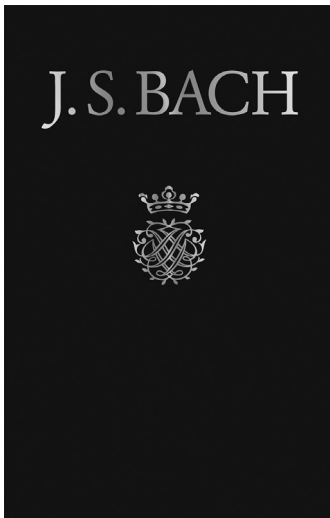


Bach–Werke–Verzeichnis (BWV). Thematisch–systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach
Dritte, erweiterte Neuausgabe (BWV³), bearbeitet von Christine Blanken, Christoph Wolff und Peter Wollny, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig



Wiesbaden: Breitkopf & Härtel
2022. XLIV, 835 S., Notenbeispiele, 410,00 EUR.
ISBN 978-3-7651-0400-8

Seit dem Erscheinen des Thematisch–systematischen Verzeichnisses der Werke Johann Sebastian Bachs durch den Bibliothekar und Musikwissenschaftler Wolfgang Schmieder (1901–1990) sind 72 Jahre vergangen. Er ordnete die Werke Johann Sebastian Bachs in den späten 1940er Jahren und legte 1950 das *Bach–Werke–Verzeichnis* (BWV¹) vor, das als Standardwerk gilt. Vierzig Jahre später lag die zweite, überarbeitete und erweiterte Ausgabe (BWV²) von Schmieder zu den weltweit erforschten Bach–Quellen vor. Eine sogenannte „kleine Fassung“ (BWV^{2a}) wurde 1998 veröffentlicht, die eine Neubewertung und Revision der Daten zur Quellenlage der Werke Johann Sebastian Bachs bildete. Das Bach–Archiv Leipzig hat im Sommer 2022 nun die dritte, erweiterte Neuausgabe (BWV³) vorgelegt, in der Bearbeitung durch Christine Blanken, Christoph Wolff und Peter Wollny. Was ist neu daran und welche Verbesserungen liegen vor?

Äußerlich unverändert, mit gewohnt blauem Leineneinband ausgestattet und in einem schmunken Schuber gebettet, liegt ein gewichtiges Referenzwerk (835 S.) vor, dem ein gewaltiges Stück Arbeit vorangegangen ist. Aus dem Vorwort der Herausgeber ist zu entnehmen, dass sich schon mit dem Abschluss der *Neuen Bach–Ausgabe* (2006) die Neubearbeitung des Bach–Werke–Verzeichnisses als unumgänglich abzeichnete. Denn eigentlich beginnt die Arbeit an einer Neuausgabe schon mit dem Sammeln des neu aufgefundenen Materials, quasi schon mit dem Erscheinen des Vorgängermodells. Zu den besonderen Herausforderungen des 21. Jahrhunderts gehören nun Digitalität und digitale Forschung als Handlungsschwerpunkte, denen sich die Überarbeitung eines Werkverzeichnisses stellen muss. Der neue konzeptionelle Ansatz für das BWV³ ist demzufolge auf die optimale Verknüpfung mit den wichtigsten Online Ressourcen ausgerichtet, der RISM–Datenbank (<https://opac.rism.info/>) und dem Portal Bach digital (<https://www.bach-digital.de>), das mit den Digitalisaten zu Bachs Werken auch die aktuell gehaltenen Forschungsergebnisse liefert.

Das BWV³ ist aber nicht nur durch neue Quellen, Fassungen und Fundorte erweitert worden, sondern präsentiert sich augenscheinlich in einer differenzierten Struktur und bietet einen benutzerfreundlicheren Umgang als die Vorgängerausgabe. Auch der Verzicht auf einige Kapitel (z. B. Vorworte zur ersten und zweiten Ausgabe, Zeitafel, Themenverzeichnis der Instrumentalwerke) bringt Vorteile, denn er reduziert den Band um etwa 180 Seiten, die nicht zwingend in die Neuausgabe gehören. Um den immensen Zuwachs an werkbezogenen Neuerkenntnissen abbilden zu können, entwickelten sich in den BWV^{1,2,2a} unüberschaubare und sehr komplexe Verweispraktiken, die zu einer Unübersichtlichkeit führten. Als Zielstellung galt es, die Werkenträge daher neu zu konzipieren und das permanente Einpflegen der laufenden Korrekturen in das digitale Portal zu verlagern. Gänzlich

neu gestaltet wurde das Supplement im BWV³, das zum einen Bachs Sammlungen gemischten Inhalts in Handschriften und Originaldrucken (Suppl. 1) erfasst und zum anderen Bachs Notenbibliothek mit den Werken der Mitglieder aus der Bach-Familie, z. B. „Altbachisches Archiv“, sowie die von Bachs Hand bearbeiteten Aufführungsmaterialien (Suppl. 2) verzeichnet. Ebenso wurden die drei Appendizes neu angelegt. In App. A sind die „J. S. Bach“-Incerta nachgewiesen, d. h. Werke mit Zuschreibungen an J. S. Bach im 18. Jahrhundert. Werke mit unsicherer oder willkürlicher Zuschreibung an J. S. Bach sind im App. B, „Bach“-Incerta zu finden. Fehlzuschreibungen an J. S. Bach sowie Werke ohne Zuschreibungen werden unter App. C. verzeichnet.

Für die Benutzung ist das Geleitwort *Hinweise zu Anlage, Inhalt und Benutzung* wegweisend. Zunächst fallen die fett gedruckten Rubriken ins Auge, die verändert bzw. neu eingeführt worden sind. Außer den neu vergebenen Nummern hinzugefügter Werke bietet das BWV³ eine *Systematische Übersicht*, die dem *Thematischen Verzeichnis* vorangestellt ist. Darin sind Bachs Werke nach Gattungen aufgelistet (im Wesentlichen orientiert an der NBA), beginnend mit den Kirchenkantaten nach ihren Bestimmungen im Kirchenjahr, dann folgen Messen, Passionen, Instrumental- und Orchesterwerke und schließlich auch theoretische Aufzeichnungen zum Kontrapunkt und zur Satzlehre.

Der Blick auf den Einzeleintrag zu einem Werk bietet die gewohnten Angaben zum normierten Werktitel und zur Besetzung. Danach folgen die Notenincipits und Hinweise zur Textvorlage. Neu in der Struktur ist die Rubrik *Werkgeschichte*, in der wichtige Angaben über nachweisbare Befunde zu Datierungen erfasst sind. Bei den Werkeinträgen werden nicht mehr alle verfügbaren Quellen und Provenienzketten genannt (in früheren Ausgaben unter „Handschriften“), sondern die Originalquellen, der diplomatische Titel der Quelle, und es werden die Kopisten zugeordnet. Weitere bedeutende Abschriften aus Bachs direktem Umfeld werden in der Rubrik „Weitere Quellen“ angegeben. Als Druckausgaben sind nur noch Erstdrucke bzw. Frühdrucke mit wissenschaftlichem Anspruch zu finden, die vor 1850 publiziert wurden. Im Hinblick auf die Nutzbarkeit digitaler Medien wurde die Auflistung von verschiedenen Fassungen einzelner Werk von einem alphabetischen auf ein rein numerisches System (in chronologischer Reihenfolge) umgestellt. Die differenzierte Darstellung von unterschiedlichen Werkfassungen erfolgt mit Dezimalpunkt und folgender Ziffer (vormals übliche a-/b-Nummerierung).

