

legung im konkreten Fall ist, bleibt die These, dass dies die von Haydn so sphinxenhaft proklamierte „gantz neue besondere Art“ des Opus 33 sei, genauso spekulativ wie alle früheren exegetischen Versuche. Insgesamt fungiert das Streichquartett in den drei erhellenden Aufsätzen als – durchaus instruktiver – Untersuchungsgegenstand für Haydns generelle Kompositionsspezifika, ohne unbedingt spezielle Erkenntnisse für die Gattung zu zeitigen.

Im Eisenstädter Band, der übrigens auch viel „Unwissenschaftliches“ und Nicht-Thematisches zwischen edle Leinendeckel packt, nimmt Gretchen Wheelock die avancierteste Perspektive ein. Am Fall von Opus 76,4/II spürt sie der Rolle von „physical gesture in performance – the ‚body language‘“ der Ausführenden (S. 71) nach, die sie bei Fermaten und Generalpausen insinuiert und wodurch das hörende Gegenüber zur mitvollziehenden Wahrnehmung aktiviert werden solle. Die spontane Zustimmung zum Untersuchungsergebnis wäre allerdings nachhaltiger, flankierte eine theoretische Fundierung zur musikalischen Körpersprache (über die Kritik am undifferenziert gebrauchten Konversationstopos in der Streichquartettliteratur hinaus) die Detailbeobachtungen. Haydn wäre nicht Haydn, ergäbe sich nicht nebenbei, dass er mit diesen gezielten „Löchern“ im zeitlichen Verlauf ein strukturelles Bezugnetz über den Satz und die Folgesätze wirft und somit nicht nur eine Konversation, sondern einen gedanklichen Diskurs gestaltet. Neben einer analytischen Ehrenrettung von Opus 33,4 durch David Young, der im Kopfsatz „Witz“-verdächtige Widersprüche zwischen dem Material und seiner Verarbeitung feststellt, und die Textgestalt sowie Entstehungs- und Publikationsgeschichte betreffenden aufschlussreichen Essentials aus der jüngsten Edition der Opera 76, 77 und 103 im Rahmen der Gesamtausgabe durch Horst Walter, die Haydns schrittweise Kapitulation vor seinen eigenen schöpferischen Kräften nachvollzieht, beschäftigen sich die Beiträge von Friedhelm Krummacher und James Webster in Fortsetzung ihrer jeweils einschlägigen Ansätze mit gattungsgeschichtlichen Aspekten. Ausgehend von der jüngst durch die Publikation von Asplmayrs Quartetten von 1769 neu aufgeworfenen Prioritätsfrage, wer die Gattung Streichquartett begründete, verwirft Krummacher Satzzahl

und -folge als alleinige Kriterien und verfolgt an Opus 1, 2 und 9 Haydns über das Fortspinnungsdenken hinausgehendes dialektisches Spiel mit metrischen Impulsen und Gewichtungen, aus denen sich motivische und thematische Qualitäten entwickeln und so den Kern einer tatsächlich innovativen Tonsprache bilden. Auch Webster durchleuchtet kompositorische Phänomene im frühen Opus 9 als Werke nicht eines tastenden Anfängers in der Experimentierphase, sondern „eines voll gereiften Meisters“ (S. 108), um damit seine Kritik an der im 19. Jahrhundert entstandenen Streichquartett-Ideologie zu erneuern, der zufolge satztechnische Notwendigkeit, Unabhängigkeit und Gleichheit der Stimmen postuliert, Homogenität des Klangs favorisiert und Reinheit der Musiksprache erwartet werden und die Anleihen bei anderen Gattungen (etwa dem Konzert in Opus 9 und der Fuge in Opus 20) schmährt, was die Zyklen vor Opus 33 durch die teleologischen Maschen fallen lässt.

