

carium (S. 50). Mit keinem Wort wird die augenfällige Affinität zur Mikropolyphonie Ligetis erwähnt oder auf die Gestaltung der keineswegs als heterogen zu bezeichnenden einzelnen Stimmen eingegangen. Auch wie man sich den Unterschied zwischen horizontalen und vertikalen Klangräumen und die „Gegenwirkung“ konkret vorzustellen hätte, bleibt unausgeführt.

Zur mit zunehmender Lektüre anwachsenden Enttäuschung trägt auch die zu stark dominierende kompositionsästhetische Sicht bei. Die Autorin tritt zu sehr hinter der Komponistin zurück, ihre persönlichen Erfahrungen, Eindrücke und genuin wissenschaftlichen Perspektiven kommen kaum zur Sprache. Oft bleibt es bei Gemeinplätzen und Andeutungen, wo eine gründlichere Analyse und weiterführende Perspektiven – über Hölszkys Standpunkt hinaus – wünschenswert wären. So überzeugen etwa auch die Ausführungen zu Hölszkys Arbeit am Klang nicht restlos, weil der Begriff des ‚objét trouvé‘ lediglich von der Komponistin übernommen, die Klanggestaltung in den paradigmatisch erwähnten Stücken wie *Intarsien* aber nicht hinlänglich erläutert wird.

Exkurse zu einzelnen Werken ergänzen die allgemeinen Kapitel. Der Aufbau ist weitgehend chronologisch. Allerdings wird kein Beziehungsnetz konstruiert, es bleibt beim bloßen Nebeneinander dokumentarischer Fakten. Man erfährt nichts über Affinitäten und Differenzen zu Vorbildern wie Nono, Ligeti oder Stockhausen, nichts zur Weiterentwicklung einmal erreichter künstlerischer Positionen, nichts über latente Verbindungslinien zwischen unterschiedlichen Stationen der künstlerischen Arbeit. Vergleiche der Kompositionen Hölszkys untereinander und mit Stücken anderer fehlen. Ebenso ergänzungsbedürftig wie die Erläuterungen der einzelnen Kompositionen erscheinen Überlegungen zu wichtigen Aspekten wie Raum und Zeit. Wie konkret etwa in *Hängebrücken* Schuberts unendliche Zeit verräumlicht wird, ist ebenso wenig nachvollziehbar wie

das „Spiel des Seins und Scheins“ (S. 122) in *TRAGÖDIA – der unsichtbare Raum*.

Es häufen sich sprachliche und terminologische Ungenauigkeiten. Zu *HYBRIS/Niobe* liest man etwa, dass die Personen „konzertant behandelt“ und „jede Art von Kommunikation und Interaktion zwischen den Figuren ausgeschlossen“ seien. Dass konzertante Behandlung sehr wohl Kommunikation beinhalten würde, entgeht der Autorin offenbar ebenso, wie sie das Thema der Hybris zur leitenden Naturthematik in Beziehung zu setzen verabsäumt. Mehr und mehr gerät diese aus dem Blick, obwohl die Themen der behandelten Werke Bezüge durchaus nahelegen. Analysierende, Beziehungen stiftende Perspektiven fehlen auch hier. Und wenn schließlich Walter Benjamin oder Jean Baudrillard bemüht werden, bleibt letztlich wiederum offen, inwiefern ihr Denken für ein tieferes Verständnis von Hölszkys Œuvre von Bedeutung sein könnte.

Trotz vieler interessanter Aspekte entsteht insgesamt der Eindruck eines ungenügend reflektierten Sammelsuriums, das kaum einen Mehrwert im Vergleich zur bereits vorhandenen Literatur über Hölszky bietet. Vieles wird angerissen, ohne dass sich ein schlüssiges Gesamtbild ergeben würde. Dass die Autorin in ihrem Epilog Hölszkys Werk selbst an der „Grenze des Wahrnehmbaren“ (S. 205) ansiedelt, unterstreicht, was an Analyse- und Erkenntnismöglichkeiten vergeben wurde, stellt allerdings keine Rechtfertigung für die monierten Defizite dar.

(Februar 2014)

Susanne Kogler

Soundscales of the Urban Past. Staged Sound as Mediated Cultural Heritage.
Hrsg. von Karin BIJSTERVELD. Bielefeld:
transcript Verlag 2013. 229 S., Abb. (Sound
Studies Series. Band 5.)

