

der Musikkultur der Warschauer Oberschicht weder vor noch nach 1918. Diese Kultur war trotz allmählicher Herausbildung bürgerlicher Strukturen (öffentliche, frei zugängliche Konzerte und Vereine) um 1900 immer noch stark vom Adel geprägt. So wurde die 1901 gegründete Warschauer Philharmonie zwar von einer Aktiengesellschaft getragen; in ihr dominierten jedoch einige wenige Magnaten und Bankiers, die in der Lage waren, das Orchester in Krisenzeiten auf eigene Rechnung zu finanzieren. Ritter vertritt die These, dass der von der Oberschicht erhobene Anspruch, die gesamte polnische Gesellschaft und ihre kulturellen Bedürfnisse zu repräsentieren, angesichts des in der Presse immer wieder beklagten Fernbleibens des Publikums bei anspruchsvollen Musikdarbietungen als gezielt verbreitete Fiktion zu betrachten sei; diese habe ebenso dem eigenen Machterhalt gedient wie die in den 1920er-Jahren intensivierten Bemühungen, unter dem Motto des Bildungsideals breitere Schichten an die ernste Musik heranzuführen. Eine spezifisch städtische Identität sieht Ritter vor allem in den Sujets der sehr beliebten Operetten- und Gartentheaterkultur, die besonders von gesellschaftlichen Aufsteigern frequentiert wurde, und in der so genannten „Stadtfolklore“, d. h. den Liedern und Gassenhauern der unteren Bevölkerungsschichten. Dass die Grenzen zwischen den Musikkulturen dieser sozialen Gruppen durchlässig waren, zeigt Ritter anhand der Kontrafaktur beliebter Opernmelodien in Operette und Lied. Nationale Minderheiten wie die Angehörigen der russischen Besatzungsmacht und die Juden wurden weitgehend aus dem polnischen Musikleben ausgegrenzt (ausgenommen einige sehr wohlhabende Juden, die fast vollständig assimiliert waren wie der Verwaltungsdirektor der Philharmonie, Aleksander Rajchman, und die Salonbesitzer Wertheim und Grossman).

Ganz anders war die Situation in Wilna, wo ein ständiger nationaler Konkurrenzkampf herrschte, in dem keine Volksgruppe eine eindeutige kulturelle Vormachtstellung erringen konnte. Während die russischen Besatzer und die erst in den Anfängen befindliche und zudem primär auf Minsk konzentrierte weißrussische Nationalbewegung kaum nachhaltigen Einfluss ausübten, gelang es den Litauern dank ihrer bereits stark verbürgerlichten

Gesellschaftsstruktur, ab der Revolution von 1905 ein sehr aktives, prononciert nationales Musikleben zu entfalten, das sie auch während der polnischen Herrschaft (1920–1939) aufrecht erhielten. Besonders bemerkenswert erscheint Ritters Erkenntnis, dass es – unterhalb der offiziellen, von nationaler Abgrenzung geprägten Ebene – im „informellen“, persönlichen Bereich vielfältige Formen der musikalischen Zusammenarbeit zwischen Angehörigen der verschiedenen Volksgruppen gab und dass dabei die zahlenmäßig sehr stark vertretenen Juden (40 % der Bevölkerung 1897) eine wichtige integrierende Rolle spielten.

Ritters Studie liefert eine Vielzahl neuer Erkenntnisse und Schlussfolgerungen. Bei einigen seiner weit reichenden Thesen wünschte man sich allerdings noch mehr sachliche Details und Beispiele. Angesichts des breiten zeitlichen und thematischen Rahmens der Studie und des Mangels an ähnlichen Forschungen waren solche Lücken indes kaum zu vermeiden. Das Buch regt dazu an, weitergehende Studien zu den verschiedenen Aspekten des Musiklebens der beiden Städte zu unternehmen. Darüber hinaus sollten die zahlreichen von Ritter aufgeworfenen Fragestellungen und Problemkreise auch bei der Erforschung des Verhältnisses von Musik und Gesellschaft anderer Städte und Nationen genutzt werden. Hier eröffnet sich nicht nur für Historiker, sondern auch für Musikwissenschaftler ein weites und sehr lohnendes Betätigungsfeld, das gerade bei der gegenwärtigen Diskussion um Gegenstände und Methoden des Fachs stärkere Beachtung verdient. Einen methodischen Weg zu diesem Feld gewiesen zu haben, ist ein wesentliches Verdienst von Ritters Arbeit.

