

Besprechungen

RAFFAELE MELLACE: Johann Adolf Hasse. Neubearbeitete Ausgabe. Aus dem Italienischen übers. von Juliane RIEPE. Beeskow: ortus musikverlag 2016. VI, 457 S., Abb., Nbsp. (ortus studien. Band 16.)

Schon seit mehreren Jahren nimmt das Interesse von Musikwissenschaft, Musikpraxis und Tonträgerindustrie an den Kompositionen von Johann Adolf Hasse unverkennbar zu. Im deutschen Sprachraum haben sich Spezialstudien wie jene von Michael Koch (1989), Panja Mücke (2003) und Roland Dieter Schmidt-Hensel (2009) oder die Veröffentlichungen von Orrrun Landmann und Gerhard Poppe mit besonderen Aspekten von Hasses Schaffen und seiner Überlieferung befasst; neben mehreren, zum Teil schwergewichtigen Editionen (u. a. von Klaus Hortschansky und Gordana Lazarevich) liegen inzwischen die ersten fünf Bände einer Hasse-Werkausgabe vor, und der CD-Markt bringt regelmäßig neue Einspielungen heraus. In der Szene der „alten Musik“ ist Hasse schon lange kein Geheimtipp mehr, wie zahllose Konzertaufführungen und diverse Inszenierungen mit renommierten Interpreten beweisen; unter anderem stand Hasses Oper *Cleofide* für mehrere Spielzeiten auf dem Spielplan der Dresdner Semperoper. Was seit den älteren Schriften vom Beginn des 20. Jahrhunderts (Carl Mennicke, Lucian Kamieński, Rudolf Gerber) und seit den Arbeiten von Sven Hansell (vor allem aus den 1960er und 70er Jahren) dringend vermisst wurde, war eine umfassende Gesamtdarstellung auf der Basis neuer Forschungen. Raffaele Mellace kommt das Verdienst zu, diese Lücke mit einer höchst respektablen Monographie geschlossen zu haben. Deren erste Auflage war 2004 in italienischer Sprache erschienen; die neue, von Juliane Riepe vorbildlich übersetzte Ausgabe präsentiert sich in erweiterter und aktualisierter Form.

Wie es von der Sache her naheliegt, stellt Mellace ein biographisches Kapitel an den Anfang seines Buches, um sich anschließend den verschiedenen Gattungen – den Bühnenwerken, den weltlichen Kantaten, der geistlichen Musik und dem instrumentalen Schaffen Hasses – zuzuwenden. Diese Hauptkapitel beginnen zumeist mit einem allgemeinen Überblick, ehe Hasses Beiträge innerhalb der Gattungsgeschichte und gemäß seinen jeweiligen Lebensstationen verortet werden. Querverweise zur allgemeinen Kultur- und Kunstgeschichte fehlen ebenso wenig wie die Erörterungen verschiedener Fassungen und von Echtheitsfragen. Ein Werkverzeichnis, eine Auflistung alter und neuer Ausgaben, eine ziemlich umfassende Bibliographie sowie ein Werk- und Personenregister runden die Arbeit ab.

Mellaces Buch besticht durch eine beeindruckende Detailkenntnis ebenso wie durch analytische Genauigkeit, kluge Schlussfolgerungen und ausgewogene Urteile – und nicht zuletzt durch die unverkennbare Liebe zu einer Musik, der der Verfasser völlig zu Recht neben großer Klangs Schönheit einen hohen künstlerischen Rang zuerkennt. Der flüssige sprachliche Stil – sicherlich auch eine Leistung der Übersetzerin – macht das Studium des Buches trotz (oder gerade wegen?) des Beharrens auf den alten Rechtschreibregeln zu einem Vergnügen. Mehrere Abbildungen und Notenbeispiele illustrieren das Gesagte, und wo der Platz nicht ausreicht, um alle Analysen durch Notenbeispiele zu belegen, sind die Beschreibungen der Musik derart suggestiv, dass diese in den Ohren des Lesers zu klingen beginnt. Nach der Lektüre weiß man, warum Johann Adolf Hasse im mittleren Drittel des 18. Jahrhunderts eine Persönlichkeit von europäischer Bedeutung war, eine von Jean-Jacques Rousseau und Charles Burney anerkannte Autorität, ein Vorbild für Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und manche andere und damit einer der wichtigsten Wegbereiter der als „klassisch“ bezeichneten Musik. Und man

kennt auch die Gründe, warum er anschließend so schnell in Vergessenheit geriet. Was zu einer weitergehenden Hasse-Renaissance jetzt noch fehlt, ist ein kritisch-korrektes thematisches Werkverzeichnis.

(Januar 2018)

Wolfgang Hochstein

JIŘÍ KOPECKÝ und LENKA KRUPKOVÁ: Das Olmützer Stadttheater und seine Oper. „Wer in Olmütz gefällt, gefällt in der ganzen Welt“. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2017. 304 S., Abb. (neue Wege – nové cesti. Schriftenreihe des Sudetendeutschen Musikinstituts. Band 14.)

Wenn man den Weltkrieg der Nationalkulturen einmal nachvollzieht, wie er bis Ende des 20. Jahrhunderts musikwissenschaftliche Literatur in Europa geprägt hat, dann ist es eine Wohltat und bedeutende Errungenschaft, Darstellungen wie die vorliegende über das Olmützer Stadttheater und seine Oper besprechen zu dürfen. Allein der Umstand, in deutscher Sprache von Olmütz und nicht von Olomouc zu sprechen, signalisiert einen selbstverständlich sachlichen Umgang mit der Geschichte nach historisch-kritischen Maximen. Dies ist umso bemerkenswerter, als der kulturelle Nationalkrieg zwischen deutscher und tschechischer Bevölkerung auf dem Theater mit aller Schärfe ausgefochten worden ist. Vorliegende Arbeit versteht sich als Quellenstudie auf der Grundlage einer breit angelegten Erschließung und Auswertung des historischen Materials, so dass eine wirklich innovative, Maßstab setzende Neubewertung eines wichtigen Kapitels örtlicher Musikgeschichte zu begrüßen ist. Das vitale Interesse der Autoren an der Thematik speist sich aus aktuellen Problemen der tschechischen Gesellschaft nach der Wende vom November 1989, sich nach der langen Zeit totalitärer Systeme der Entwicklung des Bürgertums im 19. Jahrhundert zu vergewissern und ihre Funktionsmechanismen zu ergründen. Die

Quellenlage ist erwartungsgemäß durchaus unterschiedlich, dürftig für die Frühzeit, reicher nach 1848. Die Geschichte beginnt mit der Eröffnung des Königlich Städtischen Nationaltheaters in Olmütz im Jahre 1770, einem recht „elenden Gebäude“ über den „Fleischläden“ am Niederring. Neben dem Schauspiel gab es von Anfang an auch Singspiele und Opern auf dem Theater. Im Jahre 1830 konnte ein neues Gebäude auf dem Oberring bezogen werden, ein repräsentatives Haus mit hufeisenförmigem Zuschauerraum samt Galerie und Logen für bis zu 1.000 Zuschauer. Neunzehn Direktoren führten das Theater bis zum Jahre 1920. Die wechselvolle Geschichte ist selbstverständlich von vielen Faktoren beeinflusst worden, nicht nur von der Persönlichkeit des Theaterdirektors, sondern auch von den örtlichen politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen. Dies im Einzelnen mit seinen Höhen und Tiefen nachzuzeichnen, ist das große Verdienst der Arbeit. Dabei kommen insbesondere auch die nationalen Auseinandersetzungen zum Tragen; 1864 etwa wurde an der Verpflichtung tschechischer Künstler Anstoß genommen (S. 90), der Streit entzündete sich aber richtig erst an tschechischen Werken, insbesondere an Bedřich Smetanas *Dalibor* im Jahre 1897. Zunächst stürmisch gefeiert, setzte der Direktor das Stück nach einem tschechischen Boykottaufruf und einer scharfen Replik des deutschen Vereins ab (S. 156f.). Fließen derartige Ereignisse zwangsläufig in den historischen Bericht nach Theaterdirektoren ein, so gewinnt die Darstellung zusätzliche Übersichtlichkeit dadurch, dass einzelne Aspekte gesondert abgehandelt werden. Dies geschieht eingangs für die vertraglichen Vereinbarungen zwischen der Olmützer Stadtverwaltung und ihren Theaterdirektoren, im Anschluss an die Chronik werden andere systematische Aspekte zusammenfassend dargestellt. Dabei steht das Opernrepertoire im Zentrum des Interesses, wird der Einsatz von italienischen, französischen, deutschen, tsche-

chischen und slawischen Opern gewürdigt. Abschließend wenden sich die Autoren der Inszenierungspraxis, den Sängerpersönlichkeiten und der Struktur des Publikums zu. Die Arbeit darf insgesamt als grundlegende historische Abhandlung über das deutsche Olmützer Theater von seinen Anfängen 1770 bis zu seiner Übergabe in tschechische Verwaltung im Jahre 1920 gelten. Dies vermochten auch Aufführungen der Opern *Die verkaufte Braut* und *Dalibor* im November und Dezember 1918 nicht zu verhindern, als die Olmützer Stadtverwaltung von Tschechen übernommen wurde. Sie belegen aber nochmals den Symbolcharakter, der dem Theater und seinem Opernrepertoire von beiden Nationalitäten zugeschrieben wurde, und das innewohnende Konfliktpotential, das heute so sachlich bearbeitet werden kann.

(April 2018)

Helmut Loos

Felix Mendelssohn Bartholdy: Sämtliche Briefe. Band 1–12: 1816 bis November 1847. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. CD.

Felix Mendelssohn Bartholdy: Sämtliche Briefe. Band 12: Februar 1847 bis November 1847. Gesamtregister der Bände 1 bis 12. Hrsg. von Stefan MÜNNICH, Lucian SCHIWIETZ und Uta WALD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. 632 S.

„In diesem Briefe sieht's aus wie in einer Stube, worin tolle Wirthschaft gewesen ist, und alle Möbel vorquer durch einander stehen“, bemerkt Felix Mendelssohn Bartholdy, der glänzende Briefschreiber, kokettierend selbstkritisch in einem Schreiben an Jenny Lind in Wien (19. Februar 1847). Das „liebe Fräulein“ möge doch – so der Komponist in dieser metatextuellen Passage – im Brief aufräumen und alle Möbel anfassen, um sie an „ihren rechten Ort zu bringen“. Man kann nur erahnen, was es für das monumentale Projekt der Edition sämtlicher erreichbarer

Briefe Mendelssohns bedeutet hat, die insgesamt 5.855 Schreiben chronologisch zu ordnen, quellenkritisch zu übertragen, erklärungsbedürftige Details zu kommentieren und schließlich in Registern zu erschließen, kurzum: jeden Brief im wissenschaftlichen Sinne an „seinen rechten Ort“ zu bringen. Mit dem vorliegenden zwölften Band ist dieses enorm verdienstvolle Vorhaben nunmehr abgeschlossen. Zeitgleich mit dem letzten Band ist eine CD-ROM erschienen, die die komplette Edition sowohl in einer Gesamtdatei als auch in Einzeldateien präsentiert. In Zusatzdateien sind des Weiteren die Kommentare und Anhänge aufrufbar. Wer wissenschaftlich mit der neuen Gesamtausgabe arbeitet, wird auf diese CD-ROM zurückgreifen. Sie ermöglicht am Bildschirm nicht nur eine schnelle Recherche, sondern auch die Parallelektüre von Brief und Kommentar, die ansonsten in den gedruckten Bänden separiert erscheinen. Es ist nicht nur eine editorische, sondern auch eine verlegerische Leistung, die zwölf Bände innerhalb von zehn Jahren herausgebracht zu haben. Der Preis der Edition (mit CD-ROM) liegt allerdings bei 2.450 €, was einer weiten Verbreitung über Bibliotheken hinaus entgegenstehen dürfte.

Die vorliegende Briefedition, die ihren Ausgang in der von Rudolf Elvers angelegten Mendelssohn-Sammlung nahm und von Helmut Loos und Wilhelm Seidel als Gesamtherausgeber verantwortet wird, ist in vieler Hinsicht mustergültig, freilich in einer eher traditionellen Perspektivierung. Mit dem Abschluss des Projekts sind Grundsatzentscheidungen zu hinterfragen. Mehrfach wurde bereits in früheren Rezensionen bedauert, dass die Gegenbriefe an Mendelssohn (rund 7.000 Briefe sind überliefert) nicht aufgenommen wurden bzw. zu einem späteren Zeitpunkt in einer eigenen Edition folgen sollen. Dem Wesen nach ist der Brief dialogisch angelegt, auch Mendelssohn, der versierte und feinfühliges Schreiber, folgt in seiner Schreibhaltung und

Diktion den unterschiedlichen Funktionen eines Briefes, die je nach Adressat variieren. Die „monologische“ Anordnung der Edition blendet zudem die vielfältigen Bedeutungsschichten eines Briefes innerhalb des Korrespondenz-Netzwerkes von Mendelssohn aus. Schließlich können die einzelnen Briefzeugnisse nicht nur als reine „Texte“ verstanden werden; auch ihre Materialität ist von Bedeutung. Die Grundsatzentscheidung einer Edition in Buchform, die fast keine Faksimilia bietet, verschließt dem Leser jedenfalls den Blick auf die jeweils eigene Materialität eines Briefes. Die epistolare Botschaft (mit gelegentlichen Notenbeispielen, selten auch Zeichnungen) beginnt auch bei Mendelssohn bereits mit der Wahl des Papiers und des Schreibgeräts, dokumentiert sich im Schriftbild und im Platzmanagement und endet – wenn überhaupt – in dem Moment, in dem er das Papier faltet, in den Umschlag steckt, adressiert und schließlich der Post übergibt. Gerade vor diesem Hintergrund wäre eine digitale Gesamtedition, die neben den Briefformen auch die Originale in Digitalisaten präsentiert, für die Forschung von noch größerem Nutzen. Hier steht das Mendelssohn-Projekt konzeptionell in einer Konkurrenzsituation zu der ambitionierten Carl-Maria-von-Weber-Briefausgabe, die durch die digitale Technik Aspekte der Materialität verdeutlicht und zugleich polyvalente Zugangsweisen ermöglicht.

Mendelssohn freilich, dies mag man solch grundlegenden Einwänden entgegenhalten, war ein außergewöhnlicher Briefschreiber. Die meisten seiner Briefe sind weit mehr als nur eine Fundgrube für biographische oder werkspezifische Fragestellungen – auf der literarischen Ebene beanspruchen viele Briefe jedenfalls einen ästhetischen Eigenwert. Die sehr wertige und ansprechend schöne Textpräsentation des Verlags entspricht denn auch eher einer Lese- als einer kritischen Gesamtausgabe (zu diesem Eindruck trägt auch der separierte Kommentarteil bei). Mendelssohn zeigt sich auch in seinen letzten Brie-

fen als Meister der Feder. Der finale Band der Edition umfasst jene 266 Briefe, die der Komponist in den Monaten vom 1. Februar bis zu seinem Tod am 4. November 1847 zu Papier gebracht hat. Das zentrale Ereignis, das diese letzte Zeit Mendelssohns prägte, ist der Tod seiner Schwester Fanny am 14. Mai. Die Bedeutung dieses Schicksalsschlages für Mendelssohn ist vielfach beschrieben worden: Der Komponist fühlt sich fortan wie gelähmt, ist außer Stande „mit einiger Lust und Liebe zu musicieren“ (24. Mai 1847), geschweige denn zu komponieren. Zwischen der eher pragmatischen Verlagskorrespondenz taucht hier immer wieder der um die Schwester trauernde Mendelssohn auf. Berührend und zugleich einfühlsam auf die epistolare Kommunikationssituation bezogen ist sein Kondolenzschreiben an den Schwager Wilhelm Hensel („Wenn Dich meine Handschrift im Weinen stört, so wirf den Brief weg, denn besseres gibt es jetzt für uns wohl nichts als wenn wir uns recht ausweinen können“, 19. Mai 1847) oder der Brief an seinen Neffen, den Halbweisen Sebastian Hensel zum Geburtstag, „den ernstesten, den Du noch erlebt hast!“ (13. Juni 1847). Zugleich wächst in Mendelssohn die Erkenntnis, dass er einen Weg aus der eigenen Lebenskrise finden muss („Ich muß jetzt nach und nach anfangen mir mein Leben und meine Musik wieder zurecht zu legen“, 3. Oktober 1847 an Carl Klingemann). Bei dem erhofften Aufbruch dürfte die Sängerin Jenny Lind eine besondere Rolle gespielt haben. Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang auch die Briefe an Emanuel Geibel, die zeigen, wie sehr Mendelssohn das im Dezember 1845 begonnene Opern-Projekt *Die Loreley* (die Schreibweise in der Edition ist uneinheitlich) beschäftigt hat. 14 Tage vor seinem Tod noch schreibt seine Frau Cécile im Auftrag ihres geschwächten Mannes einen Brief an den Lübecker Dichter in der Hoffnung auf ein Treffen Ende November. Dazu kommt es nicht mehr. Nicht nur das vielbeschworene, radikale Streichquartett in

f-Moll op. 80 also erweist sich als kompositorischer Schritt aus der Krise, sondern auch die wohl im Sommer 1847 komponierten Teile dieses Opernfragments, deren Hauptfigur durch Jenny Lind inspiriert wurde.

Eingeleitet wird dieser zwölfte Band in bewährter Weise von Wilhelm Seidel. Anlage und Duktus dieses Essays sind im besten Sinne schöngeistig. Primär dient der Briefwechsel in dieser Einleitung der biographischen Rekonstruktion. Die spezifische Textsorte Brief als Selbstzeugnis mit den Aspekten der Selbstvergewisserung, Selbstinterpretation und Selbstinszenierung bleibt bei Seidel eher ausgeblendet. Dabei wären diese Gesichtspunkte vielleicht gerade bei einem Komponisten interessant, der am Ende selbst als „Mendelssohn-Darsteller verdächtig“ wird, wie Peter Gülke jüngst konstatierte.

Die Briefe sind äußerst kompetent kommentiert, meist knapp und prägnant. Bedauerlich aber ist, dass in der gesamten Edition auf die gelegentlichen Notenbeispiele und Zeichnungen grundsätzlich nicht eingegangen wird. So muss der Leser rätseln, ob – um nur ein Beispiel zu nennen – die Zeichnung des Düsseldorfer Marktplatzes vom 27. September 1833 auf dem Briefpapier an Friedrich Rosen oder als Beilage erscheint. Letztlich bleibt die Frage offen, ob überhaupt alle Zeichnungen mitgeteilt sind. Im Anhang zum zwölften Band findet der Leser nach den üblichen Verzeichnissen eine hilfreiche Konkordanz der alten und neuen Ortsnamen, ein Werkregister zu Fanny Hensel und den Besitzernachweis der Briefe. Besonders verdienstvoll ist das anschließende Gesamtregister aller Bände, dem sich ein Werkregister zu Felix Mendelssohn Bartholdy anschließt. Unverständlich aber bleibt, warum die Ausgabe (und auch die CD-ROM) auf ein generelles Verzeichnis der Briefe und Adressaten auch im letzten Band verzichtet. Der Überblick über die Verteilung der Korrespondenzen, aber auch der Zugriff auf einzelne Partner wird dadurch unnötig

erschwert. Das Gesamtregister bietet dafür keinen Ersatz. So finden sich dort unter dem Namen Emanuel Geibel zwar 49 Einträge, die 32 Kursiva, die auf den Briefempfänger Geibel verweisen, umfassen aber sowohl die Brieftexte wie die gesondert folgenden Kommentare. Dies freilich sind nur kleinere Einwände gegenüber einer Gesamtedition, die philologische und biographische Kompetenz auf höchstem Niveau vereint. Die Stube der Mendelssohn-Briefe ist nunmehr blitzsauber aufgeräumt. An welcher Stelle man einen Band der Edition auch aufschlägt, der Briefschreiber Mendelssohn zieht einen in seinen Bann. Richtig „behaglich“ (Mendelssohn) wird es in dieser Stube aber erst, wenn wir auch die Schreiben seiner Korrespondenzpartner lesen können.

(März 2018)

Wolfgang Sandberger

Schumann Briefedition. Serie I: Familienbriefwechsel. Band 7: Briefwechsel von Clara und Robert Schumann. Band IV: Februar 1840 bis Juni 1856. Hrsg. von Thomas SYNOFZIK, Anja MÜHLENWEG und Sophia ZEIL. Köln: Verlag Dohr 2015. 797 S., Abb.

Schumann Briefedition. Serie II: Freundes- und Künstlerbriefwechsel. Band 5: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Franz Brendel, Hermann Levi, Franz Liszt, Richard Pohl und Richard Wagner. Hrsg. von Thomas SYNOFZIK, Axel SCHRÖTER und Klaus DÖGE (†). Köln: Verlag Dohr 2014. 1040 S.

