

die „Querelle des Gluckistes et Piccinnistes“ oder auch die verdienstvolle Dissertation von Regine Klingsporn über die wenig beachtete „Querelle des Lullistes et Ramistes“ keinen Eingang gefunden haben. Sehr speziell, jedoch für die Beziehungen zwischen Politik und Kultur sehr interessant, ist der Beitrag von Mark Everist über die Rolle der Pariser Oper als Instrument internationaler Diplomatie während und nach dem Krimkrieg 1856; herausgestellt wird generell die wichtige Rolle der Musik für die Politik im 19. Jahrhundert, in Frankreich insbesondere im Second Empire, in dem die Pariser Opéra von einer Gruppe von Politikern dominiert war, organisiert in der „Institution Commission supérieure permanente [...]“, die eine künstlerische Politik verfolgten, die das Opernrepertoire in ihrem Sinne (einer „soft diplomacy“) beeinflussten. Spezieller ist auch wieder der Aufsatz von Clair Rowden über die schwedische Sängerin Christine Nilsson in Paris im Kontext des Pariser Gesangsstils am Ende des Second Empires.

Einen interessanten Beitrag zur Internationalisierung der Oper in London leistete Michael Burden, der die Saison von 1832 an der italienischen Oper in London untersuchte, die von Thomas Monck Mason geleitet wurde – er ist unter anderem für eine Ballonreise von 500 Meilen in 18 Stunden mit Überquerung des Kanals bekannt, die er später in einem Buch thematisierte; die Saison war ein Desaster und trug Schulden ein, war jedoch durch ein Programm aus französischen, italienischen und deutschen Opern international geprägt, was sich auf die nachfolgenden Standards in den Londoner Opernhäusern auswirkte. Im Beitrag von Jiří Kopecký und Lenka Krupková werden am Beispiel des Olmützer Theaters das Repertoire und die Produktionsbedingungen als Modell für ein österreichisches Provinztheater behandelt; die Autoren stellen jedoch im Ausblick fest, dass noch eine ganze Reihe von Untersuchungen notwendig sind, um ein übergreifendes Bild der

Habsburger Provinztheater zu erhalten. Der letzte Beitrag des Bandes von Karin Hellgren über die Wandlungen der Stockholmer Oper während des 19. Jahrhunderts von einem Hoftheater zu einer bürgerlichen Institution legt dar, dass die Entwicklung eine ähnliche wie in anderen europäischen Städten war, zu denen vielfältige Kontakte bestanden und deren Repertoire sich nicht wesentlich unterschied.

Trotz oder auch aufgrund der Diversität der einzelnen Beiträge bietet der Band interessante Einblicke sowohl in die periphere Situation insbesondere sozialgeschichtlicher und institutionsgeschichtlicher Art der Operngeschichte, deren Zusammenhang mit den großen Entwicklungssträngen verdeutlicht werden. Erwähnenswert ist, dass der Band Abstracts und Literaturverzeichnisse zu jedem Aufsatz sowie ein Register enthält. Er ist in jedem Fall eine Bereicherung der Operngeschichte.

(Mai 2020)

Elisabeth Schmierer

*PETER PETERSEN: Isolde und Tristan. Zur musikalischen Identität der Hauptfiguren in Richard Wagners „Handlung“ Tristan und Isolde. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019. 175 S., Nbsp., Tab. (Wagner in der Diskussion. Band 19.)*

*Tristan und Isolde* war das erste Musikdrama Richard Wagners, an dem das Publikum des 19. Jahrhunderts die Prinzipien seiner neuartigen Leitmotivtechnik studieren konnte. Schon 1860, ein halbes Jahr nach Erscheinen des Partiturdruks, legte Wendelin Weißheimer eine Artikelserie vor, die sich erstaunlich versiert an die semantische Exegese der wichtigsten Motive machte. 160 Jahre Forschung seither haben allerdings gezeigt, dass sich die Leitmotivik gerade dieses Werks einer allzu griffigen Ausdeutung widersetzt. Die heute verbreiteten Motivsteckbriefe sind nicht selten diffus und wider-

sprüchlich. Dies mag einer der Gründe sein, warum es die Musikwissenschaft hier nicht leicht hat, sich im interdisziplinären Konzert der Deutungen als Fundamentstimme durchzusetzen.

