

Zwischen Transfer und Transformation
Horizonte der Rezeption von Musik

WIENER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKWISSENSCHAFT

Begründet von Othmar Wessely (Bd. 1–35)
Fortgeführt von Theophil Antonicek und Elisabeth Th. Hilscher (Bd. 36–38)
sowie von Theophil Antonicek und Gernot Gruber (Bd. 39–44)

Herausgegeben von Michele Calella und Birgit Lodes

BAND 51

Zwischen Transfer und Transformation
Horizonte der Rezeption von Musik

Herausgegeben von
Michele Calella und Benedikt Leßmann
unter Mitarbeit von Cora Engel

**ZWISCHEN TRANSFER
UND TRANSFORMATION
HORIZONTE DER
REZEPTION VON MUSIK**

HERAUSGEGEBEN VON
MICHELE CALELLA UND BENEDIKT LESSMANN
UNTER MITARBEIT VON CORA ENGEL

HOLLITZER



Gedruckt mit Unterstützung des
Instituts für Musikwissenschaft der Universität Wien



universität
wien

Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft
des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Wien
Reihenherausgeber: Michele Calella und Birgit Lodes

Umschlagbild: Cora Engel und Benedikt Leßmann
unter Verwendung von wortwolken.com

Umschlaggestaltung und Satz: Gabriel Fischer
Lektorat: Cora Engel
Hergestellt in der EU

© 2020 by HOLLITZER Verlag, Wien

ISBN 978-3-99012-779-7

ISSN 2617-3344

HOLLITZER



www.hollitzer.at

INHALT

MICHELE CALELLA UND BENEDIKT LESSMANN Vorwort	7
MICHELE CALELLA Musikhistorische Rezeptionsforschung jenseits der Rezeptionstheorien	11
MELANIE UNSELD Rezeption als vielgestaltige Praxis. Oder: Wer erinnert welche Musik wie, wann und warum?	29
ULRICH KONRAD Können Notentexte miteinander in Dialog treten? Überlegungen zu Intertextualität und Musikhistoriographie	55
HANS-JOACHIM HINRICHSEN Edition als Rezeption und Interpretation (am Beispiel Bruckner)	83
STEFAN KEYM Rezeption der Rezeption: Zur semantischen und ästhetischen Relevanz musikalischer Zitate für den ‚impliziten Hörer‘ in Instrumentalwerken von Wagner, Mendelssohn und Brahms	115
BENEDIKT LESSMANN Übersetzung – ein Thema der Musikforschung?	147
ANDREAS MÜNZMAY Kulturtransferforschung und Musikwissenschaft	175
RALF VON APPEN UND STEFFEN PETER Musik-Recycling. Formen der Intertextualität in populärer Musik am Beispiel von Irving Berlin und KRS-One	193
MARKUS GRASSL Interpretationsforschung – Aufführungsgeschichte – Aufführungspraxis. Annotationen zu ihrem Verhältnis	215

FRIEDERIKE WISSMANN	
Intermedialität in der Musikforschung	239
ANNA LANGENBRUCH	
Performing Music History: Interferenzen zwischen Rezeptionstheorie, (Musik-)Geschichte und Aufführung	265
WOLFGANG AUHAGEN	
Rezeption von Musik aus Sicht der empirischen Musikforschung	291
BIOGRAPHIEN	309
PERSONEN- UND WERKREGISTER	313

VORWORT

Die Beschäftigung mit der Rezeption braucht heute in der Musikwissenschaft keine Rechtfertigung mehr. Es entsteht im Gegenteil sogar der Eindruck, dass ihr Fehlen in Überblicksdarstellungen begründet werden muss, und so ist es kein Zufall, dass der Herausgeber eines jüngst erschienenen Kompendiums zur Historischen Musikwissenschaft in der Einleitung beim Hinweis auf die unvermeidlichen Lücken im Band die Rezeptionstheorie als eines von wenigen nicht behandelten Themen ausdrücklich nennt.¹

Was in der Musikwissenschaft unter Rezeption verstanden wird, steht allerdings nicht fest. Denn die Häufigkeit, mit welcher der Begriff Rezeption verwendet worden ist, und die Selbstverständlichkeit, mit der man Rezeption als Perspektive auf disparate Themen angewandt hat – meist implizit als Alternative zur auktorialen Intention –, trägt nicht gerade zur theoretischen Klarheit bei. Auf diese terminologische Vieldeutigkeit aufmerksam zu machen und die gegenwärtige Vielfalt der Theorie und Praxis musikwissenschaftlicher Rezeptionsforschung anschaulich zu machen – das war das Ziel der Ringvorlesung, auf deren Vorträgen der vorliegende Band beruht.

Geht man etymologisch von der Bedeutung des lateinischen Verbs *recipere* aus (aufnehmen, auf sich nehmen, empfangen), kann unter Rezeption jegliches Phänomen der materiellen und geistigen ‚Aufnahme‘ verstanden werden, bei dem ein Subjekt ein fremdes Objekt sozusagen ‚empfängt‘. Dieser Akt des Entgegennehmens sowie vor allem die Tätigkeiten, die mit dem Wahrnehmungs- und Aneignungsprozess einhergehen, gehören zum Kerngebiet einer Rezeptionsforschung, die bereits in der frühen Phase ihrer Entwicklung als empirischer Forschungsansatz der Musikwissenschaft ihr Augenmerk auf die Reaktionen der Hörer im Umgang mit Musik legte.

1 Frank Hentschel, „Einleitung“, in *Historische Musikwissenschaft*, hrsg. von dems., Laaber 2019 (Kompendien Musik 2), S. 9–17, hier S. 15. Die anderen nicht berücksichtigten Themen, die Hentschel nennt, sind Genderforschung und Musikphilologie (denen eigene Kompendien innerhalb derselben Reihe gewidmet sind) sowie Musik und Narrativität.

Neben diese genuin musikwissenschaftliche Rezeptionsforschung empirischer Prägung trat als hermeneutische bzw. phänomenologische Alternative das, was seit den 1970er-Jahren vor allem in der Literaturwissenschaft als Rezeptionsgeschichte oder Rezeptionsästhetik entwickelt worden war (Hans Robert Jauß, Wolfgang Iser u. a.). Die starken Vorbehalte, die insbesondere Carl Dahlhaus gegenüber diesem Trend hegte, deuten auf die Schwierigkeiten hin, die eine autor- und werkzentrierte Musikwissenschaft damit hatte, die erkenntnistheoretische Bedeutung des rezipierenden Subjektes zu akzeptieren.

Dennoch löste die musikwissenschaftliche Rezeptionsforschung dieser Jahre – nicht zuletzt durch eine Domestizierung – wichtige Impulse in der Musikwissenschaft aus. Dies wird besonders bei der in den 1970er-Jahren ansetzenden Erforschung der ästhetisch-publizistischen Rezeption von Komponisten und Werken deutlich, dann aber auch in der zunehmenden Aufmerksamkeit auf die performative Rezeption notierter Musik, die in den 1980er- und 1990er-Jahren zur Grundlage einer neuen Forschungsrichtung, der Interpretationsforschung, geworden ist. Vor allem durch das Interesse an kompositorischer Rezeption konnte parallel dazu die Erforschung von ‚innermusikalischen‘ Aneignungsprozessen in eine Musikgeschichte integriert werden, die sich oftmals immer noch primär als Kompositionsgeschichte einer westlichen Musik verstand, in der bereits seit dem Mittelalter eine breite Palette an ‚Entlehnungen‘ feststellbar ist. In diesem Rahmen erfolgte ferner der Rekurs auf die literarischen Theorien der Intertextualität.

Berücksichtigt man auch die Tatsache, dass der in den letzten Jahrzehnten spürbar gewordene Cultural Turn in der Musikwissenschaft zu einem verstärkten Interesse für Diskurse, Medien und soziale Kontexte geführt hat, wird klar, weshalb dieses jahrzehntealte Paradigma immer noch in aller Munde ist und weshalb die Bedeutungszunahme der Rezeption in der Musikwissenschaft auch mit einer enormen Diversifizierung der Gegenstände und Theorien einhergegangen ist.

Dementsprechend wird in diesem Band kein einheitliches Forschungsprogramm und keine übergreifende Theorie oder gar ein normatives Konzept für die Untersuchung musikalischer Rezeption festgelegt, sondern eine Reihe von Diskussionen über Gegenstände, Theorien und Methoden angeboten, die in Zusammenhang mit der Rezeption von Musik bzw. musikbezogenen Texten und Phänomenen stehen und den aktuellen Stand der Forschung widerspiegeln. In gewissem Sinne wird somit eine Palette von Themen angeboten, die – wie der Titel „Zwischen Transfer und Transformation“ andeutet – den Akzent auf verschiedene Formen der materialen bzw. medialen ‚Bewegung‘ legen und sich zugleich mit dynamischen, transformativen Prozessen unterschiedlicher Kommunikationsformen in der Musikkultur befassen.

Daher spielt die kompositorische Rezeption in diesem Band zwar in mehreren Beiträgen eine wichtige Rolle, wie die Aufsätze von Ulrich Konrad, Stefan Keym und Ralf von Appen/Steffen Peter zeigen, doch war es den Herausgebern ein wichtiges Anliegen, das Spektrum zu erweitern. Neben den traditionellen Bereichen der Editions- und der Interpretationsforschung, hier durch die Texte von Hans-Joachim Hinrichsen und Markus Grassl vertreten, finden auch konstruktivistische Perspektiven eine gewisse Aufmerksamkeit, wie die Beiträge von Melanie Unsel über die Erinnerungsforschung und von Anna Langenbruch über die Rezeption des Komponistenbildes zeigen. Andere Beiträge beschäftigen sich mit den interkulturellen Bedingungen von Transformationsprozessen, wie Andreas Münzmay's Beitrag zur Kulturtransferforschung und Benedikt Leßmann's Diskussion der Übersetzung von Libretti und musikästhetischen Texten, während Friederike Wißmann in ihrem Beitrag zur Intermedialität über Medienkombination und Medienwechsel referiert. Den Abschluss des Bandes bildet ein Beitrag von Wolfgang Auhagen zu einem Gebiet, das bei der Diskussion über die Rezeptionsforschung in der Historischen Musikwissenschaft oft vergessen wird, nämlich die empirische Rezeptionsforschung in der Musikpsychologie und -soziologie. Bei der als Einleitung vorgestellten Einführung in die musikwissenschaftliche Rezeptionsforschung von Michele Calella handelt es sich um eine leicht überarbeitete Version eines bereits vorab publizierten Beitrags, der uns als allgemeiner Überblick an dieser Stelle unentbehrlich schien, da alle anderen Beiträge jeweils Spezialphänomene fokussieren. Für die Genehmigung zum Wiederabdruck danken wir Joachim Brügge sowie dem Rombach-Verlag herzlich.

