

Zwei Beiträge nähern sich dem Thema der musikalischen Interpretation aus der Perspektive der Gender Studies. Cordelia Miller befasst sich mit der „Musikalische[n] Interpretation im Geschlechterdiskurs des 19. Jahrhunderts“. Sie beschränkt sich dabei auf Instrumentalistinnen, über deren Abwertung im Kontext eines männlich dominierten Musiklebens freilich schon viele Studien vorliegen. Einem Spezialthema ist der bei weitem umfangreichste Beitrag des Bandes gewidmet. Hannah Lindmaier untersucht „Handlungsmöglichkeiten von Gitarristinnen des 19. Jahrhunderts vor dem Spiegel der Geschichtsschreibung“. Als Beispiel dient ihr die Biographie der Gitarristin Catharina Pratten. Ihr hatte die Autorin bereits ihre Masterarbeit gewidmet, deren Ergebnisse offenbar zu einem beträchtlichen Teil in diesen Beitrag eingeflossen sind. Mit dem Generalthema des Bandes hat dieser stark sozialgeschichtlich ausgerichtete Aufsatz allerdings nur am Rande zu tun. Das gilt auch für Gesa Finkes Ausführungen zum „Konzept des Steinway Artists zwischen Marketing und Mäzenatentum“. Die Autorin bekundet zwar die Absicht, „an Überlegungen von Beatrix Borchart“ anzuknüpfen, „Interpretationsgeschichte mit Aspekten des kulturellen Handels zu verbinden“ (S. 141), kommt aber über eine Darstellung der Methoden, mit denen die Firma Steinway & Sons große Pianisten zu Werbezwecken für sich einsetzte, nicht hinaus.

Richard Braun verweist auf die „Aktualität der Aufführungspraxis der Zweiten Wiener Schule“ und fasst knapp zusammen, was zur Vortragslehre des Schönberg-Kreises seit langem bekannt ist. Erst zum Schluss formuliert er vorsichtig einige Einwände, ohne diese aber auszuführen. Hermann-Christoph Müller befasst sich mit der „Interpretation indeterminierter Musik“. Anhand von drei Beispielen zeigt er unterschiedliche Strategien von Interpreten im Umgang mit den offenen Strukturen von John Cages *Variations II*, Karlheinz Stockhausens *Prozes-*

sion und Cornelius Cardews *Treatise*. Indetermination, die Offenheit des Notentextes, ist für Müller offenkundig ein Phänomen allein der Neuen Musik. Ein Blick zurück in die ältere Musikgeschichte hätte ein anderes, komplexeres Bild ermöglicht.

Aus dem Reichtum seiner Erfahrung als Forscher, der die Diskologie, die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Tonträgern, im deutschsprachigen Raum etabliert hat, fragt Martin Elste nach „Nationalität und Internationalität der musikalischen Interpretation“. Er kann auf die große Rolle verweisen, die Schallplattenfirmen bei der Durchsetzung bestimmter Aufführungsstile besaßen. Elste gewährt zum einen spannende Einblicke in die Entstehung und Wirkungsgeschichte des sogenannten Wiener Mozart-Stils, zum anderen kann er deutlich machen, dass es auch in der Bach-Interpretation „einen bedeutenden österreichischen Einfluss“ (S. 202) gegeben hat. Während die Wirkung, die Nikolaus Harnoncourt seit den 1960er Jahren erzeugte, allgemein bekannt sind, ist die Rolle, die Herbert von Karajan in der Geschichte der Bach-Interpretation spielte, weitgehend vergessen.

Den Beschluss bildet ein kurzer Beitrag des Pianisten Anthony Spiri, der sich mit überzeugenden Argumenten für den Gebrauch einer ungleichstufigen Stimmung bei der Aufführung von Werken bis hinein in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts ausspricht.

(April 2017)

Thomas Seedorf

ELISABETH BAUCHHENS: Eugen Szenkar (1891–1977). Ein ungarisch-jüdischer Dirigent schreibt deutsche Operngeschichte. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2016. 348 S., Abb.

