

Entscheidungen im Haupttext durchgehend nachvollziehbar sind. Damit liegt hier eine für den Praktiker nutzbare Edition vor, die dem Ausführenden immer die notwendigen Entscheidungsgrundlagen für die eigene Darstellung liefert, dabei aber gleichwohl einen in sich konsistenten Text bietet, dem eine große Verbreitung unter den Freunden und Liebhabern des Stückes zu wünschen ist.

(August 2013)

Christian Berger

HANNS EISLER: *Gesamtausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik. Band 6: Kammer-symphonie op. 69. Hrsg. von Tobias FASSHAUER. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2011. XXVII, 120 S., Abb.*

HANNS EISLER: *Gesamtausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik. Band 7: Nonette. Hrsg. von Thomas AHREND und Volker HELBING. Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel 2012. XXIV, 219 S., Abb.*

Die in den angezeigten Bänden der Hanns-Eisler-Gesamtausgabe edierten Kammermusikstücke stellen die Herausgeber vor keine leichte Aufgabe, handelt es sich doch um Hybridwerke, ursprünglich als Kompositionen für den Film konzipiert, dann aber bald zur Konzertmusik umgearbeitet oder schlicht als solche definiert. So stellt sich nicht nur die Frage, welches Gewicht den jeweiligen Kontexten beizumessen ist, sondern inwieweit sie überhaupt zur Serie IV – der Instrumentalmusik – zu rechnen sind.

Ihren Anfang nahmen die besprochenen Kompositionen in recht unterschiedlichen Projekten. Die zwölf-tönig angelegte Musik zu dem Dokumentarfilm *The Living Land* wurde ohne nachhaltige Veränderungen zum Nonett Nr. 1 übertragen. Die Tonspur von *The forgotten Village* ist auf den Part eines Erzählers und die weitgehend durchkomponierte Musik beschränkt – Eisler empfand den Auftrag als mühsame Fleißarbeit, da er mit nur neun Instrumenten über mehr als eine Stunde die Spannung halten musste. Das Material wurde zunächst in eine *Suite for nine Instruments*, später dann zum Nonett Nr. 2 umgearbeitet. Die Partitur der *Kammersymphonie op. 69* war von

Beginn an als auch musikalisch anspruchsvolle Filmmusik angelegt und musste für den Konzertgebrauch kaum verändert werden. Dramaturgisch ist die Partitur zwar eng an den Rhythmus des Films angelehnt (Eisler spricht gar von einer Art „Mickey-Mousing“): *White Flood* behandelt als „fünfzehnminütige Dokumentation über das Wirken der Eiszeiten und die Entstehung von Gletschern“ (Bd. IV/7, S. X) allerdings einen zeitlich gestrafften Naturprozess, gegenüber dem sich die Musik strukturell wie formal eigenständig entfalten kann.

Die Quellenbeschreibung im Band zu den Nonetten wirkt auf den ersten Blick etwas verwirrend, da das Nonett Nr. 1 zwischen der *Suite for Nine Instruments* und dem Nonett Nr. 2 behandelt ist, obwohl die beiden letzteren Stücke auf denselben Film zurückgehen und daher auf einer identischen Quellsituation beruhen. Die Reihenfolge entspricht damit nicht den Entstehungsdaten der Filme, sondern Eislers Auseinandersetzung mit den Kammermusikfassungen. Das ist durchaus nachvollziehbar, zumal die Transformation zur „kammermusikalischen Konzertmusik“ (Bd. IV/6, S. XVI) auch für den Komponisten eine Loslösung der Stücke vom Ursprung als Filmmusik bedeutete. Die umfangreiche Filmpartitur zu *The forgotten Village* wird dementsprechend nur so weit thematisiert, wie sie in die Konzertstücke einging. Als eigenständige Komposition gehört sie zur Serie VI: Filmmusik der Gesamtausgabe.

Die ausführlich dokumentierten Varianten des Untertitels zum Nonett Nr. 1 – von „Improvisationen über ein fünftaktiges Thema“ über „32 Variationen über ein fünftaktiges Thema“ bis schlicht zu „Variationen“ – belegen Eislers Bestreben zu einer Einordnung der Komposition in den Bereich der absoluten Musik. Für die *Suite* und daran anschließend das Nonett Nr. 2 nahm Eisler vor allem diverse Revisionen der aus der Filmpartitur extrahierten Satzfolge vor. In Programmheftbeiträgen zu den Uraufführungen der Nonette in der DDR, welche hier dankenswerterweise vollständig zitiert sind, bleiben die filmischen Wurzeln unerwähnt: Im Zentrum steht die Exilsituation, geteilt mit Arnold Schönberg und Paul Dessau, sowie die Positionierung der Stücke als anspruchsvolle

zeitgenössische Konzertmusik, wofür im Falle des Nonett Nr. 1 auch die Anwendung der Zwölftonmethode hervorgehoben wird.