Mit Ausnahme des zuletzt erwähnten Beitrags basiert der vorliegende Band auf einer im Wintersemester 2017/18 am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien veranstalteten Ringvorlesung, die denselben Titel trug wie dieses Buch. Ziel der Reihe war die Vorstellung verschiedener mit Rezeption verbundener Themen und Paradigmen und deren Anwendung auf konkrete Beispiele. Während wir die Thementumrisse jeweils vorgegeben haben, waren die ReferentInnen frei in der Wahl dieser Beispiele, die sich in der Regel aus den jeweiligen Forschungsschwerpunkten ergeben haben, die ganz überwiegend im Bereich der europäischen Musikgeschichte liegen.² Den auch pädagogisch begründeten Doppelcharakter aus Überblick und Fallbeispiel haben die Beiträge in ihrer schriftlichen Form prinzipiell beibehalten.

2 Den AutorInnen war es außerdem freigestellt, wie sie mit der Problematik geschlechtergerechter Sprache umgehen. Auf eine Vereinheitlichung über den gesamten Band hinweg haben wir deswegen verzichtet.

Wir danken allen ReferentInnen sehr herzlich für ihre anregenden Vorträge sowie für ihre Bereitschaft, diese in eine Schriftfassung zu bringen. Wir bedauern, dass die Vorträge von Nils Grosch („Das Potenzial einer anderen Rezeptionsforschung, oder: Was die Musikwissenschaft von den Cultural Studies lernen kann“) und von Christoph Hust („Wege der Musiktheorie in Leipzig in der Mitte des 19. Jahrhunderts“) nicht in den Band aufgenommen werden konnten. Der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien möchten wir für die Finanzierung der Veranstaltungsreihe, dem Hollitzer-Verlag, namentlich Sigrun Müller, für die gewohnt angenehme und professionelle Zusammenarbeit und den KollegInnen am Institut für Musikwissenschaft für vielfältige logistische wie moralische Unterstützung herzlich danken. Letzteres gilt ganz besonders für Cora Engel, deren Mitarbeit weit über das umsichtige Textlektorat hinausging und sich etwa auch auf Fragen der konzeptionellen und organisatorischen Planung des Bandes erstreckte. Luise Adler ist für die Korrektur einzelner Beiträge sowie für die Erstellung des Registers zu danken. Außerdem danken wir der Person, die das anonyme Peer Review für diesen Band übernommen hat. Last but not least gilt den KollegInnen und Studierenden, die die Vorträge besucht haben, unser besonderer Dank: für ihr reges Interesse sowie nicht zuletzt für ihre Wortmeldungen in den lebhaften Diskussionen, die oft noch bis ins anschließend besuchte Lokal fortgesetzt wurden.

Wien, im Herbst 2019

Michele Calella & Benedikt Leßmann

Michele Calella

MUSIKHISTORISCHE REZEPTIONS- FORSCHUNG JENSEITS DER REZEPTIONSTHEORIEN¹

Die Untersuchung der Rezeption musikbezogener Phänomene ist heute ein selbstverständlicher Bestandteil musikwissenschaftlicher Praxis. Bei der Erforschung einzelner Komponisten ist sie dermaßen etabliert, dass kein einschlägiges Handbuch bzw. Lexikon ohne ein entsprechendes Kapitel auskommt. Die Aufmerksamkeit darauf, was man vor der Etablierung dieses Begriffs in den Geisteswissenschaften ‚Fortleben‘ oder ‚Wirkung‘ genannt hat, ist in einigen Fällen so ausgeprägt, dass sein Fehlen von Autoren und Herausgebern ausdrücklich begründet und von Kritikern entsprechend moniert werden kann.² Dennoch war die Akzeptanz der Rezeptionsforschung und -theorie bei ihrer Etablierung in der deutschen Musikwissenschaft in den 1970er-Jahren keine Selbstverständlichkeit und stieß auf die ablehnende Kritik eines ihrer prominentesten Vertreter, Carl Dahlhaus. Welche unterschiedlichen theoretischen Vorannahmen hinter der musikhistorischen Rezeptionsforschung dieser Zeit steckten, versuche ich in meinem Beitrag ebenso zu skizzieren wie die unterschiedlichen Schwerpunkte und Forschungsfelder, die sich in der Folge ergeben haben. Im Anschluss daran werde ich auch zeigen, wie sich die Erforschung der Rezeption von Musik von den ursprünglichen theoretischen Prämissen gelöst hat und heute eine wichtige, methodisch jedoch nicht immer klare Forschungsperspektive darstellt.

- 1 Eine frühere Fassung dieses Beitrags erschien in *Sowohl Mozart als auch ... Salzburger Jubiläumstagung zur Rezeptions- und Interpretationsforschung* (2016), hrsg. von Joachim Brügge, Freiburg im Breisgau u. a. 2017 (Klang-Reden 18), S. 219–235. Wir danken dem Herausgeber sowie dem Rombach-Verlag sehr herzlich für die Erlaubnis zum erneuten Abdruck.
- 2 Vgl. anhand des Beispiels der Rezeption Richard Wagners nach 1883 in Tobias Janz' Rezension zum *Wagner-Handbuch*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2012, in *Wagnerspectrum* 10/1 (2014), S. 310–316.

Die verschiedenen theoretischen Traditionen der frühen musikwissenschaftlichen Rezeptionsforschung lassen sich primär auf zwei Modelle zurückführen, die sich in den 1960er-Jahren herauskristallisiert haben und im folgenden Jahrzehnt Hochkonjunktur hatten:

Zunächst die musikbezogene empirische Rezeptionsforschung, die sich – in der frühen Phase vor allem in den Ländern des sowjetisch geprägten Ostblocks praktiziert – mit verschiedenen Aspekten der Hörwahrnehmung bzw. der Wirkung von Musik befasste. Im Zentrum standen sowohl der Verarbeitungsprozess der auditiven Reize als auch dessen psychologische, ästhetische und soziale Implikationen.³ Unter diesem Aspekt war und ist die Rezeptionsforschung ein Bereich der Systematischen Musikwissenschaft,⁴ zumal der Schwerpunkt von Beginn an weniger auf den rezipierten Gegenständen als auf den RezipientInnen und deren Reaktionen lag. In der empirischen Musiksoziologie gehört dazu die Erforschung der musikalischen Sozialisationsprozesse und der sozialpsychologischen Vorbedingungen des Musikgeschmacks.⁵

Das zweite – und erfolgreichere – Modell stammt dagegen aus der Literaturwissenschaft und wurde vor allem von zwei an der Universität Konstanz tätigen Forschern vertreten, dem Romanisten Hans Robert Jauß und dem Anglisten Wolfgang Iser.⁶ Beide gingen von einer Kritik an den traditionellen, produktionsästhetisch orientierten Praktiken der Textanalyse aus und rückten damit die Position des Lesers ins Zentrum ihres Interesses. Ihre Prämissen waren jedoch unterschiedlich: Iser lenkte sein Augenmerk auf die in der Textproduktion und -konstitution implizierte Leserrolle,⁷ Jauß hingegen auf die historische Aktualisierung der Textbedeutung durch die Rezipienten.⁸ Im Vergleich zu dem eher phänomenologischen Ansatz von Iser lehnte sich Jauß primär an die historische

3 Vgl. Helmut Rösing, „Einleitung: Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft“, in *Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft*, hrsg. von dems., Darmstadt 1983 (Wege der Forschung 67), S. 1–21.

4 Vgl. Vladimir Karbusicky, *Systematische Musikwissenschaft: Eine Einführung in Grundbegriffe, Methoden und Arbeitstechniken*, München 1979 (Uni-Taschenbücher 911), S. 29.

5 Vgl. den Band *Musiksoziologie*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber und Hans Neuhoff, Laaber 2007 (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 4), in dem die verschiedenen Ansätze unter „Produktion“, „Distribution“ und „Rezeption“ gruppiert werden. Zur Sicht der empirischen Musikforschung auf die Rezeption siehe auch den Beitrag von Wolfgang Auhagen im vorliegenden Band.

6 Vgl. zusammenfassend Gunter Grimm, *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie*, München 1977 (Uni-Taschenbücher 691).

7 Wolfgang Iser, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz 1970; ders., *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München 1972 (Uni-Taschenbücher 163).

8 Hans Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz 1967 (Konstanzer Universitätsreden 3).

Hermeneutik Gadamers an. Daher verstand sich seine Rezeptionstheorie als literaturhistorisches Modell, während Iser's Konzept vorwiegend textanalytisch angelegt war. Verständlich ist daher, dass sich vor allem Jauß im Bereich der Historischen Musikwissenschaft der größeren Resonanz erfreute.

