

Besprechungen

Luther im Kontext. Reformbestrebungen und Musik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Hrsg. von Michael KLAPER unter Mitarbeit von Monika RAMSENTHALTER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. 215 S., Abb. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 95.)

Der vorliegende Band vereint Texte, die im September 2012 im Rahmen eines Weimarer Symposions vorgetragen wurden. Beteiligt sind Vertreter von Theologie, Liturgiewissenschaft, Germanistik ebenso wie von Kirchenmusik und Musikwissenschaft: gute Voraussetzungen für das Ziel, die Musikanschauung Martin Luthers in verschiedene Kontexte zu stellen, musikalische natürlich, aber auch theologische, konfessionelle, historische, lokale.

Luther hat sich über Musik durchaus unterschiedlich geäußert: in jüngeren Jahren eher kritisch, in späteren dagegen uneingeschränkt positiv. Wie es zu diesen unterschiedlichen Positionen kam, welche Rolle dabei Luthers liturgische Reformschriften spielten und dass die Wende zum Positiven, die sich seit 1522 abzeichnet, vermutlich als Reaktion auf den Ikonoklasmus Andreas Karlstadts zu verstehen ist, erläutert Carl Bear. Allerdings, so sein Fazit, bleibe noch genauer zu untersuchen, weshalb es in den Jahren seit 1530 zu einem „full embrace of music“ bei Luther gekommen sei. Bears Ausführungen wären überzeugender ausgefallen, hätte er nicht die deutschsprachige Diskussion über Luthers Musikbegriff nahezu komplett ausgeblendet und sich einzig auf Karl Honemeyers Dissertation von 1941 beschränkt. Nicht ganz so rigoros verfährt Rob C. Wegman. Der Autor liefert einen kontextuellen Tour de Force: Von Luthers Lob über den „Notenmeister“ Josquin geht es zum Antagonismus von Obrigkeit und Un-

tertän, zur Musik als Geschenk Gottes und dessen Weitergabe durch den Komponisten bis zur Paarung von Gesetz und Evangelium, die Wegman auch noch an der mehrstimmigen Choralbearbeitung exemplifiziert. Insgesamt durchaus spannend, auch wenn man den einen oder anderen Gedanken schon an anderer Stelle gelesen hat (etwa in Christoph Krummachers Studie über *Musik als praxis pietatis* von 1994) und sich über entsprechende Leerstellen im Fußnotenapparat wundert.

Wie sich zeitgenössische Theologen neben Luther über Musik geäußert haben, untersuchen Patrick Gilday und Inga Mai Grootte. In Groottes Text geht es um Melanchthon, während Gilday antilutherische Autoren behandelt: Johannes Cochläus, Konrad Wimpina, Johannes Eck, Jodocus Clichtoveus und Georg Witzel. Der Autor ermittelt Parallelen zu Luther, etwa in der Verwendung musikalischer Phänomene als Metaphern für theologische Sachverhalte (bei Cochläus), wie überhaupt in einem weniger praxisbezogenen Zugriff auf die Musica; lediglich bei Witzel steht das Singen als moralische Kraft im Fokus. Deutliche Differenzen zu Luther, so Gilday, zeigen sich bei Wimpina, wenn er die Unantastbarkeit der Messe und damit auch der Messgesänge verteidigt und, wie Eck, die Schaffung neuer Gesänge durch die Reformatoren rigoros ablehnt. Grootte belegt ihre These, dass Melanchthon „auf lange Sicht“ im Vergleich mit Luther „die einflussreichere Stimme für die frühneuzeitliche protestantisch-lutherische Musikauffassung“ gewesen ist, mit zahlreichen Quellen, die die Verbreitung von Melanchthons Vorstellungen eindrucksvoll belegen. Gerade in der Anknüpfung an antike Vorstellungen von den sittlichen Wirkungen der Musik ebenso wie von der Verwandtschaft der menschlichen Seele mit harmonischen Ordnungen erweise sich die Attraktivität Melanchthons vor allem für solche Verfasser (wie etwa Hermann Finck oder Christoph Praetorius), die in ihren Lehrschriften nicht zuletzt die Ausdrucks- und Wirkungsmöglichkeiten von

Musik zum Thema machen. Aber auch in Paratexten zu Musikdrucken wie zu liturgischen Veröffentlichungen noch bis ins frühe 17. Jahrhundert spürt Groote Melancthons Formulierungen nach: Grund genug für ihr Plädoyer, statt von einer „lutherischen“ besser von einer „Wittenberger“ Musikauffassung zu sprechen.

Von den beiden Texten, in denen katholische Kontexte zur Sprache kommen, scheint mir derjenige von Franz Karl Prassl zum Kirchenlied vor dem Hintergrund sich wandelnder oder beibehaltener liturgischer Ordnungen besonders gelungen zu sein. Der Autor lässt keinen Zweifel daran, dass teils noch bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts deutsche Gemeindelieder zur Liturgie der Messe hinzugehörten: der stillen ohnehin, weil hier Gemeindegang ebenso wie Orgelspiel oder andere Dinge die eigentliche, nur gelesene bzw. halblaut gesprochene Messe nicht weiter tangierten, aber auch zur „Missa in cantu“ bzw. zum „Amt“, so lange jedenfalls ältere lokale Riten galten und man nicht das Tridentiner Missale von 1570, das Exklusivität und Latein verordnete, verbindlich übernahm. Auch wenn, in einem dritten Weg, die älteren Riten im Geiste des Tridentinums überarbeitet wurden, konnten deutsche Lieder noch immer einen Platz auch im „gesungenen Amt“ finden. Die Bedeutung des neuen Missale von 1570 korrespondiert, wie Peter Walter unterstreicht, mit einer zentralen Funktion des Tridentinums, nämlich mit der Veränderung der römisch-katholischen Kirche hin zu einer stärker hierarchischen Struktur. Walter skizziert kurz den Verlauf und Fragen der Organisation des Konzils und kommt schließlich auch zur Kirchenmusik: Hier habe es allenfalls Anregungen gegeben, ansonsten sei die Musik den Provinzialsynoden zur Regelung übertragen worden. Neues zur Palestrina-Legende erfährt man nicht.

Einen ganz anderen, eher selten thematisierten Kontext bringt Marie-Thérèse Mourey mit dem Thema „Reformation und

Tanz“. Der Text leidet etwas unter der Überfülle der Aspekte aus einem Zeitraum von etwa 300 Jahren, die die Autorin sich vorgenommen hat. Von Sebastian Brants *Narrenschiff* führt sie den Leser zu Luther und den eher kritisch-ablehnenden Tanzdiskursen bis 1550, dann zu Oper und Ballett, schließlich zur theologischen Kritik an Tanzrhythmen in der Orgelmusik bzw. an der theatralischen Kirchenmusik bis zur pietistischen Tanzkritik. Der Tanz, so Moureys Fazit, habe sich, anders als die übrigen Künste ebenso wie die Musik, nicht „für geistliche Zwecke umfunktionieren“ lassen. Ergo habe es auch weder protestantische Tänze noch protestantische „ballets“ gegeben.

Lokale Folgen der Reformation stehen im Fokus der Beiträge von Allen Scott und Dorlies Zielsdorf. Scott versucht, am Beispiel der Verhältnisse im Breslau des 16. Jahrhunderts die Frage zu beantworten, ob und inwieweit Musik zur konfessionellen Identität beigetragen habe. Wie schwer eine Antwort darauf zu finden ist, merkt der Leser daran, dass Scott erst auf den letzten drei Seiten seines Textes Hinweise gibt, die allerdings wenig überraschend ausfallen: In Breslau wurde zahlreiche Musik für unterschiedliche Zwecke von Protestanten wie Katholiken gedruckt, die protestantischen Kirchen besaßen große Musiksammlungen, protestantische Kantoren und Organisten führten Musik auf und haben sie teils auch selbst komponiert. Ein reiches Musikleben: Das ist es, was Scott zufolge die protestantische Identität in Breslau ausmachte. Auch die vor allem in Thüringen zu lokalisierende Adjuvantenkultur steht beispielhaft für eine reiche und typische protestantische Gesangspraxis. Dorlies Zielsdorf macht darauf ebenso wie auf gelegentliche Kritik an der Dominanz der Chöre auf Kosten des Gemeindegangs aufmerksam.

Der Band ist ordentlich redigiert und mit einem kombinierten Personen- und Werkregister ausgestattet.

(April 2018)

Walter Werbeck

MARGRET SCHARRER: *Zur Rezeption des französischen Musiktheaters an deutschen Residenzen im ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhundert*. Sinzig: Studio Verlag 2014. XII, 384 S., Abb. Nbsp. (Saarbrücker Studien zu Musikwissenschaft. Band 16.)

Die *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft*, deren Programm durch Walter Wiora, Werner Braun, Herbert Schneider und Rainer Kleinertz geprägt wurde, haben mit dem Buch von Margret Scharrer einen kongenialen Beitrag eingeworben: Diese reich dokumentierte Studie entstand an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg unter Wolfgang Ruf und war von Jean Duron mit angeregt worden. Juliane Riepe und Herbert Schneider steuerten manches bei. Der wissenschaftliche Intertext der Arbeit, vom Literaturverzeichnis her betrachtet, besteht nicht nur in dem zu erwartenden Zusammenfließen deutscher und französischer Fachliteratur, sondern auch in der Kombination deutschsprachiger musikalischer Regionalstudien mit Rezeptions- und Kulturtransferforschungen, die z. T. in der Einleitung methodenkritisch diskutiert werden. Die Hofkulturforschung ist selbst in der Musik kaum mehr zu überblicken: Auslassungen betreffen hier z. B. die Festschrift für Herbert Schneider, *„L'esprit français“ und die Musik Europas*, Hildesheim 2007 (mit einschlägigen Beiträgen von Pierre Béhar, John S. Powell und Rebecca Harris-Warwick), Fritz Reckows Aufsatz „Der inszenierte Fürst“ (1997) und Arbeiten von Max Lütolf. Englischsprachige Forschung zur Hofkultur Ludwigs XIV. ist sparsam verwertet. (Buford Norman sollte korrekt als „Norman, Buford“ verzeichnet werden; die gelegentlichen Druckfehler des Buchs konzentrieren sich überhaupt sehr auf Autornamen.)

Margret Scharrers zentrales Anliegen kommt zur Sprache in Teil II (S. 95–223), einer gründlich dokumentierten Übersicht über Repertoire und Praxis des Musikthea-

ters an den Höfen von Kurfürst Maximilian II. Emanuel (Bayern und südliche Niederlande), Erzbischof und Kurfürst Joseph Clemens (Köln), Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel, und Herzog (ab 1692 Kurfürst) Ernst August von Braunschweig-Lüneburg (Hannover). Eine überzeugend gewählte Pars pro Toto: Jedenfalls in dieser Epoche – etwa 1680 bis 1720 – waren die Dynastien der Wittelsbacher und der Welfen in Deutschland am meisten interessiert, auch musiktheatralisch dem ludovicianischen Vorbild nachzueifern. Scharrer betrachtet nacheinander die Opern- und Ballettaufführungen dieser Höfe („zu Hause und auf Reisen“), die Rolle des französischen Sprechtheaters als Träger französischer Schauspielmusiken, die französischen Tanzmeister, Tänzer und Kostümbildner. Sie beschränkt sich also keineswegs auf Komponisten und werkförmige Musik. Die älteren Repertoires dieser Höfe und damit z. T. auch die italienische Herkunft ihrer Musiktraditionen werden kurz beleuchtet. Eine komplexere Frage betrifft die symbolische Repräsentationsfunktion im Vergleich mit Frankreich: Sind die nachgeahmten szenischen Formen (Oper, Ballett, Prolog und Instrumentalmusik) dann gleichsam meta-allegorische Repräsentationen des Eigenen durch Anlehnung an Selbstdarstellungen des Anderen?

Einige Abschnitte (S. 150–157, 185–193, 219–223) versuchen das weitere deutschsprachige Umfeld anzudeuten, mit recht kurzen Hinweisen zu anderen Höfen sowie zu Hamburg; auch Sammlungen französischer Musik in höfischem Besitz sind erwähnt (S. 154–157; Celle fehlt). Die Musik- und Theaterpraxis der Wittelsbacher Max Emanuel und Joseph Clemens in den französischen Niederlanden ist erfreulicherweise voll einbezogen. Immer wieder tauchen in diesen Kapiteln italienische Musikernamen oder Operntitel auf – ein Phänomen, dessen Unvermeidbarkeit vielleicht doch mehr zur Gesamtproblematik beitragen könnte, als die Autorin zu diskutieren wünscht.

Die Arbeit ist revisionistisch gemeint: Sie strebt, eine Balance wiederherzustellen, die durch Überbetonung anderer Einflüsse (besonders der italienischen) auf die deutsche Hofmusik dieser Zeit verschoben worden ist. „Die französische Musik spielte an den welfischen Höfen um 1700 eine untergeordnete Rolle“ (Dominik Sackmann, Autor-Abstract RILM 2004-20685). Diesem weitverbreiteten Urteil war mit Recht zu widersprechen. Freilich erhofft man nach Scharrers effektiver Antithese schließlich auch eine kulturhistorische Synthese, die dem grundsätzlichen Eklektizismus der deutschen Hofkultur (Johann Matthesons „vermishtem Stil“ im *Neu-eröffneten Orchestre*) gerecht würde.

Scharrer zieht ihre Grenzen zu eng, wenn sie der möglicherweise italienischen Provenienz fraglicher Werke und Aufführungen nicht weiter nachgeht. So folgert sie (S. 121f.) aus zeitgenössischen Briefstellen, die in Hannover 1679 und 1681 aufgeführte Oper *Alceste* sei wohl nicht Jean-Baptiste Lullys französisches Werk gewesen. In der Tat nicht! Italienische Libretti beider Aufführungen existieren (Sartori 584 bzw. 585), und Literatur zu dieser Oper Pietro Andrea Zianis und ihren hannoverischen Fassungen ist leicht erreichbar.

Um dem Hauptteil eine sichere Grundlage zu verschaffen, charakterisiert Scharrer zunächst in Teil I (S. 29–93) das französische Musiktheater unter Ludwig XIV. Das bekannte Thema wird aufgefächert in die musikkulturellen Komponenten der höfisch-politischen Funktion, der höfischen „Balletttradition“, der Tragédie en musique Lullys und anderer Komponisten und der innerfranzösischen Verbreitung (hier liest man einiges, was in Herbert Schneiders Buch nicht vorkam). Dieser Teil, mit dem freilich zu eng gefassten Titel „Die Tragédie en musique am französischen Königshof“, könnte sich als Lehrstück für italienfixierte Musikforscher (ad usum Delphini) vortrefflich eignen.

Im dritten Teil (S. 225–304) bespricht die Autorin „Rezeptionsmomente des französischen Musiktheaters im Schaffen Pietro Torris“. (Man sollte endlich von Hermann Junkers unberechtigter Konjektur eines Geburtsdatums „um 1650“ Abschied nehmen: Torri war bei seiner ersten bekannten Anstellung in Bayreuth 1684 sicher erst um die zwanzig.) Vor 1715 komponierte Torri drei französischsprachige Werke für den Hof, danach nur noch italienische. Französische Elemente in den letzteren ermittelt die Autorin, indem sie Stil und Form von Einzelnummern (z. B. Chaconnen, Chöre) im Detail betrachtet. Auch die szenisch-dramaturgische Praxis kommt zur Sprache. Fraglich bleibt, was diese Partituren Torris noch mit Lullys fünfstimmigem Streicherensemble zu tun haben sollen (S. 246–248), wenn hier doch einheitlich das italienische vierstimmige Ensemble mit c^3 -Violetta vorliegt. Und darf man eine Nummer, die eine instrumentale Chaconne mit Chorabschnitten durchsetzt, wirklich nicht als „Chor-Chaconne“ bezeichnen (was S. 273 bemängelt wird), auch wenn die Chorabschnitte nicht über den Ostinatobass komponiert sind?

Das wiederum inhaltsreiche, weiter ausgreifende Kapitel zur Rezeption französischer Elemente „im Schaffen anderer Komponisten“ (S. 289–304) wirft nur die Frage auf, inwieweit Komponisten wirklich für solche Rezeption maßgeblich waren, die ja Ballett, Szenerie und Kostüme umfasste.

Mancher Leser hätte sich vielleicht gewünscht, Partituren von Agostino Steffani, Johann Sigismund Kuser, Christoph Graupner, Georg Friedrich Händel oder Carl Heinrich Graun wären anstelle Torris für diese erfolgreiche Untersuchung herangezogen worden. Aber zu solcher Erweiterung und Abrundung des deutsch-französischen Panoramas bietet sich die vorliegende Arbeit einer Expertin als Grundlage hervorragend an.

(Juli 2018)

Reinhard Strohm

HANNA ZÜHLKE: *Musik und „poetisches Sylbenmaß“*. Friedrich Gottlieb Klopstocks antikeorientierter Vers im Lied von 1762 bis 1828. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2017. 478 S., Abb., Nbsp., Tab. (Würzburger Beiträge zur Musikforschung. Band 5.)

Das von Hanna Zühlke für ihre aus einer Würzburger Dissertation hervorgegangene Studie gewählte Thema stellt keine Selbstverständlichkeit dar, zumindest dann nicht, wenn man der älteren Musikwissenschaft Glauben schenken darf: Nach Thrasybulos G. Georgiades gestatten Verse, die antike Metren nachahmen, als „harte Fügung“ keine Vertonung. Wer als Komponist Gedichte mit antiken Versmaßen trotzdem vertone, müsse deren metrische Struktur tilgen (Vgl. dazu die erhellenden Beobachtungen von Hans-Joachim Hinrichsen: „Was heißt ‚Vertonung‘? Musik und Sprache bei Thrasybulos Georgiades“, in: *Thrasybulos G. Georgiades (1907–1977). Rhythmus – Sprache – Musik*, hrsg. von Hartmut Schick, Alexander Erhard, Tutzing 2011, S. 139–150). Friedrich Gottlieb Klopstock als im 18. Jahrhundert exponiertester Vertreter einer an antiken Formen orientierten und diese fortentwickelnden Lyrik ist gewiss ein gut gewähltes Beispiel, um die Frage nach der Vertonbarkeit antiker Metren neu zu stellen. Zwischen Carl Heinrich Graun (1762) und Fanny Mendelssohn (1828) verzeichnet die Autorin 197 Vertonungen von 58 Gedichten Klopstocks für Singstimme und Klavier. 59 dieser Werke bilden die Basis ihrer Analyse. Obwohl mir die Zahl der Klopstock-Vertonungen im gewählten Zeitraum nicht sehr hoch erscheint, was zunächst einmal für Georgiades' These sprechen könnte, aber durch empirische Vergleichszahlen erst noch verifiziert werden müsste, vermag die Arbeit von Zühlke eindrucksvoll zu zeigen, dass die Komponisten eine große Vielfalt von Vertonungsmöglichkeiten realisiert haben. Die völlige Tilgung der metrischen Struktur

stellt dabei nur eine und nicht die häufigste Form der musikalischen Auseinandersetzung dar.

Zühlkes Studie ist stringent aufgebaut. Zunächst wird das Analyseverfahren erläutert, eine Adaption von Roman Jakobsons strukturalistischer Versanalyse, die zwischen Verstyp (dem abstrakten metrischen Modell) und Versinstanz (der konkreten sprachlichen Realisierung) unterscheidet und von der Verfasserin in einem zweiten Schritt auf die Vertonung hin erweitert wird, wobei zusätzlich zwischen Vertonungstyp und Vertonungsinstanz unterschieden wird. Einem Vertonungstyp können z. B. Verse unterschiedlicher metrischer Gestalt unterlegt werden, wenn der Komponist das Metrum an den abweichenden Stellen rafft oder dehnt.

Das zweite Kapitel bietet eine historische Situierung und zeichnet hauptsächlich an Klopstocks eigenen Theorieentwürfen die zentrale Stellung nach, die das Metrum im Werk des Dichters innehat, skizziert außerdem den Entwicklungsprozess von Klopstocks metrischen Experimenten und Erfindungen, der bis zur Einführung freier Rhythmen reicht. Wichtig ist für Klopstock die metrische Mannigfaltigkeit, das Metrum gewinnt in seinen Gedichten eine eigene Sinndimension.

Den Hauptteil der Arbeit bildet das dritte Kapitel, dessen Analysen nach dem Anstieg der Komplexität der metrischen Strukturen geordnet werden. Die Untersuchung setzt mit einfachen metrischen Strukturen ein („Das Rosenband“, das aus drei dreizeiligen jambischen Strophen besteht), es folgen ein Beispielgedicht mit einer modifizierten sapphischen Strophe (die in unregelmäßiger Folge Daktylen und Trochäen kombiniert) und zwei Gedichte, die die alkäische Strophe verwenden. Beispiele für Klopstocks Experimente mit aus antiken Versen neu geschaffenen Metren schließen sich an, und Beispiele freier Rhythmik aus Klopstocks Hermannsdramen bilden den Abschluss. Die Analyse geht mithin von streng alternierend gebau-

ten Versen mit gleicher Hebungsanzahl zu immer unregelmäßigeren Gebilden über. Die Herausforderungen für die zeitgenössischen Komponisten wurden damit, vor allem vor dem Hintergrund des Ideals einer glatten viertaktigen Liedperiodik, immer größer.