Der vorliegende Sammelband befasst sich mit einer ganz bestimmten Gruppe urbaner Klänge: mit jenem klanglichen kulturellen

Erbe nämlich, das in der medial unterschiedlich vermittelten Gestalt von Texten, Radiobeiträgen und Filmen des fiktionalen und dokumentarischen Genres aufbewahrt ist. Im Mittelpunkt steht diesbezüglich die Frage, auf welche Weise sich solche Arten von Dokumenten wissenschaftlich erschließen lassen, um dadurch über die Veränderungen des urbanen Raums sowie über die damit verknüpften gesellschaftlichen und ästhetischen Diskurse oder Wahrnehmungsformen Aufschluss zu gewinnen. Die einzelnen Beiträge der Publikation fokussieren dabei nicht nur den medienspezifischen Modus solcher „staged sounds“ – nämlich die „textualization of sound“ als verbale Verankerung in Texten und die „dramatization of sound“ als ihre Verwendung in den Medien Radio und Film (S. 13) –, sondern suchen auch den direkten Vergleich zwischen den voneinander abweichenden Ausprägungen, wenn etwa die Soundscapes bestimmter Städte zum Bestandteil eines intermedialen Diskurses geworden sind.

Ein Paradebeispiel hierfür bietet Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz*, dessen „written, sonic and audiovisual narratives“ (S. 77) in einem ausführlichen Beitrag von Andreas Fickers, Jasper Aalbers, Annelies Jacobs und Karin Bijsterveld sowie in einem kürzeren Aufsatz von Patricia Pisters diskutiert und dabei in ihren differierenden Erscheinungsformen gewürdigt und miteinander verglichen werden: So zeichnet sich Döblins 1929 veröffentlichter Großstadtroman durch eine detailreiche Montage aus, die den Bezug auf alltäglich anzutreffende Klänge im Sinne von verbalen Signaturen für die industrialisierte Moderne nutzt und dazu beiträgt, die atmosphärischen Details für die Wendungen der Romanhandlung festzulegen. Dass Döblin bereits 1930 damit begann, an der Realisierung einer Hörspielfassung seines Romans zu arbeiten (*Die Geschichte von Franz Biberkopf*), lässt die hierzu entworfenen klanglichen Details als Annäherung an das damals von Alfred Braun entworfene

Konzept der „Hörbilder“ erscheinen, das exemplarisch in Walter Ruttmanns Klangcollage *Weekend* (1930) verkörpert ist. Während Döblins Hörfunkprojekt zu Lebzeiten des Autors nie verwirklicht wurde und erst 2007 seine endgültige Umsetzung erfuhr, lässt sich in Phil Jutzis filmischer Annäherung an das Sujet des Romans (*Berlin Alexanderplatz*, 1931) eine Charakterisierung der Außenszenen durch die Verwendung von Klängen der Stadt aufzeigen. Dieser gleichsam realistischen Darstellung des urbanen Settings steht schließlich die fürs Fernsehen entstandene Verfilmung Rainer Werner Fassbinders aus dem Jahr 1980 gegenüber, die – „less a visual than a sonic didactic play“ (S. 107) – Döblins literarische Montagetechniken innerhalb der Soundebene aufgreift.

Die wichtigsten analytischen Grundlagen zur Betrachtung dieses ausführlich dargestellten und auch von anderen Autoren immer wieder aufgegriffenen Beispiels liefert das Autorenteam Bijsterveld, Jacobs, Aalbers und Fickers im Eingangsbeitrag „Shifting Sounds“. Hier wird – wiederum mit Bezug auf Döblins Roman, aber auch unter Berücksichtigung von unterschiedlichen Quellen zu den charakteristischen Soundscapes von Amsterdam und London – das narrative Repertoire herausgearbeitet, das in Text, Film und Radio zur Beschreibung von Klangeindrücken städtischer Umgebungen Verwendung findet. Was hierbei fehlt, ist ein klar artikuliertes Bewusstsein für den Umstand, dass vor allem innerhalb literarischer Quellen in entsprechenden Darstellungen feststehende Topoi herausgebildet werden, wodurch zwar bestimmte klangliche Elemente in die Textzusammenhänge verpflanzt werden, damit aber nicht unbedingt die Wiedergabe realer Klangumgebungen bezeichnet sein muss (wie beispielsweise auch der Blick auf das stilisierte Vokabular zur Beschreibung von Klängen in der romantischen Literatur zeigt). Die Berücksichtigung dieser Problematik erfordert daher einen sehr behutsamen und kritischen Umgang mit verbalen Klangbeschrei-

bungen, der im genannten Beitrag jedoch nicht deutlich genug herausgearbeitet ist.

