

Knotenpunkten werden. Ferner wertet sie eine Vielzahl von Quellen aus, die in der Regel nicht Gegenstand musikwissenschaftlicher Betrachtung sind: Kundenrezensionen bei Online-Buchhändlern, Chat-Protokolle, Photographien auf privaten Homepages. So bricht sich die Diskussion in einem Spektrum multipler Ansätze. Folgerichtig weist eine Vorbemerkung auf die Möglichkeit punktueller Lektüre hin. Sich „je nach Neigung auch gezielt einzelnen Passagen (beispielsweise den Filmanalysen oder den Ausführungen zu einer digitalen Klangästhetik) zuzuwenden“ (S. 7) lässt sich aber kaum bewerkstelligen, wenn man die kryptischen Kapitelüberschriften und den Verzicht auf ein Register bedenkt.

Die sieben Kapitel fokussieren verschiedene Facetten des Gegenstands. Als eine Einheit lassen sich die ersten drei lesen, die späteren fächern immer weiter auch mit Blick auf die fachwissenschaftliche Methodik auf. Stellvertretend einige Anmerkungen zum ersten Kapitel: Schlüters Interesse entzündet sich an Einschätzungen des Umfangs – dass Beethovens Symphonie als zu lang kritisiert wurde, dem viel längeren *Titanic*-Film dieser Vorwurf hingegen nicht gemacht worden sei. Das stimmt freilich nicht ganz: „It’s dull, and staid, and limp; it drags its overblown butt around so long that by the time it finally gets down to showing us what we really want to see, we’re asleep“, schrieb beispielsweise Rebecca Wan in ihrem „This Movie is Boring“ betitelten Verriss in *The Flying Inkpot*. Dazu kommen die verschiedenen Erwartungshaltungen. Eine Symphonie im Umfang von Beethovens Opus 67 riss 1808 die Erfahrungshorizonte ganz anders auf als 1997 ein Film im Umfang von *Titanic*. Ist insofern das Sinnprojekt in *Titanic* vielleicht doch nicht ganz umgesetzt? Auch die „deeper levels“, die Schlüter bei Beethoven in den Blick nimmt, könnten hinterfragt werden. Wer mit Tiefenmetaphern in der Musik operiert, sollte sich nicht substanziell auf ein analytisches Repertoire berufen, das Oberflächenphänomene – nämlich Motivrelationen – untersucht.

Solche Inkonssequenzen gibt es trotz manch bestechender Argumentationen mehrfach, teils auch verkürzte Thesen („Das Genre des Film Noir lebt bekanntermaßen von überraschenden Wendungen“, S. 44 f. – die Filmwissenschaft

diskutiert hingegen, ob es überhaupt ein Genre des Film noir gibt, geschweige denn was „bekanntermaßen“ dessen Charakteristika seien) oder ausführliche Darlegungen geläufiger Sachverhalte (was ein crane shot bezeichnet, weiß man eigentlich). Aber insbesondere empfand ich eine Diskrepanz zwischen den spannenden, sympathischen, nachvollziehbaren Forderungen der Autorin nach einer revidierten wissenschaftlichen Methodik und deren Umsetzung – und zwar sowohl in musik- und filmanalytischer Hinsicht als auch darin, dass der auf die deutschsprachige Musikwissenschaft fokussierte Blick, der mit dem Hollywood-Film interessant kollidiert, wenig anderes wahrnimmt: Wenn ab S. 123 etwa die Frage nach der „Überdetermination musikalischer Einheiten durch ihren kompositorischen Kontext“ gestellt wird, bekräftigt sich erstens die Verengung auf Motivatik, zweitens hätte die Diskussion gewonnen, wenn beispielsweise die Kontroverse um Fortes Brahms-Analysen in *MTO* 2001 (David Huron, „What is a Musical Feature?“) ausgewertet worden wäre.

