

nissen und Erwartungen des Publikums vorbei. Das resümierende Schlusskapitel mündet daher in die fundamentale Frage nach dem historischen Ort und Wert seines Schaffens. Erkens operiert hier mit Begriffen wie „zeitlos“, „autark“, „zeitentoben“, spricht auch von einem „Kern an Klassizität“. Dies lässt erkennen, dass er eine musikhistorische Neudeutung anstrebt, die nicht einfach eine platte Aufwertung dieses vergessenen „Nostalgikers“ meint, sondern insgesamt den ästhetischen und kompositionstechnischen Horizont der italienischen Oper um 1900 als eine „Klassik“ eigener Art begreift, deren Konservierung zwar den musikgeschichtlichen Entwicklungen immer stärker widersprach und notgedrungen in ihrem Schatten versinken musste, deren Ausläufer dennoch nicht automatisch als epigonal oder fantasielos zu bewerten sind. Das aber ist eine historiografische Diagnose, die nicht nur Franchetti, sondern auch die geografischen und Gattungsgrenzen hinter sich lässt. Denkanstöße sind in dieser Arbeit genug gegeben; vielleicht gerät ja auch die so offensichtliche Interaktion zwischen Symphonik und Oper in dieser Generation demnächst in ein breiteres und schärferes Licht. In der Vielschichtigkeit der methodischen Ansätze, in der Weite der in den Blick genommenen Aspekte wie in der Akribie und Liebe zum Detail, besonders auch in ihrer Fähigkeit, von den am speziellen Objekt gewonnenen Erkenntnissen wieder auf das geschichtliche Ganze zu verweisen, ist Richard Erkens' Dissertation eine mustergültige Studie, die künftig bei einer näheren Beschäftigung mit der italienischen Oper des Fin de siècle kaum übergangen werden darf.

(April 2013)

Christoph Flamm

PAUL THISSEN: *Das Requiem im 20. Jahrhundert. Teil 1: Vertonungen der Missa pro defunctis. Teil 2: Nichtliturgische Requiens.* Sinzig: Studio Verlag 2011. Teil 1: 227 S., Nbsp., Teil 2: 304 S., Nbsp.

Die Auseinandersetzung mit dem Tod und der Erinnerung an Verstorbene durch Musik

hat für Komponisten bis heute nichts an Attraktivität eingebüßt. Gleichwohl hat bereits vor der Wende zum 20. Jahrhundert eine Erosion der Gattung Requiem begonnen, durch die liturgisch entfunktionalisierte Kompositionen entstanden sind. Welche Fülle das 20. Jahrhundert an Requiem-Vertonungen aufzuweisen hat, liegt nun in einer an der Anzahl von aufgeführten Kompositionen – insgesamt 328 an der Zahl – beeindruckend umfangreichen Studie vor, die Paul Thissen auf Basis seiner Habilitationsschrift (nur Teil 2, Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden, 2010) in zwei Bänden publiziert hat.

Wie bereits der Titel verrät, ist der erste Band dezidierten Vertonungen der *Missa pro defunctis* gewidmet, die der Autor in mehrere Rubriken unterteilt. Zuvor gibt er allerdings einen auch für den Laien äußerst verständlichen Überblick über die Entstehungsgeschichte der „Totenliturgie“ (S. 17–34), aus der man bereits Konkordanzen und Diskordanzen kompositorischer Adaptionen mit dem ursprünglichen, im Jahr 1570 durch das *Missale romanum* festgelegten Text erkennen kann. Die ersten fünf Kapitel werfen einen stilistisch wie chronologisch weiten Bogen von „Nachkommen des 19. Jahrhunderts“ (S. 36–56) bis zu Vertretern „Jenseits des Serialismus und der Avantgarde“ (S. 87–119). Thissen kommt nicht umhin zu erwähnen, dass es seitens der Avantgardisten vor allem des Darmstädter Dunstkreises „eine eher ablehnende Haltung [...] diesem liturgischen Text gegenüber“ (S. 88) gegeben hat. Man kann dem Autor ein gewisses Bedauern ablesen, wenn er auf Pierre Boulez' Aufsatz „Éventuellement“ verweist, dessen „kaum überbietbare [...] geschichtsphilosophische [...] Dogmatik“ zahlreiche gemäßigt moderne Komponisten „unter die Räder“ hat kommen lassen. (S. 94) Zu diesen zählt Thissen u. a. den Polen Roman Maciejewski und dessen 1949 entstandene *Missa pro defunctis* (Requiem) sowie Heinrich Sutermeister (*Missa da Requiem*, 1957). Als Resümee der zahlreichen Vorstellungen und teils eingehenderen Analysen von Requiem-Vertonungen gibt der Autor zu bedenken, dass das liturgische Requiem vor allem nach Ende des Zweiten

