

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

Grieg-Forschung legt, sondern zugleich einen eigenständigen Forschungsbeitrag besonderer Art darstellt und auch dann noch für Lesevergnügen sorgt, wenn man sich gar nicht in der Situation befindet, unbedingt nachschlagen zu müssen.

Die Herausgeber und die Herausgeberin des neuen Edvard-Grieg-Werkverzeichnisses führen den Leser in das Labyrinth des Gesamt-schaffens eines interessanten Komponisten. Zunächst werden die bisherigen Werkverzeichnisse kritisiert, dann geht es um Besonderheiten in der Zusammenarbeit Griegs mit seinen vielen Verlegern im In- und Ausland (allen voran mit Peters, aber auch zum Beispiel mit E. W. Fritsch, der die Erstausgabe des Opus 16 übrigens im gleichen Jahr, 1872, besorgte, als er mit dem Erstdruck von Friedrich Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* auf dem Markt war). Probleme mit den norwegischen Sprachen, mit Datierung und anderen eher formalen Details werden knapp erläutert. Glanzvolle Illustrationen von Titelrahmen alter Petersausgaben versetzen den Leser in die richtige Stimmung für den Genuss minutiöser Details in den Autographen und Ausgaben Grieg'scher Meisterwerke mit oder ohne Opuszahl. Das Layout ist luftig, die Textbuchstaben etwas größer als in einigen anderen, ansonsten vergleichbaren Verzeichnissen, die Notenbeispiele sind dafür klein, aber noch gut lesbar. Auf Zusammenfassungen des Orchester-satzes (eigentlich eine Unart mancher Werkverzeichnisse) wird konsequent verzichtet, Partiturausschnitte werden nicht als Tonsatzbeispiele für Anfänger oder für Klavier spielende Hobbydirigenten komprimiert, sondern zum klanglichen Nachvollzug polylinearer Orchester-textur wiedergegeben.

Nicht weiter verwunderlich ist die Sensibilität der norwegischen Herausgeber für Details, die eigentlich gar nicht mit der Werkbestimmung zusammenhängen. Beispielhaft sei erwähnt, wie im Falle des *Klavierkonzerts* op. 16 eine 1894 gedruckte Partitur mit Korrekturen, aber auch mit Aufführungsanweisungen, die von Grieg stammen, bekannt gemacht und beschrieben wird. Notizen Griegs gibt es auch in anderen Quellen, und stets werden sie erwähnt. Deren Wert ist immens, denn Grieg war schließlich ein herausragender Musiker, kein Schreibtischkomponist.

Zu den besonderen Stärken dieses Verzeichnisses zählt der souveräne und sensible Umgang mit den Texten in Griegs Werken. In einer womöglich etwas zu kurzen Einleitung wird die (nur in groben Umrissen allgemein bekannte) Situation erklärt. Wichtig ist, wie Grieg neben Deutsch und Dänisch „verschiedene Varianten der norwegischen Sprache in seinen Vokalwerken“ benutzte (S. XV). Die Bedeutung verschiedener Dialekte und ihres Klanges für Grieg ist den meisten Sängern womöglich bewusst, sie bildet aber aus wissenschaftlicher Sicht noch eine Fundgrube für analytische Einblicke in die Schaffensprozesse dieses Komponisten.

Das neue Edvard-Grieg-Werkverzeichnis endet mit „Übungen und Skizzen“ aus Griegs Studienzeit in Leipzig. In Deutschland gilt sein Leipziger Studium traditionell als besonders attraktiver Forschungsgegenstand. So möchte man aus deutscher Sicht natürlich noch mehr wissen, eventuell auch in Faksimile einige Blätter sehen – jedenfalls mehr als nur eine Seite Zusammenfassung. Aus norwegischer (oder auch allgemein skandinavischer, insbesondere auch dänischer) Sicht dürfte sich die Bedeutung des Leipziger Studiums für Grieg freilich relativieren.

Als achte Abteilung wird eine thematisch gegliederte Grieg-Bibliographie präsentiert. Das Problem ist hier die thematische Zuordnung einzelner Titel, die Gruppen sind nicht zwingend systematisch, in manchen Fällen sind Überlappungen unvermeidbar, das Suchen nach einzelnen Titeln wird dadurch recht schwer. Wäre der Umgang kein Hindernis bei der Buchgestaltung, so hätte sich zumindest eine kurze Erläuterung der Titel gelohnt, das hätte dieser Auflistung einen Sinn gegeben. Da dieses Verzeichnis im Grieg-Jahr 2007 abgeschlossen wurde, ist ein Update mit Neuerscheinungen zum Jubiläum das erste Desiderat; da der Band ohnehin erst 2008 erschien, muss man fragen, ob eine kurzfristige Ergänzung mit Publikationen aus dem Jahr 2007 nicht doch noch möglich gewesen wäre.