Dass die musikhistorische Rezeptionsforschung in der Praxis eine schillernde Heterogenität in ihren Schwerpunktsetzungen und Methoden zeigt, hängt mit der komplexen medialen Konstellation des musikalischen Kommunikationsprozesses zusammen, der anders als im Falle der literaturtheoretischen Ansätze nicht auf die reine Textlichkeit beschränkt ist. Denn ‚Verstehen‘ und die daraus resultierende Sinnkonstitution⁹ kann in der Musik durch die Vermittlung und Kombination verschiedener Medien stattfinden. Allein das Spannungsverhältnis zwischen Schrift und Klang zeigt dies in aller Deutlichkeit: Das musikalische Klangereignis kann aus der Rezeption des Notats resultieren, aber auch die Verschriftlichung selbst kann Ergebnis einer Rezeption des Klangereignisses sein – wie zum Beispiel in Formen der Transkription. Die auditive Wahrnehmung von Musik ist zwar ein zentrales Moment der Rezeption von Musik, aber eine Rezeption der notierten Musik ohne Klangereignis – zum Beispiel für musiktheoretische Zwecke oder bei der schriftlichen Übertragung von Text zu Text – ist alles andere als unüblich. Hinzu kommt, dass Rezeption von Musik nicht nur als verbale, bildliche, szenische etc., sondern eben auch als musikalische Äußerung zum Ausdruck kommen kann. Je nach medialer Konkretion – sowohl des rezipierten Gegenstandes als auch der sich aus der Wahrnehmung ergebenden Reaktion – können in der musikwissenschaftlichen Rezeptionsforschung also unterschiedliche Momente in den Fokus rücken.

Wegen der Prägung durch die empirische Musikforschung und die literaturtheoretische Rezeptionsästhetik hat die Historische Musikwissenschaft in den 1970er-Jahren den Akzent vor allem auf die verbale Rezeption gelegt. Dass ein Konsens über die Privilegierung dieser Form von Rezeption bestand, zeigen die frühen einschlägigen musikgeschichtlichen Studien deutlich. Jene Publikationen, die sich damals mit der Rezeption von Komponisten befassen, berücksichtigten fast ausschließlich die ästhetisch-kritische Dimension des Phänomens. Hans Heinrich Eggebrechts Studie zur Beethoven-Rezeption bietet eine Lektüre der Topoi, die in der Musikästhetik und -publizistik des 19. Jahrhunderts im Umgang mit dem Bonner Komponisten zirkulierten.¹⁰ Ute

9 Vgl. Siegfried Mauser, „Entwurf einer Grundlegung musikalischer Hermeneutik“, in *Musikalische Hermeneutik im Entwurf: Thesen und Diskussionen*, hrsg. von Gernot Gruber und dems., Laaber 1994 (Schriften zur musikalischen Hermeneutik 1), S. 47–54.

10 Hans Heinrich Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption: Beethoven 1970*, Mainz 1972, 2., ergänzte Aufl., Laaber 1994 (Spektrum der Musik 2).

Jungs Untersuchungen zur Rezeption von Richard Wagner in Italien¹¹ und Susanna Großmann-Vendreys umfangreiche Dokumentationsstudie über das Bild Wagners und der Bayreuther Festspiele in der deutschen Presse¹² lenkten den Fokus vor allem auf die publizistische Aufnahme, die bis heute ein beliebtes Gebiet der Rezeptionsforschung geblieben ist. Auch in Wolfgang Rufs Buch zur Rezeption von Mozarts *Le nozze di Figaro*¹³ geht es primär um eine sozialhistorische Studie der Wirkung dieser Oper auf die Zeitgenossen mit einer Rekonstruktion von deren Erwartungshorizonten, während Klaus Kropfingers Studie zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners als Untersuchung der Wirkung eines Komponisten auf ein musikästhetisches und dramentheoretisches Konzept verstanden werden kann.¹⁴ Diese erste entscheidende Phase der musikhistorischen Rezeptionsforschung bringt also den Diskurs über Musik ins Zentrum des Interesses, wobei die Akteure der Rezeption unterschiedliches Gewicht bekommen, je nachdem ob einzelne Persönlichkeiten (E. T. A. Hoffmann, Wagner) oder ein Kollektiv (z. B. das Publikum, die Presse) als Referenzgröße gewählt werden. Im letzteren Fall kann die musikhistorische Rezeptionsforschung – auch durch den Einfluss der Systematischen Musikwissenschaft – gelegentlich eine starke gesellschaftstheoretische Färbung erhalten, was sie als einen der sozialhistorischen Ansätze des Fachs positioniert,¹⁵ die vor allem seit den 1960er-Jahren hoch im Kurs standen.

Auffällig ist, dass dieser musikhistoriographische Trend in den 1970er-Jahren besonders das ‚lange 19. Jahrhundert‘ betraf, wofür es verschiedene Gründe gibt: Zum einen hat dieser musikhistorische Zeitraum in den 1960er- und 1970er-Jahren ohnehin immer stärker die Aufmerksamkeit eines Fachs auf sich gezogen, das in seiner historisch-philologischen und musiktheoretischen Ausprägung bis dahin die Musik vor 1800 privilegiert hatte, zum anderen schien

11 Ute Jung, *Die Rezeption der Kunst Richard Wagners in Italien*, Regensburg 1974 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 35).

12 *Bayreuth in der deutschen Presse: Beiträge zur Rezeptionsgeschichte Richard Wagners und seiner Festspiele*, hrsg. von Susanna Großmann-Vendrey, 4 Bde., Regensburg 1977–1983 (Arbeitsgemeinschaft 100 Jahre Bayreuther Festspiele 10).

13 Wolfgang Ruf, *Die Rezeption von Mozarts „Le nozze di Figaro“ bei den Zeitgenossen*, Wiesbaden 1977 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 16).

14 Klaus Kropfing, *Wagner und Beethoven: Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners*, Regensburg 1974 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 29).

15 Dies erklärt, weshalb Dahlhaus die Rezeptionsforschung primär als soziologischen Ansatz behandelt. Vgl. dazu Michele Calella, „Einführung“ zu Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte* [1977], Laaber 2017, S. VII–XXIII, hier S. XVIII f. Zur Kritik an der soziologischen Rezeptionsforschung vgl. Klaus Kropfing, „Probleme der musikalischen Rezeptionsforschung“, in *Neue Zeitschrift für Musik* 135 (1974), S. 741–746, und Martin Zenck, „Entwurf einer Soziologie der musikalischen Rezeption“, in *Die Musikforschung* 33 (1980), S. 253–279.

die Musikkultur des 19. Jahrhunderts günstige Bedingungen für die Rezeptionsforschung zu liefern. Denn Ästhetik und historisches Denken haben im 19. Jahrhundert maßgeblich für einen neuen Modus des kulturellen Umgangs mit künstlerischen Artefakten gesorgt. Die Idee einer Musik als Kunst, die als Gegenpol eine Musik als Nicht-Kunst voraussetzt, liefert die Basis für jenen Kult um Tonkunst und Tonkünstler, der im Rahmen eines neuen geschichtlichen Bewusstseins zu einer gestärkten musikhistorischen Memoria führt. Das soziale Korrelat dieses Mentalitätswandels stellt die Institutionalisierung des Konzertbetriebs, der Konservatorien und der akademischen Musikwissenschaft dar, die in der Folge für die Bildung eines Repertoires bzw. Kanons sorgen und die Pflege der ‚Interpretation‘ von Musikwerken implementieren, begünstigt vor allem durch die Publikation von Klassiker-Editionen und Gesamtausgaben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Komponieren selbst wird somit eine Praxis, die immer mehr mit Bezug auf die geschichtliche Tradition erfolgt. Angesichts der hier freilich verkürzt geschilderten kulturhistorischen Konstellation liegt es also nahe, dass die Berücksichtigung der Rezeption für die Historiographie des 19. Jahrhunderts – mehr noch als für frühere Epochen – beinahe zum Pflichtprogramm geriet. Man könnte sogar die Vermutung wagen, dass nicht die musikhistorische Erforschung des 19. Jahrhunderts vom Trend der Rezeptionsforschung profitiert hat, sondern dass sich umgekehrt dieser Trend im Fach besonders durch die intensive Auseinandersetzung mit der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts etablieren konnte – und dies unabhängig vom Einfluss der oben erwähnten theoretischen Modelle.

Bei der Lektüre der frühen Studien zur Musikrezeption stellt man nämlich fest, dass die Theorien von Jaub und Iser nicht das Gewicht haben, das man erwarten würde: Eggebrecht erwähnt in seinem Buch zur Beethoven-Rezeption die literaturtheoretische Diskussion nicht und bezieht sich meist kritisch auf die soziologische Rezeptionsforschung.¹⁶ Auch Großmann-Vendrey und Jung gehen nicht von einem theoretischen Modell aus, nur Ruf und Kropfinger nennen explizit literaturwissenschaftliche Theorien, und zwar primär Jaub‘ Konzept des Erwartungshorizontes.¹⁷

16 Auch in der späteren, ergänzten Auflage bezieht sich Eggebrecht – meist kritisch – lediglich auf die Schriften der polnischen Musikwissenschaftlerin Zofia Lissa, vor allem auf ihre Theorie der musikalischen Rezeption (Zofia Lissa, „Zur Theorie der musikalischen Rezeption“, in *Neue Aufsätze zur Musikästhetik*, Wilhelmshaven 1975 [Taschenbücher zur Musikwissenschaft 38], S. 111–132).

17 Ruf, *Die Rezeption von Mozarts „Le nozze di Figaro“* (wie Anm. 13), S. 1; Kropfinger, *Wagner und Beethoven* (wie Anm. 14), S. 189. Auf Jaub sowie auf Isers Konzept des impliziten Lesers beruft sich in den 1980er-Jahren Martin Zenck, *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven: Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der „Klassik“*, Stuttgart 1986 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 24), S. VII f.