Ein weiteres großes Kapitel des Buches befasst sich mit der Wiedergabe von Klängen in der Frühzeit des Rundfunks. Hier erläutert Carolyn Birdsall die technischen Möglichkeiten und Strategien zur Schaffung authentischer „Hörbilder“, die von der gezielten Integration ortsspezifischer Sounds aus urbanen oder industriellen Kontexten (etwa dem Hamburger Hafen oder der Stahlproduktion im Ruhrgebiet) bis hin zur bewussten Einbeziehung unterschiedlicher Dialekte reichen und dadurch auch zu einer regional distinkten Konstruktion von „Heimat“ beitragen. Evi Karathanasopoulou und Andrew Crisell wiederum stellen in stärker verallgemeinerter Form die Frage danach, wodurch eine Rundfunkdokumentation überhaupt gekennzeichnet ist und welche ästhetischen Möglichkeiten sie bietet. Dass der Band darüber hinaus auch an die im musealen Kontext geübte Praxis im Umgang mit Klängen andockt und damit eine sehr aktuelle Problematik beleuchtet, verdankt sich u. a. einem Beitrag von Holger Schulze: Der Autor setzt sich ausführlich mit der Problematik der Gestaltung von Soundscapes in Audioguides auseinander und verweist in diesem Kontext zurecht auf die von Künstlerinnen wie Janet Cardiff und Hildegard Westerkamp gefertigten Audiowalks als herausragende Beispiele für eine auf bestimmte Wahrnehmungsphänomene gerichtete Auseinandersetzung mit urbanen Räumen.

All dies sowie einige weitere, die benannten thematischen Schwerpunkte jeweils auf unterschiedliche Weise umkreisenden Beiträge, tragen dazu bei, die Publikation zu einem wichtigen Kompendium für die Beschäftigung mit Fragen rund um die Erforschung urbaner Klangumgebungen zu machen. Dass dabei der Blick auf musikalische Quellen ausgespart bleibt, mag zwar bedauerlich sein, ist aber angesichts der thematisch genau umrissenen Zielrichtung des Bandes verständlich. Was darüber hinaus

fehlt, ist ein Namens- und Sachregister, das die Verfolgung immer wieder auftauchender Aspekte durch das gesamte Buch hindurch wesentlich erleichtert hätte.

(März 2014)

Stefan Drees

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: The Complete Works. Serie II: Chamber Music. Band 3.1: Keyboard Trios. Hrsg. von Doris BOSWORTH POWERS. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2011. XX, 182 S., Abb.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: The Complete Works. Serie II: Chamber Music. Band 3.2: Keyboard Trios. Hrsg. von Steven ZOHN. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2010. XVII, 100 S., Abb.

Im Rahmen der Gesamtausgabe CPEB: CW liegt mit der Serie II (Bände 3.1 und 3.2) ein weiterer Teil von Carl Philipp Emanuel Bachs Kammermusik vor: die Werke für obligates Cembalo und Violine (Wq 71–80) respektive Viola da gamba (Wq 88) sowie fünf Sonaten (Wq 83–87) für obligates Cembalo und Flöte. Beide Bände werden mit einem generellen Vorwort der Schriftleitung zur CPEB: CW eröffnet, es folgt jeweils ein Vorwort von Peter Wollny, dem General Editor zur gesamten Serie II, der Kammermusik. Zwar stehe diese Gattung, so Wollny, „in Umfang und Ausstrahlung“ (S. IX) hinter Bachs Tastenmusik und seinem Konzertschaffen zurück, künstlerisch sei sie jedoch mit den beiden Gattungen absolut gleichbedeutend. Denn gerade in den kammermusikalischen Kompositionen vollziehe sich „der Wandel von der barocken Continuo-Sonate [...] zum klassischen Klaviertrio. [So] handelt es sich bei sämtlichen bis 1759 komponierten Werken“ – und das ist die Mehrzahl der in diesen Bänden enthaltenen Kompositionen – „um echte Trio-sonaten“ (ebd.). Im Nachlassverzeichnis von 1790 werden sie in der Rubrik „Trii“ aufgeführt, direkt hinter den für das Bach'sche