Schumann Briefedition. Serie II: Freundes- und Künstlerbriefwechsel. Band 12: Briefwechsel Clara Schumanns mit Landgräfin Anna von Hessen, Marie von Oriola und anderen Angehörigen deutscher Adelshäuser. Hrsg. von Annegret ROSENMÜLLER. Köln: Verlag Dohr 2015. 782 S.

Schumann Briefedition. Serie II: Briefwechsel mit Freunden und Künstlerkollegen. Editionsleitung: Thomas SYNOFZIK

und Michael HEINEMANN. *Band 15: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit den Familien Voigt, Preußer, Herzogenberg und anderen Korrespondenten in Leipzig*. Hrsg. von Annegret ROSENMÜLLER und Ekaterina SMYKA. Köln: Verlag Dohr 2016. 1002 S., Facs.

Schumann Briefedition. Serie II: Briefwechsel mit Freunden und Künstlerkollegen. Band 17: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Korrespondenten in Berlin 1832 bis 1883. Hrsg. von Klaus Martin KOPITZ, Eva Katharina KLEIN und Thomas SYNOFZIK. Köln: Verlag Dohr 2015. 999 S., Nbsp.

Schumann Briefedition. Serie II: Briefwechsel mit Freunden und Künstlerkollegen. Band 18: Briefwechsel Clara Schumanns mit Korrespondenten in Berlin 1856 bis 1896. Hrsg. von Klaus Martin KOPITZ, Eva Katharina KLEIN und Thomas SYNOFZIK. Köln: Verlag Dohr 2015. 865 S.

Schumann Briefedition. Serie III: Verlegerbriefwechsel. Band 9: Briefwechsel Clara Schumanns mit dem Verlag Breitkopf & Härtel 1856 bis 1895. Hrsg. von Michael HEINEMANN. Köln: Verlag Dohr 2015. 726 S.

Eine unbestritten bedeutende Leistung der deutschsprachigen Musikwissenschaft besteht in den großangelegten Editionen und Dokumentationen, die sie mit ihrer Konstitution im 19. Jahrhundert als elementaren Arbeitsbereich etabliert hat. Angesichts der notwendigen ideologiekritischen Aufarbeitung der deutschen Fachgeschichte sollte dieser wichtige Aspekt nicht übersehen werden. Zwar ist auch die quellenkundlich-philologische Methode zumindest in der Auswahl ihrer Gegenstände nicht frei von Ideologie, sie erlaubt aber in einem immer weiter fortzuschreibenden Prozess, die Basis jeder wissenschaftlichen Beschäftigung mit Musik zu erarbeiten. Insofern bildet sie mit ihrer Erschließung der Quellen – ent-

gegen verbreitetem Missverständnis – nach historisch-kritischem Verständnis die wahrscheinlich dauerhaft wichtigste Innovation musikwissenschaftlicher Arbeit. Neben musikalischen Denkmälerausgaben und Musikersgesamtausgaben, letztere durchaus Ausfluss des Geniekults, hat auch musikalisches Schrifttum stets Interesse geweckt. Robert Schumann war wohl der erste Komponist, der als Musikschriftsteller eine Ausgabe seiner *Gesammelten Schriften* betrieb. Sie wurden so populär, dass sie in mehreren Auflagen erschienen, Teile davon separat gedruckt wurden – die *Musikalischen Haus- und Lebensregeln* unzählige Male – und auch Briefe veröffentlicht wurden, vor allem als Briefbiographien. Sogar als auflagenstarke Volksausgaben wurde Schumanns Schrifttum publiziert. Ähnliches ist sonst nur bei Richard Wagner zu verzeichnen. Nachdem Komponistenbriefe zunächst vor allem in Auswahl und gekürzt veröffentlicht wurden – der Brahms-Briefwechsel (1906–22) übernahm eine Vorreiterrolle –, hat sich in jüngerer Zeit eine Tendenz zu möglichst vollständigen Editionen ausgebildet. Mit der „Arbeitsgemeinschaft Musikerbriefe“ in der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute der Gesellschaft für Musikforschung hat sich eine hilfreiche Verständigungsplattform zusammengefunden. Hier werden auch die neuen Möglichkeiten einer digitalen Aufbereitung erörtert.

Die Herausgeber der 2005 als DFG-Projekt in Angriff genommenen Schumann-Briefedition haben die Empfehlungen der „Arbeitsgemeinschaft Musikerbriefe“ aufgenommen und auf die speziellen Erfordernisse ihres Quellenbestands hin eingerichtet. Konnten sie sich den Editionsrichtlinien weitgehend anschließen, so stellte sie der Bestand von Briefen beider Protagonisten vor nicht geringe Schwierigkeiten, zumal die Berücksichtigung der Gegenbriefe sachlich geboten erschien. Die Entscheidung zur Publikation des gesamten Briefwechsels lag im Falle Schumann auch deswegen nahe,

weil Clara und Robert nicht nur eigene, sondern auch empfangene Briefe gesammelt haben. Somit kommt ein Korpus von über 20.000 Briefen zusammen, ein kaum zu bewältigender Umfang. Vollständigkeit der (überlieferten) Briefe ist allenfalls bei Robert Schumann anzustreben, der in seinem Briefverzeichnis 4.700 empfangene Briefe und 2.500 verfasste Briefe auflistet. Unerreichbar erscheint dieses Ziel im Falle Clara Schumanns angesichts ihres langen Lebens und ihrer weitläufigen Aktivitäten. Damit ist die Entscheidung für eine Ordnung nach Korrespondenzpartnern bereits vorgegeben. Sie erweist sich als höchst sinnvoll und leserfreundlich, zumal die Herausgeber in den Kommentaren auf zahlreiche Querverbindungen verweisen. Insgesamt ist die Edition auf mehr als 50 Bände hin konzipiert, die nach vier Reihen geordnet sind: 1) Briefwechsel mit der Familie, 2) mit Freunden und Künstlerkollegen und 3) mit Verlegern sowie 4) eine Reihe Supplemente mit anderen Quellenschriften und Ergänzungen.

Der ersten Reihe gehört der vierte und letzte Band des Briefwechsels von Clara und Robert Schumann an. Der „Braut- und Ehebriefwechsel“, wie er noch im Editionsplan bezeichnet wird, bildete bereits für ihre Verfasser einen besonderen Schatz und wurde von ihnen mit der Absicht einer Drucklegung geordnet und aufbewahrt. Auszüge der innigen Liebesbriefe sind in der Redaktion von Clara und Marie Schumann bereits in die frühe Schumann-Literatur eingegangen. Nach der unvollständigen Ausgabe von Eva Weissweiler werden sie hier erstmals komplett in kritischer Lesart vorgelegt und um weitere Korrespondenzstücke wie Geschenke und Noten (etwa Widmungsexemplare) ergänzt. Als vierter Band umfasst er die Zeit von Clara Wiecks dritter Konzertreise nach Hamburg und Bremen vom 3. Februar bis 11. März 1840 bis hin zu den letzten Geburtstagsgeschenken an Robert vom 8. Juni 1856. Damit wird die gesamte Zeitspanne des ehelichen Zusammenlebens umspannt,

die in der Biographik beider gerade unter genderspezifischem Aspekt so umstritten ist. Gleich auf den ersten Blick fällt auf, um wieviel zahlreicher und umfangreicher die Briefe Claras ausfallen, während Robert weniger und recht kurz schreibt. Leise Vorwürfe und Entschuldigungen bleiben nicht aus. Der Vorteil einer ungekürzten Gesamtausgabe besteht vor allem darin, dass sie nicht auf einen Aspekt begrenzt bleibt, sondern die gesamten Lebensumstände der Protagonisten in der Eigenperspektive zu erfahren erlaubt. So geht es in den Briefen um wirtschaftliche Fragen, um Reiseprobleme, um Kunst-eindrücke und um die Einschätzung von Freunden und Bekannten, die recht ungeschminkt charakterisiert werden. Insbesondere Clara ist beispielsweise sehr entschieden in ihrer Aversion gegen Gustav Adolf Keferstein, die Jüdin Emma Meyer kam für beide als Brautjungfer nicht in Frage.

Der Freundes- und Künstlerbriefwechsel ist am umfangreichsten. Band 5 beinhaltet die Briefwechsel mit (chronologisch) Richard Wagner, Franz Liszt (sowie Carolyne von Sayn-Wittgenstein), Franz Brendel, Richard Pohl und Hermann Levi. Sind auch viele der Briefe bereits gut bekannt, so stellt der Band sie doch in einen größeren Zusammenhang, der die streitbare Auseinandersetzung der Zeit um den Fortschritt der Musik in vielen Facetten genauer erkennen lässt. Bereits das spannungsvolle Verhältnis zwischen dem Ehepaar Schumann und Liszt von gegenseitiger Hochachtung und Freundschaft bis zu entschiedener Ablehnung tritt in den Briefen deutlich zutage. Gerade die Abwendung von Brendel und Pohl hin zu den Neudeutschen gewinnt in den Briefen scharfe Kontur. Selbst das familiäre Verhältnis, das Levi seit 1863 mit Clara verband, litt später unter seiner Zuwendung zu Wagner, wenn es auch nicht abbricht. So wie in diesem Band die Briefpartner nach inhaltlichen Gesichtspunkten zusammengestellt worden sind, so sind die Herausgeber auch in Band 12 der Serie II nicht geographischer

Zusammengehörigkeit gefolgt, sondern haben Claras Korrespondenz mit deutschen Fürsten- und Adelshäusern in der Zeit von 1853 bis 1896 gebündelt. Die Briefe verdeutlichen die bedeutende Rolle, die der Adel im 19. Jahrhundert immer noch im Musikleben gespielt hat. Dass damit gängige musikgeschichtliche Darstellungen nach ideengeschichtlichen Leitgedanken korrigiert werden, unterstreicht die Bedeutung derartiger Quelleneditionen.

Die Berücksichtigung geographischer Zusammengehörigkeit der Briefpartner, der Serie II im Allgemeinen folgt, erweist sich als sinn- und hilfreich in den Bänden 15 (Leipzig 1843–1896) sowie 17 und 18 (Berlin 1832–1883 bzw. 1856–1896). Nicht nur die Fülle an unbekannt Namen, die hier auftaucht, bereichert das Wissen um die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts beträchtlich, auch bekanntes Wissen wird erheblich vertieft. Die separaten Einführungen, die jedem Briefwechsel vorangestellt sind, fassen jeweils den Stand der Forschung zusammen und enthalten Hinweise auf zusätzliches Quellenmaterial zur Thematik. Sie sind nicht nur bei unbekannt Adressaten ungemein sorgfältig und weitreichend gefasst, sie stellen auch in bekannten Fällen eine ungeheuer wertvolle wissenschaftliche Dienstleistung dar, für die der Ausgabe besonderer Dank geschuldet ist. Hier gibt es immer wieder auch wertvolle Hinweise auf die persönlichen Netzwerke, die aus den Briefen ersichtlich werden. Allerdings ist das Korpus insgesamt so reich, dass die Informationsfülle keineswegs ausgeschöpft werden kann, sondern vielmehr ein Quellenmaterial bereitstellt, das noch lange Anregung und Basis weiterer Arbeiten bilden wird.

Den Briefwechseln der Komponisten mit ihren Verlegern galt traditionell immer besondere Aufmerksamkeit, da sie für die Edition von Gesamtausgaben unverzichtbare Informationen enthalten. Über Geschäftsgebaren und Finanztransaktionen geben sie allerdings ebenso Auskunft – Themen, die gerne über-

gangen worden sind. Wenn sich dank einzelner Initiativen das Verlagswesen inzwischen einiger Aufmerksamkeit erfreut, so dient dies der längst überfälligen Rehabilitation eines wesentlichen Trägers der Musikgeschichte. Wie weit über Editionsangelegenheiten hinausgehend Verleger in das Musikleben eingebunden waren, belegt einmal mehr der Briefwechsel zwischen Clara Schumann und dem Verlag Breitkopf & Härtel (1856–1895). Mit dem Tod Robert Schumanns wurde Hermann Härtel zu einem vertrauten Freund, mit dem sie die Sorgen um ihre Familie besprach. Erst allmählich gewannen geschäftliche Angelegenheiten wieder Bedeutung, als Clara Editionen der Werke Frédéric Chopins und Robert Schumanns betreute. Nachdem Raymund Härtel noch Gesamtausgabe und instruktive Ausgabe der Klavierwerke Schumanns initiiert hatte, wurde der Verlagskontakt mit Oskar von Hase noch intensiver, aber auch immer geschäftsmäßiger. Die zahlreichen Themenfelder, die sich eröffnen, skizziert Michael Heinemann in seiner wie immer höchst instruktiven Einführung bis hin zur Frage des Schumann-Bildes, das von den ersten biographischen Publikationen mit geprägt worden ist. Eine im gegebenen Zusammenhang kleinlich anmutende Korrektur der Einleitung sei angebracht, da sie auf eine in unserem Fach verbreitete Nachlässigkeit historischer Staatenbildung gegenüber verweist. Die Städte Wien und Prag waren zur Zeit des Deutschen Bundes (1815–1866) kein „europäisches Ausland“ (Serie III, Bd. 9, S. 12). Angesichts der stark ideologisierten Diskussionen um „nationale Musik“ sollten die historischen Grundlagen peinlich genau beachtet werden.

Groß angelegte Editionsprojekte haben sich keineswegs erledigt, vielmehr belegt die Schumann-Briefedition eindrucksvoll ihre Bedeutung für den innovativen Fortschritt einer Musikgeschichtsschreibung, die sich historisch-kritischen Maximen verpflichtet weiß.

(Januar 2018)

Helmut Loos

RICHARD TARUSKIN: Russian Music at Home and Abroad. New Essays. Oakland: University of California Press 2016. X, 560 S.

Sieben Jahre nach *On Russian Music* (University of California Press 2009) hat sich Richard Taruskin mit einer neuen Sammlung von Texten zur russischen Musik zurückgemeldet, der nunmehr dritten seit *Defining Russia Musically* (Princeton University Press 1997). Dass der neue Band statt der kleinformatig feuilletonistischen Gebrauchsprosa, die *On Russian Music* charakterisiert hatte, erneut längere, im engeren Sinne wissenschaftliche Aufsätze vereint, wie im Vorwort zu lesen, trifft nur teilweise zu: Zwar stellt die Hauptmasse der insgesamt 20 Texte verschriftlichte akademische Vorträge dar, darunter viele Keynote lectures auf einschlägigen Konferenzen rund um den Globus; es gibt aber auch diesmal Programmhefttexte, Zeitungsfeuilletons und eine Buchrezension. An die Breite der hermeneutischen Aufsätze aus der Sammlung von 1997 knüpfen formal gesehen nur wenige der neuen Texte an, beispielsweise ein geistesgeschichtlich und werkanalytisch gleichermaßen erhellendes Porträt von Arthur Lourié, das bereits als Buchkapitel in dem von Klára Móricz und Simon Morrison herausgegebenen Band *Funereral Games in Honor of Arthur Vincent Lourié* (Oxford University Press 2014) diente. Auch die meisten anderen Texte sind so oder in *ähnlicher* Form bereits im Druck erschienen; seltsamerweise fehlt diese Herkunftsangabe im Fall des Aufsatzes „What’s an Awful Song Like You Doing in a Nice Piece Like This? The Finale in Prokofieff’s *Symphony-Concerto*, Op. 125“, der erstmals 2009 in Cambridge als Vortrag auf der Konferenz „1948 and All That: Soviet Music, Ideology, Power“ zu hören war und dann in der Zeitschrift *Three Oranges* 20 (November 2010) veröffentlicht wurde; sie fehlt auch für den ersten Text des Bandes, „Non-Nationalists, and Other Nationalists“ (*19th-Century Mu-*

sic 35/2, Fall 2011). Man mag die verlegerische Bündelung solch heterogenen und teilweise sehr leicht zugänglichen Materials – auch wenn es gelegentlich noch eine *Überarbeitung* und Erweiterung erfuhr – kritisch hinterfragen, aber zweifellos kommt sie demjenigen, der an Taruskins exzeptioneller Expertise zur russischen Musik interessiert ist, entgegen, und die formale Gestalt der Texte hat nur sehr bedingt mit ihrem jeweiligen Erkenntniswert zu tun. In einer Hinsicht grenzt sich der neue Band dezidiert von seinem unmittelbaren Vorgänger ab: Mit einer Ausnahme gibt es diesmal keine Postscripta, in denen Taruskin kritische Einwände zu seinen Texten und Thesen seziert, um abschließend seinerseits ex cathedra seine Widersacher zu kritisieren – ein Vorgehen, das in der Fachwelt nicht nur Sympathie hervorgerufen hat. Was aber nicht bedeutet, dass die vorliegende Sammlung gänzlich den polemischen Biss verloren hätte, für den der Autor bekannt ist.

Veranlassung zur Klage *über* historiographische Missstände, Stereotype und Legendenbildung bezüglich der russischen Musik gibt es für Taruskin genug. Das wird nirgends deutlicher als in der voluminösen Introduction, die direkt an ihr Analogon in *On Russian Music* anknüpft – im Sinne einer Enttäuschung. Während dem Autor 2009 der Zenit des *über* russische Musik verbreiteten „nonsense“ *überschritten* schien und ein neues Zeitalter seriöser, entmythologisierter und entideologisierter Geschichtsschreibung angebrochen, fällt das Fazit anno 2016 eher düster aus, nämlich wie eine ironische Invertierung des als Epigraph wiedergegebenen Diktums von Dmitrij Lichačëv, wonach das Gute, Wahre und Schöne auf ewig aneinander gekoppelt wären: In Putins Russland ist per Gesetzgebung auch *Čajkovskijs* Homosexualität zum Tabu geworden (und wird ministeriell, entgegen aller Evidenz, mit grotesken pseudo-wissenschaftlichen Belegen geleugnet), während zeitgleich Robert Craft zum Zwecke der Sensation Igor Stra-

vinskij eine bisexuelle Phase andichtet (das für Taruskin ironisch „Wahre“); die als Fake entlarvten ‚Zeugenaussagen‘ des Solomon Volkov erfahren mitunter eine Rehabilitierung aufgrund ihrer vermeintlichen höheren poetischen „Wahrheit“, werden also noch immer als alternative facts zu *Šostakovič* akzeptiert (das ironisch „Schöne“); und im Konzertleben ist ein Bewusstsein für den Primat des Ethischen vor dem *Ästhetischen*, wenn es um politisch schwer belastete oder mit solcher politischen Belastung spielende Werke geht, weder unstrittig noch etabliert (das ironisch „Gute“).

In gewisser Weise sieht sich Taruskin also mit der Begrenztheit seines eigenen aufklärerischen Bemühens konfrontiert, das die Neubetrachtung der russischen Musik in postsowjetischer Zeit zwar auf maßgebliche Weise beflügelt und geprägt hat, aber Regressionen und Verweigerungshaltungen eben nicht verhindern kann. Ginge es nur um strittige historische Sachverhalte wie etwa Klavierstimmungen im 18. Jahrhundert, wäre das alles im Rahmen eines Fachdiskurses nicht nur bequem auszuhalten, sondern sogar wünschenswert als lebendiger Widerstreit der Meinungen und Erkenntnisse, und seien sie auch exzentrisch. Doch bei Taruskin – und das liegt ebenso sehr an seinem Gegenstand wie an seiner profession de foi – geht es letztlich immer um mehr als historische Faktentreue (die nach sieben Jahrzehnten sowjetischer Geschichtsschreibung ohnehin nicht immer einfach zu erlangen ist) und *überhaupt* Faktengebundenheit (die auch lange nach den ideologischen Denkschablonen des Kalten Krieges nicht immer zur obersten Maxime avancierte): Moralische Kriterien fließen allenthalben mit ein, sowohl in Bezug auf das historische Material als auch auf die Position und Intention derjenigen, die sich mit ihm beschäftigt haben und heute beschäftigen. Dieser moralisierende Grundzug ist sicherlich ein markantes Merkmal von Taruskins Reden und Schriften insgesamt, er entfaltet sich aber

besonders bei der Beschäftigung mit russischer Musik, was daran liegen mag, dass hier im Laufe der Zeit ein maximales Ausmaß an musikwissenschaftlicher Funktionalisierung und Verzerrung entstanden ist, ein musikologischer Augiasstall, den auszumisten sich Taruskin zur Lebensaufgabe gemacht hat.

Manche der Beiträge dieses jüngsten Bandes gehen *über* Taruskins *ältere* Schriften nicht wesentlich hinaus, vor allem der Stravinskij gewidmete zweite Teil des Buches (zu einem guten Teil den Jubiläumsveranstaltungen des *Sacre du Printemps* entsprossen), der in mehreren Beiträgen gedankenreiche Resümees *über* das Jahrhundertwerk zieht, die naturgemäß stark von seiner Werkmonographie von 1996 zehren. Zusätzlich gestützt auf die seitdem entstandene Literatur zu Pierre Suvčinskij, beschäftigt sich Taruskin aufschlussreich mit Stravinskij's *Poétique musicale* („Stravinsky's *Poetics* and Russian Music“). Thematisch noch frischer wirkt ein Aufsatz zur Interpretationsästhetik von Stravinskij am Klavier (Mozartaufnahmen im Vergleich mit Béla Bartók). Der hier zutage tretende Anti-Humanismus als künstlerisches Ideal wird auch in zwei Texten zum *Sacre* und zu *Oedipus Rex* deutlich herausgearbeitet, versehen mit der Warnung, die inhärenten politischen Dimensionen – den protofaschistischen Zeitgeist – weder zu *übersehen* noch zu unterschätzen. *Überhaupt* ist Taruskin dort besonders stark, wo er Teile des Monumentes Stravinskij demontiert, seien es dessen hanebüchenen Eigenaussagen oder die liebgewonnenen Einschätzungen der Nachgeborenen.

