

von Zeitzeugen damit kontrastieren und in Werkbeschreibungen der Kompositionen jener Zeit (*Jeux vénitiens, Trois Poèmes d'Henri Michaux*) sein kompositorisches Vorgehen darlegen. In der Vorgehensweise der Autoren, Positionen und Ansichten Lutosławskis nicht in einem separaten Kapitel als abstrakte Manifeste, sondern als Ergebnisse einer konkreten Lebens- und Kompositionssituation heraus deutlich werden zu lassen, liegt ein wesentlicher Vorteil des Buches.

Seit 1959, als der Komponist den Ersten Preis der Tribune Internationale des Compositeurs der UNESCO gewann, erhielt er zunehmend internationale Aufmerksamkeit und wurde weltweit zu Gastaufenthalten eingeladen. Seine exponierte Stellung im polnischen Musikleben ermöglichte ihm die Wahrnehmung von Einladungen aus dem Westen auch zu einem Zeitpunkt, als die Beziehungen Polens zum Westen auf einem Tiefpunkt angelangt waren. So etwa im Jahr 1983, als er Proben mit den New Yorker Philharmonikern aufnahm, obwohl die polnische Regierung wegen ihres Vorgehens gegen die polnische Gewerkschaft Solidarność im Westen geächtet war. Einmal mehr befand sich der Komponist unfreiwillig im Konflikt der Interessen: Da er in den letzten Jahrzehnten eine unverzichtbare Figur im internationalen Musikleben geworden war, erschien es ihm nur natürlich, daran aktiv teilzunehmen – auch wenn er dadurch die Interessen der polnischen Regierung bediente, für die die Entsendung eines Komponisten vom Format Lutosławskis ins westliche Ausland eine Demonstration kultureller „Normalität“ war. Um jedoch seine Opposition zur Politik dieser Regierung auszudrücken, bediente sich Lutosławski eines traditionellen, in Polen bereits im 19. Jahrhundert angewandten Mittels, nämlich des Boykotts öffentlicher Arbeit als Künstler. Er trat seit Einführung des Kriegsrechts im polnischen Musik- und Kulturleben nicht mehr in Erscheinung. Die Kehrseite dieser Haltung zeigte sich, als Mieczysław Tomaszewski vom Posten

des Direktors des Polnischen Musikverlags abgesetzt wurde: Lutosławskis konstante Verweigerung irgendwelcher Kontakte mit Mitgliedern der Militärregierung ließ ihn zu diesem Vorfall schweigen, während Penderecki sich mit Erfolg für Tomaszewski einsetzte – und Lutosławski sich fragen musste, ob seine aufrechte Haltung der polnischen Musik in diesem Fall nicht mehr geschadet als genutzt hatte. Die Autoren zeigen gerade vor dem Hintergrund solcher Dilemmata, mit welchem Verantwortungsbewusstsein Lutosławski mit seiner Stellung als Figur des internationalen Musiklebens im In- und Ausland umging. Auch seine Rolle in der Endphase des Staatssozialismus wird deutlich, als er seine Fähigkeiten dem Aufbau des neuen Staates zur Verfügung stellte. Neben den Hauptlinien der Biographie des Komponisten präsentieren die Autoren noch eine Fülle von Seitenaspekten zur polnischen und internationalen Musikgeschichte und zu ihrer gesamtgesellschaftlichen Einbettung, so dass es sich hier schon fast um eine kleine Kulturgeschichte der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts handelt. All das macht die Lektüre dieses Bandes zu einem Gewinn.

(November 2016)

Rüdiger Ritter

STEPHANIE JORDAN: *Mark Morris. Musician – Choreographer. Binsted: Dance Books 2015. XII, 543 S., Abb., Nbsp.*

Spätestens seit ihrer Publikation *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet* (London 2000) gehört Stephanie Jordan zu den federführenden Vertretern jenes Fachgebiets, das sich seit den frühen 90er Jahren des vergangenen Jahrhunderts in der angloamerikanischen Musik- und Tanzwissenschaft unter dem Label „choreomusical studies“ oder auch „choreomusicology“ formierte. Mit ihrer Monographie über stilistisch höchst unterschiedliche Choreographien zu Kompositionen von Igor Strawinsky (*Stravinsky Dances*.

