

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

als ungarischer Patriot artikuliert und auch mit anderen nationalen Bewegungen sympathisiert. Dass diese beiden zunächst widersprüchlich anmutenden Aspekte durch eine „vielschichtige Dialektik“ verbunden sind, ist die Kernthese des von Dorothea Redepenning herausgegebenen Sammelbands, der auf eine Heidelberger Tagung im Jubiläumsjahr 2011 zurückgeht. Die 15 Beiträge sind zu drei Blöcken gruppiert, die einen Bogen von kulturpolitischen Entwürfen über werk-ästhetische Fallbeispiele bis zu Rezeptions- und Transferprozessen schlagen.

Im ersten Teil wird das für Liszt biographisch wie schöpferisch zentrale Verhältnis von Kultur und Politik aus sehr unterschiedlichen Perspektiven betrachtet. Detlef Altenburg (Weimar) diskutiert Liszts Programm des „Neuen Weimar“ und seine vielfältigen Aktivitäten in den 1850er Jahren vor dem Hintergrund der Weimarer Fest- und Memorialkultur. Als „Schlüssel zu den geschichtsphilosophischen Prämissen“ des Komponisten gilt ihm die Schrift *De la Fondation-Goethe à Weimar*, die er in Kontinuität zu dem Bildungs- und Weltliteraturkonzept Goethes sieht. Dagegen betont der Historiker Klaus Ries (Jena) den Unterschied zwischen dem universal geprägten „romantischen Nationalismus“ um 1800 und der bereits nationalistischen „deutschen Universalität“ des Projekts der Goethe-Stiftung. Bei seiner These, Liszt habe in seiner Schrift den Nationalismus der Stiftungsinitiatoren noch zugespitzt (durch Umformulierung des Ziels von „Versittlichung des Volkes“ zu „Fortschritt der Nation“), wäre jedoch zu bedenken, dass der Akzent für Liszt auf dem Fortschritt lag (politisch wie künstlerisch) und dass er seine Schrift (ebenso wie die Vision von „la nouvelle Weymar“) original auf Französisch formulierte. Es wäre sehr aufschlussreich, Liszts Verhältnis zu Nation und Patriotismus im französischen Kontext dieser Begriffe zu untersuchen, welcher für ihn angesichts seiner Pariser Sozialisation relevanter gewesen sein dürfte als der deutsche Diskurs.

Wie stark auch Liszts Weimarer Umfeld französisch geprägt und europäisch vernetzt war, dokumentiert Nicolas Dufetel (Angers/Paris) anhand der Tagebücher und Briefe des Großherzogs Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach, die dieser Enkel Zar Pauls I. überwiegend in französischer Sprache verfasste. Dufetel zeigt den Einfluss Liszts auf den jungen Fürsten, aber auch dessen Engagement für den Künstler, etwa durch Aufträge (wie die Ouvertüre zu *Tasso*) oder durch Unterstützung von Liszts Eheprojekt, und er erörtert den gemeinsamen Versuch der beiden, Weimar als kulturellen Gegenpol zur neuen Reichshauptstadt Berlin zu positionieren.

Dorothea Redepenning betont ebenfalls die nachhaltige Bedeutung des französischen Einflusses auf Liszt. Sie lenkt den Blick auf die für den Komponisten einschneidende Erfahrung des Deutsch-Französischen Kriegs und des daraus resultierenden Paradigmenwechsels zu einem ausschließenden, intoleranten Nationalismus in beiden Ländern (ebenso wie in Ungarn), der das von Liszt verfolgte Ideal eines „Miteinander“ der Nationen zerbrechen ließ. Als eine Reaktion auf diese Erfahrung deutet Redepenning die oft resignative, auf Apotheosen verzichtende Haltung in Liszts Spätwerk sowie die gesteigerte Internationalisierung des Repertoires der darin bearbeiteten oder zitierten Stücke.

Den wachsenden Zwiespalt zwischen Liszt und dem Mainstream des deutschen Musikdiskurses akzentuiert auch Jonathan D. Bellman (Northern Colorado) anhand der widersprüchlichen Rezeption des „style hongrois“, der zwar auch von anderen Komponisten wie Brahms verwendet, jedoch zunehmend abschätziger beurteilt wurde (Bellman skizziert dies vor allem an Wagner-Zitaten; um die von ihm betonte Kontinuität dieser Haltung im Musikschrittmum des 19. und 20. Jahrhunderts zu belegen, hätte man auch auf Franz Brendels Universalstilthese verweisen können).

