

Besprechungen

Ein Kleid aus Noten. Mittelalterliche Basler Choralhandschriften als Bucheinbände.
Hrsg. von Matteo NANNI, Caroline SCHÄRLI und Florian EFFELSBURG.
Basel: Schwabe Verlag 2014. 245 S., Abb.

Der Titel „Ein Kleid aus Noten“ mag im ersten Augenblick an Dante Alighieris Doppelsonett erinnern, in dem er Lippo Paschi de' Bardi bittet, seine nackten Verse mit einem musikalischen Kleid auszustatten. Die vorliegende Publikation ist jedoch nicht der Vertonung italienischer Verse im Mittelalter gewidmet, sondern einem umfangreichen Bestand nachreformatorischer Zinsbücher und Urbare aus dem Basler Staatsarchiv, die in Pergamentmakulatur aus Choralhandschriften eingebunden sind. Im Mittelpunkt des Interesses stehen nicht in erster Linie die Inhalte der Fragmente selbst, sondern das Erfassen von verschiedenen historischen Stationen, die zum Erscheinungsbild der heute im Archiv verwahrten Objekte geführt haben.

Ein beeindruckendes und im Buch häufig herangezogenes Beispiel ist das sogenannte Barfüsser-Antiphonar, das heute noch anhand von 135 Doppelblattumschlägen teilweise rekonstruierbar ist. Das Manuskript aus dem 14. Jahrhundert gehörte dem Basler Franziskanerorden, wurde aber „obsolet, als sich der Konvent der Barfüsser Ende 1528 im Zuge der Basler Reformation in völliger Auflösung befand“ (S. 78). Vor allem in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurden die aus dem Antiphonar stammenden Pergamentmakulaturen schließlich zu Umschlägen für Archivalien verarbeitet. Die Zusammensetzung dieser unterschiedlichen Materialien mitsamt ihren Gebrauchsspuren ergeben – so die Herausgeber – einen „nicht zu leugnenden ästhetischen Reiz, der zugleich auf die historische Vielschichtigkeit der Objekte verweist“ (S. 244).

In seinem Aufsatz beschreibt Matteo Nanni diese Objekte jeweils als ein „Ge-

schichts-Bild“ und hebt u. a. die darin erkennbaren Wertverschiebungen hervor: Der „liturgische Wert, als eine immaterielle Qualität [...] wurde im Zuge der Reformation durch den materiellen Wert des Pergaments als Naturstoff ersetzt“. Hierdurch wurden wiederum „ökonomische Werte“ – also die Zinsbücher und Urbare – geschützt. Der „ökonomische Wert“ wurde im Laufe der Zeit durch den „historischen Wert“ abgelöst, zudem könne den Objekten heute ein „Ausstellungswert“ zugesprochen werden (S. 150). Hier greift Nanni auf Walter Benjamin und Giorgio Agamben zurück. Die während der Wertverschiebungen stattfindenden Prozesse verdeutlicht er mittels Agambens Begriff der „Profanierung“. „Als intellektuellen Anstoß“ (S. 150) wurde daher auch Agambens Aufsatz „Lob der Profanierung“ im vorliegenden Band reproduziert.

Drei weitere Beiträge widmen sich Teilaspekten dieser „Geschichts-Bilder“. So analysiert Caroline Schärli zunächst den Buchschmuck der Fragmente des Barfüsser-Antiphonars aus kunstgeschichtlicher Perspektive, bevor sie die ästhetische Wirkung der neuzeitlichen Bucheinbände diskutiert. Irene Holzer bietet einen gut strukturierten Überblick über die unterschiedlichen liturgischen Gesangsbücher, die als Provenienzbände dienen. Die Funktion und Verwendung der Trägerbände – also der Zinsbücher und Urbare – wird erhellend von Hans-Jörg Gilomen dargelegt. Eine von Martin Staehelin verfasste „Einführung in die Arbeit an älteren Musikfragmenten“, in der der Autor grundlegendes Wissen aus seinem reichen Erfahrungsschatz gut lesbar aufbereitet, steht am Anfang des Buches. Hervorzuheben ist hier zudem die im Anhang beigegebene Bibliographie, die den Einstieg in die Erforschung von Fragmenten erleichtert.

Der einführende Charakter der Beiträge ergibt sich aus dem Umstand, dass das Buch aus einer interdisziplinären Lehrveranstaltung am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel hervorgegangen ist (S. 244). Die Studierenden widmen sich den

Manuskripten in kurzen Essays, die meist als eine Art Erlebnisbericht verfasst sind. Schwerpunkte sind u. a. das Archiv (Jaronas Scheurer), Pergament und Tinte (Bettina Thommen), *Mise-en-page* (Johannes Joseph), der liturgische Inhalt einzelner Fragmente (Cristina Pileggi) oder auch die Besprechung der Objekte als „Bausteine des kulturellen Gedächtnisses“ (Dina T. Schneberger, S. 168). In ihrer Einleitung hält Selina Spatz fest: „Die ästhetische Wirkung der mit den kunstvoll bemalten Fragmenten bekleideten Objekte ist der Hauptanlass für das vorliegende Buch“ (S. 5).

Eine tiefergehende musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Basler Fragmentensammlung war nicht Ziel des Buches, da eine solche grundlegende Arbeit bereits 1993 durch Frank Labhardt (1917–2009) vorgelegt wurde, jedoch bis heute unveröffentlicht blieb. Auf diesen Umstand wird innerhalb des Buches derart oft hingewiesen, dass man im Nachwort der Herausgeber fast eine Ankündigung einer bevorstehenden Veröffentlichung von Labhardts Studie erwartet. Zwar wurde ein Auszug daraus abgedruckt, ein Hinweis jedoch, wo genau die vollständige Arbeit einzusehen ist, fehlt leider.

Der Band verfügt über einen sehr umfangreichen und hochqualitativen Bildteil, der die in Choralhandschriften eingebundenen Zinsbücher und Urbare in Szene setzt. Sie werden weniger als Archivalien betrachtet, sondern vielmehr zu „Kunst- und Theorieobjekten stilisiert respektive umfunktioniert“ (S. 245). Dennoch wäre es wünschenswert, wenn die Signaturen der abgebildeten Handschriften eindeutig ermittelt werden könnten. Dies ist aber aufgrund unterschiedlicher Anordnungen in den Bildcollagen nicht immer möglich.

Der durchaus lesenswerte Beitrag von Susanne Uhl („Über Gebrauch und Wirkung geistlicher Musik im Spiegel der mittelhochdeutschen Mystik“) passt gar nicht in das Konzept des Bandes, da an keines der darin wesentlichen Themenbereiche angeknüpft wird.

Das Buch ist in erster Linie eine gelungene Einladung, sich auf die Beschäftigung mit Fragmenten einzulassen und dabei nicht ausschließlich Inhalte zu erschließen, sondern darüber hinaus Manuskripte in ihrer materiellen Erscheinung zu untersuchen. Auch wenn der vorliegende Band nicht nur Musikwissenschaftler als Zielgruppe anvisiert, bietet dieser sich dennoch u. a. als Einstieg für Seminare an, die die Musik des Mittelalters sowie ihre handschriftliche Überlieferung zum Gegenstand haben und – im Rahmen eines forschenden Lernens – auch die Exkursion in den Handschriftenlesesaal wagen.

(Januar 2017)

Andreas Janke

KATELIJNE SCHILTZ: Music and Riddle Culture in the Renaissance. Mit einem Katalog der Rätselkanon-Inschriften von Bonnie J. BLACKBURN. Cambridge: University Press 2015. XXX, 513 S., Abb., Nbsp.

Das Buch bietet erstmals einen detaillierten Überblick über die Gattung des musikalischen Rätsels in der Zeit vom mittleren 15. bis zum frühen 17. Jahrhundert. Nicht zuletzt in Verbindung mit dem angehängten Verzeichnis von Rätselkanon-Inschriften, das Bonnie J. Blackburn zusammengestellt hat, hat das Buch geradezu enzyklopädischen Charakter. Es handelt sich also einerseits um ein vor Beispielen strotzendes Repertorium der Möglichkeiten musikalischer Rätsel sowie deren Reflexion aus theoretischer oder praktischer Perspektive. Zugleich stellt es eine ideengeschichtliche und sozialgeschichtliche Studie dar. Denn über den engeren Gegenstand der musikalischen Rätselkunst erschließt sich ein breiter Horizont an Fragestellungen, die Funktion und Bedeutung der komplexen Rätsel in kommunikativen, also gesellschaftlichen Zusammenhängen tangieren und zugleich auch die mentalitäts- und sozialgeschichtlichen Hintergründe und Implikationen berücksichtigen.

Die Autorin lässt sich Zeit, bevor sie den Leser endlich in die eigentliche Welt der musikalischen Rätsel eintreten lässt. Ein ausführlicher Abriss des ideengeschichtlichen Hintergrunds der Beschäftigung mit Rätseln seit der Antike geht dem voraus („The culture of the enigmatic from Classical Antiquity to the Renaissance“). So verfolgt Schiltz Spuren des Enigmatischen unter anderem in der Rhetorik Quintilians und in neuplatonisch beeinflussten, christlichen Konzepten, namentlich bei Augustinus; einen umfangreichen Abschnitt widmet sie dem Konzept der „obscuritas“ als rhetorischer und christlicher Denkfigur. Aspekte einer „ostentatio ingenii“ können sich so mit religiöser Motivation des Verborgenen verbinden, wie die Autorin für die Renaissance nachweist. Mit diesem Kapitel legt Schiltz die Grundlagen für die Einordnung der zahlreichen im Folgenden dargelegten Beispiele des Umgangs mit musikalischen Rätseln in Praxis und Theorie.

Drei große Kapitel widmet das Buch der detaillierten Entfaltung des Gegenstands. Sie thematisieren die konkrete technische Konstruktion der Rätsel („Devising musical riddles in the Renaissance“), den musiktheoretischen Diskurs („The reception of the enigmatic in music theory“) sowie die visuelle Dimension („Riddles visualised“). Im Einzelnen diskutiert das erste dieser Kapitel anhand zahlreicher Fallbeispiele die Rolle insbesondere der Mensuralnotation, deren notationelle Kompaktheit derjenigen der musikalischen Rätsel entgegenkommt. Eingehend beschreibt Schiltz Techniken der Transformation, wie sie den Kern der Rätsel und den Schlüssel ihrer Auflösung bilden. Weitere Abschnitte wenden sich den Inschriften zu, die gemeinhin die notwendigen Hinweise zur Auflösung enthalten, sowie der Frage, wie man sich den konkreten Vorgang der Auflösung vorzustellen hat. Nicht überraschend ist der Befund des anschließenden Kapitels, dass im musiktheoretischen Diskurs eine Spaltung der Meinungen zu konstatieren ist, die entweder die Kunstfertigkeit der Rätsel in den Vorder-

grund stellen (Bartolomé Ramos de Pareja, Hermann Finck) oder deren Unverständlichkeit verurteilen (Sebald Heyden, Glarean). Das letzte Hauptkapitel diskutiert etliche Beispiele von Augenmusik im Kontext von Rätseln. Hier kommt eine Ebene der Bedeutungsgenerierung ins Spiel, die noch sehr viel weitgehender als die Inskriptionen (aber in der Regel in Verbindung mit diesen) Zusammenhänge impliziert, die über den engeren Bereich der Musik weit hinausgehen. Nun ist hier nicht der Platz für die Wiedergabe auch nur weniger der aufregenden Bedeutungsentfaltungen, die Schiltz vorlegt, aber immerhin sei exemplarisch auf ein Beispiel von Adam Gumpelzhaimer hingewiesen, das die subtile Doppelbödigkeit der Bedeutungsebene in einem sozialhistorisch und nicht zuletzt politisch sensiblen Bereich demonstriert: Nicht nur müssen vier kreisförmig um eine kreuzförmige Notation angeordnete Stimme richtig gelesen werden (im Uhrzeigersinn bzw. entgegen), um das musikalisch korrekte Ergebnis zu erlangen. Abhängig davon aber nun, in welchem Kontext das Stück verbreitet wird – öffentlich oder „privat“, etwa in *alba amicorum* – optiert es für eine katholische oder eine protestantische Lesart (S. 325).

Solche Beobachtungen machen neben der Fülle des dargestellten Materials eine besondere Stärke des Buches von Schiltz aus. Denn es erschließt sich so zusätzlich zum historischen Befund ein Denkraum, dessen Koordinaten Sozial- und Ideengeschichte einschließen, aber auch Themen wie Kommunikationsstrukturen, Professionalität, politische Ökonomie und musikalische Semantik umfassen. Denn in diesem interdisziplinären Feld muss die Funktion der Rätsel gesehen werden, auch wenn der abschließende Befund zur Frage nach ihrem „warum“ eher lapidar auf einen „*jeu d'esprit*“ verweist, intellektuelle Herausforderung und Spiel zugleich in der menschlichen Natur angelegt (S. 361). Das ist ein Understatement, berücksichtigt man die zahlreichen Einzelbefunde. So unterstreicht Schiltz vielfach die kommunikative und gesellschaftliche Funktion der

Rätsel als Mittel der sozialen und professionellen Distinktion, mithin im Zusammenhang der Aushandlung von Macht. Verlangt die Rätsel einerseits von den Komponisten und von den Sängern höchste professionelle Expertise, finden sich Hinweise auf einen mentalitätsgeschichtlichen Wandel, der mit einem wachsenden autoritativen Status der Komponisten (und indirekt ihrer Werke) einhergeht. Rätsel dienen dann der Verhinderung von Improvisation (S. 88). Musikgeschichtlich relevant ist beispielsweise auch der Zusammenhang zwischen der musiktheoretischen Sicht auf die Rätsel und der Entwicklung neuer Instanzen des Werturteils, deutlich etwa bei Glarean, dessen Kritik sich über das „aurium iudicium“ begründet. Deutlich wird darin die Loslösung der Musiktheorie aus der quadrivialen Bindung. Vor dem Hintergrund mentalitätsgeschichtlicher (und indirekt musikgeschichtlicher) Prozesse sind auch die metaphysischen Implikationen hoch aufschlussreich, wie sie sich etwa aus dem theologischen Verständnis der Relationen Klarheit / Dunkelheit oder Einfachheit / Vielfalt ergeben. So sind Schiltz' Beobachtungen zum Bereich der Kryptographie (als Unterpunkt der visuellen Aspekte) aufschlussreich für das Verständnis noch von Entwicklungen des 17. Jahrhunderts – die neue Kontextualisierung im Zusammenhang theologischer Bedeutungen musikalischer Rätsel mag hier zu einer veränderten Sicht beispielsweise auf die vermeintlich rein neuzeitlich-technische Rationalität kryptographischer Verfahren in der Musiktheorie Athanasius Kirchers beitragen.

Dieser Band bietet eine Fülle von wissenschaftlichen Anknüpfungsmöglichkeiten in einem breiten, interdisziplinären Feld, zugleich legt er einen umfassenden Überblick über ein bislang nicht systematisch erschlossenes Repertoire vor.

(Januar 2017)

Karsten Mackensen

JÖRG EBRECHT: Händels Klaviermusik. Kontexte – Strukturen – Didaktik. Beeskow: ortus musikverlag 2014. VI, 541 S., Abb., Nbsp. (Studien der Stiftung Händel-Haus. Band 3.)

Die an der Musikhochschule in Köln entstandene und 2014 in Buchform erschienene Dissertation von Jörg Ebrecht behandelt eine interessante Frage: Wie lassen sich Georg Friedrich Händels Werke für Tasteninstrumente unter pädagogischen und didaktischen Aspekten betrachten? Denn während das Unterrichtsprogramm Johann Sebastian Bachs aufgrund von Aussagen seiner Schüler bekannt ist, fehlen derartige Informationen in Bezug auf Händel. Unter diesem Blickwinkel rekonstruiert Ebrecht in seiner Arbeit zunächst die Inhalte des zeitgenössischen Klavierunterrichts und zieht dazu französische Quellen (François Couperin, Jean-Philippe Rameau) heran, um dann ausführlich und überzeugend Händels progressives Unterrichtskonzept darzustellen. Auf die Diskussion von Händels (wenigen) Schülern folgt eine Untersuchung des gesamten Klavierwerks nach didaktischen Gesichtspunkten, d. h. Ebrecht teilt die Werke in Schwierigkeitsgrade ein und extrahiert die jeweils zu beobachtenden klaviertechnischen Probleme und didaktischen Zielsetzungen.

Was als Fragestellung verdienstvoll erscheint, ist in der konkreten Darstellung jedoch teilweise bedenklich. Höchst problematisch ist Ebrechts ausschließliche Fokussierung auf den Unterricht. Die Funktion von Händels Klavierwerken wird auf den Unterricht reduziert, andere Funktionen werden mehr oder weniger ausgeblendet. Dabei ist die Funktion der Stücke alles andere als eindeutig, zumal da entsprechende Quellenbelege für eine Verwendung im Unterricht weitestgehend fehlen. Die Tatsache, dass ein Stück einfach ist, bedeutet nämlich nicht automatisch, dass es Händel für den Unterricht mit Anfängern komponiert hat. Seine Entstehung könnte unter Umständen auch auf den Wunsch eines Auftraggebers

zurückgehen oder in einem größeren Kontext, etwa einer Suite, durch seine Funktion als bewusster Kontrast oder Abwechslung – Simplizität versus Komplexität – motiviert sein. Dieser einengende Blick durchzieht die ganze Arbeit und lässt Händels Klavierwerke als ein großes Korpus an Unterrichtsliteratur erscheinen. Dabei scheint Händel das Unterrichten noch nicht einmal sehr gemocht zu haben – ganz im Gegensatz zu Bach, von dem eine Vielzahl von Schülern bekannt ist. Dass Händel (oder andere) seine Werke für Unterrichtszwecke herangezogen hat, ist möglich und wahrscheinlich. Es gibt jedoch noch eine Vielzahl weiterer Funktionalisierungen, die in Betracht gezogen werden müssen.

Während die unter didaktischen Gesichtspunkten vorgenommene Kategorisierung der Klavierwerke äußerst gelungen ist, hätte man im Kontext der vorliegenden Arbeit gerne mehr erfahren über die typisch englische Bezeichnung der Suite: „Lesson“, „Übung“, was aber leider unterbleibt. Ebenso werden Händels Orgelkonzerte im Zusammenhang mit sich in den Klavierwerken manifestierenden Improvisationstechniken ohne erkennbaren Grund ausgeklammert. Dabei zeigen sich gerade dort an vielen Stellen geforderte Improvisationskünste. Die gedruckten Orgelkonzerte mit ihren zahlreichen Improvisation erfordernden Ad-libitum-Passagen sind auch ein Gegenargument für Ebrechts These, dass die nur handschriftlich überlieferten Werke „für den Unterricht“ mit ihren improvisatorischen Elementen in ihrer gedruckten Fassung für ein breiteres Publikum einer Fixierung bedurften, die zum Beispiel improvisierte Akkordbrechungen sowie willkürliche und wesentliche Manieren in vorgegebener Form aufs Papier bannte. Wie Ebrecht richtig bemerkt, zeigen derartige fixierte Improvisationen Verziernungsmöglichkeiten auf – wie etwa auch die *Methodischen Sonaten* Georg Philipp Telemanns (1728 und 1732) und ähnliche Publikationen –, doch das Gros der Musik im 18. Jahrhundert kommt ohne solche Möglichkeiten aus und erwartete selbstverständlich

eine eigenständige Verzierung und Improvisation durch den dilettierenden oder professionellen Interpreten. Ein Blick über Händel hinaus hätte hier durchaus gut getan.