Als Beispiel soll der Eintrag zum *Oster-Oratorium* (BWV 249) betrachtet werden. Im Haupteintrag des BWV³ sind fünf Fassungen aufgeführt. Die beiden Weltlichen Fassungen („Entfliehet, verschwindet, entweicht, ihr Sorgen“ und „Verjaget, zerstreuet, zerrütet, ihr Sterne“) hatte Johann Sebastian Bach als Geburtstagskantate

für den Herzog von Sachsen-Weißenfels (1725) komponiert bzw. als Parodie für den Reichsgrafen von Flemming (1726) umgearbeitet. Die Angaben zur Werkgeschichte, Besetzung, Originalquellen und die Verortung in der NBA sind unter BWV 249.1 und 294.2 nachgewiesen. Die drei geistlichen Fassungen des *Oster-Oratoriums* als Kantate (1715) und Oratorium (1738) sowie die revidierte Fassung (um 1743) folgen unter den BWV-Nummern 249.3, 249.4 und 249.5. Der Eintrag zur Werkgenese und die Hinweise zu den Fassungen sind klar strukturiert. In der Vorgängerausgabe sind die Informationen unter den BWV-Nummern 249 (Oratorium), 249a/b (Geburtstagskantaten) verteilt und mühselig auffindbar. Inwieweit ein Zusammenhang zum *Himmelfahrts-Oratorium* BWV 11/249b bestehen soll, ist nicht transparent (in BWV³ wurde dies korrigiert).

Das BWV³ verzeichnet Forschungsliteratur zu einem einzelnen Werk nur im Zusammenhang mit der Werkgeschichte. Darüber hinaus sind die Literaturangaben über die digitale Bach-Bibliografie des Bach-Archivs Leipzig im Portal Bach digital verfügbar. Die Werkverzeichnisse sind in den *Speziellen Abkürzungen* (S. XXXI–XLIV) zusammengetragen, und die Bibliothekssiglen sind nach RISM-Standards aktualisiert. Tabellarisch sind Schreiberkonordanzen der Bach-Familie sowie namentlich identifizierte Kopisten von Bachs Werken erfasst.

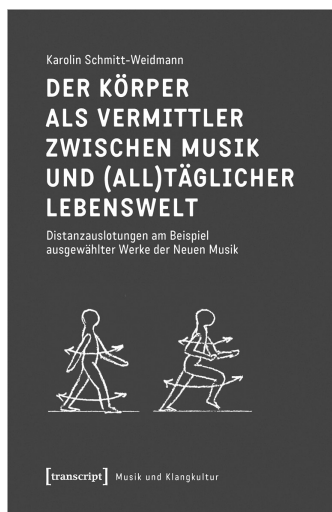
Hier zeichnet sich die zukünftige Wissensorganisation durch Digitalität ab: Forschung und Vermittlung sollen durch die Vernetzung von Datenbanken mit der Neuausgabe der gedruckten Ausgabe des BWV ausgeweitet werden und sowohl den Bachforschenden als auch den Interpreten und ebenso den interessierten Laien ein zeitgemäßes Referenzwerk in die Hand geben. Gefördert wurde das Projekt von der Fritz-Thyssen-Stiftung und der Packard-Humanities-Stiftung (Los Altos/USA).

Online oder gedruckt? Diese Frage wird sich bei der nächsten Überarbeitung des Bach-Werke-Verzeichnisses nicht mehr stellen, denn fragt man die Verlage nach Werkverzeichnissen, so winken diese nur ab. Zu teuer, zu aufwendig und lange zeitliche Bindung. Wissenschaftsakademien oder Stiftungen fördern nur neue Forschungsprojekte, die sich der Forschung und Vermittlung im Bereich der digitalen Geistes- und Kulturwissenschaften (Digital Humanities) widmen. Dass es ein besonders haptisches Erlebnis ist, einen Band wie das BWV³ in die Hand zu nehmen, wird die Generation Alpha kaum interessieren.

Marina Gordienko ist Referatsleiterin in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Karolin Schmitt-Weidmann

Der Körper als Vermittler zwischen Musik und (all) täglicher Lebenswelt: Distanzauslotungen am Beispiel ausgewählter Werke der Neuen Musik



Bielefeld: transcript, 2021. Preis 45,00 EUR.
 ISBN 978-3-8376-5845-3 (Print), 978-3-8394-5845-7 (PDF Open Access)

Bei der vorliegenden Publikation handelt es sich um ein Dissertationsprojekt der Universität Kassel, das 2020 abgeschlossen wurde. Karolin Schmitt-Weidmann legt als Pianistin, Flötistin, Musikwissenschaftlerin und Musikpädagogin ein gleichermaßen theoretisch fundiertes wie auch praxisnahes Werk zu ihrem Forschungsschwerpunkt Körperlichkeit in der Neuen Musik vor. Hintergrund und Basis dieser Arbeit bilden bislang unveröffentlichte Interviews mit Annesley Black, Cathy van Eck, Dieter Schnebel, Vinko Globokar, Hans-Joachim Hespos, Robin Hoffmann und Heinz Holliger.

Die Autorin gliedert ihre Arbeit in vier Abschnitte: Im ersten Teil geht es ihr vor allem um die theoretische Annäherung an ästhetische Erfahrung von Kunst im Kontext der alltäglichen Lebenswelt, der zweite Teil hingegen widmet sich dem Vorgang des Komponierens hinsichtlich des künstlerischen Umgangs mit dem Körper. Der dritte Teil schließlich greift mit den Interviews konkrete Beispiele aus der Aufführungspraxis Neuer Praxis auf. Im vierten Teil zieht Schmitt-Weidmann ein Fazit aus ihren Betrachtungen unter der Überschrift *Der Körper als Vermittler*.

Ausgehend von ihren eigenen Erfahrungen als ausübende Musikerin beschreibt die Autorin die als gravierend erlebten Unterschiede in der Rezeption Neuer Musik im Vergleich zu beispielsweise Werken eines Beethovens. Das Thema Körperlichkeit scheint ihr bei Neuer Musik sehr viel stärker im Fokus zu stehen als bei Werken anderer Musikepochen. Diese Beobachtungen bilden den Ausgangspunkt für ihre Forschung. Dabei geht es um sämtliche Aspekte der Aneignung Neuer Musik: den Entstehungsprozess, also das Komponieren, das Einstudieren der Musik durch die Musiker*innen, die Aufführung und schließlich die Rezeption durch das Publikum. Der besondere Fokus liegt jedoch auf dem Moment der Aufführung, in dem die Interpretation eines Werkes und die Rezeption durch das Publikum als ästhetische Gesamterfahrung aufeinandertreffen.

