

Wer sich (wie die Rezensentin) mit katholischer geistlicher Musik des 17. und 18. Jahrhunderts beschäftigt, legt das Buch vermutlich mit heftigen Neidgefühlen aus der Hand; von einer ähnlich intensiven und fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen Theologie und Musikwissenschaft wie der, von welcher Bach und nun auch Telemann profitieren, kann man auf der anderen konfessionellen Seite nur träumen, gerade auch, was die Erforschung nichtliturgischer geistlicher Musik betrifft. Davon abgesehen, würde beiden Seiten (hier wie sonst) ein Blick über die konfessionelle Mauer nur nützen. Betrachtet man Telemanns *Seliges Erwägen* von der Geschichte des italienisch-katholischen (Passions-)Oratoriums aus, so ergeben sich Parallelen, die wiederum die Diskussion um die Einordnung des Telemann-Werkes zwischen Orthodoxie und Aufklärung relativieren. Christian Friedrich Hunold, der als Verfasser des frühesten deutschen Passionsoratoriums gilt, hatte auf das italienische Oratorium als Bezugspunkt verwiesen. Dort aber finden sich die „Loslösung vom Wortlaut der Bibel und die durchgehende Poetisierung der Sprache“ (S. 23) sowie die Aufführung außerhalb der Liturgie bereits ein halbes Jahrhundert vor Hunold oder Telemann, ebenso das Herausgreifen einzelner Passionsszenen anstelle einer Darstellung der fortlaufenden Handlung – in Italien oder Wien allerdings in einem geistesgeschichtlichen Kontext, der bis vor einiger Zeit noch gerne mit dem Schlagwort „Gegenreformation“ belegt wurde. Sollten die gleichen Phänomene, ins protestantische Deutschland versetzt, hier nun als Indizien für einen „aufklärerische[n] Gegenentwurf“ (S. 23) sprechen? Auf beiden Seiten wird das Sich-Absetzen von der Liturgie und ihren textlich-musikalischen Vorgaben mit einem Mehr an geistlicher Wirkung begründet; auf beiden Seiten nimmt man die Tendenz der Wirkmittel (und der Gattung Oratorium allgemein), sich von dem ursprünglichen geistlichen Zweck zu verselbständigen, als Problem wahr, wenn auch im Abstand mehrerer Jahrzehnte. Was an dieser Entwicklung sich tatsächlich einer spezifischen Ästhetik der Aufklärung verdankt, wäre vielleicht noch zu sehen. Mit dem Arnoldshainer Kongressbericht ist die Diskussion jedenfalls eröffnet.

(April 2007)

Juliane Riepe

EDDA BURGER-GÜNTERT: *Robert Schumanns „Szenen aus Goethes Faust“. Dichtung und Musik. Freiburg im Breisgau u. a.: Rombach Verlag 2006. 692 S., Nbsp. (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae. Band 140.)*

Schumanns *Faust-Szenen* WoO 3, fraglos ein zentrales Werk, doch keineswegs „das Hauptwerk“ Schumanns, wie die Autorin mutmaßt (S. 15), gehören von ihrer Werkgenese zu den schwierigeren Fällen in Robert Schumanns Œuvre. Erste Überlegungen fallen wenigstens in das Jahr 1840, die Komposition verlief, teilweise mit umfangreichen Pausen, von 1844 bis 1853 und umfasst so einen Zeitraum, in den nicht nur sämtliche ausgeführten szenischen Projekte fallen, sondern auch sämtliche symphonischen Chorwerke nach *Das Paradies und die Peri*. Gleichzeitig ist es natürlich eine Periode der eklatanten ästhetischen Entwicklung im 19. Jahrhundert, von der Schumann keineswegs verschont blieb. Auch wäre es verfehlt, von den *Faust-Szenen* als einem Spätwerk zu sprechen, waren sie doch 1850 vor seiner Ankunft in Düsseldorf (abgesehen von der Ouvertüre) bereits abgeschlossen.

Burger-Günterts Arbeit besteht aus drei einleitenden (Kapitel II bis IV) und einem Hauptkapitel, gefolgt von rund drei Seiten „Schlussbetrachtung“. Die drei einleitenden Kapitel führen stufenweise zum Hauptkapitel hin, und hier offenbart sich auch eine Stärke der Arbeit, aber gleichzeitig treten auch allerhand Schwächen zutage. Im Bereich der musikalischen *Faust-Rezeption* im 19. Jahrhundert bleibt Burger-Güntert nicht nur an der Oberfläche, vielmehr scheint sie hier (wie auch im Bereich der musikwissenschaftlichen Sekundärliteratur) nicht einmal die Grundlagenforschungen zu kennen. Grund hierfür mag sein, dass sie Germanistin und diese Arbeit eine Dissertation aus germanistischer Perspektive ist. Doch hier sei auch das Positive eines dieser drei Kapitel hervorgehoben – die Betrachtungen zu Schumanns Goethe-Rezeption. Sicher sind ihre Ausführungen nicht umfassend – hierzu hätte es wohl der Einbeziehung bislang (oder besser seinerzeit) auch unveröffentlichter Materialien bedurft –, doch hier ist wenigstens die Stoßrichtung die richtige. Allerdings stößt dem Rezensenten die wiederholt hervorgehobene „Erstmaligkeit“ von Burger-Günterts Vorstoß äußerst unangenehm auf.

