

beständig mit dem Begriff „hermetisch“ charakterisiert werden (nicht nur auf die literarische Ebene bezogen), obwohl die Tonsprache auch dort im Vergleich zu den westlichen oder polnischen Avantgarden alles andere als unverständlich ist, zeigt, dass dem Faktum solchen in allen Parametern konservativen Komponierens gar keine Relevanz beigemessen wird. Daran krankt auch ein wenig die Verbalisierung der musikalischen Substanz in den Analysen (wären die leitmotivisch wiederkehrenden „Akkordbrechungen“ in *Passażirka* nicht korrekter als Terzenketten zu bezeichnen, da sie grundsätzlich linear bleiben und nicht zu vertikalem Zusammenklang finden?). Die reiche Überfülle der Gedanken und Erkenntnisse der Autorin hätte sich durch eine anders gewählte und klarer hierarchisierte Gliederung besser kanalisieren lassen; an der viermal neu einsetzenden Nummerierung der Fußnoten zeigt sich, dass z. B. das Unterkapitel zu „Weinbergs Auseinandersetzung mit Heimat und Herkunft“ eigentlich ein ganz eigenes Kapitel gewesen ist; die minutiös rekonstruierte und problematisierte Familienbiographie ist in der Einleitung (die Forschungsstand und Methodik skizzieren will) fehlplatziert, und das Unterkapitel zu den textgebundenen Werken, die Weinbergs polnische und seine jüdische Identität spiegeln, würde auch deswegen besser für sich stehen, weil es nur sehr bedingt gemeinsam mit den Vorgängen von 1948 unter die „Phasen der politischen Einflussnahme“ subsummiert werden kann. Solche vermeintlich rein formalen Entscheidungen, wie auch die zu oft mit substantiellen Informationen überfrachteten Fußnoten, offenbaren eine gewisse Unsicherheit in Bezug auf die Darstellungsmethoden: Der Wechsel von Biographik, zeitgeschichtlichen Hintergründen, Werkbetrachtung sowie kulturgeschichtlicher Kontextualisierung und Reflexion gehorcht keinem klar erkennbaren Muster und wird im Inhaltsverzeichnis gar nicht deutlich; die im Titel aufscheinende (und durch die Aufnahme in die neue

Schriftenreihe doppelt hervorgehobene) Generallinie des mit seiner ideologisierten und staatlich kontrollierten Umwelt in Spannung stehenden Individuums ist eben nur eine (wenn auch bedeutende) Facette, die sich aber nicht durch die ganze Studie hindurch sinnvoll aufrecht erhalten lässt, weil sie Weinbergs Leben und Schaffen eben nur teilweise betrifft. Kritische Anmerkungen müssen sich auch die Anhänge gefallen lassen: Die Bibliographie ist unvollständig und unnötig zersplittert (unter „Fachliteratur“ erscheinen auch Gedichtbände, während die Aufsätze der „Sovetskaja muzyka“ ebenso wie online publizierte Dissertationen in diverse andere Rubriken ausgelagert wurden), das Werkverzeichnis (offensichtlich weitgehend aus dem Lexikon *Komponisten der Gegenwart* übernommen, dessen Weinberg-Eintrag ebenfalls von der Autorin stammt) gestattet durch seine chronologische Anlage keinen Überblick über Gattungen oder Besetzungen – beide Anhänge können also nur eingeschränkt zum Nachschlagen für weitere Studien benutzt werden. Zudem hätte ein sorgfältigeres Endlektorat kleinere Tippfehler und Inkonsistenzen vor allem in den Verzeichnissen und den Fußnoten verhindert. Das alles, vielleicht einem fehlenden letzten Reifeprozess vor der Drucklegung geschuldet, sind aber wirkliche Nichtigkeiten angesichts der inhaltlichen Fülle, der vielschichtig analysierenden Sorgfalt und des großen Erkenntnisgewinns, den diese Studie aufweist. Für eine weitergehende Beschäftigung mit Weinberg und der Musik seiner Zeit ist sie aufs Wärmste zu empfehlen.

(Juli 2018)

Christoph Flamm

JANINE ORTIZ: „Nun ist alles beim Teufel“. Franz Schrekers späte Opern. München: edition text+kritik 2017. 388 S., Abb., Nbsp.