Der erste, theoretisch gehaltene Teil widmet sich vor allem der Frage nach ästhetischer Erfahrung versus Alltagserfahrung. Aus vielfältigen Perspektiven wird die Fragestellung beleuchtet. Als Basso Continuo begleitet der Aspekt der Körperlichkeit alle Erörterungen zu künstlerischer und Alltagserfahrung. Auch der anschließende zweite Teil bewegt sich überwiegend auf einer theoretischen Ebene, wenn es um das Spannungsfeld von Körperlichkeit und Komposition geht. Die Autorin bringt an dieser Stelle Begriffe wie Präsenz, Repräsentation und Verkörperung ins Spiel und untermauert diese mit zahlreichen Referenzen.

Im dritten Teil schließlich treffen der Vorgang der Aufführung und die Rezeption durch das Publikum aufeinander – immer im Kontext

der damit verbundenen Körpererfahrungen. An dieser Stelle wird es nun sehr viel konkreter mit Berichten und Interviews, in denen es um einzelne Werke und deren Aufführung geht. Dadurch wird die vorhergehende Theorie greifbarer und verständlicher. In fünf Kapiteln werden einige Werke der eingangs erwähnten Komponist*innen und deren Aufführung eingehend beschrieben, flankiert von Zitaten und Notenbeispielen. So geht es beispielsweise um körperliche Grenzerfahrungen, den Herzschlag oder aktive und passive Körperwahrnehmung. Basis des dritten Teils bilden die bereits erwähnten Interviews mit den Komponist*innen. Die ausführlichen Interviews sind im Anhang der Publikation zu finden.

Im Fazit beschreibt die Autorin den Körper in seiner Vermittlungsfunktion und bietet vor dem Hintergrund der vorangegangenen Werkbetrachtungen zehn körperbezogene Bereiche an, die das begünstigen können, was sie mit „Schwellenbewegung“ benennt. Womit wohl vor allem das Übertreten der Schwelle aus der Distanz in die Nähe im ganz körperlichen Sinne gemeint ist.

Schmitt-Weidmann legt ein komplexes Werk vor, das neben ausführlicher Theorie ebenso ausführliche praktische Erörterungen bietet. Zwei Zielgruppen sind denkbar: Musiker*innen, die sich im Kontext Neuer Musik bewegen, sowie Rezipienten Neuer Musik, die noch tiefer in den speziellen Duktus dieser Musikepoche eindringen wollen. Auch musikphilosophisch ist der vorliegende Band eine gewinnbringende Lektüre.

Heiderose Gerberding ist u. a. Kultur- und Medienmanagerin. Sie ist an der Technischen Hochschule in Brandenburg an der Havel tätig.

Eva Köhler

Abenteuer Oper (Musik in der Grundschule spezial)

Mit „Opern der Superlative“ setzt sich Eva Köhler in einem Sonderheft der Reihe Musik in der Grundschule auf gleichermaßen anspruchsvolle wie kreative Art auseinander. Um zu erfahren, zu welchen musiktheatralischen Abenteuern das wenig spezifische Foto der Umschlagseite einladen will, ist ein Blick ins Inhaltsverzeichnis erforderlich, denn gemessen an der bis ins Detail wohl-durchdachten Gestaltung der Abbildungen im Heft selbst fällt die Darstellung des als Clown verkleideten und geschminkten Jungen aus dem Rahmen.

In vier zwischen 10 und 16 Seiten langen Kapiteln beschäftigt sich die Autorin nacheinander mit Monteverdis *Orfeo*, Mozarts *Zauberflöte*, Webers *Freischütz* und Wagners *Ring des Nibelungen*. Eine vier Seiten umfassende Einleitung legt altersgerecht die Grundlagen zum Verständnis der Kunstform Oper und gibt Hinweise zur Benutzung



Mainz: Schott 2022. 56 S.,
24,50 EUR.
ISBN 978-3-7957-2593-8

des Heftes. Es mag den insgesamt marginalen Defiziten des letzten Korrekturdurchgangs anzulasten sein, dass die der Einleitung zugewiesene Altersangabe sich vom 3. bis zum 6. Schuljahr erstreckt, diejenigen der einzelnen Opern aber sich nur auf das 3. und/oder 4. Schuljahr beziehen.

Zu Monteverdis *Orfeo*, der „erste[n] Oper der Welt“, liefert Köhler zunächst die wichtigsten Informationen zum historischen Hintergrund und dann eine ihrer ebenso präzisen wie einfach erzählten Inhaltsangaben, in denen sie die Handlung so gekonnt auf das Wesentliche reduziert, dass keine Verzerrungen entstehen. Den Kindern gibt sie zum Beispiel Vorschläge, wie sie den Gang in die Oberwelt nachspielen und nachempfinden oder unter Verwendung des Orff-Instrumentariums selbst Ober- bzw. Unterweltmusik komponieren können. Ein Arbeitsblatt präsentiert die von Monteverdi für die Darstellung der jeweiligen Sphäre verwendeten Orchesterinstrumente. Von der Autorin überwiegend selbst angefertigte Zeichnungen, die die Charaktere und Situationen – wie stets in diesem Heft – humorvoll, mit Liebe zum Detail und dabei Raum für die eigene Fantasie lassend darstellen, sind mit weiteren Aufgaben verbunden. Sie reichen von der bloßen Zuordnung des Namens einer Figur zu ihrem Bild bis zum Verfassen eigener kurzer Texte für einen „Operncomic“, der die Handlung auf zwei Seiten zusammenfasst. Wer die Bilder unter den auszufüllenden Sprechblasen genau betrachtet, entdeckt zum Beispiel auf Eurydikes Katafalk die Aufschrift „Et in Arcadia ego“, was die Akribie und Hingabe der Autorin bekräftigt.

Als „bekannteste Oper der Welt“ darf die *Zauberflöte* heute mit einigem Recht bezeichnet werden. Köhler gelingt es, die angesichts zunehmender Sensibilisierung für geschlechtsspezifische Rollenbilder oder ethnische Herkunft nicht unproblematischen drei Werke aus dem deutschsprachigen Raum so aufzubereiten, dass im Unterricht weder heikle Situationen entstehen dürften noch die Opern zuvor einer Revision unterzogen werden müssten. Die *Zauberflöte* gibt Köhler Gelegenheit, am Beispiel der Königin der Nacht und Sarastro die Möglichkeiten verschiedener Stimmlagen für die Kinder nachvollziehbar zu machen.

Das Kapitel über den *Freischütz*, die „„deutscheste“ Oper der Welt“ ist mit 16 Seiten das längste und legt die Schwerpunkte auf die Wolfsschlucht-Szene und den Jägerchor. Das Finale des 2. Aktes können die Kinder sich über verschiedene Suchbilder erschließen oder in Form einer Klanggeschichte mit Instrumenten nachspielen. Für den Jägerchor hat die Autorin, die über zwanzig Jahre Unter-

richtserfahrung in der Primarstufe verfügt, eine Choreographie aus 18 Bewegungselementen entwickelt, die im Heft in zeichnerischer Form mit der jeweiligen Textstelle verbunden werden und die rhythmische Energie der Musik aufgreifen.