Der manchmal einseitige Blick mag auch darin begründet sein, dass Ebrecht vielfach auf eine relativ eingeschränkte Literaturbasis zurückgreift. Häufig werden ausschließlich Studien Siegbert Ramples (*Das Händel-Handbuch* 5) oder die Vorworte der Hallischen Händel-Ausgabe zitiert, ohne weitere Forschungen und Sichtweisen einzubeziehen. Neben der Tatsache, dass das wohlbekannte Phänomen von Händels „borrowings“ als künftiges Forschungsfeld deklariert wird, wirkt außerdem befremdlich, dass Literaturverzeichnis und Register hier zum „Anhang“ gehören.

So problematisch Ebrechts Arbeit in manchen Teilen auch sein mag, die eingehende Untersuchung der klaviertechnischen Anforderungen – und hierin liegt der unbestrittene Wert der Arbeit – führt zu einer bisher nicht erfolgten didaktischen Kategorisierung von Händels Werken für Tasteninstrumente sowie ihrer Ordnung nach Schwierigkeitsgraden und nach zu bewältigenden klavieristischen Problemen, Zielsetzungen und Progressionen. Eine solche Ordnung nahm Johann Sebastian Bach für die von ihm im Unterricht benutzten Werke für Tasteninstrumente selbst vor. Für Händel liegt nun in der Arbeit Ebrechts ein Kompendium vor, das für die Musikpraxis und die Didaktik des Cembalo- bzw. Klavierunterrichts neues Repertoire systematisch erschließt.

(Februar 2017)

Berthold Over

Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650–1750). Hrsg. von Anne-Madeleine GOULET und Gesa ZUR NIEDEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. 719 S., Abb. (Analecta musicologica. Band 52.)

Dieser Band präsentiert eines der Ergebnisse des von der Agence Nationale de la Re-

cherche und der Deutschen Forschungsgemeinschaft unterstützten Forschungsprojekts „Musici“, das zwischen 2010 und 2012 in Rom an der École Française und am Deutschen Historischen Institut durchgeführt wurde. Das Projekt wurde von den Herausgeberinnen des vorliegenden Bandes koordiniert und hat ein internationales Forscherteam für eine Untersuchung der europäischen Musiker in Venedig, Rom und Neapel zwischen 1650 und 1750 einbezogen. Das Arbeitsprogramm, in dessen Rahmen die von den Mitarbeiter(innen) parallel durchgeführten Forschungstätigkeiten durch regelmäßige Tagungen und Seminare diskutiert wurden, schließt nun mit der Vorlage zweier wichtiger Publikationen. Es handelt sich um diese Veröffentlichung und um eine Datenbank (<http://www.musici.eu>), die die Biographien der etwa 500 aus der Quellenarbeit hervorgegangenen Musiker sammelt.

Schon aus der Sicht des ausgewählten Themas zeigt sich das Forschungsprojekt „Musici“ innovativ. Die übliche Untersuchungsperspektive hinsichtlich der Migration von Musikern in dieser Zeit der westlichen Musikgeschichte und in Bezug auf Italien ist hauptsächlich die der sogenannten Diaspora der italienischen Musiker außerhalb ihres Ursprungslandes. Obwohl es ein wichtiger Ort der Ausstrahlung des musikalischen Geschmacks und für die Ausbildung der auch aus dem Ausland kommenden Musiker sowie ein Bezugsort für das Prestige der Kulturpolitik einiger mitteleuropäischen Höfe bleibt, ist Italien zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert immer weniger in der Lage, den italienischen oder den ausländischen Musikern angemessene und attraktive Arbeitsmöglichkeiten anzubieten, und verliert dadurch im Laufe des 18. Jahrhunderts seine Zentralität im europäischen Musikleben zugunsten der nördlich der Alpen gelegenen Zentren. Das Projekt „Musici“ nimmt hingegen entschieden die entgegengesetzte Perspektive zur üblichen der italienischen Diaspora ein. Ziel des Projekts ist es allerdings nicht, die Sichtweise auf die Migration

der Musiker in Europa im 17. und 18. Jahrhundert umzukehren, sondern deren Verständnis gegenüber den in der anderen Perspektive häufiger durchgeführten Recherchen zu erweitern. Insgesamt ist der Band ein glänzender Beleg für die Erklärungskraft der „histoire croisée“, die als noch relativ junges Paradigma inzwischen auch in die Musikwissenschaft eingedrungen ist. Der Vielzahl von Zentren, Herkunftsorten der Musiker, Berufen im Bereich der Musik – nicht nur Komponisten, Sänger, Instrumentalisten, sondern auch reisende Tänzer, Tanzlehrer und Instrumentenbauer – und den Rollen derjenigen, die sich auf das musikalische Leben der betrachteten Orte auswirken – Patrone, Auftraggeber, Vermittler –, entspricht die methodologische Vielfalt der verschiedenen Beiträge und die des musikwissenschaftlichen Horizonts, der sich im Hintergrund abzeichnet. In dem Projekt treffen sich Forscher(innen) und mit ihnen Arten der Musikwissenschaft verschiedener (vor allem deutscher, französischer, italienischer und angelsächsischer) Provenienz. In dieser Pluralität auf mehreren Ebenen spiegelt sich ein wesentliches Prinzip der *histoire croisée*, das der Multiperspektivität.

Die zentrale Stelle des „Problems der Beobachtungsposition“ für die *histoire croisée* wird von Michael Werner, einem Mitbegründer dieses Paradigmas, hervorgehoben (S. 51). Auf der Grundlage der *histoire croisée* konzentriert sich Werner auf das europäische Musikleben des 19. Jahrhunderts. Obwohl scheinbar nicht zum Zeitraum des Bandes gehörend, zeigt sich der Ansatz grundsätzlich treffend. Der Autor fasst in erster Linie einige der wichtigsten Aspekte der *histoire croisée*, die als theoretische und methodologische Voraussetzungen für die anderen Beiträge nützlich sein werden, zusammen. Er diskutiert dann eine historische Zäsur, nämlich den Wandel der Auffassung des europäischen Raums mit der Herausbildung der Nationalstaaten und der Nationalismen, die gültig für das gesamte Forschungsprogramm ist: Das Forschungspro-

jekt „Musici“ entfaltet sich strikt in einem Zeitraum vor dieser zeitlichen Schwelle. Im ersten der vier einleitenden Beiträge, die auch den Werners einschließen, wird die allgemeine Perspektive der Recherche präsentiert: Diese stellt die dynamischen Paradigmen der Beziehungsgeschichte (*histoire croisée*) den statischeren der traditionellen Historiographie voran (Gesa zur Nieden, S. 13f.). Das Projekt geht in die Richtung einer sozialen und kulturellen Geschichte der Musik, in der das Interesse an der Identifizierung der konkreten Gründe für die Beziehungen unter Personen oder Institutionen und für die daraus oft folgende stilistische Hybridisierung dasjenige an der Definition von abstrakten Modellen und ihrer Generalisierung überwiegt. So kann das Kulturmodell Italien, statt einfach nur bestätigt zu werden, in drei relationale Aspekte differenziert werden: „Erstens die Professionalisierung europäischer Musiker durch Unterricht im ‚Land der Musik‘, zweitens die Zugangsbedingungen und -mechanismen für auswärtige Musiker in den Netzwerken und Institutionen vor Ort und drittens die politischen Konkurrenzen der verschiedenen europäischen ‚nazioni‘ oder Kulturen, die symbolisch auch mittels Musik ausgetragen werden“ (S. 20). Obwohl im betrachteten Zeitraum die Migration von ausländischen Musikern nach Italien abnimmt, stagniert sie nicht. Venedig ist auf dem Abstieg, aber seine *Ospedali* bleiben international hoch angesehene Institutionen für die Ausbildung der Musiker. Neapel ist trotz der komplexen Wechsel der herrschenden Königshäuser seit den frühen Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts auf dem Aufstieg und wird eine grundlegende Etappe für die Laufbahn der europäischen Opernkomponisten. In Rom spiegelt sich die Mannigfaltigkeit des sozialen und kulturellen Kontextes in dem Polyzentrismus und Kosmopolitismus des musikalischen Lebens wider. Wenn sie detaillierter betrachtet werden, wie es der zweite Beitrag tut, können diese historischen Bilder der Musikzentren beträchtlich bereichert werden. Um die Interaktion unter Menschen,

Institutionen und lokalen Kontexten im Europa vor der Epoche der Nationen zu verstehen, ist es auch im Falle dieser drei italienischen Musikstädte wesentlich, neue und geeignete, nicht mit dem Begriff der Nation verbundene räumliche Kategorien zu suchen und jeden Einzelfall der Aufnahme des „Fremden“ sorgfältig zu erwägen. In diesem Zusammenhang ist es wichtig, die Triade „Ausländer/Auswärtiger/Fremder“ neu zu interpretieren (Anne-Madeleine Goulet). Die Arbeit des traditionellen Historikers bleibt indessen auf jeden Fall nötig, um den Rahmen der Recherche, und sei es auch nur durch die Systematisierung der zur Thematik wichtigen Fakten (Merkmale des italienischen musikalischen Kontextes zu Beginn des 18. Jahrhunderts; die Arten und Zwecke der Reisen der ausländischen Musiker nach Italien in dieser Zeit) zu vervollständigen. Das ergibt sich im vierten einleitenden Beitrag (Michael Talbot).

Die musikalischen Beziehungen zwischen Venedig, Rom, Neapel und dem Ausland, aber auch der drei Städte untereinander und mit den anderen Städten Italiens werden hinsichtlich der Bewegung und der Anwesenheit von fremden Musikern und anderen dem Musikleben verbundenen Persönlichkeiten durch die folgenden 22 Beiträge untersucht. Das Thema wird durch in vier Abschnitte gegliederte Einzelstudien „mappiert“. Im ersten Abschnitt wird ein Blick auf das musikalische Leben der drei italienischen Städte als „europäische Musikmetropolen“ geworfen. Die Auswirkung der fremden Musiker wird aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet: aus dem der Geschichtsschreibung, mit einer Erkundung von mehr oder weniger bekannten Dokumenten, die bezüglich der Haltung der musikalischen Institutionen der Stadt in Venedig (David Bryant und Elena Quaranta) und Neapel (Daniel Brandenburg, Mélanie Traversier) gegenüber Ausländern und Auswärtigen aufschlussreich sind; aus dem kulturellen, mit einer Interpretation des römischen musikalischen Kontextes des 17. Jahrhunderts im Wesentlichen als ein Produkt des Aus-

tausches und als ein spannendes Beispiel von Hybridisierung (Federico Celestini); aus einem zwischen Musikgeschichtsschreibung, Sozial- und Kulturgeschichte, mit einer erhellenden parallelen Analyse von theoretischer Debatte und musikalischer Praxis in Bezug auf die Rolle der französischen Musiker in Rom im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert (Gesa zur Nieden). Der prosopographische Horizont der Verflechtung der Biographien jener vielen Persönlichkeiten, die sich nach Italien bewegen, bestimmt den zweiten Abschnitt. Themen der Aufsätze sind die kroatischen Musiker in Venedig, Rom und Neapel (Stanislav Tuksar), die Musiker aus dem deutschsprachigen Raum (Juliane Riepe, Britta Kägler) und allgemeiner die Musiker und die Tänzer aus dem Ausland in Rom (Élodie Oriol), die ausländischen Orgelbauer in verschiedenen italienischen Städten (Florian Bassani), die internationalen Reiserouten der Schauspieler (Francesco Cotticelli und Paologiovanni Maione) und schließlich die Reisen Johann Adolph Hasses, die anhand der Ikonographie zweier Porträts des Komponisten betrachtet werden (Diana Blichmann). Die Aufsätze des dritten Abschnitts konzentrieren sich auf die Formen der Patronage durch ein wichtiges Beispiel von französischem Mäzenatentum im Rom der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (Anne Madeleine Goulet) und auf das Vorhandensein und die Rolle der ausländischen Musiker bei Institutionen wie den nationalen Kirchen (Michela Berti) sowie den deutschen und flämischen Bruderschaften (Émilie Corswarem) in Rom, den römischen und venezianischen Ospedali (Caroline Giron-Panel), den Konservatorien und anderen Musikinstitutionen in Neapel (Giulia Anna Romana Veneziano). Die fünf Beiträge des vierten Abschnitts beschäftigen sich mit der Beziehung zwischen musikalischem Stil und der Mobilität der Musiker. Einflüsse und Spuren des überlokalen Austausches und Transfers werden facettenreich diskutiert: am Beispiel der ebenso einzigartigen wie problematischen venezianischen *Opere-Scrittura* für Ales-

sandro Scarlatti im Jahre 1707 (Berthold Over), der französischen Musiktheaterexperimente in Italien und der Auswirkungen des französischen Stils auf die italienische Oper im frühen 18. Jahrhundert (Barbara Nestola), des italienischen Einflusses auf die harmonischen Gestaltungsmittel Marc-Antoine Charpentiers (Graham Sadler und Shirley Thompson) und der Musik von Johann Joseph Fux (Harry White), schließlich der stilistischen Konfiguration der Oratorien Hasses (Peter Niedermüller). Den Beschluss des Bandes bildet der Bericht über die Round-Table-Diskussion am Ende der letzten Tagung des „Musici“-Projekts, wo über die Zirkulation in Italien von spanischen (Juan José Carreras) und deutschen Musikern, vor allem Hasse (Raffaele Mellace), und die mannigfaltige Auswirkung der musikalischen Gattungen in den Kulturtransferprozessen (Thierry Favier) nachgedacht und abschließend die „Musici“-Datenbank (Michela Berti und Torsten Roder) vorgestellt wird.

In der Spannweite zwischen Makro- und Mikrogeschichte, traditioneller Geschichtsschreibung und historiographischer Interpretation nach den Paradigmen der Beziehungsgeschichte, Prosopographie und Ikonographie, Sozial- und Kulturgeschichte der Musik und stilistischer Analyse liegt sicherlich eine der Stärken der Publikation, die eine gründliche und erschöpfende Untersuchung des betrachteten historischen Phänomens bietet. Schon allein der Nachweis der Verflechtung der vielen Geschichten reisender Musiker, des hybriden Wesens der Konzeption der Musik, der Stilvielfalt dieser Epoche jenseits der theoretischen Klassifikationen und Einschränkungen; ferner die Hervorhebung der Notwendigkeit, eine generalisierende Vorstellung zugunsten der konkreten Individualität der Begegnung und des Austauschs der historischen Akteure aufzugeben; die wirksame Kontextualisierung der Laufbahnen von wichtigen Musikern wie Georg Friedrich Händel, Hasse oder Christoph Willibald Gluck im weiteren Rahmen der europäischen Migra-

tion, an der sie teilnahmen – all dies sind äußerst bedeutungsvolle Ergebnisse, die den voluminösen Band zu einer Referenzpublikation zum Thema machen.

(Januar 2017)

Matteo Giuggioli

Die Musik- und Theaterpraxis der Jesuiten im kolonialen Amerika. Grundlagen. Desiderate. Forschungsperspektiven. Hrsg. von Christian STORCH. Sinzig: Studiopunkt-Verlag 2014. 210 S., Abb., Nbsp.

Der hier anzuzeigende Band reiht sich ein in eine wachsende Zahl von wissenschaftlichen Arbeiten zur Gesellschaft Jesu als wichtigem Akteur in der frühneuzeitlichen Musik- und Theatergeschichte. Seit der Entdeckung zahlreicher Notenhandschriften aus den Jesuitenmissionen der Chiquitos in Südamerika ist die Forschung grundsätzlich auch in der Lage, über die literarischen Beschreibungen der Musikpraxis hinauszugehen. Aufführungen und Einspielungen einzelner Kompositionen aus dem Umfeld der Mission mehren sich. Mit Blick auf die empirische Grundlage hat sich die Basis für die Erforschung jesuitischer Musikpraxis in den Missionen dadurch dramatisch verbessert. Hinzu kommt ein generelles Anwachsen der Forschungsinteressen für die diversen jesuitischen Interventionen in die zeitgenössische Kunstproduktion. Nicht zuletzt wegweisende Überlegungen von John W. O'Malley führten in den letzten Jahren zur Einsicht, dass die Jesuiten ihre Bemühungen zur christlichen Intensivierung in Europa wie in Übersee als sehr umfassende Bewegung kultureller Erneuerung und kultureller Einflussnahme verstanden. Mit anderen Worten: Die Forschung erkennt immer deutlicher, dass die Beschäftigung der Jesuiten mit Malerei, Dichtung, Architektur, Wissenschaft, Musik und Tanz ein zentrales Element – und nicht nur eine Vermittlungsform – der Christianisierungsarbeit der Patres in Europa und Übersee war. Die Beteiligung an den avancierten Formen zeitgenös-

schen Kunstschaffens hatte nicht zuletzt die Funktion, eine (im Sinne der Jesuiten verstandene) genuin christlich-katholische Perspektive auf die Künste zu entwickeln und zu exemplifizieren. Aus beiden Gründen, der praktischen Vermittlungsfunktion und dem Versuch einer grundsätzlichen Einflussnahme auf künstlerische Ausdrucksformen, heraus engagierten sich die Ordensleute auch in der Mission für Tanz und Musik.

Der Beitrag des Sammelbandes zu diesem aktuellen und dynamischen Forschungsfeld bleibt aufs Ganze gesehen überschaubar. Bei der Durchsicht hinterlässt das Buch einen bestenfalls ambivalenten Eindruck. Zum überwiegenden Teil liegen hier Aufsätze vor, die nach literarischen Beschreibungen der Musikpraxis in ausgewählten Quellencorpora suchen: Esther Schmid Heer nimmt sich die Texte Anton Sepps vor (S. 59–74), und Jutta Toelle wendet sich erneut dem Neuen-Welt-Bott zu (S. 75–92). Auch die Aufsätze von Jerzy Henryk Skrabania (S. 93–112) und Hans-Jakob Zimmer (S. 113–112) zu den Chiquitos sowie von Albrecht Classen (S. 133–148) zum nördlichen Mexiko verbleiben hinsichtlich der Quellen weitestgehend in den bekannten Bahnen. Dania Schüürmann nimmt in einem etwas erratischen Aufsatz punktuell Stellung zum Umgang José de Anchieta in seinen Dramen mit der Thematik von Teufel und Dämonen (S. 165–180). Marcos Holler (S. 149–164) nimmt mit Brasilien immerhin eine bisher eher nur schlecht erschlossene Region in den Blick. Hanna Walsdorf schließlich behandelt gewissermaßen den umgekehrten Fall (S. 181–205): In ihrem Aufsatz geht es nicht um die Rolle europäischer Musik in Übersee, sondern um die Präsentation von Ereignissen aus den Kolonien auf den europäischen Theaterbühnen der Societas Iesu. Insgesamt gesehen bleiben diese Aufsätze weitestgehend bei der Präsentation des literarischen Quellenmaterials stehen; sie sammeln also Aussagen der Jesuiten über die Musikpraxis. Ein ums andere Mal wird dabei eine Serie von typischen Dingen präsen-

tiert: Die Patres sind begeistert von den musikalischen Fähigkeiten der Indianer; die Patres organisieren den Transfer von musikalischem Know-how und bauen Instrumente; die Jesuiten beschreiben musikalische Darbietungen, bei denen nicht zuletzt auch ihre eigene Rolle gebührend herausgestellt wird. Damit bieten die Aufsätze zwar ein beeindruckendes Panorama an musikbezogenen Quellen, von denen manche auch relativ unbekannt sind (vgl. z. B. Zimmers Sammlung von Ausschnitten zu den Jahren nach der Vertreibung der Patres). Doch eine genuin musikwissenschaftliche, auf die Musik bezogene Perspektive wird dadurch kaum erkennbar. Eine detaillierte Auseinandersetzung mit der Musik selbst unterbleibt fast völlig (Ausnahme: S. 50ff.).