Gut doppelt so umfangreich und möglicherweise als Ganzes noch interessanter ist der erste Teil des Bandes, der sich mit diversen Aspekten der russischen Musik beschäftigt, wobei auch hier Stravinskij markante Special Guest Appearances hat, insbesondere in den Aufsätzen zur musikhistorischen Bedeutung Nikolaj Rimskij-Korsakovs (*auch* für Stravinskij) und Arthur Louriés (*speziell* für Stravinskij). *Über* diesem ersten Teil

prangen wie ein Menetekel Fëdor Tjutčevs berühmte Verse, man könne Russland nicht mit dem Verstand verstehen, die Taruskin aber als sportliche Herausforderung begreift („And yet we try“), gerade um die russische Musik von den vielen unwissenschaftlichen Zugängen und Perspektiven zu befreien und in ein rationaleres Licht zu stellen – und sei es um den Preis der Entzauberung. Diese an mythischem und exotischem Reiz *ärmere*, aber an internationalen Kontexten reichere Position der russischen Musik entwirft der erste Beitrag („Non-Nationalists, and Other Nationalists“), unter anderem anhand von Vladimir Stasovs Schwierigkeiten, um die Jahrhundertwende die *überlebten* nationalistischen Postulate mit der jüngeren Komponistengeneration *überhaupt* noch in Einklang zu bringen. Beginnend mit einem ungewöhnlich breit angelegten Panorama, das von der Geburt des Nationalismus bei Rousseau *über* britische, französische, italienische und amerikanische Revolutions- und Nationalhymnen zur Differenzierung von Staat und Nation in der Musik führt, bietet „The Ghetto and the Imperium“ einen außerordentlich vielfältigen, detailreichen und scharfen Blick auf das Schicksal der russischen und sowjetischen Nationalhymne mit ihren jeweiligen geistesgeschichtlichen und politischen Voraussetzungen und Implikationen – ein Beitrag, der das Thema des Nationalismus in der (ursprünglich als *übernational* gedachten) sowjetischen Musik aus ungewohntem und globalhistorisch verortetem Blickwinkel entfaltet. Eine Breitseite gegen manche Tendenzen der Musiktheorie, historische Entwicklungslinien ganz auszublenden und tonsprachliche Phänomene aus ihrem Umfeld zu abstrahieren, feuert „Catching up with Rimsky-Korsakov“: Im Wunsch, Stravinskij als Originalgenie zu verabsolutieren, sind nicht selten die Verbindungslinien zu Rimskij-Korsakovs Oktagonik etc. marginalisiert oder ganz gekappt worden, und Taruskin setzt diese Genealogie wieder in ihr Recht, indem er zugleich

eine (historisch argumentierende) Theorie der Musiktheorie postuliert; hier nun folgt das einzige Postscriptum, das etwas von der sehr aufgeheizten Diskussion zumal in der US-amerikanischen Wissenschaftslandschaft widerspiegelt.

Überraschend lesen sich Taruskins zuvor unbekannte Sympathie für Sergej Rachmaninov, seine Ehrenrettung für Tichon Chrennikov (u. a. als Unterstützer von Sergej Prokof'evs erster Frau) und Dmitrij Kabalevskij (als erfolgreicher und gediegener Komponist), seine Zustimmung zu der von Gender-Diskursen geleiteten Deutung Inna Narodickajas, dass das weiblich regierte 18. Jahrhundert in der russischen Opernwelt des 19. Jahrhunderts ein Echo fand. Den im Buchtitel aufscheinenden, wirklich neuen Schwerpunkt setzen aber zwei Texte, die sich mit der russischen Musikkultur in der Emigration beschäftigen, dem jüngsten Forschungsgebiet. Beide Male steht Lourié im Zentrum. Sein Anfang der 1930er Jahre in drei sprachlichen Varianten erschienener Aufsatz zur „russischen Schule“ entwickelte die Fiktion einer durch unausgesprochene (oder unaussprechliche) Elemente existierenden Gruppenzugehörigkeit der emigrierten russischen Komponisten; hinter der Fiktion stand der Traum des Eurasianismus, in dem die russische Kultur als eine den *älteren* dominanten germanischen und romanischen Traditionen entgegenstehende, nunmehr universelle Kraft die Welt erobert. Dass und wie Stravinskij nicht nur an den Ideen dieses Traums partizipierte, sondern mit Lourié auch in künstlerischem Austausch stand, und sich beide in ihrem kompositorischen Schaffen beeinflussten, bis hin zu spezifischen Merkmalen, zeigt Taruskin in einer minutiösen Analyse u. a. des *Concerto spirituale*, das Stravinskij's Bemerkung Lügen straft, er habe nie eine Note von Lourié gehört.

Die Lektüre des Buches hinterlässt, entsprechend der Unterschiedlichkeit der Themen und Textformate, einen heterogenen

Eindruck. Nirgends aber hinterlässt sie Enttäuschung: Taruskin ist ein brillanter Stilist, der das *delectare* seiner Leser *über* dem ostentativ vor sich hergetragenen *prodesse* nie vergisst. Das hohe Maß an Selbstreferentialität ist ungewöhnlich, mag auch als maniert empfunden werden (ein *Passus* kommt tatsächlich zweimal vor: vgl. S. 146 und S. 200), kann aber nie verdecken, in welchem enormen Umfang der Autor die russische wie die nicht-russische Forschungsliteratur des Faches wie auch in den benachbarten Disziplinen zur Kenntnis nimmt und so den wissenschaftlichen Diskurs und Austausch ebenso befruchtet wie befördert und kritisch erweitert. Seine mannigfaltigen Denkanregungen gehen weit *über* das Thema der russischen Musik und selbst der Musikwissenschaft hinaus.

(April 2018)

Christoph Flamm

Zum Brüllen! Interdisziplinäres Symposium über das Lachen. Hrsg. von Gordon KAMPE. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. 259 S., Abb. (Folkwang Studien. Band 17.)

MARIA GOETH: *Musik und Humor. Strategien – Universalien – Grenzen.* Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. 358 S., Abb., Nbsp., Tab. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 93.)
Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hrsg. von Uwe WIRTH. Stuttgart: J. B. Metzler 2017. X, 415 S., Abb.

Wenn in dichter Folge neue Bücher zu Komik und Humor vorgelegt werden, lässt sich sicherlich nicht von Zufall sprechen. Das Thema behauptet seit der Antike seine dankbare Beliebtheit. Es wird entsprechend in nahezu allen Disziplinen immer wieder gern und mit gelegentlich ja auch neuen Perspektiven aufgegriffen. Auch die Musikwissenschaft verschließt sich dem Reiz des Themas nicht. Die Kontingenz, gleich drei so fabelhaft unterschiedliche Themendurch-

führungen anzeigen zu können, ist jedenfalls erfreulich.

Zum Brüllen! sammelt die Beiträge eines interdisziplinären Symposiums über das Lachen an der Folkwang Universität der Künste Essen. Herausgeber Gordon Kampe (seit 2017 nun nicht mehr in Essen, vielmehr auf einer Professur in Hamburg) ist Komponist, Musiktheoretiker, Musikwissenschaftler und Kirchenmusiker, seinerseits also bereits bestens breit aufgestellt. Zur Musik in Praxis, Wissenschaft, Theorie und Pädagogik hinzugewinnen konnte er für diese Tagung philosophische, kultur-, literatur-, theater- und medienwissenschaftliche Perspektiven. Die ersten drei Beiträge erläutern einleitend Konzepte und Theorien zu Humor, Witz und Ironie. Durchaus gewinnbringend lesen sich die Reflektionen von Konrad Bach: „Warum die Thrakerin lacht. Gedanken zu einem Nebeneinander von *Superiority*, *Relief* und *Incongruity*“. Als Ergebnis des Beitrags „konkurrieren die drei Hauptströmungen in der Lachforschung [...] nicht, vielmehr ergänzen sie einander“ (S. 22), indem sie auf unterschiedlicher Ebene Anlass, Situation und Wirkung des Lachens ansprechen. Das überzeugt. Freilich: Die eingangs ausgesprochene Gegenthese, nämlich dass die drei Aspekte „miteinander konkurrieren“ (S. 9), findet sich im Text gar nicht ausgeführt. So bleibt am Ende der Eindruck eines Zirkelschlusses. Lorenz Aggermann setzt beim „Verstehen“ an: Lachen als „paradigmatische Form des Begreifens“ (S. 29) jenseits der *ratio* („Unheimlich virtuos. Über die Grenzwertigkeit von Lachen“). Die „entscheidende Kraft der Virtuosität“ (S. 36) bringt der Autor über jene Ordnungen ins Spiel, die das Subjekt „entscheidend determinieren“ (S. 43), die es in souveräner Verfügbarkeit indes auch auszuspielen verstehen. Ein wenig irritiert, wie wenig gerade diese beiden theoretischen Konzeptbeiträge aufeinander abgestimmt scheinen. Die Geschichte der thrakischen Magd etwa findet sich hier wie dort mit jeweils höchst unterschiedlichen

Quellen, Zuschreibungen und Inhalten aufgegriffen. Auch beschreibt Bach über drei Seiten hinweg, welche „große Beliebtheit“ sich das aus Überlegenheit resultierende Auslachen erfreut (S. 10–12), Aggermann indes beklagt wenige Seiten später, dass „generell die negativierende Seite des Lachens [...] erstaunlich selten thematisiert“ werde (S. 31). Mit reichen Zitaten aus lachtheoretischen Modellen und eingestreuten Witzen behandelt Andreas Rauh das Thema atmosphären- und wahrnehmungstheoretisch: „Zum Lachen in den Keller? Atmosphären des Lachens“.

Die nächste Sektion widmet sich Einzelaspekten unterschiedlicher Disziplinen, so der Verschmelzung von Fremd- und Selbstbildern des Jüdischen mit Stereotypen des jüdischen Humors (Caspar Battagay: „Lachen als Tradition. Die Erfindung des jüdischen Humors“; wobei der begriffsprägende Klassiker von Salcia Landmann *Der jüdische Witz*, Olten 1960, unbenannt bleibt, lediglich die spätere Sammlung *Jüdische Witze* findet sich in einer Fußnote erwähnt), der Doppelfunktion des Lachens zwischen Komödie und Tragödie bei Shakespeare (Sibylle Baumbach: „The worst returns to laughter‘: Tragikomisches Lachen in Shakespeares Theater“) und der Aufarbeitung von juristischer Literatur zum Thema Humor und Lachen (Katharina Towfigh: „Nichts zu lachen: Recht – eine ernsthafte Angelegenheit?“).

Drei grundlegende Beiträge verweisen übergreifend auf die Ambivalenz und tiefere Bedeutung von Scherz, Satire, Ironie und weiteren Formen des Komischen in der Musik. Grundsätzlich erweist sich das Lachen nicht selten als Komik mit doppeltem Boden, wie ja auch die ursprünglich zum Lachen zwingende Figur des Clowns sich zunehmend zum Tropus des Grusel- oder Horrorclowns verändert. Ausgehend vom ästhetischen Wandel um 1800 im Zeichen einer *Idee der absoluten Musik* (Carl Dahlhaus, 1978) und der Dichotomie von *Musik als Kunst und Nicht-Kunst* (Bernd Sponhe-

er, 1987) unternimmt Andreas Jacob unter dem programmatischen Titel „Nicht lustig“ eine tiefeschürfende „Problematisierung des Humors und des Witzigen in der Musik“. Die normative Setzung eines ästhetischen Sollens führt die Kategorien des Komischen in der Kunstbetrachtung in eine entsprechende Gegenposition. Dies reicht von der Ideenwelt des Erhabenen bei Jean Paul bis zum rigorosen Musikmoralismus eines Theodor W. Adorno. In diesem immer begrenzteren Skopus bleibt einzig der Humorbegriff in seiner durch Jean Paul geprägten Dignität eine Kategorie, in der selbst die Musik Beethovens beschrieben werden konnte. Stefan Drees nimmt, ausgehend von Frankensteins klanglich subtil differenziertem Gelächter bei Mary Shelley, „Das Lachen als Klangsignatur des Unheimlichen“ auf. Seine anschaulich reflektierten Ausführungen entwerfen ein vieldeutiges Panoptikum und Panakustikum an Lacharten in Mauricio Kagels Komposition *MM 51. Ein Stück Filmmusik für Klavier* (1976), vor allem aber in Filmmusiken von Tobe Hoopers *The Texas Chainsaw Massacre* (1974) über Tim Burtons *Batman* (1989) bis zu Rob Zombies *The House of 1.000 Corpses* (2003) oder Jon Watts *Clown* (2014). Es sind Fusionen akustischer und visueller Signaturen zwischen Faszinosum und Tremendum. Nicht weniger faszinierend vielgestaltig erhellt Gordon Kampe die Doppelbödigkeit des Komischen: „Gefährliches Material: Über das Lachen in neuer Musik“. Seit Robert Burtons Abhandlung über die Melancholie (1621) ist Lachen auch als Symptom psychischer Krankheit konnotiert. In klar und klug ausgewählten Schlaglichtern aus Vokal-, Kammer- und Ensemblemusik, Musiktheater, Performance und elektroakustischer Musik findet sich die vokale Artikulationsbreite des Lachens ebenso beleuchtet wie dessen dramaturgisch subversive Einsatzebenen, darunter „Kontrollverlust“ (Hans-Joachim Hespos), die „Verbindung zwischen religiösem Kult und dem Lachen“ (Karlheinz Stockhausen), „vergifte-

tes Lachen“ (György Ligeti, Luciano Berio, Mauricio Kagel) oder „dunkles Gelächter“ (Adriana Hölszky) sowie „Verlachen der Oberrigkeit“ (Kerim Karagözü) und „gefährdetes Selbstverständnis“ (Trond Reinholdtsen). Einen Reigen von „Liedarten, die das Lachen zum Inhalt und zum Ziel haben“ (S. 189), präsentiert Julia Heimerdinger in ihrem Beitrag zum „Lachlied“. Versanglichungen des Lachens finden sich als Solmisation des Wortes „lachen“ in Arien seit dem 17. Jahrhundert und als komponiertes Lachen („Hahaha“) in Opern seit Mozart (hierzu auch Gerd Rienäcker, „Lachende Opernfiguren“, in: *NZfM* 1996/1, S. 18–23, oder ein Text des Rezensenten zu „Lortzing und Lachen“ im von ihm hrsg. Band *Lortzing und Leipzig*, Hildesheim 2014, S. 337–370). Ganz in den Mittelpunkt treten Lachkoloraturen seit Aubers „L'éclat de rire“ aus *Manon Lescaut* (1856). Der Phänomenologie und Aufzeichnungsweise solcher eigenständiger Lachlieder und Lachcouplets gilt diese Bestandsaufnahme, die von Opern und Operetten des 19. und 20. Jahrhunderts über Varietés und Possen bis zur Pop-, Rock-, Elektro- oder Punkmusik reicht. Malte Sachsse fragt in seinem gedanken- wie literaturgesättigten Beitrag nach der Rolle des Lachens als Konflikt und Chance in musikalischen und musikbezogenen Unterrichtssituationen oder Bildungsprozessen: „Perturbation, Stimulans, Ritornell? Lachen zu Musik aus musikpädagogischer Sicht“. Ein Erzähltext der Schriftstellerin und Musikerin Bianca Stücker rundet den Band künstlerisch ab: „Der Sänger“.

Wünschenswert für diesen so inhalts- und anregungsreichen Band wäre, wie stets, ein Register gewesen sowie ein die Erträge zum Thema einheitlich zusammenfassendes Literaturverzeichnis (etliche Titel begegnen ja regelmäßig wieder, vereinzelte Beiträge enthalten eigene Literaturlisten; zu vermischen ist, soweit ich sah, das hochrangige und höchst aktuelle Merkur-Sonderheft *Lachen. Über westliche Zivilisation* von 2002). Und

schaute man auf die bunt wechselnde formale Uneinheitlichkeit (etwa „Frankfurt am Main“ vs. „Frankfurt a. M.“ vs. „Frankfurt/Main“, „hrsg. von“ vs. „hrsg. v.“, „hrsg.“ vs. „hg.“, Reihentitel kursiv vs. recte, mit Gleichheitszeichen vs. ohne, englische Titel in Groß- vs. Kleinschreibung, Verlagsnamenreihung mit Schrägstrich vs. Komma, Erstaufgaben teils genannt, teils nicht, bei Internetadressen heißt es wechselnd „Zugriff“, „letzter Zugriff“, „letzter Aufruf“ oder „Stand“, teils fehlt das Zugriffsdatum ganz, das System bibliographischer Abkürzungen wechselt ebenso von Aufsatz zu Aufsatz wie die Kursivierung von Werktiteln, selbst die Entscheidung, was eine Monographie resp. Reihe ist, wird uneinheitlich getroffen, vgl. etwa die divergente Zitation, bis hin zu unterschiedlichen Seitenangaben, von Freuds Schrift *Der Witz* [...], S. 31 FN 3 und S. 65 FN 17 etc.), so bleibt die Frage, ob es für einen Sammelband in einer renommierten Hochschulschriftenreihe wirklich eine gute Idee ist, auf einheitliche Redaktionsrichtlinien ganz zu verzichten?

Sorgfältig lektoriert erscheint die zeitgleich im selben Verlag vorgelegte Münchner Dissertation von Maria Goeth: *Musik und Humor. Strategien – Universalien – Grenzen*. Goeths Ausgangslage ist zunächst einmal das Vermutete und Gewohnte. Lässt sich die Quintessenz des Sammelbandes *Zum Brüllen* in ein „Nicht lustig!“ zusammenfassen, so geht Goeth von einer prinzipiell heiteren und erheiternden Rolle des Humors aus, ja, sie selbst greift den Topos auf, es „mit einem unernsten Thema“ (S. 14) zu tun zu haben. Das ernsthafte Unterfangen der Autorin ist es indes, „Strategien musikalischer Humorproduktion zu beschreiben“ und eine mehrschichtige „Taxonomie musikalischen Humors“ (S. 14f.) auszuarbeiten. Dies geht sie in vierundzwanzig Kapiteln umfassend und systematisch an. Dass die Literaturbasis nicht ganz so düster ist, wie es die Autorin einleitend vorgibt, zeigt immerhin doch auch ihre eigene „Bestandsaufnahme“

mit einer beachtlichen Reihe von Vorstößen zwischen 1931 und 2015. Doch bilden die unberührten Auen für eine Dissertation natürlich noch stets eine angemessene Exordialtopik. In diesem Kontext steht auch die gleich vielfach wiederholte Erkenntnis, selbst Generationen von Forschern aller nur möglichen Disziplinen sei noch nicht die erschöpfende oder gar einheitliche Humorformel gelungen. Festzustellen bleibt jedenfalls: Es liegt mit dieser Arbeit nun eine gründliche und auch theoretisch-methodisch fundierte Studie zum Thema vor.

Goeth setzt ganz vorne an: Auf die Etymologie der Begriffe und ihren Bedeutungswandel folgt eine systematische Darstellung historischer Humorthorien in Thesen und Kritik. Wohl kaum ein Ansatz zwischen Kultur- und Sprachwissenschaften, Rhetorik, Philosophie, Soziologie, Anthropologie und Religion sowie Psychologie und Neurologie bleibt unerwähnt, so dass sich die Fülle des Erlesenen zuweilen dann doch in auflistenden Übersichten erschöpfen muss. Quellen und Literatur zwischen Platon und Manfred Spitzer werden ausgiebig zitiert, kommentiert, miteinander verbunden, gegeneinandergestellt. Wenn auch insgesamt der Charakter einer historisch aufarbeitenden Studie überwiegt, unternimmt die Autorin, ausgehend von David Hurons Modell der Erwartungshaltung, den Versuch einer eigenen Festlegung auf eine „Angemessenheitstheorie“, die sie als „pragmatisch“ kennzeichnet (Kapitel 4) und über Kommunikationsmodelle austestet (Kapitel 6). Auch die „Gegner des musikalischen Humors“ (S. 55) kommen zu Wort, exemplifiziert an einem Streit um die Möglichkeiten des Komischen in der Musik, der „Schütze-Stein-Kontroverse“ zwischen 1817 und 1892.