Re-Visions across a Century, London 2007) setzte sie einen weiteren Meilenstein in Bezug auf Analysemodelle, bei denen gleichermaßen musik- und tanzwissenschaftliche Untersuchungskriterien zur Anwendung kommen, um den fraglichen Gegenstand möglichst präzise in seinen Besonderheiten zu erfassen. Vor diesem Hintergrund konnte man Jordans nächste, wiederum sehr umfangreiche Studie, die nun nicht mehr von dem Œuvre eines Komponisten, sondern eines Choreographen ausgeht, nur mit großer Spannung erwarten. Sie befasste sich mit Mark Morris (*1956), einem amerikanischen Tänzer und Choreographen, der auch als künstlerischer Direktor eines eigenen Ensembles – seiner Mark Morris Dance Group (MMDG) – international große Anerkennung erfuhr. Dabei avancierte er zeitweise zu einem *enfant terrible* einer „modernen“ Tanzszene, die sich jeglicher Klassifikationen beharrlich zu entziehen suchte, sich unterschiedlichste Formensprachen zu eigen machte, um letztlich zu sehr eigenwilligen Ausdrucksformen zu gelangen. Und doch haftet Morris seit Beginn seiner Karriere ein „Markenzeichen“ an, das er mit großer Beharrlichkeit pflegt: eine außergewöhnliche Musikalität, die seine Bewegungssprache und ebenso seine choreographische Handschrift unverkennbar prägt. Im Umfeld postmoderner Tanzströmungen, die sich dem „Diktat“ musikalischer Parameter energisch zu entziehen such(t)en, wurde ihm daher auch bisweilen der wenig schmeichelhafte Titel eines „Mister Mickey Mousing“ verliehen – und genau an diesem Missverständnis seiner künstlerischen Arbeit setzen Stephanie Jordans Untersuchungen an.

Denn gleichwohl tänzerisch-choreographische „Musikvisualisierungen“ (analog zu ähnlichen Ambitionen im Bereich der historischen Filmavantgarde) zunächst eine willkommene Alternative zu den ausladenden Handlungsdramaturgien des „klassisch-romantischen Balletts“ boten und vor allem in tänzerischen Reformbewegungen des

frühen 20. Jahrhunderts intensiv praktiziert wurden (der Begriff geht auf das amerikanische Tänzer/Choreographen-Kollektiv Ruth St. Denis und Ted Shawn alias Denishawn zurück), sollten solche musikchoreographischen Verfahren in den Nachkriegsjahren die Etablierung sogenannter „abstrakter“ bzw. neoklassischer Ballette protegieren, in denen Musikpartituren durch die Tänzerkörper gleichsam in den Raum projiziert wurden. Spätestens seit John Cage und Merce Cunningham's „Propagierung“ einer weitgehenden Unabhängigkeit von Komposition und Choreographie im Kurationsprozess schienen sich somit zwei ästhetische Positionen diametral gegenüberzustehen: Da gab es einerseits diejenigen, die vorzugsweise präexistente und ursprünglich nicht für eine tänzerische Umsetzung bestimmte Konzertkompositionen an den Ausgangspunkt ihrer künstlerischen Arbeit stellten (und daher als eher konservativ galten), andererseits jene, die sich vehement von dem altradierten Usus eines wie auch immer gearteten Zusammenspiels von Musik und Tanz lösten (um nicht zu sagen: losrissen), um ihre „Modernität“ unter Beweis zu stellen. Dass sich ein „modern“ gesinnter und ganz offensichtlich auch höchst widerspenstiger Choreograph geradezu plakativ zu einer Musikalität bekennt, dürfte in den zuletzt genannten Kreisen einem Outing gleichgekommen sein (vgl. hierzu S. 80ff.).

Jordan, der solche Debatten nicht nur aus einer historischen Perspektive, sondern auch unmittelbar aus eigener Anschauung in ihrer frühen Ausbildungsphase bekannt sind, bemüht sich nun um eine Differenzierung des bisweilen allzu eindimensional verzerrten Bildes: „Is visualisation simply one thing, or can it occur in a variety of forms? Returning to the generic question about what goes on and what effect it produces, [...] let us ask: what is being visualised and how, and what is the effect in each particular instance of visualisation?“ (S. 3.) Ihre Argumentationen gehen dabei überwiegend von strukturan-