Franz Schreker ist dem heutigen Opernpublikum wieder ein Begriff, vor allem dank

seines Erfolgswerks *Die Gezeichneten*, die in den letzten Jahren (auch international) häufiger gespielt werden. Die Musikdramen aus Schrekers späterem Schaffen wurden dagegen bis heute nur vereinzelt aufgeführt. Seit 1945 gab es zwar Versuche, die von den Nationalsozialisten als „entartet“ gebrandmarkte Musik Schrekers zu rehabilitieren. Kritische Würdigungen (wie u. a. von Theodor W. Adorno) verhärteten allerdings die Problematik, dass Schrekers Popularität bereits in den 1920er Jahren gelitten hatte. Das Bild des kompositorisch Stehengebliebenen, als der Schreker zu jener Zeit v. a. von jüngeren Komponisten angesehen wurde, konnte erst später aufgebrochen werden. Hier knüpft Janine Ortiz mit ihrer Dissertation zu Schrekers letzten drei Musikdramen, *Der singende Teufel* (uraufgeführt 1928), *Christophorus* (1929 vollendet, aber erst 1978 posthum uraufgeführt) und *Der Schmied von Gent* (1932) an, nachdem sie bereits ihre Analyse von *Irrelohe* (1924) in der Reihe *Schreker Perspektiven* veröffentlicht hatte.

Auf den ersten Blick mutet Ortiz' Buch leicht schematisch an, da auf die drei Opern zu gleichen Anteilen Informationen zum Werkhintergrund und aktweise eine Detailanalyse zu musikalischen Strukturen, ergänzt um Notenbeispiele und tabellarisch aufgeschlüsselte Themen(beziehungen) entfällt. Bestechend ist, wie intelligent und flexibel die Autorin die analytischen Schritte an die in Genre und Stilistik denkbar unterschiedlichen Werke angepasst hat. Es gelingt ihr so, ein Maximum an unerwarteten, detaillierten Erkenntnissen zu gewinnen und weiterzuvermitteln. Außerdem zieht sich insofern ein roter Faden durch das Buch, als der wachsende Druck, die Zweifel und Trotzreaktionen geschildert werden, mit denen Schreker von Misserfolg zu Misserfolg umzugehen hatte. War er sich nach *Irrelohe* bereits des Risikos mit dem Folgewerk bewusst, kamen beim *Singenden Teufel*, dem er gegenüber dem parallel konzipierten *Christophorus* den Vorzug gab, weitere Faktoren der

Verunsicherung hinzu. Dazu zählt z. B. der bei Ortiz erwähnte, von Schreker deutlich wahrgenommene schwache Anklang von Richard Strauss' Ägyptischer Helena (ebenfals 1928). Hinsichtlich *Christophorus* wird anhand von Schrekers Briefwechsel mit der Universal Edition (zunächst Emil Hertzka, dann Hans Heinsheimer) die immer schwächere Position des Komponisten bei seinem Verlag nachgezeichnet. Viele hier erstmals für die Forschung gesichtete und zitierte Briefe sind, neben den klug ausgewerteten Uraufführungskritiken und -bildern eine wertvolle Ergänzung zu bisher publizierten Quellen zu Schreker.

Gerade im Vergleich mit Konkurrenten wie Strauss räumt Ortiz regelrecht mit eingangs angesprochenen, oberflächlichen Einschätzungen zu Schreker auf, die sich aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts gehalten haben. Im Fall des *Singenden Teufels* wird dies durch einen Blick in die Geschichte der Orgel bewerkstelligt, die zugleich quasi „Protagonist“ der Oper ist. Dass es sich um ein äußerst interessantes Stück im stilistischen Wandel Schrekers handelt, haben bereits Experten wie Christopher Hailley in der Vergangenheit mehrfach betont. Dies wird von Janine Ortiz (unter genauer Kenntnis des Forschungsstandes) auf mehreren Ebenen belegt. Überzeugend wird dargestellt, dass Schreker an diesem Stück keineswegs nur rückwärtsgewandt arbeitete – trotz des vordergründig klischeehaften Mittelaltersujets, des Grundkonfliktes Christen gegen Heiden oder der weiblichen Hauptfigur Lilian, die in ihrer Widersprüchlichkeit zwischen Verführung, Opferrolle und (Selbst)Zerstörung deutlich im 19. Jahrhundert bzw. Fin de siècle verwurzelt scheint. Doch widerlegt Janine Ortiz anhand des *Singenden Teufels* höchst einleuchtend, dass Schreker aufgrund seiner „autodidaktisch erworbene[n] Bildung“ (S. 34) kompositorisch und musikhistorisch weniger reflektiert gearbeitet hätte. Obschon Schrekers Detailwissen zur Geschichte des Orgelbaus kaum

