

nicht auch transnational die Schlüsselfunktion einbeziehen, die das Gastspiel von Götz Friedrichs Produktion der Deutschen Oper Berlin für ganz Asien hatte? An der Metropolitan Opera in New York sorgte der noch von Wagner in Bayreuth beschäftigte Anton Seidl für erste wichtige Impulse. In einem aufschlussreichen Beitrag schildert Gwen D'Amico das Ringen um eine *Meistersinger*-Produktion, die schließlich im Januar 1945 unter George Szell Premiere hatte – und trotz des Zeitpunkts zum größten Erfolg der Saison wurde. Schon in den späten 30er Jahren hatte Erich Leinsdorf (der das Stück 1959 auch in Bayreuth dirigierte) für weitreichende Striche gesorgt, etwa in der heiklen Schlussansprache des Hans Sachs. Neueren *Ring*-Inszenierungen, seien sie postapokalyptisch, sozialkritisch oder digital angelegt (Harry Kupfer in Bayreuth, La Fura dels Baus in Valencia, Francesca Zambello in San Francisco, Andreas Kriegenburg in München), sind ebenso Beiträge gewidmet, wie Luigi Nonos Reflexion musikalischer Zeit, die – ausgehend vom III. Akt *Tristan* und eingebunden in die Philosophie Massimo Caccaris – zentralen Niederschlag im Spätwerk *Das atmende Klarsein* fand (Joachim Junker).

Für eine musikbezogene Wagnerforschung dürfte der abschließende Beitrag von Christian Thorau zukunftsweisend sein, der den Versuch unternimmt, zwei bislang existierende Parallelwelten durch eine – auch methodisch solide begehbbare – Brücke zu verbinden. Die Analysen von Wagners Partituren und diejenigen von (auf DVD dokumentierten) Aufführungen gehorchen noch immer unterschiedlichen Gesetzen, ja sie gehören weitestgehend zu verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen. Thorau stellt am Beispiel des Wotan-Monologs aus dem II. Akt der Walküre nicht nur die Lösungsmodelle von Alfred Lorenz, Tobias Janz und Carolyn Abbate einander gegenüber, sondern bezieht sie auf Inszenierungen von Patrice Chéreau, Harry Kupfer und Carlus [sic] Padrissa. Die Spannung zwischen

Werktext (als Notat) und Aufführungstext (einem Terminus der Theaterwissenschaft), genauer zwischen Satztechnik und szenischer Grammatik, erweist sich dabei als überaus konstruktiv. Kein schlechtes Ergebnis des Mammut-Unternehmens also: Der Diskurs ist nach 1200 Seiten zumeist neuer Wagnerforschung nicht gebremst, sondern in einigen Teilbereichen sogar neu eröffnet.

(August 2018)

Stephan Mösch

*ALEXANDER LOTZOW: Das Sinfonische Chorstück im 19. Jahrhundert. Studien zu einsätzigen weltlichen Chorwerken mit Orchester von Beethoven bis Brahms. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. 483 S., Abb., Nbsp., Tab. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band 55.)*

Größere Studien zu Chor-Orchesterkompositionen konzentrierten sich in den letzten Jahren auf den Bereich des Oratoriums (vgl. u. a. Howard E. Smither: *The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Chapel Hill und London 2000) oder versuchten sich diesem vielfältigen Werkkomplex gattungsübergreifend zu nähern (vgl. Stefanie Steiner: *Zwischen Kirche, Bühne und Konzertsaal. Vokalmusik von Haydns „Schöpfung“ bis zu Beethovens „Neunter“*, Kassel u. a. 2001; Hermann Danuser: *Weltanschauungsmusik*, Schliengen 2009). Umso erfreulicher ist es, dass sich Alexander Lotzow in seiner Kieler Dissertation nun mit einem Gattungstyp großbesetzter Chormusik auseinandergesetzt hat, dessen Bedeutung für die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts zwar mehrfach an prominenter Stelle betont worden, noch nie jedoch umfangreicher untersucht worden ist. Bereits 1973 hatte Carl Dahlhaus dieses Missverhältnis zwischen dem beispiellosen ästhetischen Prestige chorsinfonischer Werke und einer kaum vorhandenen historiographischen Auseinandersetzung auf den Punkt gebracht: „Das weltliche Oratorium, die dramatische Kantate, die Chorballade und die Chorode,

Gattungen, deren historische Bedeutung als Dokumente des 19. Jahrhunderts kaum zu überschätzen ist, sind im 20. Jahrhundert so gründlich vergessen worden, daß die Epoche, die sich gerade in ihnen so deutlich wie nirgends sonst musikalisch ausprägte, im Rückblick als ein Zeitalter der Instrumentalmusik erscheint, das sie trotz Beethoven nicht war.“ (Carl Dahlhaus: Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert [1973], in: ders.: *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, hrsg. von Hermann Danuser, Bd. 6, Laaber 2003, S. 377–433, hier S. 393.)