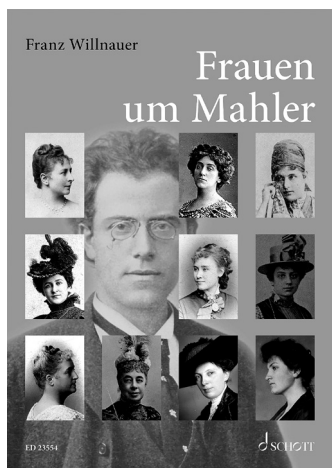
Um den Kindern den *Ring des Nibelungen*, „die längste Oper der Welt“, zu erklären, arbeitet Köhler mit leicht verfügbaren Requisiten: Die Nibelungen, von der Autorin auch einfach Zwerge genannt, werden in Form einer Mütze vergegenständlicht, die Riesen in einem Stein, die Menschen in einer Spielfigur, die Götter in einem Apfel, der Rhein und seine Töchter in einem blauen Tuch. Wenn den Kindern dann die von Köhler zusammengefasste Handlung vorgelesen wird, sind sie aufgefordert, mit den Objekten entsprechend zu agieren. Köhlers Inhaltsangabe legt den Fokus darauf, wie der Ring im *Ring* den Besitzer wechselt, was zur Folge hat, dass zwei Drittel ihres Textes Ereignisse aus dem *Rheingold* wiedergeben und die *Walküre* unberücksichtigt bleiben kann. Lückentexte, Rätsel und Höraufgaben bringen den Kindern die Figuren Siegfried und Brünnhilde nah. Anders als in den vorigen Kapiteln erweitert Köhler die Thematik über das Werk hinaus und bietet die Möglichkeit, in die Welt der alten Germanen einzutauchen. Damit hat sie möglicherweise in der Praxis gute Erfahrungen gemacht, inhaltlich birgt die Einführung vieler zusätzlicher fremder Namen jedoch die Gefahr, die Konsistenz des *Rings* zu verunklaren. Die nicht ganz wagner-konforme Schreibweise „Freya“ statt „Freia“ mag darin ihren Ursprung haben. Das letzte Arbeitsblatt des Heftes widmet sich anhand von Zitaten aus Wagners Dichtung dem sprachlichen Phänomen des Stabreims, was erneut die eigene Kreativität anregen soll.

Insgesamt bieten Köhlers Heft und die mitgelieferte CD eine Fülle von Möglichkeiten, den Einstieg in vier zentrale Werke des Musiktheaters mit Grundschulkindern zu wagen. Auch Lehrpersonal mit wenigen eigenen Berührungspunkten zum Musiktheater dürfte es so angeleitet ein Leichtes sein, eine Unterrichtseinheit zum Thema Oper mit Erfolg zu bestreiten. Nicht zuletzt bekommen auch theaterpädagogische Abteilungen der Bühnen Vorlagen an die Hand, ihre Produktionen zu vermitteln. So bleibt nur zu wünschen, dass die Schulen und Theater über die hierfür erforderlichen personellen Kapazitäten verfügen.

Christian Dammann ist als Solorepetitor mit Dirigierverpflichtung an der Deutschen Oper am Rhein engagiert und zudem als Dozent für Partiturspiel an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf tätig.

Franz Willnauer

Frauen um Mahler. Die Wegbegleiterinnen des Komponisten portraitiert nach Briefen, Tagebüchern und zeitgenössischen Dokumenten. Mit einem Nachwort von Eleonore Büning



Mainz: Schott, 2022. 27,50 EUR. ISBN 978-3-7957-2629-4

Ein dickes Buch und ein dünnes. Das eine trägt den Titel *Frauen um Mahler*, das andere *Musikerinnen um Gustav Mahler*. Die Autor:innen: Franz Willnauer sowie Martina Bick. Bemerkenswert, dass es seit 2014 auch eine Veröffentlichung gibt mit dem Titel *Mahlers Menschen*. Untertitel: *Freunde und Weggefährten um Gustav Mahler*. In ihr werden auch Frauen, vor allem jedoch Männer gewürdigt.^{1/1} Nun haben dankenswerterweise zunächst Martina Bick, dann Franz Willnauer (ohne von ihrer Publikation Kenntnis zu nehmen), den Versuch unternommen, speziell den Frauen unter Mahlers *Weggefährten* ein Gesicht und eine Geschichte zu geben. Das ist durchaus sinnvoll, bietet doch Mahlers Leben für sein Werk viel Stoff für die Frage, welche Frau für ihn wann und warum wichtig war. Aber sofort stellt sich die Frage: Wichtig wofür? Für seine Kompositionen? Für seine erotischen Bedürfnisse? Für sein Liebesleben? Für das Verständnis eines vermuteten Zusammenhangs zwischen Leben und Werk? Die unterschiedlichen Titel und Publikationskontexte der beiden Veröffentlichungen verweisen auf unterschiedliche Perspektiven. Martina Bick fragt nach den Musikerinnen, Franz Willnauer nach den Frauen. Martina Bick stellt also die Profession in den Vordergrund, nicht das Geschlecht. Folglich geht es in ihrem leider nur allzu dünnen Büchlein nicht um vermutete oder belegte Liebesaffären. Ihre kurzen Portraits führen weg von der Vorstellung eines einsamen Genies, das gottgleich aus sich heraus eine Welt erschafft, hin zur Reflexion über einen Musiker männlichen Geschlechts, der zur Realisierung seines Lebensentwurfs ein ganzes Netzwerk von Menschen benötigte.

Die neun von Martina Bick ausgewählten Frauen sind Natalie Bauer-Lechner (1858–1921), Johanna Richter (1858–1943), Betty Frank (1860–nach 1920), Marion von Weber (1856–1931), Anna Bahr-Mildenburg (1872–1947), Selma Kurz (1874–1933), Alma Mahler-Werfel (1879–1964), Anna Mahler (1904–1988) und Alma Rosé (1906–1944). Alma Rosé war seine Nichte und hat für Mahlers Leben und Werk keine Rolle gespielt – er starb bekanntlich bereits 1911. Dass Martina Bick die Geigerin dennoch aufgenommen hat, ist der Tatsache geschuldet, dass ihr Buch in der Reihe *Jüdische Miniaturen* erschienen ist. Alma Rosé wurde nach Auschwitz deportiert und leitete dort bis zu ihrem Tod ein Mädchenorchester. Diesen neun Musikerinnen stehen bei Willnauer fast 60 Frauen gegenüber, deren Leben und Beziehung zu Mahler der Autor versucht hat zu rekonstruieren. Das war nicht immer einfach, da oft Dokumente fehlen. Desto höher ist es Willnauer anzurechnen, dass er sich dieser teils detektivischen Arbeit unterzogen hat. Und so lesen wir nicht nur Kapitel über die Mutter, die Töchter, die Schwestern, sondern auch über zahlreiche Geliebte, Förderinnen, Unterstützerinnen etc. Resümee eines rezensierenden Kollegen: „Mahler wird so als heiß liebender und auch als kühl kalkulierender Mann begreifbar, und mit ihm die Zeit, in der er lebte. Eine musikwissenschaftliche Arbeit mit Bedeutung

Martina Bick
Musikerinnen um
Gustav Mahler (Jüdische
Miniaturen 259)