Der Erkenntnisgewinn des Buches besteht nun darin, die Leserinnen und Leser für die Vielfalt der Lösungsmöglichkeiten zu sensibilisieren, die Komponisten wie Johann Friedrich Reichardt, Christian Gottlob Neefe, Christoph Willibald Gluck, Johann Rudolf Zumsteeg, Ignaz von Beecke, Carl Friedrich Zelter oder Franz Schubert gefunden haben. Die Variantenvielfalt beginnt schon bei der großformalen Disposition: strophisch oder durchkomponiert, oder vielfältige Mischungen zwischen beidem, gelegentlich auch mit der Integration von Rezitativen. Durch Wort- und Satzteilwiederholungen kann der Bau der Strophen vom Komponisten umgestaltet werden. Bei der Umsetzung der metrischen Strukturen Klopstocks werden nahezu alle mathematisch möglichen Kombinationen verwirklicht: Durch die musikalische Struktur können unterschiedlich lange Verszeilen vereinheitlicht werden, die musikalische Struktur kann versuchen, den Verstyp (Klopstock stellt das metrische Schema seinen Gedichten oft voran) oder die Versinstanz oder eine Mischung aus beidem zu realisieren. Es können aber auch metrisch identisch gebaute Verse einem unterschiedlichen Vertonungstyp zugeordnet werden usw. Da Klopstock zudem zwischen Wortfüßen (die Wortgrenzen werden beachtet) und künstlichen Versfüßen (die Wortgrenzen werden nicht beachtet) unterscheidet, gewinnt der Komponist ein weiteres rhythmisches Paradigma, dem er musikalisch entsprechen oder von dem er abweichen kann. Eine vollständige Tilgung der metrischen Struktur ist möglich, aber keineswegs die von den Komponisten am häufigsten gewählte Form der Vertonung.

Im vierten Kapitel bilden die Klopstock-Vertonungen dreier Komponisten (Gluck,

Neefe und Schubert) die Ausgangsbasis, um nach personalen Konstanten im Schaffen einzelner Komponisten bei ihrer Auseinandersetzung mit der Lyrik Klopstocks zu fragen.

Ein ausgedehnter Anhang schließlich enthält die Texte und Vertonungen der analysierten Werke sowie ein umfangreiches, über das Analyse-Korpus hinausgehendes Verzeichnis von Klopstock-Vertonungen.

Die Stärken von Hanna Zühlkes Arbeit liegen in einer methodisch differenzierten Herangehensweise, die alle Nuancen des zu untersuchenden Gegenstandes zu erfassen vermag. Gelegentlich hätte man sich eine stärkere Kontextualisierung gewünscht: Zum einen mit einem Seitenblick auf die vertonte Lyrik jener anderen Dichter, deren Gedichte metrisch weniger komplex sind. Findet sich die beschriebene Vielfalt der Relationen zwischen Metrum und musikalischer Umsetzung hier ebenfalls oder bilden die Klopstock-Vertonungen ein genuines Experimentierfeld und nehmen so eine Sonderstellung in der Vertonungspraxis ein? Im Hinblick auf Georg Philipp Telemanns *Messias*-Vertonung fällt auf, dass keiner der von Zühlke behandelten Komponisten Telemanns Verfahren des permanenten Taktartenwechsels übernimmt. Es wäre im Hinblick auf die Vertonungspraxis interessant gewesen, danach zu fragen, ob es in dem von Zühlke behandelten Zeitraum eine eigene Epochen-Signatur mit bestimmten Entwicklungen oder Präferenzen gab.

Zum anderen wäre eine Einordnung der Ergebnisse in die interdisziplinär geführten Debatten um das Text-Musik-Verhältnis wünschenswert. Der Hinweis auf Thrasybulos Georgiades etwa findet sich ganz versteckt und im Petitsatz auf Seite 312. Die Bedeutung der gewonnenen Ergebnisse würde durch eine extensivere Verknüpfung mit den in den Fächern geführten aktuellen Diskussionen noch wesentlich deutlicher hervortreten. Doch auch so wird jeder, der sich eingehender mit dem Problem der Ly-

rikvertonung im 18. Jahrhundert beschäftigen möchte, Hanna Zühlkes Studie mit großem Gewinn zu Rate ziehen können.

(Juli 2018)

Bernhard Jahn

FLORIAN CSIZMADIA: Leitmotivik und verwandte Techniken in den Chorwerken von Edward Elgar. Analysen und Kontexte. Berlin: Verlag Dr. Köster 2017. XI, 521 S., Abb., Nbsp., Tab. (Schriftenreihe Musikwissenschaft. Band 3.)

Dissertationen zu britischer Musik gleich welcher Epoche sind bis heute in der deutschen Musikwissenschaft rar. In den letzten Jahren wurde vor allem das „lange 20. Jahrhundert“ entdeckt, d. h. jener mit Edward Elgar beginnende Zeitraum, der lange gemeinhin (und nicht ganz zutreffend) als „English Musical Renaissance“ bezeichnet wurde. Die vorliegende Hamburger Dissertation zu Elgars Nutzung von Leitmotivtechnik ist – besonders in analytischer Hinsicht – eine erfreuliche Ergänzung der bisherigen Literatur. Die Begriffsgeschichte des Leitmotivs und verwandter Techniken wird intensiv von Florian Csizmadia betrachtet – dass es natürlich vor dem Begriff des Leitmotivs längst Erinnerungsmotive oder motivische Techniken gab, die Werken Einheit und logische Durchdringung verliehen, findet hingegen kaum Erwähnung (auch vielleicht weil es eine Binsenweisheit ist, die aber bei Hervorhebung des Begriffes des Leitmotivs nicht vergessen werden dürfte). Elgar ist keineswegs nur mit dem Schaffen Wagners aufgewachsen (im Gegenteil), so sind die motivisch-thematischen Techniken der Vorgängergenerationen nicht minder bedeutsam. Allerdings konzentriert sich Csizmadia in der Tat vornehmlich auf die leitmotivischen Techniken in Elgars Kantaten und Oratorien. Besonders ausführlich befasst er sich mit den drei Oratorien *The Dream of Gerontius* op. 38 (1900), *The Apostles* op. 49 (1902–1903) und *The Kingdom* op. 51 (1901–1903 und 1905–

1906), mithin mit Werken, zu denen schon eine reiche Literatur vorliegt, gefolgt von den Kantaten *The Light of Life (Lux Christi)* op. 29 (1896/99 – die Revisionen zwischen erster und zweiter Aufführung erwähnt Csizmadia leider nicht, auch nicht, ob sie substantiell Auswirkungen auf die motivische Arbeit hatten), *Scenes from the Saga of King Olaf* op. 30 (1894–1896) und *Caractacus* op. 35 (1898). Auch die anderen Chorkantaten Elgars finden Berücksichtigung. Csizmadias Betrachtungen folgen einer klaren Strukturierung, die je nach Umfang der Ausführlichkeit angepasst wird – insbesondere werden auch zeitgenössische Analysen einbezogen (ein wichtiger neuer Aspekt), im Fall von *Caractacus* überdies auch Elgars annotierter Klavierauszug. Bei *The Dream of Gerontius* schlägt Csizmadia den Bogen zurück zu Richard Wagners *Parsifal*.

Eine Kontextualisierung von Elgars Werken in die Musik seiner Zeit, die britische wie die kontinentaleuropäische, hätte wohl den Rahmen der Arbeit gesprengt. So liegt die größte Stärke der Arbeit in den Einzelstudien, die vielfältige Rückschlüsse auf Elgars musikalisches Denken zulassen (etwa wenn ein Motiv an einer Stelle unterdrückt und erst einige Takte später eingefügt wird). Ungewohnt tauchen in den Analysen immer wieder persönliche Urteile des Verfassers etwa über die besondere Qualität mancher besonderer Passagen auf – die sich aber immer schaffensimmanent auf Elgar beziehen und das Umfeld, in dem sich der Komponist bewegte, das er rezipierte, das ihn beeinflusste und das er beeinflusste, vollständig ausblendet. Die Frage, ob bzw. inwieweit sich Elgars leitmotivische Techniken sich von jenen seiner Zeitgenossen unterscheiden, bleibt so unbeantwortbar, mithin die Frage nach den tatsächlich idiosynkratischen Eigenheiten der besprochenen Werke und ihres Schöpfers.

Leider ist der Titel der vorliegenden Arbeit insofern irreführend, als diverse kirchenmusikalische Chorwerke Elgars (die

auch in der bisherigen Forschungsliteratur allzu stiefmütterlich behandelt worden sind) sowie auch Kompositionen problematischer Gattungszuordnung – vor allem die beiden „Pagents“ *The Crown of India* op. 66 (1912) und das *Pageant of Empire* aus dem Jahr 1924 – keinerlei Berücksichtigung finden; gerade hier wären Grundsatzarbeiten möglich gewesen. Auch fällt auf, dass Csizmadia eine merkwürdig selektive Kenntnis der Forschungsliteratur an den Tag legt (so findet etwa kein einziger Text Lewis Foremans Erwähnung; auch im Bereich zur Forschungsliteratur zur „English Musical Renaissance“, S. 62–82 lagen Csizmadia offenbar die wichtigsten Beiträge neuester Literatur nicht vor, so dass seine durchaus fundierten Einlassungen einiger wichtiger Dimensionen entbehren, die ebendiese Einlassungen noch hätten weiter stützen können). Wer sich mit Elgar befasst, wird aber ohnehin (ähnlich den Delius-Forschern) durch die schwierige Verfügbarkeit der vereinsinternen Publikationen – also hier jenen der Elgar Society – vor besondere Aufgaben gestellt, nach deren Überwindung aber manch spannender zusätzlicher Erkenntnisgewinn warten mag.

Die großformatige Publikation (das Buch kommt als Hardcover im schwergewichtigen DIN-A4-Format daher) ist überall gut lesbar, sowohl sprachlich als auch visuell, und nicht nur bei den weit über 200 Notenbeispielen, sondern auch in den zahlreichen Übersichten unterschiedlichster Art (vor allem Formanalysen und Motivübersichten). Farbige Abbildungen mit insgesamt 15 Ausschnitten aus Notenhandschriften ergänzen die reiche Gestaltung der Veröffentlichung, die auch ein Werkregister (nicht nur auf Elgar bezogen) enthält. Einige fehlende Opuszahlen, typographische Säumigkeiten und Ähnliches fallen kaum ins Gewicht. Insgesamt haben wir hier eine in den Einzeluntersuchungen brillante Arbeit, der es aber etwas an vertiefter, den Blick weitender Perspektive mangelt.

(Mai 2018)

Jürgen Schaarwächter

Music in Goethe's „Faust“. Goethe's „Faust“ in Music. Hrsg. von Lorraine Byrne BODLEY. Woodbridge/New York: The Boydell Press 2017. XIX, 336 S., Abb., Nbsp., Tab.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes gehen auf eine Tagung zurück, die im April 2012 an der irischen Maynooth University stattfand. Folgt man der Zielsetzung der Herausgeberin Lorraine Byrne Bodley, soll der Band herausfinden, „why the Faust figure has been so persistent in music history“ (S. 16). Da die kompositorischen Bearbeitungen von Johann Wolfgang von Goethes Drama „too vast to attempt an exhaustive overview“ seien, würden nur solche Aspekte untersucht, die „paradigmatic relevance“ beanspruchen könnten (S. 16).

Jedoch zeigt schon ein erster Blick ins Inhaltsverzeichnis, dass die musikalische Rezeption von Goethes *Faust* historisch und systematisch möglichst umfassend abgedeckt werden soll. Die Beiträge der beteiligten Musikwissenschaftler und Germanisten wurden in vier Kapitel aufgeteilt. Das erste widmet sich den in Goethes Drama angelegten musikalischen Formen, das zweite den prominenten Vertonungen des 19. Jahrhunderts (Franz Schubert, Robert Schumann, Richard Wagner, Gustav Mahler), das dritte und vierte den Opern, Schauspielmusiken und Inszenierungen des 19. und 20. Jahrhunderts (Charles Gounod, Hector Berlioz, Ferruccio Busoni, Max Reinhardt, Peter Stein). Damit liegt der Vier-eigentlich eine Dreiteilung zugrunde, die vom musikalischen Potential des Dramas über seine kompositorische Bearbeitung bis hin zu seiner musiktheatralen Realisierung führt.

Diese formale Tendenz zum Überblick spiegelt sich in den einzelnen Artikeln, die überwiegend Handbuchcharakter aufweisen und damit das ausgegebene Ziel der „paradigmatic relevance“ verfehlen, die ja eine vertiefte Untersuchung einzelner Beispiele anhand je spezifischer Fragestellungen voraussetzen würde. Das zeigt sich schon an Ti-

teln wie „Faust’s Schubert: Schubert’s *Faust*“ (S. 101) oder „A Life with Goethe: Wagner’s Engagement with *Faust* in Music and in Words“ (S. 155). In der Regel sind die Artikel chronologisch aufgebaut und folgen den wichtigsten Daten der jeweiligen Werk- und Inszenierungsgeschichte. Weil die meisten Autoren gut mit der Materie vertraut sind und den Leser mit den wichtigsten Formfragen und Forschungspositionen vertraut machen, erhält man eine solide Einführung in die musikalische Struktur und Rezeption von Goethes *Faust*.

Da die Anlage zum Handbuch zwar dominiert, aber nicht konsequent durchgehalten wird, zeigen sich Lücken umso deutlicher. Die Vertonungen Ludwig van Beethovens, Franz Liszts und Modest Mussorgskys bleiben außen vor, Schumann und Wagner sind dafür je zwei Beiträge gewidmet. Bei den Opern fehlen Louis Spohr und Arrigo Boito, bei den Inszenierungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Gustaf Gründgens und Dieter Dorn. Auch die literaturwissenschaftlichen Defizite des Bandes treten schnell hervor. Obwohl das erste Kapitel die musikalische Struktur von Goethes *Faust* in den Blick nehmen soll, finden sich zwei Beiträge, in denen Musik keine Rolle spielt, Nicholas Boyles’ Studie zur Wette zwischen Faust und Mephistopheles (S. 45–60) und Osman Durrans Analyse politischer Instrumentalisierungen des *Faust*-Stoffes (S. 86–97). Zumindest die Aufnahme von Boyles’ Text scheint jedoch dadurch gerechtfertigt, dass sich viele Beiträge auf ihn beziehen. Seine These, die in Goethes Drama entwickelte Modernität sei explizit „post-Christian“ und zeichne als solche eine Welt, in der „it is better to seek than to find“ (S. 60), dient als eine Art philologische Grundsatzklärung des Bandes. Damit werden jedoch neuere Deutungen wie diejenigen Michael Jägers und Manfred Ostens ausgeklammert. Diese haben die gängige Modernitätsthese vertieft und die Zeitstrukturen und -techniken des Dramas analysiert, was für die Interpretation

der Vertonungen des 19. und 20. Jahrhunderts von Interesse sein könnte.

Insgesamt durchzieht den Band eine wenig systematische Reflexion des Verhältnisses von Literatur und Musik. Die Studie von Siobhán Donovan zu Gounods *Faust* und seiner Wiener Inszenierung durch Ken Russell (S. 201–213) ist in dieser Hinsicht symptomatisch. Sie greift einen Aufsatz von Roman Jakobson aus dem Jahr 1959 und dessen Unterscheidung von Rewording, Translation und Transmutation auf, die dann aber in der folgenden Einführung nur als grobe Schablone dient, die Entstehungsgeschichte und Versionen des Werkes schlagwortartig zu beleuchten. Hier hätte der Einbezug einschlägiger Arbeiten der Intermedialitätsforschung (Irina Rajewsky, Werner Wolf) Abhilfe schaffen können.

Jedoch eröffnen sich auch neue Perspektiven, sobald die Autoren von der Hauptstraße des chronologischen Werküberblicks abzweigen und sich, wenn auch nur kurz, auf noch unausgetretene Seitenwege begeben. So tippt Martin Swales die Frage an, warum gerade die Titelfigur Faust am musikalischen Geschehen des Textes unbeteiligt bleibt (S. 62). Glenn Stanley streift in seinem Beitrag über Wagners Beschäftigung mit Goethes Drama (S. 155–171) die These, dass die Erforschung von Parallelen zwischen Goethe und Wagner nach 1945 letzteren rehabilitieren sollten: „Wagner = Goethe = Wagner = good German“ (S. 169). Wie der folgende Beitrag von Mark Austin über den mit zahlreichen Referenzen auf den *Faust* versehenen Essay *Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens* (S. 172–182) zeigt, hat bereits Wagner selbst in seinen Schriften Goethes Drama zur Legitimation des eigenen Kunstverständnisses benutzt. Waltraud Maierhofer wiederum widmet sich in ihrer Darstellung der Rock-Oper von Rudolf Volz (S. 289–304) der Kommerzialisierung des *Faust* im Kontext der aktuellen Eventkultur, um die die Wissenschaft bislang einen Bogen gemacht hat.

Herausragend sind jedoch vor allem zwei Beiträge. Jo Tudor antwortet auf ein Desiderat der Literatur-Musik-Forschung, indem sie die Funktion der Metapher für die Konstitution des als „musikalisch“ wahrgenommenen *Faust* untersucht (S. 73–85). Anders als Christopher Ruth, der in seiner Analyse der psychologischen Dimension von Schumanns *Szenen aus Goethes Faust* diesen seine eigenen Metaphern als Ergebnis unterlegt (S. 137–154), zeigt Tudor, welche historischen Bezüge aufgerufen werden, wenn von „Harmonie“ die Rede ist und welche unterschiedlichen Funktionen (z. B. Inklusion, Kombination, Zitat, Ironie) den musikalischen Metaphern in Goethes Drama zukommt. Der zweite gewichtige Beitrag des Bandes stammt von Julian Horton und beschäftigt sich ebenfalls mit Schumanns *Szenen*. Er führt die Diskussion über die Arbeiten von John Daverio und Laura Tunbridge hinaus, indem er die Frage nach der Gattung stellt. Anhand einer Analyse der musikalischen Formen der einzelnen Teile zeigt Horton, dass die „generic dilemmas“ (S. 136) von Schumanns Zeit, das Bewusstsein von Historizität jeder Gattung auf der einen und der Originalitätsanspruch an den Komponisten auf der anderen Seite, zu einer neuen Mischform führt. So kann er die von Tunbridge aufgeworfene Frage nach dem „Gesamtkunstwerk“ der *Szenen* neu beantworten: Sie seien avancierter als Wagners Werke, weil sie den Gegensatz von avancierter musikalischer Form und Theatralität nicht zusammenzwängen, sondern exponierten.

Beiträge wie diese hätte man sich mehr gewünscht. Man sollte dies aber nicht den Autoren, sondern der Konzeption des Bandes anlasten, die die gegenwärtige Tendenz – Stichwort „Handbuchschwemme“ – zur Aufbereitung und Zusammenfassung existierender Wissensbestände spiegelt. Dass aber die Geisteswissenschaften ihre Relevanz am besten behaupten, wenn sie Neues generieren anstatt Altes wiedergeben, wird an diesem Band ex negativo deutlich.

(Juni 2018)

Martin Schneider

ALEXANDER STEFANIAK: *Schumann's Virtuosity. Criticism, Composition, and Performance in Nineteenth-Century Germany*. Bloomington: Indiana University Press 2016. X, 296 S., Abb., Nbsp.

Zu den nachhaltig faszinierenden Themen im Bereich komponierter Musik seit 1800 gehört das Zusammenspiel zweier Dimensionen, die mit „Virtuosität“ und „Innerlichkeit“ zwar ungenügend benannt und definiert sind, aber dennoch heftig diskutiert werden, dies nicht selten mit der Unterstellung, dass sie einander recht eigentlich ausschließen. Der zugehörige Diskurs beruft sich auf die scheinbare Komplementarität von Form- und Inhaltsseite der Musik, er findet Vorläufer in den Streitereien über die Leistung der Gesangs-Stars der italienischen Opera seria und wird verstärkt geführt mit dem Erscheinen der Virtuosenfiguren des frühen 19. Jahrhunderts, die ihrerseits zur Hervorbringung eines spezifischen Repertoires musikalischer Werke beitragen.

Bis in die Gegenwart hinein ist der Diskurs präsent, dort beispielsweise, wo kritisiert wird, dass zwar technisch brillant gespielt, aber inhaltlich nicht überzeugt worden sei, dass diese oder jene Musik virtuos instrumentiert, dagegen „in der Aussage“ beklagenswert seicht wäre. Dass das Geschehen mit dergestalt holzschnittartigen Zuweisungen nicht zu greifen ist, überdies zur Kombination mit Voreinstellungen über Geschlecht, Alter oder Ethnie geradezu einlädt, liegt auf der Hand. Zuletzt haben Gabriele Brandstetter und Gerhard Neumann mit einer interdisziplinären Sammelpublikation aufgezeigt, wie umfassend der Virtuositätsdiskurs geführt werden muss (*Genie – Virtuose – Dilettant. Konfigurationen romantischer Schöpfungsästhetik*, Würzburg 2011).

Alexander Stefaniak, Assistant Professor of Musicology an der Washington University in Saint Louis, hat nun mit *Schumann's Virtuosity. Criticism, Composition, and Performance in Nineteenth-Century Germany* eine Schrift

vorgelegt, die den bestehenden Debatten interessante Fragen und Einwände hinzufügt. Gewiss, auch Stefaniak denkt darüber nach, welche negativen Konsequenzen Virtuosität für das Außenbild von Künstlern und Künstlerinnen haben und wie der Diskurs über Virtuosität zur Lagerbildung beitragen kann. Immerhin wurden Virtuosenfiguren wie Henri Herz und Frédéric Kalkbrenner mit ihren Werken von der Kanonisierung ausgeschlossen, erfuhren und erfahren andere, wie Franz Liszt, zwiespältige Aufnahme. Clara Schumann, auch daran erinnert der Autor, nannte den verstorbenen Franz Liszt einen „eminenten Clavier-Virtuosen, aber ein gefährliches Vorbild für die Jugend“.

