

Wie lauten die Fragen, auf die sie antwortet? Welche Fragen innerhalb ihres Themenfeldes wirft sie neu auf? Die angestammten Orte, darüber detailliert aufzuklären, inhaltliche Motivationen darzulegen und Zusammenhänge zu knüpfen, bilden die Einleitung und der Kommentar. Sie sind im vorliegenden Fall recht schlank gehalten, wohl aus – nachvollziehbaren – pragmatischen Gründen. Ein solcher Pragmatismus deckte sich jedenfalls mit einigen zentralen editorischen Entscheidungen: So handelt es sich nicht um eine vollständige, sondern um eine Auswahlausgabe. Fortgelassen (aber durchaus nachgewiesen) wurden „Schreiben, die ausschließlich über finanzielle Transaktionen wie z. B. Steuerzahlungen informierten“ (S. 21), ebenso einzelne Briefbeilagen (vgl. S. 786, Anm. 1). Verzichtet wurde auch auf einen detaillierten textkritischen Apparat; zwar wird das Wichtigste zu Fundorten, Beschaffenheit und zu quellenspezifischen Paratexten (Briefköpfe, Anmerkungen etc.) in der Einleitung mitgeteilt, die Wiedergabe z. B. der Absenderadressen wäre aber gerade für den Nachvollzug von Kreneks häufigen Ortswechsellern (paradigmatisch: sein Bewegungsradius innerhalb Europas unter Auslassung Deutschlands zwischen März und August 1938) aufschlussreich. Die Kommentare schließlich neigen gelegentlich zum Übereifer (z. B. S. 874, Anm. 2, oder auch die Anmerkung zu Brief Nr. 947 vom 1. Juni 1932, wo die dort ausgesprochene Vermutung im Widerspruch zum Brieftext steht) und zu freien Mutmaßungen (S. 582, 795); hingegen hätte man sich Verweise auf Sekundärliteratur noch häufiger gewünscht (z. B. S. 170, Anm. 2, S. 221, Anm. 1).

Aber das sind letztlich Petitessen, die sich allemal leichter kritisieren als in der Arbeit vermeiden lassen. Und es ist nicht das geringste Verdienst dieser Publikation, daran zu erinnern, wie viel ungehobenes Quellenmaterial zur Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts noch im Archiv der Universal Edition lagert.

(August 2010) Markus Böggemann

*Der Komponist als Erzähler. Narrativität in Dmitri Schostakowitschs Instrumentalmusik.* Hrsg. von Melanie UNSELD und Stefan WEISS. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2008. 253 S., Abb., Nbsp. (Ligaturen. Musikwissenschaft-

*liches Jahrbuch der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Band 2.)*

„Über die (Un-)Möglichkeit des Umgangs mit ‚erzählender Musik‘“ betiteln die beiden Herausgeber ihr Vorwort zur vorliegenden Veröffentlichung – eine Zusammenfassung der Beiträge zu einer im November 2006 an der Hochschule für Musik und Theater Hannover veranstalteten Tagung – und benennen damit das Dilemma, das in sämtlichen Beiträgen anklingt; geht es hier doch um das Problem, wie sich die „narrative“ Haltung von Schostakowitschs Instrumentalmusik analytisch fassen und gegebenenfalls auf zeitgeschichtliche Rahmendaten zurückspiegeln lässt, ohne dabei der Naivität gängiger Analogieschlüsse im Sinn einer „Musik als klingende Biografie“ zu folgen. Dahinter steht jedoch, der Vorstellung von Narrativität als „transmediales kognitives Schema“ (Werner Wolf, zit. nach S. 12) folgend, eine weitaus ambitioniertere Fragestellung, die den Band auch für Leser jenseits der Schostakowitsch-Forschung interessant machen dürften, nämlich jene nach der sinnvollen Vereinigung unterschiedlicher hermeneutischer Zugangsweisen mit dem Ziel, der Vielfalt eines musikalischen Kunstwerks möglichst gerecht zu werden, ohne den Blick darauf allzu sehr einzuzengen.

Die einzelnen Vorträge des Symposiums werden in drei Teilen zusammengefasst, die sich diesem Problemkreis aus unterschiedlichen Blickwinkeln heraus annehmen: Der erste Teil diskutiert anhand von sechs Beiträgen die Grundfragen einer narratologischen Herangehensweise an Instrumentalmusik im Allgemeinen sowie an Schostakowitschs entsprechende Kompositionen im Besonderen. Hier werden zunächst grundlegende Fragen des narratologischen Konzepts und seiner Anwendbarkeit auf die Instrumentalmusik diskutiert: Während Werner Wolf mit Bezug auf die theoretischen Grundlagen aus literaturwissenschaftlich-narratologischer Perspektive (und ergänzt um eine umfassende Bibliografie zum Thema) eine konzentrierte Einführung in die unterschiedlichen Facetten der Problemstellung gibt, skizziert Dorothea Redepenning die Fragestellungen eines narratologischen Ansatzes aus musikhistorischer Sicht mit Blick auf den komplexen Zusammenhang zwischen Zeitgeschichte und Instrumentalmusik in der Sowjetunion. Was in

