

Angesichts des konsequenten Aufbaus der Arbeit, sowohl chronologische als auch analytische Fragen jeweils nach den gewählten Kategorien „Volksmusik“, „volkstümliche Musik“, „Militärmusik“ und „Kunstmusik“ zu betrachten, setzt sich diese Problematik von Kapitel zu Kapitel fort. Die Phänomene werden in Teil A der Arbeit nur mehr oder weniger ausführlich beschrieben, während wesentliche Aspekte und Zusammenhänge nicht berücksichtigt werden. So werden beispielsweise Fanfarenzüge, die ebenfalls unter die von Walter gewählte Besetzungsdefinition fallen würden, ebenso wenig einbezogen wie die Spielmannszüge, die beide eindeutig zur Kategorie mit Bläsern besetzter „Militärmusik“ gehören würden, wenn man denn Walters Struktur folgen wollte. „Blas- und Bläsermusik“ müsste ferner auch andere Kategorien umfassen, gibt es doch noch weitere Funktionen, bei denen diese Besetzungsformen eingesetzt werden: im Bergmannswesen, in Tanzkapellen, die Schnittstelle zu Jazzformationen und Big Bands usw. Diese gälte es zu berücksichtigen, selbst wenn man sich auf einen regionalen Raum beschränken möchte – und worauf ein Hinweis im Titel gut gewesen wäre.

In Teil B zeigt Walter sein handwerklich solides Können im Bereich der musikalischen Analyse und baut diese konsequent nach den gleichen Kriterien wie zuvor auf. Die Wahl seiner Beispiele begründet er jedoch nur teilweise – bei den ersten beiden Beispielen (vgl. S. 252f. und 268 mit S. 299 und 313) –, gibt aber zu jedem Stück eine umfassende biographische Einführung zu Autor und Hintergründen, was im Gesamtkontext der Arbeit z. T. sperrig wirkt. So wäre gerade bei den Unterkapiteln 3 und 4 – „Militärmusik“ (S. 299–312) und „Kunstmusik“ (S. 313–365) – mindestens je ein weiteres Beispiel vorstellbar, um eine größere Bandbreite demonstrieren zu können. Gerade auf instrumentatorische Besonderheiten oder Unterschiede deutlich einzugehen, wäre angesichts der Gesamtanlage der Arbeit wünschenswert gewese-

sen, um tatsächlich ein Zunutzemachen von „Klangvorstellungen [...] aus der Militärmusik“ (S. 367) in anderen Kontexten zu zeigen – stattdessen bleiben sämtliche instrumentatorischen Kapitel auf eine Auflistung der Besetzung beschränkt. Als fraglich erscheint zudem Walters Umgang mit der Thematik der Tonartencharakteristik, seine Entscheidung für Alfred Stenger (S. 14) wirkt ebenso subjektiv – und nicht überzeugend – wie diverse seiner Interpretationen; ein Beispiel: G-Dur sei einerseits erdhaft, aber auch immateriell (S. 331). Rückschlüsse auf die anfangs gestellten terminologischen Fragen zieht Walter auf unterschwellige Weise lediglich in seinem analytischen Schlusskapitel (S. 366f.), ohne jedoch wirklich konkret zu werden.

Angesichts der Lücken im Literaturverzeichnis – diverse Aufsätze fehlen – und der fehlenden Belege (z. B. S. 21, 23), angesichts der formal nachlässigen Gestaltung der Fußnoten (durchgängig) und einer uneinheitlichen Zitierweise sowie angesichts des unvollständigen Registers – Justin Stagl fehlt u. a. – und des verbesserbaren Layouts fehlt dem Buch ‚innerlich‘ neben den angemerkten inhaltlichen und methodischen Problemen leider eine weitere Überarbeitungsstufe. Äußerlich ist der in Leinen gebundene Band sehr schön gestaltet und gut gebunden – und spiegelt damit auch die an sich ganz wunderbare Ausgangsidee zu dieser Arbeit wider.

