

thek der Pariser Oper, die er durch umsichtige Neuordnungen und Neuerwerbungen zu ihrer heutigen Bedeutung als zentrale Institution für die Erforschung des französischen Musiktheaters führte.

Gressel teilt ihr Buch in vier Kapitel ein, die nacheinander den Lehr- und Studienjahren, dem Librettisten und Übersetzer, dem Archivisten sowie der Persönlichkeit Nuitters gewidmet sind. Gerade dieses letzte Kapitel, in dem auch das Familienleben zur Sprache kommt (Nuitter blieb unverheiratet und wohnte bei seinen Eltern bis zu deren Tod), ist in besonderer Weise auf bislang unveröffentlichte Quellen angewiesen, da Nuitter wie kaum ein anderer sein Privatleben abzuschirmen wusste. Während die Auszüge aus dem Briefwechsel mit Cosima und Richard Wagner durch die Veröffentlichung der Gesamt-Korrespondenz (*Richard et Cosima Wagner – Charles Nuitter. Correspondance*, Sprimont 2002) inzwischen an Interesse verloren haben, erweist sich der Briefwechsel mit Charles Garnier, dem Erbauer der neuen Pariser Oper, sowie derjenige mit der Familie Hérold, den die Bibliothèque nationale de France 1997 erwerben konnte, als Fundgrube, denn insbesondere in den Briefen an seinen Jugendfreund Ferdinand Hérold (den Sohn des Opernkomponisten) erfahren wir doch einiges über das Denken und Fühlen sowie die Ansichten des sonst so sachlich-kühl erscheinenden, durch Ergebenheit und Höflichkeit sich auszeichnenden Bibliothekars mit Künstlerambitionen.

Der Verzicht auf analytische Untersuchungen zu Nuitters Leistungen als Librettist und Übersetzer (eine Funktion, die im Falle der Wagner-Bühnenwerke treffender als Bearbeiter vorliegender Übersetzungen zu umschreiben wäre) enttäuscht naturgemäß die Erwartungen, die mit einer solchen Biographie verbunden sind. Aber Gressel beschränkt sich bewusst auf eine faktenorientierte Darstellung, um erst einmal die Grundlagen für mögliche spätere Studien zu liefern. Dabei ist sie – teilweise in übertrieben anmutender Rücknahme ihrer Autorschaft – darauf bedacht, nahezu jede Aussage durch ein entsprechendes Zeugnis (Briefausschnitt, Zeitungsnotiz etc.) zu belegen. Die in großer Reichhaltigkeit ausgebreiteten Dokumente sowie der akribisch zusammengestellte Anhang (mit Übersichten zu den

Werken, an denen Nuitter als Librettist, Übersetzer oder Vermittler beteiligt war) machen denn auch das Herzstück der Publikation aus. Die weite Verbreitung, die man ihr wünscht, dürfte allerdings dadurch behindert werden, dass sie als französischsprachige Biographie in einem deutschen Verlag – wenngleich in einer renommierten Reihe – erschienen ist und insofern insbesondere in Nuitters Heimatland kaum die ihr zukommende Beachtung finden dürfte.

(Dezember 2003)

Peter Jost

*MICHAEL STAPPER: Unterhaltungsmusik im Rundfunk der Weimarer Republik. Tutzing: Hans Schneider 2001. 335 S., Notenbeisp. (Würzburger musikhistorische Beiträge. Band 24.)*

Nachdem am 29. Oktober 1923 die erste Programmansage für ein Hörfunk-Konzert aus dem Berliner Vox-Haus erklang, setzte eine Entwicklung ein, die die Ausbreitung und Perfektionierung der Musik im Hörfunk vorantrieb. Markante Daten dieser Entwicklung waren 1930 die Einführung des Magnetbandes, 1950 die erste UKW-Sendung, seit 1963 Stereosendungen und 1973 die Einführung des Kunstkopffverfahrens. Darüber wurden zahlreiche Bücher geschrieben, bereits von Walter Benjamin *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, *Musik im Rundfunk* von Siegfried Goslich oder Kurt Blaukopfs *50 Jahre Musik im Rundfunk*.

Über die Unterhaltungsmusik im Rundfunk der Weimarer Republik gab es allerdings noch keine Untersuchung. Diese lieferte Michael Stapper nun mit seiner im Jahre 2000 an der Universität Würzburg angenommenen Dissertation. Auch wenn er die elektro-akustische und elektronische Musik außen vor lässt – die ohne Entwicklung des Rundfunks nicht denkbar gewesen wäre. Vermutlich hätte dies den Umfang gesprengt.

Zunächst bringt er einen Streifzug durch die Technikgeschichte, informiert über die Organisation des deutschen Rundfunks, über die Möglichkeiten der Programmgestaltung und über das allmähliche Wirken von Klangkörpern wie Jazzband oder Sinfonieorchester in die Rundfunkanstalten.

