

Problem bei der Verwendung der Interpretationstopoi und dem damit häufig verbundenen Bezug auf Theodor W. Adornos Schuberttext wird dabei aber nicht berücksichtigt. Die Selbstverständlichkeit, mit der Konzepte wie Präsenz, Gedächtnis, Landschaft usw. erscheinen, ignoriert, dass zunächst zu klären wäre, wie diese denn in den 1820ern, 1928 oder 2016 diskursiv eingebunden waren und sind. Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang Anne Hylands Untersuchung von editorischen Eingriffen, die mittels Kürzungen und Rekompositionen die Parataxen Schuberts entschärfen wollten und damit zur Geschichte dieses Rezeptionstopos gehören.

Auch die zweite Frage nach einem Spätstil Schuberts könnte von einer Präzisierung profitieren. Die Umschreibung in der Einleitung Bodleys („unique relationship [...] between artistic psychology“ und „works of art“, S. 15) lässt an eine interdisziplinäre Öffnung denken. Die Autor\_innen beziehen sich jedoch ausschließlich auf Adorno und Edward Said, ohne diese Lektüre zu kontextualisieren. Die fruchtbarste Auseinandersetzung mit dem Spätstil-Problem bietet der bereits erwähnte Beitrag in *Rethinking Schubert*. Hinrichsen erläutert dort die ideologischen Implikationen des Spätstilbegriffs Adornos. Auch weist er darauf hin, dass eine rein ästhetisch-strukturelle Interpretation von Schuberts „Weg zur Sinfonie“ nicht nur die Kammermusikwerke zu Vorstudien degradiert, sondern auch marktstrategisch-soziologische Faktoren zu gering bewertet. (Gingerich hat diese Entwicklung bekanntlich als „Beethoven Project“ interpretiert und beleuchtet in seinem Beitrag in *Schubert's Late Music* die Rolle Ignaz Schuppanzighs in dieser Strategie.) Hinrichsens Skepsis gegenüber der Kategorie Spätstil teilen Kramer (vgl. S. 131ff.) und Laura Turnbridge. Diese beschäftigt sich im letzten Beitrag mit dem *Ständchen* (D 957/4). Ihre These vom Spätstil als eine Form der Aufführungspraxis („Lateness, in other words, is performance practice; it is an interpretative strategy“, S. 441)

belegt sie exemplarisch durch den Vergleich einer Vielzahl von Aufnahmen und hebt sich mit Ansatz und Positionierung grundsätzlich von den übrigen Beiträgen ab, in denen an eher graduellen Akzentverschiebungen oder Detailkorrekturen des Schubertbilds gearbeitet wird.

(Juli 2017)

Christoph Wald

*BEATRIX BORCHARD: Pauline Viardot-Garcia. Fülle des Lebens. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2016. 439 S., Abb., Nbsp. (Europäische Komponistinnen. Band 9.)*

Pauline Viardot-Garcia (1821–1910), Tochter des berühmten Sängers, Komponisten und Gesangspädagogen Manuel Garcia und jüngere Schwester der großen, früh verstorbenen Sängerin Maria Malibran – so wurde sie zu Lebzeiten und so wird sie noch heute oft „eingeordnet“. Dass diese Kategorisierung der beeindruckend vielfältig tätigen Kulturnetzwerkenden des 19. Jahrhunderts nur in Ansätzen gerecht werden kann, macht Borchards erste alle Lebensabschnitte und Wirkungsstätten übergreifende Biographie (S. 16) der Musikerin überdeutlich: Ihr von Quellenreichtum und Perspektivenvielfalt geprägtes Buch zeichnet das kulturelle Netz nach, in dem Viardot-Garcia agierte und das sie sich teils selbst erschuf. Ihre Energie- und Lebensleistung bleibt kaum zu fassen, da sie sich über soziale, nationale, moralische und professionelle Grenzen als polyglotte „Kulturschöpferin“ (S. 51) mit eindrucklicher Universalbegabung zu etablieren suchte. Manifestiert hat sich das in unzähligen musikverbundenen Tätigkeiten als Sängerin (mit Repertoire von Bach über Gluck, Mozart, Belcanto, Verdi, Meyerbeer und mehr), Komponistin, Pädagogin, Herausgeberin, Musikvermittlerin von Alter Musik und Volksmusik, die, finanziell unabhängig, die musikalisch-sängerische Familientradition gleichzeitig fortsetzte und stark erweiterte.

