

Foto als „bürgerliche (Ehe-)Frau in einem häuslichen Ambiente“ (S. 93) um eine Inszenierung handelt, die der Abgrenzung zur „Operndiva“ diene und es u. a. ermöglichte, dass Frauen auch nach der Eheschließung ihrem Beruf als Konzertsängerin ungestört nachgehen konnten. Insofern erscheint es nicht zwingend zu behaupten, dass die Künstlerin „dem Rollenbild als berufstätige Frau und als öffentliche Person in mehrerer Hinsicht“ widersprochen habe (S. 257).

Positiv ist zu vermerken, dass die Autorin spannende Einblicke in die Repertoirebildung, die Arbeit mit Konzertagenturen, das Networking mit Kollegen und Kolleginnen und schließlich die Vorbereitung und Durchführung von Konzertreisen zu Beginn des 20. Jahrhunderts gibt. Die Autorin verschweigt auch nicht, dass sich Mysz-Gmeiner im Nationalsozialismus durchaus opportunistisch der NS-Kulturpolitik in Bezug auf ihr Repertoire und ihre öffentlichen Äußerungen angepasst hatte, gegen die Entlassung ihrer jüdischen Korrepetitorin nichts unternahm und daher ihre sängerische und gesangspädagogische Tätigkeit ohne Unterbrechungen oder Probleme ausüben konnte (vgl. S. 278ff.). Da die Künstlerin zudem nicht nur eine Schubert-Liederausgabe herausgegeben, sondern sich auch über ihre eigene ebenso wie fremde Gesangspädagogik schriftlich geäußert hat, sind in diesem Zusammenhang spannende Kontextualisierungen möglich. Diese zeigen freilich auch, wie unklar und unreflektiert der Gesangsunterricht der Künstlerin verlief, da sie methodisch und gesangstechnisch offenbar ohne Orientierung arbeitete (vgl. S. 299ff.). Zu ihrer Zeit dürfte sie damit allerdings keine Ausnahme gewesen sein.

Dies führt zu der Frage, wie es Mysz-Gmeiner trotz der Mängel ihrer stimmlichen und pädagogischen Ausbildung gelungen ist, eine so lange und erfolgreiche Karriere zu durchlaufen. Dies wäre auch eine spannende Überlegung gewesen, die über der gesamten Dissertation hätte stehen können, weil sie

über den spezifischen Einzelfall hinausragt und von generellem Interesse für die Musikforschung ist: Leserinnen und Leser können erfahren, wie man als Sängerin und Gesangslehrerin in Kaiserreich, Weimarer Republik und Nazizeit dank einer durchdachten Karriereplanung und Programmgestaltung sowie einem glänzenden Networking mit Agenten, Komponisten, Klavierbegleitern und sonstigen Unterstützern quer durch Europa jahrzehntelang gut leben und arbeiten konnte. Insgesamt handelt es sich also um einen interessanten Beitrag zur Sängeringeschichte im 20. Jahrhundert.

(Januar 2018)

Karin Martensen

*Musicologica Istropolitana XII. Wege der Musikwissenschaft in Mitteleuropa. Jahrbuch des Lehrstuhls für Musikwissenschaft an der Philosophischen Fakultät der Comenius-Universität in Bratislava. Hrsg. von Marcus ZAGORSKI und Vladimír ZVÁRA. Bratislava: Vydavateľstvo Univerzity Komenského v Bratislave 2016. 265 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Musikwissenschaftliche Arbeiten werden im internationalen Rahmen immer seltener in deutscher Sprache verfasst, da ihr Verständnis bei Fachvertretern abnimmt. Weite Teile der Forschung bleiben damit unberücksichtigt, und eine kritische Rezeption der Fachgeschichte ist nur noch eingeschränkt gewährleistet. Umso lebhafter sind ausländische Publikationen zu begrüßen, die sich in großen Teilen der deutschen Sprache bedienen. Zu finden sind sie vor allem im östlichen und nördlichen Europa, das musikhistorisch eng mit dem deutschen Sprachraum verbunden ist. Bemerkenswert ist die Intensität, mit der inzwischen die eigene Fachgeschichte durchleuchtet wird, wie im vorliegenden Preßburger Jahrbuch. Exemplarisch anhand des Tabulaturbuchs Vietoris weist Ilona Ferenczi die Absurdität nationaler Musikgeschichtsschreibung auf, die im mitteleuropäischen