Auch sonst bleibt die analytische Reichweite der Beiträge letztlich begrenzt. Dabei werden durchaus verschiedene weiterführende Punkte angesprochen. Interessant wäre es etwa gewesen, den zahlreichen Hinweisen auf den Umgang der Jesuiten mit indigener Musikpraxis weiter nachzuspüren und dabei insbesondere auf die Grenzen der Vermittelbarkeit europäischer Musik hinzuweisen, wodurch nicht zuletzt die vielfach spürbare euphorische Begeisterung für die Jesuitenmusik hätte nuanciert werden können; interessant wäre es auch gewesen, die internen Dokumente der Ordensarchive neben die veröffentlichten Missionsberichte zu stellen (ansatzweise immerhin bei Classen und Holler); gefragt werden können hätte auch nach den europäischen Wurzeln und Parallelen einer missionarisch-katechetischen Musikverwendung; genauer zu spezifizieren wäre auch gewesen, welche Rolle die Jesuiten selbst bei der Verfassung von Musik hatten (im Unterschied zu Dichtung oder Malerei waren die Patres wohl zurückhaltender, wenn es um das Schreiben von Musik ging, jedenfalls gibt es kaum herausragende Jesuitenkomponisten). Anregend ist immerhin Hollers kurzer Vergleich der spanischen mit den portugiesischen Missionsgebieten. Hilfreich und möglich wäre es auch gewesen, die Jesuitenmusiker mit an-

deren Ordensmusikern zu vergleichen und stärker zudem verschiedene Regionen jesuitischer Mission zu berücksichtigen (wie bei Holler skizziert). John Koegel beispielsweise hat vor einigen Jahren solche größer angelegten Vergleiche bereits exemplarisch ange stellt. Auch die beiden einleitenden Beiträge des Herausgebers Christian Storch, in denen nicht zuletzt die Geschichte und Perspektiven der Forschung behandelt werden (S. 11–28, 41–58), bieten keine grundlegenden Äußerungen für zukünftige weiterführende Ansätze. Zu diesem insgesamt eher ambivalenten Eindruck des Bandes passt, dass der mit weitem Abstand perspektivenreichste und gewichtigste Beitrag – Claudia Brosse ders konzise und nuancierte Skizze einer Entwicklung jesuitischer Wahrnehmung der Indigenen (S. 29–40) – keine Berührungspunkte zur musikwissenschaftlichen Ausrichtung des Sammelbandes insgesamt hat. Es bleibt zu hoffen, dass ihr Aufsatz die gebührende Aufmerksamkeit findet, selbst wenn man ihn thematisch kaum in diesem Sammelband vermuten mag.

(Januar 2017)

Markus Friedrich

INGA MAI GROOTE: Östliche Ouvertüren. Russische Musik in Paris 1870–1913. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 410 S., Abb. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Band 19.)

Die Habilitationsschrift Inga Mai Grootes analysiert ein Stück Rezeptionsgeschichte, dessen Bedeutung für die Gesamtsituation des Komponierens in Europa vor dem Ersten Weltkrieg seit langem bekannt ist, ohne dass es bisher zu einer umfassenden Aufarbeitung gekommen wäre. Bereits 1925 wies der Berliner Musikkritiker Adolf Weissmann im Russland-Sonderheft des *Anbruch* darauf hin, dass in der Art, wie sich die deutsche und die französische Musikwelt in den vorangegangenen Jahrzehnten zu ihrem russischen Widerpart verhalten hatten, die fun-

damental unterschiedlichen Entwicklungswege deutscher und französischer Musik selbst zu erkennen seien. Kurz gefasst, so Weissmann, bestand russische Musik für Deutschland primär im genießerischen Eintauchen in den Klangrausch Peter Tschaikowskys, während sie für Frankreich mit der Entdeckung der rhythmischen Kraft und formalen Freiheit Modest Mussorgskis verbunden war. Über dieses Erlebnis hinaus, das die deutsche Musikwelt erst viel später nachholte, habe russische Musik auch die französische selbst positiv beeinflusst.

Dass die tatsächlichen Verhältnisse in der französischen Aneignung russischer Musik weitaus komplexer gelagert waren, vermittelt Grootes fein verästelte Spurensuche. Die Zentrierung der Wahrnehmung auf Mussorgski deutet sie als Teil einer allmählichen Differenzierung des französischen Wissens über russische Musik, an dem zahlreiche Akteursgruppen über viele Jahre hinweg Anteil hatten. Früher und nachhaltiger als in Deutschland, so muss man nach der Lektüre des Buches folgern, wurden in Frankreich die Werke von Anton Rubinstein und Tschaikowsky als „nicht russisch genug“ verworfen, zugunsten des Repertoires der „jeune école russe“, wie man im damaligen Frankreich das „Mächtige Häuflein“ titulierte. Grootes zeigt, wie eine umfangreiche und vielgestaltige Publizistik das Projekt einer Kanonisierung russischer Orchesterwerke propagierte und dabei das Ziel einer Erneuerung der eigenen, französischen Musik nahezu von Anfang an vor Augen hatte. Politische Anliegen – die franko-russische Allianz, die gemeinsame Gegnerschaft beider Nationen zum Deutschen Reich – beförderten diese Idee, wirtschaftliche Interessen der französischen Verlagshäuser begleiteten sie.

Damit ist schon angedeutet, dass eine der Stärken dieser Arbeit in dem weiten Horizont besteht, der im Zuge der Quellenermittlung abgeschritten wurde. Konzert- und Opernereignisse und die damit verbundene Berichterstattung, musikästhetische Schriften, Vorlesungen im akademischen

Rahmen, Verlagsprospekte, Bildmaterial unterschiedlichster Art und nicht zuletzt auch Partituren werden danach befragt, wie das Projekt einer Identitätsfindung französischer Musik mit Hilfe des russischen „Gegenkanons“ Gestalt annahm. Zu den seit langem als Marksteine dieser Geschichte bekannten Ereignissen – namentlich die Weltausstellungen 1878, 1889 und 1900 sowie die mit dem Namen Sergei Diaghilevs verbundenen, in ihrer Bedeutung hier allerdings stark relativierten „saisons russes“ – treten einige bisher aus musikwissenschaftlichem Blickwinkel kaum beachtete, geschweige denn erforschte kulturelle Ereignisse, wie der russische Flottenbesuch 1893 oder die Zarenvisiten 1896 und 1901, die Grootes plastisch rekonstruiert und interpretiert. Besonders wegweisend ist das selbstverständliche Einbeziehen folkloristischer Darbietungen in diesen Prozess, das die Studie in verschiedenen Kapiteln und Kontexten realisiert. Für jeden, der sich in Zukunft mit diesem Gegenstand beschäftigen wird, hält Grootes Monographie ein schier unerschöpfliches Reservoir von Fakten und Interpretationen bereit.

Nicht jeder wird sich mit der Präsentationsform leicht anfreunden können, insbesondere mit der Kapitelstruktur, die die Arbeit in sechs manchmal unmittelbar überzeugende, bisweilen aber auch eher gesucht wirkende Oppositionen gliedert („Metropole und Identität“, „Ereignisse und Kontinuitäten“ usw.). Um im Bild zu bleiben, scheint auch für die Strukturierung der Arbeit das von den russophilen Franzosen besonders geschätzte Prinzip des assoziativen Reihens nicht spurlos geblieben zu sein, während der deutsche Wissenschaftler (zumindest in einigen Exemplaren) noch am logischen Entwickeln hängt. Ob viele Menschen die Zeit aufbringen werden, die 300 dicht gefüllten Textseiten des Hauptteils von Anfang bis Ende zu lesen, darf bezweifelt werden, daher wäre es für eine Studie wie diese eigentlich wünschenswert, dass man auch zu Einzelfragen möglichst schnell mit Hilfe eines klar gegliederten Inhaltsver-

zeichnisses zum Ziel geleitet wird. Diese Möglichkeit bietet Grootes Arbeit kaum. Ein 13seitiges Unterkapitel „Russische Musik in der Presse“ etwa (das im 4. Kapitel „Musikalien und Meinungen“ den Anteil der „Meinungen“ übernehmen soll) suggeriert zwar thematische Abgeschlossenheit, kann diese jedoch nicht annähernd erfüllen, da von russischer Musik in der Presse nahezu auf jeder zweiten Seite der Studie die Rede ist. Und wenn das dritte Kapitel („Bühnen und Interieurs“) mit einem 32seitigen Unterkapitel „Cirque d’Hiver: große Konzerte“ beginnt, so darf man erwarten, dass der in der Überschrift angesprochenen Bühne eine besondere Bedeutung zukommt. Tatsächlich aber wird der Cirque d’Hiver in diesem Unterkapitel nach der ersten Seite kaum noch erwähnt, im Gegensatz etwa zum Trocadéro, das wiederum keine eigene Kapitelüberschrift erhält.

Die dem Ganzen zugrundeliegende Ordnung nachzuvollziehen, ist insgesamt nicht leicht – möglicherweise hätten einige die Absichten klärende Worte im „Prolog“ Wunder gewirkt. Auch auf der Ebene der einzelnen Kapitel und Unterkapitel fehlen solche hilfreichen Wegmarken im Dickicht des Fließtextes, und nicht selten verunklaren Abschweifungen und als solche nicht markierten Exkurse den Gedankengang. Der siebenseitige Abschnitt „Präsenz russischer Werke in den Programmen“ des zuletzt genannten Unterkapitels beispielsweise ist im Kern darauf aus, die großen Pariser Konzertreihen quantitativ und qualitativ hinsichtlich des in ihnen vermittelten russischen Repertoires zu differenzieren; bereits im zweiten Absatz jedoch verliert er sich in der detaillierten Interpretation einer Werkanalyse, die auf einem Programmzettel einer der Konzertgesellschaften enthalten ist. Grootes Bemerkungen sind auch an diesem Punkt für sich genommen interessant, etwa als Beobachtungen über die verbale Vermittlung russischer Musik in der französischen Konzertdramaturgie, doch erscheinen sie schlichtweg an der falschen Stelle und lenken vom eigentlichen Ziel des Kapitels ab.

Interessenten für dieses Thema kann nur angeraten werden, sich von derlei ungünstigen Entscheidungen nicht beirren zu lassen und Grootes Monographie ausgiebig zu nutzen. Glücklicherweise verfügt der Band über ein Register, und auch der Anhang, der u. a. Daten von Konzerten (leider nicht von Operninszenierungen) und eine Zeittafel enthält, lädt zu vielfältigen Entdeckungen ein.

(Januar 2017)

Stefan Weiss

RUTGER HELMERS: Not Russian Enough? Nationalism and Cosmopolitanism in Nineteenth-Century Russian Opera. Rochester: University of Rochester Press/ Woodbridge: Boydell & Brewer 2014. 233 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music. Band 119.)

Als eine „große graue Zone“ (S. 3) betrachtet Rutger Helmers den Gegenstand seiner Studie. Konkret behandelt werden vier nur teilweise im Repertoire verankerte Opern russischer Komponisten des 19. Jahrhunderts: Michail Glinkas *Žizn' za Carja* (Ein Leben für den Zaren), Alexander Serovs *Judif'* (Judith), Pëtr Čajkovskijs *Orleanskaja deva* (Die Jungfrau von Orléans) und Nikolaj Rimskij-Korsakovs *Carskaja nevesta* (Die Zarenbraut). Eine analytische Betrachtung dieser Bühnenwerke ist, zumindest was Serov und Rimskij-Korsakov betrifft, schon per se verdienstvoll, da wir mit nicht-russischer Literatur zu solchen Opern nicht gerade verwöhnt sind; das vorausgeschickte Warn-Grau könnte sich hier durchaus ganz allgemein auf unseren alles in allem beschränkten Kenntnisstand beziehen. Die Analyse geschieht aber unter einer besonderen Perspektive, die den eigentlichen Reiz und Wert des Buches darstellt: Helmers macht aus der von Richard Taruskin seit langem und wiederholt vorgetragenen Forderung, die russische Musik aus ihrem „Ghetto“ zu holen, analytischen Ernst, indem er aufzeigt, welche übernationalen

Charakteristika diese vier Opern besitzen und wie sich das zu den vermeintlichen oder tatsächlichen Russizismen dieser oder anderer Werke verhält. Dass solche nicht-russischen Elemente sowohl in einem als Inbegriff der russischen Nationalmusik gelten Stück wie Glinkas *Leben für den Zaren* präsent sind, wie in Werken, die aufgrund ihres Stoffes und/oder ihrer Stilistik ohnehin als „unrussisch“ gelten, ist die Prämisse dieser notwendigen, überzeugend durchgeführten und souverän in den weiteren kulturgeschichtlichen Kontext gestellten Studie. Thematisch dockt sie an die 2010 in Leeds abgehaltene Konferenz „Non-Nationalist Russian Opera“ an, zu der Helmers ebenfalls beigetragen hatte und die er seltsamerweise unerwähnt lässt. Die vier Hauptkapitel im Umfang von Aufsätzen (zwei bereits als solche publiziert, ein weiteres auf dem Vortrag in Leeds basierend) ebenso wie Einleitung und Zusammenfassung neigen zur prägnanten Kürze: Helmers zieht einer umfassenden Betrachtung seiner Werke das exemplarische Beleuchten einzelner, immer neu gewählter Aspekte vor. Der Haupttext hat dadurch kaum mehr als 150 Seiten Umfang; die 35 Seiten Anmerkungen folgen en bloc im hinteren Buchteil, so dass man zu enervierendem Hin- und Herblättern gezwungen wird, um eine Vielzahl weiterführender Gedanken und wertvoller Kommentare zur Kenntnis zu nehmen. Die Lektüre gerät bei diesem komprimierten Ansatz abwechslungsreich und kurzweilig, obschon man spürt, dass der Autor eine ganze Menge mehr sagen könnte und die Werke das durchaus verdient hätten. Die Bibliographie zeugt jedenfalls von einer sehr umfassenden Berücksichtigung der russischen und anglo-amerikanischen Literatur; einige deutsche Titel kommen darin ebenfalls vor, wenn auch wohl nicht alle, die relevant scheinen (wie etwa die Aufsätze zum Libretto der *Jungfrau von Orléans* von Sofia Khorobrykh [2007] und Ada Ajnbinder [2011]). Aber was Helmers bietet und zusammengeführt hat, ist beeindruckend genug. Die wesentlichen Fundamente von Helmers' Studie haben Ta-

ruskin und Marina Frolova-Walker gelegt, und gerade in der kritischen Auseinandersetzung mit seinen Kronzeugen gelangt der Autor zu bemerkenswerten Beobachtungen und Präzisierungen.

Das dichte Einleitungskapitel bietet mehr als eine bloße Voraussetzung für das Verständnis der folgenden Fallstudien: Hier werden die entscheidenden Fragen und Probleme aller Betrachtung russischer Musik ausgebreitet. Helmers stellt terminologisch dem musikalischen Nationalismus, der zwar im späten 19. Jahrhundert dominierend, aber nie allein herrschend war, den Kosmopolitismus entgegen. Er versteht diesen mit Blick auf seinen Gegenstand (angelehnt an Ryan Minor) als eine stille Alltagspraxis: nämlich nicht ostentativ einer nationalen Engstirnigkeit etwas dezidiert Konträres entgegensetzen zu wollen, sondern einfach andere und breitere Wege zu beschreiten. Das Terrain der Oper als einer vom internationalen Austausch des Repertoires und der beteiligten Personen besonders geprägten Musikform bietet sich für Helmers' Perspektive sehr an, umso mehr, als in der Oper zum Russischen als Lokalfarbe oder Gruppen-Markierung die Idee eines davon losgelösten russischen Idioms oder Stils (in Abgrenzung zu französischen, italienischen und deutschen Komponisten) trat. Aber natürlich ist seine Fragestellung letztlich eine gattungsübergreifende und, wie der Autor in seinem Schlusskapitel anmerkt, auch eine länderübergreifende, die grundsätzlich nationalistische Denk- und Deutungsmuster in der Musik des 19. Jahrhunderts und ihrer historiographischen Erschließung betrifft.

Dass Glinkas *Leben für den Zaren* italienische Einflüsse aufweist, war kein Geheimnis. Helmers zeigt, dass solche Merkmale weniger in melodischen Spezifika zu finden sind, wo die stilistischen Ebenen sich eher durchdringen, als beispielsweise in der Formgestaltung nach dem Modell, das Julian Budden in Bezug auf Giuseppe Verdi als den „Code Rossini“ bezeichnet hat. Aber trotz aller Parallelen zu Vincenzo Bellini und Gaetano Donizetti offenbart die

präzisere Beobachtung, dass Glinka die italienischen Muster durchaus veränderte: sie an anderen Stellen oder in anderer dramaturgischer Funktion positionierte, andere harmonische Strukturen suchte, oder sie erheblich erweiterte wie im Fall von Susanins Rückblick in Akt IV, der an *Anna Bolena* und *Lucia di Lammermoor* anknüpft. Und grundsätzlich führt uns der Autor vor, wie sich Glinkas Verhältnis zur italienischen Musik insgesamt auf widersprüchliche Weise veränderte, seine Memoiren daher mit Vorsicht interpretiert werden müssen – und wie schon die Zeitgenossen in ihrer Einschätzung zwischen russischer Thematik und italienischem Klanggewand schwankten. Es ist diese Fähigkeit zum differenzierenden Abwägen und zum Aufzeigen von Mehrdeutigkeit, die Helmers' Buch auszeichnet.

Serovs *Judith* war eine von damals wenigen Opern über nicht-russische Sujets. Die Kontrastierung von Hebräern und Assyriern (die Ersteren zur moralischen Identifikation, die Letzteren zur Delektion an Unmoral) machte den Gedanken an eine russische Idiomatik unmöglich, und doch empfanden Kritiker wie Vladimir Odoevskij und Hermann Laroche die Oper dennoch als russisch: sei es wegen ihrer Tendenz zur modalen Diatonik (die allerdings zur sakralisierenden Charakterisierung der Hebräer eingesetzt wurde), sei es wegen des deutlichen Einflusses von Glinka (Gegenüberstellung zweier Nationen, oratorienartiger Schluss, Orientalismen). Helmers zeigt, dass sich die Idee des Nationalen wechselweise auf das Objekt – das auf der Bühne Dargestellte – oder auf das Subjekt – den Komponisten und seinen Stil – beziehen konnte und die Präsenz eines solchen Nationalen wesentlich von Zuschreibungen abhing, weniger von klarer musikalischer Evidenz.

Das seltsame Missverhältnis zwischen der hohen Selbsteinschätzung des Komponisten und dem allgemein vernichtenden Urteil aller anderen im Fall der *Jungfrau von Orléans* erklärt Helmers teilweise aus dem Kontrast zu *Eugen Onegin*: Während Čajkovskij hier

einen ganz untypischen Weg eingeschlagen hatte, den er zunächst gar nicht auf den großen Bühnen platzieren wollte, schwebte ihm mit Friedrich Schillers Drama vor, das gesamteuropäische Niveau großer Opern erreicht zu haben. Die oft ins Feld geführten Beziehungen zur Grand opéra liegen, so Helmers, weniger in einer direkten Imitation von Giacomo Meyerbeer und Eugène Scribe (wie im Fall der Krönungsszene aus *Le Prophète*), als in dem Rückgriff auf Schillers Text selbst, der in erheblichem Maß bereits operatisch angelegt war. Und wenn Čajkovskij Meyerbeers *Les Huguenots* im Duettino von Agnès und Charles zitatartig aufgreift, so wäre nach Helmers besser von einer absichtlichen Referenz als von einem Einfluss zu sprechen. Besonders aufschlussreich ist das rezeptionsgeschichtliche Hin und Her um Russizismen in der *Jungfrau von Orléans*: Der Komponist selbst wollte, da keine couleur historique vorstellbar war, „objektiv“ (also stilistisch neutral) sein, und die Zeitgenossen hörten nichts Russisches heraus; später aber wurden in Ost und West doch vermeintliche Russizismen ausfindig gemacht, etwa der Chor der Ménestrels – dabei war gerade dieser ein historisches französisches Zitat (die *Mélodie antique française* aus dem *Kinderalbum*). Viel mehrdeutiger ist dagegen die noch über *Eugen Onegin* hinausgehende Vorliebe für melodische Sextbewegungen, die im *Onegin* das zum Sujet passende Idiom der Romanze des frühen 19. Jahrhunderts darstellten, hier aber wohl als personalstilistische Charakteristik gelten müssen.