Zu welcher Interpretationstiefe eine von den musikalischen Strukturen ausgehende semantische Analyse vordringen kann, beweist die jüngst von Peter Petersen vorgelegte Studie. Petersen, der in der Vergangenheit Grundlegendes zur methodischen Disziplinierung des Verfahrens der semantischen Analyse beigetragen hat, verfolgt in seiner *Tristan*-Arbeit einen ganz speziellen Ansatz. Sein Ziel ist es, die „musikalische Identität“ (S. 8) der beiden Titelfiguren herauszuarbeiten. Im Hintergrund steht dabei die Annahme, dass die gesamte Orchestermusik des Werks – auch die instrumentalen Einleitungen und Zwischenspiele – auf die handelnden Figuren bezogen sei. Sie verleihe deren Gefühlen und Gedanken eine „zusätzliche Stimme“ (S. 11).

Die auf den ersten Blick unauffällige Perspektivwahl generiert eine Reihe spektakulärer Befunde. So entpuppt sich in Petersens Interpretation das Vorspiel, das meist als tönendes Orakel Schopenhauer'scher Willensphilosophie gedeutet wird, als Wachtraum Isoldes unmittelbar vor ihrem ersten Auftritt. Analog erscheint die Einleitungsmusik zum III. Akt, deren Parallelen zum Beginn des I. Akts Petersen luzide aufschlüsselt, als Trauminhalt von Tristans agonalem Schlaf. Auch die zentralen Leitmotive des Werks werden konsequent personalisiert. Das in den ersten Takten exponierte chromatische Sehnsuchtsmotiv deutet Petersen als Ausdruck des spezifischen Liebessehnsens Isoldes. Dem gleichen personal-semantischen Feld ordnet er auch das initiale Leidensmotiv und den legendären „Tristanakkord“ zu, der somit eigentlich „Isoldeakkord“ (S. 158) heißen müsste.

Als ausgesprochen produktiv erweist sich Petersens Ansatz, die traditionelle Harmonieanalyse durch eine kontextsensitive

„Kadenzanalyse“ (S. 51) zu ersetzen. Auf diese Weise gelingt es ihm, zwei pitch-identische Typen des „Tristanakkords“ klar zu differenzieren: einerseits die chromatisch-alterierte Form (*f–b–dis–gis*), die dem Kadenzkontext von a-Moll fremd ist und ihren Rätselcharakter nicht zuletzt durch die nachfolgenden (meist unbeachteten) Ganzton-Zusammenklänge erhält; andererseits die diatonische Form (*f–ces–es–as* bzw. *b–des–f–g*), die in konventionelle Moll-Kadenz eingebunden ist. Die erste Form, der klassisch-mysteriöse „Tristanakkord“, ist Petersen zufolge auf Isoldes unstillbares Liebessehnen bezogen; die diatonische Variante dagegen auf die „selbstvergessene, todessüchtige Liebe“ (S. 66) des Paares bzw. auf Tristans gedämpftes Liebessehnen im III. Akt (S. 68, 76).

Ein großes Verdienst von Petersens Analyse besteht darin, die hinter dem Alterationsavantgardismus gerne übersehene Bedeutung der Diatonik herauszuarbeiten. Deren subtilere Ausprägungen (nicht die absichtlich trivial gezeichnete ritterliche „Tagwelt“) werden dem euphorischen Liebeserleben des Paares zugeordnet, aber auch dem spezifischen Liebessehnen Tristans (wobei eine gewisse Ausdrucksdiskrepanz zu den pathologischen Zügen seiner Sehnsucht unerörtert bleibt). Bemerkenswerte Perspektiven eröffnet auch die auf diesen Grunderkenntnissen aufbauende Diskussion der markantesten Szenen der Protagonisten. So hebt Petersen beispielsweise das den II. Akt beherrschende Begriffsfeld der Nacht deutlich vom Konzept des realen Todes im I. und III. Akt ab. Isoldes „Liebestod“ schildert seiner Auffassung nach lediglich einen „symbolischen Tod“ (S. 141), wobei ein nachfolgender physischer Tod anzunehmen sei.

In der Gesamtschau erweist sich Isolde als die „aufregendere“ (S. 46) Figur, Tristans musikalische Identität dagegen als „nicht sehr ausgeprägt“ (S. 136). Dieser Befund – und nicht eine genderkritische „Richtig-

stellung“, die dem historischen Gegenstand unangemessen wäre – veranlasste den Autor zur Umstellung der Protagonistennamen im Buchtitel. Sie soll die Individualität der Figuren betonen, werden sie doch von manchen Interpreten lediglich als Allegorien philosophischer Denkfiguren aufgefasst (S. 7).

