

an seiner Materie zu arbeiten. Die Leistungen solcher „musikwissenschaftlichen Laien“ sind nicht zu unterschätzen, hat doch Lesnig allein über 10.000 (!) Originalprogramme von Opernprogrammen und Besetzungszetteln sammeln (die er mittlerweile dem Garmischer Richard-Strauss-Institut übergeben hat) und eine Datenbank mit über 32.000 Aufführungen von Richard-Strauss-Opern aufbauen können. Mehrfach hat Lesnig seine Erkenntnisse auszugswise in den *Richard-Strauss-Blättern*, der Jahressgabe der Internationalen Richard-Strauss-Gesellschaft in Wien, vorgestellt, stets reichhaltig illustriert.

Band 1 seiner Übersicht über die weltweit nachgewiesenen Aufführungen von Strauss-Opern im 20. Jahrhundert befasst sich mit der Mehrzahl von Strauss' Opernkompositionen; noch fehlen *Guntram*, *Feuersnot*, *Salome*, *Elektra* und *Der Rosenkavalier*, die in einem weiteren Band folgen werden. Rund die Hälfte aller von Lesnig nachgewiesenen Operaufführungen wird in diesem Band dokumentiert – dass die noch fehlenden fünf Opern ebenfalls auf insgesamt fast 15.000 Aufführungen kommen, macht eine entsprechende Bandaufteilung logisch und sinnvoll.

Lesnig verzeichnet zu jeder Oper zunächst sämtliche nachweisbaren Inszenierungen, gefolgt von der Detailübersicht über die Aufführungen (sortiert nach Städten) mit Anzahl der Aufführungen, Datum der Premiere sowie Nennung von Dirigent, Regisseur sowie den Hauptpersonen. Außerdem hebt er besonders profilierte Dirigenten und Rollenexponenten in einer kurzen Einleitung hervor. Ob die chronologische Aufzählung der Rollendebüts jeweils einer Gesangspartie pro Oper sinnvoll ist, mag diskussionswürdig sein, doch ist Lesnigs Gesamtleistung über alle Zweifel erhaben. Zur Rezeptionsforschung sind seine Erhebungen unerlässlich, gleichzeitig bilden sie eine herausragende Grundlage für die Interpretationsforschung.

(Oktober 2009)

Jürgen Schaarwächter

Krzysztof Penderecki. *Musik im Kontext. Konferenzbericht Leipzig 2003*. Hrsg. von Helmut LOOS und Stefan KEYM. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2006. VI, 434 S., Nbsp.

Angesichts der Popularität der Werke von

Krzysztof Penderecki im deutschen Musikleben ist es erstaunlich, wie wenig sich die hiesige Musikwissenschaft bisher des polnischen Komponisten angenommen hat. Diesem Desiderat tritt der Band von Helmut Loos und Stefan Keym entgegen. Er fasst die Vorträge einer Konferenz zusammen, die vom 17. bis 19. Oktober 2003 am Institut für Musikwissenschaft der Leipziger Universität stattfand. Der Kreis der Referenten setzte sich dabei zu gleichen Teilen aus polnischen und deutschen Kollegen zusammen, ergänzt durch einzelne Forscher aus den USA, Österreich und Tschechien. Dies ist insofern von Bedeutung, als „das polnische und das deutsche Musikverständnis durch sehr unterschiedliche historische Erfahrungen und Traditionen geprägt sind, so dass sowohl die Analyse und Deutung von Pendereckis Werken als auch die Aufarbeitung ihrer Rezeptionsgeschichte aus den differierenden nationalen Blickwinkeln oft zu deutlich voneinander abweichenden Ergebnissen führt“ (S. 3 f.).

Tatsächlich wird man bei der Lektüre beispielsweise des Unterschiedes gewahr, dass die polnischen Autoren in ihren Arbeiten stärker als ihre ausländischen Kollegen den historisch-politischen und biografischen Kontext einbeziehen. Besonders ausgeprägt findet sich dies in den einleitenden Beiträgen von Mieczysław Tomaszewski und Regina Chłopicka, die den einzelnen Phasen in Pendereckis Schaffen konkrete Ereignisse gegenüberstellen, wobei sie allerdings betonen, dass dies nur eine von mehreren möglichen Dimensionen der Werkbetrachtung sei. Demgegenüber nähert sich Ann Gebuhr dem Gesamtwerk Pendereckis rein kompositionstechnisch, wobei sie letztendlich zu derselben Phasen-Einteilung wie Tomaszewski und Chłopicka gelangt.