nachzuverfolgen ist, erscheint es plausibel, dass im *Singenden Teufel* die Geschichte dieses Instrumentes als Subtext behandelt wird. Die These, dass Schreker dabei eine avantgardistische Position einnahm, wird überzeugend untermauert, und zwar vor dem Hintergrund „eines neobarocken Klangideals, dessen Reduziertheit, Linearität und Durchsichtigkeit in der sich zeitgleich entwickelnden Neuen Musik großen Zuspruch fand“ (S. 46). Besonders der Verweis auf den Einfluss von Hans Henny Jahnn und seine nationalsozialistische Verdrängung ist in diesem Kontext erhellend. Davon ausgehend, arbeitet Ortiz die Ambivalenz des *Singenden Teufels* heraus, zwischen archaisierenden Formen, moderner Montagetechnik beim Zusammenprall der Heiden und Christen (einem Theatercoup bei der Uraufführung) und destruktiver Erlösung am Ende.

Bei *Christophorus* ist das Analyseraster von Janine Ortiz kleinteiliger, was u. a. einleuchtend aus dem *Mise en abyme* des Librettos, den Rahmungen durch das Spiel im Spiel abgeleitet wird. Zu Recht wird die „ausgefeilte Form der sich gegenseitig durchdringenden Realitätsebenen“ (S. 160) beleuchtet und auf literarische Vergleichstexte wie von André Gide oder Luigi Pirandello bezogen, die nicht zuletzt das Bild des Künstlers seit der Jahrhundertwende und damit ihre eigene gesellschaftliche Stellung reflektiert haben. Dass Schreker, wie von der Autorin herausgestellt, Arnold Schönberg bei den Entwurfsstadien des Textes zu Rate zog, ist insofern wiederum wohlbegründet, denkt man etwa an Schönbergs *Glückliche Hand*. Wie Schreker einen eigenen (nicht epigonalen) Umgang mit musikdramatischen Konzepten der 1920er Jahre fand, wird durch die Analyse der Auflösung tonaler Bezugspunkte und Anleihen in Chanson und Jazz nachvollziehbar.

Für den *Schmied von Gent*, dessen Uraufführung drei Monate vor der nationalsozialistischen Machtergreifung erfolgte, weist Ortiz schließlich Schrekers virtuoses Spiel mit der Gattung der komischen Oper

nach. Die auf Charles De Coster und seine flämische *Till-Eulenspiegel*-Variante *Smee Smee* basierende Herrschaftskritik lässt sich demnach politisch deuten. Stilpluralismus und Naivität häufiger Liedformen und Genreszenen wie der Höllenfahrt (auf die sich das Titelzitat von Ortiz' Buch bezieht) und des Einzugs in den Himmel erweisen sich als doppelbödig. Zu begrüßen ist noch, dass Ortiz die Kürzungsvorschläge, die Schreker selbst nach der Uraufführung machte, kritisch betrachtet.

Das Abwägen zwischen strukturgebenden und von szenischem Gestaltungswillen abhängigen Musikabschnitten verrät nicht zuletzt, dass Ortiz praktische musikdramaturgische Erfahrung besitzt und in die Waagschale zu werfen versteht. Ihre Analysen der späten Opern Schrekers sind insofern ein doppeltes Meisterstück: Wer sie mit musikwissenschaftlich opernhistorischem Interesse liest, kann ebenso profitieren wie die Leitungs- und dramaturgischen Abteilungen des Musiktheaters, in denen einmal anderen Randwerken als Strauss' Opern der späten 1920er und 30er Jahre oder Puccinis Wildwest-Ausflug *La fanciulla del West* bzw. zur Operette mit *La rondine* Chancen im Spielplan eingeräumt werden könnten. Eine Empfehlung und viele Anregungen dazu bietet Janine Ortiz' Buch in jedem Fall.

(Mai 2018)

Sebastian Stauss

*FIAMMA NICOLODI: Musica e musicisti nel ventennio fascista. Mit einem Nachwort von 2018. Limena: libreriauniversitaria.it 2018. 504 S. (Storie e linguaggi. Band 26.)*

Als der im angelsächsischen Raum über viele Jahrzehnte führende Experte für die italienische Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, John C. G. Waterhouse, den 1984 erschienenen Erstdruck von Fiamma Nicolodis nunmehr klassischer Dokumentarstudie zur italienischen Musik in der Zeit des Faschismus rezensierte,