Weltkrieges einer „immer stärker ausprägenden Individualisierung“ ausgesetzt war, was sich in kammermusikalischen Besetzungen und der Verneinung repräsentativer Funktionszuweisungen widerspiegelt. (S. 119)

Das sechste Kapitel ist „Nach dem Ende des Fortschritts“ übertitelt und in zwölf Unterkapitel unterteilt, von „Barocken Vorbildern“ bis zur „Elektroakustik“. Thissen gibt zu bedenken, dass seine Rubrizierungen in gewisser Hinsicht konstruiert sind, denn die wenigsten Kompositionen lassen sich stilistisch eindeutig zuweisen, ein Umstand, den der Autor im zweiten Teil seines Buches am Beispiel nichtliturgischer Requiem-Vertonungen behandelt. Gleichzeitig muss man fragen, ob die Rubrikunterteilungen dann sinnvoll sind, wenn es z. T. nur je eine Beispielkomposition zu geben scheint, wie es offensichtlich für die barocken Vorbilder (Volodymyr Ruchnak, *Requiem*, 1990, S. 119–129) oder auch die Rubrik „Klassizistische Schlichtheit“ (Iain Hamilton, *Requiem*, 1979, S. 129–132) der Fall ist. Im Resümee des Kapitels gibt Thissen denn auch offen zu, dass die von ihm behandelten Werke je nach Parameter – wie Textbehandlung, Satztechnik, Gattungstradition etc. – sich unterschiedlich zueinander verhalten.

Teil 2 der Abhandlung ist den nichtliturgischen Requiem-Vertonungen gewidmet. Die Struktur dieses Teiles, der als Habilitationsschrift den Titel *Destruktion und Entfunktionalisierung einer Gattung. Requiemkompositionen im 20. Jahrhundert* trug, unterscheidet sich grundlegend vom ersten Teil, weil hier eine wesentlich tiefer gehende Unterscheidung struktureller Momente erfolgt. Der Band ist in fünf Hauptkapitel unterteilt, aus denen eine vor allem auf den Text der *Missa pro defunctis* bezogene Perspektive der Abhandlung hervorgeht: 1. Requiemkompositionen als exponierter Teil einer aus Todeserfahrung resultierenden Kultur (S. 26–30), 2. Freier Umgang mit dem liturgischen Text (S. 31–76), 3. Textkompilationen auf der Grundlage der *Missa pro defunctis* (S. 77–195), 4. Vertonungen nichtliturgischer Texte (S. 196–225), 5. Instrumentale Requien (S. 226–253). Als Unter rubriken zum freien Umgang mit dem liturgi-

schen Text deduziert Thissen drei Typen: den unberührten Text „mit manipulierter Makroform“, exemplifiziert an György Ligetis, Gillian Whiteheads und Alexander Wustins Requien (1963–65, 1981 und 1994); einen vollständig vertonten, aber umgestellten Text, wie bei Vittorio Giannini, John McCabe und Erkki-Sven Tüür; sowie als dritten Typus einen segmentierten und frei zusammengestellten Text, wie ihn Igor Strawinsky in seinen *Requiem Canticles* (1965/66) oder Willem Frederik Bon und Luboš Fišer in ihren Requien verwendet haben.

Die Zusammenstellung der Komponisten offenbart an dieser Stelle ein Problem der Methodik: Sind die Werke im ersten Band weitestgehend chronologisch bzw. nach kompositorischen Stilcharakteristika sortiert, so werden hier im zweiten Band stilistisch vollkommen heterogene und zeitlich weit auseinander liegende Kompositionen über den Textbezug miteinander verschränkt, wie etwa die Requien Gianninis und Tüürs. Das geht zu Lasten einer strukturellen Transparenz, die im zweiten Band eher exegetischen Charakter hat, im ersten Band hingegen musikologischen. Wer wissen möchte, welche liturgischen und nichtliturgischen Requien sich stilistisch nahestehen, muss deshalb beide Bände durcharbeiten.

Gleichwohl bietet Thissens Publikation ein wohl vollständiges Prisma an Requiem-Vertonungen des 20. Jahrhunderts, und man muss dem Autor Respekt zollen für den großen Aufwand, den er bei der Suche nach Kompositionen betrieben hat, zumal fast jedes vorgestellte Werk zumindest überblicksartig analysiert und – allerdings nur in Band 2 – mit Incipits versehen ist. Den Bänden ist je ein Katalog der behandelten Kompositionen angefügt, was Thissens Arbeit zu einem lexikalischen Kompendium werden lässt, das nicht nur einen Überblick über die zwischen 1918 und 2000 entstandenen Requien gibt, sondern auf Basis von Thissens umfangreichem kirchenmusikalischen Wissen (er ist studierter Kirchenmusiker und heute Leiter des Referats Kirchenmusik im Erzbischöflichen Generalvikariat Paderborn) zudem liturgisches Hintergrundwissen liefert, das für weiterführende

Studien zu Einzelwerken von großem Nutzen sein wird.