Die beiden Hauptteile II und III widmen sich „Strategien musikalischen Humors“. Hier differenziert die Autorin Strategien, „die vorwiegend mit einem einzelnen musikalischen Elementarfaktor operieren“ und solche „mit mehreren musikalischen

Elementarfaktoren gleichzeitig“. Läuft die Wirkung der einen Humorstrategie auf den punktuellen Effekt hinaus, so spielt die andere mit Kontexten. Die einzelnen Elementarfaktoren separiert Goeth, was eine synchrone Gegenüberstellung vergleichbarer Humorstrategien über musikalische Einzelaspekte erlaubt. Aspekte wie Dynamik, Rhythmik, Melodieführung, Pausen, Harmonik, Form oder Klangfarbe führt sie einzeln an, jede Ebene mit Kurzbeschreibungen, Fallbeispielen und verbindenden Erläuterungen. Humorstrategien lassen sich nicht weniger differenziert innerhalb bestimmter Gattungen darstellen und in ihrer Bindung an charakteristische Stoffe aufzeigen. Bei Tierlauten etwa erweist sich die Komik nicht einmal als ein Merkmal an sich, vielmehr gebunden an den Stellenwert des betreffenden Tieres „zu einer bestimmten Zeit in einem bestimmten Kulturkreis“ (S. 159).

Zentral für jene durch zugleich mehrere Elemente bestimmten Humorstrategien ist die Ebene „Humor durch Parodie“ (Kapitel 16ff.), exemplifiziert in Werken, Stilen oder Gattungen. Ein zentrales Kapitel dieses Teils widmet sich zudem, eingeleitet durch einen Exkurs zum „Foster-Jenkins-Phänomen“ (S. 225), dem „Humor durch (beabsichtigten) Dilettantismus“. Schlichtheit, Geläufigkeit und Tumult bilden weitere Humorstrategien. Eine eigene und vielgestaltige Ebene vokaler Humorstik stellt das Zusammenspiel (oder gerade nicht Zusammenspiel) von Text und Musik dar (Kapitel 21). Abgerundet wird der durch seine Fülle überwältigende Band durch Randbereiche des Visuellen (Augenmusik, Solmisation, Spielanweisungen, visueller Humor durch Aufführungspraxis und schließlich „Humor an den Grenzen von Musik“ in Aktions-, Performance- und Konzeptkünsten [Kapitel 24; mit einem eigenen, aber einzigen und formal merkwürdig freistehenden Unterkapitel „24.1: Spieltrieb“]). Immer wieder überschneiden sich naturgemäß Phänomene, so dass innerhalb dieses fein verästelten Strategiesystems mitunter

komplexe Querverweise entstehen (ein Beispiel nur ist S. 190f.: Jacques Offenbachs *Galop infernal* als parodistischer Gegenentwurf zu Christoph Willibald Glucks „Danzelle furie“ aus *Orfeo ed Euridice* seinerseits aufgegriffen von Camille Saint-Saëns im *Carneval des animaux* mit der Strategie der „Überdehnung“ [hierzu Kapitel 13.3] sowie der Methode „Humor durch Dilettantismus“ [hierzu Kapitel 17]).

Die vorgestellte Fülle an Beispielen (das Komponisten- und Werkregister umfasst zehn engbedruckte Seiten von Charles Valentin Alkans *Marcia funere sulla morte d'un pappagallo* bis Bernd Alois Zimmermanns *Musique pour les soupers du Roi Ubu*) erlaubt indes stets nur streiflichtartige Rundblicke, als intensiv reflektierte Kurzdurchführungen der exponierten Theorien und Reflexionen. Anregungen jedenfalls finden sich genug zum weiteren betrachtenden Stehenbleiben und zu tiefergehender Analyse (Goeth selbst verweist etwa auf eine eigene ausführlichere Studie zu Paul Hindemiths *Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer“*, S. 231).

Zwanzig Seiten Quellen- und Literaturverzeichnis kennzeichnen die Belesenheit der Autorin und die verlässliche Gründlichkeit ihrer Ausformulierungen. Immer wieder zudem erscheinen die Ergebnisse didaktisch zusammengefasst in Thesen und Tabellen, Kurzüberblicken und Kastenfeldern. Das erleichtert Zugang und Zugriff und verleiht der Studie, zumal ein Komponisten- und Werkregister nicht fehlt, den Charakter eines auch zum partiellen Nachschlagen nutzbaren Handbuchs. Nur gelegentlich stören fortgesetzte Regieanweisungen („werden im Folgenden ...“, „Im Folgenden findet sich ...“, „... soll gewidmet sein“ etc.) den inhaltlichen Lesefluss. Ein größerer Seufzer indes, mein ceterum censeo: Wann endlich wird wieder Schluss damit sein, dass selbst so klar und zielgerecht schreibende Autorinnen und Autoren wie Maria Goeth von der momentan offenbar unausrottbaren Zeittendenz Abstand nehmen, ihre Texte mit so allerlei

stets vollständig überflüssigen Tüddelchen zuzustreuen? Was etwa ist der Unterschied zwischen Störquellen (so S. 54) und ‚Störquellen‘ (S. 71), was zwischen außermusikalisch (S. 78) und ‚außermusikalisch‘ (S. 153)? Was überhaupt bedeutet dieser Gestus unseres gegenwärtigen Sozusagenquasigewissermaßen eigentlich garnichtsogemeinten Sprechens (hierzu auch: Franziska Augstein, „Mehr sagen wollen, als der Mut hergibt. Die Anführungszeichen“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 15. Mai 2010)?

Einen interdisziplinär weiten Rahmen steckt eine weitere, fachlich übergreifende Neuerscheinung zum Thema ab: *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Herausgeber Uwe Wirth (zunächst wissenschaftlicher Geschäftsführer und Forschungs koordinator des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung in Berlin, jetzt Professor für Neuere deutsche Literatur und Kulturwissenschaft in Gießen) legt mit einem Kreis von mehr als dreißig Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern eine komplette Enzyklopädie zum Thema aus dem Blickwinkel aller denkbaren Disziplinen vor. Die „Methodischen Zugänge zum Komischen“ (Kapitel II) umfassen Philosophie, Anthropologie, Psychologie, Medizin und Hirnforschung, Psychoanalyse, Linguistik, Literaturtheorie, Gesellschaft und Politik, Geschlechterverhältnisse und Kultur, die „Mediale[n] Formen des Komischen“ (Kapitel III) konkretisieren Aspekte aus Theater, Prosa, Bildender Kunst, Medien und natürlich auch Musik. Autor hier ist Rainer Dachzelt, promovierter Literaturwissenschaftler, Rundfunkredakteur, Kabarettist und Autor (so etwa für den legendären mehrteiligen Jacques-Offenbach-Zyklus von Michael Quast). Seine Behandlung des Themas „Komik mit musikalischen Mitteln“ (III/24) reicht historisch-systematisch vom affektiven und darstellenden Charakter der Musik etwa seit der Renaissance über den stets unverzichtbaren, da grundsätzlich nicht einholbaren Haydn, von Programmmusik über Formen des Komischen in Oper und

Operette bis zu Tanz und Popmusik. Und sie umfasst spezifische Gattungsfärbungen wie Humoreske, Burleske, Groteske, Scherzo oder Kontrastwirkungen von Musik und Text einschließlich musikalisch-textlicher Parodien. Kleine Ungenauigkeiten im Fließtext (z. B. S. 229f. zu Offenbach: der Librettist „G. [Henri] Meilhac“, Hervé schrieb das Genre nicht weiter, begründete es vielmehr bereits vor Offenbach; S. 231: Tucholsky-Zitat 1996 gg. S. 234: 1997 etc.) mindern den Informationswert nur wenig, die philologische Unzulänglichkeit des am Ende des Kapitels gegebenen Literaturverzeichnisses sammelt sich dann aber doch zum Zuviel: Ein falsch geschriebener Eigenname folgt auf den anderen (Helmut[h] Holzey, Kurt [Karl] Tucholsky, Arthu[e]r Koestler, Johan[n] Georg Sulzer), es fehlen Angaben zu Verlagsort und -jahr, zu Seitenzahlen oder zum Erscheinungsjahr, Mozarts Briefe erscheinen nach der uralten und wiederholt fehlerhaften Schiedermaier-Ausgabe (1914; inzwischen dreimal überholt: Erich H. Müller von Asow 1942, Wilhelm A. Bauer/Otto Erich Deutsch 1962–71, rev. Ulrich Konrad 2005), dafür wird die Steinbeck-Festschrift gleich sechsmal (!) mit stets komplettem und umfassendem Volltitel wiedergegeben (wechselnd mit Punkt und Doppelpunkt): Hein, Hartmut/Kolb, Fabian (Hg.) [./:] *Musik und Humor. Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung in der Musik. Wolfram Steinbeck zum 60. Geburtstag*, Laaber 2010. Hier bleibt auf eine rasche zweite Auflage zu hoffen mit dann helfender Hand von Herausgeber und Verlag (sowie insgesamt einer redaktionellen Grundlinie: So kursieren etwa zu Henri Bergsons vielzitiertes Schrift *Le Rire/Das Lachen* in jedem Unterkapitel des Handbuchs jeweils bunt wechselnde Zitationsangaben – S. 50, 76, 111, 145 und weitere – mit am Ende wohl gut einem Dutzend Erscheinungsjahren, die es, wie auch immer sinnvoll, den Bergson'schen Inhalten zuzuordnen gilt: 1900, 1901, 1904, 1914, 1940, 1972, 1988, 2007, 2011 etc.).

Zu den „Grundbegriffen des Komischen“ (Kapitel I) gehört in diesem so verdienstvoll inhaltsreichen Band – jenseits von geistreichem Witz und intellektueller Überlegenheit – als Beitrag des Herausgebers endlich auch einmal die „Dummheit“ (S. 52–56). Immanuel Kants Kennzeichnung von Dummheit als „Mangel an Urteilskraft ohne Witz“ in Verbindung mit selbstverschuldeter Unmündigkeit führt auf jene „optimale Fallhöhe“ (S. 53), von der aus Ignoranz und Arroganz am Ende nur noch komisch wirken (zu beobachten aktuell an der geradezu skurrilen Wissenschaftsskepsis und Vernunftverweigerung der Trump-Regierung). Nachzutragen im musikbezogenen Kontext bleibt Hanns Eisler, der sich mehrfach „Über die Dummheit in der Musik“ äußerte (publiziert u. a. in *Sinn und Form*, 1958). Robert Musil wollte die Frage gar umgekehrt stellen: „Ist vielleicht die Dummheit musikalisch? Dauernde Wiederholungen, eigensinniges Beharren auf einem Motiv, Breittreten ihrer Einfälle, Bewegung im Kreis, beschränkte Abwandlung des einmal Erfassten, Pathos und Heftigkeit statt geistiger Erleuchtung: Ohne unbescheiden zu sein, könnte sich die Dummheit darauf berufen, daß dies auch ihre Lieblingseigenheiten sind“ (Musil 1978). Doch das ist natürlich wieder eine andere Geschichte.

Ein Nachtrag: Vergessen scheint momentan der Kunsthistoriker und Volkskundler Wilhelm Fraenger, den die Nazis aus seinem Amt und die DDR-Funktionäre aus seiner Partei, der KPD, drängten. Fraengers Vortragsammlung *Formen des Komischen* (1920–21; hrsg. von Michael Glasmeier, Dresden 1995) – sie machte den Rezensenten vor Jahr und Tag erstmals auf die besondere Faszination und die spezifischen Ambivalenzen des Themas aufmerksam – taucht in keinem der drei Bände auf. Wilhelm Fraenger also gilt es, neu zu entdecken. (Januar 2018) *Thomas Schipperges*

RICHARD D. E. BURTON: *Olivier Messiaen. Texts, Contexts, and Intertexts (1937–1948)*. Hrsg. von Roger NICHOLS. New York: Oxford University Press 2016. VII, 264 S.

Olivier Messiaen neigte wie viele moderne Künstler dazu, sich als genialischer Einzelgänger darzustellen. In den letzten Jahren wurden aus verschiedenen disziplinären Richtungen Anstrengungen unternommen, dieses von der frühen Messiaen-Forschung weitgehend übernommene Selbstbild zu hinterfragen und den Komponisten, sein Schaffen und seine stark katholisch gefärbte Ästhetik und Weltanschauung in einen breiteren historischen Kontext einzuordnen. Neben spezifisch musikalischen Aspekten sind dabei auch eventuelle Einflüsse literarischer und theologischer Quellen zunehmend in den Blick geraten.

Der englische Romanist Richard D. E. Burton hatte bereits ein Buch über Francis Poulenc vorgelegt, bevor er seine Messiaen-Studie begann, die aufgrund seines frühen Todes 2008 unvollendet geblieben ist. Bis auf das fehlende „Conclusion“-Kapitel war das Manuskript jedoch so weit gediehen, dass man seine postume Publikation durch Roger Nichols nur begrüßen kann. Obgleich sich der Forschungsstand gerade zu den theologischen Quellen Messiaens seit dem Jubiläumsjahr 2008 weiterentwickelt hat, bietet der Band vor allem literatur- und kulturgeschichtlich viel Neues.

Erklärungsbedürftig erscheint die gewählte Zeitspanne: Sie umfasst die Werke der 1940er Jahre (zwischen Messiaens Kriegsdienst und seiner Hinwendung zu einem atonalen, protoseriellen Stil), mit denen dem Komponisten sein eigentlicher Durchbruch gelang, aber auch die beiden Liederzyklen aus den späten 1930er Jahren (*Poèmes pour Mi; Chants de terre et de ciel*). Der Grund dafür liegt zum einen darin, dass Burton als Literaturwissenschaftler besonders an dem schmalen Corpus der Vokalwerke Messiaens

interessiert ist, zu denen dieser stets selbst die Texte schrieb und die in dieser Phase besonders stark vertreten sind; zum anderen darin, dass er offenkundig ein Faible für Interferenzen zwischen Werk und Leben hat und dabei in den Liederzyklen, die Messiaen seiner ersten Frau und seinem Sohn widmete, besonders fündig wird. Diese Interessen bestimmen auch die formale Anlage des Bandes, bei der drei Kapitel zu religiösen Werken umrahmt werden von zwei Abhandlungen über „Agape and Eros“, in denen sich Burton anhand der Liederzyklen sowie der „Tristan-Trilogie“ der bereits vielfach diskutierten Dreiecksbeziehung Messiaens zu Claire Delbos und Yvonne Loriod im Spannungsfeld seiner Religiosität annimmt.

Der Gesamteindruck des Buchs bleibt zwiespältig. Auf der einen Seite fasziniert das außerordentlich breite Panorama an Figuren und Werken der französischen Kulturgeschichte, das Burton entrollt und in einer eleganten Diktion sehr lebendig darzustellen weiß. Es umfasst nicht nur Literatur und Religion, sondern auch Exkurse zum Film und – im Zusammenhang mit dem *Quatuor pour la fin du temps* – ein eindrückliches Porträt der kollektiven Gefühlslage in Frankreich nach der Niederlage von 1940. Auf der anderen Seite bleibt zweifelhaft, inwieweit die vielen Gegenüberstellungen und Vergleiche zu einem tieferen Verständnis von Messiaens Schaffen und Leben beitragen. Ist es wirklich notwendig, den von Burton zusammengetragenen Katalog von Literaten des *Renouveau catholique* zu kennen, die ebenfalls in komplizierten Beziehungen lebten, um Messiaens Dreiecksverhältnis besser zu verstehen, das doch durch ganz spezifische Umstände geprägt war (die langjährige Nervenkrankheit seiner ersten Frau)?

Tatsächlich ist das Ergebnis von Burtons vielfältigen komparatistischen und interdisziplinären *Rapprochements* überwiegend negativ: Wie er selbst hervorhebt, unterscheidet sich Messiaen von den meisten zum Vergleich herangezogenen zeitgenössi-

schen Künstlern und Autoren dadurch, dass er die starke soziale Komponente, die viele Vertreter des *Renouveau catholique* prägte, nicht teilt, sondern vielmehr ganz auf das Verhältnis des einzelnen Gläubigen zu Gott ausgerichtet ist. Die religiösen Inhalte, die Messiaen in seinen Werken thematisiert, bleiben – anders als seine künstlerischen Ausdrucksmittel – eher konservativ und in den Bahnen des von der Kirche sanktionierten. Scheint Burton insoweit Messiaens Selbstbild des Einzelgängers zu bestätigen, so fragt es sich doch, ob man nicht auch andere Vergleichsobjekte hätte wählen können und müssen. Wenn Messiaen mit der damaligen literarisch-religiösen Avantgarde wenig gemeinsam hatte, schließt dies nicht aus, dass er durch andere, konservativere und gegebenenfalls künstlerisch weniger ambitionierte Schriften seiner Zeit geprägt wurde (etwa durch das, was Burton auf S. 92 vage als „Catholic pietism of l'entre-deux-guerres“ bezeichnet).

Hier zeigt sich das Problem, dass Burton gern die Perspektive des Kultur- und Religionshistorikers mit der des Literaturkritikers vertauscht, der primär von seinen eigenen ästhetischen Vorlieben ausgeht und stets auf prägnante Werturteile zielt. Nun ist eine kritische Sicht auf Messiaen und seine Werke, wie Herausgeber Nichols betont, zweifellos willkommen. Burtons Wertungen erscheinen jedoch deplatziert bei reinen Instrumentalwerken wie den *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, wo ihm schlicht die Fachkompetenz fehlt. Und bei der *Turangalila-Symphonie* übergeht er den umfangreichen Kommentar Messiaens in Band 2 des *Traité de rythme*, der auch für die inhaltliche Deutung wichtige Anhaltspunkte liefert.

Die stärksten Teile des Bandes sind letztlich die detaillierten Analysen und Interpretationen der Gesangstexte Messiaens, auch und gerade zu religiösen Werken wie den *Trois Petites Liturgies de la présence divine* (1943/44), einem Schlüsselwerk, das außerhalb Frankreichs immer noch zu we-

nig bekannt ist. Hier vermag Burton auf der Basis seiner stupenden interdisziplinären Belesenheit wesentliche neue Einsichten zu vermitteln: sowohl zu den vom Surrealismus beeinflussten Ausdrucksmitteln als auch zum theologischen Gehalt. Ebenso erhellend sind seine Ausführungen über das Verhältnis des Klavierwerks *Visions de l'Amen* zu den Schriften Ernest Hellos und seine Differenzierung zwischen neoplatonischem Dualismus, zu dem Messiaen immer wieder neigt, und Pantheismus, von dem er sich fernhält. Schade ist, dass Burton solche Differenzierungen stets nur im Rahmen kritischer Werkinterpretationen vornimmt und sich nicht die Mühe gemacht hat, Messiaens literarisch-religiösen Bildungsweg historisch-systematisch zu rekonstruieren.

Ist man sich dieser Einschränkungen bewusst, kann man Burtons Buch mit großem Gewinn lesen, denn es liefert neben vielen neuen Einblicken vor allem in die Vokalwerke Messiaens ein fesselndes kultur- und ideengeschichtliches Panorama seiner Zeit, wie es so wohl kaum ein anderer Autor entwerfen könnte.

(März 2018)

Stefan Keym

YVES BALMER, THOMAS LACÔTE und CHRISTOPHER BRENT MURRAY: *Le Modèle et l'invention. Messiaen et la technique de l'emprunt. Mit einem Vorwort von George BENJAMIN. Lyon: Symétrie 2017. 624 S., Abb., Nbsp. (Collection Symétrie Recherche. Série 20–21.)*

Olivier Messiaen hat seine Technik der Entlehnung fremder Werke folgendermaßen umschrieben: „Alle diese Entlehnungen (emprunts) werden durch ein verfremdendes Prisma (prisme déformant) unserer (Musik)sprache gehen, sie werden von unserem Stil ein unterschiedliches Blut, eine unerwartete rhythmische und melodische Couleur erhalten, wo Fantasie und Recherche sich vereinen werden, um die geringste Ähnlich-

keit mit dem Modell zu zerstören.“ (S. 56.) Obgleich Messiaen einige dieser Entlehnungen selbst analysiert hat, wurde sein Prinzip der Entlehnung bislang nie systematisch untersucht. Die wenigen bekannten Beispiele wurden als akzidentielle Kompositionsverfahren eingestuft, die neben vielen anderen Verfahren Messiaens Stil prägen.

