

fältiges Material für weitergehende Untersuchungen bereitstellt, die einerseits soziale, kommunikative und politische Strukturen sowie das dichterisch-musikalische Profil der Berliner Liedertafel selbst vertiefend behandeln, andererseits in regionalen Vergleichen die Differenzierung unseres Bildes vom institutionalisierten Männergesang vortreiben könnten.

(März 2016)

Katharina Hottmann

*HANNAH LÜTKENHÖNER: Eduard Lassens Musik zu Goethes „Faust“ op. 57. Studien zur Konzeption, zu den Bühnenfassungen und zur Rezeption. Sinzig: Studio-punkt-Verlag 2015. 232 S., Abb., Nbsp. (Musik und Theater. Band 10.)*

Eduard Lassen amtierte in Weimar als Hofkapellmeister fast 40 Jahre lang und vermochte es so, das Weimarer Hoftheater entscheidend zu prägen. Insbesondere seine Wagner-Aufführungen fanden große Beachtung. 1874 führte er *Tristan und Isolde* erstmals nach der Münchner Uraufführung auf, bereits 1870 brachte er im Sinne einer Festspielidee den *Fliegenden Holländer*, *Lohengrin*, *Tannhäuser* und *Die Meistersinger von Nürnberg* auf die Weimarer Bühne. Zu Gast waren u. a. Franz Innozenz Nachbaur und Mathilde Mallinger, die die in Weimar gebotenen Partien des Stolzing bzw. der Eva auch in München bei der Uraufführung gesungen hatten. Als Komponist ist Eduard Lassen hingegen wenig spektakulär in Erscheinung getreten. Seine Romantische Oper *Landgraf Ludwigs Brautfahrt* wurde in Weimar, nachdem sie in Brüssel abgelehnt worden war, lediglich dreimal aufgeführt, die Oper *Frauenlob* bereits nach zwei Aufführungen abgesetzt, und auch dem Einakter *Der Gefangene* erging es nicht besser. Eine Ausnahme im kompositorischen Schaffen Lassens bildet lediglich seine Musik zu Goethes *Faust*, die, aus Anlass der „Säkularfeier der Ankunft Goethes in Weimar“ 1876 komponiert, sich

in Weimar so großer Beliebtheit erfreute, dass sie über ein halbes Jahrhundert im Repertoire blieb und Goethes *Faust* zu einem Mysterienspiel werden ließ, das, wären da nicht auch Aufführungen über die Grenzen Weimars hinaus gewesen, einen ähnlichen Stellenwert in der Klassikerstadt gehabt hätte wie Wagners *Parsifal* in Bayreuth.

Hannah Lütkenhöner widmet sich in ihrer Arbeit intensiv und mit großem Engagement der Schauspielmusik zu den beiden Teilen des *Faust* und ihren bühnenpraktischen Realisierungen. Bei der im Studio-Verlag erschienenen Publikation handelt es sich jedoch um keine Dissertationsschrift, sondern „lediglich“ um eine erweiterte Masterarbeit, die auf anschauliche Art und Weise zeigt, was für die Musik- und Theaterwissenschaft zwar inzwischen zu einem Gemeinplatz geworden ist, aber doch recht selten im Einzelnen konkret illustriert wurde: dass gerade im Bereich der Schauspielmusik der Werkbegriff nicht auf den Text bzw. Notentext beschränkt bleiben kann, sondern dass neben der Autoren- und Komponistenintentionalität den bühnenpraktischen Realisierungen und damit der Aufführungs- und Interpretationsintentionalität ein kaum minder bedeutender Stellenwert zukommt.

Von Lassens umfangreicher Schauspielmusik zu Goethes *Faust* wurden gleich mehrere Bühnenadaptionen erstellt, die sich von Aufführungsort zu Aufführungsort unterschieden und damit ein jeweils neues Werkzeug implizierten. Hannah Lütkenhöner rekonstruiert in ihrer Arbeit ambitioniert gleich mehrere dieser Bühnenfassungen, vorwiegend auf der Basis des im Thüringischen Landesmusikarchiv verwahrten Konvoluts historischer Aufführungsmaterialien. Das ist eine philologische Herausforderung, da sie nicht nur in Weimar verwendet, sondern auch an andere Theater (u. a. Hannover, Breslau, Leipzig, Oldenburg, Düsseldorf) verliehen worden sind, wie entsprechende Eintragungen in den Stimmenmaterialien beweisen. Die Autorin zeigt gleichwohl Sensibi-

lität im Umgang mit Handschriften, argumentiert zielgerichtet und ordnet die einzelnen Partiturschichten und Eintragungen den jeweiligen Aufführungen relativ plausibel zu, allerdings ohne die einzelnen Schreiber exakt identifiziert zu haben oder entsprechende Schriftproben, um der Nachvollziehbarkeit willen, zu reproduzieren.

