

„zwischen Produkt und Prozess“ (S. 32), die zugespitzt formuliert für eine Kontroverse zwischen Musikwissenschaft und New Musicology stehen sollen.

Hinsichtlich der als notwendig angesehenen Interdisziplinarität – das muss auch bei einem insgesamt gelungenen Band gesagt sein – wäre ein echter Austausch und eine stärkere Befragung der eigenen Disziplin wünschenswert gewesen. Während Theorien des Performativen und der Körperbezogenheit unzweifelhaft zahlreiche Musikwissenschaftler inspiriert haben, werden mögliche Anknüpfungspunkte in die andere Richtung kaum reflektiert, obwohl Musik seit jeher Aufführung und Klang vereint und in einigen wissenschaftlichen Teildisziplinen untersucht wird (vgl. u. a. Carl Seashores *Psychology of Music*, 1938, oder Richard Parncutt und Gary McPhersons *Science and Psychology of Music Performance*, 2002). Trotz dieser wenigen fachpolitischen und programmatischen Untiefen sei der Band dennoch sehr empfohlen, er wird zweifelsohne die Analysen performativer Genres im Zusammenhang mit Klanglichkeit voranbringen.

(Dezember 2016)

Clemens Wöllner

ALEXANDER TRUSLIT: Gestaltung und Bewegung in der Musik. Ein tönendes Buch vom musikalischen Vortrag und seinem bewegungserlebten Gestalten und Hören. Mit Vorworten und hrsg. von Hans BRANDNER und Michael HAVERKAMP. Augsburg: Wißner-Verlag 2015 (Reprint: Berlin 1938). XVII, 221 S., Abb., Nbsp., 2 Hefte mit Bildtafeln/Notentext, CD, DVD.

Durch die Neuauflage von *Gestaltung und Bewegung in der Musik*, herausgegeben von Hans Brandner und Michael Haverkamp, wird Alexander Truslits bedeutende musikwissenschaftliche und musikpädagogische Arbeit aus den dreißiger und vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts nun einer breiteren

Öffentlichkeit präsentiert. Bereits 1993 hatte Bruno Repp in seiner Synopsis der Veröffentlichung von 1938 die wesentlichen Ideen Truslits über die Bedeutung von Bewegung in der Musik dargestellt und so dessen Theorie einer Prototypikalität musikalischer Bewegungen ins Bewusstsein neuerer musikpsychologischer Forschung gebracht. Das vorliegende Buch enthält neben dem Originaltext und zwei in den Gegenstand und das Wirken Truslits einführenden Vorworten der Herausgeber auch digitalisiertes Begleitmaterial der Originalveröffentlichung sowie bislang unveröffentlichtes und von Truslit selbst produziertes Filmmaterial.

In den Vorworten besprechen die Herausgeber sowohl den Einfluss der musikpädagogischen Schule Elisabeth Calands auf Truslits Arbeit als auch sein Interesse an damals aktuellen wissenschaftlichen Methoden und Erkenntnissen benachbarter Disziplinen wie der Farbe-Ton-Forschung oder der Physiologie. Dabei greifen Brandner und Haverkamp entscheidende Thesen aus dem Haupttext heraus und geben dem Leser somit erste inhaltliche Eindrücke. Zudem werden einerseits die zur Zeit der Entstehung des Buches innovative Art der Veröffentlichung inklusive beigelegter Tonbeispiele hervorgehoben, andererseits die starke Verbindung der von Truslit behandelten Themen zum aktuellen Diskurs über wahrnehmungspsychologische Phänomene in der Musikforschung.

Das Original ist eingeteilt in vier große Abschnitte, in denen Truslit vorerst seine These über die Funktion der Bewegung als Urelement der Musik erklärt (Abschnitt I). Im zweiten Abschnitt beschreibt Truslit biologische Grundlagen der Musikgestaltung und charakterisiert Musik als Bewegungsercheinung. Abschnitt III befasst sich mit den Möglichkeiten des Erkennens von Bewegung in der Musik, Abschnitt IV beschäftigt sich hingegen vermehrt mit der praktischen Gestaltung musikalischer Bewegungen. Ein Vorwort und eine kurze Zusammenfassung von Truslit rahmen den inhaltlichen Hauptteil ein.