lytisch ausgerichteten Detailbeobachtungen aus, die sie in größere Zusammenhänge, insbesondere historischer und ästhetischer Provenienz, einbettet, um sie kritisch zu kontextualisieren und mögliche Bedeutungshorizonte aufzuzeigen. Im Unterschied zu ihren älteren Studien bezieht sie nun auch verstärkt jüngere Erkenntnisse aus dem Bereich einer musikwissenschaftlich orientierten Wahrnehmungspsychologie und Kognitionswissenschaft in ihre Erörterungen ein, die sie als besonders aufschlussreich für musikchoreographische Untersuchungen erachtet, wie sie in dem „Herzstück“ ihrer Arbeit – jenem Kapitel, das sich vor allem theoretischen Voraussetzungen musikchoreographischer Forschungen widmet – sehr nachdrücklich betont („Part 2: Watching and Listening to Dance“, dort „Chapter 4: A Framework for Analysis“, S. 91–123).

„How do we process crossmodal information in the form of two artistic media?“ – fragt sie sehr generell am Beginn dieses Abschnitts und macht sogleich auf die individuell und kulturell, somit letztlich immer subjektiv bedingte Wahrnehmung jeglicher künstlerischen Ausdrucksformen aufmerksam. Ebenso wichtig ist es ihr zu betonen, dass sie Musik und Tanz als ein hochgradig dynamisches Zusammenspiel erachtet, keinesfalls statische Entitäten, „operating within a mechanism of interdependence rather than maintaining the hard binary of parallelism versus counterpoint“ (S. 93). Der Begriff des „Mechanismus“ mag in diesem Zusammenhang irritieren – dass er nur eine nicht ganz glücklich gewählte Hilfskonstruktion darstellt, wird durch Jordans unmittelbar darauf folgenden Einbezug von Theorien aus dem Bereich der Filmtheorie und Philosophie deutlich: Claudia Gorbmans Konzept der „mutual implication“ von Musik und bildlichen Eindrücken bzw. Michel Chions Ausführungen zu einer „trans-sensorial perception“, bei der die Sinne mit „Channels“ oder „Highways“ verglichen werden, die schließlich – hier kommen nun

Gilles Deleuze und Félix Guattari ins Spiel – zu einer „Deterritorialisierung“ bzw. „Nomadisierung“ unserer sinnlichen Eindrücke führen können (S. 93f.).

Es erstaunt kaum, dass in diesem Zusammenhang dann auch Nicholas Cooks weiterhin maßgebliche Studie *Analyzing Musical Multimedia* (Oxford 1998) zur Sprache kommt, ergänzt von Lawrence Zbikowskis linguistisch-kognitionswissenschaftlich grundierten, auf musikalische Sachverhalte zugeschnittenen Metapherntheorie, die Jordan wiederum auf tanzspezifische bzw. musikchoreographische Phänomene anwendet: beispielsweise unsere Tendenz, Tonhöhen räumlich zu konzeptualisieren, die auch in Choreographien ihren Widerhall findet – sei es bestärkend oder dieses Prinzip bewusst durchbrechend, um dem Bewegungsgeschehen eine spezielle semantische Pointe zu verleihen (S. 96ff.). Sehr plastische Konturen erhalten solche Ausführungen durch immer wieder eingestreute Beispiele aus Morris' künstlerischem Œuvre, wobei viele der besprochenen choreographischen Ausschnitte eigens auf der Website der MMDG verfügbar gemacht wurden (<http://markmorrisdancegroup.org/jordanbookclip>) – eine gerade für Publikationen dieser Art überaus sinnvolle Lösung. Ebenso positiv hervorzuheben ist der methodische Ansatz, auch den Entstehungsprozess einer Choreographie intensiv in die analytische Arbeit miteinzubeziehen. Neben dem Umfang und der Vielfalt des Untersuchungsmaterials und dessen höchst sensibler Auswertung, durch die Jordans Arbeiten immer wieder bestechen, ist auch der Umstand, dass die Autorin als zweifellos profunde Theoretikerin der Praxis weiterhin eng verbunden bleibt, beispielgebend für zukünftige Forschungen auf diesem Gebiet. Mehrfach betont sie, wie viel sie von „sketch learning“ profitierte (vgl. insb. die Kapitel „Embodiment“ bzw. „Towards the Performance of Analysis“, S. 120ff.), um Musik und Tanz in ihren kinästhetischen Dimen-

sionen noch genauer sehen und hören, letztlich körperlich erfassen bzw. (im Sinne der situierten Kognitionswissenschaft) konzeptualisieren zu können – freilich um die Subjektivität und auch Historizität unserer Wahrnehmung wohlwissend.

