

Auch das Lächerliche, Bizarre und Grelle als Negation des Schönen sei neben diesem aufzunehmen. Dies erklärt die große Realitätsbezogenheit der Musik Mahlers: Durch die Einbeziehung der Parodie und des Grotesken (erste Symphonie, erster Satz) soll die menschliche Lebenswirklichkeit abgebildet werden.

Als grundlegend erscheinen die folgenden Aufsätze von Peter Jost (Mahlers Orchesterklang) und Peter Andraschke (Mahlers Schaffensprozess). Jost weist darauf hin, dass Mahler in seinen Symphonien eine radikale Wendung vom „Schön-“ zum „Funktionsklang“ vollzog: „Koloristik im Sinne eines für sich stehenden Klanges, wie sie von den Leitfiguren der Instrumentationskunst des 19. Jahrhunderts [...] effektiv eingesetzt wurde, sucht man tatsächlich bei Mahler nahezu vergeblich“ (S. 115). Der reine Schönklang, wie er von Wagner oder auch von Richard Strauss immer wieder realisiert wurde, hatte bei Mahler, dessen Musik „Wahrheit“ oder besser „Wahrhaftigkeit“ auszudrücken hatte, womit er sich mit den ästhetischen Auffassungen Schönbergs deckt, keinen Platz. Dass Mahler im Laufe seiner Entwicklung als Komponist die Instrumentation immer mehr verfeinerte, bestätigt diese ästhetische Maxime: Liederzyklen wie die *Kindertotenlieder*, das *Lied von der Erde* oder auch ansatzweise die neunte Symphonie zeigen eine fast kammermusikalische Transparenz, die die Technik einer solistischen Klangaufspaltung des großen Orchesters immer weiter vorantrieb, was Schönberg konsequent weiterführte (Fünf Orchesterstücke op. 16).

Peter Andraschke versucht Mahlers Schaffensprozess detailliert nachzuzeichnen, sofern dies aufgrund des nicht sehr zahlreichen und weit verstreuten Quellenbestandes überhaupt möglich ist: Mahler empfing seine Themen und Motive häufig bei Spaziergängen in freier Natur. Am Schreibtisch entstand dann zunächst eine Skizze, auf deren Basis das Particell ausgearbeitet wurde. Die Instrumentation erfolgte in Form einer ersten Niederschrift der Partitur, aus der dann die Partiturreinschrift hergestellt wurde. Selbst nach der Uraufführung einer Symphonie nahm Mahler

häufig noch Änderungen vor. Diese betrafen ausschließlich die Instrumentation und somit das Klangbild. Selbst wenn die Studienpartitur bereits gedruckt vorlag, gingen diese Änderungen dann in die Dirigierpartitur ein.

Es folgen im Handbuch detaillierte Analysen der Werke, Aufsätze zur Rezeption und zur Geschichte der Einspielungen der Werke. Ein Werk- und Autorenverzeichnis und ein Namensregister runden den Band ab. Das Buch stellt sowohl für den Mahler-Forscher als auch für den Mahler-Liebhaber eine wichtige Orientierungshilfe dar.

(September 2011) *Rainer Boestfleisch*

*GLEND A DAWN GOSS: Sibelius. A composer's life and the awakening of Finland. Chicago/London: University of Chicago Press 2009. XVII, 549 S., Abb., Nbsp.*

Jean Sibelius wird außerhalb Deutschlands und Frankreichs zu den bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts gezählt. Dies erklärt die ungleich regere Erforschung seines Lebens und Werks nicht nur in Nordeuropa, sondern auch in Großbritannien und vor allem den USA. Insbesondere in den letzten anderthalb Jahrzehnten sind in dichter Folge etliche Standardwerke über Sibelius erschienen. Das vorliegende Buch wird ohne Zweifel auch eines werden.

Glenda Dawn Goss gehört zu den wichtigsten Sibeliusforschern der Gegenwart. Ihr Buch über das Leben des finnischen Nationalkomponisten und die „Selbstfindung“ seiner Nation – in diesem Zusammenhang die am besten passende Übersetzung für den Terminus „awakening“ – spannt einen weiten (kultur-) geschichtlichen Bogen, angefangen von der politischen Situation des Großfürstentums Finnland im 19. und frühen 20. Jahrhundert, über die literarische Kanonbildung dieser Zeit und eine eingehende Beschreibung des künstlerischen Milieus in Helsinki bis hin zu den ersten Jahren der Unabhängigkeit Finnlands von Russland. In diese ausführliche Beschreibung des historischen und

kulturellen Hintergrunds werden Sibelius' Biografie und einige pointierte Beschreibungen seiner Werke eingebettet. Methodisch verfährt die Verfasserin vielfältig. Unter anderem geht es auch um Genderaspekte, also vor allem um die Konzepte von Männlichkeit, die zur Zeit der Jahrhundertwende in Finnland virulent wurden und denen sowohl Sibelius' Image in der Öffentlichkeit als auch sein Werk Rechnung trägt. Integraler Bestandteil dieser Konzepte war beispielsweise die ins Extreme gesteigerte Ernsthaftigkeit, mit der sich die finnischen Künstler der Jahrhundertwende präsentierten.