Rimskij-Korsakovs *Zarenbraut* hat bereits Marina Frolova-Walker als einen Wendepunkt in der Entwicklung des Komponisten dargestellt. Geradezu kurios mutet es an zu lesen, wie der Komponist seine früheren Überzeugungen – die des „Mächtigen Häufleins“ – nun in ihr Gegenteil verkehrt, statt Realistik jetzt Belcanto und den Kontrapunkt von Ensembles schätzt, statt Richard Wagner oder Aleksandr Dargomyžskij mittlerweile Wolfgang Amadeus Mozart verehrt. Der bewusste Rückgriff auf Konventionen

ist es, den Rimskij-Korsakov als Fortschritt empfand, als Befreiung aus den ausgelatschten Pfaden seiner ehemaligen Mitsstreiter und ihrer Zöglinge im Belyaev-Kreis. Wie Helmers ausführt, steht diese Wendung im Fall von Rimskij-Korsakov in Zusammenhang mit einer generellen Untergangsvision, was die (modernistische) Zukunft der Musik betrifft, aber zugleich ist sie ein Symptom für den Verzicht auf eine „russisch markierte“ Stilistik zugunsten eines internationalen Vokabulars. Die Rezeption des Werkes hat auch hier ein deutliches Urteil gesprochen: dass nämlich ein russischer Komponist, einfach gesprochen, erkennbar russisch schreiben musste, um Anerkennung zu finden – bis in unsere Zeit.

Rutger Helmers' Studie kommt genau zur rechten Zeit, nicht nur, weil sie die historiographischen Entwicklungen der letzten Jahrzehnte in Bezug auf russische Musik aufgreift und produktiv weiterführt, sondern auch, weil sie uns scharfsinnig vor Augen führt, welche willkürliche Postulate der nationalistische Wunsch nach Identifikation und Abgrenzung auf kulturellem Gebiet aufzustellen pflegte, welche Erwartungshaltungen und Konflikte dies bei Autoren und beim Publikum erzeugte, und welche mitunter merkwürdigen Resultate daraus in den Werken und vor allem in ihrer Rezeption hervorgingen. In Zeiten aufflammender Nationalismen ist dies fast so etwas wie eine Pflichtlektüre.

(Januar 2017)

Christoph Flamm

Romantic Brass. Ein Blick zurück ins 19. Jahrhundert. Symposium 1. Hrsg. von Claudio BACCIAGALUPPI und Martin SKAMLETZ unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel ALLENBACH. Schliengen: Edition Argus 2015. 321 S., Abb., Nbsp. (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern. Band 4.)

Instrumentenkunde ist eine Querschnittsmaterie, die über den engeren Untersu-

chungsgegenstand hinaus Auskunft gibt. Wer die Geschichte von Instrumenten in einem breiteren historischen Kontext zu lesen weiß, gewinnt auch Einsichten in die soziale Position von Musikern und Instrumentenbauern, Verbreitungs- und Kommunikationswege von Fertigungstechniken und Lehrmethoden sowie in die Üblichkeiten des Konzertwesens und den musikalischen Zeitgeschmack. Dieser Sammelband leistet genau diese Kontextualisierung und ist darum ein Glücksfall. Die hier versammelten Beiträge zeigen, wie auch die an im weitesten Sinne anthropologischen Fragestellungen interessierte Musikwissenschaft davon profitieren kann, sich mit Instrumentenkunde zu befassen, wie sie sich hier präsentiert. Die fast durchweg gute Lesbarkeit der Beiträge und die großzügige Ausstattung mit farbigen Abbildungen tragen ebenfalls zum positiven Gesamteindruck bei.

Im Fokus stehen die Klappen- und Ventilinstrumente, deren Durchsetzung im 19. Jahrhundert die Epochenschwelle im Blechblasinstrumentenbau markierte. Zur Einordnung in instrumentenbaulicher Hinsicht tritt die Untersuchung des musikhistorischen Kontexts, und das ist auch unumgänglich: Nur wer die zeitgenössischen Virtuosen kennt und die Faktur ihrer Instrumente, kann den historischen Stellenwert des Themas in der Musikgeschichte würdigen. Die Autoren des Bandes sind nicht nur Vertreter der „klassischen“ Musikwissenschaft, sondern auch Praktiker, die v. a. zur Erhellung der Aspekte Bauform und Spieltechnik beitragen: Rainer Egger vergleicht mit dem Fachwissen des Instrumentenbauers die Charakteristik der Klappentrompete mit der modernen Orchestertrompete, und einige Musiker (u. a. Markus Würsch und Edward H. Tarr) vervollständigen das Bild der historischen Instrumente um die unverzichtbare Sicht derer, für die Instrumente ja schließlich gebaut werden.

Ich greife einige Beiträge heraus, die exemplarisch für ihr Feld stehen: Reine Dahlqvist unternimmt einen tour d'horizon über die sehr kurze Karriere der Trompete als So-

loinstrument in Wien und das Auftreten Anton Weidingers seit 1800. Trotz dieses ersten großen Virtuosen der Klappentrompete, der eigens Werke bei namhaften Komponisten der Zeit für sein Instrument bestellte, galt die Aufmerksamkeit ausschließlich der Novität der Klappentrompete, während ihr Klang und die dargebotene Musik keine dauerhafte Präsenz als Soloinstrument begründen konnte. Immerhin waren die Trompetenkonzerter Joseph Haydns und Nepomuk Hummels, die bis heute die Grundpfeiler der Sololiteratur geblieben sind, Auftragswerke Weidingers. Warum sich die Trompete als Soloinstrument nicht wirklich etablieren konnte, bleibt schlussendlich offen. Ein Grund ist sicherlich bei Weidinger selbst zu suchen, der seine Entwicklungen am Instrument, Erfahrungen und Kompositionen nicht weitergegeben hat.

Die Instrumentenkunde kommt in Sabine K. Klaus' Aufsatz „Die englische Klappentrompete – eine Neueinschätzung“ zu ihrem Recht. Klaus verfolgt dabei eine Spur, nach der Joseph Haydn auf seinen Londoner Reisen die mit Tonlöchern versehenen Instrumente von William Shaw kennenlernte, und nach seiner Rückkehr Weidinger in Wien zu seiner Klappentrompete inspirierte. Die von der Autorin ausführlich diskutierte Bauform der englischen Klappentrompeten und die in Haydns Konzert verlangten tieferen Töne schließen diese Verbindung zwischen England und Wien zumindest nicht aus. Der Gegenbeweis wird ohnehin nicht zu erbringen sein, da Weidingers Instrumente nicht erhalten sind. Klaus' Anregung, englische Klappentrompeten nachzubauen und in praxi das Haydn'sche Konzert darauf zu probieren, ist allerdings ein spannender Ausblick.

Claudio Bacciagaluppi liefert in „Trompeter (und Hornisten) an der Mailänder Scala vor 1850“ eine Synthese mehrerer Felder, indem er den Blick auf die führenden Virtuosen der Scala in einer Umbruchszeit richtet. Seine These, dass die professionellen Biographien der Trompeter wesentlich von

den zeitgenössischen Entwicklungen auf den Gebieten Komposition, Technologie des Instrumentenbaus und der Soziologie des Musikerberufs geprägt wurden, ist mehr als tragfähig. Als die im klassischen Orchestersatz geforderten diskreten Haltetöne und schlichten Fanfaren in moderneren Kompositionen nicht mehr genügten und die Theatermusik immer mehr exponierte Solopassagen und mehr Dichte und Farbe im Klang verlangte, fühlten sich nicht wenige Instrumentalisten von den neuen Aufgaben überfordert und wurden an den Rand des Marktes verdrängt. Virtuosen der neuen Generation wie Guiseppe Araldi bedienten sich sowohl der Natur- wie auch Klappen- und Ventiltrompete (das geht u. a. aus der von ihm verfassten „Metodo per tromba“ (1835) hervor) und spiegelten damit auch die Schwelle im Instrumentenbau wider. Spätere Generationen von Trompetern nutzten allein die Ventiltrompete.

Markus Würschs Reflexionen über die Klappentrompete sind trotz ihrer Kürze eine schöne Zusammenfassung des instrumentenbaulichen und spieltechnischen Wissens über dieses Instrument. Ob sein Plädoyer, die für Klappentrompete geschriebenen Werke auch auf solchen zu spielen, Gehör finden wird, bleibt angesichts der an die Klangfarbe der modernen Orchestertrompete gewöhnten Hörer abzuwarten.

Den gedruckten Quellen widmen sich die Untersuchungen von Adrian von Steiger und Daniel Allenbach über Schulen für Klappentrompete und Ventilhorn. Sie spannen den Bogen von Italien über Österreich und Frankreich bis nach Großbritannien. Die Systematisierung dieser Quellen und der Abgleich mit den überlieferten Instrumenten bereichert nicht nur unser Wissen um Spieltechnik und Anforderungen an die Musiker, sondern gibt auch Auskunft über den Stellenwert, den die neuen Instrumente in der musikalischen Praxis erreicht hatten.

(Dezember 2016)

Philipp Küsgens

Classical Music in the German Democratic Republic. Production and Reception. Hrsg. von Kyle FRACKMAN und Larson POWELL. New York: Camden House 2015. 264 S., Abb., Nbsp. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture.)

Der Band vereint internationale und interdisziplinäre Texte zum Musikleben in der DDR. Aus dieser internationalen Perspektive heraus soll die festgestellte bisherige Konzentration der Forschung auf Populärmusik aufgebrochen und die klassische Musik in den Fokus genommen werden. Klassische Musik wird hier als Gegensatz zu Populärmusik, meist als zeitgenössische, sogenannte ernste Musik verstanden. Im Vorwort werden nicht nur ästhetische und soziologische Voraussetzungen für die Beschäftigung mit Musik aus der DDR erläutert, sondern auch Gründe für die bisherige Vernachlässigung der klassischen Musik in der englischsprachigen Forschung dargelegt. Einen Grund dafür sehen die Herausgeber in der Tatsache, dass Komponisten in der DDR weniger experimentierfreudig gewesen seien als beispielsweise solche aus Polen und deshalb keine entsprechende internationale Wahrnehmung erfahren haben (S. 1). Zudem müsse man immer noch gegen die Meinung ankämpfen, Musik aus Ostdeutschland sei ausschließlich propagandistisch gewesen. Beide Prämissen können in der deutschsprachigen Forschung als überwunden angesehen werden, man hat sich konkreten künstlerischen, ästhetischen, gattungsmäßigen, soziologischen und anderen Fragenkomplexen zugewandt, ohne die Frage nach dem Verhalten zum und im sozialistischen System auszuklammern. Die Tatsache, dass in der englischsprachigen Forschung entsprechende Vorurteile noch nicht ausgeräumt scheinen, erklärt den allgemeineren Zugriff einiger Texte auf die Thematik. Dabei wird Nina Noeskes Forderung zu Recht zitiert, die adäquaten ästhetischen Standards anzulegen und das Selbstverständnis der Komponisten und ihre Positionierung im DDR-Staat und seinem Mu-

sikleben zu betrachten (S. 5f. Fußnote 29). Auch die Perspektive einer scheinbar einheitlichen musikalischen Landschaft ist längst differenzierten Einzeldarstellungen gewichen. Dies zeigt sich in der deutschsprachigen Forschung an Arbeiten über einzelne Komponisten, Gattungen, ästhetische und soziologische Zusammenhänge oder regionale Entwicklungen.

Überholt scheint mir die ebenfalls angegriffene Diskussion der Frage, ob es unter den DDR-Komponisten „unbedingte Dissidenten“ gegeben habe (S. 7, Fußnoten 37 und 38), da dies nur im jeweiligen historischen und soziologischen Kontext beurteilt werden kann. Auch die Person Dmitri Schostakowitschs als Vorbild gäbe Raum zu einer intensiven Debatte. Hier ausschließlich Jakob Ullmann als Beispiel zu nennen, Hanns Eisler und Paul Dessau pauschal zu verwerfen und Komponisten wie Jörg Herchet zu vergessen, streift die meines Erachtens in dieser Form unnötige Diskussion nur am Rande.

Tatjana Böhme-Mehner fasst in ihrem den Band eröffnenden Aufsatz verschiedene Prämissen zusammen, die Musikleben in der DDR erst verstehbar machen und Vorurteile ausräumen. Dies betrifft nicht nur ihren Blickwinkel des Provinzialismus und die Darstellung der Möglichkeiten, die hieraus abseits der Hauptstadt und der Zentren Dresden und Leipzig erwachsen. Sie beschreibt sehr gut ostdeutsche Mentalitäten, das Verhältnis von Provinzdenken und kulturellem Erbe und betont die entscheidende Tatsache, dass Personenkonstellationen mehr als ästhetische Dogmen persönliche und künstlerische Lebensläufe in der DDR bestimmten. Ihr Beispiel der Geraer Ferienkurse wird nur skizziert. Solche provinziellen und privaten Initiativen zu erforschen, ist für das Verstehen des Musiklebens der DDR äußerst wichtig, weshalb zu hoffen ist, dass hier weitere Forschungsergebnisse veröffentlicht werden.

Ein als Überblick konzipierter Aufsatz ist auch derjenige von Golan Gur über Ernst Hermann Meyers *Mansfelder Oratorium*.

Lars Fischer skizziert in seinem Text die Entwicklung der musikwissenschaftlichen Ansichten und Herangehensweisen Georg Kneplers und markiert wichtige Abschnitte und Wendepunkte.

Peter Kupfer versteht klassische Musik hier als Gegensatz zu „zeitgenössisch“ und befasst sich mit statistischen und inhaltlichen Details von Inszenierungen der Bühnenwerke Richard Wagners in der DDR. Ebenfalls aus diesem Verständnis von klassischer Musik ist die Beschäftigung mit Aufführungen von Musik Gustav Mahlers in der DDR entstanden, der Juliane Schicker in ihrem Text nachgeht.

Dem Tanz wendet sich Jessica Payette mit ihrem Aufsatz über das Ballett *Neue Odyssee*, komponiert von Victor Bruns, zu. Dabei geht es auch um dessen Rezeption in der DDR und in Westdeutschland. Weiterführend könnte die Gestaltung einer Gegenwartshandlung mit der Diskussion über die Schaffung von Nationaloper und Gegenwartsooper in der DDR parallelisiert und nach der möglichen Debatte über ein Nationalballett gefragt werden.

Eine interessante Perspektive der Verknüpfung spezieller marxistischer und feministischer Interpretationsansätze in Ruth Berghaus' *Don-Giovanni*-Inszenierung von 1984/85 thematisiert Johanna Frances Yunker in ihrem Text. Sie erklärt ausführlich und einleuchtend, warum Berghaus' spezielle Sichtweise zu diametralem Verstehen und entgegengesetzten Interpretationen in Ost- und Westdeutschland geführt hat.

Martha Sprigge setzt sich in ihrem Text mit Hanns Eislers Begräbnis und der musikalischen Gestaltung der Trauerfeier auseinander und fördert mit großer Detailkenntnis das dichte intertextuelle Gewebe, das die dort erklangene Musik mit Eislers Werk und dem Werk anderer Künstler, aber auch der Gedächtniskultur und dem Selbstverständnis der DDR verknüpft, zutage.

Matthias Tischer diskutiert in seinem Text anhand der Rolle klassischer Musik im Werk Paul Dessaus ausführlich Aspekte des Sozialistischen Realismus, des Zusammen-

hangs von Staatsverständnis und klassischer Musik sowie der sogenannten Erbeaneignung, einem zentralen Begriff des kulturellen Lebens der DDR, und kontextualisiert damit auch andere Beiträge des Bandes.

Jonathan L. Yaegers Ausführungen zu Friedrich Schenkers Position in den Musikverhältnissen der DDR auf einem dritten Weg zwischen Dissidententum und Parteilkomponist sind sehr materialreich und zeigen die politische Relevanz von Schenkers Werken und die Art, mit der er mit ihnen den Diskurs in der DDR bereicherte.

Abgeschlossen wird der Band mit einem Text von Albrecht von Massow über Lothar Voigtländer, der anhand von dessen Biographie und Schaffensweise spezielle Aspekte des Komponistenseins in der DDR diskutiert, so den Kontext der säkularisierten Kunst im säkularisierten Staat, in dem der Komponist nicht nur seine künstlerische Autonomie gegen die Staatsästhetik, sondern auch seinen Glauben gegen die herrschende Ideologie verteidigen musste.

Trotz der Konzentration auf die DDR zeigen alle Beiträge des Bandes, dass eine besondere Bedingung des Musiklebens der DDR die gleichzeitige Abgrenzung und permanent stattfindende Rezeption in den Entwicklungen in der BRD bildete, die sowohl den einzelnen Komponisten als auch die gesamte Kulturpolitik betraf und für die Komponisten nochmals mindestens zweigeteilt in Richtung westdeutscher Entwicklungen und Abgrenzung zu ästhetischen Dogmen des sozialistischen Systems gehen mussten.

(Dezember 2016)

Katrin Stöck

JEAN COCTEAU: Écrits sur la musique. Texte gesammelt, präsentiert und kommentiert von David GULLENTOPS und Malou HAINE. Paris: Éditions Vrin 2016. 648 S., Abb. (MusicologieS.)

Zu Lebzeiten wurde Jean Cocteau wegen seiner äußerst vielseitigen künstlerischen Produktion (Filme, Theaterstücke, Libretti,

Ballettszenarien, Romane, Gedichte, Essays, Zeichnungen, Keramiken etc.) von seinen Kritikern gerne als „touche-à-tout“ abgetan. Diesem Vorwurf begegnete Cocteau regelmäßig mit dem Hinweis, dass sich doch letztlich sein gesamtes künstlerisches Schaffen problemlos unter einem Oberbegriff subsumieren ließe: dem der „poésie“. Ein Teil dieser „poésie“ (nämlich seine Gedichte, Theaterstücke und Romane) liegt inzwischen in neueren kritischen Ausgaben vor, sein publizistisches Werk hingegen ist bisher nur in einzelnen, verstreuten Publikationen zu finden. Diese Lücke wird nun teilweise geschlossen durch den Band *Jean Cocteau: Écrits sur la musique*, den David Gullentops (Professor für französische Literatur an der Universität Brüssel sowie Herausgeber der neuen *Cahiers Jean Cocteau*) und Malou Haine (Professorin für Musikwissenschaft an der Universität Brüssel) vorgelegt haben.

In insgesamt 310 Texten Cocteaus, die hier zum ersten Mal in einem Band vereint sind, wird deutlich, dass Cocteaus Interesse an der Musik seiner Zeit sich ebenfalls durch eine große Bandbreite auszeichnete: Zur Sprache kommen nicht nur Bühnenwerke, an denen er selbst als Autor beteiligt war (z. B. Reynaldo Hahns *Le Dieu bleu*, Erik Saties *Parade*, das Groupe-des-Six-Stück *Les Mariés de la Tour Eiffel*, Darius Milhauds *Le Train bleu* und *Le Bœuf sur le toit* oder Georges Aurics *Phèdre*), sondern auch Werke, an denen er selbst zwar keinen Anteil hatte, die aber für ihn aus verschiedenen Gründen von Interesse waren (z. B. Nikolaj Rimskij-Korsakovs *Scheherazade*, Claude Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune*, Maurice Ravel's *Daphnis et Chloé* oder Saties *Socrate*). Darüber hinaus thematisieren Cocteaus Texte die Aktivitäten zahlreicher berühmter Künstler, mit denen er teilweise in regem Austausch stand und die ein breites Panorama der damaligen Musikszene abbilden, z. B. Tänzer (Ida Rubinstein, Vaslav Nijinsky), Dirigenten (Ernest Ansermet, Igor Markevitch), Komponisten (Igor Stravinskij, Arthur Honegger, Francis Poulenc), Chansonsänger (Maurice Chevalier, Ma-

rianne Oswald, Charles Trenet, Édith Piaf) oder Jazzmusiker (Louis Armstrong).