Diese Monita sollen nicht darüber hinwegsehen, dass das Buch lesens- und überdenkenswert ist und dass es zahlreiche innovative Ansätze enthält: inhaltlich beispielsweise zum digitalen Sounddesign, zur Bedeutung von Mikrofonierung und Lautsprecherzuweisung im Kino, methodisch zum Umgang mit Fandom-Quellen und selten hinterfragten Fachtraditionen. Schlüter entwirft eine Archäologie ästhetischer Grundeinstellungen der Gegenwartskultur in der Zeit um 1800, sie setzt sich in eigenständigen Thesen mit der Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts auseinander und formuliert Forderungen für die Fachdiskussion unserer Zeit. Dabei bleibt zwar das Manko, dass die Interdisziplinarität gelegentlich auf Kosten der disziplinären Sorgfalt geht, aber die Tatsache, dass dem Fach ein medientheoretischer Ansatz gewiesen wird, bleibt davon unberührt.

(Dezember 2009)

Christoph Hust

*Werk-Welten. Perspektiven der Interpretationsgeschichte.* Hrsg. von Andreas BALLSTAEDT und Hans-Joachim HINRICHSSEN. Schliengen: Edition Argus 2008. 157 S., Abb., Nbsp., CD (Kontext Musik. Publikationen der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf. Band 1.)

Die Texte des vorliegenden Bandes basieren auf Vorträgen, die im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2002 an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf im Kolloquium „Interpretationsgeschichte – eine Standortbestimmung“ und im Workshop „Aufführungsanalyse und -interpretation“ gehalten wurden. Die sieben Beiträge gehen von der klanglichen Realisierung und nicht von der hermeneutisch-textlichen Auslegung eines Werkes aus. Die eigentlich unabdingbare Zusammengehörigkeit von Aufführung, Interpretation und Schall- oder Filmaufnahme zieht sich durch alle Texte. Die beiliegende CD-ROM bietet Audiobeispiele zu den Beiträgen von Hans-Joachim Hinrichsen, Thomas Synofzik und Christa Brüstle/Clemens Risi als äußerst sinnvolle und dankenswerte Ergänzung zum geschriebenen Wort.

Beate Angelika Kraus zeigt anhand der Beethoven-Aufführungspraxis und des Beethoven-Verständnisses in Frankreich die Verwebung von Rezeptions- und Interpretationsgeschichte auf. Im Unterschied zur Rezeption im deutschsprachigen Bereich definieren sich in Frankreich die *Fünfte Symphonie* Beethovens über den Finalsatz und die *Eroica* über den zweiten Satz. Die *Fünfte Symphonie* wird mit einer gewissen Selbstverständlichkeit als Revolutionsmusik verstanden. Von einer romantisierenden Deutung, in deren Mittelpunkt die Künstlerpersönlichkeit Beethovens steht, ist Frankreich weit entfernt. In die Tradition des Trauermarsches als musikalisches Charakteristikum der Revolutionsepoche reiht sich der zweite Satz *Marcia funebre der Eroica* ein.

Am Beispiel des Geigers Joseph Joachim schildert Beatrix Borchard den Schritt von der Kompositions- zur Interpretationskultur des 19. Jahrhunderts. Wie ein Interpret als Autor der Musikgeschichte fungieren kann, wird durch zahlreiche und ebenso vielfältige Quellen (Konzertprogramme, Rezensionen, Briefe, zeitgenössische Berichte, historische Gesamtdarstellungen der Geschichte des Violinspiels etc.) herausgearbeitet und belegt. Einen wichtigen Aspekt nehmen dabei Johann Sebastian Bachs *Chaconne* aus der *Partita d-Moll* für Violine solo (BWV 1004) und Ludwig van Beethovens *Violinkonzert D-Dur* op. 61 ein, die Joachim über sein ganzes Künstlerleben hinweg eng begleitet haben. Einen besonderen Einfluss auf

die Musikgeschichte nahm Joachim ab 1869 durch seine Position als Direktor der Berliner Musikhochschule. In 36 Jahren Amtszeit förderte Joachim in 288 Konzerten speziell den Streichquartettbereich, wobei nicht ein Programm wiederholt wurde. Eine Ausnahmestellung nahmen hierbei die Werke von Johannes Brahms ein.