(Februar 2013)

Christian Storch

FRANS C. LEMAIRE: *La Passion dans l'histoire et la musique. Du drame chrétien au drame juif*. Paris: Librairie Arthème Fayard 2011. 565 S.

Von dem in Belgien vor allem als Musikkritiker hervorgetretenen Frans C. Lemaire wird man schwerlich eine akademisch-musikwissenschaftliche Studie erwarten, denn er war beruflich Pharmazeut (zuletzt im Vorstand der UCB Pharma). Nach seiner Pensionierung legte er einige umfangreiche kulturgeschichtliche Publikationen zur Musik mit den inhaltlichen Schwerpunkten Russland bzw. Judentum vor. In diesem Sinne verfolgt auch die 2011 erschienene Schrift zur Geschichte der Passion die Fragestellung, ob bzw. wie judenfeindliche Inhalte in neutestamentarischen, apokryphen oder nachdichtenden Passionstexten – insbesondere in jenen, die als Vorlage für musikalische Umsetzungen dienten, – transportiert wurden.

Angesichts einer unrühmlichen Geschichte von Judenverfolgungen und -pogromen im christlichen Abendland ist dieses Anliegen nur zu verständlich; anhand vieler Textbeispiele werden Belege für eine offene oder latente anti-jüdische Tradition im Christentum beigebracht. Da sich das Werk aber nichts weniger zum Ziel gesetzt hat, als die gesamte Entwicklungsgeschichte der (nicht allein vertonten) Passionstexte nachzuzeichnen, mündet dies in manchmal ermüdender Wiederholung. Die offenbar angestrebte lexikalische Vollständigkeit auf den dafür wiederum doch nicht ausreichenden 565 Seiten zieht als ernsthaftes Manko eine vielfach festzustellende Oberflächlichkeit bzw. Ungenauigkeit nach sich.

Hierzu nur wenige Beispiele aus dem 18. Jahrhundert: In seinen Ausführungen zu Brockes zitiert Lemaire zwar auch neuere Forschungsliteratur (wie etwa Irmgard Scheitlers Monografie zu deutschsprachigen Oratorientexten von 2005), folgt in seinen

Ausführungen jedoch weitgehend älteren und teilweise überholten Darstellungen (wie der an sich ja verdienstvollen Schrift von Henning Frederichs von 1975); dass hier umstandslos verschiedene, mittlerweile als problematisch erkannte Zählversuche von Brockes-Passionen zugrunde gelegt werden (11 bzw. 13 an der Zahl; S. 172 f.), sei nur am Rande erwähnt. Der Kreuzkantor Gottfried August Homilius hingegen wird im Zusammenhang der katholischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts behandelt (wohl wegen der konfessionellen Prägung des Dresdner Hofs unter August II. und III.).

Nach den teilweise auch ins Detail gehenden Besprechungen von Passionsmusiken des 18. Jahrhunderts (inklusive einiger Listen mit Aufnahmen von Werken bestimmter Komponisten wie Telemann oder C. Ph. E. Bach) gleiten die Ausführungen zum 19. Jahrhundert immer weiter in Richtung Konzertführer ab. Da Wagners *Parsifal* als Auseinandersetzung mit dem Passionsgeschehen gelten kann (Karfreitag!), wird er mit vier Seiten bedacht (S. 357–361) – mehr als den im 19. Jahrhundert vorgelegten Passionsvertonungen ganzer Musiknationen zugebilligt wird (Frankreich: 5 Seiten, Italien: 2 Seiten, Großbritannien: 2 Seiten, Amerika: 2 Seiten ...). Dies ist mindestens so ärgerlich wie die darauf folgende, letztlich schlicht reihende Aufzählung von Kompositionen des 20. Jahrhunderts (S. 375–438).

Mehr Interesse bringt Lemaire der Geschichte der Passionsspiele in Oberammergau entgegen, die er in einem vergleichsweise ausführlichen Teil des Buches (S. 441–499) abhandelt. Eine darauf folgende Geschichte der Verfilmungen der Passion mündet in der Besprechung von Mel Gibsons Film *The Passion of the Christ* von 2004 (S. 519–529), der sich der Leitperspektive des Aufspürens antisemitischer Tendenzen natürlich blendend fügt, war er doch bereits bei Erscheinen Gegenstand ausführlicher einschlägiger Kritiken.

Bei der adressierten Leserschaft dürfte sich der Autor wohl ein bildungsbürgerlich geprägtes, theologisch interessiertes Publikum von Musikliebhabern vorgestellt haben und nicht etwa Wissenschaftler. Ob sich diese avisierte