Das Autorenkollektiv um Yves Balmer, einen Analyse- und Theorieprofessor des Pariser Conservatoire, legt nun eine umfassende, quasi enzyklopädische Untersuchung des Entlehnungsprinzips vor, die zu einem vollkommen neuen Messiaen-Bild führt: Demnach ist das Prinzip der Entlehnung für das Gesamtwerk Messiaens ein essentielles, wenn nicht sogar *das* essentielle Kompositionsprinzip. Eines der Hauptprobleme der Analyse besteht darin, dass die Entlehnungen – bis auf sehr wenige Ausnahmen – fast nie als Zitate erkennbar sind, sondern durch die verschiedenen Transformationsverfahren Messiaens in der Tat meist jegliche Ähnlichkeit mit dem ursprünglichen Modell verloren haben. Ein zweites Problem besteht darin, dass Messiaen zwar gerne seine Modelle benennt, sie aber selten präzisiert. Wendungen wie „Die Form hat einige Analogie mit einem Rigaudon Rameaus“, das Cellosolo „hat eine Analogie zu indischen Jâtis und Ragas“, „die Melodie hat Mozartsche Kontur“, die Klavierfigur ist „recht debussistisch“ oder gar erst recht ein melodisches Fragment, „lässt an *Le Tombeau de Couperin* von Ravel“ denken, ein anderes „an Jolivet“ (vgl. S. 552f.), sind eher geeignet, Messiaens Quelle zu kaschieren als zu erhellen, zumal die gründliche Verfremdung dazu führt, dass Messiaens Phrase nahezu nie an irgendetwas anderes „denken lässt“ als an Messiaen selbst: Die Modelle sind gut kaschiert, sowohl in der Musik als auch in den (angeblich) selbsterklärenden Äußerungen des Komponisten. Gleichwohl sind sie, und darüber kann kein Zweifel mehr bestehen, mindestens über weite Strecken des Gesamtwerkes primordial vorhanden. Messiaen

scheint dabei merkwürdigerweise überzeugt gewesen zu sein, dass die Substanz der von ihm entlehnten Passagen in sein Oeuvre eingeht, und diesem gleichsam über Generationen von Entlehnungen hinweg eine historische Legitimation verleiht, die er bis in die Neumen des Mittelalters zurückverfolgt.

Die Autoren beschreiben im ersten Teil des Buches das Entlehnungsprinzip zunächst anhand der theoretischen Schriften Messiaens. Entlehnungen können sich auf von älteren Komponisten vorkomponiertes Material der Parameter Melodie, Harmonie und Rhythmus beziehen, später werden auch Naturlaute wie die von Messiaen akribisch transkribierten Vogelstimmen Gegenstand der Entlehnung.

Die melodische Entlehnung verbürgt für Messiaen die historische Tiefendimension der Musik, indem er melodische Wendungen gern auf Neumen des gregorianischen Choral zurückführt. Dementsprechend entleiht Messiaen melodische Wendungen aus allen Epochen der Musikgeschichte seit der Gregorianik. Verfremdungsprinzipien sind die Einfügung und Veränderung (meist Spreizung) von Intervallen zu den von ihm bevorzugten Intervallen (absteigende übermäßige Quarte, große Sexte) sowie rückläufige chromatische Passagen, die Transformation von Motiven in die von Messiaen entwickelten „Modi mit begrenzter Transposition“ sowie die Reduktion von vorkomponierten Melodien auf neumatische Wendungen.

Die harmonischen Entlehnungen beziehen sich zumeist auf moderne und zeitgenössische Komponisten, in erster Linie auf Debussy, in dessen Tradition sich Messiaen zuvörderst sieht. Dem entspricht, dass Messiaen die Harmonik als dynamische Dimension versteht, welche den Fortschritt der Musikgeschichte primär verbürgt. Verfremdungsmöglichkeiten sind die Hinzufügung von Noten, Zusammenziehung von vorkomponierten Akkorden und Anreicherung von Akkorden mit horizontalen Zitate. Diese Verfahren können in mehreren

„Transformationsstufen“ addiert werden, so dass sich komplexe harmonische Ableitungen ergeben.

Rhythmische Entlehnungen sind einerseits von Strawinskys komplexer Rhythmik inspiriert, andererseits von 120 indischen Rhythmen, die Joanny Grosset in der *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* (Paris: Delagrave 1913) publiziert hatte. Auch hier entwirft Messiaen Transformationsverfahren, die von der Vertauschung rhythmischer Zellen, der Augmentation und Diminution von Rhythmen bis zur Hinzufügung von Werten und der Spiegelung von Rhythmen reichen.

Nachdem im ersten Teil des Buches die Entlehnungs- und Transformationsverfahren anhand der theoretischen Aussagen Messiaens geklärt sind, gibt der zweite Teil einen enzyklopädischen Überblick über die von Messiaen entlehnten Komponisten und Gattungen. Dies sind Claude Debussy, Maurice Ravel, Jules Massenet, André Jolivet, die zeitgenössischen „Modernen“ Arthur Honegger, Igor Strawinsky, Sergei Prokofiew, Charles Tournemire, Manuel de Falla, die Komponisten der zweiten Wiener Schule, ferner der gregorianische Choral, die von Joanny Grosset beschriebenen „indischen“ Rhythmen und Melodien, exotische Musik anderer Ethnien, und abschließend Jean-Philippe Rameau und Wolfgang Amadeus Mozart. Geht dieser zweite Teil der Studie von der Materialfindung aus, so setzt sich der dritte in vier Einzelbeispielen aus verschiedenen Schaffensperioden mit den Verfahren der Montage der Entlehnungen, also der Komposition im engeren Sinne auseinander. Die gewählten Beispiele sind *L'Ange aux parfums* aus *Les Corps glorieux* (1939), *Rechant IV* aus *Cinq rechants* (1948), *Turangalila I* und *Amen des Anges, des Saints, du chant des oiseaux* aus *Visions de l'amen* (ab 1942).

Die umfangreiche kompositionstechnische Studie wird zweifellos Anlass zu einer historiographischen Neubewertung des Kom-

ponisten Messiaen geben. Die Autoren streifen am Ende des zweiten Teils die Frage, ob Messiaen fortan zu den „Neoklassizisten“ gerechnet werden müsse. Ihnen ist durchaus zuzustimmen, wenn sie feststellen, dass Messiaens Entlehnungen deutlich weniger ins Auge fallen als die Anleihen etwa Strawinskys oder Darius Milhauds – zielt seine ganze Transformationstechnik doch darauf ab, eben „jede geringste Ähnlichkeit zu zerstören“. Die Frage bleibt allerdings, ob dies das entscheidende Kriterium einer historischen Einordnung ist.

Messiaen galt nach dem Zweiten Weltkrieg als einer der Urväter der konstruktivistisch geprägten Serialisten, und da diese Richtung weltweit dominant war, hatte Messiaen sicherlich kein Interesse daran, dieser Etikettierung zu widersprechen. Nun haben aber Arnold Schönberg und seine Schule stets an der genuin romantischen Prämisse festgehalten, dass die Substanz eines Werkes im „Einfall“ – der Idee – des Komponisten liege. Für Schönberg ist der „musikalische Gedanke“ identisch mit der dodekaphonen Reihe, die – mithilfe welcher mathematischen Ableitung auch immer – die Struktur des Werkes bestimmt und somit die Originalität des Werkes überhaupt erst verbürgt. Daran haben nicht nur seine Schüler, sondern auch Nachkriegs-Serialisten wie Pierre Boulez festgehalten. Ein Rückbezug, welcher Art auch immer, auf von Dritten „vorkomponiertes“ Material war von daher obsolet, und die Geringschätzung der „Neoklassizisten“, allen voran Strawinskys, durch die Apologeten der Zweiten Wiener Schule, allen voran Theodor W. Adorno, gründet nicht zuletzt in dieser genuin deutschen Originalitätsästhetik. Am Ende konstatieren die Autoren selbst, dass für Pierre Boulez nach dem Krieg die Vorstellung undenkbar war, dass die primäre Idee des Komponisten aus vorher existierenden musikalischen Elementen bestehen könne (S. 578). Wer aber nun, wie die Autoren dieser faszinierenden Studie, schlüssig nachweist, dass bei Messiaen die

primäre Idee aus eben solchen vorkomponierten Modellen besteht, der muss mit der Konsequenz leben, dass er Messiaen damit aus einer Genealogie deutscher Inspirations-Komponisten, die man in etwa mit den Namen Bach–Beethoven–Brahms–Schönberg–Pfitzner umreißen könnte, herauslöst, und ihn stattdessen in eine eher französisch geprägte Linie von Arrangeur-Komponisten stellen müsste, die man vielleicht mit der Linie Liszt–Ravel–Strawinsky–Busoni umreißen könnte.

Eine andere Frage ist natürlich, was Messiaens Entlehnungsprinzip eigentlich ästhetisch leistet, wenn die ganzen äußerst komplizierten Verfremdungsverfahren dazu dienen sollen, jede Erkennbarkeit der Modelle auszulöschen? Es ist zu vermuten, dass ein mit Cage'schen Zufallsverfahren beliebig ausgewürfeltes Tonmaterial nach Anwendung von Messiaens Transformationsverfahren kein wesentlich anderes klingendes Resultat erbringen würde. Hören kann man Messiaens Modelle auf keinen Fall, analysierend erkennen kann man sie eigentlich nur dann, wenn man wie die Autoren der Studie derart mit Messiaens Transformationsverfahren vertraut ist, dass man sie sozusagen „rückwärts“ aus Messiaens Text auf ein prä-existentes Modell anwenden kann. Was soll also das Ganze? Hier kann nur spekulierend die These formuliert werden, dass Messiaen, der ja ein katholischer Kirchenmusiker war, durch diesen sehr komplizierten Rückbezug auf die Tradition seinem Oeuvre eine Art von metaphysischer Dignität, auch vielleicht von religiöser Signifikanz, sichern wollte, die es aus der profanen Welt heraushob. Zuzutrauen wäre es ihm.

Diese ästhetischen Konsequenzen diskutiert das Buch nicht mehr, aber es eröffnet die Debatte darüber. Sie sollte verfolgt werden.

(April 2018)

Matthias Brzoska

MICHAEL BRAUN: *Béla Bartóks Vokalmusik. Stil, Kontext und Interrelation der originalen Volkskompositionen*. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2017. 362 S., Nbsp., Tab. (Regensburger Studien zur Musikgeschichte. Band 11.)

Erneut ist es im Rahmen einer Dissertation gelungen, ein echtes Forschungsdesiderat aufzuspüren. Béla Bartóks originale Vokalkompositionen waren bislang noch nicht Gegenstand einer umfassenderen Studie. Rachel Beckles Willsons notwendig cursorische Behandlung der Vokalwerke im *Cambridge Companion to Bartók* (hrsg. von Amanda Bayley, Cambridge 2001) – die zwar die Volksliedbearbeitungen ein-, den Operneinakter *Herzog Blaubarts Burg* aber ausschloss – war bislang neben werkmonographischen Studien die einzige Überblicksdarstellung. Der Grund für diese Vernachlässigung eines essentiellen Teils von Bartóks Oeuvre mag vor allem in der Sprachbarriere liegen. Eine Stärke der Arbeit von Michael Braun ist insofern die intensive Aufarbeitung der einschlägigen, auch ungarischsprachigen und insbesondere in Bezug auf *Herzog Blaubarts Burg* umfangreichen Sekundärliteratur.

Eine Beschränkung des Forschungsgegenstands auf die originale Vokalmusik Bartóks mag auf den ersten Blick problematisch erscheinen, sind doch spätestens seit Bartóks ersten Sammlungsaktivitäten 1906 Einflüsse der (nicht nur) ungarischen „Bauernmusik“ in allen Genres vorhanden. Braun begründet diese Auswahl jedoch schlüssig damit, dass der Vokalkomponist Bartók in der originalen Vokalmusik „in reiner Form erschlossen werden“ könne, da es hier „keine Determiniertheit durch vorgegebene Melodien“ gebe und das musikalische Material völlig neu zu den Texten entwickelt werde“ (S. 16). Konkret widmet sich die Arbeit sechs vokalen Werken unterschiedlicher Genres: *Herzog Blaubarts Burg* (BB 62), Fünf Lieder op. 15 (BB 71), Fünf Lieder nach Texten von Andreas Ady op. 16 (BB 72), *Cantata profana* (BB

100), *Aus vergangenen Zeiten* für Männerchor a cappella (BB 112), 27 2- und 3-stimmige Chöre für Frauen- und Kinderchor a cappella (BB 111). Die Auswahl umfasst also die Jahre von 1911 bis 1936, bietet aber in einem Exkurs Einblicke in die früheren, überwiegend unveröffentlichten Lieder, die Bartók selbst nicht als gültige Werke anerkannte.

Der schematische Aufbau der einzelnen, jeweils einem Werk gewidmeten Kapitel in Entstehungs-, Aufführungs- und Publikationsgeschichte, Text und musikalische Analyse (Melodik, Harmonik, Form, Textdeutung, Zusammenfassung/Kontextualisierung) ermöglicht eine schnelle Orientierung und die Option, sich gezielt einzelnen Sachverhalten zuzuwenden, führt jedoch im Gegenzug auch zu einigen unnötigen Redundanzen.

Brauns Analyse der Werke zielt auf das Verständnis der Eigenheiten von Bartóks vokalem Komponieren, gewährt aber auch immer wieder Einsicht in die – auf zum Teil konträren Theoriesystemen beruhenden – Erkenntnisse anderer Autoren (z. B. von Ernő Lendvai, János Kárpáti oder Elliott Antokoletz). Neben der Untersuchung kompositionstechnischer Spezifika besteht der Anspruch der Arbeit aber auch darin, „eine Brücke [...] zur Gedankenwelt des Komponisten und unmittelbaren äußeren Einflüssen zu schlagen“, zu denen Braun auch die biographischen Hintergründe zählt (S. 20). So wird etwa die Motivation zur Komposition der als persönliche Äußerung des Komponisten verstandenen Ady-Lieder op. 16 in einer privaten Krise gesehen. Eine differenziertere Auseinandersetzung mit der u. a. von Hermann Danuser getroffenen Unterscheidung zwischen einer biographischen „Ursache“ und dem „Hintergrund“ einer Komposition wäre hier wünschenswert gewesen. (Danuser: „Die Kategorie Krise in ihrer Bedeutung für Leben und Kunst“, in: *Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln*, hrsg. von Gisela Schubert, Mainz 1997, S. 303–318). Brauns Kontextualisie-

rungen der untersuchten Vokalkompositionen beziehen sich neben literatur- und ideengeschichtlichen Zusammenhängen auch auf Vokalwerke anderer Komponisten (Béla Reinitz, Zoltán Kodály) sowie auf Bartóks eigene vokale Volksmusikbearbeitungen.

Resultat der Arbeit ist neben zahlreichen erhellenden Detailsichten eine triftige Einteilung der originalen Vokalkompositionen Bartóks in zwei Gruppen, die durch Kriterien der Kompositionstechnik und der Textauswahl begründet ist und einhergeht mit einer chronologischen Entwicklung: Die erste – frühere – Gruppe ausschließlich solistisch besetzter Werke (*Herzog Blaubarts Burg* und die Lieder op. 15 und op. 16) ist demnach gekennzeichnet durch eine textanalog – auch durch wechselnde Modi – klar in Phrasen gegliederte, der Prosodie folgende syllabische Melodik im *Parlando-Rubato*-Stil, die mit einer stets das harmonische Fundament und den motivischen Zusammenhang tragenden und von der Melodik weitgehend unabhängigen Instrumentalbegleitung versehen ist. Die Texte dieser ersten Gruppe stammen ausschließlich von zeitgenössischen Autoren und sind trotz ihrer vom „melancholisch dekadenten Lebensgefühl des ungarischen Jugendstils“ geprägten Stimmung (S. 325) laut Braun Ausdruck „persönlichen, sogar intimen Empfindens“ (S. 324) des Komponisten. In der zweiten Gruppe (*Cantata profana* und die beiden A-cappella-Chorwerke) spielt der Chor eine zentrale Rolle, der zuvor dominierende *Parlando-Rubato*-Stil ist überwiegend dem *Tempo giusto* gewichen, die musikalische Struktur ist nun gegenüber der Prosodie dominant, die in der ersten Gruppe noch vom Instrumentalpart übernommenen Funktionen gehen auf die Chorpatrien über. Die Texte entstammen nunmehr „objektiver“ Volksdichtung; dadurch „nimmt die emotionale Distanz Bartóks zu den Texten immer weiter zu“ (S. 325).

Neben dieser Einsicht in die Entwicklung der originalen Vokalkompositionen geht ein

weiterer Erkenntnisgewinn aus dem Vergleich mit den vokalen Volksmusikbearbeitungen Bartóks hervor: Beide Bereiche nehmen zu verschiedenen Zeitpunkten Stilentwicklungen des anderen auf, bleiben aber bis in die 1920er Jahre eigenständige Gebiete, um erst danach eine Integration anzustreben, einhergehend mit einer Annäherung auch von Instrumental- und Vokalmusik (S. 327). Diesbezüglich lenkt der Autor am Ende der Arbeit mit selbstironischem Verweis auf eine altbekannte Begründung („Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen“) den Blick auf eine in der Arbeit nicht behandelte Fragestellung: auf vokale Aspekte in der Instrumentalmusik Bartóks.

Kleinere Kritikpunkte sollen die grundsätzliche Bedeutung der Arbeit nicht mindern: So sind einige der analytischen Methoden und Ergebnisse durchaus diskussionsbedürftig. Die modale Interpretation kurzer melodischer Abschnitte etwa scheint mir zuweilen ein wenig gewaltsam, indem ohne zwingenden Grund Töne zu „Nebennoten“ erklärt werden. Auch die konstatierte Austauschbarkeit von Quart, Tritonus und Quint ist bei aller Autorität, auf die sich Braun beruft (Kárpáti) und selbst vor dem Hintergrund der Pitch Class Set Theory nicht unbedenklich (S. 107). Auf die Problematik eines analytischen Nachweises des goldenen Schnitts als formale Gestaltungsidee in musikalischen Werken weist Braun zwar hin, führt aber leider die Anwendung dieser Formidee auf die Lieder op. 15 nicht näher aus, so dass die Vermutung, es könne sich hier um eine „Premiere dieser besonderen Proportion“ (S. 119) in Bartóks Schaffen handeln, leider vage bleibt. Wohingegen die konzise Erläuterung des in den Notenbeispielen Gezeigten direkt in deren Legendentext unbedingt zur Nachahmung empfohlen sei und darüber hinwegtröstet, dass im Umbruch erstaunlich viele Fußnoten auf die falsche Seite gerieten.

Die Kritik soll allerdings auf keinen Fall das große Verdienst Brauns schmälern, mit

der vorliegenden Arbeit einen überfälligen Beitrag zur Bartók-Forschung geleistet zu haben. Nicht nur durch seine übersichtliche Gliederung und die rekapitulierenden Zusammenfassungen am Ende der Kapitel, sondern auch durch die Erläuterung von weniger gängigen Fachbegriffen wie etwa dem *parlando-rubato* der Volksmusik oder der heptatonischen Skala empfiehlt sich das Buch unbedingt auch für die Verwendung in der Lehre (und ist zudem trotz einer guten Hardcover-Ausstattung erschwinglich).

(März 2018)

Simone Hohmaier

NATALIA NOWACK: Anfänge der Musiksoziologie. Russisch-sowjetische Quellen, 1900–1930. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2017. 521 S., Abb., Nbsp.

Die Schrift basiert auf dem von der DFG in den Jahren 2013–2016 geförderten und an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg durchgeführten Forschungsprojekt „Studien zu den Anfängen der Musiksoziologie. Russisch-sowjetische Quellen, 1900–1930“.

Natalia Nowack gliedert ihr Buch in sechs Kapitel. Im ersten werden Ziele der Studie formuliert („durch die Betrachtung russisch-sowjetischer Quellen zur Geschichte des frühen musiksoziologischen Denkens beizutragen und den Wissenschaftstrend der Zeit auf dem Gebiet der Musiksoziologie darzustellen“, S. 15) und der Forschungsstand und die Methoden reflektiert (S. 17–37). Die Autorin weist auf folgende Tatsache hin: Einerseits seien gegenüber der Zeitperiode in Russland, innerhalb derer die untersuchten Texte entstanden sind, viele „Vorurteile und Fehldeutungen“ zu konstatieren (S. 30), andererseits wäre es allein aufgrund der großen Zahl der Quellen nicht korrekt, sie bloß als eine marginale Erscheinung zu sehen. Daraus resultiere die Methode der Untersuchung, die „von unten“ (S. 30), d. h. von der Gesamtheit der Texte ausgeht.

Das zweite Kapitel („Einige Vorläufer der russischsprachigen Musiksoziologie“) ist einer phänomenologischen Analyse der Ansätze von französischen Autoren wie beispielsweise Hippolyte A. Taines, Jean-Marie Guyau oder Charles Lalo und ihren russischen Kollegen wie Vladimir Odoevskij, Aleksandr Serov, Vladimir Stasov, Pëtr Čajkovskij oder German Laroš gewidmet. Außerdem beschäftigt sich die Autorin in Unterkapitel 2.2. mit zwei entgegengesetzten Paradigmen vor-westeuropäischer Kunstwissenschaft des ersten Drittels des letzten Jahrhunderts – der propositivistischen und der kontrapositivistischen Positionen. Als Hauptquellen dienen dabei Materialien der *Kongresse für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* der Jahre 1913 und 1924.

Im letzten Unterkapitel dieses Teils formuliert Nowack drei Forschungsfragen, die im Laufe der Studie beantwortet werden. Zum einem handele es sich darum, „welche Einflüsse hinsichtlich welcher Themenbereiche die Fachentwicklung dominierten“ (S. 109), zum anderen seien die Gründe des „abrupten Endes“ der Musiksoziologie in der Sowjetunion in den 1930er Jahren zu erforschen (S. 110), und letztlich bleibe offen, ob „die russischsprachigen [musiksoziologischen] Texte die westeuropäischen im Sinne einer zusammenhängenden Konzeption ‚vervollständigen‘ und sie als ein geschlossenes Ganzes erscheinen ließen“ (S. 112).