Leipzig: Hentrich & Hentrich,
2020. 8,90 EUR.
ISBN 978-3-95565-414-6

für die Frauenforschung."/2/ Diese Bemerkung ist aufschlussreich. Während es Bick nicht um sogenannte Frauenforschung als ‚Extrabereich‘ geht, sondern um eine Überwindung einer ausschließlich auf Autoren und Werke fokussierten Musikgeschichtsschreibung hin zu einer Musikgeschichte des kulturellen Handelns, fragt Willnauer als renommierter Mahlerforscher nach den ‚Frauen um Gustav Mahler‘ aus der Perspektive des Komponisten, soweit sie sich über Briefe, Tagebücher, Erinnerungen rekonstruieren lässt. Dabei bemüht er sich, den von ihm portraitierten Frauen ‚Gerechtigkeit‘ widerfahren zu lassen. Was aber heißt das im Detail? Nehmen wir eine alte Bekannte aus der Mahler-Forschung: die Geigerin und Bratschistin Nathalie Bauer-Lechner. Ihre „Erinnerungen an Gustav Mahler“ sind unbestritten für die Mahlerforschung und -rezeption von großer Bedeutung. Niemand hat je geaugnet, dass sie für Mahler zeitweise wichtig war. Aber in welcher Rolle? Als verschmähete Geliebte, die sich an seine Fersen heftete? Es unterschlägt auch niemand, dass sie eine Musikerin war, die Mahlers kompositorische Entwicklung in einer Zeit professionell begleiten konnte, da die Welt ihm noch nicht zu Füßen lag. Die Frage ist nur, welchen Stellenwert man ihrer Kompetenz zubilligt. Martina Bick widmet Bauer-Lechners Arbeit als Geigerin und Bratschistin, dann auch als Frauenrechtlerin ihre Aufmerksamkeit und geht auf die Programmgestaltung des Soldat-Roeger Quartetts, dessen Mitglied die Musikerin war, ein. Dabei gibt sie zu bedenken: „Man muss bei der Programmbetrachtung berücksichtigen, dass die Musikerinnen – zumindest galt dies für Marie Soldat-Roeger und Natalie Bauer-Lechner – mit dem Quartettspiel ihren Lebensunterhalt sichern mussten, während viele ihrer männlichen Kollegen gleichzeitig Mitglieder der Wiener Orchester oder Professoren für Musik an den Akademien waren, Berufe und Erwerbsmöglichkeiten, die den Frauen in dieser Zeit in der Regel nicht offen standen.“ (S. 14 f.). Franz Willnauer (S. 103) hingegen reflektiert nicht, dass Frauen aus Konventionsgründen im Bereich der klassischen Musik weder die Chance hatten, im Orchester zu spielen, noch in gemischten Ensembles. Vor allem aus ökonomischen Gründen bildeten sie sogenannte Damen-Streichquartette, vor allem wenn sie wie Marie Soldat-Roeger, die Primaria des Quartetts, Schülerinnen von Joseph Joachim gewesen waren. Die am damaligen Kanon orientierte Programmgestaltung spiegelt ihre Arbeitsbedingungen. Dies nur ein kleines Beispiel dafür, dass mangelnde Kenntnisse sozialer und kultureller Kontexte leicht zu falschen Urteilen führen können.

Willnauer hat sich eine prominente Publizistin mit ins Boot geholt, Eleonore Büning. In ihrem gewohnt luzide formulierten Nachwort bezieht sie die Ergebnisse von Willnauer auf die aktuelle #MeToo-Debatte. Aber passt das hier wirklich? Von Übergriffen und Machtmissbrauch ist in Willnauers Buch nirgends die Rede, nur von Liebesbeziehungen, Freundschaften und Seilschaften. Wie sollte er auch darüber

schreiben, was sich zwischen zwei Menschen ‚abgespielt‘ hat? De facto wissen wir so gut wie nichts über den intimen Charakter vieler der von Willnauer thematisierten Beziehungen, vor allem nicht aus der Perspektive der Frauen. Wenn sich einige Sängerinnen auf eine Beziehung mit Mahler einließen, dann gingen nicht nur sie, jedoch vor allem sie ein hohes Risiko ein. Denn sexuelle Beziehungen brachten die Gefahr mit sich, schwanger zu werden. Heimlich geborene Kinder oder abgebrochene Karrieren waren an der Tagesordnung.

Fazit: Für ein noch zu schreibendes Buch bzw. eine weitere Briefausgabe findet man dank Willnauers unermüdlicher Recherchearbeit reiches Material für ein zuverlässiges Personenregister. Aber Kontur gewinnen wenige der zahlreichen bisher unbekanntes Frauen. In erster Linie ist das natürlich der Quellenlage geschuldet, aber eben nicht nur, wie der Vergleich zwischen den beiden Veröffentlichungen zeigt. Entscheidend ist die Recherche- und Schreibperspektive.

Beatrix Borchard, emeritierte Musikwissenschaftsprofessorin und Musikpublizistin mit Schwerpunkt Paare in der Musikgeschichte, ist im wissenschaftlichen Beirat des Forschungszentrums Musik und Gender an der Hochschule für Musik und Theater Hannover sowie der Schumann-Briefausgabe an der Sächsischen Akademie der Wissenschaften Leipzig tätig.

[1/ Vgl. Helmut Brenner & Reinhold Kubik: *Mahlers Menschen. Freunde und Weggefährten*, St. Pölten-Salzburg-Wien: Residenz Verlag, 2014.

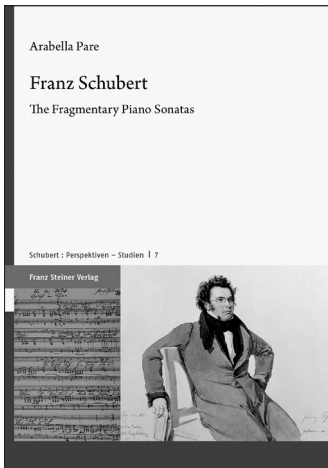
[2/ Torsten Möller: *Gustav Mahler und die Frauen. Ein getriebener Macho*. <https://www.deutschlandfunk.de/frauen-um-mahler-100.html>, 12.09.2022 (letzter Zugriff 21.01.2023).

Arabella Pare

Franz Schubert. The Fragmentary Piano Sonatas (Schubert Perspektiven – Studien 7)

Neben Wolfgang Amadeus Mozart gehört Franz Schubert vermutlich zu denjenigen Komponisten, von denen die meisten Fragmente überliefert sind – darunter solche, die in ihrer fragmentarischen Form zu den bekanntesten Werken des Komponisten überhaupt zählen: Man denke nur an die *Unvollendete* (Symphonie h-Moll D 759) oder den Quartettsatz c-Moll D 703. Unter den Klavierwerken gibt es besonders viele Fragmente, noch einmal mehr in der Gattung der Klaviersonate, zu der in bestimmten Zeiträumen, etwa in den Jahren 1818–1823, gut ein Viertel der Werke nur als Fragment überliefert sind.