Die Entstehung der finnischen Nation war, wie Goss darlegt, alles andere als ein zielgerichteter Prozess. Überhaupt stellt die Verfasserin etliche grundlegende Theoreme der finnischen Historiografie in Frage und zeichnet auch ein anderes Sibeliusbild, das in Fachkreisen für Kontroversen sorgen dürfte. Besonders drastisch fällt ihre Bewertung von Sibelius' Kompositionstätigkeit im unabhängigen Finnland aus. Nahm man in der Regel bisher an, dass mit der politischen Unabhängigkeit von Russland im Jahre 1917 für die Finnen und ihre Intellektuellen ein lange gehegter Traum in Erfüllung ging, so konstatiert Goss völlig zutreffend eine kontinuierliche Abnahme von Sibelius' Produktivität nach 1917, die zu einer fast dreißig Jahre währenden Kompositionsblockade und schließlich sogar zur Vernichtung vieler unveröffentlichter oder unvollendeter Werke in den 1940ern durch den Komponisten führte. Dieser rätselhafte Hang zur Zerstörung des eigenen Werks wie auch das jahrzehntelange „Schweigen von Ainola“ hat bisher jeden Sibeliusforscher zu einem eigenen Erklärungsversuch gereizt. Goss' Erklärung ist in ihrer Einfachheit und Durchschlagskraft bestechend: Das Finnland, das nach 1917 entstand, war Sibelius' Sache nicht. Weder der Militarismus der „Weissen“ noch die politischen Erfolge der „Roten“ – wie im post-zaristischen Russland gab es in Finnland einen kurzen, aber überaus folgenreichen Bürgerkrieg – behagten ihm. Sibelius, der zur Zeit der finnischen Unabhängigkeit bereits über 50 Jahre alt war, hatte sein Leben

bis dahin unter den russischen Zaren verbracht und war in seinem politischen Denken von dieser imperialen Epoche der finnischen Geschichte geprägt. Mit einem demokratischen Finnland hatte er wenig gemein. Doch damit nicht genug: Da er zu den herausragenden Repräsentanten seines Landes im Ausland gehörte, lastete auf ihm – so Goss – ein gewaltiger Druck, auch im jungen demokratischen und in seinem Fortbestand überhaupt nicht gesicherten Finnland weiterhin die Rolle des Nationaltonsetzers zu spielen. Das Denkmal, das ihm sein Land bereits zu Lebzeiten errichtete, entsprach in seinem in der Natur der Sache liegenden Schematismus nun aber nicht den Tatsachen und hatte darüber hinaus eine bedrückende Einengung seiner künstlerischen Kreativität zur Folge. Das führte laut Goss zu einer tiefen Verunsicherung des alternden Sibelius' und schließlich zum völligen Verzicht auf das Komponieren. Obwohl er sich in seinem Schaffen seit der Jahrhundertwende aktuellen Einflüssen wie dem französischen Klassizismus und sogar der Atonalität der Wiener Schule öffnete und bis zum Ende des Ersten Weltkrieges einen ausgesprochenen Hang zum musikalischen Experiment an den Tag legte, ist es ihm aufgrund der „Verknöcherung“ (S. 437) des Sibeliusbildes im unabhängigen Finnland nicht gelungen, sich anders denn als ewiger Nationalromantiker profilieren zu können. Die heterogene Qualität von Sibelius' Kompositionen auf nationale Texte oder für nationale Feierlichkeiten vor und nach 1917 wird in Goss' Darstellung ebenso offensichtlich wie der Grund, weshalb die Quelle seiner Produktivität im Laufe der 1920er Jahre versiegte. Die übergroßen Huldigungen, die ihm in seinem Land zuteil wurden, brachten also paradoxerweise seine kompositorische Arbeit zum Erliegen.

Goss' These ist, kurz gesagt, genauso überzeugend wie ihre konzise Präsentation des Materials. Ihr gelingt es, die Dialektik der Ikonisierung Sibelius' im eigenen Land, die in Art und Umfang ihresgleichen sucht, prägnant und schlüssig aufzuzeigen. Ihre Arbeit regt zu weiterführenden Fragen an, die nicht als Kritik verstanden werden sollen. Neben

Sibelius' Beziehungen zum russischen Zarenreich, Frankreich, England und den USA wird etwa Sibelius' Beziehung zu Deutschland nur recht knapp geschildert, die für ihn doch von eminenter Bedeutung war. Gewiss, es sind schon etliche Studien zu diesem Thema erschienen, das mit seinem großen Umfang Goss' umfassende Präsentation womöglich zu sehr auf diese eine kulturelle Beziehung eingengt hätte. Dennoch hätte sie hier etliche weitere Bestätigungen für ihre These finden können.