Doch geht Alexander Stefaniak in den sechs Kapiteln seines Buches auch der ganz anderen Frage nach, inwiefern Virtuosität auch für Robert Schumann faszinierend war, unter welchen Umständen auch für ihn bestimmte Stücke und Aufführungen „could harness astonishing physical display to contemporary concepts of transcendence and seriosity“ (S. 3), und dies auf durchaus positive Weise. Als Quellen hat der Autor nicht nur Kompositionen Schumanns herangezogen, darunter eine frühe Version der *Symphonischen Etüden*, sondern auch musikpublizistische Beiträge wie den seinerzeit unveröffentlichten Epilog zum Text „Ein Opus 2“ und weitere Musikkritiken, überdies Dokumente, die die Verbindung zu der Leipziger Pianistin und Gastgeberin Henriette Voigt belegen, sowie Franz Liszts 1854 erschienenen Essay über die Eheleute Schumann.

Einige wenige Schwerpunkte und Ergebnisse der Arbeit seien herausgegriffen. Schumann habe es in seinen musikpublizistischen Texten verstanden, sowohl auf die Sorge hinzuweisen, die sich für Komponierende wie Ausführende mit dem vielfach diffamierten Konzept der „Virtuosität“ verband, als auch dazu einzuladen, Virtuosität als komplexe Verbindung von physischer und intellektueller Exzellenz wertzuschät-

zen und zu genießen, umso mehr, wenn sich in das Vergnügen angesichts virtuoser Wendungen beispielsweise bei Sigismund Thalberg die Wahrnehmung mischte, dass in dieser Musik „more interior, transcendent qualities“ gegenwärtig werden (S. 48). Schumann sei es dabei um epiphanieähnliche Erkenntnisse gegangen, so Stefaniak, um die Schau auf ein Selbst oder eine tragende Idee, um das, was „Innerlichkeit“ oder sogar „das Poetische“ genannt werden kann, so schwierig gerade letzteres Konzept zu greifen sein mag. Ganz ähnlich gehöre auch die Erfahrung des Erhabenen („the sublime“) zum Beifang der Erfahrung von Virtuosität. Ein anderes Beispiel: Der zeitgenössische Salon von Henriette Voigt mit seiner „idealistic aesthetics, literary sensibility, barely veiled elitism, and love of games“ (S. 109) habe, so Stefaniak, gleichsam das raumgewordene Komplement zu Schumanns virtuoson Paradestücken als Komponist dargestellt. In Voigt habe Schumann ein Gegenüber gefunden, das ihm dabei half, seine Musik in der realen Welt anzusiedeln, nicht nur in der imaginierten Welt eines Florestan, Eusebius und Raro. Ein wesentliches Momentum für Schumanns vagierende Haltung zum Thema „Virtuosität“ sieht Stefaniak bei all dem in der Rolle, in der sich dieser nach 1840 als Ehemann und Familienvater fand. Zunehmend sei Schumann in diesem „midlife style change“ (S. 198) daran gelegen gewesen, nicht nur genuin eigenen künstlerischen Ambitionen nachzugehen, sondern auch einem gewünschten Außenbild als Komponist. Gerade auf Gattungen der klassisch-symphonischen Tradition habe er sich nun konzentriert, die Montage virtuoser Elemente ganz darauf abgestimmt.

Mit allen diesen Überlegungen regt Stefaniak an, eine lange vorherrschende Tradition der Schumann-Forschung aufzubrechen, jene nämlich, allein die kritischen Stellungnahmen zum Virtuosenentum in den Vordergrund zu rücken und sich ansonsten auf die literarisch-musikalische Doppelbe-

gabung zu konzentrieren, das Augenmerk entsprechend auf die Lieder und die literarisch inspirierten Klavierwerke zu richten. Gerade im anglophonen Raum publizierende Autorinnen und Autoren wie Berthold Hoeckner (1997), David Ferris (2000) oder Beate Perrey (2002) haben hier eindrückliche Arbeiten vorgelegt. Ihre Publikationen stellen gleichsam einen Höhe- und Schlusspunkt der hermeneutischen Bemühungen um diesen Ausschnitt des Repertoires dar. Im deutschsprachigen Raum hat man sich etwa um dieselbe Zeit auf die Neu-Edition der biographischen Dokumente verlegt, die inzwischen in bewunderungswürdiger Fülle vorliegen, ansonsten etwa das Verhältnis der Eheleute oder ihre internationalen Beziehungen in den Blick genommen.

Stefaniaks Arbeit zielt insofern auf eine Lücke, auch wenn sie bestehende Diskurse auf selbstverständliche Weise mit einbezieht, darunter das inzwischen ausufernde Schrifttum zum Werk-Konzept in der Folge von Lydia Goehrs erstmals 1992 erschienener Schrift. Unterdessen wäre es hilfreich gewesen, hätte sich der Autor nicht nur dafür entschieden, zahlreiche Notenbeispiele abzubilden, sondern auch dafür, die vielen Zitate aus deutschsprachigen Quellen zusätzlich im Original nachzuweisen, immerhin geht es um einen originär deutschsprachigen Diskurs.

Es nimmt nicht wunder, dass die Fragestellung, die der Untersuchung zugrunde liegt, letztlich den Anschein einer allumfassenden erweckt. Oft teilt der Autor auf geradezu wildwüchsige Weise sehr vieles auf einmal, oft allerdings auch wenig Neues mit. Dass Robert Schumann sich beispielsweise in seiner berühmten Chopin-Kritik zusammenschloss „with some critics who heard transcendent qualities in the work, diverged from others who panned it as unattractive and poorly wrought, and drew criticism for his own style of writing“ (S. 8), dass es hier um ein „interplay of postclassical virtuosity, sensuous pleasure, and transcendent interiority“ (S. 59) geht, ist als Beobachtung sicher zulässig, führt aber bedauerlicherweise nicht sehr weit. Unterdessen zählt es gewiss zu den vornehmsten Ergebnissen der Untersuchung von Stefaniak, an die anthropologische Konstante der Ambivalenz erinnert zu haben, an die Herausforderung des wissenschaftlichen Umgangs mit komplexen, mitunter auch widersprüchlichen Lebensäußerungen.

(Juni 2016)

Christiane Tewinkel

Richard Strauss. Der Komponist und sein Werk. Überlieferung, Interpretation, Rezeption. Bericht über das internationale Symposium zum 150. Geburtstag, München, 26.–28. Juni 2014. Hrsg. von Sebastian BOLZ, Adrian KECH und Hartmut SCHICK. München: Allitera Verlag 2017. 603 S., Abb., Nbsp., Tab. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 77.)

Die Konjunktion „und“ verbindet Begriffe miteinander. Doch in Überschriften schafft sie eigentümliche Distanz: „Der Komponist *und* sein Werk“, Richard Strauss „*und* seine Meininger Ausbildungszeit“, „*und* das Musikleben im kaiserlichen Berlin“, „*und* Gerhart Hauptmann“, „*und* das musikalische Urheberrecht“, „*und* das Orchester“, „*und* das Musiktheater“, „*und* die Operette“, „*und* die Musikkritik“, „*und* die USA“ – als stünde er unbeteiligt daneben; die Tondichtungen „*und* das Reprisesproblem“, deren Schlussgestaltung „*und* ihr historischer Kontext“ – als ließe sich das losgelöst voneinander betrachten, und, und, und ... Zufall, Vorgabe, Äußerlichkeit? Oder ist die aktuelle Konjunktur der Konjunktion in Überschriften symptomatisch für eine bestimmte Darstellungs-, Denk- und Herangehensweise? Jedenfalls kommen die überzeugendsten Beiträge des großartigen Tagungsberichts ohne die modische Titelformulierung aus.

Hans-Joachim Hinrichsens Eröffnungsvortrag, dessen mündlicher Duktus beibehalten wurde, begleitet Strauss auf seinen ersten entscheidenden Karriereschritten als Dirigent und Komponist und zeigt, wie er mit Unterstützung von, vor allem jedoch in Auseinandersetzung mit und Abgrenzung gegen Hans von Bülow seine ästhetischen Positionen entwickelte. Farbabbildungen einiger von Strauss schwarz notierten, vom Empfänger Bülow rot kommentierten Briefseiten sind ein erstes Beispiel dafür, wie hochwertig der Band auch von verlegerischer Seite gestaltet wurde (einzig der innere Seitenrand erweist sich als zu schmal für die Dicke des 600-Seiten-Wälzers – aber das ist marginal im doppelten Wortsinn). Dem anekdoten- und karikaturenreichen Beitrag von Dörte Schmidt stellt Albrecht Dümling beklemmende Belege für die unrühmlichen politischen Verstrickungen von Strauss zwischen seinem stetigen Aufstieg und jähem Fall in der NS-Zeit gegenüber. Schonungslos offenbart er einen Machtwillen und Führer-Anspruch des Komponisten, der selbst Adolf Hitler und Joseph Goebbels unheimlich wurde. Mit dem Beitrag von Stefan Schenk und Bernhold Schmid rücken musikalische Fragestellungen in den Fokus: Besonders aufschlussreich sind die Beobachtungen zur hinzukomponierten Basstrompete, ihrer Eigenschaft als Sinnträger und den Bezügen zum Ring, zur rhythmischen Schärfung und raffinierteren Dynamik, zur Motivverstärkung und sonstigen Entschlackung des Orchestersatzes sowie zum farbigeren Schlagwerk im *Macbeth*-Überarbeitungsprozess. Ob solche vornehmlich instrumentatorischen Maßnahmen dazu berechtigen, einen „Entwicklungsfortschritt der Kompositionstechnik“ (S. 133) zu diagnostizieren, sei dahingestellt. Hartmut Schicks Überlegungen zu den Reprisen der Strauss'schen Tondichtungen bestätigen, was auch in der Beschäftigung mit anderen Formteilen zutage tritt. Strauss nutzt musikalische Form als Bedeutungsträger. Am Beispiel der Sonaten-

form wird deutlich: Je fundamentaler man die Grundsätze eines Formmodells ansetzt, desto mehr lässt sich darauf beziehen. Misst man jedoch vordergründigen Merkmalen an der Oberfläche Gewicht bei, gerät dessen ordnende Kraft aus dem Blick. Stefan Keyms eindrucksvolle achtseitige Ankündigung, was „im Folgenden“ zu untersuchen sei, liest sich wie der Förderantrag zu einem Projekt, dem man unbedingt Erfolg wünscht. Der weite Horizont, den Keyms Ausführungen zur Tempogestaltung der Schlüsse Strauss'scher Tondichtungen erahnen lassen – mit Seitenblicken auf Opern-Schlüsse, mehr Detailschärfe sowie die Berücksichtigung der Korrespondenzen und Divergenzen mit anderen Satzparametern wie Harmonik, Dynamik und Instrumentation – verspricht Erkenntnisse zu Strauss' genialen Formdramaturgien. Damit steuern wir auf das Zentrum, auf Zentrales zu. Wer vor der Lektüre des gesamten, furchteinflößend dicken Bandes zurückschreckt, dem seien zumindest Bernd Edelmanns stattliche 66 Seiten ans Herz gelegt. Kreisend um Strauss' Verständnis von Kontrapunkt gelingt ihm eine großartige *Don-Quixote*-Studie. En passant deckt er groteske „wissenschaftliche“ Fehlritte auf (z. B. S. 193, Fn. 11), liefert Skizzen-Transkriptionen im Particell, zeigt faszinierende Motivbezüge zu Rittern aller Arten – darunter Tristan und der Herzog von Mantua (*Rigoletto*) –, entschlüsselt brillant komplexe harmonische Vorgänge und entdeckt verwegene Querverbindungen. Dabei benennt Edelmann Wesentliches in bewundernswerter Klarheit – etwa was Strauss als „Musikdramaturg“ auszeichnet und wie sein „Denken in Musik“ semantische Dimensionen einbegreift. Gewiss überzeugt nicht jeder Brückenschlag gleichermaßen: Um im Schäfer werden den Don Quixote den insgeheimen *Eroica*-Helden zu erkennen, wünschte man mehr Anhaltspunkte als die Identität des kadenzierenden Quint-Oktav-Motivs (und bei Edelmanns beharrlicher Rede von der „Gat-

tung Fuge“ werden einige Kollegen die Stirn in Falten legen). Umso einleuchtender sind die offengelegten Verbindungen zu Gustav Mahler (insbesondere zu dessen zweiter Sinfonie). Nebenbei justiert Edelmann das (durch Alma Mahler) verzerrte Bild der beiden freundschaftlich und hochachtungsvoll verbundenen „Mitsreiter“ Mahler und Strauss. An vielen Detailbeobachtungen „bestätigt – und präzisiert – diese Studie die ästhetischen Leitlinien, die Strauss lebenslang verlaublich hat“ (einleitend zum Fazit auf S. 253). Indem Edelmann von messerscharfen Beobachtungen zur Musik ausgeht, um dann (insbesondere auf den S. 253–256) die höhere Warte allgemeinen Reflektierens einzunehmen, indem er seine Überlegungen auf dem Fundament des Strauss'schen Tonsatzes gründet und daraus seine Erkenntnisse ableitet – nicht etwa umgekehrt ein Gedankengebäude errichtet, das den Blick auf den Tonsatz eher verstellt und womöglich die Verifizierung schuldig bleibt –, gelingt ihm eine musterhafte Studie und umfassende Interpretation, dank der man wirklich Essentielles der Musik von Richard Strauss begreift. Bei Edelmann ist auch Entscheidendes zum Thema Achim Hofers vorweggenommen, der sich bemüht, in Strauss' Märschen bei aller Bindung an Konventionen im Unkonventionellen die Handschrift des Komponisten auszumachen und die einseitige, verengte Sicht von Gefälligkeiten eines sich anbietenden zu korrigieren. Hofer kann die Vorlage zum *Brandenburgischen Mars* präsentieren, lässt jedoch die Verbindung der handschriftlichen niederländischen Sammlung des Jahres 1770 zu Strauss im Vagen. Auf die Frage, weshalb die Uraufführung der *Alpensinfonie* in Berlin (und nicht in Dresden) mit der Dresdner Kapelle (und nicht der Berliner) stattfand, hat Carsten Schmidt schlüssige Antworten parat. Adrian Kech führt eindrücklich vor, dass der vielzitierte Strauss-Hofmannsthal-Briefwechsel nur die Spitze des Eisbergs gemeinsamer Arbeits- und Überarbeitungsprozesse offenbart und

der Blick in die Entwürfe und Skizzen für ein vollständiges Bild unverzichtbar ist. Hier wie in nahezu jedem Kapitel des Bandes zeigt sich, von welcher ungeheurer Bedeutung die Arbeit an der kritischen Gesamtausgabe als Motor für vieles ist, was sich derzeit in der Strauss-Forschung tut. Exemplarisch sei dazu auch auf Andreas Pernpeintners Studie zur Spätfassung des Liedes *Breit über mein Haupt* verwiesen, die nun in Kenntnis der Quellen und eines aufführungspraktisch-improvisatorischen Zwischenschritts neu bewertet werden kann. Alle Forschertypen sind vertreten: Der Beobachter (z. B. Arne Stollberg zur *Daphne*), der (Neu-)Bewerter (Ulrich Konrad zur Gluck-Bearbeitung von Strauss; dass in diesem Kapitel von Musik im engeren Sinn kaum die Rede ist, kompensieren kurios zahllose Klavierauszugseiten) oder die Desideratenentdeckerin (Birgit Lodes mit inspirierenden Brückenschlägen zur Malerei u. a. Emil Nolde, die man am liebsten gleich selbst weiterverfolgen würde). Dass sich im Lied- und im USA-Abschnitt des Buches hin und wieder etwas doppelt oder gar reibt, stört nicht – schließlich ist den Autoren zu wünschen, dass ihre Beiträge zu weiterer Diskussion anregen. Matthew Werleys Beispiel eines dreifachen – teils ideologisch getrüben – Blicks von Maler (Canaletto), Dichter (Josef Weinheber) und Musiker (Strauss) auf dasselbe Phänomen schließt nahtlos an Lodes' Betrachtungen an, bevor Reinhold Schlötterer die Aufmerksamkeit wieder ganz auf die Musik lenkt: Wenn er, dessen Gedanken und Schriften immer auf Elementares zielen, das „Musikalisch-Elementare“ schon im Titel ankündigt, ist die Erwartung groß – und sie wird nicht enttäuscht. Schlötterer geht Besonderheiten der Klangverbindungen im Lied *Im Abendrot* nach – etwa „strukturellen Quintparallelen“, die dadurch zustande kommen, dass bei gleichbleibender Terz und chromatisch nach unten rückender Quint ein Moll- in einen Dur-Klang verwandelt wird. Bis zu Claudio Monteverdi

verfolgt er das wenig beachtete Phänomen zurück (S. 502–505).

Mit einem Amerika-Schwerpunkt rückte die Münchner Strauss-Tagung anlässlich des 150. Geburtstags einen noch jungen Themenkreis ins Blickfeld der Strauss-Forschung. Auf Musikkritiken richtet Wolfgang Rathert seinen Fokus, Claudia Heine folgt in detektivischer Arbeit den verschlungenen Wegen von Strauss-Autographen, Morten Kristiansen wertet in etlichen Statistiken die Aufführungsgepflogenheiten im Konzert- und Opernbetrieb aus, und schließlich schildert Bryan Gilliam in seiner sympathisch-persönlichen Art, mit welchen Widerständen amerikanische Straussskologen der ersten Stunde zu kämpfen hatten. Just an dieser Stelle steigert der zu Recht euphorische Rezensent der *Tonkunst* (2/2018), dem gleich viermal das Prädikat „spannend“ aus der Feder fließt, zu „spannend wie ein Krimi“. So wird jeder dem Band andere Favoriten abgewinnen – auch darin liegt eine Stärke des detail-, perspektiv- und gedankenreichen Kompendiums. Nur eines vermisst man schmerzlich: Ein Werk- und Personenregister. Doch angesichts der Sorgfalt und Arbeit, die in diesem Band steckt, wagt man kaum, das anzumerken. Ebenso wenig einzelne Versehen (etwa die an die MET verlegte *Salome*-Uraufführung; S. 529), die sich der kundige Straussianer – und an diesen wendet sich der Band in erster Linie – stillschweigend zurechtlieft. Gewidmet ist das Buch zwei herausragenden Wissenschaftlerinnen, denen die Strauss-Forschung viel verdankt: Roswitha Schlötterer-Traimer († 2013) und Salome Reiser († 2014). Sie wären stolz.

(April 2018) Ann-Katrin Zimmermann

GERD UECKER: *Puccinis Opern. Ein musikalischer Werkführer. München: C. H. Beck 2016. 128 S. (C. H. Beck Wissen. Band 2226.)*

Wollte man erklären, warum über so manch viel gespielten italienischen Opernkomponisten in den hiesigen Theatern so verhältnismäßig wenig deutschsprachige Fachliteratur erhältlich ist, bräuchte es eine kritische Reflexion der deutschsprachigen Musikwissenschaft. Diesem Missstand entgegenzutreten, ist sicherlich nicht primäre Aufgabe von allgemeinen musikalischen Werkführer-Reihen wie jener von Siegfried Mauser beim Beck-Verlag herausgegebenen. Aus dieser Perspektive heraus ist es erfreulich, dass schon nach den Bänden zu den Opern Mozarts, Wagners, Verdis und Strauss' nun auch Giacomo Puccinis Bühnenerwerke Berücksichtigung finden, für welchen der obige Befund wohl am augenfälligsten zu Buche schlagen dürfte. Mit dem Autor Gerd Uecker hat sich ein namhafter, vielseitig versierter Vertreter der Opernpraxis dieser Aufgabe einer komprimierten Darstellung von *Le villi* bis *Turandot* für eine breite Leserschaft angenommen, der sich allerdings bisher nicht mit einschlägigen Fachbeiträgen zur italienischen Operngeschichte um die Jahrhundertwende hervorgetan hat.