Der Fragment-Status zeigt sich dabei auf unterschiedliche Weise und ist auch nicht immer eindeutig geklärt. Manchmal fehlen (vermutlich) Sätze, um einen Sonatenzyklus zu komplettieren, manchmal ist unklar, ob überlieferte Einzelsätze zu anderen Einzelsätzen gehören, sodass sich das überlieferte Material zu einem vollständigen Sonatenzyklus zusammenschließen würde. Nur verhältnismäßig selten



Stuttgart: Franz Steiner Verlag,
2022, 418 S., 68,00 EUR.
ISBN 978-3-515-13169-8

und dann vor allem für die späteren Jahre gibt es den Fall, dass ein Satz wie im Manuskript erkennbar im Verlauf der Niederschrift abgebrochen wurde. Somit sind sogenannte Überlieferungsfragmente von *Kompositionsfragmenten* zu unterscheiden (vgl. S. 36), wobei letztere sowohl ganze Sätze als auch nur Teile von Sätzen umfassen können.

Die in englischer Sprache verfasste Studie *Franz Schubert. The Fragmentary Piano Sonatas* von Arabella Pare, auf eine an der Hochschule für Musik Karlsruhe im Jahr 2019 eingereichte Dissertation zurückgehend, sieht sich somit mit recht unterschiedlichen Problemlagen konfrontiert. Dem begegnet die Autorin insofern mit einem multiperspektiven Zugang, als immer sowohl die Quellsituation als auch der konkrete Blick auf den Notentext die Untersuchung der Fragmente bestimmen. Ausgangspunkt ist die These, dass der Status des Fragments stets auf ein (ungelöstes) kompositorisches Problem zurückzuführen sei, das in erster Linie mit der Sonatenform zu tun hat. Immer sei ein experimenteller Umgang mit dem Formmodell letztlich die Ursache des Fragments (vgl. etwa in der *Conclusion* S. 399 f.). Dabei spielt die Integration von erweiterten und vom Modell abweichenden Tonartenrelationen sowie die Frage nach motivischen Beziehungen, durch die ein zyklischer Zusammenhang erzeugt werde, für die Analysen eine wesentliche Rolle. Dass der Fragment-Status auch auf andere Faktoren, die jenseits von Form- und Gattungsfragen angesiedelt sind, zurückgeführt werden könnte, bleibt weitgehend undiskutiert. Wer das Buch zustimmend und mit Gewinn lesen will, muss sich also auf die von der Autorin vertretene Prämisse einlassen, dass es immer interne musikalische Gründe für die Nicht-Fertigstellung gibt, nicht jedoch so etwas wie Zeitmangel aufgrund anderer dringender Projekte oder mangelndes Interesse an einer Fertigstellung. (Dass die Poetik eines Werkes immer auf Fertigstellung zielt, wird zwar am Beginn der Arbeit in einem knappen, *The Aesthetic Fragment* überschriebenen Kapitel, in welchem eine vielleicht etwas zaghafte Apologie des Fragments im Kontext einer romantischen Ästhetik versucht wird, infrage gestellt, spielt im Verlauf des Buches aber praktisch keine große Rolle mehr.)

Die Anlage des Buches folgt der Werkchronologie, was insofern erhellend ist, als es auf diese Weise möglich ist, den Wandel der Fragment-Arten nachzuverfolgen. Bei den frühen Fragmenten, den aus dem Jahr 1815 stammenden Klaviersonaten D 154, D 157 und D 279, liegt entweder überhaupt nur ein einziger Satz vor (D 154), oder aber es fehlt der Schlusssatz (D 157, D 279). Letzteres betrifft auch die Sonaten D 459 (August 1816) und D 566 (Juni 1817). Für D 154 und D 157 wird daher diskutiert, ob der Kopfsatz von D 157 eine Neufassung oder Neukonzeption von D 154 darstellen könnte,

wofür nach Ansicht der Autorin die Übereinstimmung der Tonart (E-Dur) und einige Ähnlichkeiten im (motivischen) Material oder der harmonischen Anlage der Themen sprechen könnten. Umgekehrt zeichne sich der erste Satz von D 157 etwa durch eine veränderte Konzeption der entwickelten Partien aus. Warum aber die Sonate nicht fertiggestellt wurde und warum der Schlusssatz wahrscheinlich fehlt, bleibt bis zuletzt ein wenig im Dunkeln. Einen etwas anderen Fokus wählt Pare bei der Klaviersonate D 279. Hier begibt sie sich auf die Suche nach möglichen das Werk komplettierenden Finalsätzen, wobei sie einerseits beim Allegretto-Satz D 346 und andererseits beim Rondo D 309A fündig wird, das in der Schubert-Literatur bisweilen bereits als Kandidat für das Finale gehandelt wird. Zwar sieht Pare gewisse Gemeinsamkeiten in der motivischen Erfindung, findet diese jedoch nicht ausreichend, um letztlich D 346 als Finalsatz für die Sonate D 279 für wahrscheinlich zu halten. Zu einem Puzzle-Spiel wird die Frage der Zuordnung auch bei der zweisätzigen und mutmaßlich fragmentarischen Sonate D 459, von der auch das Autograf erhalten ist, und bei D 459A, von der nur der 1843 erschienene Druck bekannt ist, also kein Manuskript erhalten ist, das Auskunft über den Zusammenhang der Stücke geben könnte. D 459A wurde unter dem Titel *Fünf Clavierstücke* veröffentlicht, sodass sich die Frage stellt, ob ein Teil dieser Stücke zu einem Sonatenentwurf gehört oder sich D 459 zuordnen lässt, weshalb diese Sonate vielleicht doch komplett vorliegen könnte. Letzteres wäre dann möglich, wenn man zu Zugeständnissen bei der Tonartendisposition bereit ist, also Sätze in C-Dur und E-Dur im selben Sonatenzyklus für möglich (und wahrscheinlich) hält. Es zeichnet die Arbeit aus, dass die Optionen breit diskutiert werden, ohne am Ende immer zu einer definitiven Entscheidung zu gelangen. Meist werden mehr oder weniger wahrscheinliche Annahmen gegeneinander abgewogen.

Stehen für die bis ca. 1816 entstandenen Fragmente eher Fragen der Zusammengehörigkeit im Vordergrund, so werden für die späteren Fragmente Aspekte diskutiert, die man intuitiv in einer Arbeit zum Fragment am ehesten erwarten würde: Sind Fragmente Dokumente des Scheiterns, sei es an den Forderungen durch die „Konkurrenz“, sei es an neuen Ideen, die sich bei der Umsetzung als wenig stimmig herausstellten? Die Idee, Schubert habe die Arbeit an Werken eingestellt, weil sich etwa Beethovens Werke bzw. Werkkonzeptionen als übermächtig und unerreichbar erwiesen hätten, wird im Buch sowohl für die im Juni 1817 komponierte Klaviersonate D 566 (im Verhältnis zu Beethovens Sonate op. 90) als auch für die Sonate D 625 (im Verhältnis zu Beethovens *Appassionata*) diskutiert.

