

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

vorgelegt, die den bestehenden Debatten interessante Fragen und Einwände hinzufügt. Gewiss, auch Stefaniak denkt darüber nach, welche negativen Konsequenzen Virtuosität für das Außenbild von Künstlern und Künstlerinnen haben und wie der Diskurs über Virtuosität zur Lagerbildung beitragen kann. Immerhin wurden Virtuosenfiguren wie Henri Herz und Frédéric Kalkbrenner mit ihren Werken von der Kanonisierung ausgeschlossen, erfuhren und erfahren andere, wie Franz Liszt, zwiespältige Aufnahme. Clara Schumann, auch daran erinnert der Autor, nannte den verstorbenen Franz Liszt einen „eminenten Clavier-Virtuosen, aber ein gefährliches Vorbild für die Jugend“.

Doch geht Alexander Stefaniak in den sechs Kapiteln seines Buches auch der ganz anderen Frage nach, inwiefern Virtuosität auch für Robert Schumann faszinierend war, unter welchen Umständen auch für ihn bestimmte Stücke und Aufführungen „could harness astonishing physical display to contemporary concepts of transcendence and seriosity“ (S. 3), und dies auf durchaus positive Weise. Als Quellen hat der Autor nicht nur Kompositionen Schumanns herangezogen, darunter eine frühe Version der *Symphonischen Etüden*, sondern auch musikpublizistische Beiträge wie den seinerzeit unveröffentlichten Epilog zum Text „Ein Opus 2“ und weitere Musikkritiken, überdies Dokumente, die die Verbindung zu der Leipziger Pianistin und Gastgeberin Henriette Voigt belegen, sowie Franz Liszts 1854 erschienenen Essay über die Eheleute Schumann.

Einige wenige Schwerpunkte und Ergebnisse der Arbeit seien herausgegriffen. Schumann habe es in seinen musikpublizistischen Texten verstanden, sowohl auf die Sorge hinzuweisen, die sich für Komponierende wie Ausführende mit dem vielfach diffamierten Konzept der „Virtuosität“ verband, als auch dazu einzuladen, Virtuosität als komplexe Verbindung von physischer und intellektueller Exzellenz wertzuschät-

zen und zu genießen, umso mehr, wenn sich in das Vergnügen angesichts virtuoser Wendungen beispielsweise bei Sigismund Thalberg die Wahrnehmung mischte, dass in dieser Musik „more interior, transcendent qualities“ gegenwärtig werden (S. 48). Schumann sei es dabei um epiphanieähnliche Erkenntnisse gegangen, so Stefaniak, um die Schau auf ein Selbst oder eine tragende Idee, um das, was „Innerlichkeit“ oder sogar „das Poetische“ genannt werden kann, so schwierig gerade letzteres Konzept zu greifen sein mag. Ganz ähnlich gehöre auch die Erfahrung des Erhabenen („the sublime“) zum Beifang der Erfahrung von Virtuosität. Ein anderes Beispiel: Der zeitgenössische Salon von Henriette Voigt mit seiner „idealistic aesthetics, literary sensibility, barely veiled elitism, and love of games“ (S. 109) habe, so Stefaniak, gleichsam das raumgewordene Komplement zu Schumanns virtuoson Paradestücken als Komponist dargestellt. In Voigt habe Schumann ein Gegenüber gefunden, das ihm dabei half, seine Musik in der realen Welt anzusiedeln, nicht nur in der imaginierten Welt eines Florestan, Eusebius und Raro. Ein wesentliches Momentum für Schumanns vagierende Haltung zum Thema „Virtuosität“ sieht Stefaniak bei all dem in der Rolle, in der sich dieser nach 1840 als Ehemann und Familienvater fand. Zunehmend sei Schumann in diesem „midlife style change“ (S. 198) daran gelegen gewesen, nicht nur genuin eigenen künstlerischen Ambitionen nachzugehen, sondern auch einem gewünschten Außenbild als Komponist. Gerade auf Gattungen der klassisch-symphonischen Tradition habe er sich nun konzentriert, die Montage virtuoser Elemente ganz darauf abgestimmt.