Die in diesem Band versammelten Texte umfassen den Zeitraum von 1910 bis zu Cocteaus Todesjahr 1963 und stammen aus Musik- und Literaturzeitschriften, der Tagespresse, Buchveröffentlichungen, Konzertprogrammen, Ausstellungskatalogen, Radiointerviews, Ansprachen oder von Schallplattenhüllen. Insbesondere Cocteaus Beiträge zu Radiosendungen wurden bisher teilweise noch nicht in schriftlicher Form veröffentlicht. Die Herausgeber haben die Texte chronologisch angeordnet und in Kapitel unterteilt, die jeweils ein Jahrzehnt abdecken (1910 bis 1919, 1920 bis 1929 etc.). Zu Beginn jedes Textes weist ein Asteriskus nach, woher der Beitrag stammt, wann und wo er bereits publiziert wurde oder ob es sich um einen bisher unveröffentlichten Text handelt. Besonders hilfreich ist der zum Teil sehr umfangreiche Anmerkungsapparat, der in Form von Fußnoten äußerst detaillierte Informationen zu Personen, Werken sowie dem kulturhistorischen Kontext bereitstellt. Wenn ein Text bereits an mehreren Stellen publiziert wurde, werden die jeweiligen Varianten am Ende des Textes nachgewiesen. Das Gleiche gilt für die Manuskripte Cocteaus, die – falls vorhanden – ebenfalls für das Variantenverzeichnis herangezogen werden. So lässt sich genau nachvollziehen, wie Cocteau seine Texte überarbeitet hat, wie er die Gewichtung bestimmter Aussagen veränderte oder auch wie er im Laufe der Jahre seine Meinung geändert hat.

Ebenfalls in das Corpus der hier veröffentlichten Texte aufgenommen wurde Cocteaus Manifest *Le Coq et l'arlequin* (1918), in dem sich Cocteau als Verteidiger der musikalischen Moderne in Frankreich präsentierte und das einige der Komponisten des Groupe des six als ihr ästhetisches Programm verstanden wissen wollten. Bei diesem Manifest, das zweifellos zu den grundlegenden Dokumenten der neueren Musikgeschichte gehört, mussten sich die Herausgeber – wie bei anderen Texten dieses Bandes – die Frage stellen, welche der vorliegenden

Fassungen als Editionsgrundlage herangezogen werden sollte. Im Fall von *Le Coq et l'arlequin* existieren drei Druckfassungen, nämlich die Erstausgabe von 1918 (die tatsächlich aber erst im Januar 1919 erschienen ist), die Neuauflage vom September 1919 (in der bereits ein Aphorismus der Erstausgabe fehlt) und die – in der Regel zitierte – Neuauflage von 1926 innerhalb des Bandes *Le Rappel à l'ordre* (in der 16 Aphorismen der Erstausgabe weggelassen und zahlreiche Modifikationen vorgenommen wurden). Darüber hinaus gibt es noch die Druckfahnen zur Erstausgabe, anhand derer sich nachvollziehen lässt, wie die ursprüngliche – und von den Setzern nicht immer beachtete – Anordnung der Aphorismen aussah und welche Aperçus schon in der Erstausgabe weggefallen sind. Die Herausgeber haben sich dazu entschlossen, die Erstausgabe als Editionsbasis zu verwenden, da sie die „vollständigste“ der zu Lebzeiten Cocteaus veröffentlichten Ausgaben darstellt und an ihr sehr gut gezeigt werden kann, welche Abweichungen gegenüber den anderen genannten Fassungen bestehen.

Ein Plus dieses Bandes ist zudem die große Zahl von Illustrationen (insgesamt 137), die man den Texten beigelegt hat und deren Wiedergabequalität durchgehend hervorragend ist. Größtenteils handelt es sich um Zeichnungen Cocteaus, die er selber für viele der hier abgedruckten Texte angefertigt hat und die mit ihnen auf einer graphischen Ebene interagieren. Neben bekannteren Zeichnungen (etwa die Doppelkarikatur von Serge Diaghilev und Nijinsky auf S. 28) dürften selbst Cocteau-Kenner hier auf einige Entdeckungen stoßen (etwa das Porträt von Misia Sert am Klavier, S. 319). Ein Namens- und Werkregister am Ende des Bandes ermöglicht nicht nur das schnelle Auffinden der entsprechenden Abbildungen (kursive Seitenzahlen) und Textstellen, sondern auch der jeweiligen Hauptanmerkungen zu einer Person oder einem Werk (fett markierte Seitenzahlen).

Dieser über 600 Seiten umfassende Schriftenband wird mit seinem textkriti-

schen Variantenapparat und seinen detaillierten Anmerkungen höchsten wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht und dürfte unverzichtbar für all diejenigen sein, die sich mit Cocteaus Musik- und Kunstverständnis in einer fundierten Weise auseinandersetzen möchten. Darüber hinaus demonstriert dieser Band eindrucksvoll, dass die musikbezogenen Diskurse Cocteaus noch heute von großem Interesse sind, und belegt somit auch für die Musikwissenschaft die Aktualität jenes vielzitierten, an die Nachwelt gerichteten Diktums Cocteaus: „Je reste avec vous.“

(Februar 2017)

Markus Schneider

Expanding the Horizon of Electroacoustic Music Analysis. Hrsg. von Simon EMMERSON und Leigh LANDY. New York: Cambridge University Press 2016. X, 407 S., Abb.

Im Titel ihres Sammelbandes stellen die Herausgeber sich eine Aufgabe: Sie wollen den „Horizont der Analyse elektroakustischer Musik erweitern“. Ist dieser Horizont denn beschränkt? Hier wird Selbstkritik am eigenen Forschungsfeld formuliert, das Simon Emmerson und Leigh Landy in ihren Buchveröffentlichungen, als Betreuer von Studierenden und Forschungsprojekten sowie Landy als Herausgeber der Zeitschrift *Organised Sound* maßgeblich prägen: Wir müssen etwas ändern! „Ah, but it is never that simple“ (Katharine Norman, S. 376). Was analysiert wird und mit welchen Mitteln, schreibt Katharine Norman in ihrem Beitrag, ist nicht nur von der Komposition im Fokus abhängig, sondern auch von deren Kontext. Damit steht sie für den von der sogenannten „New Musicology“ geprägten Reformwillen, der auch in mancherlei Hinsicht die Herausgeber geleitet hat, ohne dass dies explizit wird (vgl. allerdings Simon Emmerson, „Where next? New music, new musicology“, in: EMS 2007, http://www.ems-network.org/IMG/pdf_EmmersonEMS07).

pdf [Zugriff: 11. Januar 2017]). Die Auswahl der analysierten „Schlüsselwerke“ (S. 195ff.) ist zumeist unbegründet. Das bestätigt den Verdacht, hier werde absichtsvoll jenseits eines Kanons elektroakustischer Musik analysiert. Unter den besprochenen Stücken sind erfreulicherweise viele aktuelle Kompositionen wie Diana Salazars *La voz del fuelle* (2011), Trevor Wisharts *Encounters in the Republic of Heaven* (2010), Hans Tutschkus *Zellen-Linien* (2007), Andrew Lewis' *Penmon Point* (2003), um nur die herkömmlich dem Genre zugerechneten Stücke zu nennen. Die meisten der vier Autorinnen und 14 Autoren gehen mit recht traditionellen Fragestellungen an ihre Analysen heran und zeichnen sich stattdessen durch die Erweiterung des Genres – die differenzierte Betrachtung der Begriffe Genre und Kategorie in der Einleitung ist unbedingt lesenswert – der elektroakustischen Musik aus: Diese Erweiterungen liegen in Soundscape-Kompositionen, also auf Field-Recordings beruhenden Stücken, aber auch Electronica, also experimenteller Electronic Dance Music bzw. Techno. Leigh Landy nennt viele Richtungen elektroakustischer Musik, schlicht „sound-based“, also klangbasierte Musik oder Komposition, um sie von „note-based composition“, notenbasierter Komposition, der herkömmlich notierten Musik, zu unterscheiden. Im speziellen Fall der Analyse einer Komposition von Trevor Wishart, dessen Ausgangsmaterial Sprachaufnahmen sind, spricht Landy sogar von „word-based composition“. Die von einem Rhythmus-track dominierte elektronische Tanzmusik ist oft auch Loop-basiert. Hinzu kommt in anderen Medien oder Medienverbänden organisierte elektroakustische Komposition oder Klanggestaltung, beispielsweise das klangliche Ergebnis von komplexen DJ-Routinen, Klangskulpturen und Audio-only-Computerspielen. Letztere drei sind offene Formen, die wie live-elektronische Musik mit jeder Auf- oder Ausführung eine andere Erscheinungsform annehmen. Die „klassische“ elektroakustische Musik, also akusmatische Musik, ist hingegen auf einem

Speichermedium, ursprünglich Magnettonband, fixiert, womit sie wiederholbar ist und weitgehend unabhängig von einer interpretierenden Person wird. In den Analysebeiträgen wird jedoch auch für die mobilen Formen auf Aufnahmen einer Interpretation, also Klangdokumentationen, zurückgegriffen, um die Analysen nachvollziehbar zu machen. Hierin zeigt sich ein anderes Leitbild, nämlich ein naturwissenschaftliches Paradigma von Transparenz des Analyseaufbaus und Wiederholbarkeit der Analyse. Eine dritte Leitlinie liegt in der Höranalyse: Gemäß der Tradition einer weitgehend partiturlosen Musik soll die Analyse vor allem hörend vollzogen werden (z. B. Emmerson, S. 333, ders./ Landy, S. 8). Im Hintergrund steht also auch eine Idee von Analyse als „Schule des Hörens“, wie sie beispielsweise in Gary S. Kendalls kognitivem Ansatz durchscheint. Der Sammelband zeigt Analyse damit auch als Kompositionslehre (explizit: Norman, S. 379), denn mit Ausnahme der Musikwissenschaftlerin Kersten Glandien sind alle Beitragenden auch Komponistinnen und Komponisten elektroakustischer Musik. Besonders deutlich wird das in Tae Hong Parks spielerischer Analyse: Durch Anwendung von Kompositionstechniken, wie schneller oder langsamer Abspielen („companded listening“ = „compressed“ und „expanded“, Park, S. 131), fand Park heraus, dass in Edgar Varèses *Poème électronique* nach ca. fünf Minuten Hundebellen und Vogelgezwitscher die Ausgangsklänge bilden (Park, S. 139). Doch eigentlich stellt Park eine selbstentwickelte Analyse-Software vor, mit der er in Zukunft auch den emotionalen Ausdruck eines Musikstücks visualisieren möchte (Park, S. 141). In vielen Beiträgen sind Musikbeispiele in Form eines annotierten Sonagramms eingefügt, das mit EAnalysis erstellt wurde. Diese kostenlos verfügbare Analysesoftware (<http://logiciels.pierrecouprie.fr/>) steht im Zentrum des Buchs und wird von ihrem Entwickler Pierre Couprie vorgestellt. EAnalysis wurde in einem Forschungsprojekt an der De Montfort University in Lei-

cester entwickelt, aus dem außerdem das vorliegende Buch und die Website OREMA hervorgingen. Michael Gatt entwickelte das Online Repository for Electroacoustic Music Analysis, eine Veröffentlichungsplattform mit Kommentar- und Überarbeitungsmöglichkeiten, auf der sich die Forschenden austauschen sollen. Sie soll eine Alternative zur fixierten Buchpublikation von Analysen anbieten, wie sie der vorliegende Sammelband darstellt. Zwischen Tradition, wie dem Buchformat, und Reform changierend, erweitern die Herausgeber, deren kuratorische Leistung dabei hervorgehoben werden muss, erstens die Musikstile, die unter das Genre elektroakustische Musik gezählt werden (siehe oben), zweitens die Analysewerkzeuge (theoretische Auseinandersetzungen aus dem zweiten Buchabschnitt, die hier nicht besprochen wurden, und EAnalysis) und drittens die Zielgruppe von Musikanalysen: Was Landy schon wiederholt gefordert hatte, dass sich die Kunstmusik für neue Hörergruppen öffnen müsse, geht er seit einiger Zeit offensiv an, hier durch eine Analyse in einfacher Sprache für junge Leute und indem er ein elektroakustisches Kompositionsprogramm für allgemeinbildende Schulen entwickelte. Sie haben tatsächlich etwas geändert!

(Januar 2017)

Julia H. Schröder

Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis. Teil 3: Die Moderne. Hrsg. von Jon LAUKVIK. Stuttgart: Carus-Verlag 2014. 351 S., Nbsp.

Als dritter Band der *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis* ist hier ein Band mit dem Titel *Die Moderne* erschienen, ein faszinierendes Kompendium, das einen umfassenden Überblick über Orgelmusik des 20. Jahrhunderts aus der Sicht der Interpreten gibt. Namhafte Autoren und Orgelvirtuosen sind in dem von Jon Laukvik herausgegebenen Band vertreten: Armin Schoof behandelt unter dem Titel „Neoklassizismus“ die deutsche Literatur vor allem aus

der ersten Hälfte des Jahrhunderts, Jeremy Filsell die Orgelmusik von Marcel Dupré, Hans Fagius die von Maurice Duruflé, gleich drei Autoren – Hans-Ola Ericsson, Anders Ekberg und Markus Rupprecht – besprechen die Orgelwerke Messiaens, Guy Bovet kommentiert die Werke Jehan Alains, und Bernhard Haas trägt zwei abschließende Beiträge bei: einen über Schönberg, Milhaud und Kodály sowie eine Tour de force über die orgelmusikalische Avantgarde unter dem Titel „Orgelstücke aus den letzten 60 Jahren“. Die kürzeren oder längeren und in die Kategorien „leicht“, „mittel“ und „schwer“ eingeteilten Kommentare von Haas ergeben geradezu ein Kompendium avantgardistischer Orgelmusik, das es so bisher nicht gegeben hat. Haas breitet eine staunenswerte Fülle aus, wobei ihm treffende und zum Verständnis des jeweiligen Werks hilfreiche Kommentare gelingen. Ergänzt werden diese Kommentare durch essayistische Gedanken etwa zur graphischen Notation, ein Repertoireverzeichnis sowie eine knappe kommentierte Literaturübersicht.

Der Umfang der verschiedenen Abschnitte des Bandes ist sehr unterschiedlich, dürfte aber die momentane Wertschätzung widerspiegeln: Während die Komponisten Hugo Distler, Paul Hindemith, Johann Nepomuk David und Kurt Hessenberg auf 23 Seiten arg lieblos behandelt werden und es Ernst Pepping nur auf eine bloße Nennung seines Namens bringt, werden Olivier Messiaen und seinen Orgelwerken fast 150 Seiten gewidmet. Aber das dürfte tatsächlich die Verhältnisse vor allem auch in dem hier eingenommenen internationalen Maßstab wiedergeben, wie sie sich im Konzertbetrieb und in der derzeitigen Wertschätzung durch die Organisten zeigen.

Inhaltlich ist das Werk notwendigerweise heterogen. Das Material, das die Autoren ausbreiten, ist äußerst vielfältig und zu einem nicht geringen Teil unbekannt, und zahllose Komponisten und Werke werden besprochen und unter häufig wechselnden Blickwinkeln betrachtet. Die in dem Band

angesprochenen Aspekte sind so disparat, dass sich das Ganze unter einem einzigen Begriff „Historische Aufführungspraxis“, den der Titel aufruft, nicht mehr fassen lässt. Zahllose Namen, Daten und Fakten, Deutungsperspektiven, Werkbeschreibungen auch entlegener Stücke stehen neben persönlichen Interpretationserfahrungen. Werkkommentare der Komponisten werden ausgiebig zitiert und treten neben Registrier-vorschläge, Tipps zu Fingersätzen oder kompositionstechnische Erläuterungen. Prägnanz und Einheitlichkeit der Perspektiven und historische Gerechtigkeit kollidieren mit dem Wunsch nach möglichst umfassender Darstellung verschiedener Repertoires des 20. Jahrhunderts.

Redaktionell ist der Band sorgfältig gemacht, und die zahllosen Notenbeispiele sind wertvoll und hilfreich, zumal viele der Stücke ja nicht leicht erreichbar sind. So ist ein Handbuch zur Orgelmusik des 20. Jahrhunderts mit recht individuellen und wechselnden Schwerpunkten entstanden, in gewisser Weise eine Wundertüte, in der man viel finden kann, ein bereicherndes Lesebuch, das immer wieder andere Perspektiven auf dieses Repertoire eröffnet.

(Dezember 2016) *Burkhard Meischein*

PETER PETERSEN: Hans Werner Henze – Ingeborg Bachmann. „Undine“ und „Tasso“ in Ballett, Erzählung, Konzert und Gedicht. Schliengen: Edition Argus 2014. 132 S., Abb., Nbsp.

2004 erschienen die *Briefe einer Freundschaft* in einem Band des Piper-Verlags, der einen großen Teil des überlieferten Briefwechsels von Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann erstmals der Öffentlichkeit zugänglich machte. Der damals 78-jährige Henze versah den bei Piper verlegten Band mit einem persönlichen Vorwort. Er beschreibt darin die intensive persönliche Beziehung zwischen der berühmten Lyrikerin und ihm, erinnert sich an die „Aura einer gegenseitigen und geschwisterlichen Zunei-

gung“ (Ingeborg Bachmann, Hans Werner Henze, *Briefe einer Freundschaft*, hrsg. von Hans Höller, München 2004, S. 8). Sowohl die künstlerische als auch die private Seite der Zusammenarbeit von Henze und Bachmann seit ihrem ersten Treffen 1952 bei der „Gruppe 47“ hat die Germanistik und die Musikwissenschaft seither gleichermaßen beschäftigt, gelten doch Henze und Bachmann auch heute noch als das Künstlerpaar des 20. Jahrhunderts par excellence. Sie verkörpern in ihrer Zusammenarbeit und ihrer Sprach- und Musikästhetik prototypisch die Vereinigung von Musik und Dichtung: Aus ihrer Freundschaft gingen zwischen 1953 und 1964 sechs gemeinsame Werke hervor, für zwei von Henzes Opern verfasste Bachmann die Libretti (den Operntext für *Der Prinz von Homburg* nach Heinrich von Kleist und das Originallibretto für den *Jungen Lord* nach Wilhelm von Hauff). Keines der gemeinsamen Werke blieb von der Wissenschaft unbeachtet.

Nach dem Tod des Komponisten 2012 erfuhr die Henze-Forschung mit dem Bemühen um eine Werkzusammenschau neue Impulse (vgl. *Hans Werner Henze und seine Zeit*, hrsg. von Norbert Abels und Elisabeth Schmierer, Laaber 2013). Auch Peter Petersen thematisiert nun im vorliegenden Band noch einmal das gemeinsame Schaffen von Henze und Bachmann vor dem Hintergrund des 2004 erschienenen Briefwechsels. Er schreibt mit dem Wissen eines langjährigen Henze-Forschers und schöpft dabei unter anderem aus persönlichen Gesprächen mit dem Komponisten. So entstand eine zwar in Teilen subjektive, aber gerade deshalb umso lesenswertere Mischung aus biographischer Zusammenschau, persönlichen Deutungsangeboten für die Werkinterpretationen und musikalischer Analyse. Eine besondere Leistung des Bandes liegt darin, mit den Interpretationsangeboten der Bachmann-Forschung auch die germanistische Perspektive zu integrieren.