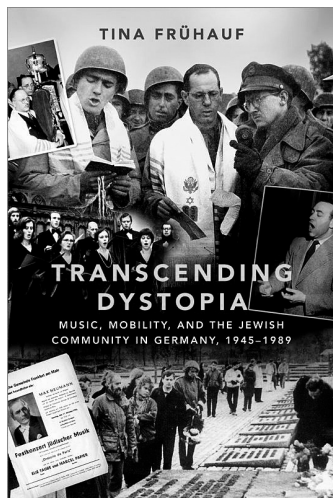
Wenngleich die Weite des Blicks, mit dem alle Klaviersonatenfragmente erfasst und diskutiert werden, als einer der Vorzüge dieser Arbeit gelten muss, so scheint doch ein wenig Skepsis angebracht hinsichtlich der Methoden und Ergebnisse. Zweifellos liegt eine akribische Arbeit vor, die auf einleuchtende Weise Philologie und Analyse miteinander verbindet, dabei auch Thesen nicht scheut, die im Bereich des Spekultativen verbleiben (müssen). Es stellt sich aber die Frage, ob das analytische Instrumentarium nicht doch ein wenig zu eng geraten ist. Fast ausschließlich werden Tonartenrelationen (meist Mediantbeziehungen) diskutiert, dazu motivische Ähnlichkeiten oder Beziehungen, ohne dass recht klar wird, was konkret das Problem gewesen sein soll, das Schubert schließlich zur Aufgabe der Komposition veranlasst haben könnte (und die viel zu kurzen Notenbeispiele tragen leider auch nicht immer zu dessen Veranschaulichung und Klärung bei). Beispielhaft lässt sich das an der Subdominantreprise zeigen, die im Buch mehrfach und eigentlich immer unter der Prämisse eines Mangels diskutiert wird. Womöglich könnte man dem Phänomen aber offener begegnen, indem man a) konstatiert, dass die Subdominantreprise vielleicht eine ganz „normale“ Alternative innerhalb einer spezifischen Sonatenauffassung gewesen war, und b) das Vorkommen zum Anlass nehmen würde, sowohl den Reprisenintritt als auch das schließliche Wieder-Erreichen der Tonika genauer unter die Lupe zu nehmen. Es könnte ja sein, dass Schubert die Reprise quasi in eine motivisch-thematische Reprise (in der Tonart der Subdominante) und eine tonale Reprise, die erst mit dem Seitensatz erreicht ist, aufspaltet, wodurch das Rotationsprinzip (Hepokoski/Darcy) mit einem krebsgängigen, palindrom-artigen Reprisenprinzip verwoben würde. Im 3. Satz der auch im Buch kurz berührten Sonate D 664 (übrigens kein Fragment) etwa nutzt Schubert die Subdominantreprise aus, um ganz am Ende in der Coda noch einmal das Hauptthema nun endlich wieder in der Haupttonart A-Dur aufscheinen zu lassen, wodurch der Schluss umso sinnfälliger wird.

Der Rezensent hat das Buch zum Anlass genommen, sich wieder einmal – spielend und analysierend – mit Schuberts Klaviersonaten zu beschäftigen. Ob die Schubert-Forschung die aufgeworfenen Fragen aufgreifen und diskutieren wird, muss die Zukunft zeigen. Das Thema ist zweifellos schon allein aufgrund der überragenden Quantität (und Qualität) von Schubert Klaviersonatenfragmenten von großer Aktualität.

Ullrich Scheideler unterrichtet Musiktheorie in den musikwissenschaftlichen Studiengängen an der Humboldt-Universität zu Berlin. Daneben hat er mehrere kritische Editionen von Werken des 18. bis 20. Jahrhunderts vorgelegt.

Tina Frühauf

Transcending Dystopia. Music, Mobility, and the Jewish Community in Germany, 1945–1989



Oxford: Oxford University Press, 2021. 613 S., Abb., Hardcover, 41,99 GBP (ca. 48,00 EUR). ISBN 978-0-19-753297-3

Die Musikwissenschaftlerin Tina Frühauf spezialisiert sich auf die jüdische Musikgeschichte in Westeuropa. Sie lehrt an der Columbia University New York und ist im August vergangenen Jahres neue geschäftsführende Direktorin des International Repertorium of Music Literature (RILM) geworden. Ihre Dissertation über *Orgel und Orgelmusik in deutsch-jüdischer Kultur* schrieb sie an der Folkwang-Hochschule Essen. Die Arbeit wurde 2005 beim Georg Olms Verlag in der Reihe Netiva gedruckt sowie 2009 und in Zweitaufgabe 2012 in englischer Sprache publiziert. Vor *Transcending Dystopia* hat sie zuletzt (genauer: im Jahr 2014) gemeinsam mit ihrer Fachkollegin Lily E. Hirsch den Sammelband *Dislocated Memories: Jews, Music, and Postwar German Culture* (Oxford: OUP) herausgegeben. Die Beiträge eines guten Dutzends von Autor*innen in *Dislocated Memories* sind einem Themenspektrum gewidmet, das zeitlich von der unmittelbaren Nachkriegszeit bis zum Ende des zwanzigsten Jahrhunderts und knapp darüber hinaus reicht. Tina Frühauf zieht die hintere zeitliche Grenze für *Transcending Dystopia* mit dem Jahr 1989 etwas früher, setzt sie also an den Schluss jenes Jahrzehnts, mit dem die DDR endete und auf das die Zeit folgte, als mit dem Zerfall der Sowjetunion eine Auswanderung von vielen jüdischen Menschen (und solchen mit jüdischen Vorfahren) aus deren Nachfolgestaaten begann. Die Mitgliederzahl der jüdischen Gemeinden in Deutschland nahm dadurch zeitweise bedeutsam zu, und es kam auch zu Neugründungen. Die zeitlichen Grenzen des Buches rahmen die Geschichte der betrachteten Räume. Seine vier Hauptabschnitte betreffen Deutschland in der Besatzungszeit („occupied Germany“), die Bundesrepublik Deutschland, die Deutsche Demokratische Republik und schließlich das geteilte Berlin. Dass all diese Darstellungen und ihre jeweiligen Eingrenzungen überhaupt möglich sind, ist dem Umstand zu verdanken, dass Leo Baeck sich irrte, als er im Dezember 1945 sagte, die Epoche der Juden in Deutschland sei vorbei.^{1/} Allen betrachteten Räumen und Zeiten gleichermaßen gerecht zu werden, ist wohl kaum möglich, zumal etwa die Münchener jüdische Gemeinde durch eine mörderische, bis heute nicht aufgeklärte Brandstiftung im Jahr 1970 neben sieben Toten und erneuerten Traumata für die (nochmals) Überlebenden auch einen guten Teil ihres Urkunden-Gedächtnisses beklagen musste. Durch diesen Umstand bleibt auch die Möglichkeit, die Münchener Gemeindegeschichte mit einem Fokus auf Musik und Musikausübung zu betrachten, stark eingeschränkt, wie die Autorin darlegt.^{2/}

