

rikvertonung im 18. Jahrhundert beschäftigen möchte, Hanna Zühlkes Studie mit großem Gewinn zu Rate ziehen können.

(Juli 2018)

Bernhard Jahn

*FLORIAN CSIZMADIA: Leitmotivik und verwandte Techniken in den Chorwerken von Edward Elgar. Analysen und Kontexte. Berlin: Verlag Dr. Köster 2017. XI, 521 S., Abb., Nbsp., Tab. (Schriftenreihe Musikwissenschaft. Band 3.)*

Dissertationen zu britischer Musik gleich welcher Epoche sind bis heute in der deutschen Musikwissenschaft rar. In den letzten Jahren wurde vor allem das „lange 20. Jahrhundert“ entdeckt, d. h. jener mit Edward Elgar beginnende Zeitraum, der lange gemeinhin (und nicht ganz zutreffend) als „English Musical Renaissance“ bezeichnet wurde. Die vorliegende Hamburger Dissertation zu Elgars Nutzung von Leitmotivtechnik ist – besonders in analytischer Hinsicht – eine erfreuliche Ergänzung der bisherigen Literatur. Die Begriffsgeschichte des Leitmotivs und verwandter Techniken wird intensiv von Florian Csizmadia betrachtet – dass es natürlich vor dem Begriff des Leitmotivs längst Erinnerungsmotive oder motivische Techniken gab, die Werken Einheit und logische Durchdringung verliehen, findet hingegen kaum Erwähnung (auch vielleicht weil es eine Binsenweisheit ist, die aber bei Hervorhebung des Begriffes des Leitmotivs nicht vergessen werden dürfte). Elgar ist keineswegs nur mit dem Schaffen Wagners aufgewachsen (im Gegenteil), so sind die motivisch-thematischen Techniken der Vorgängergenerationen nicht minder bedeutsam. Allerdings konzentriert sich Csizmadia in der Tat vornehmlich auf die leitmotivischen Techniken in Elgars Kantaten und Oratorien. Besonders ausführlich befasst er sich mit den drei Oratorien *The Dream of Gerontius* op. 38 (1900), *The Apostles* op. 49 (1902–1903) und *The Kingdom* op. 51 (1901–1903 und 1905–

1906), mithin mit Werken, zu denen schon eine reiche Literatur vorliegt, gefolgt von den Kantaten *The Light of Life (Lux Christi)* op. 29 (1896/99 – die Revisionen zwischen erster und zweiter Aufführung erwähnt Csizmadia leider nicht, auch nicht, ob sie substantiell Auswirkungen auf die motivische Arbeit hatten), *Scenes from the Saga of King Olaf* op. 30 (1894–1896) und *Caractacus* op. 35 (1898). Auch die anderen Chorkantaten Elgars finden Berücksichtigung. Csizmadias Betrachtungen folgen einer klaren Strukturierung, die je nach Umfang der Ausführlichkeit angepasst wird – insbesondere werden auch zeitgenössische Analysen einbezogen (ein wichtiger neuer Aspekt), im Fall von *Caractacus* überdies auch Elgars annotierter Klavierauszug. Bei *The Dream of Gerontius* schlägt Csizmadia den Bogen zurück zu Richard Wagners *Parsifal*.

Eine Kontextualisierung von Elgars Werken in die Musik seiner Zeit, die britische wie die kontinentaleuropäische, hätte wohl den Rahmen der Arbeit gesprengt. So liegt die größte Stärke der Arbeit in den Einzelstudien, die vielfältige Rückschlüsse auf Elgars musikalisches Denken zulassen (etwa wenn ein Motiv an einer Stelle unterdrückt und erst einige Takte später eingefügt wird). Ungewohnt tauchen in den Analysen immer wieder persönliche Urteile des Verfassers etwa über die besondere Qualität mancher besonderer Passagen auf – die sich aber immer schaffensimmanent auf Elgar beziehen und das Umfeld, in dem sich der Komponist bewegte, das er rezipierte, das ihn beeinflusste und das er beeinflusste, vollständig ausblendet. Die Frage, ob bzw. inwieweit sich Elgars leitmotivische Techniken sich von jenen seiner Zeitgenossen unterscheiden, bleibt so unbeantwortbar, mithin die Frage nach den tatsächlich idiosynkratischen Eigenheiten der besprochenen Werke und ihres Schöpfers.

