

von Jan-Heiner Tück entwickelte Konzept der „eucharistischen Zeit“ (S. 83ff.), ignoriert jedoch den Wandlungszeitpunkt, zu dem das „Präludium“ mit seiner spezifischen Faktur – ohne jede Binnenzäsur – das praktisch-liturgische (!) Pendant bildet, und zitiert stattdessen Romain Rollands romantisierende Beschreibung des musikalischen Ablaufs (S. 206). Damit – und auch noch an anderen Stellen – erweist sich das vom Autor präsentierte Ergebnis endgültig als von Anfang an gesetztes methodisches Postulat. In der *Missa solennis* verwirklicht Beethoven nach Assmann eine „romantische Messe als ein von den Vorgaben des liturgischen Gebrauchs befreites Genre geistlicher Musik“ (S. 131). Referenzautor für diese Sichtweise ist an dieser Stelle nicht zufällig Friedrich Schleiermacher, während Arnold Schmitz mit seinen wichtigen Klärungen zum „romantischen Beethovenbild“ nirgends erwähnt wird. Von der *Missa solennis* zu behaupten, sie sei „bei aller religiösen Intensität kirchenfern“ (S. 216), ist jedenfalls nicht falsch, sondern nichtssagend. Am Ende bleibt für den aufmerksam-kritischen Leser die immer noch nicht beantwortete Frage, wie sich die in der überlieferten Liturgie verkörperte Wirklichkeit und die Faktur von Beethovens zweiter Messe zueinander verhalten. Diese Frage ist mit allgemeinen Theorien zum autonomen Kunstwerk kaum zu beantworten. Letzteres ist nicht Telos der Musik- oder Religionsgeschichte, sondern eher ein Grenzfall in einem Spektrum von Möglichkeiten. Vielleicht lohnt es sich, einem inzwischen fast 30 Jahre alten Hinweis von Stefan Kunze nachzugehen, dass es Beethoven in der *Missa solennis* „durch einen unerhörten Akt der Einbildungskraft gelang, das Eigenste zu sagen und zugleich doch an der Allgemeingültigkeit der musikalischen Sprache festzuhalten bzw. sie herzustellen“. Assmanns Buch folgt dagegen einer problematischen Tradition innerhalb des Faches Musikwissenschaft, hinterlässt aber hinsichtlich seines Gegenstandes mehr Fragen als Antworten.

(November 2020)

Gerhard Poppe

*MICHAEL HOFMEISTER: Alexander Ritter. Leben und Werk eines Komponisten zwischen Wagner und Strauss. Baden-Baden: Tectum-Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft 2018, 807 S., Abb., Tab., Nbsp. (Frankfurter Wagner-Kontexte. Band 1.)*

Alexander Ritter (1833–1896) gehört zu denjenigen Figuren der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, die allein aufgrund ihres Satellitenstatus im Orbit leuchtstarker Fixsterne um ihren Platz im kulturellen Gedächtnis kaum zu bangen brauchen. Kanonisch ist Ritters Mentorenfunktion bei der „neudeutschen“ Initiation des jungen Richard Strauss ab 1885 in Meiningen und München. Zumindest deuterokanonisch ist seine vielgesichtige Rolle in der Biographie Richard Wagners. Im Dresden der 1840er Jahre bildete er zusammen mit seinem älteren Bruder Karl und dessen Schulfreund Hans von Bülow ein Kleeblatt von Wagnerianern der ersten Stunde. Die gleichermaßen entflammte Mutter Julie sollte den flüchtigen Revolutionär bald schon im Züricher Exil alimentieren – solange ihr Kaufmannserbe aus dem russischen Narva dies hergab. Als Geiger im Weimarer Hoforchester befand sich Ritter in den Jahren 1854 bis 1856 im Epizentrum der sich formierenden neudeutschen Bewegung. 1854 heiratete er zudem Wagners Nichte Franziska. Ein persönlicher Kontakt zu seinem Idol kam aber erst in den 1860er Jahren zustande. Im folgenden Jahrzehnt nahm der Umgang mit „Onkel“ Richard und „Tante“ Cosima dann vertraulichere Züge an. Ritter trat in der Presse gelegentlich als Streiter für Wagners Sache auf, blieb im Bayreuther Kreis aber eine periphere Figur.