(Februar 2004)

Nicole Schwindt

*HANSJÖRG EWERT: Anspruch und Wirkung. Studien zur Entstehung der Oper Genoveva von Robert Schumann. Tutzing: Hans Schneider 2003. 480 S., Notenbeisp. (Würzburger musikhistorische Beiträge. Band 23.)*

In einem Abstand von nur zwei Monaten wurden 1850 Schumanns *Genoveva* und Wagners *Lohengrin* uraufgeführt. Hansjörg Ewert nimmt diese Koinzidenz in seiner Würzburger Dissertation zum Anlass, Schumanns einzige Oper in ihren historischen Kontext zu stellen. Durch eine kritische Analyse von Rezeptionszeugnissen werden progressive Dimensionen eines Werks, „das uns heute wegen seiner Nummernhaftigkeit kaum in seiner Fortschrittlichkeit mehr erkennbar ist“ (S. 99) freigelegt. Indem „die Musikgeschichtsschreibung eine nur unzureichend geklärte Wagner-Perspektive auf die Operngeschichte gelegt“ habe, sei eine unvoreingenommene Bestimmung „der Kohärenz des dramatischen Fortgangs und der Verdichtung des charakteristischen Moments“ (S. 102) unterblieben.

Im ersten Hauptteil steckt Ewert durch Kapitel zur Opernästhetik in den 1840er-Jahren, zur Dresdner Opernsituation 1847, zum biographischen Kontext und zu den der Kompositi-

on der *Genoveva* vorausgehenden Opernplänen die Voraussetzungen des Werks ab. Dagegen distanziert er sich von Versuchen, „aus den die Opernbemühungen flankierenden Opernrezensionen und dem Dresdner *Theaterbühlein* eine kohärente und zumindest für das eigene Schaffen relevante Opernästhetik ableiten“ zu wollen (S. 82). Unberücksichtigt bleibt so z. B. eine von Schumann nicht in seine *Gesammelten Schriften* übernommene Rezension einer Oper von J. Hoven (*NZfM* 17, Nr. 24, 20.9.1842, S. 99 f.). Entgegen der These aber, dass die *Neue Zeitschrift für Musik* erst unter Schumanns Nachfolger Franz Brendel eine deutliche Position zum Thema Oper bezogen habe (S. 37), bildet die ‚deutsche Oper‘ schon unter Schumanns Ägide ein in mehreren Artikel- und Besprechungsserien u. a. von Anton W. F. Zuccalmaglio, Hermann Hirschbach, Helmine von Chezy, Heinrich Schmidt und schließlich auch Schumann selbst behandeltes Thema. Ewert jedoch greift bei der Bestimmung des programmatischen Anspruchs einer ‚deutschen Oper‘ als Synthese von opernahen und symphonischen musikalischen Idiomen auf Wagner zurück.

Angeregt durch das Kuriosum einer Oper, deren Ouvertüre vor dem Libretto entstand, geht der mit „Verwirklichungen“ überschriebene zweite Hauptteil von schaffensgenetischen Untersuchungen aus. Wenn dabei die „Kompositionsweise Schumanns opernfern“ erscheint (S. 115), so entspricht das einem seit Hanslick belegten Rezeptionsklischee, demzufolge Schumanns „feiner Strich“ (S. 104) der Forderung eines dramatischen *al fresco* entgegensteht. Weitgehend offen bleibt eine positive, analytische Bestimmung dessen, was Schumann in kritischen Äußerungen am musikalischen Satz bei Wagner vermisste und in seiner Oper zu realisieren versucht haben dürfte. Satztechnische Beschreibungen innerhalb der Analysen krankten teilweise an unscharfer Terminologie: Nicht ein „verminderter Dreiklang“ (S. 110), sondern ein verminderter Septakkord steht im Anfangstakt der Ouvertüre über dem Grundton G; die Beschreibung des Beginns der Arie II, 8, verwechselt Vorhaltstöne sowie stufen- und funktionsharmonisches Denken (S. 218).