Hieraus mögen die Fragen resultieren, die sich einem bei der Lektüre der zwölf Werkartikel aufdrängen. So etwa die unterschiedliche formale Binnengliederung der Artikel, die mal ganz ohne Zwischenabsätze wie bei den Frühwerken *Le Villi* und *Edgar* auskommt, mal fokussiert ist auf „kontrastreiche Akte“ (S. 18) wie bei *Manon Lescaut*, mal auf musikalische Sachverhalte wie bei *Tosca* oder auf Fassungsproblematiken und spezifische Aspekte der Werkgenese wie bei *Madama Butterfly* oder *Turandot*. Vereinheitlicht sind lediglich die jedem Werkartikel vorangestellten Paratexte mit äußerst knapp bemessenen Basisinformationen wie u. a. Titel, Librettist(en), Aufführungsdaten sowie

einer Handlungsskizze – allerdings auch mit uneinheitlichen Auslassungen, wie etwa die fehlenden Daten zu Uraufführungen unterschiedlicher Versionen von *Madama Butterfly* und *La rondine*. Für variable thematische Schwerpunktsetzungen innerhalb der Werkartikel mag es im Einzelnen sicherlich gute Gründe geben. Da der Werkführer den Leser aber ohne hinleitendes Vorwort gleichsam sich selber überlässt und ihm eine Erläuterung der Kriterien zur Themensetzung sowie über die Perspektivierung der Darstellung im Allgemeinen schuldig bleibt, leistet sich der Autor einen Bärendienst in eigener Sache. Der Eindruck, dass sich Uecker eher von subjektiven Vorlieben bzw. von festgezurrten Bewertungsmustern der Opernpraxis leiten lässt, ist sicherlich spekulativ, erhält aber neue Nahrung spätestens bei der Lektüre des *Trittico*-Artikels: *Il tabarro* wird ebenso bündig und kurz wie *Suor Angelica* kommentiert und das Klosterdrama zudem als „blasser Punkt“ (S. 104) auch der jüngsten Rezeptionsgeschichte Puccinis stigmatisiert. Aber der seit der New Yorker Uraufführung von 1918 bekanntlich eh hochgelobte *Gianni Schicchi* wird als „eine der köstlichsten und genialsten Opernkomödien“ (S. 105) nachgepriesen und ihm viel Kommentarraum zugesprochen. Die formale Disproportionalität der Artikel befördert damit zusätzlich die explizit gemachten Werturteile; Uecker zementiert weitaus mehr ein herkömmliches Bild von Puccinis Opern, als dass er es durch Differenzierung und Hinterfragung ansatzweise kritisch aufbräche.

Auch ein schmales Puccini-Vademecum für das breite Publikum sollte selbst bei notwendiger Reduktion der Fakten neugierig machen dürfen. Doch die mitunter scharfen Urteile des Autors werfen Türen zu, anstatt sie zu öffnen: In *La fanciulla del West* bleibe „die soziale und psychologische Charakterisierung des Goldgräbermilieus völlig unrealistisch und unglaubwürdig“ (S. 84), oder *Le Villi* stelle „eine ausgesprochene Anfängerarbeit“ (S. 7) dar. Die Publikationsreihe

bietet verständlicherweise zu wenig Raum, um solche Bewertungen auch nur im Ansatz aus einer vorangestellten Erörterung hervorgehen lassen zu können und sie damit begründbar zu machen. Mehr Informationsdichte wäre hier dienlicher als grobkörnige Urteile, die oftmals auch gar nicht tragbar sind: Gerade *Le villi* als Opera-ballo mit Einbezug des Tanzes als integralem Bestandteil der Handlung (vom Autor nicht herausgestellt) wäre als experimentelles Debütwerk zu beschreiben, das vieles schon in nuce enthält, was später zur Reife kommen sollte. Schon damals in einem komplexen work in progress entstanden, besitzt das noch traditionell nummerngegliederte Werk eine klare symmetrische Dramaturgie selbst mit einem subtilen szenenübergreifenden Netz an Erinnerungsmotiven (Uecker unterstellt das Fehlen einer „formal-bindenden innere[n] Struktur“ [S. 7]) und mit einer neuartigen, sich auf einen Schauplatz hin konzentrierenden und durch ausgefeilte Lichtwechsel variierten Szenendisposition. Für *Le villi* ist sogar eine frühe handschriftliche Notiz Puccinis zu Bühnenraum und Lichtdramaturgie überliefert; abgedruckt in: Gabriella Biagi Ravenni/Giulio Battelli (Hrsg.), *Puccini e Lucca. „Quando sentirò la dolce nostalgia della mia terra nativa“*, Lucca 2008, S. 150f. Ähnlich ließe sich Ueckers leider ohne Verweise zur Fachliteratur aufgestellte These widerlegen, Puccini hätte in *Tosca* den Wandel von „Melos zu Motiv“ (S. 57) vollzogen und damit musikalische Psychologisierung auf neue Art gestaltet: Der „deformierte Charakter Scarpias ist zu keiner Belcantogeste mehr fähig“ (ebd.). Es wäre nur die Gegenfrage zu stellen, wie man unter solch theoretischer Prämisse die ausgefeilte Motividichte schon in den Vorgängerwerken, besonders in *Manon Lescaut*, erklären wollte oder wie dadurch Scarpias Arioso „Ha più forte sapore“ am Beginn des II. Akts auf Begriffe zu bringen wäre? Ist Puccini möglicherweise doch vielschichtiger? Selbst der von Uecker in anderem Zusammenhang zitierte Norbert

Christen (S. 25) hob mit seiner Begriffspointierung von Puccinis „Leitmelodie“-Verfahren (ders.: *Giacomo Puccini. Analytische Untersuchungen der Melodik, Harmonik und Instrumentation*, Hamburg 1978, S. 20) etwas heraus, was bis hin zur *Turandot* zu beobachten ist, nämlich dass viele der Kantilenen Puccinis Bestandteil der motivischen Dramaturgie einer Oper sind – aber nicht sein müssen.

Sicherlich sind viele Beobachtungen des Autors allgemein anregend und geben für die interpretative Auseinandersetzung Impulse. Lesenswert erscheinen vor allem die Artikel zu *La bohème*, *Tosca*, *La fanciulla del West*, *Gianni Schicchi* und *Turandot* – vorzugsweise als kreatives Denkmateriale für die Produzentenseite von Oper. Wer allerdings hoffte, dass diese Werkeinführungen aus den Erkenntnissen der aktuellen, internationalen – und meist eben nicht deutschsprachigen – Forschungsliteratur schöpfen und durch diese Orientierungshilfe sein würden, dem sei ernüchternd geantwortet, dass dem allem Anschein nach nicht so ist. Anders als Sabine Henze-Döhrings vorbildlicher Werkführer zu Verdis Opern derselben Reihe aus dem Jahr 2013, enthält Ueckers kein Vorwort, Register oder gar Glossar und bietet lediglich bibliographische Angaben in Form eines Online-Downloads (Verweis auf S. 4), der aber keine Alternative zur thematischen Puccini-Bibliographie des Centro Studi Giacomo Puccini (Open Access auf: www.puccini.it) darstellt. Vielmehr erhärtet sich die Befürchtung, dass der Autor eine limitierte Kenntnis des Forschungsstandes fortschreibt, die – Dieter Schickling ausgenommen, der mehrfach erwähnt ist (z. B. S. 90, 94, 113 und 123) – auf ältere Beiträge fixiert bleibt, wie etwa auf Christen, Hans-Jürgen Winterhoff (S. 53), René Leibowitz (S. 35), Attila Csampai (S. 45) oder Howard Greenfeld (S. 111). Da die internationale Puccini-Forschung in den letzten Dekaden allerdings Erhebliches geleistet hat und mindestens zwei Standard-Monographien auch in eng-

lischer Sprache zur Verfügung stehen, ist die zumindest nicht offensichtliche Rezeption dieser Arbeiten mehr als bedauerlich. Die Bücher von Michele Girardi (*Puccini. His International Art*, Chicago/London 2000) und Julian Budden (*Puccini. His Life and Works*, Oxford 2002) seien an dieser Stelle nachdrücklich dem breiten Leserkreis empfohlen.

(Juni 2018)

Richard Erkens

Richard Wagner und Wien. Antisemitische Radikalisierung und das Entstehen des Wagnerismus. Hrsg. von Hannes HEER, Christian GLANZ und Oliver RATH-KOLB. Wien: Hollitzer Verlag 2017. 320 S. (Musikkontext. Band 11.)

Die von Hannes Heer minutiös geplante Publikation stellt eine dichte Dokumentation der Netzwerke, Verhaltensweisen und Rezeptionsgeschichte Richard Wagners in Wien seit 1861 mit einem Schwerpunkt auf den politischen und ideologischen Radikalisierungsprozessen dar, die im Zusammenhang mit Wagner als Person und Wagners Musik in Wien entstanden bzw. für die Wagner, seine Netzwerke, seine Schriften und seine Äußerungen maßgeblich sind. Die Beiträge des Bandes stammen sowohl von Historikern und Musikhistorikern als auch von Musikphilosophen, Musikkritikern bzw. Musikpublizisten sowie Kuratoren wichtiger Ausstellungen zur Geschichte des Nationalsozialismus und seinen musikhistorischen Auswirkungen. Da die Wiener Musikkritik, die Wiener Wagner-Vereine, Wagners z. T. in Zusammenhang mit Wien entstandenen antisemitischen Schriften, die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Wagner u. a. durch Paul Bekker, Guido Adler und Theodor W. Adorno sowie die Fortführung der Wagner'schen Ideologien nach seinem Tod durch Cosima Wagner und den in Wien lebenden Houston Stewart Chamberlain zentrale Themenbereiche bilden (vgl.

auch S. 11), ergänzen sich die fachkulturell und quellentechnisch unterschiedlich gelagerten Beiträge gut durch ihre jeweils unterschiedlichen Kontextualisierungen der einzelnen Netzwerke, Schriften und Biographien. Auf diese Weise wird nicht zuletzt noch einmal deutlich, was eine kollektive musikhistorische und kulturgeschichtliche Erforschung einzelner Musikmetropolen leisten kann, zumal die Beiträge detaillierte Einblicke in neu erschlossene Quellenbestände einzelner Institutionen, Presseorgane und vor allem des Vereinswesens geben. Auf theoretisch-methodologischer Ebene sind dabei innerhalb der einzelnen Beiträge zwei hauptsächliche Sichtweisen zu beobachten, eine prozessorientierte und eine multiperspektivisch-reflektierende.

Zur prozessorientierten Sichtweise gehört der eröffnende Beitrag, in dem Hannes Heer die antisemitische Ausrichtung Wagners im Gegensatz zu Paul Bekkers These nicht nur als rein künstlerisch, sondern ebenso als realpolitisch nachweist (S. 45). Dies kann er u. a. durch den Kontext der gescheiterten Wiener *Tristan*-Aufführung, die zur Neuedition von Wagners „Das Judentum in der Musik“ (1850/1869) führte (vgl. S. 39–40). Im Folgenden dokumentiert Heer im Abgleich mit zahlreichen musikhistorischen Studien (vgl. hierzu insbesondere Fußnote 129) sowie unter Rekurs auf biographische Schlussfolgerungen nicht nur die Nachhaltigkeit von Wagners Antisemitismus, sondern auch die enge Verbindung seiner ideologischen Ansichten mit *Parsifal*. Nach einem quellenmäßig nicht immer ganz belegten Beitrag zum auch schon bei Heer thematisierten Wiener Theaterwesen mit dem Titel „Jüdisches und Antijüdisches in der Wiener Hofoper“ von Clemens Höslinger folgen drei Beiträge von Hans-Joachim Hinrichsen, Richard Klein und Wolfgang Fuhrmann, die in Perspektivwechseln das Verhältnis zwischen Eduard Hanslick, Richard Wagner und seinen Wiener Anhängern beleuchten. Anhand einer detaillierten Präsentation von Hans-

licks Schönheitsbegriff und seinen objektiven Kriterien verortet Hinrichsen Hanslicks Wagner-Kritiken in dessen Ästhetik und weist nach, dass Hanslick sich vor allem von der rein „gestaltentreibenden“ Musikauffassung Wagners abwandte und dass seine Abneigung gegenüber Wagners Opern seit *Lohengrin* vom Wiener „Wagner-Cultus“ (S. 95) noch vergrößert wurde. Auch Richard Klein reflektiert den Formalismus Hanslicks in seinen dialektischen Grenzen, vor allem im Hinblick auf die Unvereinbarkeit von musikalischen Formen mit denotierbaren Bedeutungen. Ausgehend von der These, dass Wagner in der Figur des Beckmessers Eduard Hanslick parodiert habe, untersucht Wolfgang Fuhrmann schließlich den sich steigernden Einbezug jüdischer Kritiker im Allgemeinen und des Wiener Musikkritikers im Besonderen in Wagners antisemitischen Schriften. Sie lässt sich u. a. über die Verwendung des Begriffs „Kaleidoscop“ herstellen, der für eine Integration Hanslicks in Wagners antisemitische, sich zunehmend zur Paranoia auswachsenden Schriften (S. 121) als Ästhetiker und nicht als Kritiker spricht. Fritz Trümpis Beitrag zu Wagner im Wiener Feuilleton des Liberalismus bringt abschließend die politischen Tendenzen einzelner Zeitschriften zur Sprache, die im Abgleich mit individuellen Ausrichtungen einzelner Kritiker untersucht werden. Vor dem Hintergrund einer detaillierten Reflexion über die Aussagekraft der vorhandenen Quellen dokumentiert Trümpfen den vielschichtigen – und die ideologische Ausrichtung von Zeitungen und Kritikern nicht immer übereinbringenden – Umgang mit Wagners Schriften seitens der Feuilletonisten in den 1850er bis 70er Jahren, in denen Wagners Opern nur sporadisch in Wien aufgeführt wurden.

Nach einem Beitrag von Carolin Bahr über Wagners Vorstellungen einer muster-gültigen *Lohengrin*-Aufführung in Wien, die von lokalen Strichpraktiken durchkreuzt wurde – wobei in diesem Vortrag auch die

Tatsache dokumentiert wird, dass in Wien eher die frühen Werke Wagners bekannt waren, wodurch *Lohengrin* als eine eher fortschrittliche Oper wahrgenommen wurde –, eröffnet Malou Löffelhardt eine Reihe von Beiträgen zu den ersten Wiener Wagner-Vereinen. Neben dem Wiener Wagner-Verein (1871) wurde zudem ein Akademischer Wagner-Verein gegründet (1872). Beide Vereine gingen unterschiedlich mit nationalistisch-antisemitischen Tendenzen im Wien des ausgehenden 19. Jahrhunderts um; im Jahr 1890 entstand dann sogar für eine deutschnationale Gruppe der Neue Richard-Wagner-Verein (S. 192). Im folgenden herausragenden Beitrag beleuchtet Barbara Boisits Guido Adlers Zwiespalt zwischen der deutschnationalen Ausrichtung und der Verweigerung der Zugehörigkeit zu dieser kulturhegemonischen, antisemitischen Gemeinschaft gegenüber jüdischen Wagner-Interessierten. U. a. Adlers wissenschaftlicher musikhistorischer Ansatz, Wagner als „ein Glied in der Kette der Erscheinungen“ zu sehen (S. 215), löste Verstimmungen mit Wagnerianern und der Familie in Bayreuth aus. Entgegen dieser differenzierten Haltung der 1873 gegründete Grazer Wagner-Verein ob seiner zum Teil rassistischen Ausrichtung (S. 232) bei Houston Stewart Chamberlain und Cosima Wagner auf großes Interesse, wie es Oliver Rathkolb schildert. Werner Hanak-Lettner beschreibt sodann den Kreis der in Burschenschaften und im Wiener Akademischen Wagner-Verein organisierten deutschnationalen Juden, die u. a. unter Rückgriff auf Wagners Schriften für die Herausbildung einer perfekten Gesellschaft stritten, in der lediglich das Beste jeder Kultur zum Tragen kommt (S. 251). Im Beitrag von Michael Wladika geht es schließlich um den Bismarck-Liebhaber und Gründer des Neuen Richard Wagner-Vereins zu Wien, Georg von Schönerer, in dessen deutschnationaler Zeitschrift *Deutsche Worte* ebenfalls ab 1882 Berichte und Aufsätze über Richard Wagner erschienen. Nachdem Sven Fritz das

zunächst große, dann immer weiter schwindende Interesse Chamberlains an den Wiener Wagner-Vereinen nachgezeichnet hat, der diese Vereine während seiner Wiener Zeit dennoch als Experimentierfeld nutzte, widmen sich die beiden abschließenden Beiträge dem Verhältnis Gustav Mahlers zu Bayreuth, zunächst historisch (Hannes Heer), dann musikalisch (Gerhard Scheit). Während im letzten Beitrag neben dem weiteren Beispiel des deutschnationalen Juden Otto Weininger auch die Genderperspektive zur Sprache kommt, begründet Heer Cosimas Abkehr vom Direktor der Wiener Hofoper Mahler durch sein mangelndes Interesse für und seine zahlreichen Striche in Siegfried Wagners *Bärenhäuter*.

Insgesamt bietet der Sammelband zahlreiche Einsichten in konkrete Netzwerke, die von den Beitragenden unter Rückgriff auf ganz unterschiedliche Zeitspannen und Geschichtsverständnisse zwischen Politikgeschichte, Sozialgeschichte und Musikästhetik beleuchtet werden. Zudem bietet er einen Einblick in aktuelle Bewertungen der Debatte um Wagners Antisemitismus seit Hartmut Zelinskys Arbeiten der 1980er Jahre, die auch im Band zum Teil immer noch als Parteienstreit bewertet wird (S. 38, 45). Dort, wo Ausblicke des dicht beschriebenen Wiener Kulturlebens in Bezug auf die nach der Untersuchungsperiode liegende nationalsozialistische Rezeption Wagners unter Adolf Hitler genannt werden, geht es vor allem um Anregungen für zukünftige Forschungen. In der Tat lassen sich teleologische Denkweisen wohl am besten durch weitere kulturhistorische Erforschungen von komponistenbezogenen Netzwerken in einzelnen Städten zwischen musikalischer Produktion und Rezeption relativieren.

(April 2018)

Gesa zur Nieden

Komponieren für Stimme. Von Monteverdi bis Rihm. Ein Handbuch. Hrsg. von Stephan MÖSCH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. 389 S., Abb., Nbsp., Tab.

„Sind schon die Gesten der Sänger [...] ein Stück Kostüm, so ist es vollends ihre Stimme, die der natürliche Mensch, sobald er die Opernbühne betritt, gewissermaßen anlegt.“ Diese Behauptung Theodor W. Adornos, die auf Seite 231 des hier zu besprechenden Buchs zitiert wird, könnte diesem eigentlich gut als Motto dienen, denn es geht hier um die Rätsel und Geheimnisse dieses natürlichsten, zugleich aber auch künstlichsten und vor allem buchstäblich humansten aller Instrumente: der menschlichen Stimme, und zwar der Stimme als Objekt musiksöpferischer Tätigkeit. In dem von Stephan Mösch herausgegebenen Band soll sich also alles um das „Komponieren für Stimme“ drehen, und es geht (was der Titel nur halb ausspricht und dann erst das Vorwort zuspitzt) um das *Musiktheater* „von Monteverdi bis Rihm“. Der Untertitel schließlich gibt an, was der Band sein will: „Ein Handbuch“. Geordnet ist das Ganze in zwei recht allgemein betitelte, ungleich lange Teile („Entwicklungen und Perspektiven“, „Positionen“), deren erster, der weitaus umfangreichere, wiederum in vier Kapitel mit je vier bis fünf Beiträgen gegliedert ist. Die letztere Idee (die Feingliederung in Kapitel) erscheint allerdings merkwürdigerweise nur im Inhaltsverzeichnis; im durchlaufenden Textkorpus bemerkt man sie nicht. Sie scheint, statt aus inneren Gründen zu erfolgen, denn auch eher dem äußerlichen Umstand geschuldet zu sein, das Material einer symmetrisch proportionierten Ordnung unterwerfen zu müssen (sonst verstünde man zum Beispiel nicht, dass von der Operette der 1920er Jahre nicht etwa historisch angemessen an Ort und Stelle zu Beginn des Kapitels 3, sondern wie von einem bloßen Appendix erst ganz am Ende, im letzten Kapitel des langen ersten Teils, gehandelt wird).

Damit vorerst aber genug der Vorschuss-Skepsis, denn das angenehme Geschäft des Rezensenten darf nun darin bestehen, dem Unternehmen den höchsten Respekt zu zollen. Für die einzelnen Beiträge zu repräsentativen historischen Fallbeispielen sind überwiegend einschlägig ausgewiesene Experten gewonnen worden, die das Kunststück fertigbringen, die Fülle des Stoffs ohne Verlust an Qualität und Vollständigkeit auf dem anspruchsvollen Niveau einer Ringvorlesung für ein gebildetes, aber breites Publikum abzuhandeln. Die Kapitel folgen zunächst der Chronologie („Entwicklungen“ nach Ausweis des Inhaltsverzeichnisses). Von der immer wieder mit Recht zu stellenden Frage, warum eigentlich seit dem Beginn der Gattung Oper auf der Bühne gesungen wird (ausgezeichnet von Silke Leopold dargelegt, indem sie aus der Interaktion der frühesten musikalischen Bühnenwerke mit dem Sprechtheater einen neuen Blick auf die Differenzen der Gattung gewinnt) über die Ausdifferenzierung der Gattungsästhetik in Frankreich (Dörte Schmidt, die die Vorgänge der Kanonisierung und Literarisierung, eng zusammenhängend mit der Pariser Gepflogenheit des Partiturdruks, plausibel mit Fragen der Aufführungspraxis zusammenbringt) und die am Beispiel von Georg Friedrich Händel gezeigten Bedingungen in London (Matthew Gardner, der ein reiches Material bis hin zu Detailfragen der Aufführungsstile, der Verzierungspraxis und der Fremd- und Selbst-Entlehnungen in den knappen Rahmen zu bringen versteht) reicht der Bogen des ersten Kapitels bis hin zur sänger- und gattungsbezogenen Stimmbehandlung bei Wolfgang Amadeus Mozart (herausragend von Thomas Seedorf präsentiert, indem er die Systematik der Gattungsanforderungen von Opera seria, Opera buffa und Singspiel mit dem historischen Aspekt der Entwicklung des Komponisten verschränkt und dabei dicht an den spezifischen Problemen der Komposition bleibt). Weiter geht es (Kapitel 2) mit dem Blick

auf die Epoche Gioachino Rossinis (wo bei Arnold Jacobshagen das Verhältnis von Schriftlichkeit und Performanz sowie die Entwicklung der Melodietypen von Rossini über Vincenzo Bellini bis Gaetano Donizetti exzellent zusammenfasst), den „neuen Belcanto“ in der Auseinandersetzung zwischen italienischem und französischem Gesangsstil in Paris (mit gewohnter magistraler Souveränität von Sieghart Döhring abgehandelt) und den Einfluss von Sängerinnen-Persönlichkeiten (Sabine Henze-Döhring, die in ihrem vorzüglichen Beitrag von Pauline Viardot-García ausgeht) bis zu den Problemen des Wagner-Gesangs (informativ und versiert von Mösch entwickelt, indem er die gleichsam einkomponierten vokalästhetischen Aporien aufschlüsselt) und den ganz anders gelagerten Fragen bei Giuseppe Verdi und den Veristen (etwas allgemein, aber übersichtlich dargestellt von Uwe Schweikert). Die Fülle der angesprochenen Aspekte kann hier kaum angemessen gewürdigt werden; es sei aber betont, dass trotz der Varietät der methodischen Zugriffe deutlich sichtbare rote Fäden durch das Buch verlaufen: so etwa die präzise Darlegung der historischen Ausfaltung der Stimmfächer oder die allmähliche Herausbildung einer Ästhetik des sakrosankten Werktextes zuungunsten des sängerischen Mitschöpfertums.