(Juli 2014) *Stefanie Acquavella-Rauch*

*Letters from a Life: The Selected Letters of Benjamin Britten 1913–1976. Band 6: 1966–1976. Hrsg. von Philip REED und Mervyn COOKE. Woodbridge: The Boydell Press/The Britten-Pears Foundation 2012. 806 S., Abb.*

Wo im deutschsprachigen Raum Akademieprojekte oder DFG-Förderung immer wieder die konzentrierte Auseinandersetzung mit einem Briefkorpus ermöglichen, hängen solche Aufgaben in Großbritannien

nahezu ausschließlich an verlegerischen Aktivitäten (nur ein durch das Arts and Humanities Research Council ermöglichtes Forschungsfreiemester unterstützte finanziell die redaktionelle Arbeit). Viele solcher Projekte sind von vornherein für einen kleinen Nischenmarkt intendiert und rechnen sich marktwirtschaftlich überhaupt nicht, andere müssen mit Einbußen leben, denen sich der native Leser gar nicht so bewusst sein mag. Die Frage ist jene, wie intensiv die Dokumente kommentiert werden, wie sie kontextualisierend aufeinander bezogen werden – Fragen also, die teilweise durchaus auch mit der verstärkten digitalen Briefedition in Zusammenhang stehen.

Eine vor rund 20 Jahren begonnene Edition wie jene, deren Abschlussband hier vorliegt, steht vor dem zusätzlichen Problem, dass eine gewisse Art von Kontinuität von Anfang bis Ende wünschenswert ist, trotz Editoren- und Verlagswechslern. Philip Reed ist aber seit dem ersten Band dabei, zunächst als Mitarbeiter von dem Nestor der Britten-Forschung Donald Mitchell; ab Band 3 ist Mervyn Cooke Mitherausgeber.

Der Band umfasst die zehn letzten Lebensjahre Brittens, ein Zeitraum, aus dem eine ungeheure Menge an Korrespondenz erhalten ist. Für die Herausgeber einer Auswahlgabe (denn als solche war die Edition von Anbeginn konzipiert) ist es keine leichte Aufgabe, zu entscheiden, was berücksichtigt werden muss und wo man sich bescheiden muss. Brittens vielfältige Kontakte zur internationalen Musikwelt, nicht zuletzt durch das Aldeburgh Festival, wollen ebenso widergespiegelt werden wie Brittens persönliche Welt, auch sein körperlicher Verfall und sein Ende. Nicht selten bezieht die Ausgabe auch Auszüge aus Briefen anderer und weitere Dokumente ein, um ein möglichst facettenreiches Bild zu schaffen, das von Anbeginn Ziel von Mitchell, dem designierten Biographen Brittens war. Mit erfreulicher Offenheit werden alle Bereiche von Brittens Leben und Schaffen betrachtet, auch die

dunkleren Seiten, ohne aber je ins Spekulative abzugleiten, was in Britten-Biographien nicht selten ausbleibt.

Der Aufbau des Bandes folgt dem bewährten Muster, jedem der sieben Kapitel einen kurzen Abriss der wichtigen Ereignisse in Brittens Leben voranzustellen. Diesmal jedoch warten die Herausgeber mit einem zusätzlichen Teil auf: In einem eröffnenden Essay geben sie einen kurzen Überblick über die vergangenen Jahre der Britten-Forschung und blicken auch auf die vorhergegangenen Bände der Briefedition zurück. Vor allem aber erfolgt hier die Kontextualisierung der einzelnen Postsachen, die sonst, wegen der extremen Platzbeschränkung, allzu disparat nebeneinander ständen. Dies ist nämlich ein unbestreitbares Minus der vorliegenden Edition – die Auswahl ermöglicht in den seltensten Fällen wirklich Einblicke in den kompositorischen Prozess oder in die Genese eines Werkes, einfach durch die erforderliche Beschränkung bzw. Kürzung. Vor allem da in näherer Zukunft nicht mit weiteren Britten-Briefausgaben zu rechnen ist, stellt sich dies als ein beachtliches Manko dar; die persönliche Konsultation der Britten-Pears Library bleibt für jeden Forscher erste Pflicht.