Für die Edition des Notentextes war die zwölftönige Struktur anscheinend kein entscheidendes Kriterium – die Reihentabellen zum Nonett Nr. 1 sind lediglich als Faksimile des entsprechenden Skizzenblattes wiedergegeben. Im Band zur Kammersymphonie finden sie sich in übersichtlicher Transkription zusammen mit Reihenskizzen am Ende des Kritischen Berichts – wahrscheinlich auch deshalb, weil sie zur Rekonstruktion der Kompositionschronologie herangezogen werden (Bd. IV/7, S. XII). Die instruktive Einleitung dieses Bandes geht detailliert auf die Problematik der elektronischen Instrumente ein – Elektrisches Klavier in seiner damaligen Form und vor allem das Novachord sind heute kaum mehr funktionstüchtig zu erhalten. Allerdings ergaben sich schon zu Eislers Lebzeiten manche Schwierigkeiten, bei Konzerten in Brüssel und Leipzig wurde bereits nach Alternativen gesucht. Die bis in jüngere Zeit praktizierte Variante, ein mechanisches Klavier zu verwenden, wurde von Eisler nachdrücklich zurückgewiesen, denn „ohne die elektrischen Inst. verliert das Stück seinen Sinn.“ (Bd. IV/7, S. XV) Tatsächlich können Passagen, in denen Elektrisches Klavier und Novachord strukturell eng miteinander verflochtene Linien spielen, nur in der intendierten Klanglichkeit zur Wirkung kommen. Faßhauer verzichtet auf konkrete Besetzungsvorschläge für heutige Aufführungen und versucht stattdessen eine möglichst akkurate Beschreibung des gesuchten Klangs, die sich auf Eislers Aussagen stützt. Breiten Raum nimmt schließlich die Dokumentation der frühen Rezeption der Kammersymphonie in der DDR ein sowie einige Überlegungen zu Eislers eigener Einschätzung des Werkes jenseits des filmmusikalischen Kontextes.

Beide Bände enthalten zehn Faksimiles, welche die unterschiedlichen Quellenarten, auf welche die Edition zurückgeht, repräsentativ veranschaulichen. Die Kritischen Berichte dokumentieren den Quellenbestand in dankenswerter Detailfülle, inklusive zahlreicher Verweise auf den Entstehungszusammenhang

der Stücke als Filmmusik. Der zukünftigen Beschäftigung mit Eislers Musik eröffnen sich damit vielerlei Perspektiven – gleichermaßen für Wissenschaftler und Interpreten.

(Juli 2013)

Eike Fess

Eingegangene Schriften

Arthur Schnitzler und die Musik. Hrsg. von Achim AURNHAMMER, Dieter MARTIN und Günter SCHNITZLER. Würzburg: Ergon-Verlag 2014. 273 S., Abb., Nbsp. (Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg. Band 3.)

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke. Teil 2: Vokalwerke (BR-CPEB). Bearb. von Wolfram ENSSLIN und Uwe WOLF unter Mitarbeit von Christine BLANKEN. Stuttgart: Carus-Verlag 2014. 1150 S., Nbsp. (Bach-Repertorium. Band III.2.)

Bachs Messe h-Moll. Entstehung. Deutung. Rezeption. Vorträge der Bachwoche Stuttgart 2012, hrsg. von Michael GASSMANN. Stuttgart: Internationale Bachakademie/Kassel u. a.: Bärenreiter 2014. 133 S., Nbsp. (Schriftenreihe. Internationale Bachakademie. Band 19.)

DANIEL BARENBOIM: La musique est un tout. Éthique et esthétique. Übers. von Laurent CANTAGREL. Paris: Librairie Arthème Fayard 2014. 172 S.

Baum Mensch Klang Kunst. Ein wissenschaftlich-künstlerisches Ausstellungsprojekt an der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt. 9. Mai – 1. Juni 2014. Hrsg. von Christoph FLAMM. Klagenfurt: Ritter Verlag 2014. 176 S., Abb., CD, Nbsp.

DIRK BECHTEL: Gelingende Fortbildung. Professionelles Lernen aus der Sicht von Musiklehrerinnen und -lehrern. Köln: Verlag Dohr 2014. 163 S., Abb. (musicolonia. Band 13.)

ARNE TILL BENSE: Musik und Virtualität. Digitale Virtualität im Kontext computer-