Die von Petersen vorgestellten Werkkomplexe entstanden nicht, wie die oben genannten gemeinsamen Werke, in Kopro-

duktion. Sie geben gleichwohl Hinweise auf den künstlerischen Dialog von Henze und Bachmann, sei es durch ein gemeinsames Sujet oder aber gegenseitige Widmungen: Zunächst betrachtet Petersen die beiden Undine-Projekte (Henzes Ballett *Undine* einerseits und Bachmanns Erzählung *Undine geht* andererseits), dann Henzes *Arioso* nach Torquato Tasso und Bachmanns Gedicht *Enigma*.

Der Frage, ob Henzes und Bachmanns Undine-Projekte, die etwa gleichzeitig begonnen wurden, indirekt miteinander zusammenhängen, ging Petersen bereits in seinem Aufsatz „Die Undine-Projekte von Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann“ (in: *Hans Werner Henze und seine Zeit*, hrsg. von Norbert Abels und Elisabeth Schmierer, Laaber 2013, S. 107–126) erstmals nach. Er festigt in dem nun vorgelegten Band seine dort vorgetragenen Thesen. Der ausführlichen semantischen Analyse von Henzes Ballettmusik – im Hinblick auf Intervallkonstellationen, Reihengebrauch und Zitate unter Einbindung von Henzes Schrift *Undine. Tagebuch eines Balletts* (1959) – setzt Petersen schließlich die von der Germanistik erarbeiteten Lesarten von Bachmanns Erzählung *Undine* entgegen. Der Schwierigkeit, derart unterschiedliche Gattungen wie ein Ballett und eine Erzählung miteinander zu vergleichen, hält er die „biographischen Tatbestände bei Henze und Bachmann“ entgegen, die einen Vergleich „mit seltener Dringlichkeit“ nahelegen (S. 69): „[...] ihr gemeinsames, problematisches, ‚undineskes‘ Zusammenleben, ihr intensiver künstlerischer Austausch, der übereinstimmende Zeitpunkt von beider Hinwendung zum Undine-Stoff.“ Gemeinsam ist beiden Werken zweifellos die Verknüpfung des Mythos von der schönen Wasserfrau mit der neuzeitlichen Idee von Kunst. Die unterschiedlichen Erzählperspektiven hingegen führen, so Petersen, zu jeweils anderen Akzentsetzungen: Während Henze in seinem Ballett die traditionell zu diesem Sujet gewählte Perspektive auf Undine aus der Menschen-sicht einfängt, kehrt Bachmann den Blick-

winkel um: Hier werden der Menschenwelt ihrerseits von Undine in kritischem, gegenwartsbezogenen Ton „ihre starren Konventionen, ihr mörderischer Alltag, ihr Dasein in erstickender Ehe [...] vorgehalten“ (S. 71). Interpretiere man Bachmanns Erzählung als Antwort auf Henzes Ballett, so formuliert sie Petersen zufolge darin eine deutliche Kritik am „Besingen des reinen Naturzustands“ (ebd.), der am Ende in Henzes Musik durchscheint.

In einem zweiten großen Abschnitt stellt Petersen seine Thesen zum intertextuellen Dialog der beiden Künstler anhand von Henzes *Arioso* und Bachmanns Gedicht *Enigma* vor. Ein enger Bezug liegt hier schon deshalb nahe, weil *Enigma* mit der Widmung „für Hans Werner Henze aus der Zeit der ARIOSI“ versehen und von Bachmann selbst als „Antwort auf *Arioso*“ (*Schriften aus dem Nachlass. Österreichische Nationalbibliothek Wien*, Beilage 26, K-Zahl 1227, Nachlassnummer 303) bezeichnet wurde. Auch hier liefert Petersen eine semantische Analyse der Musik Henzes, bevor er Interpretationsangebote zu Bachmanns Gedicht *Enigma* diskutiert. Er deutet die Widmung Bachmanns als „Anspielung auf eine bestimmte Phase des gemeinsamen Lebens“ (S. 112) von Dichterin und Komponist.

Gleichsam anstelle einer grundlegenden methodologischen Reflexion einer derart engen Verknüpfung von Leben und Werk schließt Petersen mit dem Fazit: „Lebensumstände können der Anlass für ein Kunstwerk sein [...]. Als fertiges Gebilde [...] lässt das Werk den Entstehungsanlass dann aber weit hinter sich und beansprucht allgemeine Gültigkeit im Gefüge einer öffentlichen Kultur“ (S. 115). Die Fragen, die er an die Werke Henzes und Bachmanns aus biographischer Perspektive stellt, zeigen, dass das Nachdenken über Künstlerbiographie und Kunst noch immer hochaktuell ist.

Ein zusammenfassender Nachruf auf Hans Werner Henze (Wiederabdruck aus der Zeitschrift *Das Argument*, 2012) führt noch einmal Petersens langjähriges inneres Engagement für Henzes Werk vor Augen.

Der unter die berühmtesten deutschsprachigen Opernkomponisten des 20. Jahrhunderts zählende Henze hatte eine bessere Gesellschaft im Diesseits nicht als Utopie begriffen, sondern war darum bemüht, sie in jedem seiner gesellschaftskritischen Musiktheaterwerke indirekt oder direkt zu vergegenwärtigen. Das vom Argus-Verlag sehr ansehnlich aufgemachte, mit Fotos versehene lesenswerte Buch bildet den gelungenen Auftakt für neue Impulse der Henze-Forschung nach dem Tod des Komponisten. (November 2016) *Antje Tumat*

TOBIAS ROBERT KLEIN: Musik als Ausdrucksgebärde. Beiträge zur kultur- und wissenschaftlichen Erforschung der musikalischen Körperkommunikation. Paderborn: Wilhelm Fink 2015. 364 S., Abb., Nbsp. (Trajekte. Eine Reihe des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung Berlin.)

Das von Tobias Robert Klein abgesteckte Feld ist in seinem Unterfangen, Musik als Ausdrucksgebärde zu verstehen, denkbar weit. Die behandelten Gegenstände reichen von den ikonischen Zeugnissen der altägyptischen Cheironomie bis zu Jani Christous Komposition *Strychnine Lady*, von E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Ritter Gluck* bis zu ghanaischen Trauer Ritualen, von der mittelalterlichen Musiktheorie bis zu den Entwürfen der um 1900 im Entstehen begriffenen vergleichenden Musikwissenschaft. Das Spektrum der herangezogenen Theorien und Methoden erstreckt sich von den philosophisch-anthropologischen Ansätzen Helmuth Plessners und Giorgio Agambens bis zu den Neurowissenschaften. Derart disparate Gegenstände und Methoden versammelt der Verfasser zum einen, um die Relevanz solcher Aspekte von Musik aufzudecken, die gewöhnlich von der Musikwissenschaft nur am Rande wahrgenommen werden, zum anderen, um Gemeinsamkeiten zwischen manchmal eben doch nur

scheinbar weit auseinanderliegenden musikalischen Phänomenen aufzudecken.

Der Begriff der Ausdrucksgebärde kommt dabei in zumindest zwei Ausprägungen zum Tragen. Musik kann erstens klanglich als Ausdrucksgebärde fungieren und das musikalisch-klangliche Erleben kann zweitens in körperlichen Ausdrucksgebärden eine wie auch immer geartete Umsetzung finden. Ob das von Klein ausgebreitete vielgestaltige Material unter einem wie auch immer definierten Begriff der Ausdrucksgebärde systematisierbar wäre, oder ob es eher in einem Rahmen von Familienähnlichkeiten im Sinne Ludwig Wittgensteins anzusiedeln wäre, das steht auf einem ganz anderen Blatt und bedürfte einer eingehenderen Betrachtung, denn anders als der Titel des Buches vermuten lässt, beschränkt sich Klein nicht auf eine rein kultur- und wissenschaftliche Aufarbeitung seiner Gegenstände. Vielmehr sucht er nach einer Verbindung natur- und kulturwissenschaftlicher Verfahren, in der die Neurobiologie eine allgemeine Grundlage für die Erörterung der kulturellen Spezifika bereitstellen würde. Mögliche Anknüpfungspunkte zwischen den verschiedenen Disziplinen herauszustellen, ist in hohem Maße verdienstvoll. Allerdings verdeutlichen die zahlreichen Analogieschlüsse, die Klein von musikalischen Ausdrucksgebärden und deren literarischen und musiktheoretischen Schilderungen zu Neurobiologie und Anthropologie zieht, ebenso sehr die Schwierigkeiten, die dazu zu bewältigen wären. Bisher ist nämlich nicht einmal klar, worin die Beziehungen zwischen Ausdruck, Erleben und neuronalen Prozessen bestehen könnten, und wie das eine in das andere übersetzbar wäre. Somit steht ferner nicht fest, ob und wie die neurobiologische Außenperspektive und die kultur- und geisteswissenschaftliche Innenperspektive auf diese Dinge miteinander vermittelt werden könnten. Immerhin bilden Kleins Überlegungen den Anstoß zu einer solchen Debatte in der Musikwissenschaft.

Neben den musikalischen Ausdrucksgebärden thematisiert das Buch gelegentlich

auch deren weiteres Umfeld, so etwa die eingehend behandelte Physiognomik Johann Caspar Lavaters, die zu den zentralen Orten der Reflexionen über Ausdrucksphänomene im späten 18. Jahrhundert gehörte. Die physiognomischen Züge eines Gesichts sind selbstverständlich keine Gebärde. Lavaters Überlegungen erfolgten unter der Prämisse, in der äußeren Physiognomie käme der innere Charakter eines Menschen zum Ausdruck. So instruktiv die wissenschaftlichen Erläuterungen dazu sind, so problematisch sind die von Klein insinuierten Übertragungen auf die jüngere neurowissenschaftliche Emotionsforschung zur Musik. Ähnliches gilt für die ansonsten gelungene Einbettung der Hoffmann'schen Erzählung *Ritter Gluck* in den Kontext der spekulativen Naturphilosophie der Frühromantik. Hoffmanns Figurendarstellung wird in allzu direktem Wortsinn genommen, obgleich nicht einmal feststeht, wer und was die Titelfigur der Erzählung eigentlich sein soll.

Faszinierend ist die Zusammenstellung der Zeugnisse aus der frühen vergleichenden Musikwissenschaft, die Klein zu Recht wieder ins Gedächtnis rufen möchte. Die an der Gründung dieser Disziplin beteiligten Gelehrten thematisierten zwar durchaus unterschiedliche musikalische Aspekte als Ausdruck, die von ihnen dazu verwendeten Mittel allerdings weisen enorme Ähnlichkeiten auf. Alle zeichneten sie, im Buch mit reichlichen Abbildungen belegt, Kurven von Ausdrucksverläufen. Musikalische Ausdrucksgebärden wurden in der Wissenschaft durch graphische Ausdrucksgebärden ersetzt. Weitere wissenschaftsgeschichtliche Ausleuchtungen zur Funktion solcher Analogien würden sich verlohnen, ebenso eine Kontextualisierung mit den zeitgleichen, zum Teil ganz ähnlichen künstlerischen Tendenzen.

Musik bietet sich über ihre reine Funktion als Ausdrucksgebärde hinaus auch als eine Zeichenform an, die diskursiv in der Auseinandersetzung mit Ausdrucksphänomenen genutzt werden kann. Darauf scheinen die ausführlichen Erörterungen zu Richard Wagner, insbesondere der Kundry-Fi-

gur im *Parsifal*, hinauszulaufen. Dass Wagner im Kontext der musikalischen Gestik eine tragende Rolle zugewiesen bekommt, ist ertragversprechend und problematisch zugleich; ersteres, da der gestische Aspekt seiner Musik noch kaum jemandem entgegen ist, letzteres aus demselben Grund. Wagners Musik nämlich ist überdeutlich als gestisch intendiert. Die Engführung von Wagners musikalischem Denken und Charles Darwins Evolutionstheorie, die wohl auch das von Klein anvisierte Zusammenspiel von Natur- und Kulturwissenschaft in Bezug auf Musik plausibilisieren soll, leistet gerade dies nicht. Die unüberhörbare Absicht Wagners auf das Gestische weist eher darauf hin, dass Musik nicht einfach als Musik schon Ausdrucksgebärde ist, sondern als Ausdrucksgebärde in irgendeiner Weise gewollt werden muss, um es zu sein.

Kleins Bestreben, die Musiken aus allen menschlichen Kulturen ausgehend von den „universalen neurobiologischen Voraussetzungen körperlicher Bewegung“ innerhalb eines gemeinsamen „intellektuellen Raums“ (S. 315) zu verhandeln, stellt ein hehres Ziel dar, erschließt aber nicht jede Musik in treffender Weise und steht wie gesagt methodisch und theoretisch vor erheblichen Schwierigkeiten. Zudem darf bei Zugrundelegung eines derart basalen Verhandlungsrahmens nicht unterschlagen werden, dass nicht nur das die Kulturen Verbindende in den Vordergrund rückt, sondern zugleich ihre Konfliktpotentiale, die ebenfalls auf diese Grundlage zurückzuführen sind. Nicht zufällig dienen in der Menschheitsgeschichte musikalische Ausdrucksgebärden nur allzu häufig der Motivation zu kriegerischen Handlungen. Die Durchführung des von Klein angestoßenen Vorhabens wäre eine äußerst anspruchsvolle Aufgabe.

(Februar 2017)

Boris Voigt

JULIA H. SCHRÖDER: Zur Position der Musikhörenden. Konzeptionen ästhetischer Erfahrung im Konzert. Hofheim: Wolke Verlag 2014. 198 S., Abb.

Selten ist das ästhetische Potential des Hörens so vielseitig reflektiert worden. Julia H. Schröder zeigt anhand von vorwiegend innovativen und experimentellen Konzertformaten im Berlin des beginnenden 21. Jahrhunderts eine Vielzahl von Möglichkeiten der Musikwahrnehmung auf. Dabei geht die Autorin u. a. mit Helga de la Motte-Haber von ästhetischer Erfahrung als einem Prozess aus, der nicht primär vom klingenden Phänomen, sondern vielmehr von der Haltung des Hörenden bestimmt wird. Grundannahme ihrer Analysen ist, dass diese Haltung durch gewisse „Inszenierungsparameter“ (S. 12) nicht nur der Musik, sondern auch der Konzertrahmung begünstigt werden könne. Auch letztere könne gezielt eingesetzt werden, um „eine Situation her[z]ustellen, welche ein *möglichst großes Potenzial birgt, eine ästhetische Erfahrung zu machen*“ (S. 12, Hervorhebung J. H. S.). Die intentionale und planvolle Gestaltung der Konzertsituation, d. h. ihre Rahmung und das, was davon einen Einfluss auf das Hören haben kann, stehen im Vordergrund. Schröder schließt von unterschiedlichen Konzepten zur Gestaltung der Hörsituation auf die Vorstellungen der KonzertveranstalterInnen, KonzertdramaturgInnen, MusikerInnen und KomponistInnen von erstrebenswerten Hörmodi der RezipientInnen. Typisierungen oder eine Definition von „Hörmodus“ bleiben dabei aus – vielmehr werden in mehrfacher Hinsicht Möglichkeitsräume erörtert.

In Abgrenzung zu einem einzigen beherrschenden „Ideal des aktiven Hörens, des strukturellen Hörens und der geistigen Arbeit“ (S. 176), das im 19. und 20. Jahrhundert prägend gewesen sei, diagnostiziert Schröder für das beginnende 21. Jahrhundert eine Diversifikation von Höridealien. Diese stimmen allerdings in dem Punkt

überein, dass die ästhetische Wirkung durch eine veränderte, nicht-alltägliche Außen- und Selbstwahrnehmung herbeigeführt wird. Diese Wahrnehmungsveränderung kann durch eine Veränderung nicht nur der auditiven, sondern auch weiterer Sinneswahrnehmung bewirkt werden. Hier liegt Schröders Fokus auf dem Menschen als konkrete Wahrnehmungseinheit und seine „räumliche Stellung“ als Hörender (S. 7) begründet.

Ausgehend von vier grundsätzlichen Bewegungskonstellationen zwischen Schallort und HörerIn (fix/fix, fix/bewegt, bewegt/fix, bewegt/bewegt, vgl. S. 69) lotet Schröder den Effekt gezielter Einflussnahmen vor allem auf Ohren, Augen, Körpergefühl und Zeitwahrnehmung der RezipientInnen durch die jeweilige Konzertsituation aus. So werden entsprechende Konzepte beispielsweise von Dunkelkonzerten, Klangmassagen oder beobachtetem Zuhören vorgestellt. Häufiges Ziel sei dabei eine „Intensivierung des Hörerlebnisses“ (u. a. S. 53) bis hin zur „immersiven Erfahrungsgestaltung“ (u. a. S. 26).

Konsequent bleibt die Autorin bei ihrem Fokus auf die Musikhörenden, indem sie bei der Aufteilung ihrer Großkapitel weder nach KonzertveranstalterInnen, KonzertdramaturgInnen, MusikerInnen oder KomponistInnen noch nach Konzertart, sondern nach angestrebtem Effekt bei den Musikhörenden differenziert. So stellt sie anhand zahlreicher Konzertbeispiele über die konkrete Musik hinausführende Einflussnahmen auf die Außen- und Selbstwahrnehmung vor: mittels Beleuchtungsvariationen beeinflusste Selbstwahrnehmung zwischen Individuums- und Gruppenerlebnis (Kapitel 1), Körperwahrnehmung innerhalb spezifisch gestalteter oder funktionsfern verwendeter Räume mit und ohne Sitz- oder Liegegelegenheiten (Kapitel 2), Selbstwahrnehmungsaufösungen durch virtuelle und simulierte Musikräume im Gegensatz zur Herbeiführung besonderer Präsenzerfahrungen (Kapitel 3), Manipulationen der Zeitwahrnehmung (Kapitel 4) bis hin zu au-

ditiver Wahrnehmungsmanipulation im öffentlichen Raum (Kapitel 5).

Schröder besticht in ihren Darstellungen und Analysen durch profunde und innovativ dargestellte Kenntnisse nicht nur der Berliner Konzertszene. Der Begriff des Konzerts ist dabei denkbar breit gefasst. Dies leuchtet überwiegend ein und macht einen großen Reiz des Buches aus. Manche Ausführungen und Begriffstrennschärfen lassen allerdings eine deutlichere LeserInnenführung missen. So fragt man sich teilweise, wie die in der Einleitung angekündigten, nicht weiter definierten „innovativen Konzertformate“ (S. 7) zu verstehen sind. Besprechungen „normaler“ Live- oder Improvisationskonzerte sowie sehr ausführliche Darstellungen zu Soundwalks oder StraßemusikerInnen können hier überraschen – dass beispielsweise allein das auf einem Plakat um 2010 gedruckte „live and in bodily presence“ (S. 99) Grund genug sei, ein entsprechendes Konzertformat im 21. Jahrhundert als „innovativ“ im Kontext von Präsenzerfahrungen hervorzuheben, erscheint ein bisschen hoch gegriffen. Auch auf die Analysen zur Kundenfreundlichkeit durchschnittlicher Konzertanfangszeiten hätte man bei der sonst auf Hörsituationen konzentrierten Studie verzichten können, um sich beispielsweise umso mehr auf Schröders im gleichen Kapitel besprochene faszinierende Beispiele, wie das dreiwöchige Konzert *Nowhere* (2012) des Pianisten Marino Formenti, einzulassen.