Das Kapitel 3 fährt auf der chronologischen Schiene fort und geht an Beispielen von Richard Strauss und Erich Wolfgang Korngold subtil der Dialektik von somatischer Unmittelbarkeit und artistischer Stilisierung der Stimme nach, die von beiden Komponisten signifikant unterschiedlich für eine „Erotisierung des Musiktheaters“ in Anspruch genommen wird (Arne Stollberg). Darauf folgt, ebenso klug differenziert, an Fallbeispielen von Arnold Schönberg und Alban Berg eine Untersuchung der Komposition für Stimme unter den Bedingungen der Spannung zwischen Tonalität und A- bzw. Post-Tonalität und des Antagonismus von Singen und Sprechgesang (Tobias

Janz). Christina Richter-Ibáñez widmet sich der Situation nach 1945 mit pointierten Blicken auf Bernd Alois Zimmermann, Luigi Nono und Mauricio Kagel, bevor Wolfgang Rathert das Kapitel mit einem eindrucksvollen, dem Ideal der vom Komponisten intendierten „Schönheit“ nachfragenden Durchgang durch das Vokalwerk Hans Werner Henzes schließt (und bei dieser Übersicht erstmals in diesem Band wirklich den Bezirk des Musiktheaters überschreitet). Das letzte (vierte) Kapitel des ersten Teils ist dem gewidmet, was das Inhaltsverzeichnis wohl eher unter „Perspektiven“ denn als „Entwicklungen“ versteht. Anselm Gerhard nimmt sich auf erhellende Weise eines Details wie des stimmlichen Registerwechsels an, von dem sich zeigen lässt, wie ihn Vincenzo Bellini, Giuseppe Verdi oder Giacomo Puccini mit dem expressiven Changieren von Moll- und Durterz zu verbinden wussten. Die Rolle des Chors auf der Musiktheaterbühne, die vorher höchstens kurz gestreift worden war, wird nun in Nanny Drechslers knapper Diskussion dreier Ausschnitte aus der Gattungsgeschichte (Claudio Monteverdi, Grand opéra und Musikdrama, Wolfgang Rihm und Adriana Hölszky) thematisiert, den sie, vielleicht etwas plakativ, als immer wieder neu inszenierten „politischen Körper“ deutet. In Michael Heinemanns Beitrag erfährt schließlich die Operette ihre Ehrenrettung als „Gegenentwurf“ zur großen Oper, was sich weniger über die „Qualität der Komposition“ als vielmehr aus derjenigen „der Performanz“ begründen lässt: Nirgends, so lautet die These, kommt es in solchem Maße auf die Interaktion von Sängern und Publikum und auf die Materialität des Stimmlichen an („verstellte Stimmen, laszive Tönungen, Rauheit oder Rauchigkeit der Klänge“) wie in der aktuellen Aufführung der weit mehr als Ereignis denn als Text packenden Operette. Im letzten Abschnitt des Kapitels gelangt noch knapp das Kunstlied zur Sprache (Rebecca Grotjahn, die sich allerdings auf die Bedeutung von Wilhelmine

Schröder-Devrient für Robert Schumanns *Dichterliebe* konzentriert), bei dem die Autorin den entkörperlichten „Klang der Stimme“ als „Träger der Seelensprache“ für das Wesentliche hält.

Ein zweiter Teil rundet den Band mit einer Reihe durch Mösch klug geführter Interviews mit Komponistinnen und Komponisten ab (John Adams, Chaya Czernowin, Peter Eötvös, Beat Furrer, Hölszky, Toshio Hosokawa, Helmut Lachenmann, Aribert Reimann, Wolfgang Rihm, Kaija Saariaho, Miroslav Srnka, Jörg Widmann), in denen naturgemäß das im Bandtitel angesprochene „Komponieren für Stimme“ als Problem aus der kreativen Perspektive nach allen Regeln der Kunst beleuchtet wird. Insgesamt also erhält man auf den knapp 400 Seiten ein repräsentatives Spektrum an Gesichtspunkten zu dieser sehr besonderen und selten so explizit untersuchten schöpferischen Herausforderung, die übrigens vom Herausgeber in einem kurzen Vorwort in modellhafter Verdichtung auf neuere und neueste musikwissenschaftliche Analyse- und Theoriemodelle bezogen wird.

Das vorzügliche Buch hätte es allerdings verdient, unter einem passenderen Titel und mit einer adäquateren Gattungsbezeichnung in die Welt zu segeln. Beide sind so unnötig wie ungewollt reduktiv. Weder beschränkt sich das Ganze nämlich auf den Aspekt eines „Komponierens für Stimme“, noch ist es im Wortsinne ein „Handbuch“. Auf wohlthuende Weise fehlt ihm vielmehr der trockene Charakter eines Nachschlagewerks, auch will es kein selektiv zu benutzendes Kompendium sein. Vielmehr bietet es unter einer Fülle von Perspektiven chronologisch geordnete Bausteine zu einer umfassenden historischen Phänomenologie der Stimme, und dies keineswegs nur unter dem Aspekt der Komposition, sondern auch und vor allem dem der Interpretation, der Ästhetik, der Distribution, der Pädagogik und der Rezeption. Allerdings leistet es das – dies ist eine Einschränkung, die auch nicht durch die

entsprechende *captatio benevolentiae* des Vorworts (S. 8) behoben wird – vorwiegend für den Gesang auf dem Musiktheater, und auch hier nur für den solistischen: Das Ensemble (oft zwar wenigstens angeschnitten) und das Kunstlied (nur in einem einzigen, und dort zudem extrem eng fokussierten Beitrag thematisiert) fehlen ebenso wie der Umgang mit der Stimme in allen Gattungen jenseits der Bühne (die nur in wenigen der letzten Beiträge wenigstens kurz gestreift werden). Das ist überhaupt nicht schlimm, denn das Buch leistet in dem, was es wirklich unternimmt, mehr als genug; es hätte aber im Titel signalisiert werden können. Nichtsdestotrotz gehört es unbedingt in die Bibliothek (oder wenigstens in die Hand) aller Musikliebhaber, Musikstudenten, Musikwissenschaftler und Musiker – und zwar nicht nur exklusiv in die aller an diesen Gegenständen ohnehin schon interessierten Menschen, denn in solche wird es aufgrund seiner Qualität mühelos auch all die anderen, die bedauernswerten, nicht von vornherein Stimm- und Musiktheater-Affinen verwandeln.

(April 2018)

Hans-Joachim Hinrichsen

KATRIN BECK: *Neue Musik im kirchlichen Raum der 1960er Jahre. Clytus Gottwald und die Folgen. Neumünster: von Bockel Verlag 2016. 449 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Clytus Gottwald – sein „Damaskuserlebnis“ war die Aufführung der *Cinq Rechants* Olivier Messiaens durch das Pariser Vokalensemble Marcel Couraud 1952 in Stuttgart – gehört gleichermaßen zu den künstlerisch potenten wie wortmächtigen Befürwortern einer Verbindung von Gottesdienst und musikalischer Avantgarde, die er während seiner Tätigkeit als Kantor der Paulusgemeinde in Stuttgart mit den sogenannten „informellen Gottesdiensten“ (wobei – ausgehend von Theodor W. Adornos Text *Vers*

une *Musique informelle* – „informell“ so viel wie „ohne Schema“ bedeutet) zu realisieren suchte. Insofern ist der Titel der hier zu besprechenden Studie vielleicht doch zu vorsichtig, geht es doch nicht nur um Neue Musik, deren konzertanter Aufführung ein Kirchenraum dient, sondern schlussendlich auch um die Einbindung der Avantgarde in die dem Raum ureigene Funktion, nämlich um die Integration in eine kultische Handlung. Tatsächlich wurde innerhalb der „Informellen Gottesdienste“ „die modernste Musik ihrer Zeit *gottesdienstliche* Musik“ (S. 11). Die Analyse dieser Gottesdienste einschließlich der Darstellung der entsprechenden Vorarbeiten sowie die Auseinandersetzung mit Mauricio Kagels Film *Hallelujah* in der Pauluskirche stehen im Mittelpunkt der Untersuchung Katrin Becks, die gleichzeitig verschiedene weitere Kontexte berücksichtigt. Gar nicht hoch genug eingeschätzt werden können in diesem Zusammenhang die persönlichen Kontakte der Autorin zu Clytus Gottwald selbst ebenso wie zum inzwischen verstorbenen Gerd Zacher, ermöglichten sie doch tiefgehende Einblicke in biographische Details (zu nennen wären z. B. Gottwalds Verhältnis zu Kurt Thomas und seine kämpferische Auseinandersetzung mit der Nähe der deutschen Musikwissenschaft zur NS-Ideologie), vor allem aber in Vorgeschichte, Planungen und Abläufe der „Informellen Gottesdienste“. Die Studie nimmt ihren Ausgang von der Beschreibung der politisch-gesellschaftlichen Situation der jungen Bundesrepublik. Die Berücksichtigung dieses Aspekts dürfte weniger – diese kleine Anmerkung sei hier gestattet – durch erkenntnisleitendes Interesse motiviert als der von Qualifikationsarbeiten geforderten Interdisziplinarität geschuldet sein, zumal zwangsläufig lediglich allgemein bekannte Gegebenheiten dargestellt werden. Eine breite Entfaltung erfährt die kenntnisreiche Darstellung der weiter verzweigten Entwicklungen der evangelischen Kirchenmusik in Deutschland, ausgehend von der sogenann-

ten „Kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung“ in den 20er Jahren des vergangenen Jahrhunderts und ihrer Protagonisten wie Oskar Söhngen (mit dem Gottwald eine heftige, in Becks Buch nachgezeichnete Kontroverse führt), Walter Blankenburg und Walter Kiefer. Die sowohl in der evangelischen wie in der katholischen Kirche zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufkommenden kirchenmusikalischen Reformbewegungen repräsentieren durchaus eine von Hermann Danuser so genannte „mittlere Musik“, die zwischen einem mit kunstreligiösem Anspruch verbundenen Autonomieprinzip auf der einen und Trivialmusik auf der anderen Seite, auf der Ebene des Materialstands aber auch zwischen „fortschrittlicher“ Atonalität und Tonalität steht. Mit zahlreichen Quellenhinweisen belegt, zeigt Beck, dass die bis auf den heutigen Tag sowohl in den protestantischen Kirchen als auch in der katholischen Kirche geforderte „Fasslichkeit der Musik“ als Grundbedingung für die „Mitwirkung aller“ Gemeindemitglieder den radikalen Widerspruch Gottwalds und seines kürzlich verstorbenen Mitkämpfers Dieter Schnebel evozierte. „Musik dieser Art“ ist für Gottwald „untragbar“, weil sie gleichermaßen wie der Gottesdienst, für den sie gedacht ist, „Herrschaftssysteme“ (S. 129) symbolisiert. Wenn eine solche Haltung ganz ohne Zweifel auch Respekt verdient – dies umso mehr, als das Populäre in der Kirchenmusik heute immer mehr dominiert und allenthalben als (fragwürdiges) Allheilmittel im Kampf gegen den Bedeutungsverlust der Kirchen betrachtet wird –, hätte man sich an dieser Stelle vielleicht eine größere Distanz der Autorin zum Untersuchungsgegenstand und eine kritischere Auseinandersetzung mit dem von Gottwald benutzten Vokabular gewünscht, bedeutet Funktionalität im Kontext von Kirchenmusik, jenseits aller verbalen Aufrüstung innerhalb der einschlägigen Diskussionen, doch schlicht und einfach Liturgietauglichkeit, für die es zwei wichtige Kriterien gibt, nämlich eine musikalische

Faktor, die von musikalischen Laien realisierbar sein sollte und von den Gottesdienstbesuchern verstanden werden kann. Dass hinter einem solchermaßen formulierten Plädoyer für die Beibehaltung des kommunikativen Charakters von Musik sich nicht zwangsläufig reaktionäres Bewusstsein und erst recht keine Nähe zum Nationalsozialismus (vgl. S. 50ff.) verbergen müssen – trotz so mancher Verstrickung einiger kirchenmusikalischer Akteure –, dafür mag Theodor W. Adorno als unverdächtiger Gewährsmann dienen, diagnostizierte er doch, sogar den professionellen Hörer im Blick, hinsichtlich des Serialismus: „Die totale Determination berührt sich insofern mit dem Zufall, als die durchkonstruierte Musik dem Subjekt als ein so Fremdes und Inkommensurables gegenübertritt wie Zufallereignisse.“ („Zum Stand des Komponierens in Deutschland“, in: ders., *Musikalische Schriften V* [= ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann], Frankfurt a. M. 1984, S. 138.) An dieser Stelle wird, wie ich meine, erkennbar, dass für eine sachlich angemessene Diskussion des Problemfeldes „Kirche und Avantgarde“ bzw. „Kirche und usuelle Musik“ die Unterscheidung von „sakraler“, „geistlicher“ und „spiritueller“ Musik, auf die Beck bewusst verzichtet (S. 28), vielleicht doch hätte hilfreich sein können.

Einen weiteren Schwerpunkt des Buches bildet die Auseinandersetzung mit Kagels Film *Hallelujah*, in welchem drei seiner Kompositionen Verwendung finden, die exemplarisch für Kagels erweiterten Musikbegriff stehen und eingehender besprochen werden, nämlich die Chorkomposition *Hallelujah* sowie – Daniela Philippis Studie *Neue Orgelmusik. Werke und Kompositionstechniken von der Avantgarde bis zur pluralistischen Moderne* (Kassel 2002) aufgreifend – *Improvisation ajoutée* und *Phantasie für Orgel mit Obligati*. Im Zusammenhang mit der Darlegung der „zeitgenössischen Rezeption“ (S. 275) des Films zitiert die Autorin u. a. die von Wolfgang Metzger und

seinem Vetter Hans-Arnold – beide waren Funktionsträger in der evangelischen Kirche – vorgebrachten „Beschwerden beim Oberkirchenrat“ (S. 296ff.), die die Auf-führung von *Hallelujah* in der Pauluskirche während der Amtszeit Clytus Gottwalds nach sich zog. Hier wird nun deutlich, dass die Frage nach dem Verhältnis von Kirche und Avantgarde sich drastisch zuspitze, ging es doch nun nicht nur um die Frage, welche Musik für kirchliche Vollzüge, sondern welche Musik, welche Kunstform überhaupt für den Kirchenraum geeignet sei. So entwickelte sich eine Debatte von „verfeindeten“ Parteien (S. 327), die heute, knapp 50 Jahre später, kaum noch nachvollziehbar zu sein scheint. In den Kapiteln „Brüche“ und „Kontinuitäten“ sucht Beck einerseits, ohne einseitige Schuldzuweisungen, Gründe für das Scheitern der Stuttgarter Experimente aufzuspüren, andererseits verweist sie auf Stellen wie St. Martin in Kassel, wo zumindest eine „kritische Allianz“ (S. 370) von Neuer Musik und Kirche aufrechterhalten werden konnte. Leider muss man für die Jetztzeit konstatieren, dass die Zahl ähnlich profilierter Orte für die Aufführung neuester geistlicher Musik kaum größer geworden ist und, was sicher noch schwerer wiegt, die Entfremdung zwischen Kirche und Komponisten in den vergangenen Jahrzehnten eher zu- als abgenommen hat.

Die Kirchenmusik der vergangenen 100 Jahre spielt in der Musikforschung nach wie vor eine untergeordnete Rolle. Umso erfreulicher ist es, dass Katrin Beck ein durch profunde Sachkenntnis charakterisiertes Buch vorlegen kann, das einen kurzen, aber im Hinblick auf das Verhältnis von Musik und Kirche denkbar interessanten Zeitraum der jüngeren Vergangenheit trotz der Detailfülle gut lesbar und sprachlich elegant präsentiert. (Juli 2018)

Paul Thissen

VERENA MOGL: „Juden, die ins Lied sich retten“. *Der Komponist Mieczysław Weinberg (1919–1996) in der Sowjetunion*. Münster/New York: Waxmann Verlag 2017. 444 S., Abb., Nbsp. (Musik und Diktatur. Band 1.)

Mit dem zu besprechenden Band wird eine neue musikwissenschaftliche Schriftenreihe eröffnet: „Musik und Diktatur“. Ihr Herausgeber Friedrich Geiger verschafft damit seinem eigenen Forschungsfeld wie auch den Hamburger Traditionen kritischer Betrachtung von Musik in politischer Perspektive eine neue Plattform. Offene oder verkappte Diktaturen stehen jüngst wieder hoch im Kurs, die Reihe kann also, leider, als ausgesprochen zeitgemäß betrachtet werden. Sie macht ihren Anfang mit einer unter Geigers Ägide entstandenen Dissertation über Mieczysław Weinberg, der in den letzten Jahren im Musikleben einen wahren Boom erleben durfte, sowohl innerhalb wie außerhalb Russlands, auch wenn sich das in der Musikforschung bislang eher verhalten widerspiegelt. Neben der maßstabsetzenden Monographie von David Fanning (2010) und einer polnischen Monographie von Danuta Gwizdalanka (2013) sind an größeren Publikationen nur die Weinberg gewidmeten Sonderhefte der Zeitschriften *Osteuropa* (2010) und *Die Tonkunst* (2016) zu nennen, deren Aufsätze allerdings nur selektiv in die Bibliographie der vorliegenden Studie übernommen wurden bzw. in sie einfließen. Die Autorin Verena Mogl hat an beiden Sonderheften mitgewirkt und auch zum Moskauer Weinberg-Forum im Februar 2017 beigetragen, das als großes Festival und Konferenz unter dem Titel „Vozvraščenie“ („Rückkehr“) wie eine Heimkehr des verlorenen Sohns zelebriert wurde. Ihre nun vorliegende Dissertation ist also das Ergebnis einer langjährigen Beschäftigung mit dem Komponisten; sie bietet keine gewöhnliche Leben- und Werk-Erzählung, sondern konzentriert sich chronologisch vage sortiert

auf vier (an der Gliederung des Bandes nur bedingt ablesbare) thematische Komplexe: Weinbergs familiäre Herkunft und Fragen der multiplen Identität seiner Biographie (letzteres verstreut über verschiedene Kapitel); Weinbergs Instrumentalmusik in den 1940er und 50er Jahren; Vokalmusik mit polnischer und jüdischer Thematik; die Holocaust-Oper *Passażirka*. Eingebettet sind diese thematischen Schwerpunkte – und das macht die besondere Qualität dieser Studie aus – in ein erstaunlich breites Panorama der sowjetischen Kultur- und Musikgeschichte, das sich nicht nur auf jüngere und jüngste dokumentarische Aufarbeitungen und Darstellungen stützt, sondern ausgiebig auch auf originale Quellen und Archivalien. Kaum bekannt dürfte beispielsweise der finanzielle Aspekt hinter der berüchtigten Kritik an der Oper *Velikaja družba* von Vano Muradeli (der nie mit seinem ganzen Namen genannt wird) sein: Der Komponist hatte gleich von dutzenden Operntheatern parallel größere Geldsummen schlitzohrig eingestrichen, die Liste der 1948 Angeklagten lässt sich insgesamt in Zusammenhang bringen mit Verärgerung über als unmäßig empfundene Finanzzuwendungen an Komponisten. Dieses Detail zeigt, dass sich die Autorin zur Kontextualisierung ihres Protagonisten nicht mit einem legitimen Wiederkäuen einschlägig bekannter Sachverhalte zufriedengegeben hat, sondern die historischen Hintergründe minutiös neu aufgearbeitet und mit zahlreichen Abbildungen (neben Photographien auch Autographen und Arbeitsmaterialien) dokumentiert. Das beginnt schon bei der hochkomplexen dokumentarischen Rekonstruktion der Familiengeschichte, bei der nicht zuletzt die sprachliche Vielfalt der Quellen eine Hürde darstellt, die Mogl souverän meistert und dabei einige Korrekturen und Ergänzungen des Wissensstandes beisteuern kann. Diese Aufarbeitung der familiären Wurzeln macht zugleich deutlich, dass die im Titel der Arbeit angegebene Präzisierung „in der Sowjetunion“ (die

