

Dennoch sei angemerkt, dass, nachdem der Begriff „sinfonismo“ erscheint, auch unweigerlich der Begriff „verismo“ erscheinen müsste. Auch wäre es sinnvoll gewesen, den für Puccini wichtigen Begriff der „sedute“ oder die öfters angeführte Technik der „sviolinata“ aufzunehmen.

Zusammenfassend lädt das Handbuch wärmstens dazu ein, sich mit Puccini zu beschäftigen. Er wird als multidimensionaler Komponist dargestellt, der alles in sich aufso, das sich ihm auf den internationalen Opernbühnen bot, stets auf der Suche war und dennoch einen eigenen Stil und eine eigene Ästhetik entwickelt hat, deren Komplexität auf einer Synthese verschiedener Einflüsse beruht und dessen Ziel es war, das Publikum direkt anzusprechen, der gleichzeitig vieles selbst planen und kontrollieren wollte, da seine Ansprüche an eine möglichst perfekte Werkaufführung weit über die eigentliche Musik hinaus gingen. Trotz der genannten Mängel kommt der Puccini-Forscher und Interessierte an diesem Buch nicht vorbei. Das Opus vermag sogar für die Beschäftigung mit Werken anderer Komponisten wertvolle Impulse zu geben, denn es zeigt auf, dass es sich bei der Analyse eines Œuvres immer lohnt, möglichst viele Perspektiven einzunehmen (Formbildung im Kleinen sowie im Großen, Melodiebildung, Silbenvertonung, Dramaturgie, Klangtechnik, Instrumentierung, Harmonik), die der Komponist auch selbst eingenommen hat, und seine musikalische Identität in seinem gesamten Umfeld in den Blick zu nehmen. Am Ende wird dieses Handbuch seinem eigentlichen Wortsinn in weiten Teilen gerecht – es ist ein Buch, das man zur Hand nehmen muss, und das nicht nur, wenn man den ersten Schritt in die Puccini-Forschung wagen will.

(August 2019)

Claudia Heine

*WOLFGANG-ANDREAS SCHULTZ:
Die Heilung des verlorenen Ichs. Kunst und
Musik in Europa im 21. Jahrhundert. Mün-
chen: Europa Verlag 2018. 176 S.*

„Ohne zum Propheten zu werden, kann man voraussehen, dass sich die Musik des 21. Jahrhunderts genauso dramatisch von der des 20. unterscheiden wird wie die des 20. von der des 19. Jahrhunderts; das Einzige, was mit Sicherheit nicht eintreffen wird, ist die schlichte Fortschreibung der ‚Neuen Musik‘, des 20. Jahrhunderts ins 21. hinein. Und dennoch scheinen in der Publizistik und im Festivalbetrieb der ‚Neuen Musik‘ alle genau davon auszugehen.“ (S.125) Wolfgang Andreas Schultz war Ligeti-Schüler und später langjähriger Professor für Musiktheorie und Komposition an der Hamburger Musikhochschule, mit einem beeindruckenden Werkverzeichnis und zahlreichen musikgeschichtlich-ästhetischen Publikationen sowie einem Buch zu den Grundlagen seiner Kompositionstechnik. In seinem vorliegenden neuesten Buch, erschienen im Jahr seines 70. Geburtstags, wagt Schultz den Blick in die Musik der Gegenwart und der Zukunft, gegründet auf vielschichtigen kultur- und musikgeschichtlichen Überlegungen.

Das angenehm zu lesende Buch setzt sich aus neun seit ca. 2013 entstandenen Texten zusammen, von denen vier bereits an anderer Stelle veröffentlicht waren. Auf reicher persönlicher Erfahrung gegründet, führt Schultz in diesem Buch sein musikästhetisches Denken konsequent weiter. Die aus der Anlage des Buches sich ergebenden Überschneidungen wirken sich nicht störend aus, lassen aber eine herkömmliche Inhaltsangabe als wenig sinnvoll erscheinen. Stattdessen sei die Besprechung auf zwei zentrale Gesichtspunkte, die in dem Buch in immer wieder neuer Beleuchtung zur Geltung kommen, fokussiert.