Die teils sehr ausführlichen historischen Kontextualisierungen, die die Autorin für die dargestellten Wahrnehmungsmanipulationen gibt, beeindrucken überwiegend durch breite historische Kenntnisse, ausführliche Herleitungen und Abgrenzungen. An manchen Stellen entsteht allerdings ein etwas eklektischer Eindruck. Es fällt zum Teil schwer nachzuvollziehen, warum etwa gerade das angeführte Beispiel ausschlaggebend für das Verständnis des hunderte Jahre später stattgefundenen Berliner Konzerts sein soll. Auch hier wäre eine klarere Darstellungsmethode wünschenswert gewesen.

Insgesamt liegt mit dieser Studie jedoch eine innovative und äußerst anregende Aufarbeitung aktueller Musikhörsituationen vor. Die Autorin gibt dabei selbst als ein Ergebnis an, dass „vor allem [...] Fragen aufgeworfen [wurden], anhand derer Konzertsituationen und Hörkonzepte untersucht werden können“ (S. 175). Eine der anregendsten Fragen, die Schröder immer wieder aufgreift, ist die nach der jeweils konzeptionell angestrebten Aktivität oder Passivität beim Hören – zwischen notwendig aufgeschlossener Hörhaltung (Aktivität?) und notwendiger Bereitschaft, manipuliert zu werden (Passivität?) –, über die in jedem Fall weiter nachgedacht werden sollte.

(Februar 2017)

Ina Knoth

Sound und Performance. Positionen – Methoden – Analysen. Hrsg. von Wolf-Dieter ERNST, Nora NIETHAMMER, Berenika SZYMANSKI-DÜLL und Anno MÜNGEN. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2015. 724 S., Abb. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 27.)

Performative und klangliche Dimensionen sollten, so ließe sich vermuten, seit jeher ihre Berücksichtigung und wissenschaftliche Würdigung als konstitutive Elemente der Musik gefunden haben. Dass dem nicht so ist, zeigen verstärkte Bemühungen in der letzten Zeit, Erkenntnisse aus benachbarten performativen Disziplinen fruchtbar zu machen und tradierte Herangehensweisen an Musik zu hinterfragen. Exemplarisch steht dafür unter anderem Nicholas Cooks jüngstes Buch *Beyond the Score: Music as Performance* (2013), das Musik grundlegend als aktiven Prozess auffasst anstatt als idealen Text, der nur annäherungsweise interpretiert oder realisiert werden könne. Mit dem Band *Sound und Performance*, dessen englische Titelwörter die Bühne für abstraktere Konzeptionen eröffnen sollen, werden klangliche Phänomene von Musik, Theater und anderen Aufführungsgenres historisch

eingeorde­net, in Einzelfallstudien analysiert und kulturwissenschaftlich theoretisiert. Herausgegeben von drei Theaterwissenschaftlern und einem Musik(theater)wissenschaftler umfasst er eine facettenreiche Zusammenstellung vieler inspirierender Beobachtungen und theoretischer Reflexionen in 44 Kapiteln und einer Einleitung. Die etwas arbiträr erscheinende Untergliederung in vier Teile listet neben historischen und politischen Gesichtspunkten auch „Analysen“ und „Methoden“ auf. Die einzelnen Kapitel, die überwiegend von Theater- oder Medienwissenschaftlern verfasst wurden, wenden sich abwechselnd eher performativen und/oder klanglichen Dimensionen zu, wobei häufig Transformationen in der Wahrnehmung dieser Dimensionen postuliert werden. Der Band geht zurück auf eine Tagung der Gesellschaft für Theaterwissenschaft zum gleichen Thema, die 2012 in Kooperation mit dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth durchgeführt wurde.

Ausgangspunkt für die Tagung und den vorliegenden Band ist laut Klappentext die „Vermischung und Entgrenzung der darstellenden Künste“, die nicht zuletzt nach interdisziplinären Zugängen verlange. So werden hohe Erwartungen geweckt, wie „Sound“ im Verhältnis zu „Performance“ im Dialog mit der Musikwissenschaft verstanden wird. Im einleitenden Kapitel werden beide Begriffe als „relational“ (S. 13) definiert, die phänomenologische und reflexiv-perzeptuelle Annäherungen an eine Vielzahl anderer Konzepte ermögliche. So umfasse „Sound“ beispielsweise „Klang, Geräusch, Laut und Ton“ (S. 17; sechs Seiten später kommt noch „Schall“ hinzu), könne als Hintergrundmusik aber auch zum „Sound Design“ des Alltags werden oder Atmosphären und ästhetische Qualitäten spezifischer Aufführungen beschreiben. Dass diese Begriffe in der systematischen Musikwissenschaft klar definiert sind und psychoakustisch spätestens seit Hermann von Helmholtz untersucht werden, wird mit Belegen auf den MGG-Eintrag zur Klangfarbe bezeugt. Gerade hier

wären aktuellere Perspektiven hilfreich gewesen, die sicher auch die Meinung hätten relativieren können, dass sich die vermeintliche „Objektivierung des Klangs“ mit einer „Reflexion der Wahrnehmung“ nicht vereinbaren ließe (S. 14). In den meisten Beiträgen wird Sound in der Tat synonym zu Klang verwendet, wobei der historische Bogen in den Kapiteln von der griechischen Tragödie, über Jean-Jacques Rousseau, Richard Wagner, „Krachmaschinen“ im Theater (S. 107), Carl Stumpfs Phonogrammarchiv bis hin zu den „Intonarumori“ der Futuristen und Performances des 21. Jahrhunderts gespannt wird. Auch der unverkennbare „technisch erzeugt[e] Klang“ (S. 175) in Hörspielen oder der „Lärm“ der Straße (S. 217), der in politischen Auseinandersetzungen früher als „Katzenmusik“ bezeichnet wurde (S. 221), ebenso wie „Körpergeräusche“ in einem Handpuppenspiel (S. 362) oder in Theater und Tanz (S. 561) werden als Sounds beschrieben – um nur einige Beispiele zu nennen.

Die Beziehung zur Performativität wird besonders in Anna Schürmers Kapitel zur „Elektronische[n] Eklatanz“ erkennbar. Da die Lautsprechermusik in den 1950er Jahren mit ihren elektronisch erzeugten Klängen nicht mehr sichtbare Handlungskomponenten der Musik zur Aufführung brachte, lassen sich die hochemotionalen Reaktionen des Publikums als performative Kompensation auffassen, die wohl ungewollt den Aufführungscharakter dieser Werke erst bedingten – gemäß neueren Performativitätstheorien, die das Publikum als Akteure der Aufführung verstehen. Philip Auslander bietet einen lesenswerten Überblick auf Entwicklungen der Performance Studies und der Musikwissenschaft, die musikpsychologische Studien miteinbezieht. Zentral erscheint dabei die Erkenntnis, dass visuell sichtbare Musizierbewegungen auch Vorstellungen des Klangs maßgeblich in Dimensionen wie Klangfarbe oder Dauer beeinflussen können. Seine fachgeschichtlichen Erörterungen relativieren nicht zuletzt die eingangs postulierten Dichotomien

„zwischen Produkt und Prozess“ (S. 32), die zugespitzt formuliert für eine Kontroverse zwischen Musikwissenschaft und New Musicology stehen sollen.

Hinsichtlich der als notwendig angesehenen Interdisziplinarität – das muss auch bei einem insgesamt gelungenen Band gesagt sein – wäre ein echter Austausch und eine stärkere Befragung der eigenen Disziplin wünschenswert gewesen. Während Theorien des Performativen und der Körperbezogenheit unzweifelhaft zahlreiche Musikwissenschaftler inspiriert haben, werden mögliche Anknüpfungspunkte in die andere Richtung kaum reflektiert, obwohl Musik seit jeher Aufführung und Klang vereint und in einigen wissenschaftlichen Teildisziplinen untersucht wird (vgl. u. a. Carl Seashores *Psychology of Music*, 1938, oder Richard Parncutts and Gary McPhersons *Science and Psychology of Music Performance*, 2002). Trotz dieser wenigen fachpolitischen und programmatischen Untiefen sei der Band dennoch sehr empfohlen, er wird zweifelsohne die Analysen performativer Genres im Zusammenhang mit Klanglichkeit voranbringen.

(Dezember 2016)

Clemens Wöllner

ALEXANDER TRUSLIT: Gestaltung und Bewegung in der Musik. Ein tönendes Buch vom musikalischen Vortrag und seinem bewegungserlebten Gestalten und Hören. Mit Vorworten und hrsg. von Hans BRANDNER und Michael HAVERKAMP. Augsburg: Wißner-Verlag 2015 (Reprint: Berlin 1938). XVII, 221 S., Abb., Nbsp., 2 Hefte mit Bildtafeln/Notentext, CD, DVD.

Durch die Neuauflage von *Gestaltung und Bewegung in der Musik*, herausgegeben von Hans Brandner und Michael Haverkamp, wird Alexander Truslits bedeutende musikwissenschaftliche und musikpädagogische Arbeit aus den dreißiger und vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts nun einer breiteren

Öffentlichkeit präsentiert. Bereits 1993 hatte Bruno Repp in seiner Synopsis der Veröffentlichung von 1938 die wesentlichen Ideen Truslits über die Bedeutung von Bewegung in der Musik dargestellt und so dessen Theorie einer Prototypikalität musikalischer Bewegungen ins Bewusstsein neuerer musikpsychologischer Forschung gebracht. Das vorliegende Buch enthält neben dem Originaltext und zwei in den Gegenstand und das Wirken Truslits einführenden Vorworten der Herausgeber auch digitalisiertes Begleitmaterial der Originalveröffentlichung sowie bislang unveröffentlichtes und von Truslit selbst produziertes Filmmaterial.

In den Vorworten besprechen die Herausgeber sowohl den Einfluss der musikpädagogischen Schule Elisabeth Calands auf Truslits Arbeit als auch sein Interesse an damals aktuellen wissenschaftlichen Methoden und Erkenntnissen benachbarter Disziplinen wie der Farbe-Ton-Forschung oder der Physiologie. Dabei greifen Brandner und Haverkamp entscheidende Thesen aus dem Haupttext heraus und geben dem Leser somit erste inhaltliche Eindrücke. Zudem werden einerseits die zur Zeit der Entstehung des Buches innovative Art der Veröffentlichung inklusive beigelegter Tonbeispiele hervorgehoben, andererseits die starke Verbindung der von Truslit behandelten Themen zum aktuellen Diskurs über wahrnehmungspsychologische Phänomene in der Musikforschung.

Das Original ist eingeteilt in vier große Abschnitte, in denen Truslit vorerst seine These über die Funktion der Bewegung als Urelement der Musik erklärt (Abschnitt I). Im zweiten Abschnitt beschreibt Truslit biologische Grundlagen der Musikgestaltung und charakterisiert Musik als Bewegungsercheinung. Abschnitt III befasst sich mit den Möglichkeiten des Erkennens von Bewegung in der Musik, Abschnitt IV beschäftigt sich hingegen vermehrt mit der praktischen Gestaltung musikalischer Bewegungen. Ein Vorwort und eine kurze Zusammenfassung von Truslit rahmen den inhaltlichen Hauptteil ein.

Bereits in seinem Vorwort betont Truslit die seinem Buch vorausgegangene lange Arbeit am Untersuchungsgegenstand und den für seine Ergebnisse relevanten Ansatz, durchweg anwendungsbezogen geforscht zu haben. Des Weiteren beschreibt er, dass sich seine Arbeit sowohl an „Musikschaffende“ als auch an Rezipienten richtet. Truslit skizziert in seinem ersten Abschnitt vorhandene Literatur der Vortragsgestaltung, um die Einschränkungen der Funktion bisheriger Vortragsregeln aufzuzeigen und direkt anschließend den Fokus auf seine Untersuchungsziele zu richten: „[...] wir müssen zunächst den Sinn und die innere Notwendigkeit des Auftretens der äußeren Merkmale der Gestaltung zu erkennen suchen, [...]“ (S. 26). Nach einer Beschreibung der für ihn relevanten akustischen Elemente des Tones werden Dynamik und Agogik als wesentliche Eigenschaften für das von ihm formulierte Gesetz der Bewegung in der Musik herausgearbeitet, da diese in engem Zusammenhang zu den Hauptelementen der Bewegung an sich stehen – Raum und Zeit. Seine Annahme stützt er durch Hörversuche mit Synästhesisten, deren Verbildlichungen von Tonfolgen der herausragenden Bedeutung dieser Parameter entsprechen. Somit steht für Truslit fest: „Alles Geschehen in der Musik geht von der Bewegung aus“ (S. 53).

In Abschnitt II beschäftigt sich Truslit mit biologischen Voraussetzungen zur Wahrnehmung und Verarbeitung von musikalischen Bewegungen. Er kreierte dabei ein ganzheitliches Bild der Körperwahrnehmung und geht speziell auf das Zusammenspiel von Vestibular- und Muskelapparat bei der Musikwahrnehmung ein. Interessant hierbei ist der konsequente Ansatz, seine These über die tragende Rolle von Bewegung in der Musik von der „inneren Bewegtheit“ beim Gestalten über die Bewegungsreaktionen durch Schallschwingungen hin zu den psycho-physiologischen Grundlagen „für jedes natürliche, lebenswahre Musikgestalten“ (S. 73) weiterzuentwickeln.

Im umfassenden dritten Abschnitt führt Truslit den Leser hin zu seiner entscheiden-

den These über die Universalität musikalischer Bewegungen. Unvermittelt beschreibt er, inwiefern Bewegungsbahnen „zwangsweise“ in drei Kurvenformen verlaufen und überträgt diese Gedanken zur Veranschaulichung auf Tonhöhenverläufe beigelegter Tonbeispiele. Eine zu Truslits Zeit technisch aufwendige Analyse akustischer Parameter soll seine Theorie untermauern. Für Truslit existieren demnach offene, geschlossene und gewundene Bewegungen in der Musik. Durch den körperlichen Nachvollzug mit Hilfe von Armbewegungen lassen sich diese für jedes musikalische Werk eindeutig erfassen. Zudem zieht er Parallelen zwischen bekannten Motiven aus der Oper und der Semantik ihrer Ursprungsgesten und bestimmt diese Bewegungen als musikalische „Urbewegungen“. Nachfolgend versucht er dem Leser ausführlich das „Feststellen der Ur-bewegung“ anhand von Notenbeispielen und Kurventafeln zu erläutern, wobei die Melodik (Melos) das für ihn wichtigste, da bewegungstragende musikalische Element darstellt (S. 134ff.).

Im vierten Abschnitt bietet Truslit abschließend einen praktischen Ratgeber zum „bewegungsmäßigen Gestalten“, seiner Meinung nach der einzig richtigen Art und Weise, sich einem Musikstück zu nähern, stellt die Bewegung doch das Urelement der Musik dar. Er betont die Wichtigkeit der Gestaltung aus der „eigenen inneren Bewegtheit“ (S. 167) heraus, gibt zugleich jedoch sehr konkrete Anweisungen, wie kurvenartige Armbewegungen auszuführen sind, um die Urbewegung des gehörten Werks zu erfassen und darauf aufbauend optimale mentale und körperliche Voraussetzungen für die erfolgreiche musikalische (Nach-)Gestaltung geschaffen werden.

Hans Brandner nennt Truslits überzeugte Darstellung seiner Theorie der Urbewegung in der Musik „sehr bewusst und mutig“ (S. XIII). Bei einer kritischen Betrachtung der Thesen aus Truslits Text erscheint dies eine angemessene Beschreibung, denn es wäre unangebracht, die von ihm angewandten Methoden, die durchgeführten Untersu-

chungen und seine Ergebnisinterpretationen auf Basis eines Vergleichs mit heutigen Standards wissenschaftlicher Praxis zu beurteilen. Andererseits bieten Truslits Thesen über die Verbindung von Musik und Bewegung eine theoretische Grundlage zur experimentellen Erforschung der Funktion von Musizierbewegungen oder musikalischer Gesten im Performancekontext mit Hilfe von musikpsychologischen Methoden und neuester Forschungstechnologie, die Truslit noch nicht zur Verfügung standen. So erkennt man in Truslits Erläuterungen über die ganzheitliche körperliche Musikwahrnehmung beispielsweise Zusammenhänge mit dem aktuellen Forschungsdiskurs der Embodied Cognition in der Musik. Des Weiteren sind seine Thesen zur Universalität musikalischer Bewegungen Gegenstand gegenwärtiger Forschung über die Wahrnehmung prototypischer musikalischer Bewegungen. Zudem stellt die neu aufgelegte Veröffentlichung aus musikpädagogischer Perspektive einen zeitlosen Ratgeber dar, nicht zuletzt, da die konkreten Bewegungsbeschreibungen, das systematisch aufbereitete Begleitmaterial mit Abbildungen sowie zahlreichen Tonbeispielen und der erstmals veröffentlichte Film *Musik und Bewegung* zur Beschäftigung mit Truslits körperorientierten Methoden einladen.

(Dezember 2016)

Jesper Hohagen

NOTENEDITIONEN

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: *Werke. Abteilung VI. Band 5: Streichquartette III.* Hrsg. von Emil PLATEN und Rainer CADENBACH †. München: G. Henle Verlag 2015. XI, 254 S., Facs.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: *Werke. Abteilung VI. Band 5: Streichquartette III. Kritischer Bericht von Emil PLATEN.* München: G. Henle Verlag 2015. 130 S., Abb., Nbsp.

Mit den vorliegenden Bänden ist die Abteilung VI, Kammermusik ohne Klavierbegleitung, der Beethoven-Gesamtausgabe nahezu abgeschlossen. (Es fehlen noch die Kritischen Berichte zu den bereits 1968 bzw. 1965 erschienenen Notenbänden VI/4 und VI/6.) Der Notenband enthält die „letzten“ ab 1825 entstandenen Streichquartette, die hier abweichend zu den generellen Richtlinien der Gesamtausgabe nicht in der Anordnung nach Opuszahlen erscheinen, sondern „nach ihren eindeutig bestimmbareren Entstehungsdaten“ (S. IX). Darüber hinaus bietet ein Anhang ein 23 Takte umfassendes Allegretto in h-Moll von 1817 (WoO 210) sowie eine Frühfassung des ersten Satzes des cis-Moll-Quartetts op. 131. Die Vorteile dieser Anordnung sind klar: Die drei durch eine Anfrage des Fürsten Nikolaus Galitzin angeregten und diesem gewidmeten Quartette op. 127, 132 und 130 folgen aufeinander; und die *Grande Fugue* schließt direkt an das B-Dur-Quartett an, als dessen Finale es ursprünglich geschrieben worden war. Allerdings ergeben sich auch in dieser, die Zufälligkeiten der Opuszahl-Vergabe umgehenden Konstellation Probleme. Zum einen ist die Bestimmung eines genauen Entstehungsdatums der Quartette tatsächlich nicht so einfach: „Für eine genaue Datierung sind Beethovens widersprüchliche Angaben jedenfalls wenig hilfreich. Da er auch an der abgeschlossenen Komposition noch substanzielle Eingriffe vornahm, solange das Manuskript in seinen Händen war, kann als

Datum der definitiven ‚Vollendung‘ eigentlich nur der Termin der Ablieferung der Stichvorlage gelten“ (Kritischer Bericht, S. 8). Zum anderen ergibt sich auf der Grundlage dieser Setzung strenggenommen eine andere, die Galitzin-Quartette nicht zusammenfassende Reihenfolge, da op. 131 und 135 (Sommer und Oktober 1826) vor der endgültigen Gestalt von op. 130 (mit dem im November 1826 neu geschriebenen Schlusssatz) fertiggestellt worden waren. (Die von März 1826 stammende Fassung von op. 130 mit der Fuge als Schlusssatz ließe sich dagegen zeitlich vor op. 131 und 135 einordnen.) Deutlich wird aber durch die gewählte – und jedenfalls praktikable – Anordnung, dass die Herausgeber den autographen Quellen eine herausragende Rolle zumessen: Als Hauptquellen der vorgelegten Editionen werden ausnahmslos autographische Niederschriften Beethovens benannt. (Was im Falle der *Grande Fugue* verwundern kann: Hier fehlt in der autographen Partitur die definitive Fassung der letzten 26 Takte, die in einer von Beethoven selbst überprüften Stimmenabschrift überliefert ist.) Diese Präferenz ist wohl auch als Konsequenz des „Leitgedankens“ der Edition zu verstehen, „einen Notentext vorzulegen, der den Absichten des Komponisten möglichst genau entspricht“ (S. IX).