(Januar 2005)

Stefan Keym

STEPHAN SEBASTIAN SCHMIDT: *Opera Impura. Formen engagierter Oper in England*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2002. V, 275 S., Nbsp. (Schriftenreihe Literaturwissenschaft. Band 58.)

Eine Dissertation der Technischen Universität Berlin verspricht oft ein Abenteuer zu werden in Bereichen, die meist bislang unbepflügt sind, oft wenigstens weiterer Behandlung harren. Hier haben wir beides, und doch irritierte die vorliegende Arbeit den Rezensenten nicht

wenig. Werden doch zwei nahezu disparate Formen von Oper zueinander in Verbindung – oder vielleicht besser in Kontrast gesetzt. Hauptgemeinsamkeit der ausgewählten Opern aus dem „Land ohne Musik“ ist, dass Text und Musik in den Dienst einer außerästhetischen, gesellschaftskritischen Aufgabe gestellt werden, mit besonderem Gewicht auf dem Libretto. Nun ist unzweifelhaft, dass vielen weiteren Opern auch in Großbritannien gesellschaftskritische Aspekte innewohnen, kürzlich noch deutlich herausgestellt in Nicholas Maws *Sophie's Choice* (uraufgeführt im Dezember 2002), und auch in vielen von ihnen ist das Libretto von besonderer Bedeutung. Weiterer spezifischer Aspekt ist die Bedeutung von Scherz, Ironie und tieferer Bedeutung sowohl im Libretto als auch in der Musik (dies gewiss ein Spezifikum, das der genannten Oper Maws abgeht).

Ausgangspunkt für Schmidts Ausführungen ist das Schaffen Hans Werner Henzes, das vor allem in seiner Zusammenarbeit mit dem Dichter Edward Bond, mit dem Sujet von *The English Cat* und der Uraufführung von *We come to the River* eine direkte Verbindung nach Großbritannien hält. Henze entwickelte für sich selbst den Begriff der „musica impura“, die nicht streng den Gesetzen der so genannten „ernsten Musik“ unterworfen ist, sondern andere Kunstformen inkorporieren kann, mit besonderer Betonung der gesellschaftskritischen, „proletarischen“ Aussage. Dieser Gedanke ist insgesamt durchaus nicht völlig neu, zeigt sich aber mit besonderer Vehemenz schon in der Ausgangskomposition für Schmidts Diskussion, Pepuschs *The Beggar's Opera*. Doch bereits hier schleichen sich merkwürdige Verzerrungen ein – bei Schmidt ist es nicht mehr Pepuschs Oper (was sie im rein musikhistorischen Sinne natürlich auch nur bedingt ist), sondern John Gays – und damit die Oper des Librettisten. Für einen Literaturwissenschaftler mag dieser Zugang nicht ungewöhnlich sein, doch entbehrt er leider der Schlüssigkeit, da Schmidt bei den weiteren besprochenen Werken (vier scheinbar wahllos ausgewählten „Savoy Operas“ von Arthur Sullivan, einem der wenigen Opern-Misserfolge Ralph Vaughan Williams' und den beiden mit Großbritannien verbundenen Opern Hans Werner Henzes *We come to the River* und *The English Cat*) die Librettisten mehr und mehr zurücktreten lässt.