Die Wirkungsbedingungen dieses Ausnahmelebens zu fassen (S. 22f.), setzt voraus, die ungeheure Quellenvielfalt, die es begleitet, zu gliedern, einzuordnen und zu interpretieren – was auch mithilfe der MitarbeiterInnen des DFG-geförderten Hamburger Viardot-Garcia-Projekts auf eindrückliche Weise gelang und fast schon als Borchard'sches Lebenswerk zu bezeichnen ist. Da Viardot-Garcia selbst große Teile ihrer Korrespondenzen vernichtete, bleiben zudem biographische Wissenslücken, die Borchard als solche akzeptiert und beschreibt (S. 283). Den Prinzipien der Reihe Europäische Komponistinnen verpflichtet, ist das Buch in ansprechende sprachliche Gestalt gekleidet und kommt ohne Fußnoten aus, so dass es auch jenseits der wissenschaftlichen Fachwelt gut rezipierbar ist.

Borchard gliedert den Band nach einem biographischen Abriss in drei Großkapitel: Dem ersten zum familiären Kontext folgen im zweiten Gedanken zu Viardot-Garcias vielfältiger Musikkarriere, u. a. als Sängerin auf der Opernbühne und im Konzertsaal/Salon sowie als Komponistin; abschließend widmet die Autorin sich Viardot-Garcias Lebenspartnern, Freundinnen und Freunden. Gemäß ihren Forschungen zur Biographik ist der Fortlauf dieser Gliederung collageartig bereichert mit drei als „Montage“ überschriebenen Abschnitten. Hier reiht Borchard unterschiedliche zeitgenössische, sich teilweise überlappende und teilweise widersprechende Texte zur Rezeption von Viardots Äußerem, zu ihrer Stimme und zur Rezeption ihrer Kompositionen kommentarlos aneinander. Sie erzielt dabei, gerade ohne lange eigene Textpassagen, den Effekt, der Notwendigkeit einer quellenkritischen Kontextualisierung des Lebens Viardot-Garcias (die dieses Buch vornimmt) eindringlich Ausdruck zu verleihen. Eine weitere Unterkategorie der Gliederung bilden als „Dokumente“ übertitelte Passagen, in denen Vertraute, Zeitungskritiken und Viardot-Garcia selbst in auch längeren, ins Deutsche übersetzten Quellenpassa-

gen und durch den Fließtext kommentiert zu Wort kommen (die Zitate in Originalsprache sind auf der Website des Böhlau-Verlags einzusehen). Auf das reihenübliche Werkverzeichnis ist aufgrund des aus dem Hamburger Viardot-Garcia-Forschungsschwerpunkt hervorgegangenen, online zugänglichen von Christin Heitmann verzichtet worden.

Bei all diesen positiv hervorzuhebenden Punkten ist dem Band Eile anzumerken: Der Satz ist, mit teilweise verunklarenden Folgen, an einigen Stellen fehlerhaft (z. B. S. 194, 262, abgeschnittenes Notenbeispiel auf S. 270), und das Layout der zahlreichen Unterabschnitte führt an einer Stelle zu einer fast vollkommen leer gebliebenen Seite im fortlaufenden Kapitel (S. 133). Auch einige unglückliche Formulierungen sind stehen geblieben, darunter die methodisch zumindest missverständliche auf Seite 257 („Für uns heute ist es schwierig [...], dass die Verschriftlichung nicht das Werk repräsentiert, sondern lediglich eine Realisierungsvorlage ist, das Werk also einen performativen Charakter hat“) und der sorglose Umgang mit dem Werktreue- und Regietheater-Begriff (S. 142, 195 bzw. 162).

Doch gewinnt das Bild der Komponistin Viardot-Garcia entscheidend an Schärfe: Der zweifachen biographischen Verhinderung einer Professionalisierung ihrer Komponistinnenkarriere durch ein Verdikt ihrer Mutter nach dem Tod der Schwester (S. 27) und durch den im deutsch-französischen Krieg politisch notwendig gewordenen Wegzug aus Baden-Baden (S. 53) zum Trotz komponierte Viardot kontinuierlich und schuf ein beachtliches Œuvre mit Liedern, Operetten, einer Oper, Klavier- und Kammermusik. Nationalistische Denkkategorien und auch moralische Bedenken ihrer Partnerschaft mit Ivan Turgenev gegenüber, die sie in ihr Eheleben mit dem erheblich älteren Kulturkritiker und Theaterdirektor Louis Viardot zu integrieren wusste, erschwerten die Rezeption dieses Schaffens. Von improvisatorischen Elementen geprägt und sich teilweise gegen

Verschriftlichung sperrend, wird das „spielende Komponieren im Dialog“ (S. 243) gerade einiger szenischer Kompositionen und die musikalische Diversität ihrer Stücke durch Borchards Rahmung in der Beschreibung der teilweise selbst gestalteten, soziale Grenzen überwindenden Gegenräume lebendig.