Weinberg 1939 betreten und nicht mehr verlassen hat) keineswegs eine chronologische Einschränkung bedeutet, sondern die grundsätzliche Frage nach dem Verhältnis von Komponist und Werk in seiner sowjetischen Umwelt unterstreicht. Sehr wertvoll sind diese Archivrecherchen auch dort, wo die Diskussion von Weinbergs Kompositionen im Komponistenverband dargestellt wird, weil das vielstimmige Echo eben nicht über einen Kamm zu scheren und stereotyp ist. Trotz der mitunter auch tiefer in kompositorische Details gehenden analytischen Ausführungen ist auch bei Mogls Betrachtung der Instrumentalmusik evident, dass ihr Hauptinteresse eher auf semantischer Ebene liegt, die durch (nicht immer wirklich nachvollziehbare) Allusionen oder gar Zitate aus anderen Werken und, schwieriger, durch Hinweise z. B. auf eine jüdische „Melosphäre“ dechiffriert werden. Dass auch die Zirkus- und Filmmusik, die Weinberg im Spätstalinismus ein Einkommen sicherten, nicht nur analytischer Betrachtung unterzogen werden, sondern auch ihr spezifisch sowjetischer Kontext skizziert wird, der in vielen Darstellungen zu sowjetischen Komponisten völlig ausgeblendet wird, verdient besondere Erwähnung. Noch stärker sind die Kapitel zu den textgebundenen Werken, vor allem zu mehreren Vokalzyklen und der achten Symphonie nach Texten von Julian Tuwim, den ebenfalls exilierten polnischen Juden, dessen Dichtung Weinberg besonders intensiv rezipierte. Einer von Karl Dedecius übersetzten Gedichtzeile Tuwims verdankt sich denn auch das Zitat im Buchtitel (S. 200). Es gelingt der Autorin, ebenso behutsam wie hellsehtig verschiedene Subtexte in diesen textgebundenen Werken aufzudecken, die vor dem Hintergrund des komplizierten polnisch-sowjetischen Verhältnisses und eines zumindest latenten sowjetischen Antisemitismus teilweise bis zur Selbstzensur reichten (manche Revisionen in den Texten zeugen davon). So wird offenkundig, wie das Gedenken an die polnische Heimat und seine

jüdische Identität ambivalente Elemente in Weinbergs Biographie ebenso wie in seinen Werken bleiben. Die gelegentliche Verwendung des Polnischen statt Russischen, auch in seiner eigenen Unterschrift, spiegelt diese widersprüchlichen, weil sowohl von intrinsischen wie extrinsischen Faktoren gesteuerten Vorgänge deutlich wider. Die Studie mündet in ein umfassendes Porträt der Oper *Passażirka*, die szenisch erst 2010 in Bregenz ihre Premiere erleben durfte, obwohl sie schon bei ihrer Fertigstellung das enthusiastische Lob aller Kollegen im Komponistenverband erhielt, von Dmitrij Šostakovič über Georgij Sviridov bis Tichon Chrennikov, sie wurde offiziell explizit zur Aufführung empfohlen. Eine der Stärken der Arbeit ist es, anhand musikalischer und inhaltlicher Aspekte zwar ein „Gefährdungspotential“ der Oper anzudeuten, dessentwegen Theater möglicherweise das Risiko einer Inszenierung scheuten, aber nicht als tatsächliche Gründe für die nicht erfolgte Aufführung zu postulieren – denn diese bleiben weiterhin rätselhaft. Auch diese Behutsamkeit in der Gewichtung der von der Autorin gefundenen Deutungen macht das Weinberg-Buch zu einer anregenden, und zwar durchaus den eigenen Geist kritisch anregenden Lektüre.

Aus dem Weg geht das Buch manchen grundsätzlichen Fragestellungen, die sich auch aufdrängen mögen: zum einen, inwiefern Weinberg ein durchaus gut funktionierender Sowjetbürger war und sein wollte, der mit zahlreichen Werken den offiziellen Ideologemen bis in die späten 1980er Jahre ganz freimütig Tribut zollte (es dominiert von Anfang an die Perspektive der bis zur Inhaftierung reichenden politischen Konflikte mit der Staatsmacht und die eines potentiellen kulturellen Maulkorbs); zum anderen, inwiefern auch Weinbergs Tonsprache, die sich einer eigentlichen Moderne verweigerte, nicht als mustergültige Realisierung ästhetischer Leitideen der Sowjetkultur verstanden werden kann. Dass dissonantere Stücke wie u. a. der Vokalzyklus op. 22 der Autorin

beständig mit dem Begriff „hermetisch“ charakterisiert werden (nicht nur auf die literarische Ebene bezogen), obwohl die Tonsprache auch dort im Vergleich zu den westlichen oder polnischen Avantgarden alles andere als unverständlich ist, zeigt, dass dem Faktum solchen in allen Parametern konservativen Komponierens gar keine Relevanz beigemessen wird. Daran krankt auch ein wenig die Verbalisierung der musikalischen Substanz in den Analysen (wären die leitmotivisch wiederkehrenden „Akkordbrechungen“ in *Passażirka* nicht korrekter als Terzenketten zu bezeichnen, da sie grundsätzlich linear bleiben und nicht zu vertikalem Zusammenklang finden?). Die reiche Überfülle der Gedanken und Erkenntnisse der Autorin hätte sich durch eine anders gewählte und klarer hierarchisierte Gliederung besser kanalisieren lassen; an der viermal neu einsetzenden Nummerierung der Fußnoten zeigt sich, dass z. B. das Unterkapitel zu „Weinbergs Auseinandersetzung mit Heimat und Herkunft“ eigentlich ein ganz eigenes Kapitel gewesen ist; die minutiös rekonstruierte und problematisierte Familienbiographie ist in der Einleitung (die Forschungsstand und Methodik skizzieren will) fehlplatziert, und das Unterkapitel zu den textgebundenen Werken, die Weinbergs polnische und seine jüdische Identität spiegeln, würde auch deswegen besser für sich stehen, weil es nur sehr bedingt gemeinsam mit den Vorgängen von 1948 unter die „Phasen der politischen Einflussnahme“ subsummiert werden kann. Solche vermeintlich rein formalen Entscheidungen, wie auch die zu oft mit substantiellen Informationen überfrachteten Fußnoten, offenbaren eine gewisse Unsicherheit in Bezug auf die Darstellungsmethoden: Der Wechsel von Biographik, zeitgeschichtlichen Hintergründen, Werkbetrachtung sowie kulturgeschichtlicher Kontextualisierung und Reflexion gehorcht keinem klar erkennbaren Muster und wird im Inhaltsverzeichnis gar nicht deutlich; die im Titel aufscheinende (und durch die Aufnahme in die neue

Schriftenreihe doppelt hervorgehobene) Generallinie des mit seiner ideologisierten und staatlich kontrollierten Umwelt in Spannung stehenden Individuums ist eben nur eine (wenn auch bedeutende) Facette, die sich aber nicht durch die ganze Studie hindurch sinnvoll aufrecht erhalten lässt, weil sie Weinbergs Leben und Schaffen eben nur teilweise betrifft. Kritische Anmerkungen müssen sich auch die Anhänge gefallen lassen: Die Bibliographie ist unvollständig und unnötig zersplittert (unter „Fachliteratur“ erscheinen auch Gedichtbände, während die Aufsätze der „Sovetskaja muzyka“ ebenso wie online publizierte Dissertationen in diverse andere Rubriken ausgelagert wurden), das Werkverzeichnis (offensichtlich weitgehend aus dem Lexikon *Komponisten der Gegenwart* übernommen, dessen Weinberg-Eintrag ebenfalls von der Autorin stammt) gestattet durch seine chronologische Anlage keinen Überblick über Gattungen oder Besetzungen – beide Anhänge können also nur eingeschränkt zum Nachschlagen für weitere Studien benutzt werden. Zudem hätte ein sorgfältigeres Endlektorat kleinere Tippfehler und Inkonsistenzen vor allem in den Verzeichnissen und den Fußnoten verhindert. Das alles, vielleicht einem fehlenden letzten Reifeprozess vor der Drucklegung geschuldet, sind aber wirkliche Nichtigkeiten angesichts der inhaltlichen Fülle, der vielschichtig analysierenden Sorgfalt und des großen Erkenntnisgewinns, den diese Studie aufweist. Für eine weitergehende Beschäftigung mit Weinberg und der Musik seiner Zeit ist sie aufs Wärmste zu empfehlen.

(Juli 2018)

Christoph Flamm

JANINE ORTIZ: „Nun ist alles beim Teufel“. Franz Schrekers späte Opern. München: edition text+kritik 2017. 388 S., Abb., Nbsp.

Franz Schreker ist dem heutigen Opernpublikum wieder ein Begriff, vor allem dank

seines Erfolgswerks *Die Gezeichneten*, die in den letzten Jahren (auch international) häufiger gespielt werden. Die Musikdramen aus Schrekers späterem Schaffen wurden dagegen bis heute nur vereinzelt aufgeführt. Seit 1945 gab es zwar Versuche, die von den Nationalsozialisten als „entartet“ gebrandmarkte Musik Schrekers zu rehabilitieren. Kritische Würdigungen (wie u. a. von Theodor W. Adorno) verhärteten allerdings die Problematik, dass Schrekers Popularität bereits in den 1920er Jahren gelitten hatte. Das Bild des kompositorisch Stehengebliebenen, als der Schreker zu jener Zeit v. a. von jüngeren Komponisten angesehen wurde, konnte erst später aufgebrochen werden. Hier knüpft Janine Ortiz mit ihrer Dissertation zu Schrekers letzten drei Musikdramen, *Der singende Teufel* (uraufgeführt 1928), *Christophorus* (1929 vollendet, aber erst 1978 posthum uraufgeführt) und *Der Schmied von Gent* (1932) an, nachdem sie bereits ihre Analyse von *Irrelohe* (1924) in der Reihe *Schreker Perspektiven* veröffentlicht hatte.

Auf den ersten Blick mutet Ortiz' Buch leicht schematisch an, da auf die drei Opern zu gleichen Anteilen Informationen zum Werkhintergrund und aktweise eine Detailanalyse zu musikalischen Strukturen, ergänzt um Notenbeispiele und tabellarisch aufgeschlüsselte Themen(beziehungen) entfällt. Bestechend ist, wie intelligent und flexibel die Autorin die analytischen Schritte an die in Genre und Stilistik denkbar unterschiedlichen Werke angepasst hat. Es gelingt ihr so, ein Maximum an unerwarteten, detaillierten Erkenntnissen zu gewinnen und weiterzuvermitteln. Außerdem zieht sich insofern ein roter Faden durch das Buch, als der wachsende Druck, die Zweifel und Trotzreaktionen geschildert werden, mit denen Schreker von Misserfolg zu Misserfolg umzugehen hatte. War er sich nach *Irrelohe* bereits des Risikos mit dem Folgewerk bewusst, kamen beim *Singenden Teufel*, dem er gegenüber dem parallel konzipierten *Christophorus* den Vorzug gab, weitere Faktoren der

Verunsicherung hinzu. Dazu zählt z. B. der bei Ortiz erwähnte, von Schreker deutlich wahrgenommene schwache Anklang von Richard Strauss' Ägyptischer Helena (ebenfals 1928). Hinsichtlich *Christophorus* wird anhand von Schrekers Briefwechsel mit der Universal Edition (zunächst Emil Hertzka, dann Hans Heinsheimer) die immer schwächere Position des Komponisten bei seinem Verlag nachgezeichnet. Viele hier erstmals für die Forschung gesichtete und zitierte Briefe sind, neben den klug ausgewerteten Uraufführungskritiken und -bildern eine wertvolle Ergänzung zu bisher publizierten Quellen zu Schreker.

Gerade im Vergleich mit Konkurrenten wie Strauss räumt Ortiz regelrecht mit eingangs angesprochenen, oberflächlichen Einschätzungen zu Schreker auf, die sich aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts gehalten haben. Im Fall des *Singenden Teufels* wird dies durch einen Blick in die Geschichte der Orgel bewerkstelligt, die zugleich quasi „Protagonist“ der Oper ist. Dass es sich um ein äußerst interessantes Stück im stilistischen Wandel Schrekers handelt, haben bereits Experten wie Christopher Hailley in der Vergangenheit mehrfach betont. Dies wird von Janine Ortiz (unter genauer Kenntnis des Forschungsstandes) auf mehreren Ebenen belegt. Überzeugend wird dargestellt, dass Schreker an diesem Stück keineswegs nur rückwärtsgewandt arbeitete – trotz des vordergründig klischeehaften Mittelaltersujets, des Grundkonfliktes Christen gegen Heiden oder der weiblichen Hauptfigur Lilian, die in ihrer Widersprüchlichkeit zwischen Verführung, Opferrolle und (Selbst)Zerstörung deutlich im 19. Jahrhundert bzw. Fin de siècle verwurzelt scheint. Doch widerlegt Janine Ortiz anhand des *Singenden Teufels* höchst einleuchtend, dass Schreker aufgrund seiner „autodidaktisch erworbene[n] Bildung“ (S. 34) kompositorisch und musikhistorisch weniger reflektiert gearbeitet hätte. Obschon Schrekers Detailwissen zur Geschichte des Orgelbaus kaum

nachzuverfolgen ist, erscheint es plausibel, dass im *Singenden Teufel* die Geschichte dieses Instrumentes als Subtext behandelt wird. Die These, dass Schreker dabei eine avantgardistische Position einnahm, wird überzeugend untermauert, und zwar vor dem Hintergrund „eines neobarocken Klangideals, dessen Reduziertheit, Linearität und Durchsichtigkeit in der sich zeitgleich entwickelnden Neuen Musik großen Zuspruch fand“ (S. 46). Besonders der Verweis auf den Einfluss von Hans Henny Jahnn und seine nationalsozialistische Verdrängung ist in diesem Kontext erhellend. Davon ausgehend, arbeitet Ortiz die Ambivalenz des *Singenden Teufels* heraus, zwischen archaisierenden Formen, moderner Montagetechnik beim Zusammenprall der Heiden und Christen (einem Theatercoup bei der Uraufführung) und destruktiver Erlösung am Ende.

Bei *Christophorus* ist das Analyseraster von Janine Ortiz kleinteiliger, was u. a. einleuchtend aus dem *Mise en abyme* des Librettos, den Rahmungen durch das Spiel im Spiel abgeleitet wird. Zu Recht wird die „ausgefeilte Form der sich gegenseitig durchdringenden Realitätsebenen“ (S. 160) beleuchtet und auf literarische Vergleichstexte wie von André Gide oder Luigi Pirandello bezogen, die nicht zuletzt das Bild des Künstlers seit der Jahrhundertwende und damit ihre eigene gesellschaftliche Stellung reflektiert haben. Dass Schreker, wie von der Autorin herausgestellt, Arnold Schönberg bei den Entwurfsstadien des Textes zu Rate zog, ist insofern wiederum wohlbegründet, denkt man etwa an Schönbergs *Glückliche Hand*. Wie Schreker einen eigenen (nicht epigonalen) Umgang mit musikdramatischen Konzepten der 1920er Jahre fand, wird durch die Analyse der Auflösung tonaler Bezugspunkte und Anleihen in Chanson und Jazz nachvollziehbar.

Für den *Schmied von Gent*, dessen Uraufführung drei Monate vor der nationalsozialistischen Machtergreifung erfolgte, weist Ortiz schließlich Schrekers virtuoses Spiel mit der Gattung der komischen Oper

nach. Die auf Charles De Coster und seine flämische *Till-Eulenspiegel*-Variante *Smee Smee* basierende Herrschaftskritik lässt sich demnach politisch deuten. Stilpluralismus und Naivität häufiger Liedformen und Genreszenen wie der Höllenfahrt (auf die sich das Titelzitat von Ortiz' Buch bezieht) und des Einzugs in den Himmel erweisen sich als doppelbödig. Zu begrüßen ist noch, dass Ortiz die Kürzungsvorschläge, die Schreker selbst nach der Uraufführung machte, kritisch betrachtet.

Das Abwägen zwischen strukturgebenden und von szenischem Gestaltungswillen abhängigen Musikabschnitten verrät nicht zuletzt, dass Ortiz praktische musikdramaturgische Erfahrung besitzt und in die Waagschale zu werfen versteht. Ihre Analysen der späten Opern Schrekers sind insofern ein doppeltes Meisterstück: Wer sie mit musikwissenschaftlich opernhistorischem Interesse liest, kann ebenso profitieren wie die Leitungs- und dramaturgischen Abteilungen des Musiktheaters, in denen einmal anderen Randwerken als Strauss' Opern der späten 1920er und 30er Jahre oder Puccinis Wildwest-Ausflug *La fanciulla del West* bzw. zur Operette mit *La rondine* Chancen im Spielplan eingeräumt werden könnten. Eine Empfehlung und viele Anregungen dazu bietet Janine Ortiz' Buch in jedem Fall.

(Mai 2018)

Sebastian Stauss

FIAMMA NICOLODI: Musica e musicisti nel ventennio fascista. Mit einem Nachwort von 2018. Limena: libreriauniversitaria.it 2018. 504 S. (Storie e linguaggi. Band 26.)

Als der im angelsächsischen Raum über viele Jahrzehnte führende Experte für die italienische Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, John C. G. Waterhouse, den 1984 erschienenen Erstdruck von Fiamma Nicolodis nunmehr klassischer Dokumentarstudie zur italienischen Musik in der Zeit des Faschismus rezensierte,

sprach er unumwunden von einem epochalen Werk, in dem erstmals die Beziehungen zwischen Komponisten und Regime auf breiter Quellenbasis mit wissenschaftlicher Gründlichkeit und in all ihrer Komplexität untersucht wurden (*Music and Letters* 67/4 [1986], S. 426–430). Den Zustand, der damals beim musikologischen Blick auf Musik und Musikleben des faschistischen Ventennio vorherrschte, beschrieb Waterhouse so: „Critical judgements are too often coloured by incompletely substantiated suppositions about composers’ political records; and the music itself is too readily pushed aside and forgotten, without being adequately assessed on its own terms at all.“ (ebd., S. 426.) Die Grundlagen dafür, dass seitdem ein anderer, teilweise objektiverer und weniger ideologischer Zugang möglich wurde, hat Nicolodis Buch gelegt, wie es schien, gleichsam aus dem Nichts. Es kann hier nicht darum gehen, diese – in der umfangreichen Auswertung der personenbezogenen und institutionengeschichtlichen Archivalien (darunter auf über 150 Seiten die oft beschämend liebedienerische Korrespondenz italienischer Komponisten mit Mussolini) ebenso wie in der analytischen Diskussion der ästhetischen, stilistischen und kulturpolitischen Dimensionen des Themas – Maßstäbe setzende Darstellung nochmals zu besprechen, was Dietrich Kämper auf den Seiten dieser Zeitschrift bereits mustergültig getan hat (*Die Musikforschung* 40 [1987], S. 361f.). Dass das Buch endlich wieder im Handel erhältlich ist, ist ein Grund zur Freude; dass allerdings auch der Nachdruck in keinem namhaften Verlag erscheint, wird seiner enormen, in all den Jahren ungeschmälernten Bedeutung wenig gerecht.

Die Berechtigung, hier zumindest kurz auch auf diesen Reprint hinzuweisen, ergibt sich aus einem Nachwort, das die Autorin dem voluminösen Band angefügt hat – „trent’anni dopo“. Es umfasst zwar kaum ein Dutzend Seiten, doch entwickelt Nicolodi auf diesen nochmals grundsätzliche Perspek-

tiven, nimmt gewisse Justierungen vor und weist zugleich auf einige wertvolle Forschungen hin, die seit der Veröffentlichung des Buches entstanden (und die zum überwiegenden Teil von diesem zehren, ohne dass es ausgesprochen würde). Zwar scheint ihr der seinerzeit übliche Kurzschluss von Modernität als Fortschritt und Tradition als Regression überwunden, der in der Nachkriegszeit aus antifaschistischem Antrieb innovative Komponisten tendenziell aus dem faschistischen Komplex herausiebte und sogar zu der Annahme führte, die Dodekaphonie sei im Faschismus reprimiert worden. Doch betrachtet Nicolodi die Kulturpolitik des Regimes mittlerweile auch selbst etwas anders als 1984: Dass auch in den späten 1930er und 40er Jahren so bemerkenswert viele moderne und avantgardistische Werke aufgeführt und sogar offiziell beauftragt wurden, verdanke sich nicht etwa einer Laxheit bei der staatlichen Kontrolle durch das Kultusministerium (MinCulPop), sondern sei Teil einer Strategie gewesen, die weder als Toleranz noch als Unfähigkeit missverstanden werden sollte, sondern die auf Interessenausgleich und damit größtmöglichen Konsens abzielte. Die staatliche Förderung umfasste daher neben einfacheren, tendenziell an größere Bevölkerungsmassen gerichteten Kulturformen eben auch eine elitäre Hochkultur – und sie lief nur bedingt parallel zur Kulturpolitik der nationalsozialistischen Achsenmacht: Es gab in Italien, so Nicolodi, keine musikalische „Staatskunst“ wie unter Hitler und Stalin, und insgesamt war die künstlerische Produktion und Verwaltung viel weniger theoretisch als in Deutschland und der Sowjetunion angelegt, sondern eher praxisorientiert, aktivistisch. Inwiefern aber die Eliminierung der demokratischen Strukturen, staatliche Lenkung und eben auch Repressionen samt der Rassengesetze von 1938 auf das Bewusstsein der Komponisten eingewirkt haben, müsse noch genauer untersucht werden. Bezeichnenderweise waren die Tonsetzer eher selten erklärte Adepten

der faschistischen Ideologie, sie standen vielmehr unter dem direkten Bann des charismatischen Duce. Die in das Nachwort eingestreuten Literaturhinweise zeigen, dass die Aufarbeitung der faschistischen Musikkultur Italiens alles andere als abgeschlossen ist, und dass die Autorin zu bescheiden ist, um auch ihre zahlreichen eigenen jüngeren Arbeiten zu nennen. Nicolodis Ausführungen von 1984 sind ebenso wie das Nachwort unentbehrliche Lektüre für jegliche Beschäftigung mit dem Verhältnis von Musik und Politik im Fascismo; es ist nur bitter feststellen zu müssen, dass sich heute, da viele enthusiastisch an der Pulverisierung ihrer eigenen Demokratien und Wertesysteme arbeiten und sich nach starker Führung sehnen, manche jener historischen Phänomene noch besser begreifen lassen als früher.

