

Helden und Verrätern, Hexen und Nixen, Buhlern und Nebenbuhlern, Mördern und Dulderinnen entlehnt.

Als russischer Klassiker sakrosankt, stand der Komponist außerhalb sowjetischer Angriffe auf „volksfremde“ Neue Musik, obschon seine synthetischen Harmonien – so die quintenlose „Rimsky-Korsakov-Skala“ aus abwechselnd Ganz- und Halbtönen, Inspirationsquell der folgenden Avantgarde – gerade dazu Anlass boten, wie Jurij Cholopov beobachtete, was aber wegen des reichen „Inhalts“ seiner Sujets wohl nicht auffiel. Ärger hatte er schon mit der zaristischen Zensur, wo es um Mitglieder der Zarenfamilie ging, die nicht auf der Bühne dargestellt werden sollten, oder um republikanische Ideen im Text, und dann sein Werk mit der sowjetischen, wo es allgemein um Religiöses und Mystisches ging; erst nach dem Ende der Sowjetherrschaft sollte der Komponist in dieser Hinsicht rehabilitiert werden.

Sigrid Neef, die zu DDR-Zeiten ein erstaunlich voraussetzungsloses Buch über russische und sowjetische Oper schrieb und zwei Jahrzehnte als Dramaturgin an der Berliner Staatsoper kühne Projekte verwirklichte, kann einen reichen Fundus an Kenntnis und Erfahrung aktualisieren, um die Figuren und Motive dieses Opernwerks lebendig werden zu lassen. Das macht einen besonderen Lesereiz ihres Buches aus: Angesichts der Tatsache, dass diese Opern mehr oder minder aus dem gängigen Repertoire gefallen sind, kann man sich wenigstens vorstellen, was da auf der Bühne läuft und warum, gewinnt den Einblick in eine Zauberwelt, in der sich Nationalromantik und Impressionismus berührt haben.

Rimskij-Korsakov hat in seiner *Chronik meines musikalischen Lebens* späteren Deutern Wege gewiesen, die auch Unerwartetes beglaubigen. Wenn er sich in *Servilia* nach Lev Mej einem römischen Sujet zuwendet, stellt er Überlegungen dazu an, dass man über die antike Musik nichts Sicheres wisse, die byzantinische Musik indes mit ihren griechischen Wurzeln davon wohl einiges transportiere – heutige Komponisten neobyzantinischer Orientierung würden es nicht anders sehen.

In *Mozart und Salieri* nach Puschkins Tragödie gestaltete er einen ganz eigenen Konflikt: den des verantwortungsvollen Handwerkers der Kunst, als den er sich selbst sah, mit einem

genialischen Konkurrenten, dem diese nur so zufällt. Und wer wäre dieser gewesen? Neef vermutet seinen jüngeren Kollegen Alexander Glazunov, zu dem aber ein herzliches kollegiales Verhältnis bestand – andere geniale Zeitgenossen wie Tschaikowsky oder Skrjabin bleiben außerhalb der Erwägung.

(Juli 2008)

Detlef Gojowy †

HANS-DIETER MEYER: „Wie aus einer anderen Welt“. Wilhelm Middelschulte. *Leben und Werk*. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. 526 S.

Selbst in Kreisen von Organisten gehört Wilhelm Middelschulte nicht zu den bekanntesten: Der 1863 im westfälischen Werve geborene Schüler von August Wilhelm Haupt am Berliner Institut für Kirchenmusik ging 1891 nach Chicago, wo er bei Bernhard Ziehn Theorie studierte. Indem er dessen Ansätze einer „symmetrischen Umkehrung“ von Akkorden und melodischen Linien, die beiden Töne *d* und *as* auf der Klaviatur zentrierend, kompositorisch nutzbar machte, galt er bald aufgrund seiner Bach-Rezeption, die das kontrapunktisch ambitionierte Spätwerk des Thomaskantors zu übersteigern suchte, als „Gotiker von Chicago“ (Ferruccio Busoni); Busoni widmete ihm seine *Fantasia contrappuntistica*, die Middelschulte für sein Instrument arrangierte. Als gefeierter Orgelvirtuose vornehmlich Anwalt der Musik Bachs und seiner eigenen, schon im Titel die strenge Kontrapunktik barocker Vorbilder annoncierenden Werke, steht Middelschulte neben der Orgelromantik Max Regers (wie auch von dessen mitteldeutschen Kontrahenten) und doch gänzlich unbeeinflusst, ja im schroffen Kontrast zu allen Tendenzen einer Orgelbewegung nach dem Ersten Weltkrieg mitsamt ihren restaurativen Ansätzen: eine Position, die ihn, vornehmlich in Amerika tätig, zum Außenseiter werden ließ, zumal seine Werke weder spieltechnisch noch auditiv eine Rezeption erleichtern. Middelschulte starb 1943.