Den größten Raum (S. 113–371) nimmt in der Studie das dritte Kapitel, „Russisch-sowjetische Quellen zwischen 1900 und 1930“ ein, das seinerseits aus sieben Unterkapiteln besteht. Hier werden Theorien von verschiedenen russischen Denkern, beispielsweise von dem Musiktheoretiker Boleslav Javorskij, dem Philosophen Aleksej Losev, dem Musikhistoriker Leonid Sabaneev und dem Bildungsminister des Sowjetrusslands in den Jahren 1917–29, Anatolij Lunačarskij, unter die Lupe genommen.

Am Anfang dieses Teils sind biographische Informationen über die Autoren und

kurze Charakteristika ihrer Theorien zu finden, was sich als Einstieg für die Leser gut eignet. Im zweiten Unterkapitel geht es um die Musikphilosophie Boleslav Javorskijs „als ‚Quintessenz‘ des musiksoziologischen Denkens“ (S. 133). Dort wird betont, dass die Basis seines als musiksoziologisch zu sehenden Konzepts die Rezeptionstheorie sei (und nicht die Kommunikationstheorie, wie in der russischsprachigen Musikwissenschaft zu lesen sei). Neu seien bei Javorski seine „Vorstellung von einer dynamischen Musikkultur, die Definition eines bedeutungstragenden Elements der musikalischen Konstruktion sowie seine Argumente gegen die Kulturindustrie“ (S. 160).

Die anderen Abschnitte des dritten Kapitels (3.3. bis 3.7.) stellen keine Wissenschaftlerpersönlichkeiten, sondern sachliche Aspekte in den Mittelpunkt, etwa Musikproduktion, Institutionen, Musiksoziologie als Studienfach oder Leningrad und Moskau als Orte der empirischen Musikforschung. Exemplarisch handelt es sich hier u. a. um die Theorien von Anatolij Lunačarskij („Lunatscharskis kulturpolitische Rolle und seine musiksoziologische Leistung“), Boris Asaf'ev („Assafew und die Bedeutung des musikalischen Alltags“), Roman Gruber („Grubers musiksoziologische Fachbestimmung) oder Aleksej Losev (Losevs „Musikalische Logik“).

Die letzten drei Kapitel sind deutlich kürzer als das dritte (insgesamt etwa 50 Seiten, d. h. etwa ein Zehntel des Buches). Das vierte Kapitel (S. 371–396) stellt einen strukturellen und thematischen Überblick über die musiksoziologischen Konzepte in Russland in den Jahren 1900 bis 1930 dar. Am Schluss des fünften Kapitels „Sowjetunion der 1920er Jahre – kultureller oder ideologischer Untersuchungsrahmen?“ wird als „sehr wichtige Erkenntnis“ (S. 403) hervorgehoben, dass Wissenschaft als Teil des sozialen Lebens in der Sowjetunion der genannten Periode nicht ideologisch geprägt war. Schließlich im sechsten Kapitel belegt

Nowack, dass die russischsprachige Musiksoziologie des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts als ein gleichberechtigter Teil des europäischen musiksoziologischen Denkens zu sehen ist. Im Unterkapitel 6.2. werden Fallbeispiele der konzeptionellen Gemeinsamkeiten angeführt.

Das Quellenverzeichnis russischsprachiger musiksoziologisch relevanter Schriften bis ca. 1930 enthält 72 Titel von 26 Autorinnen und Autoren. Die absolute Mehrheit der Quellen gehöre, so Nowack, zu den bibliographischen Raritäten, da die russischsprachigen Theorien des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts in den einschlägigen Abhandlungen zur Geschichte der Musiksoziologie keine Rolle spielen würden.

Im Anhang (S. 459–521) werden erstmals ins Deutsche übersetzte Texte Roman Grubers („Bestimmung der musikalisch-künstlerischen Begriffe aus sozioökonomischer Sicht“), Leonid Sabaneevs (Auszüge aus dem Buch *Allgemeine Musikgeschichte*) und Anatolij Buckojs (Auszüge aus dem Buch *Versuch einer Einführung in die Musik*) veröffentlicht und ihre inhaltlichen und formalen Besonderheiten kurz erläutert.

Bezüglich der formalen Aspekte der Studie soll zum einen gesagt werden, dass sie den Leserinnen und Lesern einige Konditionen in der Lektüre von wissenschaftlicher, insbesondere musiksystematischer Literatur abverlangt. Zum anderen wäre aus der Sicht der Rezensentin ein Personenregister wünschenswert sowie die Einheitlichkeit in der Übertragung von russischen Namen (vgl. beispielsweise „Losew“ und „Assafjew“, „Sabaneev“ und „Beljaewa-Exemplarskaja“, oder „Vladimir Odojewski“). Bedauerlicherweise wurde der Name „Jaworski“ („Jaworki“ statt „Jaworski“) im Inhaltsverzeichnis (S. 8) und in dem Titel des dem Wissenschaftler gewidmeten Kapitels (S. 133) falsch gedruckt. Ebenfalls hätte die Qualität der Bilder noch Potential zu Verbesserung (siehe etwa Abb. 5 auf S. 340).

Zu den wichtigsten Erkenntnisgewinnen

der Studie von Natalia Nowack gehören die Folgenden: Es wird erstens anhand eines umfangreichen und bisher außerhalb Russlands praktisch unbekanntem Materials belegt und deutlich vor Augen geführt, dass die russischen musiksoziologischen Konzepte des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts nur im Kontext solcher der anderen europäischen Kulturen zu sehen sind. Man finde in den ersteren „die [in den deutschen und französischen kunst- und musikwissenschaftlichen Entwürfen] fehlenden Elemente der methodischen Selbstbestimmung einer eigenständigen Musiksoziologie“ (S. 405). Zweitens sei die populäre Vorstellung, dass die Musiksoziologie zunächst eine rein theoretische Disziplin gewesen wäre, nicht korrekt. Drittens müsse die Ansicht, die Musiksoziologie in Russland habe erst ab der Mitte des 20. Jahrhunderts begonnen, korrigiert werden.

Zusammenfassend sei angemerkt, dass die Lektüre des Buches, das unerforschte Lücken in der Fachgeschichte der europäischen Musiksoziologie schließt, ohne Zweifel gewinnbringend ist. Offensichtlich ist ebenfalls, dass die Studie als ein Ausgangspunkt für zahlreiche weitere Forschungen dienen kann.

(Februar 2018)

Anna Fortunova

Leonard Bernstein und seine Zeit. Hrsg. von Andreas EICHHORN. Laaber: Laaber-Verlag 2017. 407 S., Abb., Nbsp. (*Große Komponisten und ihre Zeit.*)

Im August 2018 wäre Leonard Bernstein 100 Jahre alt geworden. Schon letztes Jahr – und damit rechtzeitig zum anstehenden Jubiläum – hat Andreas Eichhorn einen Bernstein-Band innerhalb der Reihe *Große Komponisten und ihre Zeit* des Laaber-Verlags herausgegeben. Darin werden höchst unterschiedliche Facetten des Komponisten, Dirigenten, Pianisten, Publizisten und Pädagogen Bernstein beleuchtet, der zweifellos eine der schillerndsten und vielseitigsten Musikerpersönlichkeiten des 20. Jahrhunderts

war. Insgesamt 17 Musikwissenschaftler haben Beiträge zu diesem Band beigesteuert, die in zwei Abteilungen untergliedert sind, nämlich einerseits „Aspekte“, andererseits „Werkportraits“.

Der „Aspekte“-Teil rückt zunächst den Komponisten Bernstein in den Vordergrund. Im ersten Beitrag demonstriert Gregor Herzfeld, dass die Auseinandersetzung mit der europäischen Musikkultur eine zentrale Konstante im Identitätsfindungsprozess der amerikanischen Musik war, und zeichnet diesen Prozess exemplarisch an den – ästhetisch ganz unterschiedliche Positionen vertretenden – Komponisten Charles Ives, Aaron Copland, Elliott Carter, Morton Feldman und Bernstein nach. Julian Caskel analysiert Bernsteins frühe Kammermusik (Klaviertrio, Violinsonate, Klarinettensonate) und arbeitet deren zentrale kompositorische Verfahren heraus, die partiell darauf abzielen, eine berechenbare formale „Logik“ zu unterminieren und musikhistorischem Determinismus aus dem Weg zu gehen. Ulrich Wilker zeigt am Beispiel der drei Symphonien, wie es Bernstein gelingt, mittels heterogener Elemente (Synagogalgänge, Jazz, Dodekaphonie) der für das 20. Jahrhundert symptomatischen Glaubenskrisen Ausdruck zu verleihen. Dabei bietet Wilker für die Erste Symphonie eine neue Lesart an, indem er sie als „Anti-Eroica“ interpretiert und so ihren janusköpfigen Charakter (Bezug zur Tradition, aber zugleich deren krisenhafte Infragestellung) akzentuiert. Tobias Faßhauer beschäftigt sich mit Bernstein als Liedkomponist und analysiert die Zyklen *I Hate Music*, *La Bonne Cuisine* und *Two Love Songs*, außerdem einige Songs aus *On the Town* und *Peter Pan*, um so Bernsteins geschicktes Oszillieren zwischen europäischer Kunstmusik und amerikanischer Populärmusik aufzuzeigen. Nils Grosch setzt sich mit den Musicals *On the Town* und *Wonderful Town* auseinander, um deutlich zu machen, dass für beide Stücke die Umkehrung der damals üblichen Rollenbilder

(man denke etwa an die „draufgängerische“ Taxifahrerin Hildy aus *On the Town*) sowie das Spannungsverhältnis zwischen Urbanität und Ruralität charakteristisch sind. Frédéric Döhl diskutiert die Frage, warum Bernsteins Musik häufig mit dem – in der Regel negativ konnotierten – Etikett „Eklektizismus“ versehen wird. Er legt am Beispiel von *Candide* und *Mass* dar, dass die Vermischung verschiedener Genres, Traditionen und Idiome für den Komponisten Bernstein zwar konstitutiv ist, seine Musik sich aber in ihrer Komplexität mit diesem eindimensionalen Begriff nicht vollständig fassen lässt. Auf die bisher wenig untersuchte Frage nach der Bedeutung von Traumszenen in Bernsteins Musik geht Andreas Eichhorn näher ein, indem er Sequenzen aus *Peter Pan*, *On the Town*, *West Side Story*, *Trouble in Tahiti* und *Kaddish* analysiert und mit Bezug auf das (von Bernstein rezipierte) Hauptwerk Ernst Blochs, *Das Prinzip Hoffnung*, das utopische Potential dieser Szenen aufscheinen lässt.

Die folgenden Beiträge lassen den Komponisten zurücktreten und konzentrieren sich auf Bernsteins andere musikalische Aktivitäten. Andreas Eichhorn setzt sich mit dem Dirigenten Bernstein auseinander, dessen enthusiastisch-theatralischer Dirigierstil einerseits Garant seiner großen Popularität war, ihm aber andererseits von Kritikern den häufig erhobenen Vorwurf des oberflächlichen „Showdirigenten“ einbrachte. Gregor Willmes zeichnet das Bild des Pianisten nach, der zwar nur über ein schmales Repertoire verfügte (z. B. Gershwins *Rhapsody in Blue*, Ravels *G-Dur-Klavierkonzert*), dessen virtuosos, rhythmisch präzises und hochempressives Spiel ihm aber die Anerkennung des Publikums sicherte. Andreas Eichhorn diskutiert Bernsteins Rolle als Pädagoge und Fernsehponier, der sehr früh das innovative Potential des Fernsehens zur Vermittlung von Musik zu nutzen wusste, etwa mit den Reihen *Omnibus* (1954–61) oder *Young People's Concerts* (1958–72). Den Theoretiker Bernstein stellt Wolfgang Lessing in

den Mittelpunkt, indem er dessen 1973 an der Harvard University gehaltene Norton Lectures analysiert, die sich mit (nicht unumstrittenen) Analogiebildungen zwischen sprachlicher und musikalischer Syntax beschäftigen. Federico Celestini spürt dem Mahler-Interpreten nach, der erheblichen Anteil an einer Mahler-Renaissance hatte, 1967 die erste Gesamteinspielung der Symphonien vorlegte und in seinen Essays vor allem Mahlers „Zerrissenheit“ (Komponist/Dirigent, Jude/Christ, Provinzler/Kosmopolit) zum Thema machte.

In den folgenden Beiträgen geht es insbesondere um symbolisch wichtige Orte für Bernstein. Katherine Baber untersucht etwa Bernsteins Beziehung zu Wien, die nach dem ersten Konzert 1948 nur zögerlich ihren Anfang nahm, um sich dann nach der umjubelten *Falstaff*-Aufführung von 1966 immer intensiver und produktiver zu gestalten. Peter Moormann macht deutlich, dass Bernstein oft politische Brennpunkte aufgesucht hat, um dort musikalisch ein Zeichen für Humanität zu setzen, so z. B. 1967 in Jerusalem nach dem Sechstagekrieg oder 1989 in Berlin nach dem Fall der Mauer. Jascha Nemtsov thematisiert Bernsteins geistige „Verortung“ im Judentum und weist auf die zentrale Rolle hin, die die jüdische Kultur in Bernsteins künstlerischer und intellektueller Entwicklung gespielt hat (man denke hier auch an Werke wie *Jeremiah*, *Kaddish* oder *Dybbuk*).

Die den Band beschließenden „Werkportraits“ widmen sich exemplarisch fünf besonders populären Kompositionen Bernsteins. Am Beispiel der *Serenade* demonstriert Florian Kraemer, wie Bernstein literarische Anregungen – in diesem Falle Platons *Symposion* – in seiner Instrumentalmusik umsetzt und die divergierenden Eros-Konzeptionen der Vorlage musikalisch nachzeichnet. Nils Grosch stellt in seiner Analyse der *West Side Story* insbesondere die handlungstragende Bedeutung der Tanzszenen heraus, in denen Bernstein die Feindselig-

keit der rivalisierenden Gangs auch mittels stilistischer Kontraste ausdrückt (Sharks: Mambo, Jets: Blues etc.). Hartmut Loos deutet die *Chichester Psalms*, die nach einer Reihe von (verworfenen) avantgardistischen Experimenten entstanden sind, als dezidiertes Plädoyer für die Tonalität und macht auf den Einfluss jüdischer Traditionen in dieser Vertonung hebräischer Psalmtexte aufmerksam. René Michaelsen setzt sich mit *Songfest* auseinander und legt analytisch offen, welche kompositorischen Strategien Bernstein verwendet, um pathetisch-repräsentative Gesten konsequent zu konterkarieren und an ihre Stelle seine Vision eines pluralistisch-offenen Amerikas zu setzen. Peter W. Schatt zeigt schließlich am Beispiel des *Divertimento for Orchestra*, inwiefern Bernstein die Erwartungshaltung eines „leichten“ Stücks mit unterhaltendem Charakter einlöst und zugleich das vielgestaltige Potential eklektizistischen Komponierens auf ebenso kunstvolle wie spielerische Weise vorführt.

Der insgesamt über 400 Seiten umfassende Band wird durch eine ausführliche biographisch-kulturhistorische Chronik ergänzt und beinhaltet zudem einen Bildteil, ein Werkverzeichnis, eine Auswahlbibliographie sowie ein Personenregister. Vielleicht wird der eine oder andere Leser bestimmte Werke vermissen (z. B. *A Quiet Place* oder *On the Waterfront*), aber eine Auswahl war wohl allein aufgrund des schon jetzt beträchtlichen Umfangs unvermeidlich. Die Lektüre dieses höchst informativen und anregenden Bandes dürfte jedenfalls für alle Bernstein-Interessierte eine immense Bereicherung darstellen, zumal er in seiner äußerst vielschichtigen Perspektivierung jene „infinite variety of music“ erahnen lässt, die Bernstein wie kaum ein anderer Musiker seiner Zeit verkörperte.

(Februar 2018)

Markus Schneider

NICOLE RISTOW: *Karl Rankl. Leben, Werk und Exil eines österreichischen Komponisten und Dirigenten. Neumünster: von Bockel Verlag 2017. 605 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 20.)*

Fast dreißig Jahre Forschungsarbeit finden in diesem Band ihren gewichtigen Abschluss. „Anfang der 90er Jahre“, so bekennt die Verfasserin in ihrem Vorwort sympathisch offen, sei die Idee entstanden, sich mit Leben und Werk des österreichischen Komponisten und Dirigenten Karl Rankl auseinanderzusetzen. Die Druckfassung ihrer 2016 an der Universität Hamburg eingereichten Dissertation liegt nun mit dieser Monographie vor, als Band 20 der Reihe *Musik im „Dritten Reich“ und im Exil*. Dass nahezu zeitgleich die Arbeiten am großen enzyklopädischen Projekt der musikwissenschaftlichen Exilforschung in Deutschland, dem *Lexikon verfolgter Musikerinnen und Musiker der NS-Zeit (LexM)* eingestellt worden sind (diesmal wohl endgültig, denn einen tatsächlichen Abschluss verhindert die im Kontext der Förderlinien deutscher Wissenschaftspolitik für ein solches Projekt nicht zu bewerkstellende Langfrist-Finanzierung), gibt Anlass zur Reflexion darüber, ob die musikwissenschaftliche Exilforschung im deutschsprachigen Raum womöglich an einem Wende- und Neuorientierungspunkt angelangt ist. Ähnlich wie zuvor schon in der Genderforschung scheint die Phase der Bestandsaufnahmen, des Sammels, der Informationsbeschaffung, des Vermessens und Kartierens und vor allem auch der Mobilisierung und Sensibilisierung im Fach langsam aber sicher zu Ende zu gehen – eine Phase die (allzumal in der Bundesrepublik und auch in Österreich) stark geprägt war vom vergangenheitspolitischen Duktus dieser Forschung, vom moralischen Impetus und oftmals sehr persönlichen Engagement ihrer Akteure. Es ging um nicht weniger als darum, den 1933 bis 1945 und darüber hinaus

Vertriebenen, Beschwiegenen, Verdrängten und Ermordeten des deutschen Musiklebens nachträglich zu ihrem Recht, zur Anerkennung ihrer vor allem auch künstlerischen Lebensleistung, mithin zu einer ideellen Form der Wiedergutmachung zu verhelfen, sie „dem Vergessen zu entreißen“, ihnen sprichwörtlich „Gehör zu verschaffen“, ein Ziel, das auf ganz unterschiedlichen Wegen eindrucksvoll erreicht worden ist. Die gerade zu Beginn starke Fokussierung auf Komponisten ließ sich dabei verstehen als Suche nach einem Komplement zum stattlichen Korpus der ausdrücklich als solcher verfassten, rezipierten und auch schon sehr viel länger beforschten Exilliteratur, ein oftmals sperriges Unterfangen, war doch die Musik exilierter Komponisten nicht immer, ja sogar eher nur in seltenen Ausnahmefällen gleich auch Exilmusik sui generis.

Mit dem hier besprochenen Band liegt nun noch einmal eine Arbeit vor, die diesen Anfängen musikwissenschaftlicher Exilforschung verpflichtet zu sein scheint: Die Autorin legt eine ebenso umfang- wie detailreiche Dokumentation über das Leben von Karl Rankl vor. In der Geschichtsschreibung ist Rankl breiteren Kreisen durchaus bekannt, als Dirigent einiger wichtiger Uraufführungen etwa, wie von Bertolt Brecht und Hanns Eislers Lehrstück *Die Maßnahme* im Dezember 1930 in Berlin oder von Ernst Kreneks Oper *Karl V.* in Prag im Sommer 1938, darüber hinaus als einer von Arnold Schönbergs treuesten Schülern und Mitarbeitern, sei es als Vorstandsmitglied im Verein für musikalische Privataufführungen, als Verfasser eines Klavierauszugs von dessen Oper *Von heute auf morgen* oder, gar über den Tod des Meisters hinaus, mit dem – von Rankl letztlich zurückgewiesenen – Auftrag, dessen unvollendetes Oratorium *Die Jakobsleiter* zu Ende zu komponieren. Der Komponist Karl Rankl hingegen schlummerte bislang noch in einer der vielen staubigen Schubladen der Musikgeschichte, und das mit einem durchaus umfangreichen wie wei-

testgehend unaufgeführten Oeuvre, zu dem u. a. acht Symphonien, eine Oper (*Deirdre of the Sorrows*, 1951), Liederzyklen und ein veritables opus summum, das frühere Werke wieder aufgreifende Oratorium *Der Mensch*, zählen. Aus politischen Gründen und dezidiert aus Protest gegen das NS-Regime hatte sich Rankl, der nicht jüdisch war, 1938/39 entschieden, über Stationen in der Schweiz und in Prag das nationalsozialistische Einflussgebiet zu verlassen und schließlich in England Zuflucht zu suchen. Dass in dieser Exilbiographie zumindest ein Grund für seine heutige Unbekanntheit in Musikleben und -geschichtsschreibung im deutschsprachigen Raum liegt, ist zumindest zu vermuten. Dem abzuhelpfen, Rankls Leben und sein Schaffen umfassend zu dokumentieren und damit zu würdigen, zumindest einen Über- und ersten Einblick in dessen kompositorisches Schaffen zu geben, hat sich die Autorin mit dem vorliegenden Band vorgenommen, und das leistet er zweifellos auch, nicht mehr, aber auch nicht weniger. So versucht Ristow gar nicht erst, in der zweiseitigen (!) Einleitung der knapp 500seitigen Darstellung, Anschluss zu gewinnen an aktuelle methodische Debatten etwa von Exilforschung, Zeitgeschichte, Biographieforschung, Interpretationsforschung oder was an umliegenden Forschungsgebieten noch zur Verfügung gestanden hätte. Stattdessen liefert sie einen chronologischen Durchgang durch Stationen von Rankls Leben und Schaffen als Dirigent und Komponist, wobei die Akribie der Quellenrecherche und -auswertung, die der Autorin eine derart detailvolle und materialgesättigte Darstellung überhaupt erst ermöglicht, durchaus beeindruckt. Kehrseite der Medaille: Über längere Strecken des Buches stellt sich der Leseindruck eines Lexikonartikels mit Überlänge ein, mitunter doch recht ermüdend wirkt die in vielen Passagen schematische Darstellung (Engagement/Aufführung/Dirigat Rankls, Nennung weiterer Beteiligter wie Sänger*innen etc., Auswertung der Rezensionen). Hier hätte so

manches in Anhänge, vielleicht sogar in die digitale Form überführt werden können.