Der Schwerpunkt der Arbeit liegt eindeutig auf der literaturwissenschaftlichen und musiksoziologischen Komponente, doch hätte die musikhistorische Komponente nicht derart blass und fehlerhaft bleiben dürfen. Was machte den Erfolg der *Beggar's Opera* historisch überhaupt möglich? Nicht einmal in einer Fußnote wird entsprechende Literatur hinzugezogen. Und kann man tatsächlich die Bedeutung der britischen Ballad Opera für die Entwicklung des deutschen Singspiels in zwei Sätzen abtun (S. 50)? Bei den „Savoy Operas“ hätte Schmidt ohne Not weitaus repräsentativere Kompositionen zur Diskussion heranziehen können – was wäre „engagierter“, gesellschaftskritischer als *Iolanthe* mit dem Konflikt zwischen „heiler Welt“ und britischem Oberhaus oder *The Pirates of Penzance*, die am Ende des Werks als vom wahren Wege abgekommene Adelige erkannt werden? Und wie kann man allen Ernstes Vaughan Williams' Aufgreifen von Volksgut in ein paar lapidaren Worten derart verfehlt darstellen (S. 143)? Dass Vaughan Williams' „Romantic Extravaganza“ *The Poisoned Kiss* (übrigens komponiert 1927–1929, nicht 1928 – das Manuskript ist bekannt und befindet sich in der British Library, Add. Ms. 50415) in Schmidts Diskussion aus dem Rahmen fällt, war dem Verfasser durchaus bewusst, doch versuchte er so einen weiteren Aspekt hervorzuheben, den er mit einem anderen Werk, etwa Britten's *Albert Herring*, sicherlich besser hätte darstellen können.

Vielleicht wäre es eine glücklichere Lösung gewesen, die Studien zu Pepusch, Henze und der „engagierten Oper“ (vielleicht vermehrt um Alan Bush, wenn auch in seinem Operschaffen die satirische Komponente im Gegensatz zur propagandistisch-engagierten deutlich weniger stark ausgeprägt ist) von jenen zu Sullivan, Vaughan Williams und der „satirisch-kritischen Oper“ (vielleicht vermehrt um Holsts *The Wandering Scholar*, Havergal Brians *The Tigers* oder Arthur Bliss' *The Olympians*) zu trennen. Insgesamt also zwei am besten separat zu lesende Studien mit teilweise wichtigen Einsichten (insbesondere zu Henze, dessen Schaffen Schmidt offenkundig besonders am Herzen liegt und für das er die meisten Recherchen getätigt zu haben scheint), teilweise nur Zusammenfassungen von längst Bekanntem, vielfach schlichter Ignoranz dessen, was seit

langem publiziert ist (darunter – dies nur am Rande erwähnt – Eric Walter Whites Standardwerk *A History of English Opera*). Schließlich sei die Merkwürdigkeit vermerkt, dass dem Dissertanden offenbar nicht einmal der Name seines Zweitgutachters vollständig bekannt war. Dass dem Band ein Register fehlt, ist angesichts der beschränkten Anzahl angesprochener Werke verschmerzbar.

(März 2005)

Jürgen Schaarwächter

Musik der anderen Tradition. Mikrotonale Tonwelten. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: edition text + kritik im Richard-Boorberg-Verlag 2003. 297 S., Abb., Nbsp. (Musik-Konzepte. Sonderband.)

