

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,

sprach er unumwunden von einem epochalen Werk, in dem erstmals die Beziehungen zwischen Komponisten und Regime auf breiter Quellenbasis mit wissenschaftlicher Gründlichkeit und in all ihrer Komplexität untersucht wurden (*Music and Letters* 67/4 [1986], S. 426–430). Den Zustand, der damals beim musikologischen Blick auf Musik und Musikleben des faschistischen Ventennio vorherrschte, beschrieb Waterhouse so: „Critical judgements are too often coloured by incompletely substantiated suppositions about composers’ political records; and the music itself is too readily pushed aside and forgotten, without being adequately assessed on its own terms at all.“ (ebd., S. 426.) Die Grundlagen dafür, dass seitdem ein anderer, teilweise objektiverer und weniger ideologischer Zugang möglich wurde, hat Nicolodis Buch gelegt, wie es schien, gleichsam aus dem Nichts. Es kann hier nicht darum gehen, diese – in der umfangreichen Auswertung der personenbezogenen und institutionengeschichtlichen Archivalien (darunter auf über 150 Seiten die oft beschämend liebedienerische Korrespondenz italienischer Komponisten mit Mussolini) ebenso wie in der analytischen Diskussion der ästhetischen, stilistischen und kulturpolitischen Dimensionen des Themas – Maßstäbe setzende Darstellung nochmals zu besprechen, was Dietrich Kämper auf den Seiten dieser Zeitschrift bereits mustergültig getan hat (*Die Musikforschung* 40 [1987], S. 361f.). Dass das Buch endlich wieder im Handel erhältlich ist, ist ein Grund zur Freude; dass allerdings auch der Nachdruck in keinem namhaften Verlag erscheint, wird seiner enormen, in all den Jahren ungeschmälernten Bedeutung wenig gerecht.

Die Berechtigung, hier zumindest kurz auch auf diesen Reprint hinzuweisen, ergibt sich aus einem Nachwort, das die Autorin dem voluminösen Band angefügt hat – „trent’anni dopo“. Es umfasst zwar kaum ein Dutzend Seiten, doch entwickelt Nicolodi auf diesen nochmals grundsätzliche Perspek-

tiven, nimmt gewisse Justierungen vor und weist zugleich auf einige wertvolle Forschungen hin, die seit der Veröffentlichung des Buches entstanden (und die zum überwiegenden Teil von diesem zehren, ohne dass es ausgesprochen würde). Zwar scheint ihr der seinerzeit übliche Kurzschluss von Modernität als Fortschritt und Tradition als Regression überwunden, der in der Nachkriegszeit aus antifaschistischem Antrieb innovative Komponisten tendenziell aus dem faschistischen Komplex herausiebte und sogar zu der Annahme führte, die Dodekaphonie sei im Faschismus reprimiert worden. Doch betrachtet Nicolodi die Kulturpolitik des Regimes mittlerweile auch selbst etwas anders als 1984: Dass auch in den späten 1930er und 40er Jahren so bemerkenswert viele moderne und avantgardistische Werke aufgeführt und sogar offiziell beauftragt wurden, verdanke sich nicht etwa einer Laxheit bei der staatlichen Kontrolle durch das Kultusministerium (MinCulPop), sondern sei Teil einer Strategie gewesen, die weder als Toleranz noch als Unfähigkeit missverstanden werden sollte, sondern die auf Interessenausgleich und damit größtmöglichen Konsens abzielte. Die staatliche Förderung umfasste daher neben einfacheren, tendenziell an größere Bevölkerungsmassen gerichteten Kulturformen eben auch eine elitäre Hochkultur – und sie lief nur bedingt parallel zur Kulturpolitik der nationalsozialistischen Achsenmacht: Es gab in Italien, so Nicolodi, keine musikalische „Staatskunst“ wie unter Hitler und Stalin, und insgesamt war die künstlerische Produktion und Verwaltung viel weniger theoretisch als in Deutschland und der Sowjetunion angelegt, sondern eher praxisorientiert, aktivistisch. Inwiefern aber die Eliminierung der demokratischen Strukturen, staatliche Lenkung und eben auch Repressionen samt der Rassengesetze von 1938 auf das Bewusstsein der Komponisten eingewirkt haben, müsse noch genauer untersucht werden. Bezeichnenderweise waren die Tonsetzer eher selten erklärte Adepten