Wir dürfen allerdings nicht vergessen, dass die Provokation der literaturtheoretischen Modelle um 1970 in der Schwächung oder gar Substitution der Kategorie der auktorialen Intention bei der Textinterpretation bestand. Dieser Ansatz ist in den genannten musikwissenschaftlichen Studien sehr schwach ausgeprägt, denn in den meisten Fällen geht es nicht um die Suche nach einer hörererorientierten Form des Verstehens, die sich als Alternative zur intentionellen gestaltet, sondern um die historische Erschließung von Wertungen oder ästhetischen Konzepten, in denen der rezipierte Komponist seine starke Autorfunktion ohnehin beibehält. Die Grenzen zwischen der an den Werken orientierten Wirkungsgeschichte und der an den wahrnehmenden Subjekten orientierten Rezeptionsgeschichte ist in dieser Hinsicht fließend – und symptomatisch dafür ist, dass in einem großen Teil der Sekundärliteratur ‚Wirkung‘ und ‚Rezeption‘ als terminologisch austauschbar erscheinen.

Jene performative Rezeption, die sich aus dem Verhältnis zwischen Schrift und Klang ergibt und die unter dem Begriff der Reproduktion, Aufführung oder Interpretation subsumiert wird,¹⁸ spielt vor allem seit den 1980er-Jahren eine immer wichtigere Rolle in der deutschsprachigen Musikwissenschaft. An sich ist Schriftlichkeit keine Selbstverständlichkeit des Phänomens Musik, sondern eine historisch und kulturell bedingte Technik, die im Spannungsverhältnis zur Klanglichkeit unterschiedliche Funktionen einnehmen kann. Da sich im 19. und 20. Jahrhundert ein Konzept der musikalischen Werktreue entwickelt und etabliert hat und im späten 20. Jahrhundert bereits ein großes Repertoire von auf Tonträgern festgehaltenen Aufführungen existierte, liegt es nahe, dass diese Form performativer Rezeption zu einem viel beachteten Forschungsbereich werden konnte.¹⁹ Ein Konsens über den terminologischen Unterschied zwischen Interpretation und Rezeption besteht noch heute nicht – Wolfgang Gratzer hat eine Begriffsverwendung vorgeschlagen, die sich von der grundlegenden Definition Hermann Danusers in einigen Details unterscheidet.²⁰ Man stimmt aber einigermaßen überein, dass die klingende Realisierung einer Partitur unter dem Begriff der ‚Interpretation‘, die Kommentare zu einer Partitur oder zu deren klanglicher Realisierung hingegen unter ‚Rezeption‘ subsumiert

18 Vgl. Hermann Danuser, Art. „Interpretation“ (1996/2016), in *MGG Online* <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12834>> (14.05.2019).

19 Grundlegend für diese Forschungsrichtung war ohne Zweifel der Band *Musikalische Interpretation*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 1992 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 11).

20 Unter dem Begriff der „Interpretation“ subsumiert Gratzer die Praxis der improvisierten und komponierten Bearbeitung. Siehe Wolfgang Gratzer, „Aufführung – Interpretation – Rezeption. Versuch einer Entwerrung“, in *Mozarts letzte drei Sinfonien: Stationen ihrer Interpretationsgeschichte*, hrsg. von Joachim Brügge, Wolfgang Gratzer und Thomas Hochradner, Freiburg im Breisgau u. a. 2008 (Klang-Reden 1), S. 27–40.

werden.²¹ Bei aller Unterscheidung teilen die meisten Forscher die Auffassung, dass beide Momente in einer Wechselbeziehung zueinander stehen.²² Dennoch ist klar erkennbar, dass aufgrund der technischen Voraussetzungen, welche die Interpretationsforschung erfordert, zunächst vor allem die kritisch-ästhetische Rezeptionsforschung Hochkonjunktur hatte, während die Interpretationsforschung erst in den letzten 30 Jahren und vor allem mittels der neuen digitalen Möglichkeiten große Erfolge verbuchen konnte.

Dabei soll in diesem Rahmen auch nicht jene Form von musikalischer Rezeption außer Acht gelassen werden, die sich innerhalb der rein textlichen Übertragung abspielt und die in der Musikphilologie als Teil der Überlieferungsgeschichte untersucht wird.²³ In gewissem Sinne kann sie auch als Ableger der musikalischen Editionspraxis betrachtet werden. Nicht-autorisierte Quellen, wie beispielsweise Abschriften, die außerhalb des Wirkungskreises des Autors entstanden sind und daher für eine kritische Edition keine Berücksichtigung finden, können als Dokumente der Rezeption eine neue Bedeutung erlangen²⁴ (das gilt ebenfalls für jene ‚revidierten‘ Editionen, in denen die Herausgeber bewusst interpretierend mit dem Text umgegangen sind).²⁵

Eine Richtung, die sich erst im Laufe der 1980er-Jahre etabliert hat, ist ohne Zweifel die Erforschung der kompositorischen Rezeption, die den Bezug zwischen verschiedenen musikalischen Artefakten ins Blickfeld nimmt. Die historisch sehr vielfältigen und variablen Bezeichnungen für die Gattungen und Techniken (z. B. Cantus-firmus-Technik, Parodie, Imitatio, Bearbeitung, Transkription, Paraphrase etc.) haben möglicherweise dazu geführt, dass sich der Begriff der Rezeption in diesem Bereich erst allmählich durchgesetzt hat.²⁶ In den späten 1990er-Jahren wird in der Festschrift für Friedhelm Krummacher der Begriff Rezeption sogar ausschließlich in diesem Sinne verstanden, wie der

21 Siehe dazu den Beitrag von Markus Grassl im vorliegenden Band.

22 Vgl. zum Beispiel Hans-Joachim Hinrichsen, „Musikalische Interpretation und Interpretationsgeschichte“, in *Historische Musikwissenschaft: Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart 2013, S. 184–200.

23 Allerdings ist zu bedenken, dass bei der Textüberlieferung auch die performative Rezeption eine wichtige Rolle spielen kann.

24 Diese Forschungsperspektive hatte – trotz seiner Skepsis – bereits Carl Dahlhaus in Aussicht gestellt. Vgl. Carl Dahlhaus, „Textgeschichte und Rezeptionsgeschichte“, in *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, hrsg. von Hermann Danuser und Friedhelm Krummacher, Laaber 1991 (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 3), S. 105–114.

25 Siehe dazu den Beitrag von Hans-Joachim Hinrichsen im vorliegenden Band.

26 Zenck, „Entwurf einer Soziologie“ (wie Anm. 15), S. 274 f., thematisiert 1980 ausdrücklich diese kompositorische Rezeption anhand der Mahler-Rezeption in Alban Bergs *Wozzeck*. Primär mit der kompositorischen Rezeption beschäftigt er sich in seiner bereits erwähnten Monographie *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven* (wie Anm. 17).

apodiktische Ton der Herausgeber zu verstehen gibt:

Rezeption meint dabei die kompositorisch ausgetragene Auseinandersetzung sowohl mit einzelnen Werken und Komponisten als auch mit Gattungen, Satzmodellen, Stilkonzepten und ästhetischen Ideen. Die zu Grunde liegende historiographische These lautet in aller Kürze, daß der interne Fortgang der Kompositionsgeschichte zu einem wesentlichen Teil als auskomponierte Rezeption zu begreifen ist: erst der reflektierte Rückbezug auf Vergangenes setzt die Kräfte der Innovation frei.²⁷

Dahlhaus' kritische Position gegenüber der Rezeptionstheorie in der Musikwissenschaft wurde bereits zu Beginn erwähnt; um seine Vorbehalte besser nachvollziehen zu können, sollte man nicht nur die oben skizzierten verschiedenen Stränge der Rezeptionsforschung,²⁸ sondern auch das musikhistoriographische Konzept von Dahlhaus selbst in den Blick nehmen, in dessen Zentrum der Versuch steht, dem autonomen musikalischen Kunstwerk als Ergebnis intentionalen Handelns trotz des historischen Wandels in seiner Deutung gerecht zu werden.

Dahlhaus rezipiert sehr früh die empirische Rezeptionsforschung soziologischer Prägung – die nicht zuletzt im Rahmen der antiautoritären Bewegungen der Achtundsechziger die Verabsolutierung der Autorintention in Frage stellte. Dies zeigt sich sehr deutlich bereits in seiner Schrift *Analyse und Werturteil*, in der er sich noch nicht mit der literaturtheoretischen Rezeptionstheorie auseinandersetzt.²⁹ Jene Enthierarchisierung, die in der empirischen Rezeptionsforschung insofern impliziert wird, als sich das Werturteil über ein Werk als Ausdruck des Geschmacks oder der Deutungspraktiken sozial unterschiedlicher Gruppen nicht an der Messlatte der auktorialen Intention orientiert, hält Dahlhaus für sehr bedenklich. Denn er ist der Meinung, dass nicht alle Deutungsformen für die Definition des Werkcharakters gleichermaßen gültig

27 Siegfried Oechsle, Bernd Sponheuer und Helmut Well, „Vorwort“, in *Rezeption als Innovation: Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte. Festschrift für Friedhelm Krummacker zum 65. Geburtstag*, hrsg. von dens., Kassel u. a. 2001 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 46), S. VII.

28 Die meisten dieser Forschungsbereiche wurden bei einem von Friedhelm Krummacker und Hermann Danuser organisierten Symposium mit dem Titel „Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft“ diskutiert, das vom 23. bis 26. März 1988 in Hannover stattfand; der 1991 publizierte Kongressbericht (vgl. Anm. 24) stellt die erste und gleichzeitig vorerst letzte großangelegte Publikation zur Thematik der musikhistorischen Rezeptionsforschung dar. Eine intelligente Diskussion einiger der theoretischen Positionen aus den 1970er- und 1980er-Jahren sowie eine Auswahl von deutschsprachigen Texten in italienischer Übersetzung bietet *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, hrsg. von Gianmario Borio und Michela Garda, Turin 1989.