Raum an den historischen Verhältnissen immer wieder scheitern muss. Die Funktionalisierung der Musikwissenschaft zur Legitimation klar abgegrenzter Kulturnationen wirkt bis heute nach und bedarf dringend der kritischen Korrektur, da die politischen Grenzen, die willkürlich gesetzt und verschoben worden sind, in keiner Weise der musikhistorischen Struktur Europas entsprechen. Marta Ottlová führt in die Entstehungsgeschichte der tschechischen Nationalmusik und ihre Suche nach der idealen Nationaloper ein, die sich am Werk Richard Wagners abzuarbeiten hatte. Otakar Hostinský war der Vertreter des Fortschritts, der in dem Anschluss an Wagner die Möglichkeit zu erkennen glaubte, die tschechische Musik modern, ohne Eklektizismus und Epigonentum auf der Höhe der Zeit ansiedeln zu können. Dies entsprach gewissermaßen der Position der Neutschechen, gegen die František Pivoda als Altscheche die Position volksliedhafter Einfachheit und musikantischer Tanz- und Chorszenen ins Feld führte. Dass Hostinský zum Gründer der tschechischen Musikwissenschaft avancierte, hatte also auch politische Aspekte. Zwar bildete sich ein Kanon tschechischer Nationalmusik heraus, der nach den Ausführungen von Jarmila Gabrielová mit Bedřich Smetana als Klassiker der tschechischen Nationaloper und Antonín Dvořák als Klassiker der absoluten Instrumentalmusik ein Gleichgewicht herstellte, in den Hostinský aber (im Sinne eines kanonisch geradezu notwendigen Dritten) Zdeněk Fibich als Klassiker des Melodrams, einer für spezifisch tschechisch gehaltenen Gattung, einführte. Unterstützt wurde er dabei von seinem Schüler Zdeněk Nejedlý, der in der Folge ein eigenes, in sich geschlossenes, „metahistorisches“ (Hayden White) Geschichtsbild entworfen und folgenreich vertreten hat. Miloš Zapletal analysiert seinen dem Muster biblischer Geschichte folgenden Aufbau, in dem der Erlöser Smetana mit seinen Aposteln Fibich, Bohuslav Foerster und Otakar Ostrčil die progressive Kraft gegenüber den Reaktionären Dvořák, Josef Suk und

Vítězslav Novák vertritt. Bekanntlich hat dieses ideologische Geschichtsbild bis zum Ende der Tschechoslowakischen Sozialistischen Republik Gültigkeit beansprucht. Daneben gab es im 20. Jahrhundert weitere Bestrebungen um Nationalschulen, auch um eine slowakische, deren Aktualität Vladimír Zvara allen gegensätzlichen Verlautbarungen, Nationalmusik sei ausschließlich ein Phänomen des 19. Jahrhunderts, zum Trotz konstatiert. Ján Cikker und Eugen Suchoň gelten als führende Nationalkünstler einer slowakischen Musikmoderne. Den Einfluss Nejedlýs auf die tschechische Hymnologie nimmt Stanislav Tesař kritisch unter die Lupe. Karel Konrád legte 1881/1893 ein grundlegendes Werk zum hussitischen Gesang in Böhmen vor, das mit seiner historisch-kritischen Methode den vehementen Widerspruch Nejedlýs hervorrief. Er verfasste 1904, 1907 und 1913 eine große Gegendarstellung auf geschichtsphilosophischer Basis, die historisch heute als vollständig widerlegt gilt. Die Hymnologie als historisch-kritische Disziplin hat Dobroslav Orel in der universitären tschechoslowakischen Musikwissenschaft etabliert und wurde damit zu einer lange unterschätzten Gründungsfigur des Faches.

Die zweite Hälfte des Sammelbandes ist musiktheoretischen Konzepten gewidmet, die in Mitteleuropa ausgehend von Hugo Riemann, Guido Adler und Heinrich Schenker eine wichtige Rolle spielten (Lubomír Spurný). Faszinierende Einblicke gewinnt László Vikáriusz durch die Beschäftigung mit der Edition der Schriften Béla Bartóks in seine Musiktheorie und ihre Entwicklung im Zusammenhang mit dem Diskurs der Zeit. Die Anfänge der Musikanalyse in Ungarn behandelt Anna Dalos und würdigt Ernő Lendvai als international bedeutenden Vertreter dieser Forschungsrichtung. (Sie merkt auch seine „nationalistische Auffassung“ an, nach der Bartók in der neuen westlichen Musik die leitende Rolle zugefallen sei. [S. 157]) Marcus Zagorski unterzieht Theodor W. Adornos Beethoven-Auffassung einer kriti-