Für die Rezensentin bleibt das Bild einer sich beharrlich eigene Rollen schaffenden und Stilisierungsmechanismen auch bewusst bedienenden Künstlerinnenpersönlichkeit, die andererseits von Stereotypen in der Bewertung ihres Wirkens immer wieder eingeholt wird: Systematisch zu untersuchen bliebe dies im Hinblick auf ihre „Rolle“ als Diva (S. 130, 159, 197), ihre Stilisierung zur Zigeunerin und Jüdin (S. 125, 186), ihr Agieren in öffentlichen und privaten Räumen und im spezifischen Umgang mit Geschlechterrollen auf der Bühne (S. 202) wie im Leben. Es präsentiert sich eine Künstlerin, die in mehrfacher Hinsicht ihrer Zeit entrückt war: Europäisch und kosmopolitisch handelnd, als Nationalismen die Gedankenwelt vieler prägten, über soziale und moralische Richtlinien hinausgehend, ihre eigenen Räume und Rollen kreierend. Das sind wichtige Denkanstöße, die ganz im Sinne der Reihe Vorfremde auf mehr Forschung zu und mehr Aufführungen von Pauline Viardot-Garcia machen. Mit den immer zahlreicher werdenden Neuerscheinungen im wissenschaftlichen Bereich und auf dem Tonträgermarkt hat bereits eine stärkere Wahrnehmung dieser vielfältigen Persönlichkeit eingesetzt. Der Forschungsschwerpunkt in Hamburg und dieses Buch sind entscheidende Beiträge dazu, diese Wahrnehmung auch stärker historisch zu kontextualisieren.

(August 2017)

Christine Fischer

*CHRISTOPH HENZEL: „...fühlen, was deutsche Musik ist...“. Das Staatskonservatorium in Würzburg 1930–1950. Unter Mitarbeit von Irina KRIEHN. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2016. 521 S., Abb., Tab.*

Die Würzburger Musikhochschule während des „Dritten Reichs“, deren Geschichte Christoph Henzel jetzt in Ergänzung zahlreicher früher verfasster Beiträge zur regionalen Musikgeschichte Bayerns vorgelegt hat, lässt einmal mehr erkennen, dass die deutschen Musikinstitute beileibe keine Brutstätten für Widerstand und Zivilcourage waren, sondern vielmehr zu nationalkonservativer Haltung und zur Ablehnung der Moderne neigten. Der Verfasser, der tief in die einschlägigen Archive Bayerns und des Bundes eingestiegen ist, belegt anhand der Personalakten der Verantwortlichen, dass Opportunismus und Vorteilsnahme die handlungsbestimmenden Maximen waren: „Sämtliche hauptamtlich Lehrenden traten, sofern sie nicht 1933 bereits Mitglieder waren, bis spätestens 1940 in die NSDAP ein“ (S. 95). Überdies waren die meisten von ihnen auch noch Mitglieder in der Nationalsozialistischen Volkswohlfahrt, im Reichsluftschutzbund und im Nationalsozialistischen Altherrenbund (S. 98). Und nach 1945, als die Besatzungsmächte flächendeckend Entnazifizierungsverfahren durchführten, stellten sich die ehemaligen Studienprofessoren ausnahmslos alle als bloße „Mitläufer“, „d. h., als nur nominell am Nationalsozialismus Beteiligte“ (S. 312) heraus.

Die breit angelegte Untersuchung gliedert sich in acht Hauptteile, denen eine Einleitung (unter dem Titel „Ausgeblendet“) und ein „Resümee“ als Rahmen zugeordnet sind. Die Hauptkapitel sind chronologisch angelegt – von der Vorgeschichte zu Zeiten der Weimarer Republik über den Beginn der „Nazifizierung“, die Vereinnahmung der Hochschulkräfte für die NS-Festkultur und überhaupt für „Volk, Partei und Staat“, Un-