Obwohl die auf die Stars gerichteten Scheinwerfer zuverlässig Streulicht auf Alexander Ritter abwerfen, blieb seine Figur bislang doch – wie Michael Hofmeister treffend bemerkt – eine Art Phantom, von dem lediglich die groben Konturen erkennbar waren (S. 4). Die beiden einzigen biographischen Texte über ihn von seinem Freund Friedrich

Rösch und seinem (posthumen) Schwiegersohn Siegmund von Hausegger sind über hundert Jahre alt und zudem in einem hagiographischen Narrativ befangen. Noch phantomer ist das Wissen über Ritters kompositorisches Werk. Es ist vom Umfang her zwar überschaubar, entpuppt sich aber als überraschend originell. Auf dem Tonträgermarkt existiert bislang nur eine einzige Einspielung: eine Aufnahme des Lieds „Primula veris I“ mit Dietrich Fischer-Dieskau aus dem Jahr 1971! Einen ersten Vorstoß in dieses Vakuum unternahm 2015 Matthias Schäfers mit einer Studie zu Ritters symphonischer Programmmusik im Kontext der Liszt-Schule. Die 2018 erschienene Monumentalbiographie von Michael Hofmeister beseitigt dieses Forschungsdesiderat nun ein für alle Mal. Sie rekonstruiert Alexander Ritters facettenreiches Leben als Objekt eigenen Rechts und interpoliert dabei eine umfassende Einführung in sämtliche Bereiche seines Œuvres.

Hofmeisters Fleiß im Fahnden nach Quellen verdient alle Bewunderung. Die Suche nach versprengten Teilen des Nachlasses führte ihn bis zu einem Nachfahren in Argentinien, der u. a. einen unbekanntem Brief Richard Wagners präsentieren konnte. Trotz dieses Eifers kommt das angehängte Briefverzeichnis lediglich auf 154 Nummern, einsetzend in Ritters 28. Lebensjahr. Um das Bild zu verdichten, wühlte sich Hofmeister durch Stadtarchive, Polizeiakten, Adressbücher und Fremdenlisten sämtlicher Wohnorte und scannte sie nach potentiellen Kontaktpersonen ab. Auf diese Weise entstehen interessante kulturelle Momentaufnahmen der zahlreichen Ritter'schen Wirkungsstätten, die da waren: Narva, Dresden (mehrfach), Leipzig, Weimar, Stettin, Schwerin, Würzburg (19 Jahre!), Berlin, Chemnitz, Meiningen und zuletzt München. Ritter hatte über sein Leben verstreut nur wenige, jeweils kurzwährende Anstellungen als Geiger oder Musikdirektor und war auch als Publizist nur sporadisch aktiv. Die meiste Zeit lebte er mit seiner Familie zurückgezogen als Privatier

von seinem (dahinschmelzenden) Erbvermögen – allerdings immer in Kontakt mit den führenden Figuren der neudeutschen Bewegung. Erst gegen Ende seines Lebens in Meiningen und München gelang es ihm, einen Kreis junger Komponisten um sich zu scharen und zu einer halböffentlichen Instanz zu werden. Dementsprechend kommt privaten Zeugnissen eine herausragende Stellung zu, die Hofmeister denn auch systematisch ausgewertet. Womöglich ob der Überfülle solchen exklusiven Materials scheint er allerdings die öffentliche Resonanz vernachlässigt zu haben. Zumindest im Fall von Ritters beiden (mehrfach aufgeführten) Opern dürfte es doch ein substantielles Presseecho gegeben haben.

Die Frucht von Hofmeisters Akribie ist ein in vielen Punkten erweitertes, in jedem Fall komplexeres Bild der Person Alexander Ritter. Neu sind insbesondere problematische Aspekte seiner Vita, die die älteren Biographen übergangen oder kaschierten. Anhand entlegener lokaler Quellen gelingt es Hofmeister beispielsweise, Ritters Scheitern als Stadtmusikdirektor in Chemnitz Anfang 1873 en détail zu rekonstruieren. Als Hauptursache erweist sich sein fehlendes Geschick im Umgang mit den eher pragmatisch eingestellten Musikern, bei denen sein hochtrabend-trotziger Idealismus nicht verfiel.

Für die Wagner-Biographie ist der Befund bemerkenswert, dass die Heirat der Nichte Franziska den Zugang zu Ritters Idol zunächst eher behinderte als erleichterte. Subtil arbeitet Hofmeister heraus, wie Wagner einen Kanal der Indiskretion zwischen (allzu viel wissender) Familie und Verehrerkreis fürchtete und darauf panisch reagierte. Nach der Annäherung in den 1860er Jahren gab es 1868 auch eine zwischenzeitliche Verstimmung, nachdem Cosima im Umfeld der *Meistersinger*-Uraufführung den nunmehr arrivierten „Meister“ vor Anhängern der zweiten Reihe – als die sich Alexander und Franziska Ritter fühlen mussten – abgeschotet hatte. Hofmeister analysiert überzeugend,

dass die später so ungetrübt wirkende Harmonie zwischen den Ehepaaren Wagner und Ritter darauf basierte, dass sich letztere „willig den von Wagner (oder Cosima?) diktierten Gesetzen eines Meisterkults“ unterwarfen (S. 260).