Im zentralen Kapitel über die Unterhal-

tungsmusik im Rundfunk setzt er sich mit der Problematik der Begriffsbestimmung auseinander und analysiert die gehobene Unterhaltungsmusik als rundfunkeigene Kunst. Im nächsten Kapitel geht es um das Radio als Kulturinstrument, um die Rundfunkmusik als soziologisches Problem und um das beladene und heikle Thema der Auftragsvergabe im deutschen Rundfunk.

Am aufschlussreichsten ist das letzte Kapitel, die Erstellung von Kriterien rundfunkeigener Musik. Hier ordnet und vergleicht Stapper Parameter wie Form, Stil, Instrumentation, die Größe des Klangkörpers, Besetzung und Interpretation. Eine Heidenarbeit, wenn man bedenkt, dass die meist ohne großartige Vorgaben komponierten Rundfunkmusiken sehr unterschiedliche Ergebnisse darstellten und dass andererseits der weitaus größere Teil der damals entstandenen Rundfunkwerke nicht erhalten ist.

Mit einem Nachwort, Anhang, einer Bibliografie, dem Verzeichnis musikalischer Werke sowie einem Register schließt das Buch ab, das etliches zur Klärung dieser Musik, an der das Interesse sonderbarerweise so schnell erloschen war, beitragen konnte.

(September 2002) Beate Hennenberg

*CHRISTIAN KUHN: Kurt Weill und das Judentum. Saarbrücken: Pfau 2001. 184 S., Notenbeisp.*

*Kurt Weill und das Judentum* – ein schlichter Titel, der große Erwartungen weckt. Es ist die erste Publikation, die sich dieser Thematik ausdrücklich und ausführlich annimmt. Das Verhältnis Weills zum Judentum, dem religiösen Umfeld, in welchem der Dessauer Kantorsohn aufwuchs, ist bislang ein Forschungsdesiderat.

In den Mittelpunkt seiner Arbeit stellt Christian Kuhnt das Bibelspiel *Der Weg der Verheißung* (1933/34–1937) – ein „Wendepunkt“ im Leben und Werk Weills und der Beginn einer neuen Phase in dessen „Auseinandersetzung mit spezifisch jüdischen Inhalten“ (S. 12). Es ist Kuhnts erklärtes Untersuchungsprogramm, den „Prozeß des Wandels“ (S. 12), der zu dem Bibelspiel hinführt, und die sich daran anschließende Entwicklung nachzuzeichnen. Aus der „Untersuchung des Einzelnen“ soll Ver-

ständnis gewonnen werden für das Ganze, für „das Problem des Judeseins in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und die damit verbundenen Auswirkungen auf das künstlerische Schaffen“ (S. 13). Darüber hinaus versteht sich Kuhnts Dissertation als Mentalitätsstudie zu Weill. Der Verfasser konstatiert – trotz eines inzwischen breit gefächerten Spektrums an biographischer Literatur – das „Fehlen einer die verschiedenen Lebensphasen Kurt Weills umfassenden Arbeit“ (S. 14). Dies führe, gerade in Bezug auf Aspekte von Weills Mentalität, nicht selten zur „ungenauen Kategorisierung“. Für Kuhnt besteht daher eine weitere Aufgabe seiner Dissertation darin, diese „unter Berücksichtigung der einzelnen Entwicklungsstufen in der Biographie eines Mannes, der Deutscher, Amerikaner und Jude war, zu hinterfragen und durch eine präzisere Darstellung zu ersetzen“ (S. 14).

Um diese Ziele zu erreichen, bedient sich Kuhnt einer durchgängig chronologischen Vorgehensweise. Hinzu tritt eine nahezu ausschließliche Konzentration auf lebens- und werkgeschichtliche Faktendarbietung auf Kosten einer systematisch-strukturellen Erschließung von Weills Persönlichkeit und Werk. Bereits im ersten Drittel der Studie, das sich mit den Jahren bis 1933 befasst, wird das spürbar. Hier betrachtet Kuhnt etwa die jüdische Herkunft Weills, die auf ihn wirkenden familiären, sozialen, politischen und künstlerischen Einflüsse sowie die in diesen Jahren entstehenden musikalischen Werke mit spezifisch jüdischen und/oder religiösen Bezügen. Dem Leser wird hier zweifellos viel Wissenswertes und zum Teil Unbekanntes präsentiert. Dennoch befriedigt die Lektüre nicht. Zu sehr gerät die Arbeit zur bloßen Schilderung bzw. Aufzählung von biographischen Informationen. Einlässlichere Versuche, interpretatorische Zugänge, Zusammenhänge, Deutungsperspektiven zu erschließen, erwartet man vergeblich. Besonders schmerzlich vermisst man solche Anliegen in ausdrücklich der Analyse vorbehaltenen Passagen. So empfindet der Leser es als Mangel, dass der Verfasser die frühen Werke Weills nicht in den Kontext einer jüdisch-liturgischen Musiktradition einbindet bzw. sie ihr gegenüberstellt. Kuhnt erläutert eine solche erst gar nicht. Man fragt sich, weshalb ein Kapitel über die Geschichte des jüdischen Lebens in