

Wiener Moderne, Geschlecht, Körperlichkeit, Musiktheater, Musikpsychologie etc.) beraubt den Autor der Möglichkeit, seine Thesen eines „psychologischen Musiktheaters“ nachhaltig in einen fruchtbaren Diskurs musik- und kulturwissenschaftlicher Forschung einzubringen. So ist etwa Weiningers misogynen und antisemitischen Buch *Geschlecht und Charakter* bereits so häufig Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen zur künstlerischen Atmosphäre in Wien der Jahrhundertwende geworden (etwa in Nike Wagners *Geist und Geschlecht*, 1982), dass die Darstellung einer eigenen interpretativen Lektüre ohne Einbeziehung dieser Forschungen geradezu hilflos wirkt. Ebenso erscheint die Nennung intertextueller Bezüge zu Nietzsches *Zarathustra* weitgehend fahrlässig, wenn die zentralen Begriffe seiner Philosophie allzu allgemein verstanden und nur vordergründig übertragen werden. Insgesamt macht eine durchweg konstatierbare Unschärfe in der Verwendung grundlegender Begriffe (wie Metapher, Symbol, Bild, Motiv etc.) eine Lektüre dieser Arbeit mühsam. Hinzu kommen ungeschickte und unreflektierte Formulierungen – wie beispielsweise, dass der „zunehmende Einfluss der Nationalsozialisten [...] 1933 mit Hitlers Machtübernahme seinen traurigen Höhepunkt [sic!] fand“ (S. 4) oder dass der „Nietzsche-Nachklang in den GEZEICHNETEN zum Humus [wird], auf welchem das Konzept des psychologischen Musiktheaters gedeihen kann“ (S. 118).

Somit bleiben die „eigenen Schlussfolgerungen“, die der Autor zu Beginn seiner Untersuchung als Möglichkeit einer Erkenntnisformulierung apostrophiert, die über die „bloße Beschreibung“ der Quellenlage hinausreicht (S. 16), lediglich an der Oberfläche, so dass auch die Analyse der textlichen und musikalischen Ebenen der Oper zwar punktuell Erhellendes zu Tage fördert, in ihrer Gesamtheit jedoch hinter den gesetzten Erwartungen zurückbleibt.

Letztlich ist dies schade, da im knappen Schlusskapitel „Zusammenfassung und Versuch einer Begriffsbestimmung zum psychologischen Musiktheater“ durchaus gute und

diskutable Ansätze einer möglichen Definition vorhanden sind, die auf der Grundlage einer entsprechenden Forschungsarbeit sicherlich zielführend wären.

(Juli 2012)

Tim Becker

*HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT: Der Deutsche im Konzertsaal. Im Auftrag des Archivs der Akademie der Künste hrsg. von Werner GRÜNZWEIG und Christiane NIKLEW. Hofheim: Wolke-Verlag 2010. 280 S., Abb. (Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band 10.)*

Hans Heinz Stuckenschmidt war einer der bedeutendsten Schreiber und Denker der deutschen musikalischen Kultur vom frühen 20. Jahrhundert bis zu seinem Tod 1988. Er bewegte sich in Avantgardekreisen und stand in unmittelbarem Kontakt mit tonangebenden Komponisten, Interpretinnen und Interpreten. Die Berliner Akademie der Künste, die in ihrem Archiv seinen Nachlass aufbewahrt, hat in ihrer Schriftenreihe *Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts* einen Band mit überwiegend kaum mehr bekannten Aufsätzen und Korrespondenzen herausgebracht, die durch ein analytisches Nachwort von Werner Grünzweig sowie, besonders verdienstvoll, ein detailliertes Schriften- und ein kleines Werkverzeichnis von Christine Niklew – Stuckenschmidt hat in seinen jungen Jahren komponiert – flankiert werden.

Der Wiederabdruck von überwiegend schwer erreichbaren Aufsätzen und Essays, wie dem Text über Musiker in der Novembergruppe oder dem für Stuckenschmidts anti-bourgeois Image in den 1920er Jahren prägenden Essay *Der Deutsche im Konzertsaal*, der dem Band auch den Namen gab, erscheint in jedem Fall lohnenswert. Besonders wertvoll sind die heute kaum bekannten Korrespondenzen. Erwähnt seien hier an erster Stelle die Briefe, die Stuckenschmidt 1949 während einer Studienreise durch die USA an seine Frau, die Sängerin Margot Hinnenberg-Lefebvre, schrieb. Diese Quellen stellen ein faszinierendes Zeugnis jener Übergangsphase dar, als

