

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-

teln wie „Faust’s Schubert: Schubert’s *Faust*“ (S. 101) oder „A Life with Goethe: Wagner’s Engagement with *Faust* in Music and in Words“ (S. 155). In der Regel sind die Artikel chronologisch aufgebaut und folgen den wichtigsten Daten der jeweiligen Werk- und Inszenierungsgeschichte. Weil die meisten Autoren gut mit der Materie vertraut sind und den Leser mit den wichtigsten Formfragen und Forschungspositionen vertraut machen, erhält man eine solide Einführung in die musikalische Struktur und Rezeption von Goethes *Faust*.

Da die Anlage zum Handbuch zwar dominiert, aber nicht konsequent durchgehalten wird, zeigen sich Lücken umso deutlicher. Die Vertonungen Ludwig van Beethovens, Franz Liszts und Modest Mussorgskys bleiben außen vor, Schumann und Wagner sind dafür je zwei Beiträge gewidmet. Bei den Opern fehlen Louis Spohr und Arrigo Boito, bei den Inszenierungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Gustaf Gründgens und Dieter Dorn. Auch die literaturwissenschaftlichen Defizite des Bandes treten schnell hervor. Obwohl das erste Kapitel die musikalische Struktur von Goethes *Faust* in den Blick nehmen soll, finden sich zwei Beiträge, in denen Musik keine Rolle spielt, Nicholas Boyles’ Studie zur Wette zwischen Faust und Mephistopheles (S. 45–60) und Osman Durrans Analyse politischer Instrumentalisierungen des *Faust*-Stoffes (S. 86–97). Zumindest die Aufnahme von Boyles’ Text scheint jedoch dadurch gerechtfertigt, dass sich viele Beiträge auf ihn beziehen. Seine These, die in Goethes Drama entwickelte Modernität sei explizit „post-Christian“ und zeichne als solche eine Welt, in der „it is better to seek than to find“ (S. 60), dient als eine Art philologische Grundsatzklärung des Bandes. Damit werden jedoch neuere Deutungen wie diejenigen Michael Jägers und Manfred Ostens ausgeklammert. Diese haben die gängige Modernitätsthese vertieft und die Zeitstrukturen und -techniken des Dramas analysiert, was für die Interpretation

der Vertonungen des 19. und 20. Jahrhunderts von Interesse sein könnte.

Insgesamt durchzieht den Band eine wenig systematische Reflexion des Verhältnisses von Literatur und Musik. Die Studie von Siobhán Donovan zu Gounods *Faust* und seiner Wiener Inszenierung durch Ken Russell (S. 201–213) ist in dieser Hinsicht symptomatisch. Sie greift einen Aufsatz von Roman Jakobson aus dem Jahr 1959 und dessen Unterscheidung von Rewording, Translation und Transmutation auf, die dann aber in der folgenden Einführung nur als grobe Schablone dient, die Entstehungsgeschichte und Versionen des Werkes schlagwortartig zu beleuchten. Hier hätte der Einbezug einschlägiger Arbeiten der Intermedialitätsforschung (Irina Rajewsky, Werner Wolf) Abhilfe schaffen können.

Jedoch eröffnen sich auch neue Perspektiven, sobald die Autoren von der Hauptstraße des chronologischen Werküberblicks abzweigen und sich, wenn auch nur kurz, auf noch unausgetretene Seitenwege begeben. So tippt Martin Swales die Frage an, warum gerade die Titelfigur Faust am musikalischen Geschehen des Textes unbeteiligt bleibt (S. 62). Glenn Stanley streift in seinem Beitrag über Wagners Beschäftigung mit Goethes Drama (S. 155–171) die These, dass die Erforschung von Parallelen zwischen Goethe und Wagner nach 1945 letzteren rehabilitieren sollten: „Wagner = Goethe = Wagner = good German“ (S. 169). Wie der folgende Beitrag von Mark Austin über den mit zahlreichen Referenzen auf den *Faust* versehenen Essay *Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens* (S. 172–182) zeigt, hat bereits Wagner selbst in seinen Schriften Goethes Drama zur Legitimation des eigenen Kunstverständnisses benutzt. Waltraud Maierhofer wiederum widmet sich in ihrer Darstellung der Rock-Oper von Rudolf Volz (S. 289–304) der Kommerzialisierung des *Faust* im Kontext der aktuellen Eventkultur, um die die Wissenschaft bislang einen Bogen gemacht hat.

