

Der umfangreiche letzte Teil gehört schließlich dem Brahms-Schüler Gustav Jenner. Und hier wird nun tatsächlich versucht, anhand des Vergleichs von frühen mit späteren Fassungen ausgewählter Werke (Liedern, Klaviervariationen und der *Violinsonate* op. 8) die Inhalte seines Unterrichts bei Brahms zu erschließen. Die dabei gewählte Vorgehensweise, Jenners Erinnerungen an den Unterricht bei Brahms zu konkretisieren, „seinen allgemeinen Ausführungen exemplarische Einzelfälle gegenüberzustellen“ (S. 281), ist keineswegs fruchtlos, muss jedoch eingeständenermaßen hypothetisch bleiben. Dies auch deshalb, weil – um das Beispiel der *Violinsonate* op. 8 aufzugreifen – weder der Zeitpunkt ihrer Umarbeitung feststeht noch geklärt ist, ob zwischen der Brahms vorgelegten Erst- und der Druckfassung von 1903 weitere Zwischenstadien existiert haben.

„[E]ine Art ‚Kompositionslehre‘ von Brahms“ (S. 12) kann die Studie also nicht liefern, weil schon die Quellenlage es einstweilen nicht hergibt: Die philologische ‚smoking gun‘, ein etwaiges Manuskript eines Schülers mit Korrekturen von Brahms' Hand, scheint bislang nicht gefunden. Auf werkanalytischem Wege ließen sich aber doch noch weitergehende Einsichten gewinnen, z. B. durch einen genaueren Vergleich des im Eingangskapitel kursorisch behandelten Liedes von Julius Stockhausen und seiner Brahms'schen Rekomposition. Es macht andererseits eine der Stärken des Buches aus, diese Leerstelle anzuerkennen und nicht mit pauschalen Aussagen zu verdecken. Es regt dazu an, den mit ihm erreichten Forschungsstand zu überschreiten: Das ist viel.

(Dezember 2007) Markus Böttgermann

CAMILLA BORK: *Im Zeichen des Expressionismus. Kompositionen Paul Hindemiths im Kontext des Frankfurter Kulturlebens um 1920.* Mainz u. a.: Schott Music 2006. 231 S., Abb., Nbsp. (Frankfurter Studien. Band XI.)

Gegenstand der Arbeit sind Kompositionen Paul Hindemiths aus den Jahren zwischen 1917 und 1922: Die drei *Gesänge für Sopran und Orchester* op. 9, die drei Einakter *Mörder, Hoffnung der Frauen, Sancta Susanna* und *Das Nusch-Nuschi* sowie der Liederzyklus *Die junge Magd* op. 23,2. Die Autorin verfolgt dabei das Ziel, die genannten Werke in dem Maße als

expressionistische zu erweisen, wie sich in ihnen Bezüge zum Kontext eines spezifischen „Frankfurter Expressionismus“ just dieser Jahre ergeben. Es geht also um die Offenlegung und den Nachvollzug von Vernetzungen zwischen einem Teil von Hindemiths Frühwerk und dem kulturellen Umfeld, in dem es entstand. Das geschieht mit einem Schwerpunkt auf dem Opern-Triptychon und im Wesentlichen anhand dreier Aspekte: der Textwahl, der Inszenierung der drei Einakter bei ihrer Frankfurter Erstaufführung im März 1922 und ihrer Rezeption in der Presse. Hinzu kommen analytische Betrachtungen der Werke unter der Fragestellung, inwieweit „dieser Kontext für die Vertonungen von Bedeutung ist“ (S. 69).

Was die Textwahl betrifft, so kann die Arbeit einmal mehr zeigen, dass Hindemith hier durchaus nicht weniger künstlerische Sensibilität zeigt als andere Komponisten; seine Quellen – für Oskar Kokoschkas *Mörder, Hoffnung der Frauen* die Reihe *Der jüngste Tag* des Leipziger Kurt Wolff Verlags, für August Strammms *Sancta Susanna* der erste Band der von Herwarth Walden edierten Gesamtausgabe, für *Das Nusch-Nuschi* Franz Bleis bei Georg Müller in München erschienener Band *Das schwere Herz* – weisen jedoch ebenso wenig wie die gewählten Autoren auf einen spezifischen Frankfurter Kontext hin. Die Möglichkeit, dass Hindemith durch lokale Publikationen oder Hinweise aus seinem Bekanntenkreis auf sie aufmerksam wurde, wird allerdings eingeräumt. Ergiebiger ist der Aspekt der Inszenierung: Als „Frankfurter Expressionismus“ gelten der Theaterwissenschaft die Frankfurter Bühnenproduktionen zwischen 1917 und 1922, maßgeblich getragen von einer bestimmten personellen Konstellation (insbesondere Rudolf Weichert als Regisseur und Ludwig Sievert als Bühnenbildner). Zumal Sieverts Beteiligung an der Frankfurter Aufführung der drei Einakter (seine Bühnenbilder sind im Abbildungsteil der Arbeit wiedergegeben) dient als Argument, Hindemiths Werke in diesen Kontext einzureihen. Andererseits erlebten zwei der drei Stücke ihre Uraufführung nicht in Frankfurt, sondern in Stuttgart in der Inszenierung Oskar Schlemmers, was eher für eine Koinzidenz als für einen engen kontextuellen Zusammenhang zwischen Hindemiths Triptychon und dem „Frankfurter Expressionismus“ spricht. Hin-

sichtlich der Rezeption macht die Arbeit schließlich eine Gleichzeitigkeit von institutioneller Etablierung des Expressionismus und seiner ästhetischen „Überwindung“ aus. Diese Denkfigur findet sich sowohl in Theodor W. Adorns Besprechung als auch in überregionalen Rezensionen, wobei insbesondere in der Hindemith'schen Musik eine Verabschiedung des Expressionismus erkannt wird. Sie wirkt mithin auch andernorts rezeptionsbestimmend.

