

Musik zu schreiben ist schwer, über musikalische Interpretation (sofern man nicht bei Pauschalierungen stehen bleibt) noch schwerer, und über die allemal fluktuierenden Interpretationen Furtwänglers vielleicht am aller-schwersten. Dass Haffner sich häufig an kompetente Auskunftgeber – Angehörige, Musiker, Kritiker usw. – hält, wird man ihm nicht ankreiden, weil er die teilweise unerträglich verblasene Furtwängler-Apologik auslässt, und auch, weil solche Auskünfte, nicht zuletzt über Biographica, zum wichtigsten Zugewinn seiner Darstellung im Vergleich mit früheren gehören und zur Beglaubigung der nahezu lückenlos über alle Höhen und Tiefen verfolgten Lebensspur entscheidend beitragen.

Dass diese in ihrem vielfältigen Niederschlag für sich spreche, könnte man den legitimen Prämissen des Buches zurechnen, ließen sich musikalische und biographische Zustände säuberlich trennen und erweise sich der Versuch, ins Plädoyer der – bezeichnenderweise penetrant fettgedruckten – Dokumente möglichst nicht hineinzustören, am Ende nicht auch als fragwürdig. Die Neutralität der Berichterstattung schlägt durch auf das Berichtete; die Widersprüchlichkeit von Furtwänglers teils mutigem, teils kleinmütigem Verhalten, zwischen Sendungsbewusstsein und Wehleidigkeit, brennt selten auf den Nägeln (wenigstens bei der Kommentierung des am 1. Januar 1949 an Bruno Walter geschriebenen Briefes, S. 382) und nähert sich einer Indifferenz gegenüber dem Verhältnis innerer und äußerer Situationen, welche dem Credo dieses allemal aus dem Hier und Jetzt bekennd Musizierenden widerstreitet. Die beklemmende Frage nach den Übereinkünften zwischen den kunstreligiösen Ansprüchen seines Wirkens und deren Missbrauchbarkeit erscheint im Nebeneinander scheinbar unvereinbarer Sachverhalte meist nur implicite gestellt, sehr eindringlich immerhin, wenn man aus Goebbels' zitierten Notizen die Überlegenheit eines machtpolitischen Zynismus herausliest, welcher die Folterinstrumente vorzuzeigen kaum je nötig hat – der Schurke hatte mit dem weltfremd-egomanen Idealisten leichtes Spiel. Eindringlich auch die Darstellung des langen Weges zum Freispruch nach 1945: Damals wog die Anerkennung von Furtwänglers Einsatz u. a. für jüdische Musiker lange nicht auf, dass er im

Lande geblieben war. Mithin war einer Emigration von ihm mehr Gewicht beigemessen als z. B. derjenigen Thomas Manns, Erich Kleibers, Otto Klemperers oder Bruno Walters, was auch bedeutete: Damit war anerkannt, dass sein Rang bestätigt, wo nicht gesteigert wurde durch das, was man ihm vorwarf.

Bei solchen Widersprüchen hätte die Arbeit am Verständnis eines Musikers zu beginnen, zu dessen Statur und Wirkung sie unabdingbar gehören. An bedeutenden Beiträgen, welche dies ins Auge fassen, u. a. denen Adornos und etlichen der von Gottfried Kraus bzw. Klaus Lang gesammelten (beide 1986), geht der Autor ebenso vorbei wie an der wichtigen Frage, inwieweit und ob überhaupt Furtwänglers theoretische Äußerungen mit dem kongruieren, was er musizierend realisierte. Die „deutsche Furtwänglerei“ lebt wesentlich davon, dass man sie nicht stellt und nicht konzidiert – wie u. a. bei Schönbergs tönlicher Auskunft über die weiterhin gesicherte Vorherrschaft der deutschen Musik –, dass einer, ohne es zu reflektieren, anders reden kann, als er handelt. Allzu sehr auf die Positivität der Dokumente verpflichtet, riskiert Haffner u. a. den Anschein, Goebbels und Hitler seien imstande gewesen, Dirigate Furtwänglers und des jungen Karajan kompetent zu beurteilen (S. 271 ff.). Das indes wiegt gering angesichts des Abstandes zwischen dem vermeintlich konservativen Großsiegelbewahrer romantischer Subjektivität und seiner unverwüstlich fortdauernden Aktualität, eines Abstandes, auf den weitere Behandlungen sich genauer werden einlassen müssen. (Dezember 2003) Peter Gülke

CAROLINE GOMMEL: *Prosa wird Musik. Von Hoffmanns „Fräulein von Scuderi“ zu Hindemiths „Cardillac“*. Freiburg: Rombach Verlag 2002. 504 S., Notenbeisp. (Rombach Wissenschaften. Reihe Cultura. Band 24.)