Für die Strauss-Biographik, in der Ritter von je her einen wichtigen Platz einnimmt, dürfte vor allem die Rekontextualisierung des „Braunen Kunstbuchs“ von Interesse sein. Es entpuppt sich als Abschiedsgeschenk des väterlichen Freundes an seinen Zögling aus dem Jahr 1889. Strauss notierte hier zunächst Gedanken im weltanschaulichen Geiste seines Mentors, vermutlich auch direkte Sentenzen aus dessen Mund. Von 1892 an wandelt sich das Dokument zum Schauplatz einer forcierten Abwendung von Ritters Doktrin. In späteren Jahrzehnten sollte es dann zu einer Art Inventarbuch mutieren, in dem Strauss minutiös die Preise der für seine Residenzen gekauften Kunstobjekte dokumentierte – eine denkbar provokante und zugleich schelmische Negation des Vermächtnisses eines Mannes, für den der Kampf zwischen Idealismus und Materialismus das Lebensthema schlechthin war (S. 158).

Hofmeister wahrt als Biograph vorbildliche kritische Distanz zu seinem Objekt. Er widersteht aller Heroisierung, verfällt angesichts problematischer Aspekte wie Ritters aggressivem Antisemitismus weder in fragwürdige Apologetik noch in geschichtsfernes Skandalisieren. Seinem Vorsatz, die Materie „ergebnisoffen“ abzuhandeln (S. 6), wird er vollauf gerecht. Er ist nicht in der Leithypothese eines „neuen Bilds“ gefangen und verweigert bis zum Schluss ein monolithisches Charakterporträt. Stattdessen präsentiert er das notwendig lückenhafte Panorama einer pluralen Persönlichkeit, die in verschiedenen Kontexten unterschiedlich handelt.

An manchen Punkten gewänne das neutrale Erörtern der Lebensfakten freilich zusätzliche Würze, wenn es intensiver mit übergeordneten und auch kontroversen Diskursen verknüpft würde. So wäre es spannend

zu erfahren, wie sich Ritters sexualitätsfeindliches Konzept der „himmlischen Liebe“ (das Strauss wohl besonders abstieß) in das zeitgenössische Feld der Wagner-abhängigen Schopenhauer-Rezeption einordnet. Oder wie sich Ritters (nur in einer Fußnote auf S. 603 abgehandelte) Religiosität, die sich in seinen letzten Lebensjahren dogmatisch verhärtete, in das weltanschauliche Umfeld einfügt. Und auch Ritters hasserfüllter Antisemitismus, der sich vor allem auf Hermann Levi kaprizierte (den er gegenüber Strauss als „jüdisches Sauluder“ diffamierte, S. 452), ließe sich durch soziologische Analyse zweifellos noch schärfer konturieren – was auch allgemein für den bei Ritter zu beobachtenden Konnex zwischen heroisch stilisiertem Idealismus und verschwörungsideologischer Abkapselung gilt. Solche offenbleibenden Wünsche sind einer Grundlagenmonographie aber kaum als Manko anzulasten. Sie weisen vielmehr auf fruchtbare Forschungsperspektiven, für die das Terrain nun urbar gemacht ist.

Bei den Werkbetrachtungen betritt Hofmeister eine weitgehend unerschlossene Welt. Man trifft hier auf Kammermusik mit eigenwilligen Synthesen klassischer Formen und neudeutscher Avantgardismen, auf ein opulentes Lied-Ceuvre mit innovativen Gattungshybriden wie dem tristanesken Zyklus *Liebesnächte*, auf populär-patriotische Chorwerke, zwei höchst eigenwillige Operneinakter und die späten sinfonischen Dichtungen mit ihren mitunter peinlich-naiven religiösen Programmen. All dies erschließt Hofmeister ausführlich mit biographischem Kontext, Gattungsdiskussion, formaler Analyse und systematisch-thematischem Werkverzeichnis. Bei den Analysen würde man sich anstelle mitunter ermüdender Verlaufsbeschreibungen oftmals eine strukturiertere Herausarbeitung markanter (oft erstaunlich avancierter) Merkmale wünschen. Inspirierend wäre an manchen Punkten auch etwas mehr an interpretatorischer Courage. Wie Ritter seine Reizharmonik semantisch einsetzt, welchen