Das vielstimmige Bild der programmati-

schen Aufsätze des Bandes wird durch die werkanalytischen Beiträge weiter ausdifferenziert. Gunnar Hindrichs (Basel) legt am Beispiel der *Ungarischen Rhapsodien* dar, wie Liszt mithilfe national konnotierter Stilelemente und einer „rhapsodischen Virtuosität“, die in Gegensatz zum deutschen Werkkonzept stehe, „indirekte Musik“ (also Musik über Musik) schreibe und so einen „reflexiven Abstand zur Nation“ gewinne. Den hohen Stellenwert intertextueller Referenzen für Liszt unterstreicht auch Cord-Friedrich Berghahn (Braunschweig) in seinem Beitrag zur Intermedialität in den *Années de pèlerinage* und ihren Vorbildern bei Walter Scott und Victor Hugo. Rossana Dalmonte (Bologna) widmet sich universalen und volkstümlichen Zügen in Liszts Kirchenmusik (anhand des *Pater noster II*), während Agnes Watzatka (Budapest) den nationalen Kontext der *Ungarischen Krönungsmesse* beleuchtet.

Der dritte Teil des Bandes hat neben der rezeptionsgeschichtlichen auch eine komparatistische Komponente, indem er ähnliche Fälle der Interaktion von Nationalem und Weltbürgertum einander gegenüberstellt. Bei Bedřich Smetana kommt nach Kenneth DeLong (Calgary) beides zusammen, da er nicht nur stark von Liszt beeinflusst wurde, sondern sich auch wie dieser bewusst zum Engagement für eine Nation entschieden habe, deren Sprache er nicht beherrschte. Ebenso aufschlussreich ist der Vergleich mit dem von Elena Chodorkovskaja skizzierten Fall Anton Rubinstejns, dessen Verdienste um die Entwicklung der Musikkultur seines Landes mindestens ebenso groß sind wie bei Smetana und Liszt, dem jedoch aufgrund seiner jüdischen Abstammung die Zugehörigkeit zur russischen (Kultur-)Nation oft abgesprochen wurde. Weitere Facetten zum Thema Musik und Nation liefern Jens Heselager (Kopenhagen) mit einem Beitrag zur antideutschen Kantate *Slaget ved Fredericia* (1850) des dänischen Komponisten Henrik Rung und ihren Anleihen beim franzö-

sischen Exotismus sowie Valentina Sandu-Dediu (Bukarest) mit einem Überblick zu Liszts Reisen nach, Kompositionen über und Einflüsse auf Rumänien. Auf eine internationale Rezeptionsperspektive bis ins 20. Jahrhundert weitet sich der Blick in den beiden abschließenden Texten: Susanne Fontaine und Thomas Menrath (Berlin) erörtern die Vorbildrolle Liszts für Ferruccio Busoni und dessen Spieltechnik; Thomas Schipperges (Tübingen) präsentiert eine virtuose, bisweilen augenzwinkernde Studie zum Diskurs über „Lisztschüler“ vor dem Hintergrund des Konzepts des „lieu de mémoire“.

Der Band liefert zahlreiche neue Erkenntnisse, Anregungen und Perspektiven; zugleich macht er darauf aufmerksam, wie viel in der Liszt-Forschung immer noch zu tun bleibt.

(März 2016)

Stefan Keym

TOBIAS JANZ: *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*. Paderborn: Verlag Wilhelm Fink 2014. 582 S., Abb., Nbsp.

Tobias Janz versteht es, brisante und auch unbequeme aktuelle musikwissenschaftliche Fragestellungen auf den Punkt genau zu artikulieren und auf hohem Niveau zu diskutieren, wobei er stets den Blick über den Horizont des eigenen Faches hinaus weitet. Dies belegt bereits der erste Text des vorliegenden Bandes, in dem er sich mit einer notwendigen Neuverortung der Musikwissenschaft zwischen Kunst- und Kulturwissenschaft auseinandersetzt – ein Navigieren zwischen der Scylla eines „normierten Kunstbegriffs“ und der Charybdis eines „bodenlosen Kulturrelativismus“. Sein überzeugendes Plädoyer für die Beibehaltung einer „Kunstmusikwissenschaft“ (S. 48), die allerdings die Modifikationen des Kunstbegriffs der vergangenen hundert Jahre zu reflektieren habe, gibt den Freiheitsanspruch, der im Rahmen der traditionellen Autonomieästhetik mit der Idee ästhetischer Erfahrung verbunden