schen Analyse, indem er seine Vorstellungen von „entfalteter Wahrheit“, „moralischer Verpflichtung“ und der damit begründeten Überlegenheit der avantgardistischen Moderne hinterfragt. Das musiktheoretische Denken der Slowaken Jozef Kresánek und Miroslav Filip erläutern Lubomír Chalupka, Markéta Štefková und Marek Žabka. Den Abschluss des Bandes bildet eine Untersuchung Márton Kerékfy über die Bedeutung von Folklore für das Werk György Ligetis, die zusammen mit dem Beitrag von Hartmut Krones über historische und (nach Jaroslav Jiránek) semiologisch-linguistische Möglichkeiten semantischer Musikanalyse willkommene Bereicherung bietet. Jegliches Mäkeln an der bescheidenen Ausstattung des Bandes verbietet sich angesichts des bedenkenwerten Verständigungsangebots, das hier vorgelegt wird und einer interessierten Aufnahme nicht mangeln sollte.

(Dezember 2017)

Helmut Loos

*Arthur Sullivans Musiktheater, Kammermusik, Chor- und Orchesterwerke. Hrsg. von Antje TUMAT, Meinhard SAREMBA und Benedict TAYLOR. Essen: Oldib Verlag 2017. 425 S., Abb., Nbsp. (SullivanPerspektiven. Band 3.)*

Sir Arthur Sullivan war lange ein Opfer seines eigenen Ruhmes auf dem begrenzten – und sehr englischen – Gebiet des viktorianischen Singspiels, das die Nation auch heute noch sowohl im Pub als auch im Royal Opera House in Covent Garden zelebriert. Diese extrem gut gemachten komischen Opern (die meisten zu Libretti von William Schwenck Gilbert) verfolgten Sullivan schon zu Lebzeiten in Form seiner „highbrow“ Kritiker, denen die Beschäftigung des hochdekorierten Komponisten mit dieser populären Form ästhetische Magenschmerzen bereitete. Posthum sind seine Werke in anderen Gattungen sogar im Vereinigten Königreich praktisch in

Vergessenheit geraten. Das Herausgeberteam der mittlerweile dreibändigen *SullivanPerspektiven* um Meinhard Saremba und Benedict Taylor will diese Lücke in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts schließen; im vorliegenden dritten Band komplettiert durch Antje Tumat, die den ersten Vorsitz der Deutschen Sullivan-Gesellschaft zusammen mit der Mitherausgeberschaft des Bandes von Albert Gier übernommen hat.

Obwohl ein harter Kern von englisch- und deutschsprachigen Autoren aus den früheren Bänden dem Projekt treu geblieben ist, besteht in Band drei zum ersten Mal beinahe ein Gleichgewicht zwischen deutsch- und englischsprachigen Beiträgen (acht gegen neun originale Kapitel mit Abstracts in der jeweils anderen Sprache sowie einige kurze und prägnante Ansichten Sullivans über seine Musik und ihre Interpretation, hier erstmals ins Deutsche übersetzt). Saremba eröffnet den Band mit einem passionierten Angriff auf die ältere Opernforschung, die die Gilbert-Sullivan-Kooperationen aufgrund ihrer Stoffe und Singspielzüge nicht als Grundbausteine einer englischen Operntradition akzeptiere. Dem setzt er, versehen mit beneidenswerter Detailkenntnis der zeitgenössischen Bühnenkomposition und -interpretieren in England und anderswo, eine Definition von „authentischer“ englischer Oper entgegen (im Gegensatz zu „gefälliger“, S. 70), die meines Erachtens den Begriff Oper wohlgeraten weit definiert, den Begriff des Englischen aber extrem eng. In jedem Fall verweist sie auf Sullivan als Gründer dieser indigenen Tradition (getragen von der Idee, dass genuin englische Oper auf englischen Stoffen basieren und idealerweise in England spielen sollte). In diesem Kampf Davids gegen Goliath (die kontinentaleuropäischen Traditionen) scheint es unvermeidlich, dass einige von Sarembas Steinen statt in der Stirn des Riesen auch unter den der „gefälligen“ Oper verdächtigen Umstehenden einschlagen, etwa Michael Balfe, Walter Macfarren, oder Frederic Cowen. Trotz dieser Querschläger ist das