Erstens: Der Autor tritt entschieden für eine Überwindung von linearer Musikgeschichtsschreibung ein. Schultz' Musikden-

ken ist getragen von der Einsicht in die Konstruktivität von Geschichtsschreibung, und so plädiert er dafür, „sich von traditionellen Polaritäten zu lösen und multipolar zu denken“ (S. 16), d. h. Pluralitäten von Erzählungen, gleichzeitige parallele und sich überkreuzende Entwicklungen wichtig zu nehmen. Es wird sich allerdings noch zeigen, wozu es führt, dass er die Subjektivität von Musikgeschichte allzu selbstverständlich an eine Autorität bindet, nämlich an die „Vorstellungen der Komponisten über eine mögliche Weiterentwicklung, und daraus ergeben sich die Auswahl der für bedeutend gehaltenen Werke und die Verbindungsfäden, die zur Erklärung der Entwicklung gezogen werden“ (S. 107). Schultz bietet deshalb ein „neues Narrativ“ an: Er skizziert die Musikgeschichte ab 1600 unter Einbeziehung von spirituellen Elementen, orientiert an evolutionären Forschungen von Gebser, Wilber, Maslow, Goleman und Beck. Mit Emphase stellt sich der Ligeti-Schüler gegen die Musikgeschichtsschreibung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die er „mit guten Gründen als ‚materialistisch‘ bezeichnet“, da dort einseitig der Fortschritt des musikalischen Materials im Zentrum stehe. So beklagt Schultz den „großen Irrtum der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts“, die Geschichte der Avantgarde für die einzig relevante zu halten (S. 61), für ihn bleiben westliche Neue Musik und Avantgarde historische Phänomene des 20. Jahrhunderts. Mehrfach bringt er Gottfried Benns Gedicht *Verlorenes Ich* ins Spiel, als Gleichnis für die prägenden musikalischen Erfahrungen des 20. Jahrhunderts. Doch, so Schultz, halte das 20. Jahrhundert „viele andere Geschichten bereit, es muss polyphon erzählt werden“ (S. 61). – Nebenbei: Auch der Autor tappt gelegentlich in die Falle monokausaler Erklärungsmuster, wenn er eine seiner zentralen Thesen aufstellt, dass es die Traumatisierungen der beiden Weltkriege gewesen seien, welche die anschließende musikgeschichtliche Entwicklung maßgeblich geprägt hätten, mit der Entstehung von

Neoklassizismus und Zwölftontechnik nach dem Ersten und der seriellen Musik nach dem Zweiten Weltkrieg (S. 57f., S. 120). Natürlich hat beispielsweise Karlheinz Stockhausen in einem Kriegslazarett Schreckliches erlebt, doch kann daraus wirklich sein Weg in die Serialität „erklärt“ werden, können daraus in seiner Musik der Wiederhall der Katastrophe und ein traumatischer Subtext abgeleitet werden? So kann man in einschlägigen Untersuchungen nachlesen, dass Stockhausen rückblickend „die Schule des Krieges“ insgesamt als positiv wertete. Es ist eben riskant, große Warum-Fragen mit einer monokausalen Erklärung zu beantworten, da jede historische Interpretation notwendig nur selektiv sein kann.

Zweiter zentraler Gesichtspunkt: Als Signatur des 21. Jahrhunderts sieht der Autor die Verbindung einer Vielfalt der Perspektiven der eigenen Kultur sowie anderer Kulturen. Wichtigstes Stichwort ist hier die „Integrale Kunst“ (S. 95–105), deren Voraussetzungen der Autor in verschiedenen Entwicklungen zu integralen Denkweisen in den letzten Jahrhunderten sieht. Schultz, der sich seit seiner Studienzeit intensiv mit fernöstlicher Kultur und Musik beschäftigt hat, postuliert, im Integralen einer ausdifferenzierten persönlichen Musiksprache den Fluchtpunkt der weiteren Entwicklung zu sehen. Dies wäre dann aus seiner Sicht eine „wunderbare Utopie und eine Vision für die Zukunft der Musik“ (S. 105). In der Verbindung von Persönlichem und Überpersönlichem sind Schultz drei Modelle für eine zukünftige neue Vielfalt wichtig: innerhalb der westlichen Kultur synchrone und diachrone Vielfalt, in der interkulturellen Begegnung mit außereuropäischen Kulturen synchrone Vielfalt, bezogen auf philosophische Konzepte, Instrumente, Skalen, Satz- und Spieltechniken. (S. 167f.) Gerade im Bereich des Klanglichen sieht Schultz die Möglichkeit für die westliche Musik, sich auf die Suche nach dem „Anderen ihrer selbst“ begeben zu können (S. 87–94).

