

nen Sätzen oder Akten handele. Es stellt sich allerdings rasch heraus, dass es Weills Bühnenwerke 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 (erschienen 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

schottischen Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bezeichnet werden, doch ist sein Schaffen fraglos von höchster musikalischer Qualität, und als Komponist und Mensch wurde er schon zu Lebzeiten zur Legende. Musikalisch doppelt hoch begabt (als Komponist wie als Pianist), studierte er am Royal Northern College of Music in Manchester Klavier bei Iso Elinson und war in den 1960er-Jahren Gastdozent der Universität von Cape Town, wo er 1963 die Uraufführung seiner rund achtzigminütigen Passacaglia über die Initialen Schostakowitschs gab. Ein abwechslungsreiches Leben resultierte in einem ebenso reichen Schaffen (das Werkverzeichnis in dem vorliegenden Band umfasst ganze 96 Seiten), vom dem heute außer dem bereits genannten kaum etwas bekannt ist. Grund mag der offen gelebte Sozialismus Stevensons sein, der in Großbritannien auch die Rezeption anderer Komponisten (etwa Stevensons Freund Alan Bush) beeinträchtigt hat. Harte Kost mag dieser Band vielen sein, die mit der Richtung der Kompositionen Stevensons nicht vertraut sind (Ferruccio Busoni und Kaikhosru Sorabji sind als wichtige Einflüsse zu nennen, dazu die engen Freunde Hugh McDermid, John Ogdon und Erik Chisholm), doch nur wenige kleinere Inkonsistenzen beeinträchtigen eine im Ganzen längst überfällige Würdigung eines Mannes, den Menuhin „one of the most original minds in the world of the composition of music“ (S. 9) nennt. In Colin Scott-Sutherland, jenem unermüdlichen Verfechter britischer Musik des 20. Jahrhunderts, wurde ein Herausgeber gefunden, der aus den teilweise recht disparaten Beiträgen ein geschlossenes Ganzes geformt hat; insbesondere Ate [D'Arcy] Orga und Malcolm MacDonald, beide renommierte Musikschriftsteller in Großbritannien, bieten erhellende Einführungen in die Klavier- bzw. Orchester-musik, James Reid Baxter befasst sich mit der Chormusik und dem Komplex *Stevenson and Scotland*. Der mit zahlreichen Abbildungen und Notenbeispielen sowie neun Anhängen generös ausgestattete Band würdigt einen sperrigen, aber wichtigen Komponisten und bietet viel Material und Anregung für die künftige Befassung mit einem Komponisten, der noch der Entdeckung harret.

(März 2006)

Jürgen Schaarwächter

Wolfgang Rihm. Hrsg. von Ulrich TADDAY. München: edition text + kritik im Richard-Boorberg-Verlag 2004. 163 S., Nbsp. (Musik-Konzepte. Neue Folge. Sonderband.)

In diesem Band werden die Ergebnisse des ersten internationalen Wolfgang Rihm-Symposiums, welches im August 2000 im Mozarteum Salzburg stattfand, präsentiert. Der bereits 2003 erschienene Symposiumsbericht der Alten Oper Frankfurt bezieht sich auf eine spätere Veranstaltung aus dem Jahre 2002.

Es scheint, als sei es eine Maßgabe für diese Publikation gewesen, dem Komponisten Wolfgang Rihm „den Nimbus einer vielfach attestierten ‚Unanalysierbarkeit‘ zu nehmen“, wie es Joachim Brügge, mit Siegfried Mauser Leiter des Symposiums, bereits in seiner Habilitationsschrift zu Wolfgang Rihms Streichquartetten formulierte (Saarbrücken 2004, S. 8). Die Beiträge halten fast durchgehend ein hohes analytisches Niveau, im musikalischen Detail wie auch in ästhetischen Fragen. Dabei ergeben sich Ansätze, welche die noch junge Rihm-Forschung weiterverfolgen sollte: Jürg Stenzls Untersuchung des Verhältnisses zu Luigi Nono zeigt, dass die Annäherung an den bewunderten Komponisten von Rihms Seite stellenweise bis zur Angleichung führte, was nicht nur musikalisch, sondern auch in schriftlichen Äußerungen mit überraschender Deutlichkeit nachzuvollziehen ist. Mit großer Sorgfalt widmet sich Ivanka Stoianova den Verbindungslinien zu Antonin Artauds „Theater der Grausamkeit“. Die Beziehung zum Dichter ist schon aufgrund der zeitlichen Distanz freilich weniger persönlich. Dafür wird deutlich, wie stark Rihm während einer bestimmten Schaffensphase von der Ästhetik Artauds – bis zur akribischen musikalischen Umsetzung – beeinflusst war. Dieter Rexroth widmet sich Rihms Werktiteln, die in der Regel weder strukturell noch programmatisch abschließende Funktion haben, sondern eher aus dem Schaffensvorgang selbst heraus entstehen. Thomas Schäfer setzt sich, auf seiner Dissertation zum Thema basierend (München 1999), einmal mehr mit Rihms Verhältnis zu Gustav Mahler auseinander und erläutert dabei vor allem die Bedeutung der Allusion, die gegenüber dem meist distanzierenden Zitat tatsächlich als „Verschmelzung zweier Horizonte“ (S. 104) wirken kann. Unter den rein analytischen Beiträgen sind vor allem jene von Rudolf Frisius und Jo-