Wer je in seiner Arbeit auf den Namen des Dirigenten Eugen Szenkar gestoßen ist und daraufhin versucht hat, Näheres über

diesen in Erfahrung zu bringen, wird ermes- sen und schätzen können, welche Pionier- tat Elisabeth Bauchhenß mit der nun vor- liegenden Biographie dieses außergewöhn- lichen und zu Unrecht in Vergessenheit geratenen Musikers geleistet hat. Die Au- torin, studierte Zoologin, hat sich aus per- sönlicher Motivation als „Mensch mit viel Freizeit nach Abschluss des Berufslebens“ (S. 8) einer beeindruckenden Recherchear- beit unterzogen, die zu leisten die institu- tionalisierte Musikforschung verabsäumt hat. Die großen Lexika unseres Fachs haben den Künstler nahezu vollständig übergan- gen. Sechs marginale Erwähnungen in der MGG² sind erst seit kurzem über die Voll- textsuche der Onlineversion gezielt auffind- bar. Eine 1970 unter dem Titel *Mein Weg als Musiker* von Szenkar selbst verfasste Auto- biographie (Berlin 2014) blieb bis vor weni- gen Jahren unpubliziert, war Insidern aber im Manuskript zugänglich und bildete den Ausgangspunkt für einen (von Bauchhenß nicht erwähnten) Essay Wilfried Trübiger, der 2004 im Booklet einer Szenkar gewid- meten CD-Box des Labels archiphon (ATC- 136/38) veröffentlicht wurde.

Über Szenkars Autobiographie hinaus- gehend sind die von Bauchhenß verarbei- teten Hauptquellen – insbesondere für die Zeit vor 1950 – aus Szenkars Familienkorre- spondenz, aus teils gesammelten, teils lokal archivierten Programmzetteln, aus Presse- ankündigungen und Kritiken erschlossenen Aufführungsdaten, aus denen die Autorin minutiös die Chronologie dieses Künstlerle- bens rekonstruiert.

1891 in eine jüdische Musikerfamilie in Budapest geboren, durchläuft Szenkar die übliche Kapellmeisterkarriere, die ihn über kleinere Engagements in Budapest, Prag, Salzburg und Dresden zu einer ersten lei- tenden Funktion in Altenburg (Thüringen) und später über die Frankfurter Oper und die Große Volksoper Berlin an das Städti- sche Opernhaus Köln führt, wo er als Nach- folger Otto Klemperers von 1924 bis 1933

seine wichtigste Wirkungsstätte findet. Dass die Darstellung der kleineren Engagements streckenweise vornehmlich im Referieren von Spielplänen und Kritiken besteht, ist der Quellenlage geschuldet, macht aber sehr deutlich, dass die wohl bekannteste Epi- sode aus Szenkars Leben, der 1926 erfolgte Skandal um die Uraufführung von Béla Bartóks Pantomime *Der wunderbare Man- darin* nur eine Station im lebenslangen Be- mühen um aktuelle Musik gewesen ist, das ihn – von Bauchhenß durchgehend sensibel für kulturpolitische Zusammenhänge re- gistriert – wiederholt in Bedrängnis bringt. Im nationalistischen Klima im „heiligen Köln“ zunächst als Ungar beargwöhnt, spä- ter als „Parteigänger der jungradikalen Mu- sikrichtung“ diffamiert, mit dem „deutlich und deutsch“ (S. 73) zu sprechen sei, musste Szenkar schließlich einer von den National- sozialisten beschworenen „Volksempörung gegen das verjudete Opernhaus“ (S. 133) weichen.

Nach dem Verlust des Kölner Amtes führt ihn sein Weg unter bisweilen wid- rigsten Umständen über Wien, Moskau, Paris und Palästina nach Südamerika, wo er das Orquestra Sinfônica Brasileira auf- baut und bis zu seiner Rückkehr nach Eu- ropa 1949 leitet. Als Generalmusikdirektor in Mannheim (1950–1952) und Düsseldorf (1952–1960) gelingt ihm ein Comeback, mit dem er aber nicht mehr an seine Kölner Erfolge anschließen kann.

Bauchhenß schildert Szenkars Leben mit unverhohlener Sympathie und Partei- nahme, stets aber auf dem Fundament aus- giebig zitierter Quellen. Sie zeichnet das Bild eines unermüdlichen Musikers von höchster künstlerischer Integrität, der noch im Alter als Anwalt „moderner Musik“ in einem Spektrum „von Strawinsky bis Hart- mann“ (S. 261) auftrat.