Hans-Joachim Hinrichsen beschäftigt sich mit einer Einspielung von Robert Schumanns *Vierter Symphonie* unter Wilhelm Furtwängler. Die Aufnahme entstand im Mai 1953, ein Jahr vor Furtwänglers Tod, in der Dahlemer Jesus-Christus-Kirche in Berlin. In Furtwänglers Nachlass hat sich das gesamte Aufführungsmaterial zu dieser Aufnahme erhalten: Sowohl die Partitur als auch die Orchesterstimmen liegen heute in der Züricher Zentralbibliothek und bieten denkbar günstige Bedingungen für eine Analyse. Die *Vierte Symphonie* nimmt einen überproportional hohen Anteil in Furtwänglers Schumann-Repertoire ein. Von 190 dokumentierten Schumann-Dirigaten ist allein 90mal die *Vierte Symphonie* im Konzertprogramm nachweisbar. Furtwänglers Eingriffe in die Symphonie betreffen beispielsweise Streichungen der Oboen und Pauken im ersten Satz, eine verstärkte Differenzierung der Dynamik (anstelle eines *p* ein *ppp*) und Modifikationen im Tempo. Nur scheinbar wird das Klischee der breiten Tempi Furtwänglers bestätigt. Er benutzt den langsamen Beginn der beiden Ecksätze und verschiedene satzinterne Beschleunigungseffekte, um der Sinfonie eine Tempoarchitektur aufzusetzen.

Thomas Synofzik reduziert die Frage der Interpretation auf den Aspekt der Intonation und weist damit Unterschiede zwischen Interpreten und deren zeit-, national- oder personalstilistischen Voraussetzungen und Gegebenheiten auf. Die Analyseergebnisse werden mit zeitgenössischen theoretischen Quellen in Verbindung gesetzt. Synofzik wählt u. a. als Beispiel das *Prélude der E-Dur-Partita* von Johann Sebastian Bach (BWV 1006) und vergleicht neun Einspielungen von Pablo de Sarasate (1904), Joseph Szigeti (1908 und 1956), Jascha Heifetz (1957), Henryk Szernyng (1968), Nathan Milstein (1973), Sigiswald Kuijken (1983), Shlomo Mintz (1984) und Itzhak Perlman (1987). Die Hörbeispiele ermöglichen ein komfortables Nachvollziehen des Geschriebenen.

Der Beitrag von Dominik Sackmann stellt die vielfältigen Überblendungen der Aufführungspraxis und Interpretationsgeschichte in den Mittelpunkt. Die Interpretationsforschung orientiert sich üblicherweise am zu Klang gewordenen Werk. Doch „die Kategorien der Aufführungspraxis, auf die im Akt der Interpretationskritik und des Interpretationsvergleichs gerne zurückgegriffen wird, erweisen sich dafür bei genauerem Nachdenken als kaum ausreichend“ (S. 107). Hier bieten sich Ansatzpunkte für weitere Diskussionen.