musikdramatischen Prinzipien seine Opern und ihre Leitmotivik folgen oder wie die individuellen Formen seiner Programmmusik die poetische Botschaft mitkonstituieren, wird nicht immer so recht deutlich. Bemerkenswert sind allerdings Hofmeisters Deutungen der Opern *Der faule Hans* und *Wem die Krone?* als politische Parabeln im Sinne deutsch-nationaler Aufstiegsverheißungen. Als Geschichten vom märchenhaften Triumph idealistischer Außenseitertypen wären sie zweifellos auch autobiographisch lesbar – vielleicht sogar unter Einschluss des homosexuellen Bruders Karl, dessen Leben noch viel erfolgreicher und tragischer verlief als das Alexanders.

Hofmeisters profunde Arbeit setzt in mehrerer Hinsicht Maßstäbe: als opulentes Förderprojekt eines Richard-Wagner-Verbands, das seinen Gegenstand wissenschaftlich-souverän, ohne alle apologetische Befangenheit behandelt, und als quellensatte Modellbiographie, nach deren Muster noch manch anderes „Phantom“ des neudeutschen Kosmos reanimiert werden könnte. Der Umfang von über 800 eng bedruckten Seiten ist herausfordernd. Belohnt wird der Leser aber mit einer durchweg anregenden Darstellung und frischem, pointiertem Stil. Das Tor zur musikalischen Wiederentdeckung Ritters ist aufgetan, die bisherige Komplettignoranz ab dato sträflich!

(November 2020)

Wolfgang Mende

WILLIAM MELTON: *Humperdinck: A Life of the Composer of ‚Hänsel und Gretel‘*. London: Toccata Press 2020. 438 S., Abb., Nbsp.

Dass seit Hans-Josef Irmens Veröffentlichungen der Jahre 1974 und 1975 kaum Substantielles der Humperdinck-Biographik hinzugefügt worden ist (Tim Michalaks und Christian Ubbers „biografisch-musikalisches Lesebuch“ von 2014 ausgenommen), erhellt die Bedeutung, die dem Komponisten, Pädagogen und Musikschriftsteller durch die

biographische Forschung der vergangenen Jahrzehnte zugemessen worden ist. Während seine Briefe und Tagebücher in Editionen vorliegen, blieb auch die 2. Auflage des erstmals 2005 erschienenen Werkverzeichnisses im Großen und Ganzen unaktualisiert und unkorrigiert.

Großer Vorteil der vorliegenden Publikation ist, dass sie nicht nur auf Irmens umfassender Forschung aufbauen kann, sondern auch auf weiteren Veröffentlichungen, nicht zuletzt mehreren Dissertationen auch jüngerer Zeit zu einzelnen vertiefenden Fragestellungen. Der Autor der vorliegenden neuen Biographie war lange Zeit hauptberuflich Hornist im Städtischen Orchester Aachen, hat sich aber um die Musik des späten 19. Jahrhunderts auch als Autor verdient gemacht. Die Perspektive eines Nicht-Musikwissenschaftlers auf die Thematik hat durchaus ihre Vorzüge, insofern als auf Fachjargon und zu tief ins Detail gehende musikalische Analyse verzichtet wird. Dass Melton aus reichem Material schöpfen kann, ist offenkundig, und in frischer, allgemein verständlicher Sprache wird Humperdincks Biographie vom kränklichen Kind aus dem rheinländischen Siegburg über das Studium bei Hiller, Lachner und Rheinberger in Köln und München und die unsteten Wanderjahre der Gelegenheitsjobs bis hin zum renommierten Lehrer in Frankfurt und später Berlin ausführlich ausgebreitet.

Die biographischen Kapitel, in denen das Buch konsequent abläuft, sind in kluger Weise verknüpft mit Betrachtungen zu zahlreichen Kompositionen. Natürlich nehmen die beiden bekanntesten Werke Humperdincks, *Hänsel und Gretel* und *Königskinder*, hinreichend Platz ein, immer auch eng verbunden mit erhellenden biographischen Details und unter ausführlicher kritischer Betrachtung der (auch negativen) Rezeption beider Werke. Besonders erfreulich ist auch die Berücksichtigung von Humperdincks eigenen Zeitungsbesprechungen von Musik anderer und der Raum, der Humperdincks Einsatz für andere eingeräumt wird. In vorbildlicher