Bereits in seinem Vorwort betont Truslit die seinem Buch vorausgegangene lange Arbeit am Untersuchungsgegenstand und den für seine Ergebnisse relevanten Ansatz, durchweg anwendungsbezogen geforscht zu haben. Des Weiteren beschreibt er, dass sich seine Arbeit sowohl an „Musikschaffende“ als auch an Rezipienten richtet. Truslit skizziert in seinem ersten Abschnitt vorhandene Literatur der Vortragsgestaltung, um die Einschränkungen der Funktion bisheriger Vortragsregeln aufzuzeigen und direkt anschließend den Fokus auf seine Untersuchungsziele zu richten: „[...] wir müssen zunächst den Sinn und die innere Notwendigkeit des Auftretens der äußeren Merkmale der Gestaltung zu erkennen suchen, [...]“ (S. 26). Nach einer Beschreibung der für ihn relevanten akustischen Elemente des Tones werden Dynamik und Agogik als wesentliche Eigenschaften für das von ihm formulierte Gesetz der Bewegung in der Musik herausgearbeitet, da diese in engem Zusammenhang zu den Hauptelementen der Bewegung an sich stehen – Raum und Zeit. Seine Annahme stützt er durch Hörversuche mit Synästhesisten, deren Verbildlichungen von Tonfolgen der herausragenden Bedeutung dieser Parameter entsprechen. Somit steht für Truslit fest: „Alles Geschehen in der Musik geht von der Bewegung aus“ (S. 53).

In Abschnitt II beschäftigt sich Truslit mit biologischen Voraussetzungen zur Wahrnehmung und Verarbeitung von musikalischen Bewegungen. Er kreierte dabei ein ganzheitliches Bild der Körperwahrnehmung und geht speziell auf das Zusammenspiel von Vestibular- und Muskelapparat bei der Musikwahrnehmung ein. Interessant hierbei ist der konsequente Ansatz, seine These über die tragende Rolle von Bewegung in der Musik von der „inneren Bewegtheit“ beim Gestalten über die Bewegungsreaktionen durch Schallschwingungen hin zu den psycho-physiologischen Grundlagen „für jedes natürliche, lebenswahre Musikgestalten“ (S. 73) weiterzuentwickeln.

Im umfassenden dritten Abschnitt führt Truslit den Leser hin zu seiner entscheiden-

den These über die Universalität musikalischer Bewegungen. Unvermittelt beschreibt er, inwiefern Bewegungsbahnen „zwangsweise“ in drei Kurvenformen verlaufen und überträgt diese Gedanken zur Veranschaulichung auf Tonhöhenverläufe beigelegter Tonbeispiele. Eine zu Truslits Zeit technisch aufwendige Analyse akustischer Parameter soll seine Theorie untermauern. Für Truslit existieren demnach offene, geschlossene und gewundene Bewegungen in der Musik. Durch den körperlichen Nachvollzug mit Hilfe von Armbewegungen lassen sich diese für jedes musikalische Werk eindeutig erfassen. Zudem zieht er Parallelen zwischen bekannten Motiven aus der Oper und der Semantik ihrer Ursprungsgesten und bestimmt diese Bewegungen als musikalische „Urbewegungen“. Nachfolgend versucht er dem Leser ausführlich das „Feststellen der Ur-bewegung“ anhand von Notenbeispielen und Kurventafeln zu erläutern, wobei die Melodik (Melos) das für ihn wichtigste, da bewegungstragende musikalische Element darstellt (S. 134ff.).

Im vierten Abschnitt bietet Truslit abschließend einen praktischen Ratgeber zum „bewegungsmäßigen Gestalten“, seiner Meinung nach der einzig richtigen Art und Weise, sich einem Musikstück zu nähern, stellt die Bewegung doch das Urelement der Musik dar. Er betont die Wichtigkeit der Gestaltung aus der „eigenen inneren Bewegtheit“ (S. 167) heraus, gibt zugleich jedoch sehr konkrete Anweisungen, wie kurvenartige Armbewegungen auszuführen sind, um die Urbewegung des gehörten Werks zu erfassen und darauf aufbauend optimale mentale und körperliche Voraussetzungen für die erfolgreiche musikalische (Nach-)Gestaltung geschaffen werden.

Hans Brandner nennt Truslits überzeugte Darstellung seiner Theorie der Urbewegung in der Musik „sehr bewusst und mutig“ (S. XIII). Bei einer kritischen Betrachtung der Thesen aus Truslits Text erscheint dies eine angemessene Beschreibung, denn es wäre unangebracht, die von ihm angewandten Methoden, die durchgeführten Untersu-

chungen und seine Ergebnisinterpretationen auf Basis eines Vergleichs mit heutigen Standards wissenschaftlicher Praxis zu beurteilen. Andererseits bieten Truslits Thesen über die Verbindung von Musik und Bewegung eine theoretische Grundlage zur experimentellen Erforschung der Funktion von Musizierbewegungen oder musikalischer Gesten im Performancekontext mit Hilfe von musikpsychologischen Methoden und neuester Forschungstechnologie, die Truslit noch nicht zur Verfügung standen. So erkennt man in Truslits Erläuterungen über die ganzheitliche körperliche Musikwahrnehmung beispielsweise Zusammenhänge mit dem aktuellen Forschungsdiskurs der Embodied Cognition in der Musik. Des Weiteren sind seine Thesen zur Universalität musikalischer Bewegungen Gegenstand gegenwärtiger Forschung über die Wahrnehmung prototypischer musikalischer Bewegungen. Zudem stellt die neu aufgelegte Veröffentlichung aus musikpädagogischer Perspektive einen zeitlosen Ratgeber dar, nicht zuletzt, da die konkreten Bewegungsbeschreibungen, das systematisch aufbereitete Begleitmaterial mit Abbildungen sowie zahlreichen Tonbeispielen und der erstmals veröffentlichte Film *Musik und Bewegung* zur Beschäftigung mit Truslits körperorientierten Methoden einladen.

(Dezember 2016)

Jesper Hohagen

NOTENEDITIONEN

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: *Werke. Abteilung VI. Band 5: Streichquartette III.* Hrsg. von Emil PLATEN und Rainer CADENBACH †. München: G. Henle Verlag 2015. XI, 254 S., Facs.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: *Werke. Abteilung VI. Band 5: Streichquartette III. Kritischer Bericht von Emil PLATEN.* München: G. Henle Verlag 2015. 130 S., Abb., Nbsp.

Mit den vorliegenden Bänden ist die Abteilung VI, Kammermusik ohne Klavierbegleitung, der Beethoven-Gesamtausgabe nahezu abgeschlossen. (Es fehlen noch die Kritischen Berichte zu den bereits 1968 bzw. 1965 erschienenen Notenbänden VI/4 und VI/6.) Der Notenband enthält die „letzten“ ab 1825 entstandenen Streichquartette, die hier abweichend zu den generellen Richtlinien der Gesamtausgabe nicht in der Anordnung nach Opuszahlen erscheinen, sondern „nach ihren eindeutig bestimmbareren Entstehungsdaten“ (S. IX). Darüber hinaus bietet ein Anhang ein 23 Takte umfassendes Allegretto in h-Moll von 1817 (WoO 210) sowie eine Frühfassung des ersten Satzes des cis-Moll-Quartetts op. 131. Die Vorteile dieser Anordnung sind klar: Die drei durch eine Anfrage des Fürsten Nikolaus Galitzin angeregten und diesem gewidmeten Quartette op. 127, 132 und 130 folgen aufeinander; und die *Grande Fugue* schließt direkt an das B-Dur-Quartett an, als dessen Finale es ursprünglich geschrieben worden war. Allerdings ergeben sich auch in dieser, die Zufälligkeiten der Opuszahl-Vergabe umgehenden Konstellation Probleme. Zum einen ist die Bestimmung eines genauen Entstehungsdatums der Quartette tatsächlich nicht so einfach: „Für eine genaue Datierung sind Beethovens widersprüchliche Angaben jedenfalls wenig hilfreich. Da er auch an der abgeschlossenen Komposition noch substanzielle Eingriffe vornahm, solange das Manuskript in seinen Händen war, kann als