(September 2016) *Stephanie Schroedter*

JÜRGEN SCHAARWÄCHTER: Two Centuries of British Symphonism. From the beginnings to 1945. A preliminary survey. Mit einem Vorwort von Lewis FOREMAN. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2015. 2 Bde., XX, VIII, 1201 S., Abb., Nbsp.

„Yes, there *are* British symphonies.“ Mit diesem Zitat von Joseph Holbrooke aus seinem Buch *Contemporary British Composers* (London 1925, S. 321) beginnt Jürgen Schaarwächters *Two Centuries of British Symphonism*. Das Ziel Schaarwächters, der hier einen deutlich erweiterten und überarbeiteten Text seiner Dissertation, die ursprünglich auf Deutsch als *Die britische Sinfonie 1914–1945* (Köln 1995) erschien, präsentiert, ist es, genau dieses Zitat zu bestätigen. In den 800 Seiten des Haupttextes, verteilt auf zwei Bände, bietet Schaarwächter einen weitreichenden Überblick über die britische Sinfonie bzw. sinfonische Musik in Großbritannien seit ihren Ursprüngen im 18. Jahrhundert. Zusätzlich zu dem informationsreichen Haupttext beinhaltet das Buch einen 217-seitigen Anhang mit einem Katalog von britischen Sinfonien bis 1945. Somit zeigt dieses Buch ein deutlich anderes Bild als der häufig zitierte Oscar A. H. Schmitz, der 1904 sein *Das Land ohne Musik: Englische Gesellschaftsprobleme* veröffentlichte und behauptete, dass die Engländer „das einzige Kulturvolk ohne eigene Musik (Gassenhauer ausgenommen)“ seien (Schmitz, 4. Auflage, 1914, S. 30) – ein Thema, das laut Schaarwächter sogar 1995 bei der Veröffentlichung seiner Doktorarbeit im deutschsprachigen

Raum immer noch aktuell war (S. XI). Sein weiteres Ziel, das Interesse an in Vergessenheit geratenen Komponisten wieder zu beleben, wird dadurch erreicht, dass jedes Kapitel Sektion für Sektion verschiedene Komponisten, ob bekannt oder unbekannt, beispielhaft abhandelt. Trotz dieses enzyklopädischen Charakters schafft er es, eine durchgehende Narrative zu präsentieren.

Teil I des Buches, der bis Ende des viktorianischen Zeitalters reicht, beschäftigt sich mit „Creating and identity“ und somit der Frage, was überhaupt eine britische Sinfonie ist. Hier geht es erst einmal um einen nützlichen Vergleich mit der Entwicklung der Sinfonie auf dem Kontinent, mit der viele Leser besser vertraut sein werden, sowie um die schwierige Frage „What makes a composer British?“. Danach geht Schaarwächter mehr oder weniger chronologisch vor und beginnt mit den allerersten britischen Sinfonien von Thomas Arne, William Boyce, ihren Zeitgenossen und Nachfolgern.

Besonders zu begrüßen ist, dass Schaarwächter auch eine ausführliche Sektion über „provincial musical life“ bietet und immer wieder das musikalische Leben außerhalb Londons anspricht. Häufig thematisieren Veröffentlichungen über britische Musik eigentlich Musik in London. Obwohl London ohne Frage das führende musikalische Zentrum in Großbritannien war und ist, gab es auch wichtige Zentren und Entwicklungen außerhalb der Hauptstadt, die zu der gesamtmusikalischen Entwicklung beigetragen haben. Unter anderem bespricht er z. B. die Relevanz des Musikdrucks für die Provinzen, der besonders im 18. Jahrhundert zur Verbreitung von Sinfonien außerhalb von London führte, oder Komponisten wie Thomas Alexander Erskine, der in Edinburgh wirkte, aber dessen Sinfonien bis 1764 auch regelmäßig auf dem Kontinent gespielt wurden, z. B. in Kassel (S. 62). Ein weiteres Beispiel sind die Sinfonien von John Marsh, der zwischen 1770 und 1816 in seinem Wirkungsort in Südengland 39 Sin-