Vor einem solchen Hintergrund wird die Bedeutung von Lotzows Arbeit deutlich, da diese nicht nur hilft, das eklatante Missverständnis der Bewertung von Instrumental- und Chormusik durch die Musikhistoriographie des 20. Jahrhunderts zu beseitigen, sondern auch wesentlich mit zur Differenzierung im Bereich der Chormusik beiträgt. Im Fokus stehen dabei Kompositionen für Chor und Orchester, die zwar Merkmale „vermeintlich enger umrissener Gattungen“ wie Oratorium, Kantate, Chorlied und Orchesterlied teilen (S. 24), aber dennoch nicht mit diesen identisch sind. Lotzow prägt für diesen Zwischenbereich den Neologismus „Sinfonisches Chorstück“, worunter er einsätzig und somit hinsichtlich ihrer zeitlichen Dauer relativ kurze Chor-Orchesterwerke fasst, die zudem auf einem weltlich-lyrischen Text basieren und die – da dramatisch-epische Elemente fehlen – auf Gesangssolisten mit eigenen Formteilen wie Arien, Ariosi und Rezitative verzichten. Gerechtfertigt wird eine solche Eingrenzung zudem durch die Auswertung ästhetischer, sozial-, institutions- und ideengeschichtlicher Aspekte, deren Zusammenspiel die spezifische Aufführungssituation sinfonischer Chorstücke bedingt. Hierzu zählen (vgl. Kapitel 2, S. 31–64) deren beträchtlicher Erfolg bei Chorvereinen und im Rahmen großdimensionierter Musikfeste ebenso wie ihre vom Bildungsbürgertum vorgenommene kunstreligiöse Bewertung als hoher oder erhabener Stil. In letzterem korre-

spondierte das mit Hilfe einer monumentalen Besetzung angestrebte Erhabene zugleich mit dem bürgerlichen Ziel „einer möglichst imposanten Eigendarstellung“ (S. 40). Zudem lässt sich die Integration sinfonischer Chorstücke in zeitgenössische Konzertprogramme auch als musikalische Realisierung des Bildungsgedankens verstehen. Durch die nun prestigeträchtige Interpretation kürzerer weltlicher Lyrik hohen literarischen Ranges wurde namentlich das kulturelle Vermächtnis der Weimarer Klassik immer wieder im öffentlichen Bewusstsein aktualisiert und verankert. Auf diese höchsten Ansprüche verweist auch der Begriff „Chorode“ – weniger auf einen „strukturell klar abgegrenzten Gattungsbegriff“ (S. 54). Zur begrifflichen Bestimmung dessen, was im literarischen und musikalischen Kontext des 19. Jahrhunderts unter „Chorode“ verstanden werden konnte, leistet Lotzow in Kapitel 3 (S. 65–111) einen überaus lesenswerten Beitrag. Dezidiert in Abgrenzung zu Dahlhaus, der in der Bezeichnung lediglich ein „Begriffsgespenst“, nicht aber einen hinreichend konturierten Gattungsbereich gesehen hatte, kann Lotzow, gestützt auf die Auswertung von Konversations- und Musiklexika, Ästhetiken und Rezensionen, zeigen, wie unterschiedlich der Begriff gefasst wurde und dennoch kraft des ästhetischen Gewichts der zugrundeliegenden Dichtung – als zentralem Charakteristikum – im öffentlichen Bewusstsein verankert war.

Das zentrale Kapitel 4 enthält sieben klug ausgewählte Fallstudien zu Werken, denen hinsichtlich des überaus umfangreichen Repertoires eine Orientierungsfunktion für den deutschsprachigen Raum zukommt, da diese einerseits die vielfältigen und kontrastierenden Möglichkeiten chorsinfonischen Komponierens repräsentieren, andererseits in der zeitgenössischen Wahrnehmung teilweise als prägend und maßstabsetzend wahrgenommen wurden und auch die an sinfonische Chorstücke herangetragenen Erwartungshaltungen widerspiegeln. Beispielsweise or-

derte Ferdinand Hiller von seinem Kollegen Josef Gabriel Rheinberger im Zusammenhang mit der Programmplanung der Niederrheinischen Musikfeste 1880 „ein kurzes, wirksames Chorstück mit Orchester (ohne Soli)“ (zitiert nach Lotzow, S. 25) und nannte ihm als mögliche Richtschnur seinen *Gesang der Geister über den Wassern* op. 36 (1847) nach Johann Wolfgang von Goethe und das *Schicksalslied* op. 54 (1871) von Johannes Brahms nach Friedrich Hölderlin.

