkritik* von Ulrich Tadday, Christoph Flamm und Peter Wicke in der *MGG2* anschließt (Sachteil, Bd. 6, 1997).

In ihrem Vorwort befürchten die beiden Herausgeber, dass sie mit der bloßen »Erwähnung solcher Lücken nun Widerspruch ernten« (S. 7). Derlei Widersprüche dürfen nach der Lektüre des Jahrbuchs getrost entkräftet werden: Die Methodenvielfalt der Beitragenden und der weit gefächerte historische Rahmen ihrer Untersuchungsgegenstände zeigen Problemfelder der Musikkritik auf – nicht nur in der Vergangenheit, sondern auch in der Gegenwart. Glücklicherweise beschränken sich die Autoren dabei nicht auf die naheliegende Wehklage über Sprachkrisen, die mangelnde Professionalität des Musikkritikers und sein beschränktes Geschichtsverständnis – all dies könnte auch schon in einer Rezension Kurt

Tucholskys gefunden werden. Eine besondere Würdigung verdienen die – bisweilen versteckten – Verbindungslinien zwischen den einzelnen Beiträgen: So manche Aufsätze schließen thematisch aneinander an, einige Autoren gehen von ähnlichen Prämissen aus oder versuchen mit ähnlichen Zielen ihrem Gegenstand gerecht zu werden, so dass dem Jahrbuch eine hohe innere Schlüssigkeit und Aussagekraft attestiert werden dürfen. Der Band lebt von der Verbundenheit seiner Mitwirkenden zu ihren Forschungsgegenständen, die aus ihrer eigenen Praxis als Musikkritiker gespeist ist und das Jahrbuch zu einem wichtigen Beitrag zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Musikjournalismus macht. ◀◀

Waleri Smirnow

Igor Strawinskys früher Aufstieg zum Ruhm. Hintergründe und Analysen

(= *Studia slavia musicologica* 52, *Strawinsky-Studien* 1)

Berlin: Kuhn 2014; 295 S.; ISBN 9783936637274

Angelo Cantoni

The Language of Stravinsky

(= *Musikwissenschaftliche Publikationen* 42)

Hildesheim: Olms 2014; 500 S.; ISBN 9783487151182

Wolfgang Rathert

Zwei Strawinsky-Bücher sind hier anzuzeigen – eine auf Englisch verfasste analytische Studie von Angelo Cantoni und die erst jetzt in deutscher Sprache erschienene Studie Waleri Smirnows, eines Nestors der sowjetischen bzw. russischen Strawinsky-Forschung, die im russischen Original bereits 1970, als noch zu Lebzeiten des Komponisten, veröffentlicht wurde. Was die beiden Bücher (und mit ihnen das Gros der Strawinsky-Literatur) eint, ist die ungebrochene Faszination, Persönlichkeit und Werk Strawinskys zu ergründen; was sie unterscheidet, sind die Herangehensweisen. So steht dem hermeneutisch-immanenten, sich vornehmlich an Musiktheoretiker richtenden Ansatz Cantonis der historisch-kritische Zugang Smirnow gegenüber, dessen emphatisch-narrative, mit zahllosen biographischen Details versehene Darstellung fast

wie ein Anachronismus anmutet. In der Gegenüberstellung beider Bücher zeigt sich nicht nur das Spektrum der Möglichkeiten einer Annäherung an Strawinskys Musik, sondern umgekehrt auch die Aussichtslosigkeit des Unterfangens, dem Phänomen Strawinsky in allen Facetten gerecht werden zu wollen. Es sei denn, man heißt Richard Taruskin, dessen monumentale Studie *Stravinsky and the Russian Traditions. A biography of the works through Mavra* (Berkeley 1996) bis heute für die ersten beiden Jahrzehnte von Strawinskys kompositorischer Entwicklung das Maß aller Dinge geblieben ist und wohl auch bleiben wird; und natürlich hatte Taruskin auch die russische Originalausgabe des Buchs von Smirnov rezipiert. (Ob Taruskin noch einen oder mehrere Folgebände vorlegen wird, bleibt abzuwarten; welche innere und äußere