29 Carl Dahlhaus, *Analyse und Werturteil* [1970], in ders., *Allgemeine Theorie der Musik II*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2001 (Gesammelte Schriften 2), S. 11–76, hier S. 30–32.

und relevant sind.³⁰ Durch eine undifferenzierte Privilegierung der Rezeption bestehe das Risiko, dass das musikalische Werk – Dahlhaus hat dabei primär eine Instrumentalkomposition der klassisch-romantischen Tradition in Form einer Partitur im Kopf – durch beliebige inhaltliche Zuschreibungen oder durch unpassende klangliche Aktualisierungen an Autonomie und daher an Kunstcharakter verlieren könne.

Den dadurch drohenden Identitätsverlust des musikalischen Kunstwerks, besonders akut durch die Preisgabe der Partitur als einer für ihn zentralen Instanz für den Kunstcharakter von Musik, hält Dahlhaus für verheerend – und seine Einstellung ändert sich im Umgang mit den literaturtheoretischen Prämissen von Jaub keineswegs, sondern verschärft sich sogar noch.³¹ Sein Plädoyer für eine ästhetische Unterscheidung zwischen adäquaten und nicht-adäquaten Rezeptionsformen und sein problematisches Festhalten an einem historischen Moment der Rezeption, welcher der Intention des Werks am nächsten komme, dem Kairos oder *point de la perfection*, hat in Dahlhaus' späteren Schriften nicht an Vehemenz verloren. Noch in einem Vortrag auf der Hannoveraner Rezeptionstagung 1988 lehnt Dahlhaus die Privilegierung des Rezipienten für die Werkkonstitution und vor allem die mangelnde Hierarchisierung verschiedener Rezeptionsformen ab, die in seinen Augen in der Rezeptionsästhetik unabhängig von der Werkintentionalität legitimiert würden.³² Daher insistiert er weiter auf dem *point de la perfection* (Kairos), zu dessen Konzeption übrigens Friedhelm Krummacher bereits 1980 kritisch Stellung genommen hatte.³³

Damit ist nicht gesagt, dass Dahlhaus in seinem Buch *Die Musik des 19. Jahrhunderts*³⁴ das Phänomen der Musikrezeption grundsätzlich ignorierte, im

30 Carl Dahlhaus, „Vom Nutzen und Nachteil der ‚Rezeptionsgeschichte‘“ [1973], in ders., *Varia*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2007 (Gesammelte Schriften 10), S. 239 f., sowie das Kapitel „Probleme der Rezeptionsgeschichte“, in ders., *Grundlagen der Musikgeschichte* (wie Anm. 15), S. 178–196.

31 Am prominentesten ist dies in seinen *Grundlagen der Musikgeschichte* der Fall. Vgl. dazu Friedrich Geiger, „‘Probleme’ – und Perspektiven – ‚der Rezeptionsgeschichte‘“, in *Carl Dahlhaus' Grundlagen der Musikgeschichte: Eine Re-Lektüre*, hrsg. von dems. und Tobias Janz, Paderborn 2016, S. 211–225.

32 Dahlhaus, „Textgeschichte und Rezeptionsgeschichte“ (wie Anm. 24).

33 Durch sein ausgeprägtes Interesse für den musikalischen Historismus profilierte sich Friedhelm Krummacher bereits früh als Vertreter der Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft. Sein Beitrag „Rezeptionsgeschichte als Problem der Musikwissenschaft“, in *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1979/80*, Berlin 1981, S. 154–170, forderte die Reaktion von Carl Dahlhaus im Folgeband der Reihe heraus. Vgl. Carl Dahlhaus, „Zwischen Relativismus und Dogmatismus: Anmerkungen zur Rezeptionsgeschichte“, in *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1981/82*, Berlin 1982, S. 139–146.

34 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* [1980], in ders., *19. Jahrhundert II. Theorie /*

Gegenteil: Er verwendet den Begriff immer wieder bei der publizistisch-ästhetischen Rezeption von Komponisten, wie im Falle der Mozart-, Beethoven- und Bach-Rezeption, oder bei der Rezeption des Volkslieds und der alten Kirchenmusik und beschäftigt sich mit Phänomenen, die unter der Kategorie der ‚kompositorischen Rezeption‘ subsumiert werden könnten, wie zum Beispiel im Kapitel über „Die Symphonie nach Beethoven“ oder über „Historismus und Tradition“. An sich könnte sein Konzept der absoluten Musik als eine Form ästhetisch-publizistischer Musikrezeption verstanden werden. Nun ist es aber so, dass sich Dahlhaus primär für jene Formen musikalischer Wahrnehmung interessiert, die er als Momente der Wirkungsgeschichte versteht, d. h. als Deutungspraktiken, die in seinen Augen sehr stark vom Sinn des Werks ausgehen und sich als adäquate Form der Auslegung herauskristallisieren. Daher rührt der besondere Rang, den Dahlhaus E. T. A. Hoffmanns Rezension der Fünften Symphonie Beethovens einräumt, die er als eines der Gründungsdokumente der ‚absoluten Musik‘ und nicht als eines von verschiedenen Zeugnissen der Beethoven-Rezeption versteht. Was in Dahlhaus’ musikhistorischen Darstellungen fehlt oder höchstens als werkfremde Form der Rezeption angedeutet wird, ist die politisch-ideologische und die programmatische Rezeption musikalischer Werke (vor allem von Instrumentalmusik), denn gerade solche Deutungen, die aus seiner Sicht die Autonomie des Werks kompromittieren, fallen unter sein negatives Verdikt.

Im späten 20. Jahrhundert ist die Rezeptionstheorie hermeneutischer Prägung zwar in den Diskussionen und Publikationen des von Gernot Gruber und Siegfried Mauser initiierten Arbeitskreises am 1989 gegründeten Institut für musikalische Hermeneutik der Hochschule für Musik und darstellende Kunst (heute Universität) Mozarteum Salzburg gelegentlich präsent,³⁵ dabei wird jedoch gegenüber den frühen Theorien von Jauß eine kritische Distanz gehalten, auch in Anlehnung an Jauß’ eigene Modifizierung seines Konzeptes in diesen Jahren.³⁶ Beobachtet man aber die rezeptionsgeschichtliche Forschung in der deutsch- und englischsprachigen Musikwissenschaft im Laufe der 1990er-Jahre, gewinnt man schnell den Eindruck, dass die Kategorie der Rezeption zu einer Selbstverständlichkeit geworden ist, deren theoretische

Ästhetik / Geschichte: Monographien, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2003 (Gesammelte Schriften 5), S. 11–390.

35 Zum Beispiel in Gruber/Mauser, *Musikalische Hermeneutik im Entwurf* (wie Anm. 9) oder in *Beiträge zur Interpretationsästhetik und zur Hermeneutik-Diskussion*, hrsg. von Claus Bockmaier, Laaber 2009 (Schriften zur musikalischen Hermeneutik 10).

36 Vgl. zum Beispiel Hans Robert Jauß, „Rückschau auf die Rezeptionstheorie. Ad usum Musicae Scientiae“, in Danuser/Krummacher, *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte* (wie Anm. 24), S. 13–36.

sche Grundlagen allerdings immer weniger diskutiert werden. Die Fülle an musikhistorischen Untersuchungen, die sich mit der ‚Rezeption‘, ‚Wirkung‘, ‚Nachwelt‘ oder dem ‚Bild‘ einer Komposition oder eines Komponisten bzw. einer Komponistin befassen, wird immer weniger von Legitimationsversuchen begleitet, was auch dazu führt, dass man zwar Jauß gelegentlich erwähnt, auf das begriffliche Arsenal und den theoretischen Rahmen der Literaturtheorie aber immer weniger zurückgreift. Eine Ausnahme wie der 1998 publizierte Artikel „Rezeptionsforschung“ in der Enzyklopädie MGG erklärt sich dadurch, dass dieser von einem Vertreter der musikalischen Rezeptionsforschung der 1970er-Jahre verfasst wurde, Klaus Kropfnger.³⁷

Für die Verspätung der englischsprachigen Diskussion zu dieser Thematik ist bezeichnend, dass die Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte erst 1999 von Mark Everist als theoretisches Konzept prominent diskutiert wurde und dass er sich dabei hauptsächlich auf deutschsprachige Musikwissenschaftler bezieht.³⁸ Neben Everist, der sich noch 2013 in seinem Buch *Mozart's Ghosts: Haunting the Halls of Musical Culture* auf Jauß beruft,³⁹ lehnt sich auch Gundula Kreuzer 2010 in ihrem Buch *Verdi and the Germans: From Unification to the Third Reich* explizit an die deutsche Tradition der Rezeptionstheorie an.⁴⁰ In beiden Fällen ist der theoretische Rekurs primär ein ‚Autoritätsbezug‘ mit dem Ziel einer theoretischen Positionierung der Perspektive ohne wesentliche methodische Implikationen, denn es scheint inzwischen selbstverständlich zu sein, dass in der Rezeption Konstruktionsprozesse von großer musikhistorischer und musikkultureller Relevanz aktiv sind. Auch für Richard Taruskin ist die Rezeptionsgeschichte, die er 2005 im Vorwort zu seiner *Oxford History of Western Music* seltsamerweise als neu in der Musikwissenschaft bezeichnet, ein zentrales Anliegen der Musikhistoriographie:

Statements and actions predicated on Beethoven's perceived greatness are what constitute Beethoven's authority, which certainly is a historical fact – one that practically determined the course of late-nineteenth-century music history. [...] Whether the historian agrees with the perception on which Beethoven's authority has been based is of no consequence to the tale, and has no bearing on the historian's obligation to report it. That report constitutes „reception history“

37 Klaus Kropfnger, Art. „Rezeptionsforschung“ (1998/2016), in *MGG Online* <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11670>> (14.05.2019).

38 Mark Everist, „Reception Theories, Canonic Discourses, and Musical Value“, in *Rethinking Music*, hrsg. von Nicholas Cook und dems., Oxford u. a. 1999, S. 378–402.