Vom ersten Brief des Bandes (an die Mezzosopranistin Janet Baker) ist der Leser beeindruckt durch den Reichtum der sich vor ihm auf vergleichsweise kleinem Raum auffaltenden Informationen und die Gründlichkeit der Kommentierung. Brittens originale Illustrationen und Musikbeispiele sind an entsprechender Stelle inkorporiert und erhalten so den Geist der Postsachen lebendig. Im Kommentarteil (jeweils am Ende des Briefes) sind vielfach weitere Dokumente als Komplement geboten, gelegentlich fast zu extensiv (etwa das Programm des Britten-Festivals in Edinburgh 1968, S. 223–227 [als Anmerkung 4 zu dem Brief vom 1. Juli 1968 an Margaret Prinzessin von Hessen und bei Rhein (im Titel wie leider üblich angliert)] oder die Uraufführungskritiken zu *The Burning Fiery Furnace* (S. 32–36 [als

Teil der S. 30 beginnenden Anmerkung 2 zu dem Brief an William Plomer vom 28. April 1966]). Insgesamt ist das sich ergebende Bild aber ausgewogen und umfassend. Nur ein Punkt stimmt bedenklich: In einem Fall forderte ein Briefempfänger einen unvollständigen Abdruck; gerade die Auslassungen aber öffnen den Raum für Spekulationen, die hier nicht hergehören. Im Interesse aller Parteien wäre es wohl weiser gewesen, ganz auf die Publikation des Briefes zu verzichten – alternatives Material stand ja zur Genüge bereit.

Zahlreiche Schwarzweißabbildungen sind in den Text integriert (Reproduktionen von Konzertprogrammen, Kompositionsentwürfen, originale Postsachen und vieles andere); außerdem werden auf Kunstdruckpapier fünfzig weitgehend hochwertig reproduzierte Fotos geboten – leider nur weitgehend, weil teilweise entweder die vorliegenden reprographischen Vorlagen nicht erstklassig waren oder weil eine genügende Aufarbeitung unterblieb. Ein paar kleinere Druckfehler bleiben bei einem solchen Unternehmen kaum aus, der österreichische Dirigent Froschauer etwa heißt natürlich Helmuth, nicht Helmut (S. 40–43). Insgesamt aber haben wir hier eine Publikation, die das Verständnis der Persönlichkeit und des Werks Benjamin Britrens noch deutlich weiter vertieft; dass aus musikwissenschaftlicher Perspektive viele Fragen offenbleiben (und damit Inspiration geboten ist zu einer Vielzahl an weiterführenden Forschungsarbeiten), liegt in der Natur der Sache – Ziel war, auch für den musikalischen Laien eine attraktive Publikation vorzulegen. Vorbildlich sind die umfassenden Register – eine Kunst, die wohl nur britische Editoren in dieser vollendeten Weise beherrschen.

(Mai 2014)

Jürgen Schaarwächter

*Böse Macht Musik. Zur Ästhetik des Bösen in der Musik. Hrsg. von Katharina WISOTZKI und Sara R. FALKE. Bielefeld: transcript Verlag 2012. 221 S., Nbsp. (Kultur- und Medientheorie.)*

Das Böse wirkt seit jeher auf die Menschheit gleichermaßen bedrohlich wie faszinierend. So ist es wenig abseitig, mit dem Bösen und der Musik die Schnittmenge zweier faszinierender Phänomene zu bilden und zu hinterfragen, ob Musik allein Gutes bewirkt. Dass sie zur Hochkultur und damit zu einer weit entwickelten Form sozialer Rituale gehört, reicht als Antwort nicht aus. Würden bisher in vereinzelt Studien Überlegungen zur Darstellung des Bösen durch musikalische Topoi unternommen, so ist die Frage, ob Musik per se ein rein positiv besetztes Kulturgut sei oder nicht auch Böses beinhalten oder zum Bösen verleiten könne, bislang kaum diskutiert worden.

Der Band *Böse Macht Musik* widmet sich diesem mutigen Ansatz, um danach zu fragen, ob das Böse von außen in die Musik hineingetragen wird oder tatsächlich eine Ästhetik des Bösen (in) der Musik beschrieben werden kann. Verschriftlicht wurden ausgewählte Beiträge arrivierter Forscher sowie des (musik-)wissenschaftlichen Nachwuchses aus dem gleichnamigen internationalen Symposium des Dachverbands der Studierenden der Musikwissenschaft (DVSM), das im Oktober 2008 an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg stattfand. Der Bogen reicht von der Kunst- bis zur Populärmusik, vom Mittelalter bis zum 21. Jahrhundert.

Obwohl thematisch größere Blöcke zu verzeichnen sind, zieht sich doch das Thema Tod und seine traditionell negative Konnotation in der nordwestlichen Hemisphäre sowie seine musikalische Spiegelung und Verarbeitung in Hinblick auf mögliche Erscheinungsformen des Bösen in der Musik als zentrales Motiv durch den Band. Im Einzelnen werden die Figur des Mephisto bzw.