

kaum beachtete [...] amerikanische [...] Avantgardekunst“ nachdrücklich betont (S. 8).

Eine „Musikgeschichte“ zu schreiben, ist fraglos stets nicht nur eine Herausforderung, sondern vielleicht eine der größten Herausforderungen für die Musikwissenschaft – das ist eine Binsenweisheit, die allerdings gleichzeitig die Grundproblematik anspricht. Auch wenn der Zusatz lautet „*Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert*“, so ist dies eine zunächst nur vergleichsweise geringe Einschränkung. Sofern man den Titel ernst nimmt. Denn nicht nur die „europäische Kunstmusik“, um es vereinfachend zu beschreiben, müsste Berücksichtigung finden, sondern die ganze Vielfalt der Musik im 20. Jahrhundert, und nicht nur die europäisch geprägte. Dies ist jedenfalls die Ansicht des Rezensenten, der vor Erhalt des Besprechungsexemplars entsprechende Hoffnungen hegte und insbesondere die Frage der Befruchtung über verschiedene Kulturen hinaus (etwa die „neue Chinamode“ in Folge der Bethge'schen *Chinesischen Flöte*, aber auch das Verhältnis zwischen Komponist und etwa Volksliedsammler oder Musikhistoriker in Personalunion) im Sinn hatte. Schon das Inhaltsverzeichnis allerdings führte zur Ernüchterung. Statt einer umfassenden Darstellung geht es um eine Kulturgeschichte der Musik der „musikalischen Moderne“ im 20. Jahrhundert – fraglos eine lohnende Publikation, aber keine Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert. Mehrere Dutzend Seiten Einleitung sollen in die Begrifflichkeit der Moderne einführen – allein selbst Begriffe von Musikrichtungen, die heute durchaus nicht selten benutzt werden, aber etwas abseits von dem von den Herausgebern und Autoren verfolgten „Mainstream“ liegen, etwa Symbolismus, Futurismus (insbesondere der italienische und russische) oder „historicist modernism“ finden kaum Vertiefung (leider nicht einmal bibliographische Verweise) oder (wie im letzteren Fall) keinerlei Erwähnung (obwohl es häufig um „historicist modernism“ geht); Adorno- und Dahlhaus-Argumentationen werden immer wieder als zentrale Anknüpfungspunkte genommen – während etwa der im angloamerikanischen Raum weit verbreitete „Schenkerism“ fast ganz unter den Tisch fällt. Sogar selbstverständliche Begriffe wie die *Ballets russes* sucht man vergebens – von den vor 1925 gegründeten wich-

tigen Festivals von Donaueschingen und Salzburg und entsprechend auch der IGNM ganz zu schweigen. Aber was weitaus schlimmer ist – das Konzept einer Geschichte der musikalischen Moderne lässt nicht nur das folgende Zitat unhinterfragt stehen: „Die eine [Linie der musikalischen Entwicklung] kann als Fortsetzung des impressionistischen Prinzips gesehen werden. Sie ist wesentlich destruktiv, auflösend, zersetzend“ (Hans Mersmann in *Die moderne Musik seit der Romantik*, Potsdam 1932, S. 8, zitiert S. 271). Statt gegenzusteuern, ignoriert der Band einen großen Teil dieser Richtung, die nicht in das Konzept des Buches gepasst hätte. Als Komponist kommt etwa Gustav Mahler nicht vor (!), ebenso wenig Edward Elgar, Karol Szymanowski, Nikolaj Medtner, Jean Sibelius oder Havergal Brian – um nur einige wenige zu erwähnen; von der weltweiten Musikentwicklung mag man gar nicht sprechen. Selbst der Einfluss solch einschneidender historischer Veränderungen wie des Ersten Weltkriegs oder der Russischen Revolution wird kaum berücksichtigt. Und was war mit der Internationalen Musikgesellschaft, die gerade in der Epoche zwischen 1899 und 1914 eine zentrale Funktion einnahm? Wo finden wir Orgel- oder Kirchenmusik?

Das Ergebnis kann nicht überraschen, da der Inhalt dem Titel nicht entspricht. Vielleicht kann man den Band in der zweiten Auflage mit verändertem Titel veröffentlichen? Und vielleicht kann man bei gleicher Gelegenheit die Zitate dritter Hand nochmals überprüfen und akkurater präsentieren.

(Mai 2006)

Jürgen Schaarwächter

FOSTER HIRSCH: *Kurt Weill on Stage. From Berlin to Broadway*. New York: Alfred A. Knopf 2002. VI, 403 S., Abb.

Kurt Weill on Stage (seit Oktober 2003 auch als Paperback bei Limelight Editions erhältlich) ist auf den ersten Blick ein widersprüchliches Buch. Während der Titel, insbesondere mit dem Zusatz „*From Berlin to Broadway*“ dem Leser nur allzu vertraut vorkommt, wirkt bereits die Gliederung leicht irritierend. Chronologisch nach der Biographie des Komponisten eingeteilt, beginnt sie mit einer „Overture“ und endet mit einer „Coda“, als ob es sich um eine groß angelegte Werkbesprechung nach einzel-

nen Sätzen oder Akten handle. Es stellt sich allerdings rasch heraus, dass es Weills Bühnenerwerke sind, und zwar vornehmlich die in den USA entstandenen, die im Mittelpunkt stehen. Sie sind klug nicht nur in den jeweiligen biographischen, sondern auch kultur- und zeitgeschichtlichen Hintergrund eingebettet.