So klar und inspirierend Petersens Ergebnisse sind: Es lässt sich nicht verkennen, dass sie mit einer gewissen Verengung der Perspektive erkaufte sind, und auch mit einem gewissen Schematismus der Analyse und Deutung (wovon der Autor auf S. 18 selbst warnt). Die Ausgangsthese, dass die Orchestermelodie in Wagners Musikdramen grundsätzlich von den Sängerdarstellern ausgeht und auf sie zu beziehen sei, lässt sich vielleicht aus *Oper und Drama* herauslesen, kann aber auf Wagners spätere kompositorische Praxis nicht generell angewendet werden. Auf welche Bühnenfigur soll etwa die Metamorphose des Ring-Motivs zum Walhall-Motiv in der ersten Verwandlungsmusik des *Rheingold* – der erste semantische Großcoup in Wagners Anwendung der Leitmotivtechnik – bezogen werden? Auf (den ähnlich wie in *Tristan* im Anschluss erwachenden) Wotan, der erst später von Loge erfährt, dass der Ring überhaupt schon existiert? Hier kommt man ohne die Ebene eines auktorialen Kommentars nicht aus. In *Tristan* wäre diese auktoriale Ebene am ehesten in der abstrahierenden Versinnlichung eines philosophischen Ideenkomplexes zu suchen, der sich in der vorgeführten „Handlung“ spiegelt. Schopenhauers Philosophie grenzt Petersen aus seinem hermeneutischen Horizont allerdings konsequent aus. Er begründet dies mit grundlegenden Diskrepanzen zwischen Schopenhauers zynischer Metaphysik der Geschlechtsliebe und Wagners erlösungsseligem Liebes(tod)philosophie. Diese Inkonsistenzen sind unleugbar – genauso aber die Präsenz zahlreicher Schopenhauer'scher Philosopheme in den Dialogen Isolde und Tristans. Sollte

diese Dimension für die leitmotivische Architektur wirklich ohne jegliche Relevanz sein, weil deren Semantik vollständig in der Figurenbezogenheit aufgeht? Der Gegensatz ließe sich aufheben oder zumindest entschärfen, wenn ein multiperspektivisches Modell leitmotivischer Semiotik zugrunde gelegt würde, das die Gleichzeitigkeit verschiedener Bezugsebenen zulässt. So ließe sich beispielsweise das bedeutungsschwangere Vorspiel in zweifachem Schriftsinn lesen: allegorisch als klangmagische Darstellung der Schopenhauer'schen Willensphilosophie und literal als Traumreflexion Isolde, in der sich ihr eben diese Erkenntnis eröffnet.

Angemerkt sei noch, dass eine ganzheitliche Analyse der musikalischen Figurenidentitäten auch die Instrumentation einzuschließen hätte, die bei Wagner ein semantisches System *sui generis* bildet. Petersen hat in früheren Arbeiten dazu Paradigmatisches vorgelegt, greift in seinem *Tristan*-Buch diesen Aspekt aber nur cursorisch auf. Dabei hätte beispielsweise der Umstand, dass das chromatische Sehnsuchtsmotiv prototypisch von der Oboe intoniert wird, seine These des Isolde-Bezugs durchaus stützen können. Als problematisch hätte sich dagegen wohl die Instrumentation des eröffnenden „Leidensmotivs“ erwiesen (dessen gebräuchliche Benennung der Autor eigentümlicherweise nicht hinterfragt). Denn wie lässt sich der Vortrag durch das Cello, dem Petersen explizit die Rolle einer „inneren Stimme Tristans“ (S. 23) zuschreibt, als subjektiver Trauminhalt Isolde verstehen? Ein gefühlsgeliteter (und musiksemantisch erfahrener) Hörer, wie ihn Wagner sich wünschte, müsste gleich bei den ersten Tönen des Werks kontraintuitiv um die Ecke denken, zumal die topischen Marker von Traumerfahrungen, namentlich die Sordinierung der Streicher, in dem Vorspiel fehlen.

Trotz der aufgeführten Einwände liegt mit Petersens Analyse eine gewichtige und

inspirierende Studie vor, an der die künftige *Tristan-und-(!)-Isolde*-Forschung nicht vorbeigehen können. Die These der Figurenbezogenheit der Leitmotive dürfte allgemein der Wagner-Exegetik reichen Diskussionsstoff bieten. Das Buch ist mit unbedeutenden Ausnahmen (Vertauschung der Notenbeispiele auf S. 121) vorbildlich lektoriert, der rot abgehobene, systematisch geordnete Leitmotivkatalog ermöglicht ein bequemes Zurechtfinden.

(Mai 2020)

Wolfgang Mende

*The Cyril Scott Companion. Unity in Diversity.* Hrsg. von Desmond SCOTT, Lewis FOREMAN und Leslie DE'ATH. Woodbridge: The Boydell Press 2018. 676 S., Abb., Nbsp., Tab.

Es gibt Komponisten, die von der Forschung beharrlich ignoriert werden. Lange war dies auch mit Cyril Scott (1879–1970) der Fall, der schon in den letzten zwanzig Jahren seines Lebens als Musiker in Vergessenheit geriet. Der Generation um Ralph Vaughan Williams, Joseph Holbrooke oder Frank Bridge zugehörig, galten seine Kompositionen teilweise schon vor dem Zweiten Weltkrieg als aus der Zeit gefallen. Nach einigen Wiederbelebungsversuchen in den 1970er Jahren begann das Scott-Revival erst zu Beginn der 1990er Jahre, jeweils durch einige wenige Interpreten und Autoren. Dass von seinem umfangreichen Schaffen längst noch vieles unentdeckt ist, kann nicht überraschen.

Cyril Scott entstammte dem gehobenen Bürgertum und erhielt seine musikalische Ausbildung vornehmlich am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt am Main; zu seinen Lehrern zählten Engelbert Humperdinck, Lazzaro Uzielli und Iwan Knorr. Er verkehrte in den Kreisen Stefan Georges und gehörte mit einigen englischen Mitstudenten zur sogenannten Frankfurt Group. In Paris lernte er Debussy und Ravel kennen,

und zu den frühen Interpreten seiner Musik zählten Hans Richter und Fritz Kreisler.

Lange Zeit war Scott vornehmlich für seine Klaviermusik bekannt, die ihm den Beinamen des „englischen Grieg“ einbrachte; impressionistische Stileinflüsse führten zur Apostrophierung als „englischer Debussy“. Doch beziehen sich beide Bezeichnungen nur auf ausgewählte Schaffensbereiche. Scotts Gesamtœuvre, erstmals detailliert abschätzbar durch das im vorliegenden Band enthaltene systematische Werkverzeichnis (S. 431–551, mit ergänzendem Verzeichnis zu den Druckausgaben zu Lebzeiten, S. 411–427, einer Diskographie, S. 553–603, einer Übersicht über die Kompositionen mit Opuszahl, S. 605–611 und einem Auswahlverzeichnis von Scotts Schriften, S. 613–626 mit Referenz zu Laurie J. Sampsel's *Bio-Bibliography* zu Cyril Scott, Westport, Connecticut 2000), ist weitaus umfangreicher und erfährt hier erstmals umfassende Würdigung.

Dabei konnte der Verlag auf den Glücksfall dreier renommierter Herausgeber bauen: Desmond Scott (1926–2019) stellte als Sohn des Komponisten das vollständige Familienarchiv zur Verfügung, Leslie De'ATH konnte durch seine intensive Auseinandersetzung mit Scotts Schaffen als Pianist mehr als nur oberflächliche Einblicke in Stil und Œuvre des Komponisten beisteuern, und mit Lewis Foreman stand die Koryphäe zu britischer Musik dieser Zeit überhaupt zur Verfügung, gleichzeitig ein profiliertes Forscher und Musikschriftsteller. Weitere Autoren des Bandes sind die Musikwissenschaftlerin und Editorin Valerie Langfield und Stephen Lloyd, die Komponisten Peter Dickinson und Edmund Rubbra † (in zwei historischen Beiträgen, die auch das persönliche Verhältnis der beiden Musiker spiegeln) und der Dirigent Martin Yates, der wie De'ATH wesentlich zur Wiederbelebung einer Aufführungstradition beigetragen hat.

In nicht weniger als 26 Beiträgen werden alle möglichen Bereiche von Scotts Leben, Persönlichkeit und Schaffen differenziert