Zu den wichtigsten neueren Exempeln interdisziplinärer Forschung in der Literatur- und Musikwissenschaft gehört die Librettoforschung. Die traditionelle Musikwissenschaft hat sich meist mit der Analyse von Opernpartituren begnügt, ohne deren spezifische szenische Dramaturgie, die nur im Zusammenhang mit dem Libretto zu untersuchen ist, zu berück-

sichtigen, wie die Literaturwissenschaft die Libretti – wenn sie dieselben überhaupt als forschungswürdigen Gegenstand betrachtete – auf ihre rein literarischen Sachverhalte hin untersuchte. Diese Trennung von musik- und literaturwissenschaftlicher Betrachtungsweise prägt die Opernanalyse vielfach bis heute. Die Verfasserin der vorliegenden Dissertation hingegen pocht – schon mit der Überschrift ihrer Einleitung – auf „Intermedialität“, versteht sich als Literatur- und Musikwissenschaftlerin zugleich, und sie wird den Ansprüchen beider Disziplinen gleichermaßen gerecht. Aufgrund ihrer Doppelkompetenz gelingt es ihr, die *Opinio communis* zu widerlegen, zwischen dem ‚Prätex‘ von Paul Hindemiths *Cardillac*: E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Das Fräulein von Scuderi*, dem Libretto von Fernand Lion und dessen Vertonung durch Hindemith walte Beziehungslosigkeit, es handle sich da um eine reine „Musikoper“, in der Text, Musik und Szene gänzlich getrennte Wege gingen. Schon Hanns Eisler hat seinerzeit von einem geradezu gleichgültigen Musizieren – an Text, Szene und dichterischer Vorlage vorbei – gesprochen. Demgegenüber demonstriert die Verfasserin im *Cardillac* ein hochelaboriertes Netzwerk von Analogiebeziehungen zwischen den drei ‚Texten‘, einen kontrapunktisch-kontrastiven Zusammenhang der drei Mediensorten, den verschiedenen medialen Schichten der Oper. Dass Hindemith in der Tat die Oper in autonome musikalische Formen – Passacaglia, Fuge, Choral- und Sonatensatzform etc. – einpasst, verführte zu der irrigen Annahme, ihm liege nichts an der ‚Vertonung‘ des Textes. In der Tat mied Hindemith die Verdopplung des textlich Geäußerten in der Art der spätromantischen Leitmotivtechnik. Die „musikalischen Bedeutungsträger“ sollten nach den Worten der Verfasserin (S. 191) vielmehr die „Leerstellen“ des Textes ausfüllen bzw. diesen bewusst unterlaufen, hinterfragen, ja konterkarieren, um mit ihm – durch ein musikalisches Analogiensystem – auf höherer Ebene wieder zusammenzutreffen. Der literarische und der musikalische Text bringen je eigene Sinngehalte zum Ausdruck: Einheit von Libretto und Musik als *coincidentia oppositorum*. Der Abweisung der ‚Vertonung‘ im herkömmlichen Sinne entspricht die Abweisung einer Einfühlungs- und Mitempfindungsästhetik. Die Sinnvermitt-

lung zwischen Text, Szene und Musik soll von Seiten des Hörers keine „nachempfindende“, sondern eine „nachkonstruierende“ (S. 214), nicht vom Gefühl, sondern vom Logos gesteuert sein. Die Ansicht, Hindemith – der literarisch Hochgebildete – habe sich um E. T. A. Hoffmanns Vorlage nicht gekümmert, es liege doch zwischen der „Neuen Sachlichkeit“ seiner Musik und der „Romantik“ eine Welt, weist die Verfasserin zu Recht als verkürzendes Operieren mit undialektisch erstarrten Epochen- und Stiletiketten zurück. Ganz im Gegenteil kann sie belegen, dass die Autoren des *Cardillac* ein bereits auf die Erkenntnisse der modernen E. T. A. Hoffmann-Forschung vorausweisendes Bild des Schriftstellers hatten, in dem die Verdichtung des Heterogenen, Verzerrung und Verfremdung, Multiperspektivität und vor allem das Hereinbrechen des Absurden in den Alltag, kurz: das Grotteske, dominieren. Hoffmanns Prosa wird gewissermaßen zum Tertium comparationis zwischen Text und Musik des *Cardillac*. In diesem Zusammenhang kann die Verfasserin mit einem aufregenden Fund aufwarten: den grotesken Zeichnungen Hindemiths, die sie hochkompetent analysiert und mit Hoffmanns eigenen Zeichnungen und seiner Bildphantasie vergleicht, vor allem was das Thema des menschlichen Automaten, der Zerstörung der Identität betrifft. Die beiden Hauptteile dieser vorzüglichen Dissertation sind eine akribische Interpretation der Erzählung Hoffmanns (die ausführlichste, die bisher vorliegt) und der Oper Hindemiths, wobei die Verfasserin Szene für Szene vorgeht und sie sowohl literarisch als auch musikalisch analysiert. Schade nur, dass sie sich auf die Erstfassung von 1926 beschränkt und die Neufassung von 1952, die nun schon von der Bühne verschwunden ist, auch aus der Forschung verschwinden lässt. Bedauerlich auch, dass sie die Aufführungsgeschichte nicht mitberücksichtigt. Gerade die geniale Inszenierung von Jean-Pierre Ponnelle an der Bayerischen Staatsoper aus den achtziger Jahren, die auch als Videomitschnitt verfügbar ist, hätte ihren Intentionen sehr entsprochen. Doch das sind die einzigen Einwände gegen diese exemplarische Studie, die nicht nur der Hindemith-, sondern auch der Librettoforschung neue methodische Wege weist.

(August 2003)

Dieter Borchmeyer