

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