Seit Ferruccio Busoni 1906 erstmals seine Ideen zu einer Musik mit Dritteltönen für eine breite Öffentlichkeit formulierte, begann der Aufstieg einer bis dahin nur wenig und nur im Verborgenen existierenden musikpraktischen Richtung, die das vorherrschende temperierte Stimmungssystem als zu grob und ungenau ablehnte und durch verschiedene mikrotonale Feinstimmungen verbessern wollte. Mittlerweile gehören Mikrotonale zum Standardrepertoire zeitgenössischer Komponisten, jedoch sind ihre theoretische Grundlegung und ihre historische Herleitung sowie die Anzahl der Mikrotonale pro Oktave jeweils ebenso verschieden wie der kompositorische Umgang damit. Die Ansätze umfassen verschiedene Oberton-, Stimmungs- und Proportionsberechnungen seit Pythagoras, sind Resultat einfacher oder komplexer mathematischer Berechnungen, Ergebnis persönlicher Untersuchungen und Erfahrungen oder teilen das temperierte Stimmungssystem einfach durch zwei und erhalten somit $24 \frac{1}{4}$ Töne pro Oktave. Für einen Sonderband der Reihe *Musik-Konzepte* zum Thema Mikrotonale war die Zeit reif.

Dass der Band leider nicht alle der heute bekannten Ansätze darstellt, liegt an seiner eigenen Geschichte. 1981 (!) bereits gab es ein mehrtägiges Festival mit Konzerten, Tagung und Workshops, das denselben Titel wie der 2003 erschienene Band trug: *Musik der anderen Tradition*. Das Programmheft und die Tagungsbeiträge von 1981 bilden den Rahmen und den Ausgangspunkt des gesamten Sonderbandes, dessen weitere Beiträge aus Aufsät-

zen, Analysen und Interviews bestehen, die aus den folgenden Jahren bis heute stammen und den Ansatz des Festivals fortführen. Es gibt damit zwei Entwicklungslinien: 1. die seit dem Festival und 2. die mit dem Festival gemeinte *Musik der anderen Tradition*, worunter der Veranstalter Hans Rudolf Zeller die „Verkörperung der innereuropäischen und -amerikanischen Kritik am temperierten System“ (S. 5) verstand. Für die schwerpunktmäßig und mehrfach im Festival präsentierten Komponisten Alois Hába, Julian Carillo, Harry Partch, Ivan Wyschnegradsky ist der Ausgangspunkt der Kritik am temperierten System zutreffend. Ihre teilweise komplexen und eigenwilligen mikrotonalen Ton- und Kompositionssysteme werden entsprechend im Programmheft von 1981 dargelegt und durch neuere Artikel zur Geschichte der mikrotonalen Kompositionen, ihrer Instrumente und der Tonhöhe ergänzt. Bei den jüngeren bzw. 1981 nur einmalig präsentierten Komponisten sind die mikrotonalen Systeme aber weniger ausführlich präsentiert (mit Ausnahme des Systems von Charles Ives) und reichen manchmal kaum über die Angaben der Tonhöhenzahl pro Oktave hinaus. Es ist anzunehmen, dass sich jene Komponisten der jüngeren Generation auf die Arbeiten ihrer Vorgängergeneration stützten. Doch lässt sich aus dieser Annahme bereits eine Tradition definieren? Anhand der Abschrift einer Diskussion (vom 17. Mai 1981) zu Bedeutung und Aufbau mikrotonaler Tonsysteme mit längeren Thesen von Heinz-Klaus Metzger, Martin Vogel, Jean Etienne Marie und Iannis Xenakis, in der die theoretischen Grundlagen des Themas umfassend erörtert werden, wird absehbar, dass schon 1981 kein gemeinsamer Ansatz der Mikrotonalität zu finden war, sondern es aufgrund der starken Divergenzen eher zu der heute bekannten Auffächerung und weiteren Verbreiterung in der Grundlegung mikrotonalen Komponierens kommen würde. Dies belegen auch die in den 1990er-Jahren entstandenen Schriften bzw. das Interview von/mit Michael Kopfermann, Manfred Stahnke und György Ligeti. Besonders Ligeti und Stahnke weisen explizit darauf hin, dass sie an mikrotonalen Systemen und Stimmungen aller Stile und Provenienz, d. h. nicht zuletzt auch an außereuropäischen Tonsystemen, interessiert sind, sie eklektisch in ihren Kompositionen anwandten und damit ebenso