Leider ist der Titel der vorliegenden Arbeit insofern irreführend, als diverse kirchenmusikalische Chorwerke Elgars (die

auch in der bisherigen Forschungsliteratur allzu stiefmütterlich behandelt worden sind) sowie auch Kompositionen problematischer Gattungszuordnung – vor allem die beiden „Pagents“ *The Crown of India* op. 66 (1912) und das *Pageant of Empire* aus dem Jahr 1924 – keinerlei Berücksichtigung finden; gerade hier wären Grundsatzarbeiten möglich gewesen. Auch fällt auf, dass Csizmadia eine merkwürdig selektive Kenntnis der Forschungsliteratur an den Tag legt (so findet etwa kein einziger Text Lewis Foremans Erwähnung; auch im Bereich zur Forschungsliteratur zur „English Musical Renaissance“, S. 62–82 lagen Csizmadia offenbar die wichtigsten Beiträge neuester Literatur nicht vor, so dass seine durchaus fundierten Einlassungen einiger wichtiger Dimensionen entbehren, die ebendiese Einlassungen noch hätten weiter stützen können). Wer sich mit Elgar befasst, wird aber ohnehin (ähnlich den Delius-Forschern) durch die schwierige Verfügbarkeit der vereinsinternen Publikationen – also hier jenen der Elgar Society – vor besondere Aufgaben gestellt, nach deren Überwindung aber manch spannender zusätzlicher Erkenntnisgewinn warten mag.

Die großformatige Publikation (das Buch kommt als Hardcover im schwergewichtigen DIN-A4-Format daher) ist überall gut lesbar, sowohl sprachlich als auch visuell, und nicht nur bei den weit über 200 Notenbeispielen, sondern auch in den zahlreichen Übersichten unterschiedlichster Art (vor allem Formanalysen und Motivübersichten). Farbige Abbildungen mit insgesamt 15 Ausschnitten aus Notenhandschriften ergänzen die reiche Gestaltung der Veröffentlichung, die auch ein Werkregister (nicht nur auf Elgar bezogen) enthält. Einige fehlende Opuszahlen, typographische Säumigkeiten und Ähnliches fallen kaum ins Gewicht. Insgesamt haben wir hier eine in den Einzeluntersuchungen brillante Arbeit, der es aber etwas an vertiefter, den Blick weitender Perspektive mangelt.

(Mai 2018)

Jürgen Schaarwächter

*Music in Goethe's „Faust“. Goethe's „Faust“ in Music. Hrsg. von Lorraine Byrne BODLEY. Woodbridge/New York: The Boydell Press 2017. XIX, 336 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Die Beiträge des vorliegenden Bandes gehen auf eine Tagung zurück, die im April 2012 an der irischen Maynooth University stattfand. Folgt man der Zielsetzung der Herausgeberin Lorraine Byrne Bodley, soll der Band herausfinden, „why the Faust figure has been so persistent in music history“ (S. 16). Da die kompositorischen Bearbeitungen von Johann Wolfgang von Goethes Drama „too vast to attempt an exhaustive overview“ seien, würden nur solche Aspekte untersucht, die „paradigmatic relevance“ beanspruchen könnten (S. 16).

Jedoch zeigt schon ein erster Blick ins Inhaltsverzeichnis, dass die musikalische Rezeption von Goethes *Faust* historisch und systematisch möglichst umfassend abgedeckt werden soll. Die Beiträge der beteiligten Musikwissenschaftler und Germanisten wurden in vier Kapitel aufgeteilt. Das erste widmet sich den in Goethes Drama angelegten musikalischen Formen, das zweite den prominenten Vertonungen des 19. Jahrhunderts (Franz Schubert, Robert Schumann, Richard Wagner, Gustav Mahler), das dritte und vierte den Opern, Schauspielmusiken und Inszenierungen des 19. und 20. Jahrhunderts (Charles Gounod, Hector Berlioz, Ferruccio Busoni, Max Reinhardt, Peter Stein). Damit liegt der Vier-eigentlich eine Dreiteilung zugrunde, die vom musikalischen Potential des Dramas über seine kompositorische Bearbeitung bis hin zu seiner musiktheatralen Realisierung führt.

Diese formale Tendenz zum Überblick spiegelt sich in den einzelnen Artikeln, die überwiegend Handbuchcharakter aufweisen und damit das ausgegebene Ziel der „paradigmatic relevance“ verfehlen, die ja eine vertiefte Untersuchung einzelner Beispiele anhand je spezifischer Fragestellungen voraussetzen würde. Das zeigt sich schon an Ti-