Sicher, man könnte vieles bemängeln an einem solchen Band, das Fehlen von Quellenkritik etwa, die exzessiv genutzten Rezensionen beispielsweise dienen einzig als Lieferant von Fakten oder ästhetischen Werturteilen über Rankls Dirigat, kein Wort zu ihren Autor*innen, den abdruckenden Zeitungen oder dem jeweiligen diskursiven Hintergrund. Auch zeithistorische Kontexte werden allenfalls angerissen, letztlich könnte man das Fehlen einer leitenden Forschungsfrage konstatieren. Andererseits kann der Rezensent eine gewisse Sympathie für ein solches Unterfangen nicht verhehlen, schon allein, weil hier nichts vorgegeben oder künstlich methodisch aufgebläht wird, was dann später nicht eingelöst wird oder unverbunden stehen bleibt. Überaus nützlich ist darüber hinaus der im Band zusammengetragene Serviceteil: das bislang genaueste und umfangreichste Karl-Rankl-Werkverzeichnis, eine Diskographie, Quellen- wie Literaturverzeichnis sowie ein Personenregister.

Insofern kann man der Autorin nur zustimmen in ihrer abschließenden Ermunterung, künftige Forschung möge sich eingehender mit Rankls Kompositionen beschäftigen. Der Boden dafür ist mit diesem Band in jedem Fall bereitet.

(März 2018)

Matthias Pasdzierny

ANNA SCHÜRMER: Klingende Eklats. Skandal und Neue Musik. Bielefeld: transcript Verlag 2018. 356 S., Abb.

Anna Schürmers zwischen Musik-, Kultur- und Medienwissenschaft angesiedelte Dissertation über den Skandal in der Neuen Musik der „lange[n] Nachkriegszeit“ (S. 28) zwischen 1945 und den frühen 1970er Jahren bietet reichhaltige Funde und originelle Ideen, mutige Zugriffe und neue Perspekti-

ven. Die Autorin ist für ihre Studie – wovon umfangreiche Lektüren auch weit jenseits des Kernbereichs ihres Themas zeugen – tief eingetaucht in die Kulturgeschichte des Skandals im 20. Jahrhundert. Entstanden ist die Arbeit im Rahmen zweier größerer Forschungskollegs: „Transnationale Medienergebnisse“ (Universität Gießen, 2011–2014) und „The Principle of Disruption“ (TU Dresden, 2014–2017). Dass die Untersuchung sich nicht auf eine Disziplin festlegen lässt, wird ihrem Gegenstand mehr als gerecht, denn bei Musikskandalen handele es sich, so Schürmer, um „konfliktive Seismographen gesellschaftlicher Problem- wie ästhetischer Experimentierfelder“ (S. 8). Stets verweise der Eklat, bei dem es sich um ein „Ereignis“ im emphatischen Sinne handelt, auf „historische Schwellenphasen wie ästhetische Paradigmenwechsel“ gleichermaßen (S. 28). Diese werden in der Studie, die rhetorisch analog einer Sonatenhauptsatzform (allerdings mit gleich vier Durchführungen) aufgebaut ist, anhand von mehreren Beispielen unter die Lupe genommen: Nach der „Exposition“ – dem Blick auf Musikskandale vor 1945, aufschlussreichen Definitionsansätzen und der Herleitung der Begriffe „Eklat“ und „Skandal“ – geht es zunächst um die Skandalgeschichte der beiden zentralen westdeutschen Musikfestivals in Donaueschingen und Darmstadt, anschließend – konkreter – um den Skandal der elektronischen Musik der 1950er Jahre, um „transkulturelle Transfers“ (S. 183ff.) zwischen Europa und den USA mit Cage und Stockhausen als wichtigsten Protagonisten und schließlich um Musikskandale im Schnittfeld von Kunst und Politik im Umfeld von 1968. Eine „Reprise“ führt die Fäden kulturtheoretisch anspruchsvoll zusammen; aktuelle medien- und kulturwissenschaftliche sowie philosophische Ansätze insbesondere poststrukturalistischer Provenienz werden hier fruchtbar gemacht.

Erklärtes Ziel der Untersuchung ist es, die Skandalgeschichte als klingende Ereignisge-

schichte nachzuvollziehen. Schürmer greift entsprechend – da die Musikgeschichtsschreibung immer noch „Berge von akustischen Quellen“ (S. 22) ignoriere – insbesondere auf Audio- bzw. audiovisuelle Quellen zurück, die u. a. in den Rundfunkarchiven lagern. Auch die Methoden der Oral History spielen bei diesem Ansatz eine wesentliche Rolle: Die Autorin hat mit neun für die Geschichte des musikalischen Eklat zentralen Gewährspersonen Zeitzeugeninterviews geführt. All dies sowie das umfangreiche, bislang von der Musikwissenschaft kaum zur Kenntnis genommene, von der Autorin ausgewertete Archivmaterial (neben den Archiven der Sendeanstalten sind Privatarchive u. a. von Mary Bauermeister und Philip Corner zu nennen) aus Deutschland und den USA, dazu die systematische Auswertung der Tagespresse im Umfeld bzw. als Bestandteil musikalischer Skandale, tragen zur Anschaulichkeit der Ausführungen bei. Die Lektüre wird hierdurch über weite Strecken überaus kurzweilig, neues Licht fällt auf altbekannte Protagonisten der Musikgeschichte. Insbesondere die Bemerkungen zum (vermeintlichen) „Ende der eurozentrischen Kulturhegemonie“ (S. 210ff.), das in der skandalumwobenen Aufführung von Stockhausens *Originale* in New York 1964 kulminierte, aber auch die diskursgeschichtlich prägnante Schilderung des Skandals um „the topless cellist“ Charlotte Moorman (1967) bilden ein Glanzstück des Buches. Schürmers prinzipielle Bemerkungen zum agonalen Prinzip, das den Avantgarden – und damit auch dem Skandal – des 20. Jahrhundert zugrunde liegt (S. 81ff.), erweitern die Perspektiven auf vermeintlich erschöpfend Erforschtes. Den engen Verflechtungen zwischen U und E im Umfeld von 1968, die das Buch andeutet (S. 177ff.), ist bislang viel zu selten nachgegangen worden, und auch, dass die Autorin immer wieder auf aktuelle ästhetische, grundsätzliche gesellschaftlich-kulturelle Verschiebungen anzeigende Debatten – etwa jene um die Digitalisierung,

die 2010 von Johannes Kreidler, Harry Lehmann und Claus-Steffen Mahnkopf publizistisch geführt wurde (S. 182) – verweist, vermag im Zusammenhang mit ihrer Fragestellung zu überzeugen. Die These von der „Unmöglichkeit des Skandals in Zeiten der Diktatur“ (S. 55ff.) hingegen leuchtet zwar zunächst ein, könnte aber durch eine noch zu schreibende Skandalgeschichte der sozialistischen Staaten während des Kalten Krieges widerlegt (oder zumindest differenziert) werden.

Mit Blick auf eine Studie, die, wie die vorliegende, im Dienste neuer Perspektiven disziplinäre Grenzbereiche beschreitet, den verbreiteten Impuls einzelner Fächer zur Besitzstandswahrung also auf erfrischende Weise ignoriert, sind die folgenden Anmerkungen Marginalien: Dass, wie Schürmer bemerkt, zentrale Anliegen der Neuen Musik in „Schock und Provokation, Subversion und Innovation, Dogma und Absolutismus“ (S. 21) bestehen, kann derart pauschal wohl kaum so stehenbleiben und bedient eher die üblichen Klischees. Auch, dass sich die „Isolation der Neuen Musik von der Kulturindustrie“ erst nach 1945 vollzogen habe (S. 29), deutet auf ein Missverständnis. Die Hinweise zur *Ars Nova* (S. 32), die Datierung von Johann Sebastian Bachs Kontrapunktik (S. 32) oder der Einführung der Notenschrift (S. 151) wären im Rahmen einer Zweitauflage zu korrigieren. Und nicht erst nach 1913 wurde der „Fortschrittsgedanke“ (S. 71) musikgeschichtlich relevant. Doch auch an die Kultur- und Medienwissenschaftlerin ist die Frage zu richten, ob audiovisuelle Medien „durch ihre Technik der identischen Aufzeichnung und Wiedergabe“ tatsächlich, wie Schürmer notiert, „originäre und authentische Spuren“ transportieren (S. 12). Die Ausführungen zum „enfant terrible“ (S. 104) Johannes Kreidler schließlich geben lediglich das publizistisch gespiegelte Bild wieder; dass etwa die Aufsehen erregende Aktion während des Eröffnungskonzerts der Donaueschinger Musiktage 2012 im

Auftrag der Gesellschaft für Neue Musik geschah, wird an keiner Stelle erwähnt.

Dies sind, wie gesagt, im Rahmen einer wichtigen und erkenntnisreichen Untersuchung nur Randbemerkungen. Mitunter erinnert die Studie daran, dass die Balance zwischen allgemeinverständlich-journalistischer und Wissenschaftssprache stets eine Gratwanderung ist – Anlass für die Musik- und Kulturwissenschaften, sich noch einmal grundsätzliche Gedanken über die potentielle Leserschaft und ein entsprechend geeignetes Sprachniveau zu machen. Ein sorgfältiges Lektorat seitens des Verlages wäre schön gewesen; dass Stockhausens siebenteiliger Opern-Zyklus *LICHT* zwischen 1077 und 2003 entstanden sein soll (S. 236), birgt aber vielleicht eine tiefere Wahrheit.

(März 2018)

Nina Noeske

Übergänge: Neues Musiktheater – Stimmkunst – Inszenierte Musik. Hrsg. von Andreas MEYER und Christina RICHTER-IBÁÑEZ. Mainz: Schott Music 2016. 200 S., Abb., Nbsp., Tab. (Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften. Band 4.)

Die Bandbreite des Kongresses „Lost & Found“, der im Juni 2014 an der Stuttgarter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst stattfand, wird in der vorliegenden Publikation nur angeschnitten, da sie sich auf die Vorträge des darin implementierten Symposiums über „Stimme – Musik – Szene“ fokussiert. Dennoch zeigt sich an mehreren Stellen, wie dieses mit diversen Performances, Meisterkursen, Workshops, öffentlichen Gesprächen und dem Festival „Der Sommer in Stuttgart“ eng verwoben war. „Lost & Found“ sollte darauf verweisen, wie die Oper einerseits bereits als totgesagt galt und sich andererseits zugleich zahlreiche musiktheatrale Spielarten sowie Szenen in medialen Zwischenräumen herausbildeten. Demnach eröffnet der Band mit einer Diskussion des Begriffes „neues Musiktheater“,

der nachfolgend bewusst offen gefasst wird für „alle Formen des Zusammenspiels von musikalischen und szenischen Elementen“ (S. 13), statt ihn als Abgrenzung zum traditionellen Opernbetrieb aufzufassen. Die einzelnen Beiträge legen folglich ihren Fokus je auf unterschiedliche Phänomene des zeitgenössischen Musiktheaters, ohne hierbei die Bezüge zu traditionellen Gattungen außer Acht zu lassen. So schlägt etwa Andreas Meyer den Bogen zum romantischen Klavierlied, indem er auf die implizite Szenerie von Liedzyklen verweist (S. 76f.), greift Jörn Peter Hiekel unter anderem auf Schuberts *Fierrabras* zurück, um aufzuzeigen, dass die „Verflüssigung von Grenzen und die Durchmischung von Darstellungsebenen“ (S. 13) keineswegs erst ein Phänomen der postdramatischen Bühne ist, oder untersucht Christa Brüstle die Veränderungen im Ritual des Konzertes und deren Inszenierung im 20. Jahrhundert.

Dergestalt versammelt das Buch – analog zum Kongress – bewusst facettenreiche Ansatzpunkte durch unterschiedliche Fragestellungen, heterogene Untersuchungsgegenstände und gegensätzliche methodische Herangehensweisen. Es ist sehr zu begrüßen, dass in diesem Band neben Musik- und Theaterwissenschaftlerinnen auch Medien- und Literaturwissenschaftlerinnen, Komponisten sowie professionelle Musiker zu Wort kommen und hier divergierende Standpunkte vereint werden, ohne zu werten oder die dadurch entstehenden Spannungen zu glätten. Vielmehr wird dadurch nochmals verdeutlicht, dass es „das aktuelle Musiktheater“ als Gattung nicht gibt, sondern dass es bewusst als ein „fallweise sehr verschieden motiviertes Phänomen an der Schnittstelle von Musik und Szene“ (S. 7) aufgefasst wird. Um dies zusammenzufassen und zu gliedern, dienen drei Leitgedanken, die bereits aus dem Titel ersichtlich werden. Erwähnt wurden bereits die Diskussionen über die Begrifflichkeit und Breite eines „Neuen Musiktheaters“, die Gattungsgrenzen auflösen

möchten und dadurch zugleich eine Vielzahl an weiter differenzierten Termini für die musikalischen Szenen, über das „instrumentale Theater“ (Mauricio Kagel) und die Performance, über Ritual, Revue zum composed theatre oder der inszenierten Musik führen. „Inszenierte Musik“ wird als „jedwede Musik, die Szenisches impliziert oder durch die szenische Realisation wesentlich gewinnt“, verstanden, also „Musik nicht so sehr von der Komposition, sondern als Performance“ (S. 8).

Folglich treten die Übergänge der Medien in den Fokus, womit das Augenmerk – im Gegensatz zur Idee des Gesamtkunstwerks – nicht auf die Verschmelzung der miteinander interagierenden Künste gelegt wird, sondern auf die Heterogenität. Schließlich wird unter dem Begriff des „Übergangs“ auch die Autorschaft hinterfragt und sich für eine engere Teamarbeit, etwa zwischen Komponistin, Regisseurin und Interpretinnen, ausgesprochen (S. 188). Zugleich können bereits Bestrebungen zu einer Art „Meta-Musiktheater“, etwa in den Werken von Ruedi Häusermann, ausgemacht werden (S. 170). Leo Dick untersucht, wie beispielsweise dessen *Vielzahl leiser Pfliffe. Umwege zum Konzert* (2012) „als Labor zur experimentellen Erforschung und Aufarbeitung der Bedingungen musikalischen Theaters“ aufgefasst werden kann (ebd.). Aus dessen Sicht sollte „komponiertes Theater [...] ein heterogenes und in sich widersprüchliches ‚Gesamtkunstwerk‘ im Übergangsbereich zwischen Revue und Ritus“ sein (S. 179). Derartige Ansätze spiegeln sich häufig bereits in den Textgrundlagen des „neuen Musiktheaters“ wider, wenn diese intertextuelle Geflechte ohne lineare Handlungen oder Dialoge darstellen, die collageartig auf der Materialität der Sprache fußen. Ähnlich zum postdramatischen Theater tritt die logische Handlungsführung „zugunsten von Körperlichkeit, Emotion, expressiver Gestik, Rhythmus und Musikalität der Sprache“ zurück (S. 85). Somit wird häufig auch das „Vertonen“ von Litera-

tur, etwa von Heinz Holliger oder Mauricio Kagel, abgelehnt, „weil jene dabei nur verlieren kann“ (S. 142); gleichzeitig beginnt man, die sich immer stärker herausbildende „Vokalakrobatik“ kritisch zu betrachten (S. 133), weswegen das Interesse an „natürlichen“ Stimm-Biographien wieder zunimmt. Hierzu wird Heiner Goebbels' Kritik an den akademisch ausgebildeten Sängern, mit ihrem „normierten“, „unpersönlichen“ schönen Ton (S. 34), anhand unterschiedlicher Fallbeispiele von David Roesner diskutiert und teils entkräftet. Gerade ein Beispiel, wie die Unverwechselbarkeit – trotz ihrer extremen Wandelbarkeit – von Björks Stimme, die entgegen eines Mainstreams eine enorme Popularität gewinnen konnte, kann hier weiterhin als Gegenargument dienen. Sonja Dierks untersucht die „inszenierte Intimität“ der Sängerin, bei deren Auftritten die Stimme selbst einer Performance unterzogen wird (S. 157/167). Die Differenzierungsmöglichkeiten der menschlichen Stimme werden auch in Musiktheaterwerken wie etwa Kagels *Aus Deutschland* (1977–80) vorgeführt, wenn diverse Nuancen zwischen Sprechen und Singen gefordert sind, wie die Herausgeberin in ihrem Beitrag „Mediensprünge und Übergänge“ darstellt. Hierin wird deutlich, wie das „Schwellenphänomen“ Stimme nahtlos von experimentellen Ansätzen zu einem durchaus „lyrischen Musiktheater“ überzuleiten vermag. Andreas Meyer zeigt unter diesem Begriff auf, wie Elemente des postdramatischen und des imaginären Theaters in der „musikalischen Lyrik“ vereinbar sind (S. 81ff.). Dass Literatur beständig bereits an der Grenze zum Szenischen angesiedelt ist, wird auch in Britta Herrmanns Beitrag über John Cages Lecture-Performances deutlich, in dem sie herausarbeitet, in welchem Verhältnis sich die Neue Musik zur Schrift – „als Schauplatz der Inszenierung“ (S. 92) – verhält. Es wird untersucht, welche Impulse und Gegenimpulse auf Literatur, Musik und Performance-Konzepte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein-

wirkten. Einerseits wird im *composed theatre* implizite Musikalität ins (Sprech-)Theater integriert (vgl. S. 9), andererseits werden beispielsweise bei Cage Schrift und Sprache „in ihrer Materialität zum Gegenstand einer Aufführung“ (S. 95). Zugleich werden damit die Rituale des Konzert-/Theaterbesuchs aus kritischer Perspektive betrachtet und in den Werken gespiegelt oder ironisch gebrochen (vgl. S. 49ff.). Dabei werden nicht nur Aktionen des traditionellen Bühnengeschehens inszeniert hervorgehoben, sondern weitere Rituale und Zeremonien ausgestellt. So weist Arne Stollberg etwa „Strukturen des Rituals“ in den Instrumentalkompositionen bei englischen Komponisten des 20. Jahrhunderts nach, wobei festzuhalten ist, dass es sich bei den dargestellten musikalischen Zeremonien wiederum eher um „portraits of rituals“ (129f.) handelt. Schließlich zeigt der Band auch, wie Goebbels' zitierte Kritik bereits konstruktiv aufgenommen wurde, wenn in der Hochschulausbildung der Gesang nicht mehr nur „als Hervorbringen von Tönen und Klängen“ aufgefasst wird, sondern zunehmend die darstellerische Präsenz sowie die Individualität der Interpretinnen in den Fokus gerückt werden (S. 188). Komponisten wiederum schneiden den Musikerinnen und Darstellerinnen ihre Partien auf den Leib und stellen das „Musizieren als theatrale Handlung“ aus, auch um daraus neues narratives Potential zu generieren (S. 38).

Da die meisten besprochenen Werke in Hinblick auf eine avantgardistisch ausgerichtete Ästhetik gewählt wurden, ist es zu begrüßen, dass diese am Ende nochmals eingeordnet werden, um nicht einen falschen Eindruck von der aktuellen Theaterszene zu erwecken: Denn die Fallbeispiele stehen keineswegs für alltägliche Produktionen, bei denen sich Innovationsbemühungen häufig bereits am vorhandenen Apparat abarbeiten müssen (S. 182) und mit derart vielen Herausforderungen konfrontiert werden, dass das eigentliche Potential selten voll ausgeschöpft werden kann. Im Gegensatz zum

Repertoire-Theater haben sich in der freien Szene jedoch Nischen eröffnet, die sich durchaus erfolgreich behaupten können und Einfluss auch auf die „großen“ Häuser ausüben. So schließt der Band mit dem Appell, die Heterogenität zu fördern und auch kulturpolitisch „die freie Szene neben dem klassischen und institutionalisierten Betrieb als gleichwertig anzusehen und entsprechend finanziell zu fördern“ (S. 189) sowie den ständigen Wandel als Chance anzusehen, sich neuen Wegen und Übergängen zu verschreiben.