der Gegenüberstellung dieser eröffnenden Aufsätze bereits deutlich wird, dass sich nämlich die aus der Literaturwissenschaft stammenden narratologischen Verfahren nicht eins zu eins auf Musik übertragen lassen und es zudem einer sorgfältigen Begründung entsprechender Interpretationsansätze bedarf, zeigt sich in der Folge auch an den übrigen Beiträgen: Stefan Weiss richtet seinen Blick auf die Reprise von Schostakowitschs Sonatensätzen, die aus narratologischer Sicht einen besonders heiklen Punkt der Formgebung markieren, und beleuchtet sie anhand unterschiedlicher Problemlösungen, wobei er „eine besondere Form musikalischer Schlüssigkeit oder Stimmigkeit“ (S. 82) herausarbeitet. Demgegenüber wendet sich Amrei Flechsig dem für Schostakowitschs Musik grundlegenden Bereich des Grotesken zu und deckt dessen narratives Potenzial auf, indem sie die Verfremdung von Aspekten der musikalischen Harmonik und Formenlehre als kompositorischen Ansatzpunkt für die Entfaltung von Narrativität deutet. Ein Aufsatz von Inna Klause stellt kritisch dar, welche Bedeutung die Narrativität in der Schostakowitsch-Rezeption einnimmt und wie stark das Reden über bestimmte Werke sowie von den historisch-biografischen Fakten die Auseinandersetzung mit der Musik beeinflusst, ohne dass dadurch tatsächlich auf die kompositorischen Intentionen geschlossen werden kann. Katrin Eggers hinterfragt schließlich in einem der substanziellsten Beiträge des Bandes generell die Tragfähigkeit des Narrativitäts-Konzepts im Zusammenhang mit dem Verstehen von Musik und den verbalen Diskursen über sie.

Damit sind zentrale Aspekte benannt, die in den weiteren Texten immer wieder – teilweise auch durchaus widersprüchlich – aufgegriffen werden. So wendet sich der zweite Teil des Bandes vier konkreten Fallstudien zu, die sich mit der zweiten Sinfonie als „absoluter Musik“ (Svetlana Savenko), mit den narrativen Strukturen der vierten Sinfonie (Pauline Fairclough), mit den immanenten Erzählstrukturen der Musik zu Lew Arnstams Filmbiografie *Soja* (Anja Tippner) sowie mit der Begründung für den kompositorischen Neuanfang in Schostakowitschs neuntem Streichquartett (Sarah Reichhardt) befassen. Der kurze dritte Teil unternimmt schließlich, die „Notwendigkeit interdisziplinären Denkens und Handelns“

(S. 13) betonend, ein „Close Reading“ des siebten Streichquartetts, um so – mit den Worten von Melanie Unseld – den Weg einer „Rückbesinnung auf den Notentext und auf Fragen der Aufführung bzw. der Werkinterpretation“ (S. 204) zu beschreiten: Was während der Tagung in der pointierten Konfrontation dreier möglicher Lesarten – der von Kadja Grönke vertretenen Position einer methodisch reflektierten Analyse narrativer Momente, dem von Lorenz Luyken unternommenen Versuch, das Werk aus der Perspektive von Eduard Hanslick und Nelson Goodman zu lesen, sowie dem als Gegeneinander heterogener Meinungen formulierten Disput von Clemens Kühn – mit einer musikalischen Interpretation durch das Nomos-Quartett stattfand, ist in gedruckter Form zwar naturgemäß auf den Wortlaut der vorgelegten Überlegungen beschränkt; dennoch zeichnen sich in den kurzen Beiträgen Möglichkeiten und Produktivität einer vermittelnden, sowohl die Praxis als auch unterschiedliche theoretische Deutungszugänge einbeziehenden Annäherungsweise an Kunstwerke ab, die sich ähnlich oder in entsprechend abgewandelter Form auch für Schaffenszusammenhänge jenseits von Schostakowitschs Œuvre weiterentwickeln lässt. Und darin liegt vielleicht der größte Gewinn dieses bei aller Disparität der einzelnen Beiträge sehr lesenswerten Bandes.

(Oktober 2010)

Stefan Drees

*KLAUS LANG: Celibidache und Furtwängler. Der große philharmonische Konflikt in der Berliner Nachkriegszeit. Augsburg: Wißner-Verlag 2010. 416 S., Abb. (Celibidachiana II. Dokumente und Zeugnisse. Band 2.)*

„Furtwängler ... was no anti-Semite – or at least not more as every non-Jew. And he is certainly a better musician than all these Toscaninis, Ormandis, Kussevitzkis and the whole rest. And ... he loves music.“ (Arnold Schönberg, „Stile herrschen, Gedanken siegen“, 1946.) Bei Wilhelm Furtwängler (1886–1954) greifen Autoren hoher musikalischer Kompetenz zu Superlativen. Etwa Peter Gülke, wenn er über diesen „rätselhaftesten“ aller Dirigenten schreibt (*MGG, Personenteil*), oder, abseits wissenschaftlicher Prosa und aus volkstümlicherer und feuilletonistischer, gleichwohl erfahrungs-