39 Mark Everist, *Mozart's Ghosts. Haunting the Hall of Musical Culture*, Oxford u. a. 2012, S. 3 f.

40 Gundula Kreuzer, *Verdi and the Germans: From Unification to the Third Reich*, Cambridge 2010, S. 7–9.

– a relatively new thing in musicology, but (many scholars now agree) of equal importance to the production history that used to count as the whole story. I have made a great effort to give the two equal time, since both are necessary ingredients of any account that claims fairly to represent history.⁴¹

Taruskin gibt keine Theorie an, es wird aber im Vorwort klar, dass er mit der Aufwertung der Rezeption auf zwei Forschungstraditionen reagiert: auf die Musikhistoriographie von Dahlhaus, der wie gesagt eine ablehnende Position zur Rezeptionsgeschichte eingenommen hatte, und auf die New Musicology, deren sehr transgressive Deutungspraktiken paradoxerweise von der Idee einer Hermeneutik der Intention ausgingen.

Der Gesamteindruck, den man beim Blick auf die verschiedenen Forschungsprogramme und theoretischen Diskussionen der letzten Jahre gewinnt, legt den Gedanken nahe, dass die Kategorie der Rezeption in der musikhistorischen Forschung heute den Rekurs auf die literaturtheoretischen Modelle nicht mehr benötigt. Diese Sachlage lässt sich auch durch einen parallelen Blick auf die Literaturwissenschaft bestätigen: Hier haben seit den späten 1980er-Jahren die Theorien und Methoden poststrukturalistischer Prägung und in den 1990er-Jahren vor allem die Cultural Studies die Rezeptionstheorie allmählich verdrängt. Dies liegt nicht nur an einem Geltungsverlust der Hermeneutik oder an einer berechtigten Kritik an bestimmten problematischen Grundannahmen der Rezeptionstheorie,⁴² sondern an der Tatsache, dass sämtliche neuen Konzepte ohnehin von einer Schwächung der Intentionalität ausgehen und konstruktivistisch den Schwerpunkt auf Rezeptionsformen verlegen. Jauß selbst hat in den 1980er-Jahren festgestellt, dass sich die Rezeptionstheorie dermaßen etabliert hatte, dass sie die Verbindung zu ihren provokatorischen Ursprüngen verloren hatte.⁴³

Durch die theoretische Entschärfung ist Rezeption gewissermaßen eine ‚ökumenische‘ Kategorie der Musikforschung geworden. Als solche beruhigt sie einerseits das positivistische Herz des Fachs Musikwissenschaft, denn die Quellen zur Rezeption erlauben eine weitere Beschäftigung mit all jenen ‚Großmeistern‘, deren Leben und Werke fast vollständig erschlossen sind: Nach den ‚Dokumenten seines Lebens‘ kommen jetzt sozusagen die ‚Dokumente seiner Rezeption‘ an die Reihe, und jene musikalischen Quellen, die früher in

41 Richard Taruskin, *Music in the Nineteenth Century*, Oxford u. a. 2005 (The Oxford History of Western Music 3), S. XV.

42 Vgl. die Kritik in Terry Eagleton, *Einführung in die Literaturtheorie*, Stuttgart u. a. 31994 (Sammlung Metzler 246), S. 52 f., und in Tilmann Köppe und Simone Winko, *Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung*, Stuttgart u. a. 2008, S. 95.

43 Jauß, „Rückschau auf die Rezeptionstheorie“ (wie Anm. 36), S. 13.

einer Edition eines Werks als nicht-authentisch aus dem Stemma der Überlieferung ausgeschlossen wurden, werden heute – vor allem durch die neuen Möglichkeiten der Digital Humanities – wie bereits erwähnt zu wichtigen Zeugnissen der Interpretation erhoben.

Auf der anderen Seite besänftigt die dezidierte Verlegung des Interesses auf die kompositorische Rezeption, für die in der erwähnten Festschrift für Friedhelm Krummacher fast ein Alleinvertretungsanspruch erhoben wird, das werkorientierte Herz des Fachs. Die Lektüre zeigt allerdings schnell, dass von dem literaturtheoretischen Modell der Rezeptionsgeschichte fast nichts mehr geblieben ist und eine methodische Fundierung des Begriffs nicht mehr nötig zu sein scheint. Spätestens im dort publizierten Beitrag von Ulrich Konrad wird allerdings klar, dass die Intertextualitätstheorie(n) ein konkurrierendes Modell liefern und die Rezeptionstheorie überlagern.⁴⁴ Ob die musikalische Intertextualität die (kompositorische) Rezeption in Methoden und Konzepten dieser Forschungsrichtung ersetzen wird, ist noch nicht klar, denn es herrscht zu wenig Konsens über die Bezugstheorien der Intertextualität, selbst in der Literaturwissenschaft. Die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dieser Thematik bietet ein breites Spektrum an Experimenten, wie Kevin Korsyns Anwendung der *anxiety of influence* von Harold Bloom auf die Kompositionspraxis,⁴⁵ die poststrukturalistischen Phantasien von Michael Klein⁴⁶ oder die Applikation jener strukturalistischen Modelle, die eine gewisse Kompatibilität zur Musikwissenschaft zeigen.⁴⁷ Fest steht, dass die kompositorische

44 Ulrich Konrad, „Rezeption, Innovation, Individuation. ‚Intertextualität‘ zwischen der Symphonie Nr. 75 von Joseph Haydn und dem Klavierkonzert KV 450 von Wolfgang Amadeus Mozart“, in Oechsle/Sponheuer/Well, *Rezeption als Innovation* (wie Anm. 27), S. 149–167. Auf Konrads Aufsatz bezieht sich auch Joachim Brügge in seinem Beitrag „Intertextualität als Thema der Mozartforschung“, in *Mozartanalyse heute*, hrsg. von Gernot Gruber, Laaber 2013 (Schriften zur musikalischen Hermeneutik 12), S. 147–158. Siehe im vorliegenden Band zur Intertextualität auch die Beiträge von Ulrich Konrad sowie – mit Blick auf populäre Musik – von Ralf von Appen und Steffen Peter. Den speziellen Fall der Intertextualität qua Zitat untersucht Stefan Keym.

45 Kevin Korsyn, „Towards a New Poetics of Musical Influence“, in *Music Analysis* 10 (1991), S. 3–72.

46 Michael L. Klein, *Intertextuality in Western Art Music*, Bloomington u. a. 2005.

47 Als besonders beliebt erweisen sich hier die Modelle von Gérard Genette (*Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* [orig. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982], übers. von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Frankfurt am Main 1993 [Edition Suhrkamp 1683/N. F. 683]) sowie von Ulrich Broich und Manfred Pfister (*Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hrsg. von dens., Tübingen 1985 [Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35], insbesondere das Kapitel „Konzepte der Intertextualität“ von Pfister, S. 1–30). Für eine kritische Diskussion der Anwendbarkeit dieser Modelle in der Musikwissenschaft und eine sich an Broich und Pfister orientierende Anwendung auf ein Werk Wolfgang Amadé Mozarts vgl. Joachim Brügge, *Intertextualität und*

Auseinandersetzung mit der Vergangenheit im neuen Millennium im Rahmen eines von Wolfram Steinbeck geleiteten Forschungsprojektes zur Selbstreflexion in der Musik als „Musik über Musik“⁴⁸ eine neue historisch-ästhetische Positionierung erhalten hat. Damit wird eine im späten 18. Jahrhundert einsetzende emphatische Form von kompositorischer Werkrezeption bezeichnet, deren Definition eher aus der Privilegierung einer spezifischen Tradition der Ideen- und Kompositionsgeschichte als aus einer theoretisch-methodischen Reflexion resultiert.

Die hörende, fragende und beurteilende Rezeption als implizite Kategorie musikhistorischer Forschung spielt nach wie vor eine zentrale Rolle bei all jenen Ansätzen, die im Rahmen des Cultural Turn ihren Schwerpunkt auf die kontextbezogene Produktion von Bedeutung durch Musik gelegt haben. Nimmt man Nicholas Cooks Annahme einer diskursiven Bedingtheit jeglicher Form von musikalischer Bedeutung ernst, die vom kontextuellen Interpretationsrahmen abhängig sei,⁴⁹ kann man nachvollziehen, dass inzwischen auch historisch lokalisierte musikhermeneutische Praktiken wieder ins Zentrum des Interesses der Musiktheorie gerückt sind.⁵⁰

Die Perspektiven des New Historicism, der Postcolonial Studies und der historischen Erinnerungsforschung, um drei bekannte kulturwissenschaftliche Ansätze zu nennen, die in der Musikwissenschaft der letzten Jahre vermehrt zum Einsatz kommen, gehen in Einklang mit ihrer konstruktivistischen Orientierung vorwiegend von Phänomenen der Musikrezeption aus. Denn die Modalität der Musikwahrnehmung kann vor allem seit dem 19. Jahrhundert eine wichtige Rolle bei der Bildung nationaler Identitäten spielen: Man denke etwa an die problematische Rezeption Antonín Dvořáks als slawischem Komponisten in Wien zu einer Zeit, in der sich die Wiener Mittelschicht zunehmend mit der Idee des Deutschtums identifizierte,⁵¹ oder an die Rezeption von Verdis *Requiem* in Deutschland, wo der Erwartungshorizont der Rezipienten nicht

Rezeptionsgeschichte? W. A. Mozart, Divertimento in Es-Dur KV 563, Freiburg im Breisgau u. a. 2014 (Klang-Reden 12).

48 Vgl. dazu *Selbstreflexion in der Musik|Wissenschaft. Referate des Kölner Symposions 2007*, hrsg. von Wolfram Steinbeck in Verbindung mit Christoph von Blumröder und Julio Mendivil, Kassel 2011 (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 16).

49 Nicholas Cook, „Theorizing Musical Meaning“, in *Music Theory Spectrum* 23 (2001), S. 170–195.

50 Vgl. z. B. Christian Thorau, *Semantisierte Sinnlichkeit: Studien zu Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners*, Stuttgart 2003 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 50).