Statt von einem „Frankfurter Expressionismus“ sollte man also wohl besser von einem ‚Expressionismus in Frankfurt‘ sprechen. Inwieweit dieser für Hindemiths Schaffen eine Rolle spielt, hängt von seiner inhaltlichen Bestimmung ab, zu der auch die Betrachtung des lokalen Kontexts etwas beisteuern kann.

(Dezember 2007) Markus Bögemann

*FLORIAN HEESCH: Strindberg in der Oper. August Strindbergs Opernpoetik und die Rezeption seiner Texte in der Opernproduktion bis 1930. Göteborg: Göteborgs universitet, Institutionen för kultur, estetik och medier 2006. VI, 506 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Göteborg. Nr. 83.)*

Eine anspruchsvolle methodologische Einleitung und neun monographische Studien zu Opernprojekten unter dem Einfluss von August Strindbergs Dramen ergeben eine beachtliche gedankliche Dichte und einen für eine schwedische Dissertation bemerkenswerten Umfang von über 500 Seiten (ohne Register oder andere Anhänge, Verzeichnisse o. ä.). Im ersten Teil beeindruckt die Intensität des Umgangs mit literaturwissenschaftlichen Diskursen und Terminologie. Ohne Zweifel trägt diese Arbeit zur Selbstreflektiertheit der Opern- und Librettoforschung bei. Manches sollte man auch als Diskussionsangebot auffassen. So überrascht etwa die Art der Erläuterung des „eindeutigen“ und „kaum einer Erklärung“ bedürftigen Opernbegriffs (S. 6), zumal von einer nicht immer offen artikulierten, aber gewiss begrußenswerten Distanzierung von Carl Dahlhaus' „Operntheorie“ (so mein Eindruck) begleitet. Gerade im Falle Strindbergs überrascht mich jedoch die strikte Ausblendung des offenen Musiktheaterbegriffs sowie der Theatermusik.

Der Grund muss der später eingeführte und zentrale Begriff des „Medienwechsels“ sein, denn dafür benötigt der Autor getrennte mediale Ebenen, „distinkte Medien“ (S. 39 ff.). Abgesehen von der Schauspiel- und Theatermusik, deren konzeptuelle Berücksichtigung gerade bei Strindberg auch zu ganz anderen Akzenten führen könnte, wird die Zeitspanne des monographisch behandelten Materials (Opern von Axel Strindberg, Ture Rangström, Julius Weismann, Julius Röntgen, Paul Hindemith, Richard Strauss und Arnold Schönberg) von 1905 bis 1930 weniger systematisch als vielmehr als historisch wichtigste Phase der Strindbergrezeption (zumal in Deutschland) erklärt.

Wie wichtig geschlossene Medienebenen für die Logik der Arbeit sind, wird deutlich, wenn Heesch schreibt (S. 39): „Indem Opern gegenüber Dramen über die zusätzliche Ebene der Musik verfügen, unterscheidet sich ihre mediale Struktur signifikant, so dass es Sinn macht, sie als distinkte Medien zu begreifen. Dementsprechend ist die Veroperung eines Dramas eine intermediale Transformation.“ Eine Transformation setzt einen Gegenstand voraus. Wer dagegen von offenen Textgattungen ausgeht und auch bei Dramen die Möglichkeit der Musikalität (ob bei Shakespeare oder Strindberg) nicht grundsätzlich ausschließt (anders Heesch, S. 43: „Dramen sind aufzuführende Texte, Opern aufzuführende Text-Musik-Kombinationen“), sieht fließende Übergänge.

Allein die texttheoretische Debatte gestaltet sich, zumal wenn so ernst genommen wie hier, erwartungsgemäß komplex, so dass der Autor an manchen Stellen wohl die Notbremse ziehen musste. So bleibt der gewiss nicht unwichtige Hinweis auf Carolyn Abbates Überlegungen zu den dramaturgischen und musikalischen Rollen der Opernfiguren lediglich ein Reflex ohne Konsequenzen (S. 46).

Trotzdem sollten die einleitenden 70 Seiten zur Pflichtlektüre der Operntheoretiker und -analytiker werden, und auch die folgenden 40 Seiten zu Strindbergs eigener Opernpoetik reagieren auf Desiderate, indem sie uns Strindberg als Theoretiker und Essayisten vorstellen. Erstaunlich wenig ist hierzulande bekannt von diesem führenden Modernisten. Nur dessen Berliner Symposien „Zum schwarzen Ferkel“ als eine sehr spezielle Form der „intermedialen Kulturgeschichte“ des Nordens und der Spree-