1928 war die einzige Schallplattenauf- nahme entstanden, die Szenkars Dirigat zur Zeit seiner großen Erfolge überliefert; sie wird von der Autorin auf einer knappen

Seite abgehandelt, wobei – eine Konstante des Buches – keinerlei interpretationshistorische Charakterisierung versucht wird. Dass mit dieser (in der oben erwähnten archiphon-Box zugänglichen) Einspielung der 5. Symphonie Beethovens mit dem Berliner Staatsopernorchester das Zeugnis einer hochvirtuosen Orchesterbehandlung vorliegt, die auf Augenhöhe mit den Größen spätromantischer Rubato-Kultur steht und zudem interpretatorischen Eigenwillen zeigt, erfährt man hier nicht. Stattdessen schildert die Autorin die Aufnahme als „traumatisch“ für den Dirigenten, der sich daraufhin geschworen habe, „nie mehr für die Schallplatte zu musizieren“ (S. 94). Es ist die Tragik dieses an äußeren Widerständen reichen Lebens, dass Szenkar, indem er seinem Schwur weitgehend treu blieb, eine nachhörende Rezeption seiner Dirigierkunst selbst behinderte und die frappante Diskrepanz zwischen einstigem Ruhm und fehlendem Nachruhm mitverursachte.

Besonders verdienstvoll ist daher die von Bauchhenß zusammengetragene Phonographie (S. 317–321), die mit 85 Titeln dann doch nicht ganz gering ausfällt, wenngleich die meisten Aufnahmen (z. T. private) Live-Mitschnitte aus den 1950er Jahren sind, die kaum von exzellenter Qualität sein dürften und jedenfalls nur bedingt auf den Dirigenten der 20er Jahre schließen lassen. Abgesehen von der an den wenigen bisher veröffentlichten Aufnahmen gewonnenen Gewissheit, dass Szenkar „eine der großen Dirigentengestalten des 20. Jahrhunderts gewesen“ sei (S. 8), macht aber die Autorin eine Beurteilung der Tondokumente selbst nicht zum Gegenstand ihrer Arbeit.

Der umfangreiche Anhang enthält neben Endnoten, Tafelteil, Quellen-, Abkürzungs- und Abbildungsverzeichnissen, die erwähnte Phonographie, eine Liste von Szenkars musiktheatralen Aufführungen (eine deutlich umfangreichere Liste der konzertanten Werke ist auf der Homepage des Verlags verfügbar) sowie ein Personen-

register, das neben Seitenverweisen auch Lebensdaten und eine Kurzcharakterisierung der Genannten liefert. Abgesehen von einer wenig benutzerfreundlichen Gestaltung der Nachweise, die vom Leser ein mehrfaches Nachschlagen erfordert (Haupttext → Endnoten → Abkürzungsverzeichnis → Literaturverzeichnis), ist hier ein schönes Buch gelungen, das eine nicht unbedeutende Lücke schließt.

(April 2017)

Lars E. Laubhold

STEFAN MENZEL: Hōgaku. Traditionelle japanische Musik im 20. Jahrhundert. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2015. VII, 338 S., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 87.)

Als Auftakt zur Studie von Stefan Menzel über Hōgaku kann das Coverfoto der Publikation genommen werden. Dort sind eine Geigerin und ein Koto-Spieler bei einer Musikvorführung zu sehen. Die beiden musizieren die Komposition *Haru no umi* des berühmten blinden Koto-Spielers Miyagi Michio aus dem Jahr 1932, die in der Regel auf der Shakuhachi, der traditionellen japanischen Bambusflöte, zur 13-saitigen Koto gespielt wird.

Die Darstellung eines Spielers aus der japanischen und einer Spielerin aus der europäischen Musikkultur wirft die Frage auf, wie denn das zusammen geht. Der Untertitel „Traditionelle japanische Musik im 20. Jahrhundert“ rückt die japanische Musik in den Kontext der Moderne. Damit klingen bereits Entwicklungen an, die die japanische Kultur im „langen 20. Jahrhundert“ (das heißt: vom Beginn der Meiji-Zeit im Jahr 1868 bis in die Zeit nach 1945) nehmen sollte. Natürlich ist die Begrifflichkeit einer „modernen Tradition“ ein Paradox, und der Autor unternimmt es in seiner historisch angelegten Arbeit, dieses Paradoxon aufzulösen. Dabei belegt er überzeugend, dass Tradition nicht einen fixierten