51 David Brodbeck, „Dvořák’s Reception in Liberal Vienna: Language Ordinances, National Property, and the Rhetoric of Deutschtum“, in *Journal of the American Musicological Society* 60 (2007), S. 71–132.

nur durch die Idee des Primats deutscher Musik, sondern auch durch das Ideal der ‚Kirchenmusik‘ geprägt war.⁵² Mit der Kategorie der Rezeption arbeiten auch die Gender Studies, vor allem wenn es darum geht, die Geschlechterpositionen der rezipierten oder der rezipierenden Akteurinnen und Akteure produktiv zu machen.⁵³ Denn auch die Verbreitung von geschlechtsspezifischen Wahrnehmungsmustern trägt zur kulturellen Identität des Musikwerks bei, und bei diesem Fragenkomplex wird klar, dass diskursanalytische Modelle eine bessere Alternative zu den traditionellen Rezeptionstheorien bieten.⁵⁴ Von der Rezeption gehen ebenfalls jene narratologisch-metahistorischen Ansätze aus, welche die Konstruktivität musikhistorischer und musikbiographischer Entwürfe ausloten, wie etwa Frank Hentschels Studie zur Musikhistoriographie des 19. Jahrhunderts und Melanie Unselds Untersuchung zur kulturellen Praxis der Musikerbiographik.⁵⁵

Auch ein relativ neues theoretisches Modell wie jenes der Sound Studies, die sich mit der Konstruktion von kulturell relevanten Soundscapes beschäftigen, kann nicht ohne die Kategorie der Rezeption auskommen. In ihrem Buch *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*⁵⁶ hat Annegret Fauser ihr Augenmerk auf die reiche ‚Klanglandschaft‘ der Pariser Weltausstellung von 1889 gelenkt, bei der das französische Publikum bekanntlich in Kontakt mit der russischen und der javanischen Musik kam. Fauser verwendet primär Zeitungsartikel und *mémoires* als Quellen, in denen verschiedene Klangwahrnehmungen beschrieben werden, doch das Ziel ihrer Untersuchung besteht nicht darin, den Sinn eines Werkes oder dessen Aktualisierung festzumachen, sondern die soziopolitische Verwendung von Musik und deren wechselnde kulturelle Zuschreibung zu analysieren, wobei sie auch die Theorien der Postcolonial Studies produktiv macht.

52 Gundula Kreuzer, „Oper im Kirchengewande? Verdi's *Requiem* and the Anxieties of the Young German Empire“, in *Journal of the American Musicological Society* 58 (2005), S. 399–450.

53 Silke Borgstedt, Art. „Rezeption“, in *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreuziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel u. a. 2010, S. 449–451.

54 Vgl. zum Beispiel Nina Noeske, *Liszts „Faust“: Ästhetik – Politik – Diskurs*, Köln 2016 (Musik – Kultur – Gender 15), insbesondere S. 56–89.

55 Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt am Main 2006; Melanie Unseld, *Biographie und Musikgeschichtsschreibung: Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Köln u. a. 2014 (Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis 3). Siehe auch Melanie Unselds Beitrag im vorliegenden Band. Einen besonderen Fall musikhistorischer Erinnerungspraxis stellt das Musikgeschichtstheater dar; siehe dazu den Beitrag von Anna Langenbruch.

56 Annegret Fauser, *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*, Rochester (NY) 2005.

Die Anwendung des primär sozialhistorischen Ansatzes des Kulturtransfers,⁵⁷ der sich heute besonderer Beliebtheit in der Musikhistoriographie erfreut, ermöglicht ebenfalls interessante Einblicke in die ‚Bewegung‘ kultureller Artefakte und ihrer Akteure. Solche Ansätze dienen dazu, den politisch-sozialen Kontext zu beleuchten, der den interkulturellen Rahmen für die Übertragung und Transformation von Musik und musikbezogenen Diskursen liefert.⁵⁸

Man sieht also, dass das Interesse an der Rezeption als zentraler Kategorie ungebrochen ist. Dies entspricht allerdings einer Neutralisierung der ursprünglichen Provokation der Rezeptionstheorie im Kontext der Werkinterpretation, denn die Rezeption hat in den Praktiken der auktorialen Werkanalyse bzw. Werkdeutung die Kategorie der Intention nicht ersetzt, sondern bildet höchstens mit unterschiedlichen Akzentuierungen eine Ergänzung dazu. Bei vielen solcher Studien – man denke etwa an Hermann Danusers *Weltanschauungsmusik* oder Hans-Joachim Hinrichsens Buch über Beethovens Klaviersonaten – spielen nach wie vor intentionalistische Modelle eine maßgebliche Rolle; die Rezeption kommt nur am Rande oder gar nicht vor, und dies bemerkenswerterweise bei zwei Hauptvertretern der Interpretationsforschung.⁵⁹ Dagegen ist die Präsenz der Rezeption in kontextorientierten Untersuchungen fast zu einer Selbstverständlichkeit geworden; eine solche Rezeption hat – abhängig von den theoretischen Rahmenannahmen der Untersuchung – unterschiedliche Implikationen für die Methodik.

Viele Wege führen also zur Rezeption, oder besser gesagt: Auf dem Weg der Rezeption erreicht man viele Forschungsziele, aber eine einheitliche Rezeptionstheorie scheint nicht mehr nötig zu sein, um Phänomene der Musikgeschichte in ihren unterschiedlichen Transfer- und Transformationsprozessen zu erklären, vor allem weil der ursprüngliche Fokus auf traditionelle Formen der Textualität auch in der Literaturwissenschaft eine mediale Erweiterung erlebt hat.⁶⁰ Der Begriff Rezeption verweist in der historischen Musikwissenschaft heute meist auf keine spezifische Theorie mehr, sondern umschreibt eher ein Bündel an Forschungsfragen, die sich mit disparaten Methoden beantworten lassen.⁶¹

57 Ein Beispiel dafür ist Andreas Münzmay, *Musikdramaturgie und Kulturtransfer. Eine gattungsübergreifende Studie zum Musiktheater Eugène Scribes in Paris und Stuttgart*, Schliengen 2010 (Forum Musikwissenschaft 5).

58 Siehe zum Kulturtransfer den Beitrag von Andreas Münzmay im vorliegenden Band. Den Sonderfall der Übersetzung untersucht Benedikt Leßmann in seinem Beitrag.

59 Hermann Danuser, *Weltanschauungsmusik*, Schliengen 2009; Hans-Joachim Hinrichsen, *Beethoven: Die Klaviersonaten*, Kassel u. a. 2013.

60 Zur Intermedialität der Musik siehe auch den Beitrag von Friederike Wißmann im vorliegenden Band.

61 Dies kann am deutlichsten beobachtet werden im Art. „Reception“, in David Beard und Kenneth Gloag, *Musicology: The Key Concepts*, London u. a. 2016, S. 214–218.

Abstract

Musicological reception research beyond reception theories

Today, the reception of music is an integral part of musicological research. However, this was not the case in the 1970s, when this approach to music distinguished itself as a new trend whose methodological premises were far from uniform. The increasing attention to and development of musicological reception research over the intervening 50 years has led not only to a medial and material differentiation but also resulted in an attenuation of the initial provocation promised by the literary theory of around 1970 (Hans Robert Jauß, Wolfgang Iser). Today, musicological reception research still does not have an overarching methodology, but instead consists of a variety of research topics that primarily privilege the perspective of listeners, readers and performers of music, where methods are chosen according to the research question at hand.

Melanie Unseld

REZEPTION ALS VIELGESTALTIGE PRAXIS. ODER: WER ERINNERT WELCHE MUSIK WIE, WANN UND WARUM?

Musik ist trotz ihres materiell (zuweilen) ephemeren Zustands eine kulturelle Überlebenskraft eigen. Und sie, die Musik, lässt sich beschreiben: in ihrer Gegenständlichkeit, ihren Ausdrucksformen und Praktiken, nicht zuletzt in ihrer Fähigkeit, über den Augenblick hinaus, in und zu dem sie entstanden ist, (nach-)zuwirken, mit Menschen anderer Regionen und Zeiten zu kommunizieren, gegebenenfalls zu faszinieren, gelegentlich sogar zu ergreifen. Wer aber erinnert welche Musik wie, wann und warum? Dieser Fragesatz ist seinerseits Rezeption. Er greift auf, was sich die Erinnerungsforschung auf die Agenda geschrieben hat, genauer gesagt, er adaptiert und transformiert, was Jan Assmann 1992 formulierte und was seither vielfach weitergedacht, kritisiert und modifiziert wurde:¹ „Die Gedächtnisgeschichte fragt nicht ‚Wie ist es eigentlich gewesen?‘, sondern ‚Wie (warum, von wem und wann) wird es erinnert?‘“²

Damit ist das Themenfeld abgesteckt, das hier umrissen werden soll: Mit dem Verweis auf den Ansatz der Gedächtnisgeschichte wird es um die Frage gehen, wie es möglich ist, den Akteurinnen und Akteuren bei ihrem viel-

1 Unter der inzwischen zahlreich angewachsenen Literatur sind u. a. herauszugreifen: Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992; Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999; *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*, hrsg. von Günter Oesterle, Göttingen 2005 (Formen der Erinnerung 26); Astrid Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart u. a. 2005; *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, hrsg. von ders. und Ansgar Nünning, Berlin u. a. 2005 (Medien und kulturelle Erinnerung 2); Martin Zierold, *Gesellschaftliche Erinnerung: Eine medienkulturwissenschaftliche Perspektive*, Berlin u. a. 2006 (Medien und kulturelle Erinnerung 5); *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. von Christian Gudehus, Ariane Eichenberg und Harald Welzer, Stuttgart u. a. 2010.