Stuckenschmidt, der 1937 nach Prag emigriert war, offenbar Zukunftsorientierung suchte. In einer atemberaubenden Frequenz und Dichte traf er hier mit emigrierten europäischen Künstlerinnen und Künstlern zusammen. Er verarbeitete die menschlichen und künstlerischen Erfahrungen in diesen Berichten, die auch als Einblicke in verschiedene Facetten von Migrationsbiografien, ja in verschiedene Konzepte von Migration und Integration an verschiedenen geografischen und kulturellen Orten der USA gelesen werden können. Zugleich wird die Option der eigenen Emigration intensiv erwogen – unter welchen Bedingungen wäre ein Neuanfang in den USA möglich, sinnvoll, gut, gar notwendig? Diese Zeugnisse entstanden ohnehin an einem biografischen Wendepunkt, denn auch die Berufung zum Professor in Berlin, die ihn nun just zum Ende der USA-Reise erreichte und damit die Entscheidung gegen eine Emigration besiegelte, bedeutete für Stuckenschmidt gewissermaßen einen Neuanfang.

Aus der Zeit der Konzeption und Entstehung von Stuckenschmidts 1951 publizierter Biografie stammt der lesenswerte Briefwechsel mit Arnold Schönberg. Die in der Korrespondenz dokumentierte Auseinandersetzung mit Schönbergs Œuvre insbesondere des US-Exils zeugt von dem enormen Nachholbedarf, aber auch Nachholdrang des Musikschriftstellers – ein wichtiger Einblick in die Hintergründe der Entstehung eines Schlüsselwerkes der Rezeption eines führenden Vertreters der Neuen Musik in einer Phase, in der dieser für die deutschsprachige Leserschaft quasi von der Bildfläche verschwunden war.

Ein bedeutendes Dokument der ästhetischen Auseinandersetzung mit Neuer Musik ist die Korrespondenz Stuckenschmidts mit Theodor W. Adorno der Jahre 1967–1969. Hinter dem stets freundlichen „Lieber Teddy“/„Lieber Hans“ wird ein mutiger Versuch erkennbar, dem selten widersprochenen Autor der *Philosophie der Neuen Musik* mit einer gänzlich anderen Position, insbesondere in Fragen der Musikkritik, die Stirn zu bieten. Spitzen wie die Adornos, der seine Sekretärin anwies, sie möge Stuckenschmidt „höf-

lich aber nicht zu herzlich“ antworten, oder Stuckenschmidts Bemerkung, Adorno habe Andreas Graf Razumovsky „aus angeborener Devotion vor Adelsprädikaten“ protegiert, haben die Herausgeber zwar in den Fußnoten hinzugefügt. Doch sind die Kontroversen der beiden großen Musikdenker deutlich präsenter als bloß zwischen den Zeilen, etwa wenn Stuckenschmidt seinem Frankfurter Kollegen mangelnde „Antennen für Hindemith und Bartók“, dessen Protegés Razumovsky und Metzger „totale Unzuverlässigkeit ihres Qualitätsgefühls“ und „böseste Entgleisungen“ (S. 158) vorwirft. Die schärfste und treffendste Kritik ist allerdings die an jenem Diskurs, den Stuckenschmidt als „Kultursoziologie“, ja als „Vulgärsoziologie“ titulierte. Die Missbilligung einer derartigen musiksoziologischen Argumentation im musikkritischen Diskurs, die sich unausgesprochen primär gegen Adorno selbst richtet, wird besonders augenfällig in dem Vortrag „Was ist Musikkritik? Gedanken zur Vernichtung des Kunsturteils durch Soziologie“ von 1968. Dieser bislang ungedruckte Text wird in vorliegender Veröffentlichung wiedergegeben. Die implizite Adorno-Schelte ist denn auch Gegenstand des klugen Originalbeitrags von Werner Grünzweig. Dass Stuckenschmidt Adornos Stil als „Mandarinssprache“, seine Argumentation als „Schaumschlägerei“ bezeichnete, demonstriert den Mut eines kritischen Denkers und bereitwilligen Provokateurs, der in den 1920er wie in den 1960er Jahren gegen den Mainstream anzuschreiben wagte. Dass jedoch seine mediengeschichtlich ebenso weitsichtigen Thesen, die der junge Stuckenschmidt um 1925 in der Debatte um die „mechanische Musik“ in zahlreichen Artikeln ausführte, in vorliegendem Band keine Erwähnung finden, ist eine wirkliche Unterlassungssünde. Der junge Komponist und Autor hatte sich damit doch ebenso bereitwillig die Wortführer der Musikwelt zum Feind gemacht, wie mit seinen provozierend scharf formulierten Thesen zur Musiksoziologie von 1968 (S. 189), deren implizite Adornokritik wiederum den Zuspruch jüngerer Musiksoziologen finden dürfte.

Die wiedergegebenen Quellen sind mit ausführlichen erläuternden Fußnoten versehen. Dennoch sind den Herausgebern zahlreiche Informationslücken entgangen, die für das Verständnis notwendig sind. So fehlt eine Zeittafel zur Biografie Stuckenschmidts: Die groben Eckdaten zu Stuckenschmidt selbst findet man erst im Umschlagtext, und auch zu den Korrespondenzpartnern (im Gegensatz zu den im Text erwähnten Personen) etwa fehlen notwendige Informationen (z. B. zu Adorno – welche Position hatte er inne während seines Briefwechsels mit Stuckenschmidt? – oder zu Clara Stuckenschmidt, der Adressatin eines hier wiedergegebenen Briefs, über die wir gar nichts erfahren), ebenso über in der gesamten Ausgabe präsen- te Komponisten wie Schönberg oder Bartók. So ist das Buch für den Experten, der viel an Kontextinformationen über Stuckenschmidt und die Neue Musik mitbringt, eine wichtige Quellensammlung und spannende Lektüre, aber eben nur für diesen.  
(Juli 2012) *Nils Grosch*

*Verstumte Stimmen. Die Bayreuther Festspiele und die „Juden“ 1876 bis 1945. Katalog zur Ausstellung von HANNES HEER, JÜRGEN KESTING und PETER SCHMIDT. Berlin: Metropol 2012. 412 S., Abb.*

Nachdem die Bayreuther Ausstellung „Richard Wagner und die Juden“ 1984 eine mehr als späte Auseinandersetzung mit dem Themenkreis einleitete, folgte 1998 dort ein Symposium zum gleichen Thema sowie 2012 eine Tagung und eine Ausstellung namens „Verstumte Stimmen“. Diese basiert auf einer im Jahre 2006 erstmals in Hamburg gezeigten Wanderausstellung, die jeweils um neue Beiträge zu den jeweiligen lokalgeschichtlichen Aspekten ergänzt wird. Im vorliegenden Katalog sind, mit Ausnahme zweier Texte Boris von Hakens, keine Beiträge von Musikwissenschaftler(innen) vertreten, was deren Fernbleiben bei der kurz vor Ausstellungseröffnung veranstalteten Tagung entspricht. Das „Verstummen“ wäre somit auch auf die Diskussion über die antisemiti-

schen Wurzeln der Bayreuther Festspiele in musikologischen Kreisen zu beziehen.

Finanziell unterstützt von vermögenden Stiftungen, belagerten die Projektmitarbeiter monatelang das Bayreuther Richard-Wagner-Archiv. Während der erste Teil des Katalogs Biografien von Künstler(innen) enthält, die aus Deutschland vertrieben wurden (wobei Lotte Lehmanns verfälschte Darstellung ihres Weggangs aus Deutschland in Michael H. Katers neuer Biografie aufgrund von Archivunterlagen inzwischen korrigiert worden ist), schildert der zweite Teil die Schicksale von denjenigen, die in dieser Zeit mit Bayreuth zu tun hatten. Der Katalog erreicht vor allem in den akribisch recherchierten Aufsätzen eine neue Qualität in der Erforschung der Rolle der Festspielleitung bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges. In fünf Beiträgen werden die Geschichte der Festspiele von 1889 bis 1944 (Hannes Heer, Boris von Haken, Sven Fritz und Jens Geiger) sowie die völkische und nationalsozialistische Bewegung in Bayreuth (Eckart Dietzfelbinger) umrissen. Den größten Raum nehmen Untersuchungen über Cosima Wagners Tätigkeit als Festspielleiterin ein, die von 1885 bis 1907 dauerte, mithin ebenso viele Jahre wie die Ära Siegfried Wagners, der jedoch nur kurz erwähnt wird. Das liegt daran, dass sich das Quellenmaterial zu seiner Festspielführung – ebenso wie das zur Zeit Winifred Wagners – noch weitgehend in Händen der Wagnerfamilie befindet. Siegfried Wagners antisemitischer Hass fällt in seinen Briefen weitaus gröber aus als der von Cosima. Öffentlich hat er sich allerdings anders geäußert, was gern als Beweis für seine „Lauterkeit“ in Rassenfragen interpretiert wird.

Zwei Behauptungen durchziehen die Katalogbeiträge: Cosima Wagner habe mit dem Ausschluss jüdischer Künstler und Künstlerinnen den Antisemitismus ihres Mannes noch übertroffen, und sie habe sich darüber hinaus im Gegensatz zu Wagner politisch betätigt. Beide sind zu hinterfragen. Wagner hat seine antijüdischen Äußerungen in der zweiten Auflage des *Judenthums in der Musik* noch verschärft (so spricht er darin von der „gewaltsamen Auswerfung des zersetzenden