Das Buch ist in opulenter Aufmachung erschienen und zeichnet sich neben der gründlichen Recherchearbeit vor allem durch seinen erzählerischen Schwung aus. Goss gelingt es, eine Menge von Fakten und Theorien mit Leichtigkeit und einem Schuss Ironie, teilweise mit persönlichen Statements durchsetzt, auf engem Raum wiederzugeben, ohne dabei an irgendeiner Stelle unwissenschaftlich oder schwer verständlich zu werden. Sowohl Sibeliusneulinge als auch -experten werden diese umfangreiche Studie mit Gewinn lesen.

(September 2011)

Martin Knust

*Lied und Lyrik um 1900. Hrg. von Dieter MARTIN und Thomas SEEDORF. Würzburg: Ergon-Verlag 2010. 219 S., Abb., Nbsp. (Klassische Moderne. Band 16.)*

Liest man die Stichworte ‚Lied‘, ‚Lyrik‘ und ‚1900‘, kommen einem Komponisten und Dichter wie Debussy, Mahler, Strauss, Hofmannsthal, Dehmel und George in den Sinn oder Begriffe wie Jugendstil und Fin de siècle. Leider decken die elf in diesem kleinen Bändchen versammelten Beiträge von fünf Literatur- und sieben Musikwissenschaftlern nur ein schmales, auf den deutschsprachigen Raum beschränktes Spektrum des thematisch Möglichen ab. So reizvoll es gewesen sein mag, im Rahmen einer Jugendstil-Ausstellung des Badischen Landesmuseums und in Kombination mit musikalischen Darbietungen der Meisterklasse Liedgestaltung der Karlsruher Musikhochschule wieder einmal, mit Peter Horst Neumann, dem Eröffnungredner

der Tagung, zu sprechen, über „das Gemeinsame von Lied und Lyrik“ (S. 15) nachzudenken: Zweifel sind angebracht, ob all das, was an einer solchen ‚interdisziplinären‘ Tagung vorgetragen wurde, auch in den Druck gegeben werden musste. Symptomatisch der Satz der Herausgeber in ihrem gemeinsamen Beitrag „Integration der Künste. Lied und Lyrik in Kultur- und Kunstzeitschriften der Jahrhundertwende“, man wolle nicht „das Quellencorpus erschöpfend“ erschließen und das „zu Gebote stehende Material umfassend“ ausbreiten (S. 186f.), was sie in der Tat nicht tun, wenn sie sich mit „ambitionierte[n] und exklusive[n] Kunstzeitschriften“ (S. 190) befassen, in denen gelegentlich Notenbeilagen abgedruckt wurden, dabei aber die wichtigen *Blätter für die Kunst* des George-Kreises unerwähnt lassen. Schon äußerlich fällt auf, dass nach Abzug von Blanko-Seiten, derjenigen des Inhaltsverzeichnisses, des Registers (in dem sämtliche in den Fußnoten genannten Namen fehlen), der Abbildungen und der Notenbeispiele nur etwa 150 Druckseiten inhaltlichen Textes übrig bleiben. Mehr als 30 ganzseitige Abbildungen, deren Herkunft oft unklar und deren grafische Qualität unbefriedigend ist, finden sich bis auf eine Ausnahme in den Beiträgen der Musikwissenschaftler, als ob es ihnen, im Unterschied zu ihren Kollegen von der Germanistik, schwerfiel, ihre Befunde präzise ausformuliert ins Wort zu fassen. Die Frage muss erlaubt sein, was seitenlange Notenbeispiele, aus alten Ausgaben gescannt, für einen Erkenntnisgewinn bringen, wenn im Text nur beiläufig auf die jeweilige Musik eingegangen wird, von dem nichtssagenden ganzseitigen Abdruck damaliger Zeitschriftentitel zu schweigen.

Peter Philipp Riedl bemüht Ludwig Wittgenstein für den romantischen Unsagbarkeits-topos: Wovon man nicht reden könne, davon könne man zumindest singen. Mit der Interpretation zweier Gedichte von Hofmannsthal und Trakl weist er daraufhin, dass Musik „eine eigenständige Sprache jenseits der Sprachen“ (S. 61) bilde („Semantik des Unsagbaren. Über das Verhältnis von Sprache und Musik in der Lyrik um 1900“). Antonia Egel entfaltet in