Die darauffolgenden Beiträge widmen sich speziell einzelnen Werken Pendereckis. So zeigt beispielsweise Teresa Malecka Elemente der russisch-orthodoxen Kultur in *Utrenya I* und *II* auf, Allmuth Behrend geht auf die beiden Fassungen der Oper *Die Teufel von Loudun* ein, und Stefan Keym untersucht Pendereckis *Paradise Lost* vor dem Hintergrund des religiösen Musiktheaters im 20. Jahrhundert. Weitere Aufsätze betrachten das Gesamtwerk Pendereckis jeweils unter einem bestimmten Aspekt, etwa im Hinblick auf die Klimaxbildung (Ewa Siemdaj) oder die Idee der „Ars Con-

trapuncti“ (Alicja Jarzębska). Schließlich werden einzelne Werkgruppen herausgegriffen, indem auf die Dramaturgie in den Instrumentalkonzerten (Małgorzata Janicka-Słysz) oder den Gattungsbeitrag von Pendereckis Kammermusik für Streicher (Rainer Cadenbach) eingegangen wird. Gerade letztgenannte Beiträge liefern durchaus neue Erkenntnisse für das Verständnis von Pendereckis Werk und – dem Buchtitel entsprechend – für dessen Einordnung in einen größeren Kontext.

Die zweite Hälfte des Bandes richtet das Augenmerk auf die Rezeption von Pendereckis Œuvre. Dies betrifft einerseits bestimmte Institutionen, wenn beispielsweise Dieter Gutknecht die Uraufführungsgeschichte der *Lukas-Passion* nach Unterlagen des Westdeutschen Rundfunks in Köln schildert oder Hartmut Krones die Beziehungen zwischen Penderecki und der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde beschreibt. Andererseits wird ein relativ vollständiges Bild von der Rezeption in unterschiedlichen Ländern wie Polen, Deutschland, Tschechien und den USA gegeben. Dabei macht Helmut Loos im Zusammenhang mit seiner Aufarbeitung der Penderecki-Berichterstattung im Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* auch auf ganz grundsätzliche Probleme aufmerksam, etwa die unterschiedliche Bewertung von Begriffen wie „Virtuosentstück“ im polnischen und deutschen Musikschritftum. Ebenso bietet Ray Robinson dem deutschen Leser erhellende Einblicke, wenn er die unterschiedlichen Phasen der amerikanischen Penderecki-Rezeption einschließlich solcher Kontroversen wie derjenigen um den Kompositionsauftrag zur 200-Jahr-Feier der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung erläutert. Auch Stefan Weiss greift einen denkwürdigen Aspekt auf, wenn er textanalytisch die Verbindung Pendereckis und Ligetis in der Rezeption der BRD in Augenschein nimmt. Einen bisher überhaupt nicht wahrgenommen Blickwinkel präsentiert schließlich Krzysztof Droba mit der aufschlussreichen Zusammenfassung der Penderecki-Monographie des Russen Alexander Iwaschkin aus dem Jahr 1983.

Die Aufsatzsammlung gibt somit einen breiten und äußerst gelungenen Überblick sowohl über das kompositorische Œuvre Pendereckis als auch über dessen internationale Wahrnehmung. Besonders hoch anzurechnen ist, dass

die Darstellung sich nicht auf das sichere Terrain der frühen Schaffensphasen zurückzieht, sondern den Schritt bis ins Jahr 2003 wagt. Hervorzuheben ist hierbei der Aufsatz von Martina Homma „Über Reaktionen und Überreaktionen“ auf Pendereckis Klavierkonzert aus dem Jahr 2002, in dem sie detailliert die jüngste Kontroverse nachzeichnet und die Penderecki-Rezeption in Polen durchaus auch kritisch beleuchtet.

Zur Konzeption des Bandes bleibt lediglich anzumerken, dass auf polnischer Seite ausschließlich Musikwissenschaftler aus Krakau vertreten sind. Auch wenn die Heimatstadt des Komponisten zweifellos das Zentrum der Penderecki-Forschung bildet, wäre zu wünschen, dass entgegen dem „Lokalpatriotismus Krakau versus Warschau“ (S. 408) in Zukunft auch Kollegen aus anderen Landesteilen Berücksichtigung fänden.

(Februar 2010)

Ruth Seehaber

GEORG MAAS / ACHIM SCHUDACK: *Der Musikfilm. Ein Handbuch für die pädagogische Praxis. Mainz u. a.: Schott 2008. 387 S., Abb.*

In Sachen Filmmusik ist in Deutschland die Musikpädagogik der Musikwissenschaft weit voraus. Als das Autorenteam Georg Maas (Professor für Musikpädagogik/Musikdidaktik) und Achim Schudack (Musiklehrer) 1994 das Buch *Musik und Film – Filmmusik* publizierte, galt Filmmusik in der deutschen Historischen Musikwissenschaft – mit wenigen Ausnahmen – noch als Phänomen von zweifelhaftem ästhetischem Wert. Mit ihrem Filmmusikbuch haben Maas und Schudack damals nicht nur eine wegweisende Einführung in das Verständnis und die Analyse von Filmmusik geboten, sondern auch ein Strukturmodell, das – insbesondere in der sinnvollen Abstufung und gleichzeitigen Multifunktionalität der Kategorien – bis heute zu den wenigen überzeugenden Modellen für die sich vielfältig überlappenden Funktionen von Filmmusik gehört.

Umso erfreulicher ist es, dass nun, da die Filmmusik auch in der Historischen Musikwissenschaft als „neues“ Forschungsgebiet im Kommen ist, ein weiteres Buch des Autorenteam vorliegt. Mit dem Musikfilm haben die Autoren eines der komplexesten Genres im Bereich Film/Fernsehen aufgegriffen. Die gängige