

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-

kalischen Werken Schönbergs. Dabei nimmt Grun besonders solche mit literarischen Bezügen ins Visier. Neben den frühen Liedern (auch Opus 1) sind es vor allem die *Verklärte Nacht*, die *Gurrelieder* und die großen Bühnenwerke, deren Betrachtungen zugleich tiefgehende Einblicke in die jeweilige Entstehungszeit liefern: Das Kaffeehaus-Ambiente des Wiener Fin de Siècle bildet hier zunächst das Passepartout, wie später die politischen Umbrüche der 20er- und 30er-Jahre in Berlin und Wien oder noch später die Hollywood-Sonne des kalifornischen Exils. Schönbergs Weltanschauung, seine Identität als Christ und Jude, seine Haltung zu Politik, Religion und Sexualität werden ebenso durchleuchtet wie sein teilweise gespanntes Verhältnis zu Lehrern und Freunden: so etwa zu Alexander von Zemlinsky, den er mit seinem Opus 1 zwingen will, ihn als ebenbürtig zu akzeptieren, oder zu seinem Kollegen Wassily Kandinsky, den er Anfang der 1920er-Jahre ob seiner uneindeutigen Haltung in der „Judenfrage“ zur Rede stellt. Aber auch die musikalisch-analytische Arbeit kommt nicht zu kurz: Zahlreiche harmonische und melodische Zitate Wagners werden aufgedeckt, die insgesamt dramatische Konzeption mancher Lieder entschlüsselt. Erstmals wird deutlich, wie das „Miniatur-Musikdrama“ der *Verklärten Nacht* Wagners naturalistischem Ideal der Freien Liebe beipflichtet – ein Votum, das der gleichsam „konservativ“ gewordene Schönberg dann später mit seiner Oper *Von Heute auf Morgen* gründlich widerruft. Deutlich zutage tritt dabei immer auch, wie die kompositorischen Umbrüche in Schönbergs Schaffen (Atonalität, Dodekaphonie) mit solchen im Bereich seiner religiösen und weltanschaulichen Haltung korrespondieren.

Der zweite Band geht – analog zum ersten – im Wesentlichen chronologisch vor, was die Übersichtlichkeit erleichtert. Gewürdigt werden hier neben zahlreichen noch unveröffentlichten Schriften Schönbergs auch seine *Harmonielehre*, seine Tagebuch-Eintragungen, persönliche Aufzeichnungen sowie Briefe, literarische und musiktheoretische Texte des Exilanten. Deutlich wird dabei Schönbergs Haltung zu musikalischen wie auch zu kunsttheoretischen und politisch-weltanschaulichen Positionen Wagners herausgearbeitet. Auch das Verhältnis zu seinen Vorgängern (Johannes

Brahms, Gustav Mahler) und seinen Schülern (Alban Berg u. a.) gerät dabei immer wieder bereichernd in das Blickfeld des Autors. Die spannenden Untersuchungen werden durch das übersichtliche Inhaltsverzeichnis und ein Register erschlossen, das keine Wünsche offen lässt.

Alles in allem eine Arbeit, die ein ebenso neues wie umfassendes Schönberg-Porträt entwirft und um die niemand herumkommt, der sich künftig mit Schönberg auseinandersetzt.

(April 2008)

Miriam Reichel

STEPHANIE JORDAN: *Stravinsky Dances. Re-Visions across a Century*. London: Dance Books 2007. X, 604 S., Abb., Nbsp.

Das Fachgebiet, das Stephanie Jordan im angloamerikanischen Sprachraum vertritt und zu dessen Etablierung sie maßgeblich beitrug, mehr noch: das sie federführend prägt, ist im deutschsprachigen Raum noch nicht existent. Und so stolpert man auch gleich bei dem Versuch, den englischen Terminus, der dieses Fachgebiet umschreibt, ins Deutsche zu übersetzen – wird man doch unversehens mit einer monströsen Wortschöpfung konfrontiert. Es geht um choreomusikalische Modelle („choreomusical models“) bzw. (vielleicht etwas deutscher formuliert) musikchoreographische Analysemethoden. Und damit ist auch schon der Kern eines (aus deutscher Perspektive) tatsächlich monströsen Konflikts umrissen: Dieses Fachgebiet ist weder der ‚klassischen‘ (deutschen) Musikwissenschaft noch ausschließlich der (sich im deutschsprachigen Raum gerade erst etablierenden) Tanzwissenschaft zuzuordnen, sondern changiert subtil zwischen beiden Disziplinen, um von Methoden beider Fächer in Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand – unterschiedlich gestaltete Zusammenspiele von Tanz und Musik im Theater – optimal zu profitieren.

Dieser Zugang mag jedem, der Tanz mit Musik verbindet (was keineswegs selbstverständlich ist), einsichtig erscheinen, ebenso wie mögliche Herangehensweisen durchaus einfach und plausibel vorzustellen sind, indem beispielsweise Beschreibungen musikalischer Abläufe mehr oder weniger sporadisch und penibel mit Hinweisen zu tänzerischen Vorgängen versehen werden. Im Gegensatz zu derartigen