Der Leser merkt recht schnell: Hier schreibt ein Bewunderer Weills. Und er wendet sich an einen Kreis, der genau wie er selbst mit Weills biographischem und künstlerischem Werdegang vertraut ist, der all die wunderbaren Melodien Weills im Geiste hört, während die von Hirsch lebhaft geschilderten Szenen vor seinem Auge filmisch ablaufen. (Ob dies vom Autor, der einen Lehrstuhl für Film an der City University of New York innehat, gewollt ist?) Dies mag den kuriosen Umstand erklären, dass das Buch ohne ein einziges Notenbeispiel auskommt, obwohl der Autor meint, dass gerade die Musik immer – und zwar selbst dann, wenn ein Stück wie *The Firebrand of Florence* (UA 1945) insgesamt beim Publikum durchgefallen war – so gut ist, dass es sich lohnte, sie wieder zu entdecken. Hirschs Buch ist aber nicht nur für die Fangemeinde geschrieben, die jedes Werk Weills kennt und alle Daten auswendig aufsagen kann. Es ist vor allem für das große Publikum geschrieben, das den *September Song* liebt und einiges über den „Haifisch“ weiß, aber eben nur einen Bruchteil dessen, was Weill tatsächlich geschaffen hat. Vielleicht gibt es in dem Buch keine Notenbeispiele, weil es sich an das breite Publikum wendet, das – nicht anders zur Zeit Weills – vorwiegend aus „musikalischen Analphabeten“ besteht.

Hirsch geht davon aus, dass die Biographie Weills von seinen Werken nicht gänzlich gelöst werden kann. So zieht er häufig Parallelen zwischen den Ereignissen im Leben Weills und den Umständen der Entstehung oder der Aussage der Kompositionen – nie aufdringlich oder plump, sondern sehr subtil und durchaus plausibel. Gelegentlich leitet Hirsch sogar vom Charakter eines Songs denjenigen Weills ab, so z. B. wenn er schreibt: „„Speak Low“, like „September Song“, is prime evidence that the caustic Weimar bard had a generous soft streak and an aching heart. Is it foolhardy, in retrospect, to read into the song the composer's intuition that length of years would not be among his gifts?“ (S. 226) Stets jedoch ist der Autor um

Objektivität bemüht, indem er zahlreiche Fotos zeigt und viele Zeitzeugen zu Wort kommen lässt. Das Buch ist dabei so unterhaltsam geschrieben, dass es sogar Vergnügen macht, all die umfangreichen Informationen zu lesen, die mit der Leidenschaft und Gewissenhaftigkeit eines Wissenschaftlers zusammengetragen wurden.

Im Verlauf der Lektüre wird dem Leser nicht nur die Pionierleistung Weills auf dem Gebiet des amerikanischen Theaters deutlich, sondern auch die Kontinuität bzw. die konsequente ästhetische Haltung Weills, so dass er fraglos zu erkennen vermag, dass die Spaltung in zwei sich einander ausschließende „Weills“ auf der künstlerischen Ebene nicht tragbar ist. Auf der biographischen Ebene allerdings war sie eine reale, nicht nur aufgrund der erzwungenen Emigration. Hirsch bemerkt hierzu, dass Weill und seine Frau Lotte Lenya trotz ihrer scheinbar erfolgreichen Assimilation an ihre neue Heimat im Herzen zwei Flüchtlinge geblieben waren, die sich oft un- und missverstanden sowie angefeindet gefühlt haben, wie aus ihrem Briefwechsel hervorgeht (erschieden auch auf Deutsch 1998).

Die Vorurteile, die eine angemessene Rezeption Weills lange behindert hatten, scheinen heute weitestgehend überwunden. Aber es passiert immer wieder, dass die Interpretation seiner Werke mit ideologischen oder zeitgeschichtlichen Bezügen überladen wird. Bei einem Komponisten, dessen Biographie eng mit der Zeitgeschichte verbunden war, der stets aktuelle Themen der Zeit zum Inhalt seiner Kompositionen wählte, ist diese Verlockung groß. Doch man vergisst auch darüber oft die Musik, die bei Weill, einem Schüler Ferruccio Busonis, die absolute Priorität besaß. So lässt sich der Titel von Hirsch durchaus als eine Aufforderung verstehen, Weills Werke in erster Linie „on stage“ zu betrachten, zu hören und zu verstehen.

(Dezember 2005)

Hyesu Shin

Ronald Stevenson. *The Man and His Music. A Symposium*. Edited by Colin SCOTT-SUTHERLAND. London: Toccata Press 2005. 507 S., Abb., Nbsp.

Ronald Stevenson (*1928) kann möglicherweise nicht als der bekannteste Exponent der