Ein weiterer Schwerpunkt der Arbeit liegt auf der Analyse der Schauspielmusik an sich, namentlich auf der von Lassen verwendeten Leitmotivtechnik. Da Lassen ein begeisterter Wagnerianer war, ist dieser Ansatz sinnvoll, und auch die Affinitäten, die Lütkenhöner zu Wagners *Tristan* entdeckt, haben vor dem Hintergrund der Biographie Lassens, auf die die Autorin allerdings kaum eingeht, Plausibilität. Lütkenhöner versucht vor allem, nicht nur die Metamorphosen der Leitmotive beschreibend auf den Begriff zu bringen, sondern auch eine Erklärung derselben im Rekurs auf das Drama zu geben. Man vermisst hier allerdings mitunter tiefer gehende Deutungen, insbesondere mit Blick auf die Dramaturgie der Szenen, wie überhaupt die Ausführungen über Goethes *Faust*, den Lassen in der Bearbeitung Otto Devrients musikalisierte, spärlich sind. Von einer interdisziplinären Studie würde man gerade dies erwarten. Immerhin zieht Lütkenhöner aber die lange Tradition der Tonartencharakteristik, die sie in Bezug zu den mittels der Leitmotive charakterisierten dramatis personae setzt, als Erklärung heran.

Die Argumentation der Autorin ist fasslich, pointiert, mitunter allerdings auch etwas monokausal. So führt Lütkenhöner den Sachverhalt, dass die Musik Lassens in Vergessenheit geraten ist, ausschließlich darauf zurück, dass Lassen ein jüdischer Komponist war und seine Kompositionen im Dritten Reich verboten wurden. Bereits ein flüchtiger Blick auf die Weimarer Theaterzettel zeigt jedoch, dass man bereits im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts auf Musik von Carl Eberwein, Felix Weingartner und anderen Komponisten zurückgriff,

den *Urfaust* meist mit der Musik Eberweins und *Faust I* nahezu kontinuierlich mit der Musik Karl Pembaur's spielte. Lediglich *Faust II* wurde noch bis 1933 mit der Musik Lassens realisiert, allerdings auch nicht mehr in der Textfassung Otto Devrients, sondern ab 1925 in der des Regisseurs Franz Ulbrich. Darüber hinaus erzielte Gounods *Faust* im dritten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts in Weimar eine beeindruckende Aufführungsfrequenz. Auseinandersetzungen mit Sachverhalten wie diesen und mit der allgemeinen *Faust*-Rezeption selbst hätten die Frage danach, warum die Musik Lassens in Vergessenheit geriet, zweifellos einer tiefer gehenden Beantwortung zuführen können. Es ist allerdings dennoch richtig, dass Lassens Musik zu *Faust II* nach 1933 in Weimar durch die Tonglossen Carl Ferrands ersetzt worden ist.

Beeindruckend erscheint die Zusammenstellung der Rezensionen über Lassens Schauspielmusiken zu Goethes *Faust* im Anhang, die die überregionale Strahlkraft dieser Musik unterstreicht und auch für die Geschichte der *Faust*-Rezeption von Interesse ist. Redaktionell und optisch ist das Buch ein Schmuckstück, von einigen falschen Trennungszeichen (S. 48f.), nicht hochgestellten Fußnotennummern im Haupttext (S. 30) oder stehengebliebenen flapsigen Gattungsbezeichnungen („Wagners Opernzyklus *Der Ring des Nibelungen*“) abgesehen.

(März 2016)

Axel Schröter

*Musik im Spannungsfeld zwischen nationalem Denken und Weltbürgertum. Franz Liszt zum 200. Geburtstag. Hrsg. von Dorothea REDEPENNING. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2015. 311 S., Abb., Nbsp. (Germanisch-Romanische Monatschrift. Beiheft 67.)*

Franz Liszt gilt als Kosmopolit par excellence; dabei hat er sich immer wieder