Herausragend sind jedoch vor allem zwei Beiträge. Jo Tudor antwortet auf ein Desiderat der Literatur-Musik-Forschung, indem sie die Funktion der Metapher für die Konstitution des als „musikalisch“ wahrgenommenen *Faust* untersucht (S. 73–85). Anders als Christopher Ruth, der in seiner Analyse der psychologischen Dimension von Schumanns *Szenen aus Goethes Faust* diesen seine eigenen Metaphern als Ergebnis unterlegt (S. 137–154), zeigt Tudor, welche historischen Bezüge aufgerufen werden, wenn von „Harmonie“ die Rede ist und welche unterschiedlichen Funktionen (z. B. Inklusion, Kombination, Zitat, Ironie) den musikalischen Metaphern in Goethes Drama zukommt. Der zweite gewichtige Beitrag des Bandes stammt von Julian Horton und beschäftigt sich ebenfalls mit Schumanns *Szenen*. Er führt die Diskussion über die Arbeiten von John Daverio und Laura Tunbridge hinaus, indem er die Frage nach der Gattung stellt. Anhand einer Analyse der musikalischen Formen der einzelnen Teile zeigt Horton, dass die „generic dilemmas“ (S. 136) von Schumanns Zeit, das Bewusstsein von Historizität jeder Gattung auf der einen und der Originalitätsanspruch an den Komponisten auf der anderen Seite, zu einer neuen Mischform führt. So kann er die von Tunbridge aufgeworfene Frage nach dem „Gesamtkunstwerk“ der *Szenen* neu beantworten: Sie seien avancierter als Wagners Werke, weil sie den Gegensatz von avancierter musikalischer Form und Theatralität nicht zusammenzwängen, sondern exponierten.

Beiträge wie diese hätte man sich mehr gewünscht. Man sollte dies aber nicht den Autoren, sondern der Konzeption des Bandes anlasten, die die gegenwärtige Tendenz – Stichwort „Handbuchschwemme“ – zur Aufbereitung und Zusammenfassung existierender Wissensbestände spiegelt. Dass aber die Geisteswissenschaften ihre Relevanz am besten behaupten, wenn sie Neues generieren anstatt Altes wiedergeben, wird an diesem Band ex negativo deutlich.

(Juni 2018)

Martin Schneider

ALEXANDER STEFANIAK: *Schumann's Virtuosity. Criticism, Composition, and Performance in Nineteenth-Century Germany*. Bloomington: Indiana University Press 2016. X, 296 S., Abb., Nbsp.

Zu den nachhaltig faszinierenden Themen im Bereich komponierter Musik seit 1800 gehört das Zusammenspiel zweier Dimensionen, die mit „Virtuosität“ und „Innerlichkeit“ zwar ungenügend benannt und definiert sind, aber dennoch heftig diskutiert werden, dies nicht selten mit der Unterstellung, dass sie einander recht eigentlich ausschließen. Der zugehörige Diskurs beruft sich auf die scheinbare Komplementarität von Form- und Inhaltsseite der Musik, er findet Vorläufer in den Streitereien über die Leistung der Gesangs-Stars der italienischen Opera seria und wird verstärkt geführt mit dem Erscheinen der Virtuosenfiguren des frühen 19. Jahrhunderts, die ihrerseits zur Hervorbringung eines spezifischen Repertoires musikalischer Werke beitragen.

Bis in die Gegenwart hinein ist der Diskurs präsent, dort beispielsweise, wo kritisiert wird, dass zwar technisch brillant gespielt, aber inhaltlich nicht überzeugt worden sei, dass diese oder jene Musik virtuos instrumentiert, dagegen „in der Aussage“ beklagenswert seicht wäre. Dass das Geschehen mit dergestalt holzschnittartigen Zuweisungen nicht zu greifen ist, überdies zur Kombination mit Voreinstellungen über Geschlecht, Alter oder Ethnie geradezu einlädt, liegt auf der Hand. Zuletzt haben Gabriele Brandstetter und Gerhard Neumann mit einer interdisziplinären Sammelpublikation aufgezeigt, wie umfassend der Virtuositätsdiskurs geführt werden muss (*Genie – Virtuose – Dilettant. Konfigurationen romantischer Schöpfungsästhetik*, Würzburg 2011).

Alexander Stefaniak, Assistant Professor of Musicology an der Washington University in Saint Louis, hat nun mit *Schumann's Virtuosity. Criticism, Composition, and Performance in Nineteenth-Century Germany* eine Schrift