der faschistischen Ideologie, sie standen vielmehr unter dem direkten Bann des charismatischen Duce. Die in das Nachwort eingestreuten Literaturhinweise zeigen, dass die Aufarbeitung der faschistischen Musikkultur Italiens alles andere als abgeschlossen ist, und dass die Autorin zu bescheiden ist, um auch ihre zahlreichen eigenen jüngeren Arbeiten zu nennen. Nicolodis Ausführungen von 1984 sind ebenso wie das Nachwort unentbehrliche Lektüre für jegliche Beschäftigung mit dem Verhältnis von Musik und Politik im Fascismo; es ist nur bitter feststellen zu müssen, dass sich heute, da viele enthusiastisch an der Pulverisierung ihrer eigenen Demokratien und Wertesysteme arbeiten und sich nach starker Führung sehnen, manche jener historischen Phänomene noch besser begreifen lassen als früher.

(Juli 2018)

Christoph Flamm

*Lexikon Neue Musik. Hrsg. von Jörn Peter HIEKEL und Christian UTZ. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag/Stuttgart: J. B. Metzler 2016. XVII, 686 S., Abb., Nbsp.*

Das *Lexikon Neue Musik* ist – wenn man so will – Lexikon, Enzyklopädie und Handbuch in einem. Der lexikalische, im Umfang überwiegende Teil bietet 104 Haupteinträge in alphabetischer Folge – von „Afrika“ bis „Zwölftontechnik“ –, und über das Sachregister lässt sich eine Vielzahl weiterer Stichworte nachschlagen (außerdem gibt es natürlich ein Personen- und Werkregister, nicht jedoch eigene Personenartikel). Der enzyklopädische Anspruch schlägt sich in der Länge und im Niveau der Artikel nieder; der ausführlichste Eintrag, „Rhythmus / Metrum / Tempo“, umfasst 15 eng bedruckte Seiten mit je zwei Spalten, ein ausführliches Literaturverzeichnis inbegriffen. In der Einleitung wird ausdrücklich der Bezug zur *MGG2* hergestellt: Man habe den „Teilbereich“ der Neuen Musik „präzisierend, vertiefend und aktualisierend“ (S. IX) fort-

schreiben wollen (aber an keiner Stelle werden bestehende *MGG2*-Artikel aufgegriffen oder „zweitverwertet“ – sämtliche Beiträge sind original). Und Handbuch schließlich ist das *Lexikon Neue Musik* insofern, als dem alphabetischen Teil neun grundsätzliche Aufsätze zu Themen bzw. „Themenclustern“ vorausgehen, in denen ausgewählte Bereiche von besonderer Relevanz vorab diskutiert bzw. im größeren historischen Zusammenhang entwickelt werden (jeweils rund 10 bis 20 Seiten, insgesamt 154). Das *Lexikon Neue Musik* hält somit gleichsam die Mitte zwischen einem nützlichen Nachschlagebändchen wie dem *SWR2 Kompass Neue Musik* und einem so weitläufigen, letztlich diffusen Projekt wie dem 14-bändigen *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* im Laaber-Verlag – dazwischen ist konzeptionell viel Platz, und man wundert sich etwas, dass in einem an Nachschlagewerken nicht gerade armen Fach wie der Musikwissenschaft bislang tatsächlich kein vergleichbares Werk auf dem Markt ist bzw. in den Bibliotheken steht.

Überschneidungen zwischen Themenaufsätzen und Lexikoneinträgen (oder auch zwischen verschiedenen Themenaufsätzen) sind bei einer derart hybriden Konstruktion nicht nur unvermeidlich, sondern gewissermaßen gewollt. Und in der Tat wird man unterschiedliche Sichten z. B. auf die serielle Musik, auf Klangkunst, Postmoderne, politische Kontexte oder Querverbindungen zu anderen Künsten in der Regel als bereichernd erleben. So beginnt die Auseinandersetzung mit dem Diskurs über die serielle Musik gleich im ersten Themenaufsatz von Ulrich Mosch („Die Avantgarde der 1950er Jahre und ihre zentralen Diskussionen“). Mosch referiert eine stark von Pierre Boulez geprägte Sicht, die aber – neben weiteren Positionen – auch Iannis Xenakis' Kritik an seriellen Verfahren einbezieht und grundsätzliche Fragen der Wahrnehmbarkeit diskutiert (so wie später Christian Utz im Lexikoneintrag „Wahrnehmung“). Ergänzend wird man hier z. B. Elena Ungeheuers Beitrag („Ästhe-