(Juli 2018)

Christoph Flamm

Lexikon Neue Musik. Hrsg. von Jörn Peter HIEKEL und Christian UTZ. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag/Stuttgart: J. B. Metzler 2016. XVII, 686 S., Abb., Nbsp.

Das *Lexikon Neue Musik* ist – wenn man so will – Lexikon, Enzyklopädie und Handbuch in einem. Der lexikalische, im Umfang überwiegende Teil bietet 104 Haupteinträge in alphabetischer Folge – von „Afrika“ bis „Zwölftontechnik“ –, und über das Sachregister lässt sich eine Vielzahl weiterer Stichworte nachschlagen (außerdem gibt es natürlich ein Personen- und Werkregister, nicht jedoch eigene Personenartikel). Der enzyklopädische Anspruch schlägt sich in der Länge und im Niveau der Artikel nieder; der ausführlichste Eintrag, „Rhythmus / Metrum / Tempo“, umfasst 15 eng bedruckte Seiten mit je zwei Spalten, ein ausführliches Literaturverzeichnis inbegriffen. In der Einleitung wird ausdrücklich der Bezug zur *MGG2* hergestellt: Man habe den „Teilbereich“ der Neuen Musik „präzisierend, vertiefend und aktualisierend“ (S. IX) fort-

schreiben wollen (aber an keiner Stelle werden bestehende *MGG2*-Artikel aufgegriffen oder „zweitverwertet“ – sämtliche Beiträge sind original). Und Handbuch schließlich ist das *Lexikon Neue Musik* insofern, als dem alphabetischen Teil neun grundsätzliche Aufsätze zu Themen bzw. „Themenclustern“ vorausgehen, in denen ausgewählte Bereiche von besonderer Relevanz vorab diskutiert bzw. im größeren historischen Zusammenhang entwickelt werden (jeweils rund 10 bis 20 Seiten, insgesamt 154). Das *Lexikon Neue Musik* hält somit gleichsam die Mitte zwischen einem nützlichen Nachschlagebändchen wie dem *SWR2 Kompass Neue Musik* und einem so weitläufigen, letztlich diffusen Projekt wie dem 14-bändigen *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* im Laaber-Verlag – dazwischen ist konzeptionell viel Platz, und man wundert sich etwas, dass in einem an Nachschlagewerken nicht gerade armen Fach wie der Musikwissenschaft bislang tatsächlich kein vergleichbares Werk auf dem Markt ist bzw. in den Bibliotheken steht.

Überschneidungen zwischen Themenaufsätzen und Lexikoneinträgen (oder auch zwischen verschiedenen Themenaufsätzen) sind bei einer derart hybriden Konstruktion nicht nur unvermeidlich, sondern gewissermaßen gewollt. Und in der Tat wird man unterschiedliche Sichten z. B. auf die serielle Musik, auf Klangkunst, Postmoderne, politische Kontexte oder Querverbindungen zu anderen Künsten in der Regel als bereichernd erleben. So beginnt die Auseinandersetzung mit dem Diskurs über die serielle Musik gleich im ersten Themenaufsatz von Ulrich Mosch („Die Avantgarde der 1950er Jahre und ihre zentralen Diskussionen“). Mosch referiert eine stark von Pierre Boulez geprägte Sicht, die aber – neben weiteren Positionen – auch Iannis Xenakis' Kritik an seriellen Verfahren einbezieht und grundsätzliche Fragen der Wahrnehmbarkeit diskutiert (so wie später Christian Utz im Lexikoneintrag „Wahrnehmung“). Ergänzend wird man hier z. B. Elena Ungeheuers Beitrag („Ästhe-

tische Pragmatiken analoger und digitaler Musikgestaltung im 20. und 21. Jahrhundert“) heranziehen wollen. Sie benennt die „angestrebte Entsprechung von Mikro- und Makroform“ als serielles Prinzip und konstatiert – von seiten einer Ästhetik elektrischer Tonerzeugung – die „Aufhebung des seriellen Systems durch seine Perfektionierung“ (S. 80) schon in den 60er Jahren. Demgegenüber bietet Pietro Cavallotti in seinem nicht minder lesenswerten Lexikonartikel („Serielle Musik“) einen dritten Zugang, der die Vielfalt, ja Divergenz serieller Ansätze betont, aleatorische Momente, Textkomposition u. a. m. inbegriffen; serielles Denken wäre demnach in einer historisch viel weiteren Perspektive zu sehen, woraus sich auch eine Kritik an der „Verlegenheitsvokabel“ (S. 547) des „Postseriellen“ begründet. Diese (mindestens) drei in der Forschung schon länger präsenten Sichtweisen kann man hier konzise und gewissermaßen vergleichend nachlesen, ohne sich letztlich für eine Seite entscheiden zu müssen; bis zu einem bestimmten Grad sind sie natürlich komplementär und schließen einander nicht aus.

Unter den verbliebenen Themenbeiträgen nutzt derjenige von Wolfgang Rathert („Ein Sonderweg? Aspekte der amerikanischen Musikgeschichte im 20. und 21. Jahrhundert“) besonders überzeugend die „essayistischen“ Möglichkeiten der Aufsatzform. Obwohl er historisch weit ausholt (bis Dvořák), ist sein Text eher systematisch bzw. methodologisch disponiert, um von dort aus bestimmte Voraussetzungen zu klären, etwa im Verhältnis von Europa und den USA, in der Frage des Amerikanismus oder des Jazz. Sein eigener Lexikoneintrag („Nordamerika“) bietet demgegenüber eine strikter historische Narration. Christian Utz („Auf der Suche nach einer befreiten Klangwahrnehmung. Neue Musik als Klangorganisation“) ergänzt die zahlreichen eher (kompositions-)technischen Lemmata im Lexikon um die wichtige Einsicht, dass gerade die Aufwertung einer so komplexen, kaum formalisierbaren Ka-

tegorie wie „Klang“ zu den Grundmotiven der Neuen Musik gehört (schon lange vor 1945). Jörn Peter Hiekel („Angekommen im Hier und Jetzt? Aspekte des Weltbezogenen in der Neuen Musik“) referiert sachkundig und engagiert Fragen der politischen Geschichte Neuer Musik; unter anderem diskutiert er die in der neueren Forschung stark beachtete Frage, ob „die serielle Musik [...] als Reaktion des ‚Westens‘ auf die Verständlichkeitsdoktrinen des Ostblocks zu deuten und als solche ein Ausdruck des Kalten Krieges gewesen“ sei (S. 60). Zu Recht warnt Hiekel hier vor Pauschalurteilen. Die Haltungen der Akteure (Nono!) und die je verschiedenen Interessen und Handlungsräume vor Ort waren zu divers, als dass sich der sogenannte „Serialismus“ gleichsam als Propaganda der CIA werten ließe. Zu dieser Diskussion merkt wiederum Christian Utz („Verflechtungen und Reflexionen. Transnationale Tendenzen neuer Musik seit 1945“) unter Bezugnahme auf Anthony Sheppard an, dass die vom antikommunistischen „Congress for Cultural Freedom“ organisierte „East West Music Encounter Conference“ 1961 in Tokio eher *gegen* den seriellen Internationalismus eine Art pazifischen Brückenschlag von den USA (Cowell!) hin nach Japan bzw. Ostasien propagieren sollte – mit mäßigem Erfolg allerdings. Utz betont auch das emanzipatorische Potential, das in vielen postkolonialen Kontexten der Idee musikalischer Innovation beigemessen wurde; dabei bestand ein produktives Wechselverhältnis zu den verschiedenen Spielarten des Kulturessentialismus. Die weit entwickelte „globale“ Sicht ist vielleicht die bedeutendste Innovation des Lexikons – mit instruktiven Artikeln über „Iran“, „Israel“ oder „Japan“, über „Osteuropa“, „Lateinamerika“ oder auch „Australien / Neuseeland / Ozeanien“. Dass es allerdings keinen Eintrag zu „Westeuropa“ oder über Deutschland, Frankreich und Italien gibt, bestätigt gleichsam *ex negativo* das alte Konzept von Zentrum und Peripherie.

Der Beitrag von Christa Brüstle („Raumkomposition und Grenzüberschreitungen zu anderen Kunstbereichen“) bildet den Auftakt zu einer Vielzahl von (Lexikon-) Einträgen, die einen Fokus auf räumliche bzw. szenische Aspekte und auf Verflechtungen mit den „Nachbarkünsten“ legen. Auch hier zeigen sich die Vorzüge einer eher handbuchartigen Darstellung, indem eine kluge Systematik mit einer vertieften Diskussion einzelner Beispiele verbunden wird (und spätere Artikel wie „Klangkunst“ oder „Performance“ Fehlendes nachliefern). Einen neuerdings stark beachteten Aspekt vertieft Lukas Haselböck („Zwischenklänge, Teiltöne, Innenwelten: Mikrotonales und spektrales Komponieren“); auch hier sind ästhetische Fragen („just intonation“) unmittelbar involviert, außerdem solche des Instrumentenbaus und wiederum der Wahrnehmung. Einen vielleicht unerwarteten „Themencluster“ bietet Jörn Peter Hiekels zweiter Beitrag („Geistliche, spirituelle und religiöse Perspektiven in der Musik seit 1945“), der stärker nach Komponisten disponiert ist und unter anderem Akteure ins Spiel bringt, die ansonsten im Lexikon wenig vertreten sind (von Benjamin Britten bis Arvo Pärt).

Bei allen begrüßenswerten Weiterungen kann einem Projekt wie diesem nicht die Frage erspart bleiben, worin denn die Einheit des Neue-Musik-Begriffs bestehen soll. Er wird von den Herausgebern als „Sammelbegriff“ (S. XVI) eingeführt, der geeignet sei, „eine wirkliche Vielfalt an Phänomenen innerhalb der Musik des 20. und 21. Jh.s zu fassen“ (S. X). Gerade in Jörn Peter Hiekels und Christian Utz' eigenen Beiträgen ist das Bestreben spürbar, Neue Musik als eine plurale Kategorie zu verstehen, ihre Vieltimmigkeit zu betonen, von polemischen Kontexten abzurücken. Gegenüber simplifizierenden Diskursen wird „mit Nachdrücklichkeit ein Blick auf die Ästhetik der Werke selber“ (S. 440) eingefordert. Zu fragen ist allerdings, ob man der Sache selbst nicht damit ihren Stachel nimmt, ob ein Neue-Mu-

sik-Begriff ohne Streit und Überbietungsdynamik nicht letztlich auch an den Werken vorbei geht. Ist nicht „Pluralismus“ gerade das Gegenteil dessen, was Komponisten wie Boulez und Stockhausen, auch Henze und Lachenmann oder Autoren wie Adorno und Metzger im 20. Jahrhundert angetrieben hat? Zweifellos besteht hier ein Dilemma: Je restriktiver man den Neue-Musik-Begriff fasst, umso plastischer und prägnanter mag er erscheinen, je offener und pluraler man ihn setzt, umso weniger leuchtet es ein, überhaupt Teile der zeitgenössischen Musik davon auszuschließen. Die Forschung der vergangenen Jahre und Jahrzehnte hat gezeigt, wie produktiv es ist, die ganz engen Erzählungen vom „Materialfortschritt“ und vom vermeintlichen „Hauptstrom“ der Entwicklung aufzubrechen. Aber spätestens von der Gegenwart aus – in der sich viele aktuelle Initiativen regelrecht scheuen, überhaupt von „Neuer Musik“ zu sprechen – müsste gefragt werden, ob diese Öffnung, ja die Aversion gegenüber hegemonialen Diskursen nicht inzwischen einen Grad erreicht hat, bei dem die Verbindung zum „Zenit der Moderne“ des 20. Jahrhunderts durchschnitten erscheint. Hiekel reflektiert diese Fragen selber in seinen Einträgen über „Neue Musik“ und „Postmoderne“ – zwei Texten, die zu dem Besten gehören, was man aktuell zum Thema lesen kann. Neue Musik war, wie Hiekel richtig herausstellt, seit ihren Anfängen undenkbar ohne ein ausgeprägtes, mitunter obsessives Geschichtsbewusstsein, und noch die musikalische Postmoderne der 1980er Jahre, so sehr sie sich antagonistisch zur seriellen (oder „postseriellen“) Avantgarde verstand bzw. von dieser bekämpft wurde, teilte diese Voraussetzung. Davon dürfte das Gros der Szene heute denkbar weit entfernt sein. Wäre es da nicht an der Zeit für eine entschlossene Historisierung der „Neuen Musik“? Noch einmal: je „pluraler“ und inklusiver man die Kategorie fassen möchte, umso drängender wäre zu fragen, ob nicht gemäßigte Moderne, Filmmusik, Jazz und

Pop hier noch viel stärker mit einbezogen werden müssten. Zwar gibt es entsprechende, lesenswerte Artikel (z. B. „Film/Video“ von Hiekel, „Pop/Rock“ von Simone Hohmaier), aber sie behandeln eben Querverbindungen, nicht Filmmusik, Jazz etc. selbst.

Probleme dieser Art wird freilich ein *Lexikon Neue Musik* nicht lösen können und müssen. Den schwierigen Begriff einmal gesetzt, auch die pragmatisch motivierte, zumeist flexibel gehandhabte historische Grenze (primär geht es um Musik nach 1945), bleibt festzuhalten, dass hier im besten Sinne ein Standardwerk entstanden ist, ein auf lange Sicht konkurrenzloser Band, der über die „Nachschlagefunktion“ hinaus selber einen neuen Forschungsstand definiert. Die Kompetenz der Autoren und das Niveau ihrer Artikel stehen – mit ganz wenigen Ausnahmen – außer Frage. Mitunter hätte man sich im Lexikonteil noch etwas mehr Platz gewünscht, aber in der Regel ist die Balance zwischen Systematisierung und Konkretion überzeugend gelungen. Der Band ist perfekt redigiert und verlegerisch schön aufgemacht, obwohl die Typengröße sicher am unteren Rand des Wünschbaren liegt. Wenn es stimmt, dass in der Gegenwart keine „großen Erzählungen“ mehr möglich sind, dann ist der Ausweg über die vielen „petits récits“ eines (erweiterten) Lexikons nicht die schlechteste Alternative. Bleibt zu hoffen, dass der Band recht viele Benutzer und ausdauernde Leser findet.

(Juli 2018)

Andreas Meyer

Handbuch Musikpsychologie. Hrsg. von Andreas C. LEHMANN und Reinhard KOPIEZ. Bern: Hogrefe Verlag 2018. 800 S., Abb.

Die Jahre 1984 und 1985 markieren in der Entwicklung der deutschsprachigen Musikpsychologie insofern Meilensteine, als 1984 der erste Band des Jahrbuchs der neu gegründeten Deutschen Gesellschaft für Mu-

sikpsychologie erschien und 1985 erstmalig zwei Übersichtswerke auf den Markt kamen, die dem Leser aktuelle Forschungsergebnisse in komprimierter Form und gut verständlicher Darstellungsweise präsentierten: das von Helga de la Motte-Haber verfasste *Handbuch der Musikpsychologie* und der von Herbert Bruhn, Rolf Oerter und Helmut Rösing herausgegebene Band *Musikpsychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen*. Während de la Motte-Habers Handbuch den Begriff des Musikverstehens zum zentralen Ausgangspunkt hat und die behandelten Themen herum gruppiert, verfolgte der von Bruhn, Oerter und Rösing herausgegebene Band ein anderes Ziel: einen möglichst umfassenden Überblick über sämtliche damals bearbeiteten Forschungsgebiete zu geben und die entsprechenden Handbuchbeiträge von Spezialisten auf den jeweiligen Gebieten verfassen zu lassen. Diesem Konzept sind spätere Neuauflagen und Bearbeitungen des Handbuchs treu geblieben und auch das von Andreas C. Lehmann und Reinhard Kopiez herausgegebene Buch steht in dieser Tradition. In sieben großen Abschnitten mit teilweise zahlreichen Unterabschnitten wird ein großes Themenfeld bearbeitet, das viele Berührungspunkte zu anderen Disziplinen wie der Akustik/Psychoakustik, den Neurowissenschaften und der Soziologie aufweist. Insgesamt 42 Autorinnen und Autoren konnten für dieses Projekt gewonnen werden und dementsprechend umfangreich präsentiert sich das neue Handbuch.

Der erste Abschnitt „Musikkultur und musikalische Sozialisation“ behandelt musikalische Lebenswelten und den Erwerb musikalischer Expertise. Es ist für das Handbuch bezeichnend, dass der eröffnende Beitrag von Veronika Busch und Andreas Lehmann-Wermser dem Thema „Musikalische Lebenswelten und Kulturelle Teilhabe“ gewidmet ist. Die Einführung in musikpsychologische Forschung nimmt also nicht die Psychoakustik als Ausgangspunkt, sondern eine kulturwissenschaftliche Perspektive mit

deutlichem Bezug zur Soziologie. Der zweite Abschnitt „Musikalische Entwicklung“ knüpft an die zuvor behandelten Themen der Sozialisation und Expertise an und verfolgt in vier Beiträgen die Ausbildung musikbezogener Fähigkeiten vom pränatalen Entwicklungsstadium bis ins hohe Alter. Der dritte Abschnitt „Musik und Medien“ geht Fragen der Funktion und Nutzung von Musik im Alltag und der Rolle technologischer Entwicklungen wie beispielsweise mobiler Wiedergabegeräte nach, behandelt aber auch die Rolle von Musik in audiovisuellen Kontexten wie Film, Fernsehen und Videospiele (Beitrag von Claudia Bullerjahn und Florian Hantschel). Der vierte Abschnitt „Musikleben“ trägt einen nicht ganz passenden Titel, denn es geht hier um Fragen des Musizierens (beispielsweise in dem Beitrag von Lehmann und Kopiez zu „Auswendig, nach Gehör und vom Blatt spielen“), den Gemeinsamkeiten und Unterschieden von Komposition und Improvisation (Beitrag von Kai Stefan Lothwesen und Lehmann) und um die Musikerpersönlichkeit (Beitrag von Günther Rötter und Reinhard Steinberg) sowie um Musikermedizin und Musikphysiologie (Beitrag von Maria Schuppert und Eckart Altenmüller). Allenfalls der Unterabschnitt zu Bewertung von Musik und Musikkritik von Johannes Hasselhorn und Anna Wolf passt zu dem Titel des Abschnitts, hat aber kaum inhaltliche Bezugspunkte zu den anderen genannten Beiträgen.

Abschnitt 5 gibt einen Überblick über Forschung zu den „Grundlagen der Musikwahrnehmung“. Hierbei geht es aber nicht nur um die Transformation der Schallwelle in neuronale Impulsmuster, deren Weiterleitung vom Gehör und Verarbeitung in cerebralen Bereichen, sondern es wird auch den Fragen nach der Konstruktion musikalischer Einheiten (Beitrag von Klaus Frieler zu „Gruppierung, Ordnung und Ähnlichkeit in der Musik“) sowie besonderen Leistungen (Absolutes Gehör) und Störungen der Musikverarbeitung (Amusien) nachge-

gangen. Abschnitt 6 befasst sich mit „Wirkungen“ von Musik, wobei es sowohl um die Auseinandersetzung mit sogenannten Transfereffekten, also der Förderung nicht musikbezogener kognitiver Fähigkeiten durch Musik, als auch um den therapeutischen Einsatz von Musik geht. Abschnitt 7 gibt einen Abriss der Geschichte der Musikpsychologie, wobei der erste, von Thomas Stoffer verfasste Unterabschnitt im griechischen Altertum beginnt. Streng genommen geht es hier also um die Geschichte der Beschäftigung mit Fragen der Musikrezeption und der Wirkungen von Musik. Denn der Terminus Musikpsychologie taucht erst im späten 19. Jahrhundert bei Carl Stumpf auf („Musikpsychologie in England“, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1, 1885), damit aber deutlich früher, als in dem Beitrag angegeben (S. 752 wird Mario Pilo, *Psychologia musicale*, Mailand 1904, genannt). Der zweite Unterabschnitt von Kopiez und Lehmann („Musikpsychologie als Disziplin“) beleuchtet die Situation ab dem frühen 20. Jahrhundert und gibt viele Hinweise auf gegenwärtige Fachgesellschaften, Einrichtungen, an denen musikpsychologische Themen im Rahmen von Studienprogrammen behandelt werden, auf Fachzeitschriften und Internet-Informationsangebote. Da sich das Internet in ständiger Wandlung befindet, versuchen die Herausgeber, mit einer speziellen Internetseite eine dauerhafte „Anlaufstelle“ für Informationssuchende zu schaffen. Die Homepages der Fachgesellschaften (DGM, ESCOM, ICMPC) sind aber ebenfalls gut geeignet, aktuelle Informationen und Link-Listen bereitzustellen.