Hinterfragt werden sollte auch, auf welches Bedürfnis eine solche Bibliographie heute (im Zeitalter der elektronischen Bibliotheken und des elektronischen Bibliographierens) überhaupt noch reagiert. 557 Grieg-Titel in europäischen und außereuropäischen Sprachen wurden bis Redaktionsschluss verzeichnet. Im Ge-

gensatz zu den Grieg'schen Kompositionen – 74 Opusnummern und 308 weitere Titel (teils zyklisch, teils solitär) – ist hier mit Zuwachs zu rechnen, zumal nach diesem fulminanten Grundlagenwerk.

(September 2009)

Tomi Mäkelä

MICHAEL KUNKEL: „... *dire cela, sans savoir quoi ...*“ *Samuel Beckett in der Musik von György Kurtág und Heinz Holliger. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2008. 290 S., Nbsp.*

Michael Kunkels Studie, die geringfügig überarbeitete Fassung einer von der philosophisch-historischen Fakultät der Universität Basel 2006 angenommenen Dissertation, wartet durch eine ebenso intelligent formulierte wie in ihren Konsequenzen sorgfältig erarbeitete Fragestellung auf. Aus der inzwischen doch großen Anzahl all jener Kompositionen, die sich auf unterschiedlichste Weise mit Texten von Samuel Beckett befasst haben, wählt der Verfasser lediglich György Kurtág und Heinz Holliger aus. Diese Beschränkung ist schon deshalb einleuchtend, weil sich beide Komponisten – und dies wird im Verlauf der Untersuchung dezidiert herausgearbeitet – nicht für eine Vertonung von Texten im herkömmlichen Sinn interessieren; Becketts kritische Einstellung zur Sprache wird vielmehr zu einem zentralen Impuls für die kompositorische Selbstbefragung, die mit einer Erschließung neuer Ausdrucksbereiche einhergeht. Es ist der große Verdienst des Autors, die näheren Bedingungen dieser je individuellen und doch auch so grundverschiedenen künstlerischen Reaktionen sichtbar zu machen und ihre Konsequenzen für die Ästhetik des jeweiligen Komponierens zu durchleuchten.

Die Beschränkung auf Kurtágs Werkkomplex *Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval* [*Samuel Beckett: mi is a szó*] für Singstimme und Klavier op. 30a (1990) und *Samuel Beckett: What is the Word* [*Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval*] für Alt solo, fünf Solostimmen und im Raum verteiltes Kammerensemble op. 30b (1991) einerseits und Holligers Monodrama *Not I* für Sopran und Tonband (1978–80) andererseits resultiert vor allem aus dem hier greifbaren „monodischen Zugriff“ (S. 17) beider Komponisten auf den Schriftstel-

ler, der einen direkten Vergleich ihres kompositorischen Vorgehens ermöglicht. Zugleich dient sie aber auch der Unterstützung von Kunkels These, die Beckett-Rezeption sei im Falle Kurtágs und Holligers als Zuspitzung biographischer Kontexte deutbar. Indem der Autor die verschiedenen Implikationen seiner Behauptungen immer wieder gegeneinander abwägt, kann er – etwa durch Rückgriffe auf biographische Informationen oder durch Bezug auf Quellen aus dem Bestand der Paul Sacher Stiftung Basel – einleuchtend darlegen, wie sich die doch recht unterschiedlichen Charaktere Kurtágs und Holligers auf jeweils individuelle Weise auf Beckett zubewegen. Verbunden ist dies mit Analysen von Beckett-Texten, in denen es vornehmlich um die Frage der asphyxischen Text-Konstitution geht, um jene Strategien also, durch die sich Beckett als Sprachkünstler bewusst von Bedeutung und Klang der Sprache entfernt. Diese aus der Perspektive der Beckett-Philologie zwar stark eingeschränkte, aber dennoch für die vorliegende Untersuchung fruchtbare Sichtweise führt dazu, dass die Interpretation des dichterischen Schaffens von Anfang an gewissermaßen auf die Musik hin ausgerichtet ist. Ihre Bedeutsamkeit für das Verständnis der kompositorischen Auseinandersetzungen wird dadurch unterstrichen, dass sie gerade auf jene Gestaltungsmittel aufmerksam macht, die ihren unmittelbaren Widerhall im Komponieren Kurtágs und Holligers finden. Mehr noch: Kunkel vermag auf diese Weise zu zeigen, wo sich künstlerische Ansätze aus Literatur und Musik so stark berühren, dass bei der kompositorischen Auseinandersetzung mit Beckett eine Art Diffusion entsteht.

Im Falle Kurtágs ist es Becketts Ästhetik einer umfassenden künstlerischen Hinterfragung von Sprache, die mit den Vorstellungen des Komponisten von Musik „an der Grenze des Nichtgeschehens“ und „expressive[r] Verdichtung geschichtlicher Erfahrung von Zeit in der Einzelgeste“ (S. 63) konvergiert. Kunkel weist nach, wie gerade die Suche nach Sprachfindung und das Verstummen als deren Scheitern – ein zentrales Merkmal Beckett'scher Figuren – Kurtágs Annäherung an die ungarische Übersetzung von Becketts Text *What is the word* bestimmt und letztlich, auch als Reaktion auf ein physisches Handicap der Vokalistin Ildikó Monyók, in die Konzeption von Op. 30a einfließt: