

nenwerke gefunden hat: Die Opernvirtuosin Floria Tosca wird zur Protagonistin eines Theaterstücks für Sarah Bernhardt, aus dem Puccini in Kenntnis der Ausstrahlung dieser Schauspiel-Diva wiederum eine Oper macht. Diese Rezeptionslinie wird ihrerseits in den Selbstinszenierungen von *Tosca*-Darstellerinnen und späteren *Tosca*-Inszenierungen aufgenommen.

Die 16 methodisch durchaus unterschiedlich angelegten Beiträge geben einen aufschlussreichen Einblick in die Bühnenkultur des 19. und 20. Jahrhunderts. Die kompositorische Ausrichtung vieler Bühnenwerke auf bestimmte Künstler hin – für das 18. Jahrhundert bereits beschrieben – wird hier in der Person der Diva auch für die folgenden Jahrhunderte lebendig. Die ausgewählten Beispiele ermuntern dazu, die *Geschichte der Bewunderung* (Bronfen/Straumann, 2002) tatsächlich zu schreiben, denn diese wirft ihrerseits auf die Zusammenhänge von „Aufführungsereignis und Werktext“ (Dörte Schmidt, S. 247) ein neues und spannendes Licht.

(Januar 2012)

Antje Tumat

*Richard Wetz (1875–1935). Ein Komponist aus Erfurt. Hrsg. im Auftrag des Stadtarchivs Erfurt von Rudolf BENL. Erfurt: Stadtarchiv 2010. 367 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Erfurt. Band 3.)*

Richard Wetz ist kein uninteressanter Komponist, und eine mittlerweile ganz stattliche Anzahl von Einspielungen seiner Werke ermöglicht es, einen Eindruck von seiner kompositorischen Arbeit zu bekommen. Sich selbst in der Nachfolge Liszts und vor allem Bruckners verortend, war er ein zu seiner Zeit wichtiger Musiker in Erfurt, wo er lebte, und Weimar, wo er als Kompositionslehrer an der Hochschule tätig war. Er zeigte eine starke deutschnationale Komponente und ausgeprägte Antipathien: Mahler („eine meiner tiefsten künstlerischen Enttäuschungen“) lehnte er ebenso ab wie Strauss (Wetz über den *Rosenkavalier*: „das Niederträchtigste, das sich

denken lässt“ [S. 38]) und erst recht ausländische Komponisten („daß man jeden Verdi auf die deutsche Bühne bringt, ist einfach blöd“ [S. 38]). Die Musik der Avantgarde seiner Zeit ist für ihn „methodisierter Wahnsinn“ (S. 41). Größere Begeisterung bringt Wetz seinen eigenen Werken entgegen: „Ich bin so unendlich froh über all das, was aus meiner Seele quillt“ (S. 237). Mit schwächeren Kategorien als „unerhörter Gewalt“ und „tiefster Innigkeit“ geht es fast nie ab: Seine Musik bezeichnet er selbst als „Ungeheures“, das „gänzlich entscheidend sein wird“ und sich nur „unter Schmerzen unerhörter Art ans Licht ringt“ (S. 261), und seine eigenen Sätze seien „von zermalmender Wucht“ (S. 277).

Das vorliegende Buch, in dem, wie man sieht, Wetz ausgiebig zu Wort kommt, umfasst neun sehr unterschiedliche Beiträge. Unübersehbar ist es am Ideal einer klassischen „Leben und Werk“-Monografie orientiert. Den Hauptteil nimmt (mit 180 von insgesamt etwa 350 Seiten) ein biografischer Text des Herausgebers Rudolf Benl über die in Erfurt verbrachten Jahrzehnte Wetz' ein, wobei der Autor zeitlich auch darüber hinaus greift und eine von der Geburt bis zum Tode reichende Biografie zu schreiben unternimmt. Die Zeit in Weimar ist Gegenstand des zweiten Beitrages. Es folgen mehrere Werkbesprechungen und quellenkundlich orientierte Beiträge.

Leider macht vor allem die Lektüre des biografischen Teils keine große Freude. Das liegt erstens an dem fast völligen Verzicht auf Kontexte, Bezüge und Querverbindungen: Wetz' Position als glühender Anhänger der „Neudeutschen Schule“, seine Bedeutung als Komponist und Lehrer, seine nationalistischen Tiraden – all das ruft nach einer weiteren Perspektive anstatt nach einer detailfixierten Biografie. In diesem Buch aber bleibt der kulturelle, historische und musikalische Hintergrund ausgeblendet. Die Reflexion bleibt unterentwickelt, weil die Hoffnung überentwickelt ist, aus den im Kontext der Archive überlieferten Dokumenten heraus bereits zu einer konsistenten Darstellung gelangen zu können. Übergreifende Gesichtspunkte, unter denen die ausgebreiteten Fakten Bedeutung erhielten

und sich zu einem Bild zusammenschließen würden, sucht man vergebens.

Unbehagen verursachen außerdem die über weite Strecken herrschende kritiklose Haltung gegenüber dem Gegenstand und die Detailversessenheit, mit der noch die kleinste Nebensächlichlichkeit ausgeführt und in einem teilweise überbordenden Zitate- und Anmerkungsapparat belegt wird. Die kontextbefreite Sicht des Autors, der sich allein auf die ihm vorliegenden Materialien beschränkt und sich bemüht, seinen Gegenstand so makellos wie möglich darzustellen, stößt allerdings immer wieder an ihre Grenzen. Da ist etwa, um nur diesen Punkt herauszugreifen, das Datum des Eintritts in die NSDAP, über das Benl spekuliert, um es schließlich auf den Sommer 1933 zu verlegen. Bereits eine kleine Kontextrecherche hätte hier weiterhelfen können: Die NSDAP nahm ja nach dem 1.5.1933 zunächst keine Mitglieder mehr auf, so dass Wetz (wie über eine Million anderer Deutscher) im April eingetreten sein dürfte.

Störend ist schließlich auch, dass der von Wetz angeschlagene pathetische Tonfall sich auf die Autoren des Bandes ausbreitet, so, wenn berichtet wird, wie Wetz „die Größe Anton Bruckners aufging“ (S. 17), wenn Benl seinen Helden „auf dem Gipfelpunkt seines Schöpferturns angelangt“ sieht (S. 78) oder wenn es heißt: „Das Erleben seiner Schöpfungen [...] erschütterte den Komponisten“ (S. 80). Solche Sätze würden auch bei unzweifelhaft bedeutenden Komponisten merkwürdig berühren.

Die Beiträge der zweiten Hälfte des Bandes sind weniger problematisch. Erfreulich sachlich und mit wohlthuender Distanz zu ihrem Gegenstand behandelt Irina Lucke-Kaminiaz knapp die Tätigkeit Wetz' als Kompositionslehrer an der Weimarer Hochschule. Jens Nedetz befass sich mit den Klavierbegleitungen zu Wetz' Liedern und gibt mit seinen knappen, aber plastischen und treffenden Bemerkungen, vor allem aber mit einer größeren Anzahl von Notenbeispielen einen konkreten Eindruck von Wetz' Kompositionsweise. Bernd Edelmann vermischt in einem Text über die Symphonien Wetz' erneut dessen Selbstkommentare und programmatischen Äußerungen mit

eigenen analytischen Beobachtungen. Florian Schuck schlägt wieder einen sachlichen Ton an und bietet eine kluge und eindringliche Besprechung von Wetz' zweitem Streichquartett. Silvius von Kessel stellt das Requiem op. 50 als „ungeheuer schwieriges“ Stück und zugleich als „Spitzenwerk“, als „Gipfel seines Schaffens“ dar – Worte, die nach dem unmäßigen Selbstlob des Komponisten, das den ganzen Band durchweht, ebenfalls wenig erfreulich wirken. Leider bleibt auch der sachliche Ertrag der analytischen Besprechung hinter dem Anspruch zurück.

(Februar 2012)

Burkhard Meischein

*NORBERT GRAF: Die Zweite Wiener Schule in der Schweiz. Meinungen – Positionen – Debatten. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. 293 S., Abb., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Band 16.)*

Wer die an der Universität Bern entstandene Dissertation zur Hand nimmt, bemerkt rasch, dass sie der schweizerischen Kritik der Wiener Schule zwischen den 1910er Jahren und dem Zweiten Weltkrieg gewidmet ist. Das erste Eckdatum markiert die Anfänge der Rezeption der Wiener Schule. Das zweite verschwimmt oder erweist sich als flexibel, womit der Zeitgeschichte Rechnung getragen wird. Angesichts der vom Krieg verschonten Schweiz konnte es kaum ratsam sein, sich an das Geschichtsbild der großen Nachbarländer anzulehnen, aus deren Sicht das Kriegsende eine einschneidende Zäsur bedeutet. Die Offenheit des Zeitrahmens kommt im dokumentarischen Teil (Anhang) deutlich zum Tragen. Während die Liste von Aufführungen der Wiener Schule (Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern) den Zeitraum von 1913 bis 1952 (1957) durchmisst (S. 203–211), stammen die Abdrucke von Musikkritiken aus der Zeit zwischen 1920 und 1937 (S. 212–243).

Hinsichtlich der Konzeption der Arbeit spricht der Autor von „fünf einzelnen und in sich geschlossenen Abschnitten, die als Einzelstudien angelegt sind“ (S. 15). Sie umfassen Porträts zu Schönberg, Webern und Berg sowie