Der auf dieser Grundlage konstituierte Notentext entspricht – „bis auf einige Revisionen“ – den bereits zwischen 2002 und 2007 bei Henle erschienenen „Vorveröffentlichung[en] für die Praxis“ (S. XI). Das eigentliche Novum der Gesamtausgaben-Edition stellt mithin der – insbesondere im Vergleich zu anderen Bänden der Beethoven-Gesamtausgabe – umfangreiche Kritische Bericht dar, den Emil Platen nach dem frühen Tode seines Mitherausgebers Rainer Cadenbach im Jahre 2008 alleine fertigzustellen hatte. Als Legitimation für den außergewöhnlichen Umfang führt Platen die „herausgehobene Stellung“ der „letzten Quartette“ an: „Ihr Sonderstatus weckt bei einer kommentierten Edition Erwartungen, die nicht allein auf einen zuverlässig gesi-

cherten Notentext, sondern darüber hinaus auf Informationen über das gesamte Umfeld der Werke, so weit es sich durch die Quellen und weitere Dokumente erschließen lässt, gerichtet sind.“ (Kritischer Bericht, S. 4.) Diese Erwartungen – die man freilich auch bei einigen anderen Werken Beethovens hegt – werden im Kritischen Bericht auf durchaus beeindruckende Weise erfüllt. Neben den Anmerkungen zu den einzelnen Werken enthält der Kritische Bericht eine ausführliche „historisch-biographische Zusammenschau [...], die eigene Erkenntnisse und die verstreut in zahlreichen Beiträgen einzelner Forscher vorgelegten Fakten zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der letzten Quartette Beethovens bündelt“ (Kritischer Bericht, S. 4). Die quellen- und textkritischen Abschnitte zu op. 127 und op. 135 bieten darüber hinaus umfangreiche „Exkurse“ zu Besonderheiten der Quellen oder editorischen Problemen.

Auf eine dieser Ausführungen sei kurz und nun auch exemplarisch mit Blick auf den edierten Notentext kritisch eingegangen. „Exkurs III“ (Kritischer Bericht, S. 123–126) verhandelt das „Problem der rhythmischen Fassung des Hauptmotivs im ersten Satz“ von op. 135, das in drei verschiedenen rhythmischen Varianten erscheint. Die dritte Variante findet sich in den autographen Quellen (Partitur: A; Stimmen: B) einigermaßen uneinheitlich und vor allem auch bei unisono geführten Stimmverläufen häufig divergierend. Der Exkurs listet die einzelnen Motivformen und deren unterschiedliche Manifestationen in A und B minutiös auf und kommt u. a. zu dem Schluss: „Eine Ausführung strikt und ausschließlich nach den Vorgaben einer der authentischen Quellen kommt nach den allgemein anerkannten aufführungspraktischen Kriterien nicht in Betracht.“ (Kritischer Bericht, S. 124) Gleichwohl bietet der edierte Notentext grundsätzlich den Text von B. Die Entscheidung für B als Hauptquelle ist jedoch wenig überzeugend, da die „autographische Partitur A [...] sich beim Quellenvergleich allerdings

in vielen Fällen als verlässlicher [erweist]“ (Kritischer Bericht, S. 118). Unverständlich bleibt darüber hinaus, warum in einem einzigen Fall (T. 103) dann doch eine Angleichung vorgenommen und diese – im Unterschied zu den in der genannten Hinsicht problematischen, aber strikt nach Quelle edierten Stellen – im Notentext nicht durch einen Hinweis auf den Kritischen Bericht markiert wurde. (Dass an der entsprechenden Stelle des Lesartenverzeichnisses die Notenbeispiele ärgerlicher Weise vertauscht wurden, erschwert das Verständnis zusätzlich.) Neben die rein rhythmischen Divergenzen treten „Inkongruenzen der Artikulation“, die ebenfalls im edierten Notentext übernommen werden: „[E]s ist davon auszugehen, dass die mangelnde Einheit auf eine gewisse, durch Zeitdruck oder Unlust bedingte Achtlosigkeit zurückzuführen ist, die möglicherweise auf das Ordnungsbestreben der Herausgeber – in Gestalt von Stechern und Verlegern – und der Interpreten vertraute.“ (Kritischer Bericht, S. 124, 126) Dieses Beethoven hier – vermutlich zu Recht – unterstellte Vertrauen löst die vorliegende Edition – trotz ihres Anspruches, sich an der Intention des Komponisten zu orientieren – zumindest mit dem edierten Notentext nicht ein, sondern „verpflichtet“ stattdessen die Interpreten, „auf der Grundlage des geschilderten Tatbestands ihre individuelle Version zu vereinbaren und auszuführen“. (Kritischer Bericht, S. 126) Inwieweit diese einer solchen Verpflichtung nachkommen wollen (oder zur Einrichtung eines aufführbaren Notentextes freiwillig auf andere Editionen zurückgreifen), muss eine „nach wissenschaftlichen Methoden gestaltete, kritische Edition“ (S. VIII) sicherlich nicht in erster Linie kümmern. Allerdings stellt sich doch die Frage, worin die Funktion eines edierten Notentextes liegt, der ausgerechnet die problematischen Stellen eines Textes, dessen „authentische Quellen“ inzwischen größtenteils als digitale Reproduktionen im Internet zugänglich sind, einfach abbildet. Im genannten Exkurs finden sich jedenfalls plausible Hinweise Pla-

tens, wie die fraglichen Stellen ausgeführt werden könnten. Einige dieser Vorschläge hätten auch als Emendationen des Notentextes überzeugt.

(Dezember 2015)

Thomas Ahrend

HANNS EISLER: *Gesamtausgabe. Serie VI: Filmmusik. Band 10: Alternative Filmmusik zu einem Ausschnitt aus „The Grapes of Wrath“*. Filmmusik zu „Hangmen Also Die“. Hrsg. von Johannes C. GALL. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2013. XXX, 125 S., Abb.

HANNS EISLER: *Gesamtausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik. Band 10: Klaviermusik I. Sonaten und Variationen*. Hrsg. von Christoph KELLER und Johannes C. GALL. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2015. XXXIX, 152 S., Abb.

Die Hanns-Eisler-Gesamtausgabe (HEGA) hat nach der Überarbeitung ihrer Editionsrichtlinien an Fahrt aufgenommen: Seit 2011 erscheint nun jährlich ein Notenband, ferner wurden zusätzlich Schriften und Briefe in den letzten Jahren veröffentlicht. Neben dem 2014 herausgekommenen Band VI/23 (Filmmusik zu *Nuit et brouillard*) sind 2013 und 2015 die Bände VI/10 (Filmmusik aus den Jahren 1940–1943) und IV/10 (Klaviersonaten) publiziert worden. Beide Bände warten sowohl im Notentext als auch im Textteil mit bisher unbekanntem Material und neuen Erkenntnissen auf.

Der Band zur Filmmusik enthält zwei Werke: zum einen alternative Filmmusik zu *The Grapes of Wrath* (nach John Steinbecks Roman, in Deutschland bekannt unter dem Titel *Früchte des Zorns*), zum anderen die Filmmusik zu *Hangmen also Die*. Die erstgenannte Musik entstand im Rahmen eines durch die Rockefeller Foundation in den Jahren 1940–42 geförderten Projekts, zu zwei Szenen eines schon gedrehten Films neue Filmmusik zu schreiben. Eisler hatte hierfür zwei jeweils zweiteilige Szenen von insgesamt sechs Minuten Dauer ausgewählt,

zu denen er insgesamt fünf Musiken komponierte, so dass bis zu drei verschiedene Stücke zu identischem Filmmaterial existieren (hinzu kommt noch die originale Filmmusik von Alfred Newman). Der Vergleich ist sehr erhellend, weil Eisler tatsächlich versuchte, ganz verschiedene Lösungen (im Hinblick auf Tempo, Instrumentation, musikalischen Verlauf) zu realisieren. Nur der von Ostinati und einer stark erweiterten Tonalität bestimmte musikalische Satz, der auch vor Klischees nicht zurückscheut, stimmt in allen Sätzen im Prinzip überein. *Hangmen also Die*, der das Attentat auf Reinhard Heydrich in Prag vom Mai 1942 und die anschließenden Repressalien behandelt, dabei allerdings in entscheidenden Einzelheiten sich nicht an die Fakten hält (im Film wird statt des Attentäters ein Kollaborateur als Täter identifiziert), lief ab Frühjahr 1943 in den amerikanischen Kinos. Eisler arbeitete an der immerhin für einen Oscar nominierten Musik zu dem Film, bei dem Fritz Lang Regie führte und dessen Drehbuch und Szenario u. a. von Bertolt Brecht erarbeitet wurde, seit Ende 1942 und verwendete dabei auch Ausschnitte aus der zuvor entstanden Musik zu *The Grapes of Wrath* in umgearbeiteter Form wieder, so dass innerhalb des vorliegenden Bandes eine weitere Vergleichsebene geschaffen wird. Für den mehr als zweistündigen Film hat Eisler elf Nummern mit einer Gesamtdauer von zehn Minuten komponiert, wozu noch Ausschnitte aus Bedřich Smetanas *Die Moldau* und Richard Wagners „O du mein holder Abendstern“ aus dem *Tannhäuser* kommen. Die Besetzung ist verhältnismäßig groß (u. a. vier Hörner und umfangreiches Schlagwerk) und beinhaltet auch einen Chor, dessen Hymne „Brother Patriot“ im Finale von großer Wirkung (und politischer wie patriotischer Symbolik) ist.

Für beide Werke ist die Quellenlage verhältnismäßig leicht zu überblicken: Zu den fünf Nummern von *The Grapes of Wrath* liegen jeweils eine autographe Partitur und Teile des Stimmenmaterials vor (es fehlen Blechbläserstimmen sowie das Schlagwerk,

zu Nr. 5 ist praktisch gar kein Material überliefert). Für die Filmmusik zu *Hangmen also Die* existiert neben einigen Skizzen allein die autographe Partitur, der man freilich nicht den Charakter einer Reinschrift zubilligen kann. Zwar wurde Eislers Musik auch zu Ausschnitten aus *The Grapes of Wrath* eingespielt, doch haben sich hiervon nur einige Bruchteile erhalten, so dass sich die Frage, inwiefern auch die Tonspur als Quelle heranzuziehen ist, nur für *Hangmen also Die* stellte. Da hier die Partitur als Dirigierpartitur diente und relativ sicher Vorlage für die Stimmen war, aus denen bei der Aufnahme gespielt wurde, wird die Aufnahme nicht als eigene Quelle für den Notentext qualifiziert, wengleich in den textkritischen Anmerkungen mehrfach auf signifikante Abweichungen zwischen Text und Aufnahme hingewiesen wird.

Hauptquelle ist für beide Filmmusiken jeweils die autographe Partitur, die in beiden Fällen auch Eintragungen vermutlich der beiden Dirigenten enthält (Jascha Horenstein für die Musik zu *The Grapes of Wrath*, die im November 1942 eingespielt wurde, Artur Guttman für die Musik zu *Hangmen also Die*). Größere editorische Probleme gab es nur im Fall von Nr. 3 von *The Grapes of Wrath*, da hier die Partitur dreimal jeweils mit Überarbeitungen verwendet wurde, zunächst 1939 für den Kurzfilm *Pete Roleum and His Cousins*, dann für *The Grapes of Wrath*, schließlich 1945 für *The Spanish Main*, so dass vor allem aus den Stimmen eruiert werden musste, welcher Überarbeitungsstand 1942 Gültigkeit besaß. Im Übrigen betreffen die Eingriffe in der Regel den Bereich der Dynamik und Artikulation. Dabei war insbesondere in *Hangmen also Die* aufgrund der bisweilen recht flüchtigen Notate in der autographen Partitur eine Vielzahl von Ergänzungen und Korrekturen notwendig. Da die HEGA auf diakritische Zeichen im Notentext verzichtet, sind sämtliche Abweichungen von der Hauptquelle in der Edition eigentlich nur über den Kritischen Bericht erschließbar. In Einzelfällen sind jedoch problematisch erscheinende

Stellen oder Eingriffe im Bereich der Tonhöhen mit einem Asteriskus und einem Verweis auf das Lesartenverzeichnis gekennzeichnet. Bisweilen erscheint dies jedoch als eine übertrieben anmutende Vorsichtsmaßnahme, da durch colla-parte-spielende Instrumente oder den Kontext die Lesart oft hinreichend beglaubigt ist (so etwa der Flötenton in Takt 4 in Nr. 3 von *The Grapes of Wrath*: Hier fehlt in der Hauptquelle das Vorzeichen vor der Note, doch ist as^3 – statt a^3 – aufgrund des Akkordes und der Töne in den Violinen sowie einzelnen Bläsern unstrittig).

Für den Kritischen Bericht hat die HEGA sich entschieden, nur noch eine einzige Lesartenliste zu präsentieren, die die Abweichungen der Edition gegenüber der Hauptquelle (gegebenenfalls auch weiterer Quellen), Korrekturen in wesentlichen Quellen sowie u. a. abweichende Lesarten der Nebenquellen benennt. Das führt zwar zu einer kompakten Liste, macht die Sache aber gleichzeitig recht unübersichtlich, da es zum einen nur schwer möglich ist, sich einen Eindruck vom Charakter und der Qualität einer bestimmten Quelle zu verschaffen, und sich zum anderen nicht sofort erschließt, welchen Status die Information besitzt. Dies gilt vor allem für die Musik zu *The Grapes of Wrath*, für die im Lesartenverzeichnis eine weitere Unübersichtlichkeit hinzukommt: Stimmen nämlich Partitur und Orchesterstimmen überein und wird in der Edition gegen diese Quellen entschieden, so wird in der Spalte „Quelle“ immer nur die Hauptquelle erwähnt. Dass gleichzeitig offensichtlich auch die Nebenquelle dieselbe Lesart wie die Hauptquelle besitzt, muss der Nutzer selbst erschließen, da für die Emendation nicht auf sie verwiesen wird (im Band zu den Klaviersonaten ist das System dann umgestellt, so dass hier alle Quellen mit der betreffenden Lesart genannt werden).

Während die Werke im Band zur Filmmusik bisher im Notentext unveröffentlicht waren und somit erstmals zugänglich gemacht wurden, enthält Band IV/10 insgesamt vier Klavierwerke, die bereits in ge-

druckten Ausgaben vorliegen, wenngleich drei davon erst um 1960 und somit lange nach ihrer Entstehung erschienen: die 1. Sonate op. 1 (komponiert 1923), die 2. Sonate (in Form von Variationen) op. 6 (komponiert 1924–1926), die *Variationen für Klavier* (komponiert 1941 und 1947), schließlich die 3. Sonate (komponiert 1943). Die vier Werke dokumentieren zugleich unterschiedliche Phasen in Eislers Schaffen: Opus 1, Arnold Schönberg „in größter Verehrung“ gewidmet, schließt mit seinen Tonalitätsresten und der ganztönigen Harmonik zumindest im 1. Satz an Alban Bergs Klaviersonate op. 1 an; Opus 6 stellt eines der ersten zwölfstimmigen Werke Eislers dar und weist eine Nähe zu Schönbergs op. 25 auf, während die *Variationen für Klavier* und die 3. Sonate in Amerika entstanden und eine Annäherung an die Polyphonie und das Idiom Paul Hindemiths seit den späten 1930er Jahren zeigen.

Für alle Werke haben die Herausgeber entschieden, nicht die Drucke ihrer Edition als Hauptquelle zugrunde zu legen, sondern stets die autographen Quellen. Was auf den ersten Blick unplausibel erscheint, war doch Eisler an der Erstellung aller Druckausgaben unmittelbar beteiligt, erweist sich beim Blick in den Notentext und die Lesartenliste letztlich als sinnvolles Vorgehen (nur bei der Klaviersonate op. 1, die als einzige zeitnah zur Entstehung publiziert wurde, hätte man ohne große Einbuße auch anders entscheiden können). In Opus 1 ist die schon 1925 erschienene zweite Auflage nahezu fehlerfrei, so dass das als Stichvorlage verwendete Autograph, in dem einige wenige Fehler im Zuge der Drucklegung verbessert wurden, und die Druckausgabe nahezu übereinstimmen. Hier werden meist Gabellängen und Zeichen zur Artikulation (Bögen, Staccato) gemäß Autograph korrigiert. Bei den drei übrigen Werken hingegen ist es teils durch die sich über einen langen Zeitraum erstreckende Entstehung mit einer Reihe von Abschriften und Überarbeitungen, teils durch die wenig sorgfältige Korrekturlesung sowohl von Seiten Eislers als auch von Seiten

der betreffenden Verlage zu korrumpierten und falschen Lesarten gekommen, die nun in der HEGA richtiggestellt wurden. Wie so oft im Zuge des Edierens lässt sich freilich in einer Reihe von Fällen nur mutmaßen, ob entweder ein Fehler oder eine bewusst vorgenommene Änderung, die durch keine Quelle dokumentiert ist, oder schließlich eine passive Autorisation vorliegt. Die Herausgeber haben sich in der Regel an die autographen Quellen gehalten und listen in den textkritischen Anmerkungen dann die alternativen Lesarten auf. Wie im Filmmusik-Band sind erneut als wichtig und/oder kontrovers erachtete Stellen mit einem Asteriskus gekennzeichnet, doch scheint es angesichts des recht restriktiven Vorgehens (wo nicht schwarz auf weiß ein Eingriff Eislers dokumentiert ist, wird tendenziell eine spätere Lesart wieder rückgängig gemacht) für die Spieler sinnvoll, die textkritischen Anmerkungen als Ganzes zu studieren. Für diesen Zweck erweist sich die Bündelung von Informationen zur Abweichung der Edition von der Hauptquelle, zu Korrekturen in Haupt- und Referenzquellen wie alternative Lesarten diverser Quellen in einer einzigen Liste als hilfreich, weil sie einen raschen Überblick über alle relevanten Lesarten er-

möglicht. (Allerdings wäre zu überlegen, ob es nicht günstiger wäre, zumindest die Korrekturen in der Hauptquelle, die in der Regel ja für die Edition irrelevant sind, in eine eigene Liste bei der Quellenbeschreibung [wie es andere Gesamtausgaben ja auch praktizieren] auszulagern.) Der Band enthält schließlich den Abdruck erstens der Frühfassung von Thema und Variationen 1–3 von Opus 6, zweitens drei kleine Präludien, die mutmaßlich im Kontext der *Variationen für Klavier* entstanden, sowie drittens einen knapp 50 Takte langen Entwurf des 2. Satzes der 3. Sonate.

Wer an dem Sinn eines Unternehmens wie der Eisler-Gesamtausgabe bisher zweifelte, wird durch die beiden vorliegenden Bände eines Besseren belehrt. Die Musik Eislers, der aufgrund seiner Emigration und Remigration in besonderem Maße von den Zeitläufen des 20. Jahrhunderts berührt wurde, stellt auch für Editoren eine Herausforderung dar, der man vor allem mit Akribie und Transparenz begegnen muss. Dieser Herausforderung sind beide Bände in hohem Maße gerecht geworden, so dass man auf die weiteren Bände gespannt sein darf.
(Dezember 2016) *Ulrich Scheideler*