(Januar 2018) Florian Henri Besthorn

Zwischen Bearbeitung und Recycling. Zur Situation der Neuen Musik, im Kontext der postmodernen Diskussion über Kunst und Ästhetik der Kunst. Hrsg. von Dieter TORKEWITZ unter Mitarbeit von Elisabeth HAAS. Wien: Praesens Verlag 2016. X, 331 S., Abb., Nbsp., Tab., CD. (Wiener Veröffentlichungen zur Theorie und Interpretation der Musik. Band 3.)

Der von Dieter Torkewitz – Komponist und langjähriger Professor für Musiktheorie in Essen – herausgegebene Band *Zwischen Bearbeitung und Recycling* ist im Kontext eines interdisziplinären und spartenübergreifenden Projektes entstanden, das von 2009 bis 2011 in Wien stattfand und in dem „künstlerische Praxis mit wissenschaftlicher Reflexion“ (S. IX) verbunden werden sollte. Teil des Projekts war ein internationaler Kongress, deren Beiträge der Sammelband wiedergibt. Die Autorinnen und Autoren entstammen einem weiten Spektrum, das die Musikwissenschaft und -theorie ebenso umfasst wie künstlerische Fächer, Philosophie und angrenzende Fachrichtungen. So wird das Kongressthema aus verschiedensten Blickwinkeln beleuchtet, und der Leser wird facettenreich mit der gegenwärtigen Auseinandersetzung „postmoderner“ musikalischer Praktiken und Werke konfrontiert. Dass

hierbei nicht der Eindruck eines beliebigen Sammelsuriums disparater Stimmen und Einzelmeinungen entsteht, dürfte Folge der Autorenauswahl sein, von denen viele entweder selbst aus der Szene der neuen Musik stammen oder aber aus deren Binnenperspektive auf die Musik der Gegenwart blicken.

Die schiere Materialfülle gestattet nur einen cursorischen Einblick in einige Themen: Zunächst stehen einzelne Komponisten und deren Werke im Fokus. Der Praxis der Bearbeitung widmen sich Torkewitz mit einem Beitrag über Alban Bergs Schumann-Variationen für Streichquartett, in denen Material aus den *Davidsbündlertänzen* op. 6 verarbeitet wird, sowie Hans Winking, der Anton Bruckners Siebte Symphonie für Kammerensemble in der Fassung von Hanns Eisler, Erwin Stein und Karl Rankl in den Blick nimmt. Elisabeth Haas, unter deren Mitarbeit der Sammelband entstand, widmet sich in zwei Beiträgen über György Kurtág zum einen der „Werktranskription und -transformation“ sowie „Aspekten des Fremdbezugs“ (S. 81); zum anderen deutet sie seine Musik als „Bekenntnismusik“, als „Ausdruck seiner Weltanschauung“ (S. 95). Der Komponist Karlheinz Essl bespricht sein eigenes Stück *Gold.Berg.Werk*. In ihm interpretiert er die Bach'schen *Goldberg-Variationen* mit Streichtrio und Live-Elektronik, deren „Variationsgedanken“ er „auf den Bereich des Klanges übertragen“ will (S. 165). Maximilian Ebert widmet sich György Ligetis *Atmosphères*, an denen er eine „analytisch-hermeneutische Herangehensweise“ erprobt, in der er das von Wolfgang Welsch „dargelegte dialektische Verhältnis von Ästhetik und Anästhetik [...] als eine sinnvoll kongruierende Situation fruchtbar“ zu machen sucht (S. 111). Jörn Peter Hiekel geht diversen Ansätzen der Beethovenrezeption in der neuen Musik nach, in der es oft darum ginge, die in Beethovens „Musik enthaltenen Botschaften und deren Relevanz für die politische Gegenwart gleichsam zu überprüfen“

(S. 72) und „in seiner Musik selbst immer wieder neu das Nicht-Stromlinienförmige, das Provokante und Rätselhafte aufzuspüren – und alles dies fortzuschreiben“ (S. 80). Rudolf Frisius leistet für den Sammelband insofern einen sehr verdienstvollen Beitrag, als er sich der Bedeutung der Begriffe „Bearbeitung“ und „Recycling“ widmet und nach deren Anwendbarkeit auf Musik fragt. Als Beispiel für Recycling „extremster Art“ verweist er auf Mauricio Kagels erste Hörspiel-Produktion (mit dem Untertitel *Ein Aufnahmezustand*), die nicht aus „Aufnahmen perfekter Resultate, sondern aus den (oft noch ‚unvollkommenen‘) Aufnahmen des Prozesses ihrer Erarbeitung“ zusammengestellt ist (S. 150). Pierre Henrys Verwertung von Klangdokumenten unterschiedlichster Art im Studio bedeuten dagegen, dass sich Komposition „hier als ‚Bearbeitung‘ von Klangdokumenten aus der realen Hörwelt“ realisiert (S. 152). Nach einigen Beiträgen, die auch Architektur, Theater und Bildende Kunst umfassen, klärt schließlich Albrecht Haller über die juristischen Feinheiten und Konsequenzen künstlerischer Bearbeitungspraxis auf.

Ein Akzent des Bandes liegt auf der einfühlenden, bisweilen wertenden Kompositionsbeschreibung. So fragt Haas nach „überzeugenden“ und „gelungenen“ Beispielen postmoderner Mehrsprachigkeit (S. 109) und äußert die Sorge, „Beziehungsreichtum“ könne „auch zum Problem werden: zur inhaltlichen Übergewichtung und somit zur Überwucherung der meist knapp dimensionierten Kompositionen“ Kurtágs (S. 110). Von Wertungen, deren Prämissen, wenn nicht intransparent, so doch zumindest implizit bleiben, wird – wie es der Herausgeber nahelegt – auch die Auswahl der Beiträge bestimmt: „Fokussiert wurden die aktuell vorherrschenden und markantesten Symptome der zeitgenössischen Musik [...] und darüber hinaus allgemein in der Kunst“ (S. IX). Dieser Anspruch ist immens hoch, und umso wichtiger wäre es gewesen, der

Leserin oder dem Leser zu erläutern, auf welchem Wege und nach welchen Kriterien die „aktuell vorherrschenden und markantesten Symptome“ bestimmt wurden.

Wie angedeutet, lassen die Beiträge in ihrer Perspektive auf die Musik der Gegenwart ein Denken erkennen, das sich in der Tradition der „neuen Musik“ und ihrer publizistischen Deutungs- und Erklärungsversuche entwickelt hat. Dieses Denken steht – grosso modo – einer postmodernen Gesinnung durchaus fern und fußt auf einem Wertekanon, dessen Zählbarkeit der Sammelband bezeugt. „Vorwärtsdenken im Rückgriff?“ – so der Untertitel der auf der beiliegenden Katalog-CD dokumentierten Begleitausstellung – lässt einen Fortschritts glauben erkennen, von dem aus als postmodern identifizierte Werke bewertet werden, die – so Torkewitz – „noch immer – wenn auch bei zunehmender Abnahme – den Vorwurf von Retrogerichtetheit, Konservatismus“ riskierten (S. IX). Aus der Perspektive des Fortschritts als einer Metaerzählung – im Lyotard’schen Sinne – ist der Rückgriff aufs Vergangene und die Integration des Pluralen in der Musik scheinbar mit unübersehbaren Gefahren verbunden: Haas beschwört „die Gefahr des Unverbindlichen“ (Katalog-CD, S. 5); und Eberhard Hüppe entwirft gar eine „Risikoästhetik“: Unübersichtlichkeit und Orientierungslosigkeit würden zum „risikoästhetischen Szenario“ (S. 191). Dieses „Postmodernisierungsrisiko“ könne „durch Begrenzung – diese Funktion nimmt strategisch der Fortschrittsbegriff ein – abgewehrt werden“ (S. 195). Torkewitz beklagt dagegen umgekehrt, dass für eine „riskierende neue Musik“, die sich dem vermeintlichen postmodernen Mainstream zu verweigern sucht, kein Platz sei, es gäbe „mäßig Spielraum fürs Nichtangepasste, Provokante“ (S. 222), und der Komponist habe sich dem Druck „gegenwärtiger Strukturen“ (S. 223) und des Marktes (S. 224) zu beugen.

Unklar bleibt freilich, worin Fortschritt und Risiken einer rhetorisch derart auf-

gewerteten „neuen Musik“ liegen mögen. Hüppe will Risiken etwa in der gesellschaftlichen Folgenlosigkeit autonomer und zugleich innovativer neuer Musik (S. 196), in „Popularität – Risiko für ‚kritisches‘ Komponieren“ (S. 198) oder in der Reduktion „autonome[r] Ästhetik [...] auf ‚Kultur‘ als dem allgemeinsten Nenner“ (S. 203) erkennen. Die scheinbare Selbstverständlichkeit des Fortschrittspostulats verdeckt seinen Sinn, der ungeklärt bleibt; und die Risiken des „Orientierungsverlusts“, des „Nichtangepassten“ oder „Kritischen“, von denen nicht feststeht, inwiefern sie tatsächlich neue Phänomene sind, erscheinen als der Ausdruck des Misstrauens gegenüber Musiken, die verdächtigt werden, den Wertekanon der „neuen Musik“ zu unterwandern.

(Februar 2018)

Andreas Domann

MIRIAM AKKERMANN: Zwischen Improvisation und Algorithmus. David Wessel, Karlheinz Essl und Georg Hajdu. Schliengen: Edition Argus 2017. 409 S., Abb., Tab., CD. (Forum Musikwissenschaft. Band 10.)

Miriam Akkermann hat eine beeindruckende Studie vorgelegt, in der sie anhand eingehender analytischer Annäherungen an Musik von David Wessel, Karlheinz Essl und Georg Hajdu nicht nur eine Fülle von Informationen über den einer großen Leserschaft hermetisch anmutenden Bereich sogenannter Computermusik in leicht verständlicher und narrativ vermittelter Form bereitstellt, sondern auch exemplarisch und mit methodisch großer Bewusstheit die Probleme von Musikgeschichtsschreibung in einem Umfeld darstellt, in dem scheinbar selbstverständliche Prämissen wie Werkbegriff, Autorschaft, Arbeit an Texten, die Trennung von Komposition, Interpretation und Improvisation sowie vor allem die Bestimmbarkeit des Kompositionszeitpunkts nicht mehr mit den traditionellen Paradigmen historischer Musikwissenschaft behan-

delt werden können. Indem Akkermann dennoch einen eindeutig musikhistorischen Ansatz durchgeführt und statt gänzlich alternativer Analysemethoden nicht ohne Aufwand Vermittlungswege sucht, entwirft sie – auch jenseits des „Spezialgebiets“ elektronischer Komposition – ein wesentlich differenzierteres Bild bestimmter Aspekte der jüngeren und jüngsten Musikgeschichte, als es bisher in den universitären Curricula oder auch im aktuellen Diskurs vorausgesetzt werden kann.

Die zentrale Frage dieses Forschungsprojekts kreist um die Analysierbarkeit der Musik von Mensch-Computer-Ensembles oder der sogenannten „Mixed Music“ (S. 11). Dabei ist die Auslagerung kompositorischer Entscheidungen an die Computertechnologie sowie an die Ausführenden von besonderem Interesse, wenn es zur Anlage der Komposition gehört, dass die Computer in der jeweiligen musikalischen Aktualisierung in Echtzeit Berechnungen anstellen, deren Ergebnis die finale Gestalt der Musik maßgeblich beeinflusst (S. 12). Die im Zusammenspiel von „Mixed Music“ implementierte klangliche, kompositorische und interpretative „Unbestimmtheit“ oder die Bestimmung eines „Ergebnisraums“ (S. 39) kann als analytisches Werkzeug dienen, mit dem sich unabhängig von Selbstzeugnissen der Komponierenden eine verifizierbare Positionierung einer „Komposition für und mit Computer und Mensch“ (S. 55) zwischen den Polen „Algorithmische Komposition“ oder „Improvisation“ (S. 18–24) vornehmen lässt.

Angesichts der sich herkömmlichen wissenschaftlichen Maßstäben entziehenden Datenlage, die es nicht einmal erlaubt, auf Grundlage fixierter Notentexte oder auf Medien gespeicherter Daten ein Corpus zu erstellen, nennt Akkermann als primäre Analysevoraussetzung, welche auch die Auswahl der drei Komponisten und der in der Studie behandelten Werke beeinflusste, die wenigstens zeitweise institutionelle

Anbindung (S. 15). Obwohl dies zunächst verwundert – bringt doch das Überblenden institutionell gesetzter und induktiv aus Analysen erschlossener musikgeschichtlicher Kanonbildungen eine Reihe kulturpolitischer, ökonomischer und sozialgeschichtlicher Faktoren hervor, die den Blick auf die Musik selbst verstellen könnten –, sind die Vorteile von Akkermanns Strategie doch evident: Computermusik wurde seit den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts vor allem institutionell betrieben und gefördert, wie gerade die rasante Entwicklung neuer Technologien an kalifornischen Einrichtungen (S. 75) gezeigt hat, und selbst in Institutionen mit entschieden künstlerischem Schwerpunkt wie dem IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) oder dem CNMAT (Center for New Music and Audio Technologies) sind Kompromisse zwischen künstlerischen, technologischen und ökonomischen Aspekten des Arbeitsfeldes unabdingbar (u. a. S. 64, 72f.). Zudem garantiert institutionelle Anbindung meist eine wissenschaftlich brauchbare Dokumentation, wie sie im Kontext einer freien Szene kaum gegeben wäre, da im Übrigen auch in akademisch verankerten Projekten eher überschrieben und weiterentwickelt statt archiviert wird (v. a. S. 170f., 301), und zudem die technologischen Bedingungen für ältere Kompositionen an eine bestimmte historische Hardware gebunden sind und heutzutage zum Teil weder aufgeführt noch vollständig rekonstruiert werden können (z. B. zu Wessel S. 103ff., zu Hajdu S. 288–290).

Neben dieser institutionellen Standortbestimmung ordnet Akkermann die drei vornehmlich analysierten Werke, nämlich Wessels *Contacts turbulents* (1986–2013), Essls *more or less* (1999–2007) und Hajdus *Ivresse '84* (2007), in eine Art Stilgeschichte der Musik seit 1950 ein, so Wessels *Contacts turbulents* mehr oder weniger zum zeitgenössischen Jazz (S. 138), Essls *more or less* in die Tradition von John Zorns *Game pieces* (S. 22, 155–163) und Hajdus *Ivresse '84* in

eine, wenn auch sehr eigenwillig-kreative, Form der Cage-Rezeption (S. 249–266). Dieser historisch-stilistischen Orientierung setzt Akkermann die systematische Frage nach der „strukturellen Einbindung von Entscheidungsauslagerungen“ (S. 14) an die Echtzeitberechnungen des Computers entgegen, nämlich auf der Ebene des Klangs bei Wessel, im kompositorischen Prozess durch die Generierung von Echtzeitnotation bei Essl und in die interpretative Gestaltung bei Hajdu (S. 14). Durch dieses historisch-systematische Netz externer Koordinaten gelingt es der Autorin, besonders die späteren und technologisch fortgeschrittenen Versionen von *Contacts turbulents* als Duo-Improvisation mit einer immer mehr zum Hyper-Instrument gestalteten Computerumgebung einzuordnen, deren Ästhetik vor allem durch die Duo-Geschichte von Wessel und dem Saxophonisten Roscoe Mitchell bestimmt ist. Ebenso klar gelingt es, für Essls *more or less* den Übergang vom Konzept-Stück zur implizierten Möglichkeit einer konzeptuell angeregten Ensemble-Improvisation (S. 188) analytisch präzise nachvollziehbar zu machen.

Akkermanns Studie ist zurückhaltend im expliziten Umgang mit geschichts- oder auch medienphilosophischen Prämissen. Der Einbezug philosophischer Konzepte wird ausdrücklich nicht vertieft (S. 12, Anmerkung 12), und Passagen, an denen man Wertungen erwarten könnte, wie die bereits genannte zum Einfluss der verstärkt geförderten Technologie von Großrechnern auf die Konzeption künstlerischer Projekte am IRCAM (S. 64ff.) bleiben trotz Referenzen auf kritische Literatur wie Georgina Borns *Rationalizing Culture* (Berkeley 1995) weitgehend unkommentiert. Das lässt die Darstellung zum einen an Differenziertheit gewinnen, so dass es nicht zu einer Bestätigung bereits etablierter historischer Deutungsmuster durch die Konzentration auf Institutionen kommt, sondern dass vielmehr die Institutionsgeschichte aus der Perspekti-

ve einer kompositorischen Problemstellung der Computermusik neu durchleuchtet wird. Gerade die Zusammenführung dreier zum Teil unabhängiger historischer Narrative innerhalb eines „Dispositivs“ trägt im Fortgang des Buches zunehmend zur Präzisierung der analytischen Werkzeuge bei.

Zum anderen kann der vergleichsweise hohe Stellenwert der Selbstzeugnisse der Komponisten, der aus ihrer monopolhaften Position als Composer-Performer, aber auch als Regisseure, redaktionell maßgeblich aktive Archivare und Verwalter ihrer Rezeption (vgl. S. 305) im überdurchschnittlich hohen Maße erwächst, auch zu analytischen Engpässen führen, wenn beispielsweise Hajdu Aspekte von Cages „Indeterminacy“, ein Begriff, der sich nur unzulänglich mit Unbestimmtheit übersetzen lässt, intentional als Unschärfe im Sinne von improvisatorischer Verfügbarkeit für sich weiterentwickelt und auf den Umgang mit technologisch bedingten Latenzen anwendet (z. B. S. 256). Akkermans durchaus plausible Frage nach dem konzeptuellen Status dieser Latenzen, die bei fortgeschrittener Technologie aus künftigen Setups möglicherweise verschwinden können (S. 289), gewönne an Außenperspektive, fasste man „Indeterminacy“ etwas strenger im Sinne seiner historischen Bedeutung bei Cage. Auch für die Ästhetik der *Game pieces* hätte eine punktuell etwas gezieltere Kontextualisierung durch beispielsweise Walter Thompsons *Sound-painting* oder den Weiterentwicklungen der *game pieces* in aktueller Musik, zum Beispiel in Alessandro Bosettis *The Pool and the Soup* (2006) geholfen, Essls stärker durch die Ästhetik der Computermusik geprägte implizite Klang- und Interaktionsideen (S. 186) davon abzusetzen.

Das Buch hat einen reichhaltigen Anhang, der neben dem Literaturverzeichnis detaillierte Klangbeschreibungen verschiedener Versionen der analysierten Stücke, Beschreibungen der verwendeten Max-Patches, eine bisher nicht publizierte Zusammenstellung

der Veröffentlichungen von David Wessel, ein Glossar, eine Liste von Kurzbiographien sowie eine CD mit bisher unveröffentlichtem Audio-Material der Komponisten enthält. Die Verbindung von CD, graphischen Höranalysen und Klangbeschreibungen ermöglicht eine äußerst konkrete Kommunikation über die jeweiligen Präsentationen der Stücke. Nicht allein das macht das Buch zu einem großen Gewinn für die akademische Lehre.

(April 2018)

Ariane Jeßulat

Eingegangene Schriften

ROGER ALLEN: Wilhelm Furtwängler. Art and the Politics of the Unpolitical. Woodbridge: The Boydell Press 2018. XXXI, 286 S., Abb., Nbsp.

Das Amt des Hofkapellmeisters um 1800. Bericht des wissenschaftlichen Symposiums zum 250. Geburtstag des dänischen Hofkapellmeisters Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761–1817). Hrsg. von Joachim KREMER und Heinrich W. SCHWAB. Neumünster: von Bockel Verlag 2018. 230 S., Abb., Nbsp. (Musik der frühen Neuzeit. Band 6.)

Angewandtes musikalisches Denken. Jürgen Uhde zum 100. Geburtstag. Hrsg. von Thomas SEEDORF. Sinzig: Studio-punkt-Verlag 2017. VI, 213 S., Abb., Nbsp. (Klang – Wort – Ereignis. Schriftenreihe der Hochschule für Musik Karlsruhe. Band 3.)

Granville Bantock's Letters to William Wallace and Ernest Newman, 1893–1921. „Our new dawn of modern music“. Hrsg. von Michael ALLIS. Woodbridge: The Boydell Press 2017. 310 S., Abb.

ITA BEAUSANG: Ina Boyle (1889–1967). A Composer's Life. With an Essay on the Music by Séamas de Barra. Cork: Cork University Press 2018. XI, 178 S., Nbsp., Tab.