2 Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis* (wie Anm. 1), S. 24.

fältigen Handeln im Kontext von Musik-Rezeption zuzuschauen und diese Prozesse zu beschreiben. Doch ist es legitim, Erinnerung und Rezeption gleichzusetzen, zumindest engzuführen? Darauf wird ebenso noch einzugehen sein, wie hier bereits angedeutet sei, dass die historische Praxeologie hinzugezogen wird,³ um dabei nicht allein einzelne Momente des Musik-Erinnerns beschreibbar zu machen, sondern insbesondere auch die variationsfreudigen, häufig ineinandergreifenden „kollektive[n] Handlungsgefüge“⁴ des Erinnerns: Rezeption als vielgestaltige Praxis. Zuvor aber wird es notwendig sein, die verwendeten Begriffe in Grundzügen abzustecken oder besser noch: danach zu fragen, wie verwandt die Begriffe Rezeption, Erinnerung und (Gedächtnis-) Geschichte sind? Was verbindet, was unterscheidet sie? Warum, mit welcher Intention werden sie (nicht) verwendet?

Erinnerung als/statt Rezeption?

Als sich die Kulturwissenschaften in den 1980er-Jahren anschickten, über Erinnerung nachzudenken, war dies ein *interdisziplinäres* Unterfangen. Ausgehend von dem in Heidelberg lehrenden Ägyptologen Jan Assmann entspannen sich Diskussionen darüber, welche Bedeutung die Schrift für Kulturen hat, wie sich Erinnerung darin sedimentiert, welche Erinnerung hier sedimentiert wird (und welche nicht), durch wen Erinnerungsprozesse initiiert und gesteuert werden, welche Kanonisierungsprozesse damit einhergehen, welche Kulturtechniken damit verbunden sind, wie die Erinnernden mit dem zu Erinnernden (und dem Vergessenen) umgehen etc. In Heidelberg lehrte damals auch Ludwig Finscher, der von Jan Assmann und Tonio Hölscher zu einer interdisziplinären Ringvorlesung zum Thema „Kultur und Gedächtnis“ eingeladen wurde.⁵ Neben den beiden Heidelberger Kunsthistorikern Lothar Ledderose und Peter Anselm Riedl vertrat Finscher in dieser Ringvorlesung die Abteilung „Künste“.⁶ Doch Finscher gab der interdisziplinären Gesprächsrunde eine klare Antwort darauf, ob sich die Musikwissenschaft als Teil des interdisziplinären

3 Einführend dazu *Historische Praxeologie. Dimensionen vergangenen Handelns*, hrsg. von Lucas Haasis und Constantin Rieske, Paderborn 2015.

4 Den Begriff übernehme ich von Dagmar Freist (siehe Dagmar Freist, „Diskurse, Körper, Artefakte. Historische Praxeologie in der Frühneuzeitforschung. Eine Annäherung“, in *Diskurse, Körper, Artefakte. Historische Praxeologie in der Frühneuzeitforschung*, hrsg. von ders., Bielefeld 2015, S. 9–32, hier S. 18); vgl. auch *The Nexus of Practices: Connections, Constellations, Practitioners*, hrsg. von Allison Hui, Theodore Schatzki und Elizabeth Shove, London u. a. 2017.

5 Veröffentlicht als *Kultur und Gedächtnis*, hrsg. von Jan Assmann und Tonio Hölscher, Frankfurt am Main 1988 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 724).

6 Vgl. das Inhaltsverzeichnis ebd.

Projekts „Kultur und Gedächtnis“ verstehen könne: nein, bzw. nur unter einem „generelle[n] Vorbehalt“⁷. Denn unter spezifisch musikalischem Gedächtnis sei ausschließlich das kompositorische Schriftgedächtnis (Werk und Gattung)⁸ zu verstehen. Konsequenterweise nahm Finscher daher ausschließlich kompositorische Rezeptionsphänomene in gattungsgeschichtlicher Perspektive in den Blick und erkannte somit keinen Mehrwert darin, den Begriff der Rezeption durch den Begriff des Gedächtnisses zu substituieren, zumal

Musikgeschichte als Kompositionsgeschichte [...] ein von allen anderen Kulturbereichen weitgehend abgesonderter, weitgehend autonomer Bereich [ist], allein dadurch, daß Komponisten in Musik denken. Analogien, auch die der Tonsprache zur Sprache, haben darin ihre engen Grenzen.⁹

Das Konzept des kulturellen Gedächtnisses war in diesem Sinne für Finscher ein (bedingt und in engen historischen Grenzen) denkbarer Zugriff auf Phänomene wie Gattungstradition, Traditionsbezug, Kanon und Kanonisierung – mithin das, was (ebenso gut) unter dem Begriff Rezeption zu verstehen sei. Der Begriff des kulturellen Gedächtnisses substituierte den der Rezeption, verstanden als kompositorischer Rückverweis auf Einzelwerke oder Gattungstraditionen.

Gedächtnisgeschichte und Erinnerungskultur wurden, ebenso wie Phänomene des Vergessens, seither weiterentwickelt, und inzwischen ist deutlich geworden, dass beides im Bereich der Musik sehr wohl und dabei weit über die Grenzen des kompositorischen Schriftgedächtnisses hinaus (dieses freilich inkludierend) fruchtbar gemacht werden kann.¹⁰ Dem Verständnis von Musikgeschichte als

7 Ludwig Finscher, „Werk und Gattung in der Musik als Träger kulturellen Gedächtnisses“, in Assmann/Hölscher, *Kultur und Gedächtnis* (wie Anm. 5), S. 293–310, hier S. 296.

8 Es sei eine „Tatsache, daß in unserer Musikkultur Werk und Gattung in eminentem Maße selber Organisationsformen des musikkulturellen Gedächtnisses sind.“ Ebd., S. 299.

9 Ebd.

10 Dazu u. a. Melanie Unseld, „Auf dem Weg zu einer memorik-sensibilisierten Geschichtsschreibung. Erinnerungsforschung und Musikwissenschaft“, in *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hrsg. von Corinna Herr und Monika Woitas, Köln u. a. 2006 (Musik – Kultur – Gender 1), S. 63–74; *verklingend und ewig. Tausend Jahre Musikgedächtnis 800–1800*, hrsg. von Susanne Rode-Breymann und Sven Limbeck, Wiesbaden 2011; Ariane Jeßulat, *Erinnerte Musik. Der ‚Ring des Nibelungen‘ als musikalisches Gedächtnistheater*, Würzburg 2013 (Wagner in der Diskussion 8); *Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis – Geschichte – Gegenwart*, hrsg. von Lena Nieper und Julian Schmitz, Bielefeld 2016; Melanie Unseld, „Erinnerung stiften. Voraussetzungen und Handlungsspielräume der Komponistenwitwe Helene Berg“, in *Erinnerung stiften: Helene Berg und das Erbe Alban Bergs*, hrsg. von Martin Eybl, Daniel Ender und ders., Wien 2018, S. 9–30; dies., „Wer erinnert, wie und warum? Erinnerungen von Zeitgenossen über Musikerinnen und Musiker“, in *Zeitzeugen der Musik. Texte über und zur Musik*, hrsg. von Elisabeth Schmierer, Laaber (Druck in Vorb.).

Kompositionsgeschichte autonomer Werke und ihrer Gattungen lässt sich ein Musikgeschichtsverständnis gegenüberstellen, das einem weiten Musikbegriff verpflichtet ist. Dieser nimmt die Komplexität, Vielfalt und Unbestimmtheit verschiedener Musik(en) in den Blick wie auch deren Historizität. Ein solcher Musikbegriff geht nicht nur von Notenschrift als kompositorischem Schriftgedächtnis aus, sodass Gedächtnis zu einer Kategorie wird, die auch Rezeptionsphänomene in weiterem Sinne berücksichtigen kann. Zumindest regt das Nachdenken über Erinnerung(skulturen) dazu an, den Begriff Rezeption nicht ausschließlich auf kompositorische Phänomene engzuführen.

Beobachtbar: Die Vielfalt des Rezeptionsbegriffs

Beim Nachdenken über den Begriff Rezeption stellt sich zunächst im Assmann'schen Sinne die Frage, wer wie, warum und wann den Begriff (nicht) verwendet. Eine solche Annäherung an den Rezeptionsbegriff, im Sinne von Olaf Breidbach könnte man auch von einer „radikalen Historisierung“ sprechen,¹¹ ist kein Selbstzweck, sondern legt offen, dass der Begriff unter verschiedenen epistemologischen Voraussetzungen durchaus unterschiedlich verstanden wurde und wird („Begriffe können [...] nicht nur gedeutet werden, sondern sie müssen bei jeder Benutzung gedeutet werden“¹²), und offeriert zugleich wichtige Grundlagen für den Ansatz, Rezeption als Praxis zu verstehen. Denn damit kommt, soviel sei vorweggenommen, das Handeln der Rezipierenden in den Vordergrund, das routinierte und das kontingente Handeln, die materialen Voraussetzungen und die mental-kulturellen Rahmenbedingungen, die solches Handeln überhaupt ermöglichen und als solches wahrnehmbar, nicht zuletzt als *R e z e p t i o n* definierbar machen.

Zunächst fällt auf, dass das Lemma „Rezeption“ in die wichtigste deutschsprachige Musikenzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* nicht aufgenommen wurde: weder in die erste (1949–1986) noch in die zweite Auflage (1994–2007), auch nicht in deren Supplementbände (1979 und 2008) oder in die *MGG Online* (seit 2016). Stattdessen ist das Lemma „Rezeptionsforschung“ seit der zweiten Auflage vertreten, wobei auch hier der Autor, Klaus Kropfinger, betont, dass es zwar Studien zu „rezeptionsgeschichtliche[n] und rezeptionsästhetische[n] Themen“ gebe, aber keine grundlegende theoretische Auseinandersetzung mit Ansätzen aus der interdisziplinären Rezeptionsforschung

11 Olaf Breidbach, *Radikale Historisierung. Kulturelle Selbstversicherung im Postdarwinismus* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1911), Berlin 2011.

12 Wolfgang Neuser, *Wissen begreifen. Zur Selbstorganisation von Erfahrung, Handlung und Begriff*, Wiesbaden 2013, S. 78.