Mit allen diesen Überlegungen regt Stefaniak an, eine lange vorherrschende Tradition der Schumann-Forschung aufzubrechen, jene nämlich, allein die kritischen Stellungnahmen zum Virtuosenentum in den Vordergrund zu rücken und sich ansonsten auf die literarisch-musikalische Doppelbe-

gabung zu konzentrieren, das Augenmerk entsprechend auf die Lieder und die literarisch inspirierten Klavierwerke zu richten. Gerade im anglophonen Raum publizierende Autorinnen und Autoren wie Berthold Hoeckner (1997), David Ferris (2000) oder Beate Perrey (2002) haben hier eindrückliche Arbeiten vorgelegt. Ihre Publikationen stellen gleichsam einen Höhe- und Schlusspunkt der hermeneutischen Bemühungen um diesen Ausschnitt des Repertoires dar. Im deutschsprachigen Raum hat man sich etwa um dieselbe Zeit auf die Neu-Edition der biographischen Dokumente verlegt, die inzwischen in bewunderungswürdiger Fülle vorliegen, ansonsten etwa das Verhältnis der Eheleute oder ihre internationalen Beziehungen in den Blick genommen.

Stefaniaks Arbeit zielt insofern auf eine Lücke, auch wenn sie bestehende Diskurse auf selbstverständliche Weise mit einbezieht, darunter das inzwischen ausufernde Schrifttum zum Werk-Konzept in der Folge von Lydia Goehrs erstmals 1992 erschienener Schrift. Unterdessen wäre es hilfreich gewesen, hätte sich der Autor nicht nur dafür entschieden, zahlreiche Notenbeispiele abzubilden, sondern auch dafür, die vielen Zitate aus deutschsprachigen Quellen zusätzlich im Original nachzuweisen, immerhin geht es um einen originär deutschsprachigen Diskurs.

Es nimmt nicht wunder, dass die Fragestellung, die der Untersuchung zugrunde liegt, letztlich den Anschein einer allumfassenden erweckt. Oft teilt der Autor auf geradezu wildwüchsige Weise sehr vieles auf einmal, oft allerdings auch wenig Neues mit. Dass Robert Schumann sich beispielsweise in seiner berühmten Chopin-Kritik zusammenschloss „with some critics who heard transcendent qualities in the work, diverged from others who panned it as unattractive and poorly wrought, and drew criticism for his own style of writing“ (S. 8), dass es hier um ein „interplay of postclassical virtuosity, sensuous pleasure, and transcendent interiority“ (S. 59) geht, ist als Beobachtung sicher zulässig, führt aber bedauerlicherweise nicht sehr weit. Unterdessen zählt es gewiss zu den vornehmsten Ergebnissen der Untersuchung von Stefaniak, an die anthropologische Konstante der Ambivalenz erinnert zu haben, an die Herausforderung des wissenschaftlichen Umgangs mit komplexen, mitunter auch widersprüchlichen Lebensäußerungen.

(Juni 2016)

Christiane Tewinkel

*Richard Strauss. Der Komponist und sein Werk. Überlieferung, Interpretation, Rezeption. Bericht über das internationale Symposium zum 150. Geburtstag, München, 26.–28. Juni 2014. Hrsg. von Sebastian BOLZ, Adrian KECH und Hartmut SCHICK. München: Allitera Verlag 2017. 603 S., Abb., Nbsp., Tab. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 77.)*

Die Konjunktion „und“ verbindet Begriffe miteinander. Doch in Überschriften schafft sie eigentümliche Distanz: „Der Komponist *und* sein Werk“, Richard Strauss „*und* seine Meininger Ausbildungszeit“, „*und* das Musikleben im kaiserlichen Berlin“, „*und* Gerhart Hauptmann“, „*und* das musikalische Urheberrecht“, „*und* das Orchester“, „*und* das Musiktheater“, „*und* die Operette“, „*und* die Musikkritik“, „*und* die USA“ – als stünde er unbeteiligt daneben; die Tondichtungen „*und* das Reprisesproblem“, deren Schlussgestaltung „*und* ihr historischer Kontext“ – als ließe sich das losgelöst voneinander betrachten, und, und, und ... Zufall, Vorgabe, Äußerlichkeit? Oder ist die aktuelle Konjunktur der Konjunktion in Überschriften symptomatisch für eine bestimmte Darstellungs-, Denk- und Herangehensweise? Jedenfalls kommen die überzeugendsten Beiträge des großartigen Tagungsberichts ohne die modische Titelformulierung aus.