Umso verdienstvoller ist es nun, dass seine Person und sein Œuvre mit einer umfänglichen Studie gewürdigt werden, vermag doch so die Vielschichtigkeit kompositorischer Ansätze, die aus einem reichen musiktheoretischen Diskurs um die Wende zum 20. Jahrhundert erwachsen, um eine bedeutende Facette bereichert zu werden, die eine Affinität zu Buso-

nis Ästhetik erkennen lässt und doch so unabhängig von ihm ist, wie es dessen respektvolles Diktum indiziert. Mit bewunderungswürdiger Akribie hat Hans-Dieter Meyer in wohl jahrzehntelanger Arbeit alle noch erreichbaren Dokumente und Materialien zu Leben und Werk Wilhelm Middelschultes gesammelt, und in einer klassischen Dokumentarbiographie kann er nun vom künstlerischen Werdegang eines Organisten erzählen, der, aus ländlichen Verhältnissen stammend, in Berlin und Chicago zu einem der führenden Virtuosen seiner Zeit avancierte. Organistenausbildung in Preußen und amerikanische Bach-Renaissance, Diskussionen um Tonsysteme jenseits harmonischer Tonalität und die Zukunft der Orgel als Orchestersurrogat bilden Themenschwerpunkte, die Middelschultes künstlerische Entwicklung bestimmten; doch sind seine Werke nicht nur Reflexe dieser Diskurse um neue Orgelmusik und die Neudefinition des konventionellen Kircheninstruments, sondern beeinflussten sie in einer schwer zu unterschätzenden Weise.

Die Fokussierung dieser Aspekte erlaubt eine schlüssige Gliederung der Biographie Middelschultes, die durch den Wechsel von Lebensmittelpunkten und die unterschiedlichen Tätigkeitsfelder als Lehrer, Organist und Virtuose in Amerika und Europa unterstützt wird.

Dabei verfolgt Meyer das konventionelle Konzept einer Trennung von Leben und Werk – eine weder zwingende noch glückliche Entscheidung, zumal sich die Entstehung von Middelschultes ca. 70 Kompositionen leicht mit biographischen Konstellationen parallelisieren ließe und die Darstellung des Œuvres arg in den Hintergrund rückt: Nur mehr 60 Seiten des voluminösen Buches sind den wichtigsten Orgelwerken Middelschultes gewidmet, und dass in diesem Rahmen allenfalls kursorische Beschreibungen zu erwarten sind, eingehendere Analysen aber keinen Platz finden, ist ebenso verständlich wie bedauerlich. Die Kompositionen vor allem vor dem Hintergrund von Ziehns Theorien und Busonis Ästhetik zu beschreiben, bleibt ein Desiderat, zu dem mit der Studie von Meyer und zumal einem fast überreichen Anhang ein hervorragendes Fundament gelegt ist: Minutiös werden Orgelprogramme und Korrespondenzen gelistet (meist im Westfälischen Musikarchiv Hagen gesammelt), ferner eine wohl vollständig zu nennende Bibliographie von

Rezensionen der Orgelkonzerte Middelschultes sowie bisheriger Arbeiten zu seinem Werk vorgelegt. Die Fülle von Materialien, die hier aufscheint, signalisiert die Bedeutung, die dem Organisten und Komponisten Middelschulte zukommt – und rechtfertigt damit zugleich den Umfang des vorliegenden Buches, das die Geschichte zumal der Orgelmusik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erheblich vielfältiger erscheinen lässt als bisher.

(Juli 2008)

Michael Heinemann

*CONSTANTIN GRUN: Arnold Schönberg und Richard Wagner – Spuren einer außergewöhnlichen Beziehung. Band 1: Werke, Band 2: Schriften. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht unipress 2006. 1404 S., Abb., Nbsp.*

Schönberg und Wagner – wurde dazu nicht schon genug gesagt? Wer Constantin Gruns zweibändiges Opus durcharbeitet, wird eines Besseren belehrt: Allzu lange hat der in vielen Publikationen vorherrschende Akzent auf dem Schönberg-Brahms-Verhältnis die Beziehung zu Wagner in den Hintergrund gerückt, Wesentliches übersehen lassen. So wurde bislang zu wenig beachtet, wie Schönbergs Wagner-Verhältnis angesichts des mehr und mehr aufblühenden Antisemitismus der 1920er-Jahre zunehmend im Konflikt steht mit der antisemitischen Haltung seines Bayreuther Vorbilds. Wie der Jude Schönberg, der sich jahrelang mit nationaler Emphase als deutscher Komponist und eifriger Vorkämpfer für die „Vorherrschaft der deutschen Musik“ verstand, im faschistisch geprägten Berlin in Selbstzweifel gerät. Aber auch, wie Schönbergs Werke von den frühesten Liedern bis in die Spätphase seines Schaffens mindestens subkutan immer auch als Kommentar zum „Problem Wagner“ zu verstehen sind. Hier bietet Grun ganz neue Einsichten, die er nicht nur aus seinen Maßstäbe setzenden Analysen und Interpretationen der Werke und Schriften beider Komponisten gewinnt, sondern die zugleich auch auf einer gründlichen Durchleuchtung zeitgenössischer und teilweise noch unveröffentlichter Quellen fußen, darunter auch solche, mit denen Schönberg direkt Stellung nimmt zu Wagners antisemitischen Äußerungen.

Die Arbeit ist wohltuend pragmatisch angelegt: Der erste Band widmet sich den musi-