Den Dualismus zwischen Feinem und Grobem beobachtet Ewert auch in Bezug auf die

„Anlehnung an das im Unbestimmten verschwimmende Aquarell Tiecks und die präzise, bis zum Grotesken überzeichnete Bleistiftzeichnung Hebbels“ (S. 104) als Librettovorlage. Die Tragödie Hebbels diene als Auslöser, was Ewert durch Verweis auf deren zukunftsweisende und zu einer musikalischen Dramatisierung einladende Momente erklären kann. In einer Szenenübersicht sowie einem kompletten Librettoabdruck im Anhang werden die jeweiligen Übernahmen von Tieck und Hebbel in anschaulicher Synopse dargestellt.

Am Revisionsprozess Schumanns in den Schlusspartien der einzelnen Akte wird das Bemühen um „musikalische Motivierung eines zielgerichteten Handlungsablaufs“ und die „nachträgliche Anreicherung mit ‚leitmotivischem‘ Material im Sinne der musikalischen Vereinheitlichung“ (S. 202) herausgearbeitet. Schumanns Umgang mit Leitmotiven gehe über das hinaus, „was Wagner gleichzeitig im Lohengrin auf seine Art verwirklichte“ (S. 303). Stand diese Motiv-Technik schon mehrfach im Zentrum von Untersuchungen zu Schumanns *Genoveva*, so steuert Ewert überdies sehr originelle Beobachtungen zur Rolle von „wiederholten Spiegelungen“ (S. 265) im Verlauf der Oper bei, sowohl auf textlicher als auch auf musikalischer Ebene. Allerdings habe Schumann die kompositorische Aufgabe der mit lebenden Bildern „in einer fast filmisch wirkenden Art“ geschilderten Spiegelszene im dritten Akt nicht angenommen (S. 269).

Am Beispiel der dramaturgisch zentralen siebten und achten Szene des zweiten Akts erfährt die Szenengestaltung genauere Betrachtung. Besondere Bedeutung wird sowohl der Rolle der Chöre als auch den Duett- bzw. Dialogformen zugemessen. Ewert sieht Schumanns *Genoveva* als Erfüllung der Forderung Brendels eines durchgehenden oder „ununterbrochenen Finales“ (S. 98), konstatiert jedoch ein Scheitern Schumanns am „Problem des Schließens – im Kleinen der Nummer wie Großen der Akte und der ganzen Oper [...] von der Anlage des Librettos [...] bis zum Abschluß der Komposition“ (S. 303) – wiederum werden dabei alte Rezeptionsprobleme durch schaffensgenetische Beobachtungen verfestigt.

Was hier geboten wird, ist somit weit mehr als die im Titel angekündigte entstehungsge-

schichtliche Studie. Auch wenn die Arbeit in einzelnen Punkten ihre selbst gesteckten Ansprüche – Vermeidung einer „Wagner-Perspektive“ und kritische Überprüfung gerade der Verdikte Hanslicks – nicht ganz einzulösen scheint, so bildet sie durch ihr hohes sprachliches und argumentatives Niveau sowie ihre ideen- und kenntnisreichen Assoziationen eine stets fesselnde und anregende Lektüre. Ein umfangreicher Anhang enthält u. a. einen – ausdrücklich nicht als endgültige Edition verstandenen – Übertragungsversuch von Entwürfen zur Ouvertüre und ausgewählten Stellen des ersten und zweiten Akts sowie eine Zusammenstellung von Opernplänen Schumanns, die Übertragung zweier theoretischer Fragmente „Zur Operncomposition“ und eine Dokumentation zum Entstehungsprozess der gesamten Oper.