An einer Stelle formuliert der Verfasser die spannende Frage: „Welche Musik drückt Gegenwart aus – oder besser: welche Erfahrung von Gegenwart?“ (S. 159). Mir fällt dabei sogleich die entwaffnend lapidare Antwort von Karlheinz Stockhausen ein, die dieser auf eine ähnliche Frage von Hans Heinrich Eggebrecht bei einem Bonner Symposion *Quo vadis musica?* (1988) gab: „Ich komponiere meine Oper *Licht*.“ Schultz formuliert viel vornehmer und stets im Möglichkeitsmodus, doch der Blick in sein gut dokumentiertes und kommentiertes Werkverzeichnis zeigt, dass auch er (wie viele andere) ganz selbstverständlich das eigene Komponieren im Zentrum seiner Zukunftsvision fürs 21. Jahrhundert sieht: Im Blick auf die Zukunftsfähigkeit der Musik hinsichtlich Innovationen der Integration verweist er schlicht auf seine *Kompositionstechnischen Grundlagen eines evolutionären Musikdenkens* (2001). Dabei sind ihm die Beschränkungen seines Geschichtsentwurfs bewusst; er nennt zum einen die ergänzungsbedürftige Konzentration auf die deutsche Geistesgeschichte, zum anderen die „notwendige Beschränkung“ (S. 127, Fußnote; aber warum?) auf die Hochkultur und die Vernachlässigung aller populären Musikkulturen. Als Leser fragt man sich darüber hinaus, inwieweit eigentlich sein Integrationsmodell der einzige Weg in die musikalische Zukunft sein soll, wenn das Eingangszitat zutrifft. Ist da nicht eine Fortschreibung von Charles Ives' *Unanswered Question* in der Sichtweise von Leonard Bernstein plausibler? Who knows? Auf jeden Fall jedoch vertritt Schultz mit diesem Buch eine bedenkenswerte, klar begründete eigene und mutige Position im Stimmengewirr des Neue Musik-Diskurses und lädt dazu ein, sich mit seinen Werken näher zu beschäftigen.

(August 2019)

Hartmut Möller

LORINA STRANGE: Benjamin Britten und die English Opera Group. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019. 294 S., Abb., Nbsp. (Musik – Kultur – Geschichte. Band 10.)

Während in mancher Veröffentlichung zum Britten-Jahr 2013 nur Altbekanntes wiederaufgewärmt wurde, bietet die hier vorliegende Veröffentlichung wirklich substantiell grundsätzliche neue Forschungsansätze. Bislang fehlte eine wissenschaftliche Aufarbeitung der Akten der English Opera Group, die Britten 1947 mit seinem Freundeskreis zunächst vornehmlich zur Pflege seines Schaffens gründete. Lorina Strange hat die Unterlagen im Britten Pears Archive Aldeburgh mit großer Sorgfalt ausgewertet. Im Hauptteil der Arbeit (insgesamt 148 Seiten) erkundet sie in jeweils gebotener Kürze die Entwicklung der English Opera Group von den schmalen Anfängen über die Etablierung in Suffolk und ihre stetig weitere Ausstrahlung bis zu Brittens Tod, auch mit Blick auf Rückschläge unterschiedlicher Art. Dabei nehmen die Unterlagen aus Aldeburgh einen beachtlichen Teil ein – Sitzungsprotokolle, zahllose unveröffentlichte Interviewtranskriptionen, zeitgenössische Zeitungsartikel u. v. m., in den Anhängen auch ausführliche Aufführungslisten (inklusive sämtlicher Gastspiele in ganz Europa). Strange weiß vorzüglich die umfangreichen Informationen zu bündeln und einen gut nachvollziehbaren narrativen Strang zu bieten, in dem auch komplementäre Informationen vorbildlich miteinander in Beziehung zueinander gesetzt werden können.

Darüber hinaus erkundet die Autorin einige der im Rahmen der Tätigkeit aufgeführten Werke, Gustav Holsts *Savitri*, Lennox Berkeleys *Ruth*, Monteverdis *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* und Purcells *Dido and Aeneas*. Über diese Auswahl (besonders das Weglassen von Brittens Einrichtung der *Beggar's Opera*) ließe sich diskutieren, doch Stranges Erwägungen zum