Neben den zwei genannten Werken wählt Lotzow als frühes Gattungsbeispiel, das lange im Repertoire blieb, *Meeres Stille und Glückliche Fahrt* op. 112 (1815) von Ludwig van Beethoven nach Goethe, ebenso das in seinem instrumentalen Duktus viele Laienchöre überfordernde *Nachlied* op. 108 (1849) von Robert Schumann nach Friedrich Heibel, die überaus populäre *Frühlings-Botschaft* op. 35 (1858) von Niels Wilhelm Gade nach Emanuel Geibel sowie mit *Es fürchte die Götter das Menschengeschlecht* op. 193 (1881) von Hiller nach Goethe und dem *Gesang der Parzen* op. 89 (1882) von Brahms zwei maßstabsetzende Werke, die beide auf derselben Textvorlage basieren. Besonders interessant fällt dabei der Vergleich zwischen den noch wenig erforschten Chorwerken von Hiller mit denjenigen von Brahms aus. Während ersterer für Hugo Riemann noch 1901 als „lange Zeit der angesehenste und einflussreichste Musiker des westlichen Deutschland“ galt, schien letzterer namentlich mit dem *Schicksalslied* manchen Zeitgenossen eine „neue Aera in der Chorgesangliteratur“ einzuläuten (zitiert nach Lotzow, S. 141 und 430). Und während Hiller in seinen Werken häufig reihend und vor allem als „musikalischer Illustrator“ des Textes agierte, habe Brahms einen „Chor-Orchestersatz [kreiert], der weder Laienensembles überforderte noch auf strukturelle Durchwirkung verzichtete“ (S. 430).

Besonders aufschlussreich für die spezifische Ausprägung sinfonischer Chorstücke als musikalischem Gattungstypus wird es immer dann, wenn Lotzow den Bogen auch

zu anderen Gattungen schlägt, beispielsweise im Zusammenhang mit Beethovens *Meeres Stille und Glückliche Fahrt* zur Adaption durch Johann Friedrich Reichardt, Felix Mendelssohn, Franz Schubert, Anton Eberl und Peter Joseph von Lindpaintner. Es wäre daher bei Vokalmusik generell wünschenswert, derartige gattungsübergreifende Perspektiven künftig stärker einzubeziehen und die Forschung zum sinfonischen Chorstück über den deutschsprachigen Raum hin auszuweiten.

(August 2018)

Martin Loeser

SUSAN O'REGAN: *Music and Society in Cork, 1700–1900*. Cork: Cork University Press 2018. 363 S., Abb.

Bereits im 17. Jahrhundert „the second best city of Ireland“ (Cox 1685, zit. S. 8), ist Cork noch heute die drittgrößte Stadt der irländischen Insel und hat einiges zu bieten: So war sie 2005 Europäische Kulturhauptstadt und ist nach wie vor Sitz von bekannten Brauereien wie Heinekens Murphy's und IT-Unternehmen wie Apple und Logitech. Historisch bedeutend war für Cork seit dem 17. Jahrhundert vor allem der Hafen, der durch den Handel nicht nur den Wohlstand der Stadt sicherte, sondern auch den internationalen kulturellen Austausch beförderte. Was dies für das Musikleben Corks zwischen 1700 und 1900 bedeutete, das gegenüber Dublin und Belfast musikhistorisch bisher eher vernachlässigt wurde, arbeitet Susan O'Regan aufbauend auf ihrer Dissertation (*Public Concerts and the Musical Life of Cork 1754–1840*, Cork Institute of Technology 2008) in einer erstmaligen historischen wie inhaltlichen Breite und Akribie auf, die allein für sich kaum weniger als beeindruckend ist.

Maßgeblich gestützt auf eine gründliche Untersuchung zeitgenössischer lokaler und nationaler Zeitungen und Zeitschriften, rekonstruiert die Autorin in zehn Kapiteln vor allem Räume, Akteure und Repertoires der