Das neue Handbuch bietet einen wirklich umfassenden Überblick über aktuelle musikpsychologische Forschung und dies in einer gut lesbaren Form. Ein umfangreiches Sachregister erleichtert es dem Leser, gezielt nach bestimmten Informationen zu suchen. Allerdings werden bestimmte Themen wie beispielsweise Melodie-, Harmonie-/Tonalitätswahrnehmung, Konsonanz/Dissonanz

nicht durch das Sachregister erschlossen und so muss der Leser in unterschiedlichen Beiträgen auf die Suche gehen, um an die gewünschten Informationen zu kommen. Die Ausstattung mit Graphiken, Diagrammen und Notenbeispielen trägt viel zur Verständlichkeit der Darstellung bei. Verständlichkeit geht hierbei nicht zu Lasten wissenschaftlicher Genauigkeit. Zudem wird jeder einzelne Beitrag durch umfangreiche Literaturhinweise auf die relevante Spezialliteratur abgeschlossen. Nicht ganz optimal ist aus Sicht des Rezensenten – wie erwähnt – die Gruppierung der Beiträge gelungen. In dem Handbuch von 1985 mit acht Abschnitten finden sich Gruppierungen beispielsweise nach „Musik und Gesellschaft“ oder „Musik und Persönlichkeit“ oder „Musikpsychologische Aspekte der Musikkultur“. Man kann darüber debattieren, ob Titel nach dem Muster „Musik und ...“ in ihrer Additivität dem Kern der entsprechenden Forschung gerecht werden. Für einen nicht mit der Materie vertrauten Leser sind solche Titel und Beitragsgruppierungen aber durchaus hilfreich. Der nicht optimalen Gliederung ungeachtet ist das Buch jedem an musikpsychologischen Fragen interessierten Leser zu empfehlen. Es eignet sich auch sehr gut als studienbegleitendes Werk, da es für Studierende erschwinglich ist.

Juli 2018

Wolfgang Auhagen

NOTENEDITIONEN

CHARLES GOUNOD: *Faust. Opéra en cinq actes. Livret de Jules Barbier et Michel Carré. Version opéra. Band 1: Actes I–III. Band 2: Actes IV–V. Hrsg. von Paul PRÉVOST. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2016. XCI, IX, 962 S. (L'Opéra français.)*

Charles Gounods *Faust* ist sicherlich das bekannteste der Werke, die bislang in der

Editionsreihe *L'Opéra français* des Bärenreiter-Verlags erschienen sind. 2009 hatte Adolphe Adams heitere Oper *Le Toréador ou l'Accord parfait* die von Paul Prévost herausgegebene und von der Stiftung Musica Gallica unterstützte Reihe initiiert, und das durchaus furios, denn jener Startband wurde 2010 sogleich mit dem Deutschen Musikeditionspreis ausgezeichnet. Es folgten Édouard Lalos *Fiesque* (2012) und Emmanuel Chabriers *L'Étoile* (2014) als zweiter und dritter Band der Reihe, die „nach dem Vorbild der großen Denkmälerausgaben“ konzipiert ist (S. VIII). Ihr Ziel ist es, das Repertoire der französischen Oper des 19. und frühen 20. Jahrhunderts für Wissenschaft und Praxis gleichermaßen zu erschließen. Neben den genannten Komponisten sollen in späteren Bänden auch Daniel-François-Esprit Auber, Georges Bizet, Jules Massenet, Camille Saint-Saëns und Ambroise Thomas vertreten sein.

Basierend auf autorisierten Quellen aus dem Zeitraum 1859–1893, bietet vorliegende Edition die mit Rezitativen ausgestattete Opernfassung von Gounods *Faust*, wobei die Version, die am 3. März 1869 an der Pariser Opéra erstmals gespielt wurde, den Hauptbezugspunkt bildet. (Die zehn Jahre zuvor uraufgeführte Fassung mit Dialogen soll separat ediert werden, und zwar im Rekurs auf eine nicht mehr vollständig rekonstruierbare Vorläuferfassung.) Die beiden Teilbände mit insgesamt fast 1.000 Seiten enthalten nebst Vorwort: die Einleitung des Bandherausgebers Prévost, eine kritische Edition des Librettos sowie Werkgliederung und Besetzungsangaben, dann den Notenteil (inkl. vier Nummernvarianten am Ende), den Kritischen Bericht und Faksimile-Seiten. Die Verkehrssprache der Edition ist Französisch, doch wird zumindest die Einleitung auch in englischer und deutscher Übersetzung geboten, was der internationalen Rezeption sehr zugutekommen dürfte.

Wie in den Vorgängerbänden der Reihe ist die Partitur schön disponiert und gut

leserlich. Das Notenbild des passagenweise recht komplexen Orchestersatzes wirkt zugleich kompakt und übersichtlich; auch auf dicht bedruckten Seiten wird eine bestimmte, für das Auge noch angenehme Rastralhöhe nicht unterschritten. Inhaltlich stützt sich die Edition der Musik auf zwei Quellengruppen, nämlich auf „sources principales“ (Hauptquellen) und „sources secondaires“ (Sekundärquellen), wobei nur erstere unmittelbar editionsrelevant sind, d. h. allein die Hauptquellen fundieren den Notentext und werden in den Einzelnachweisen des Kritischen Berichts referiert. Die Sekundärquellen hingegen runden lediglich das Gesamtbild ab, da sie sich auf andere Fassungen beziehen bzw. in die Zeit nach Gounods Tod fallen. Zu den Hauptquellen zählen etwa das Autograph, die gedruckte Orchesterpartitur in verschiedenen Auflagen bzw. Stadien (darunter ein von Gounod korrigierter Probeabzug), eine handschriftliche Kopie der Partitur, angefertigt vom Verlag Choudens für die Produktion an der Pariser Oper 1869, des Weiteren verschiedene Varianten des Klavierauszugs bzw. ein Teil desselben (nämlich die Cavatine des Valentin im II. Akt, autograph mit englischem Text und gedruckt) sowie zuletzt auch eine erhaltene handschriftliche Stimme des Orgel-Parts. Inwieweit diese Hauptquellen jeweils die Edition begründen, darüber gibt der Kritische Bericht detailliert Auskunft. Der Notenteil indes verzichtet auf die Kennzeichnung von Eingriffen des Herausgebers, um „die Partitur nicht mit Klammern oder gestrichelten Linien zu überfrachten“ (S. LXIV). Dadurch entsteht ein sauberer, besonders praxisfreundlicher Notentext, der allerdings so manchen Herausgebereingriff nicht unmittelbar erkennen lässt. Ob man diesen Umstand eher bedauert oder begrüßt, dürfte am Ende vom Rezipientenkreis abhängen; an der Plausibilität und Stringenz der Editionsmethodik ändert das nichts. Ebenfalls durch die Reihenvorgänger erprobt ist das Verfahren, den quellenkritisch

fundierten Librettotext zunächst für sich zu präsentieren. Noch im Rahmen der römischen Seitenzählung der Einleitung geht er dem arabisch paginierten Notenteil voran. Auf diesen wirkt das Libretto dann auch inhaltlich ein, denn die Zeichensetzung im gesungenen Text erscheint entsprechend der Edition des Librettotexts modernisiert.

Mit insgesamt 18 Seiten Umfang ist die *Faust*-Einleitung deutlich länger als jene in den Vorgängerbänden (*Le Toréador*: 9 S.; *Fiesque*: 4 S.; *L'Étoile*: 3 S.). Das hat zum einen damit zu tun, dass Prévost sich ausführlich der Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des Werkes zu Gounods Lebzeiten widmet. Die Einleitung in mehrere Teilabschnitte untergliedernd, stellt er allgemeine Überlegungen zur Gattung an und beleuchtet die Situation des *Faust* vor und während dessen Aufführungszeit an der Pariser Opéra. Zum anderen erweitert Prévost die Einleitung um den Abschnitt „Was die Quellen der Partitur verraten – eine philologische Studie“, und auch seine abschließenden „Anmerkungen zur vorliegenden Ausgabe“ sind umfangreicher als der entsprechende Passus im *Toréador*-Band. Beides ist angesichts der vielgliedrigen Quellenlage nachvollziehbar. Zu überlegen ist nur, ob diese Abschnitte – ganz oder teilweise – nicht eigentlich in den Kritischen Bericht gehören, zumal sie ihn im Sinne einer allgemeinen Quellenbewertung zusammenfassen und neben generellen auch spezifischere Editionsprinzipien offenlegen.

Ebenso wie die übrigen Teile der Ausgabe zeugt der Kritische Bericht von hoher editorischer Akkuratess. Quellenliste und -beschreibungen sind übersichtlich und (soweit dies die Textgattung zulässt) gut zu lesen; desgleichen die Listen der kritischen Anmerkungen („Notes critiques“), die nach den Einzelnummern des Werkes unterteilt und immer wieder anschaulich um kleine Notenbeispiele bereichert sind (umfangreichere Notenbeispiele sind vernünftigerweise ans Ende ausgelagert). Durch das gewählte Editionsverfahren ohne zentrale Leitquel-

le kommt der Kritische Bericht mit einem einzigen Listentyp aus. In einer Mischung aus Lesartenliste und Korrekturverzeichnis werden die Abweichungen der Hauptquellen gegenüber dem edierten Notentext aufgeführt. Dieses Editionsprinzip hat zwar den Nachteil, dass Herausgeberentscheide nur indirekt dokumentiert sind (nämlich durch das Nicht-Auflisten der Quellen, die die Editionsversion stützen), bietet jedoch umgekehrt den Vorteil einer vergleichsweise schlanken Dokumentation. Lediglich punktuell wäre eine noch größere formale Strenge wünschenswert: Nicht jeder separate Eintrag der Quellenliste erscheint in den nachfolgenden Quellenbeschreibungen als eigener Abschnitt, zu beobachten gerade bei den durch Asterisk gekennzeichneten musikalischen Sekundärquellen. So wird die Quelle „*As“ nur kurz und etwas versteckt am Schluss der Quellenbeschreibung des Autographs „A“ erwähnt, und die Quellen „*C3Chappell1“ und „*C3Chappell2“ sind zwar vorne getrennt gelistet, in der Quellenbeschreibung aber unter „C3Chappell“ zusammengefasst; das Gleiche gilt bei den Quellen „*Cital1“ und „*Cital2“.

In der Gesamtschau fallen solch marginale Inkonsistenzen freilich nicht ins Gewicht. Der optisch hochwertig gestaltete Doppelband überzeugt nicht nur durch die Klarheit des kritisch Edierten (Text wie Musik) und die Detailtiefe in der Darstellung, sondern auch durch das Bestreben, komplexe Sachverhalte ggf. graphisch aufzubereiten (vgl. z. B. die nach Akten gegliederte Tabellenübersicht zur Werkgenese im Kritischen Bericht, S. 776–778). Ihrem Anspruch, „den wissenschaftlichen Anforderungen einer kritischen Edition wie den praktischen Bedürfnissen der Bühnen und der Ausführenden“ (S. VIII) zu genügen, wird die Ausgabe vollaufgerecht, und es ist zu hoffen, dass sie den inzwischen wieder recht lebhaften Diskurs um die französische Oper des 19. Jahrhunderts weiter befördern und befruchten wird. (April 2018)

Adrian Kech

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band LVIII: Oratorischer Jahrgang. Fünf ausgewählte Oratorien. Hrsg. von Ute POETZSCH und Steffen VOSS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. LXVI, 403 S.

Dass Telemanns umfangreiches Œuvre immer noch Überraschungen birgt, gehört inzwischen zu den Gemeinplätzen der Forschung. Dabei sind es nicht nur Wiederentdeckungen verschollener Kompositionen wie das 2015 aufgefundene Druckexemplar der 12 *Fantaisies pour la Basse de Violle*, TWV 40:26–37, die für Furore sorgen, sondern auch unter den bekannten und längst katalogisierten Werken ergeben sich überraschende Einsichten durch das Entdecken neuer Zusammenhänge. Auf Telemanns Kantatenschaffen trifft dies in besonderem Maße zu, nicht zuletzt, weil es nach dem Ordnungsprinzip von Jahrgängen, die gemeinsame dichterische und musikalische Merkmale aufweisen, angelegt ist. Der hier zu besprechende Band der Telemann-Ausgabe versammelt fünf Werke aus dem „Oratorischen Jahrgang“, der nach seinem Textdichter Albrecht Jacob Zell (1701–1754) auch „Zellischer Jahrgang“ genannt wurde. Telemann vertonte ihn 1730/31, einzelne Kantaten wohl auch noch im Jahr 1732. Die Konturen dieses Jahrgangs sind erst in den letzten zehn Jahren vor allem dank der Forschungen der beiden Herausgeber deutlicher hervorgetreten. Der Brockes-Anhänger Zell hat die Texte zu seinen Kirchenmusiken dialogisch angelegt, mithin als echte Oratorien, wobei entweder, beispielsweise im Oratorium zum dritten Ostertag, allegorische Figuren wie das Grauen, das Vertrauen, die Ergebung an Gott und der Christliche Mut miteinander in einen Dialog treten, oder biblische Figuren einen Handlungszusammenhang präsentieren, wie etwa die Geschichte von Daniel in der Löwengrube am Michaelstag. Die umfangreicheren Oratorien sind in der Regel zweigeteilt und für die Auffüh-

rung vor und nach der Predigt konzipiert. In der Vertonung Telemanns wurden daraus groß dimensionierte Werke mit erheblichen instrumentalen Besetzungsanforderungen und von bis zu 80 Minuten Aufführungsdauer. Im alten Verzeichnis der Vokalwerke Telemanns von Werner Menke sind viele der zweiteiligen Oratorien fälschlicherweise als jeweils zwei separate Kantaten verzeichnet. Das Oratorium zum Michaelistag hingegen findet sich nicht bei Menke und wurde im späten 18. Jahrhundert, ebenso wie das zum Johannistag, Händel (!) zugeschrieben.

Für ihre Edition wählten Ute Poetzsch und Steffen Voss aus den knapp vierzig erhaltenen Kompositionen des Jahrgangs fünf Oratorien aus: Das für den dritten Ostertag bestimmte, das für *Misericordias Domini*, das für *Johannis*, das für *Michaelis* und die als Reformationsoratorium gestaltete Dichtung für den 25. Sonntag nach Trinitatis. Die getroffene Auswahl kann als ausgesprochen gelungen bezeichnet werden und vermittelt den ganzen Facettenreichtum des Jahrgangs, biblische Oratorien wie das für den Johannistag vorgesehene vom Auszug der Kinder Israels aus Ägypten, oder *Daniel in der Löwengrube* für *Michaelis*; daneben allegorisch angelegte wie das Oratorium zum dritten Ostertag, das mit einer Szene der allegorischen Figur des Grauens einsetzt, die jeder Gothic Novel um die Mitte des 18. Jahrhunderts Ehre gemacht hätte und die noch Carl Philipp Emanuel Bach gegenüber Lessing lobend erwähnt (vgl. S. XII).

Obwohl der „Zellische Jahrgang“ vollständig auch 1742/43 in Gotha musiziert wurde und einzelne Werke noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Konzertdarbietungen in Berlin erklangen, ist die Überlieferungslage nicht so günstig wie bei anderen Jahrgängen von Telemanns Kirchenmusiken. Das betrifft vor allem das Oratorium „*Daniel in der Löwengrube*“, das in drei Partituraschriften erst aus den 1780er Jahren überliefert wird (S. XXXIf.). Die Partituren, wobei B auf A basiert und C nur den Beginn des

Werkes enthält, stellen vor allem im Bereich der dynamischen Zeichen und der Artikulation eine Bearbeitung aus späterer Zeit dar. Ob auch die musikalische Substanz immer von Telemann stammt, wäre in dem ein oder anderen Falle zu diskutieren. Die Arie Nr. 19 (S. 269ff.) scheint mir gerade auch angesichts der Entstehung des Werkes 1731 nicht von Telemann zu stammen, sondern eher das Berliner Umfeld in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nahezulegen. Klugerweise lassen sich die Herausgeber auf solche Diskussionen nicht ein, nehmen Abstand von einer Rekonstruktion mutmaßlicher Originalfassungen und präsentieren das *Daniel-Oratorium* in einer „Rezeptionsfassung“ (S. XXI). Insgesamt ist die Edition sehr sorgfältig ausgeführt und richtet sich in Partiturordnung und Wiedergabe der dynamischen, Artikulations- und Verzierungszeichen nach den Konventionen der jeweiligen Quellen. Lediglich die Dichtung wird in der Partitur in modernisierter Rechtschreibung wiedergegeben. Eine Textfassung des 18. Jahrhunderts (nach dem Gothaer Druck 1742) in der Originalorthographie findet sich in der Einleitung (S. XL–LI).

Der Erkenntnisgewinn des vorgelegten Bandes dürfte auch jenseits der Telemannforschung hoch sein, setzt doch der *Oratorische Jahrgang* der vor allem norddeutschen Praxis, das Oratorium vom Gottesdienst fernzuhalten, ja sogar aus dem Kirchenraum in den Konzertsaal zu verlagern, eine Tendenz entgegen, das Oratorium (wieder) in den Gottesdienst einzugliedern. Telemann ließ 1731/32 sogar noch einen weiteren oratorischen Jahrgang diesmal auf Texte Tobias Heinrich Schubarts folgen. Und unter frömmigkeitsgeschichtlicher, interkonfessioneller Perspektive betrachtet, rückt der Schlusschor ausgerechnet des Reformationsoratoriums „*Ruht ihr seligen Gebeine/ Theurer Luther schlaffe wohl*“ (S. LI) den Umgang mit dem Reformator recht nahe an die von den Lutheranern natürlich abzulehnende katholische Praxis der Heiligenverehrung.

Die Rezension darf nicht ohne das *Ceterum censeo* aller meiner Telemann-Rezensionen schließen: Wann wird es endlich soweit sein, dass in der Telemann-Ausgabe, die ja immer noch eine Auswahlangabe ist, nach dem gering besetzten *Harmonischen Gottesdienst* weitere Gesamteditionen von Kantaten-Jahrgängen erscheinen? Dem Lippenbekenntnis, dass der Komponist Telemann in der musikwissenschaftlichen Forschung längst etabliert sei, müssen nun editorische Taten in Gestalt vollständiger Jahrgänge folgen.
(Juli 2018) Bernhard Jahn

Eingegangene Schriften

ROBERT ABELS: Studien zur Gesualdo-Rezeption durch Komponisten des 20. Jahrhunderts. Leiden u. a.: Wilhelm Fink Verlag 2017. 512 S., Abb., Nbsp., Tab. (Studien zur Musik. Band 20.)

JOHANN ERNST BACH: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (BR-JEB). Bearbeitet von Klaus RETTINGHAUS. Stuttgart: Carus-Verlag/Leipzig: BachArchiv Leipzig 2018. 166 S. (Bach-Repertorium. Werkverzeichnisse zur Musikerfamilie Bach. Band 6.)

TILL BEIERSDÖRFER: Die Entwicklung von Sound und Klangästhetik am Beispiel von Studioproduktionen der Beatles. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2017. 100 S., Abb., Tab. (Osnabrücker Studien zur systematischen Musikwissenschaft. Band 28.)

Brahms and the Shaping of Time. Hrsg. von Scott MURPHY. Rochester: University of Rochester Press/Woodbridge: Boydell & Brewer Limited 2018. VII, 300 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music. Band 144.)

JULIANE BRANDES: Ludwig Thuille und die Münchner Schule. Kompositionslehre in München am Ende des 19. Jahrhunderts

und die „Harmonielehre“. Hofheim: Wolke Verlag 2018. 317 S., Abb., Nbsp., Tab. (sinefonia. Band 28.)

The Cambridge History of Medieval Music. Teilbände 1 und 2. Hrsg. von Mark EVERIST und Thomas Forrest KELLY. Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2018. XLVI, 1248 S., Abb., Nbsp., Tab. (The Cambridge History of Music.)

PATRICK DINSLAGE: Edvard Grieg und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag 2018. 358 S., Abb., Nbsp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)

TIMO EVERS: „...to rescue the science of music from the mysterious darkness in which it was wrapped“. August Friedrich Christoph Kollmann und seine Schriften. Biographie, Theorie und Expertise im Kontext musikalischer Wissensvermittlung um 1800. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2018. XVI, 949 S., Abb., Nbsp., Tab. (Göttinger Studien zur Musikwissenschaft. Band 8.)

Exploring Virtuosity. Heinrich Wilhelm Ernst, Nineteenth-Century. Musical Practices and Beyond. Hrsg. von Christine HOPPE, Melanie VON GOLDBECK und Maiko KAWABATA. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2018. 412 S., Abb., Nbsp., CD. (Göttinger Studien zur Musikwissenschaft. Band 10.)

„Finalproblem“. Große Form zwischen Apotheose und Suspension. Hrsg. von Kathrin KIRSCH und Siegfried OECHSLE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. 249 S., Abb., Nbsp., Tab. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band 56.)

AMREI FLECHSIG: „Der Idiot ist unsere Wirklichkeit“. Das Groteske in der russischen Kultur und Alfred Schnittkes Oper „Leben mit einem Idioten“. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2018. 462 S., Abb., Nbsp. (Schnittke Studien. Band 2.)

MANUEL GERVINK: Arnold Schönberg und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag 2018. 2., korrigierte und erweiterte Auflage.