Das umfangliche (oder soll man sagen monströse?) Kapitel V (S. 141–670 [!]) ist nicht nur in zwei Hauptabschnitte untergliedert, sondern jeder dieser Hauptabschnitte ist wiederum mehrfach unterteilt. Der erste Hauptabschnitt trägt den Titel „jedes einzelne Glied nämlich ist [...] durchdrungen von dem Sinn des Ganzen“. Zur Struktur der Szenen aus Goethes *Faust*“ (S. 141). Was besagt dies anderes, als dass Schumann auf diversen Ebenen thematisch-motivische Verbindungen schafft und um Textausdeutung und -überhöhung bemüht ist – also etwas, wofür er, anders als die Autorin behauptet, in der Musikwissenschaft seit Langem bekannt ist? Es ist merkwürdig, wie eklatant Burger-Güntert durch ihre Unkenntnis der Sekundärliteratur auf einer Ebene ansetzt, die schon vor Jahren überwunden wurde. Andererseits geht sie leider Probleme, die heute noch bestehen, selbst gar nicht an, zitiert allenthalben Sekundärliteratur (etwa die wegweisende Dissertation von Kathrin Leven-Keesen zu Frühfassungen der *Faust-Szenen*): Zwar nennt sie ein Unterkapitel „Zur ‚Kuriösität‘ einer Gesamtauführung der *Faust-Szenen*“ (S. 192), schließt hier aber keineswegs die Problematik des „offenen Kunstwerks“ auf. So schreibt sie: „Trotz mancher Ansätze zur Revision der überkommenen Urteile gelten die *Faust-Szenen* oft immer noch als inkohärent und unvollendet, wird noch in Arbeiten jüngerer Datums der Fragment-Begriff in nahezu ausschließlich vereinseitigender, negativer Weise auf die Werkgestalt angewendet“ (S. 141). Kein Wort zu der problematischen Überlieferungshistorie, der Tatsache, dass es keine Fassung „letzter Hand“ im Sinne einer nach aufführungspraktischer Erprobung druckfrei gegebenen Version gibt. Die Partitur erschien erst 1858, die erste vollständige Aufführung fand am 14. Januar 1862 im Kölner Gürzenich statt. Schon nach der Aufführung der dritten Abteilung im Juni 1848 hatte Schumann deren Schlussteil überarbeitet, und diese Fassung dirigierte Schumann bereits 1849 in Dresden (allerdings dirigierten Julius Rietz und Franz Liszt am selben Tag in Leipzig und Weimar jeweils die erste Fassung!). Burger-Güntert problematisiert Schumanns Entscheidung zur Überarbeitung kaum, enthält sich jeder Wertung (bislang wählen Interpreten nach Belieben) und räumt der verworfenen Erstfassung fast mehr Platz ein als der endgültigen Fassung.

Im zweiten und Hauptteil ihrer Betrachtungen (ab S. 197) beschreibt Burger-Güntert wortgewaltig Schumanns Partitur (oft auch nur den Klavierauszug) en détail. Das ist manchmal erhellend (leider stammen die erhellendsten Informationen von anderen Autoren, etwa Michael Struck oder Susanne Popp), doch hat man allzu oft den Eindruck, die Autorin verliere ihr Ziel aus den Augen. Doch erklärte Absicht der Autorin ist ja, die Schönheiten und Feinheiten der Partitur in all ihrer Vielfalt zu präsentieren (nicht selten trennt sie den Gehalt des Textes von jenem der Musik und schweift dadurch teilweise gar zu von Schumann nicht Vertontem ab, während sie auf Besonderheiten von Schumanns Konzept nicht eingeht). Nach mehreren hundert Druckseiten mag sich der Leser fragen, was er nun erfahren hat – etwa über den Kompositionsstil Schumanns, seine Ästhetik, über eine stilistische Phase oder gar zeithistorische Bezüge. Leider muss gesagt werden, dass hier weniger mehr gewesen wäre, dass insbesondere die Verknüpfung mit anderen Kompositionen Schumanns – vielleicht auch anderen zeitgenössischen Kompositionen – ein größerer Gewinn hätte sein können.

Nur am Rande sei vermerkt, dass Burger-Güntert die von ihr verwendeten musikalischen Quellen (hierbei kein Autograph) in keinster Weise wertet (die literarischen Quellen übrigens auch nicht; Goethes Text zitiert sie nicht nach Schumanns Handexemplaren – die sich immerhin in der Bibliographie finden –, sondern nach einer beliebigen Textausgabe, deren Relevanz für Schumann sie nicht erläutert) – sie macht sich nicht einmal die Mühe, die ihr vorliegenden Notenausgaben zu datieren. Ebenfalls nur am Rande sei auf die Fußnote 69 auf S. 37 hingewiesen, die die Autorin weiter nicht erläutert: „Für die harmonische Analyse wird die Riemannsche Funktionsharmonik herangezogen.“ Und abermals nur am Rande sei vermerkt, dass sie – wie leider immer noch viel zu oft bei Dissertationen – dem Buch kein Register beifügt. Dieser Mangel ist nur insofern zu vernachlässigen, als ihre Arbeit ohnehin keineswegs zu den wichtigen Schumann-Publikationen des Jahres 2006 zu zählen ist. Schade um die vertane Chance. Auf eine angemessene Monographie zu den *Faust-Szenen* warten wir weiter.

(April 2007)

Jürgen Schaarwächter