Etwas weniger klar als die Grundstruktur der Darstellung ist der Hintergrund des Buchtitels. Sicher ist es alles andere als unverständlich, jüdische Geschichte im Deutschland des zwanzigsten Jahrhunderts (oder doch wenigstens der Zeit von 1920 bis etwa 1990) mit

dem Begriff Dystopie zu verbinden, ob es nun um die dreißiger und erste Hälfte der vierziger Jahre geht wie hier im *Prologue: Moving Toward Silence* (S. xii–xvii), um die unmittelbare Nachkriegszeit oder die Jahre des langsamen Schwindens der Mitgliederzahlen in vielen Gemeinden vor 1990. Trotz des gelegentlichen Auftauchens des Begriffs im Buchtext lässt die Autorin ihr Lesepublikum aber mit der Frage nach der eigentlichen Bedeutung der Titelformulierung allein. Einleuchtend ist es, wenn das erste Kapitel im Abschnitt über die Deutsche Demokratische Republik *Dystopia under Communism* betitelt ist (S. 201–210), denn hier geht es um Jahre, in denen ausgehend von der Sowjetunion unter Stalin eine bittere Verfolgung von Juden die Staaten des kommunistischen Herrschaftsgebiets erfasste. Überhaupt DDR: Ist der Blick auf die jüdische Geschichte der DDR und den Aspekt des Musikalischen in ihr vielleicht dadurch erschwert, dass die DDR Juden vor allem als Opfer des Nationalsozialismus portraitierte, Juden im sozialistischen Staat ansonsten wenig sichtbar waren (und manche Juden, die nach 1945 blieben oder zurückkehrten, dies nicht taten, um Juden in der DDR zu sein, sondern um am Sozialismus mitzubauen)?³ Dies mag erklären, warum sich die Autorin zunächst auf die Person des in Breslau geborenen Kantors und Chorleiters Werner Jacob Sander (1902–1972) und seine Aktivitäten konzentriert, auf die Gründung des Leipziger Synagoralchores durch Sander und damit auf eine musikalische Institution, in der Juden außer Sander selbst kaum eine Rolle spielten. Offenbar eignet sich der Chor mit seiner bis in die Jetztzeit reichenden Geschichte aber gut, um durchaus verschiedene Aspekte der jüdischen Musikgeschichte der DDR so zu beleuchten, wie es hier geschieht.

Transcending Dystopia ist eine detailreiche, auf umfangreichen Quellenrecherchen und für die jüngere Zeit auch auf Interviews beruhende Historiografie jüdischer Musikgeschichte besonders unter den Aspekten von Mobilität (im räumlichen wie im kulturellen Sinne und dem des kulturellen Selbstverständnisses) und Identität. Das Buch berührt durchaus auch etwas, was musikalische Histoire des mentalités genannt werden könnte. Ein Beispiel dafür: Die Differenzen zwischen dem, was nach 1945 von der kulturell assimilierten, religiös oft liberalen jüdischen Welt der Zeit vor der Naziherrschaft noch übrig war und den religiös und in Hinblick auf Musik anders orientierten, orthodoxen oder zumindest traditionalistischen Juden aus Mittel- und Osteuropa, die die Gemeinden bald mehr und mehr prägten (nachdem sie sich aus den Lagern für Displaced Persons, den DP Camps, in denen sie zunächst noch räumlich isoliert lebten, begannen herauszubewegen), resultierten letztendlich in Veränderungen von Einstellungen, Präferenzen und Usancen. Sie mögen

aber auch zeitweise den bestehenden Wunsch nach Rekonstruktion der musikalischen Vorkriegskultur unter den „Native Jews“/4/ verstärkt haben. Die resultierenden dialektischen Spannungen aus solchen Konstellationen und Entwicklungen spiegeln nicht nur die Situation der Juden im Deutschland der Nachkriegszeit, sondern können auch für die ganze deutsche Gesellschaft jener Zeit statuiert werden.

Im Einzelfall verfehlt der Buchtext das ausgesprochene Ziel der Autorin, einer weiteren Leserschaft entgegenzukommen, etwa indem „foreign terms“ bei ihrem Vorkommen erklärt werden./5/ Wenn im *Prologue* auf S. xii der Begriff Shtayger, der auf die Modi der traditionellen aschkenasischen Synagogalgesänge verweist, dazu dient zu erklären, was in einem Text von 1932 mit „Kirchentonarten“ gemeint ist, fehlt jede Erklärung der modalen Konzepte, die als Shtayger bezeichnet werden, noch mehr eine Erklärung für die Bildlichkeit, die der Begriff transportiert. Aber sicherlich ist dies eh' nicht wirklich ein Buch für eine weitere Leserschaft, auch wenn die Darstellung überaus geeignet dazu ist, allzu eng gefasste populäre Vorstellungen davon, wie musikalisches Leben von Juden in den Deutschlands der Nachkriegszeit sich gestaltete (für den Westteil: *Fiddler on the Roof*, Esther & Abi Ofarim, Ilan & Ilanit und natürlich Klezmer), zu korrigieren.

Wie viele Hardcover mittlerweile, hat auch dieses Buch eine Klebebindung, die durch Kaptalbänder hoffentlich etwas vor rapider Auflösung durch möglicherweise einmal eindringende Feuchtigkeit geschützt ist. Bei einem anderen jüngst in meine Hände gelangten Buch, das ebenfalls mit Klebebindung und Kaptalbändern ausgestattet ist, hat dies allerdings nichts geholfen, als es zu einem kleinen Leseunfall kam. Aber im Unterschied zu Eva Menasses *Dunkelblum* ist Tina Frühaufs *Transcending Dystopia* wohl auch nicht in Gefahr, in der Badewanne gelesen zu werden. Dafür ist Menasses Buch mit einem Lesebändchen ausgestattet, das dem von Frühauf einfach fehlt, denn ohne Lesebändchen ist das Konsultieren des Anmerkungsapparats, der als Backnotes-Sektion von gut 170 Seiten Umfang vor die Bibliografie und den Index gesetzt worden ist, eine ärgerliche Angelegenheit, bei der es immer wieder die Seiten zu verschlagen droht. Da die Anmerkungen durchaus mehr enthalten als etwa nur knappe Literatur- und Quellenhinweise, ist es nicht nur notwendig, sie zu lesen, es ist auch lohnend. Ebenso lohnend ist es, die Bibliografie und den Index (der auch den Anmerkungsapparat erfasst) nicht nur als Beiwerk und notwendige Find- und Verständnishilfen zu begreifen, sondern geradezu als eigenständige Teile. Der Index zeigt sich zwar überwiegend als Namenregister, und

eine intensivere (und nicht nur mechanische, sondern auch inhaltlich systematisierende) Erfassung von Sachstichworten wäre wünschenswert gewesen, aber auch so präsentiert er sich als adäquater Teil eines beeindruckenden Buches.

Joachim Lüdtke ist als freiberuflicher Lektor, Korrektor, Redakteur und Übersetzer in Bremen tätig. Er hat die Redaktion des Forum Musikbibliothek inne.

/1/ Wiedergegeben auf S. 1 der *Introduction*.

/2/ *Introduction*, S. 8

/3/ Vgl. etwa Judith Kessler: *Fast „unsichtbar“ – Juden in der SBZ/DDR 1945–89*. HaGalil, 17.11.2014, <https://www.hagalil.com/2014/11/juden-in-der-ddr/> (letzter Zugriff 24.01.2023).

/4/ Mit „Native Jews“ bezeichnet Frühauf die „Alteingesessenen“ im Unterschied zu den jüdischen Displaced Persons und Flüchtlingen, die meist aus Mittel- und Osteuropa stammten. Vgl. etwa im Kapitel *The End of Dystopia?* auf den S. 98–100, bei dem im Übrigen der Begriff Dystopia auf die Zeit des Nationalsozialismus, aber auch auf dessen Nachwirkungen zielt.

/5/ *On Transliteration and Translation, Spelling, and Names*, S. xix.