Der Beitrag von Christa Brüstle und Clemens Risi entstand im Rahmen des Sonderforschungsbereichs „Kulturen des Performativen“ an der Freien Universität Berlin. Positionen und Fragen der „Performance Studies“ aus musik- und theaterwissenschaftlicher Sicht stehen im Vordergrund ihrer Ausführungen. Die Untersuchung der Aufführungsprozesse und -rezeption der Musik, insbesondere die Frage der adäquaten Beschreibung und Analyse einer Aufführung werden von den Autoren ins Blickfeld gerückt. Unter Aufführungsanalyse wird hier alles das verstanden, was man bei einer Aufführung erlebt und wahrnimmt. Die Autoren erarbeiten verschiedene analytische Zugänge für „music as performance“ unter Berücksichtigung von vier Aspekten: das Verhältnis von Notation und Aufführung, die Aktionen während der Aufführung, das Einbeziehen der Gesamtsituation und die filmische Dokumentation als Grundlage der Untersuchung (S. 116). Der Beitrag wird u. a. untermauert durch ein Videobeispiel auf der beiliegenden CD. Gezeigt wird ein Ausschnitt des Johann-Strauß-Klassikers *Die Fledermaus* in der Inszenierung von Hans Neuenfels (Salzburger Festspiele 2001). In der Rolle des Prinzen Orlofsky ist der Vokalperformer David Moss zu sehen. Sein Auftritt war mehr als umstritten, da er nicht dem erwarteten Belcanto-Ideal entsprach. Er düpierte nicht nur durch sein Äußeres, sondern vor allem durch seine stimmlichen Aktionen (Falsett, Röchel-, Krächz- und Seufz-Laute). Die unterschiedlichen Perspektiven und theoretischen Ansatzpunkte lassen auf eine baldige grundlegende Theorie der Interpretationsforschung hoffen.

Hermann Danusers Aufsatz über Theodor W. Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion erschien bereits 2003 in der Zeit-

schrift *Musik & Ästhetik* (S. 5–22). Die unvollendet gebliebene Theorie betrifft nicht nur den Zustand der Aufzeichnungen, sondern auch den Gegenstand. Adorno hebt in seiner Theorie besonders hervor, dass der Interpret nicht den Text eines Werkes darstellt, sondern eine „Interpretationsvorstellung“ präsentiert, die er sich von einem Werk gemacht hat. Und dadurch, dass Adorno Schuberts Werke als innerlich fragmentarisch deutet, hält er auch eine „fragmentarische Interpretation“ für angemessen. Hier bieten sich den Interpreten Aspekte, die Unmögliches abverlangen, zumindest an das Unmögliche grenzen.

Der Band mit seinem angenehmen, großzügigen Druckbild ist gedruckt auf holz- und säurefreiem, alterungsbeständigem Papier mit angenehmer Färbung und griffiger Stärke.

(Januar 2009)

Martina Falletta

*Edvard Grieg (1843–1907). Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis. Vorgelegt von Dan FOG †, Kirsti GRINDE, Øyvind NORHEIM. Frankfurt am Main u. a.: Henry Litolf's Verlag / C. F. Peters 2008. XXXVI, 591 S., Nbsp.*

Werkverzeichnisse sind eine Wissenschaft für sich. Während einige in kulturwissenschaftlicher Euphorie an der Legitimation des Werkbegriffs zweifeln, widmen sich andere dem Verzeichnen aller Werke (möglichst mit Angaben zu allen handschriftlichen Versionen, Kopien und Ausgaben sowie Stücken zweifelhafter Authentizität und Verschollenem), inklusive solcher, die keine sind – d. h. Fragmente und unvollendeter Versuche, von denen es auch bei Edvard Grieg etliche gibt. Und da schließt sich der Kreis, denn dieses Sammeln stellt den herkömmlichen Werkbegriff in Frage, gibt Impulse zur Reform einer Kategorie. Der heute noch häufig kritisierte Werkbegriff von vorgestern konnte sich nur etablieren, weil sich die meisten alten Werkverzeichnisse (oft auch solche aus der Hand des Künstlers) in der Auflistung kommerziell erhältlicher Hauptwerke erschöpften.

Der Nutzen des historiographischen Negativnachweises vom ‚Werk‘ ist indes gewaltig. Das beweisen mit ganz besonderer Wucht die 591 Seiten komprimierten Wissens über Grieg. Hier ist ein Werkverzeichnis entstanden, das nicht nur einen Grundstein für die zukünftige