(Dezember 2003)

Thomas Synofzik

*ULRICH DRÜNER: Schöpfer und Zerstörer. Richard Wagner als Künstler. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2003. 361 S., Abb.*

„Ich bin [...], wohin mein Blick, mein Wunsch und mein Wille sich erstreckt, durch und durch Revolutionär, Zerstörer des Alten im Schaffen des Neuen!“ Mit diesem Einleitungs-zitat – ein Selbstporträt Wagners von 1851 – begründet Ulrich Drüner seine Abkehr von einem Großteil der jüngeren Wagner-Forschung, denn er verweigert sich ihren Entlastungsstrategien, durch die Trennung des Künstlers vom kulturkritischen Polemiker politische Rehabilitierung zu betreiben. In Drüners Sicht ist „Wagners Revolution“ weniger ein fortschrittliches Phänomen der Liberalen und Linken, sondern viel mehr eine Kategorie des frühen Nationalismus, auch der „Rasse“ als Ausdruck irrationaler Verwirrung. Drüners wichtige Studie vermeidet vordergründige, irgendeinem „Zeitgeist“ verpflichtete ideologische Zuordnungen. Mit dem genannten Zitat wählt Drüner einen historisch genauen und besonders problematischen Ansatzpunkt für seine Diskussion: die Zeit kurz nach der Erstveröffentlichung der Hetzschrift *Das Judentum in der Musik* von 1850. Von hier aus rollt er gezielt und doch mit großer Sensibilität die Schnittpunkte von Wagners Leben und Werk auf und meint, „ein des Antisemitismus überführtes Kunstwerk“ müs-

se sich gegebenenfalls auch der Frage „nach seiner Daseinsberechtigung im heutigen Kulturleben stellen“ (S. 1).

Drüner hat als alt gedienter Musikforscher und gleichzeitig als Bratschist eines großen Opernorchesters einen ganz eigenen Zugang zu Wagner. Dass er ihn von innen kennt, belegt er in jedem Kapitel, insbesondere, wenn er interdisziplinäre Ansätze zu Hilfe nimmt, um das Minenfeld um Wagners Fremden- und Judenhass zu räumen. Schon die Kapitel-Überschriften kreisen immer wieder um Wagners pathologisches Verhältnis zu Juden: Es wird nach Wagners möglicher jüdischer Herkunft gefragt; es wird der Einfluss von Meyerbeer, Mendelssohn und Heine auf das frühe Werk bis zu den *Meistersingern* behandelt („Nürnberger Prozess gegen Sixtus Beckmesser und die Wiederveröffentlichung des *Judenpamphlets*“). Die ersten Bayreuther Festspiele und Wagners Regenerations-Weltanschauung dürfen nicht fehlen, ebenso wenig Wagners „Letzte Karte: ‚Parsifal‘ und Christi Erlösung von der ‚Unreinheit‘ des Blutes“.

Der Autor geht über die Wagners Antisemitismus gewidmeten Standardwerke hinaus und sieht des Komponisten Leben und Werk eben nicht nur als „Kampf gegen die Juden“ (Hartmut Zelinsky, teils auch Paul Lawrence Rose und Marc Weiner), sondern eher als „Paradigma des romantischen Idealisten Wagner gegen die Moderne“. Drüner verfolgt vom *Holländer* bis zum *Parsifal*, wie „die antisemitischen Komponenten in Wagners Werken das Destruktive [...] bedingen und in Konflikt mit Konstruktivem [...] und humanistischem Gedankengut treten“ (S. 11 f.). Das Neue in Wagners Werken sieht Drüner in den beispielgebenden Helden, den „Erwählten“: Lohengrin, Siegmund, Siegfried, Stolzing, Parsifal, die für den Hegelianer Wagner erst durch dialektische Antifiguren plastisch werden; diese seien „Verworfenen“, „Undeutsche“, „Nicht-Arier“ – „sie alle verschwinden (Venus, Alberich, Klingsor), sterben (Ortrud, Mime, Hagen, Kundry) oder werden lebendig ‚begraben‘ (Beckmesser)“ (S. 15). Als dritte Gruppe sieht der Autor die durch die Moderne „Verletzten“, die ihren ursprünglichen Status als „Erwählte“ verlieren (Holländer, Tannhäuser, Wotan, Tristan und Amfortas). Ihnen gelte Wagners Mitleid; als „faustische Heroen“ sagen sie – so der Autor –