

regt von Diskussionen mit Rudolf Kolisch, den Adorno in den Notizen freundschaftlich „Rudi“ nennt. Ab 1927 (keineswegs, wie Richard Klein in der *Zeit* schreibt, erst ab 1946) hielt Adorno seine Gedanken in den Notizen fest, die jetzt, ediert und kommentiert von Henri Lonitz, zur wissenschaftlichen Aufarbeitung freigegeben wurden.

Die *Theorie der musikalischen Reproduktion* behandelt das Problem der Aufführung und Interpretation von Musik nicht isoliert, sondern in Abhängigkeit von Notenschrift und musikalischen Text. Der Notenschrift eignet nach Adorno ein Moment der Unbestimmtheit; musikalische Texte sind daher durch Analyse nicht adäquat zu erschließen, sondern bedürfen der Interpretation, des materialen Erklingens. „Aller Musik“, schreibt Adorno, „ist das Interpretiertwerden wesentlich“ (S. 220). Diese und ähnliche Formulierungen dürften bald Eingang in den Kanon der beliebtesten Adorno-Zitate finden. Adorno bemüht sich in den umfangreichen Notizen jedoch nicht nur um eine theoretische Durchdringung von grundsätzlichen Problemen musikalischer Aufführung und Interpretation in ihrer Abhängigkeit von Schrift und Text, sondern entwickelt eine empirisch fundierte Notationskunde. Dabei greift Adorno weiter in die Musikgeschichte zurück, als man das aus seinen Schriften sonst kennt – bis in die griechische Antike –, und bringt so viel Musikgeschichtliches, dass Gretel, die ihren Mann oft dazu anhielt, seiner geschichtsphilosophischen Verfahrensweise so treu wie möglich zu bleiben, kritische Kommentare an den Rand der Manuskripte schrieb.

Ohne Zweifel hätte die *Theorie der musikalischen Reproduktion*, wäre sie ausgeführt worden, eine zentrale Stelle in Adornos Werk eingenommen. Ihr Status entspricht durchaus dem der Beethoven-Fragmente. Vieles von dem, was Adorno im Denken über musikalische Aufführung und Interpretation entwickelt hat, wird wissenschaftlicher Prüfung zwar nicht lange standhalten, insgesamt dürften aber die mittlerweile etwas festgefahrenen Debatten über diesen Themenkomplex von Adornos Ideen neu angeregt werden. Dem Eindruck der intimen Erfahrungen des Musikers Adorno, mit denen die *Theorie der musikalischen Reproduktion* durchsetzt ist und die in keinem seiner ausgeführten Werke deutlicher dokumentiert

sind, wird sich selbst der schärfste Kritiker des Theoretikers Adorno nicht entziehen können. (Oktober 2002) Nikolaus Bacht

SABINE MEINE: *Ein Zwölftöner in Paris. Studien zu Biographie und Wirkung von René Leibowitz (1913–1972)*. Augsburg: Wißner 2000. 287 S., Notenbeisp. (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Band 10.)

René Leibowitz ist eine sagenumwobene Lichtgestalt der Neuen Musik, deren Leben und Werk lange Zeit Gegenstand der Spekulation waren. Nachdem Adorno ihn 1962 in einer enthusiastischen Rezension seiner Gesamtaufnahme der Beethoven-Symphonien zum Gralhüter einer authentischen und radikal wahrhaftigen Interpretation erhoben hatte, umgab Leibowitz die Aura eines zentralen, in Deutschland jedoch nicht genügend gewürdigten Vermittlers der Musikauffassungen der Wiener Schule. Der Umstand, dass Leibowitz in Paris lebte und (auf Französisch) publizierte und seine Aufnahmen nur unter Schwierigkeiten in Deutschland greifbar waren, verstärkte diese Aura trefflich, unterstützt von karg-geheimnisvollen biographischen Angaben in den einschlägigen Lexika, die ihn u. a. als Schüler Weberns auswiesen. Erst Ende der 1980er-Jahre setzte im deutschsprachigen Raum durch Veröffentlichungen Reinhard Kapps eine kritische Beschäftigung mit Leibowitz ein, die in der vorliegenden, von Arnfried Edler betreuten Dissertation Sabine Meines ihre Fortsetzung findet. Die Meriten dieser Arbeit liegen zunächst in der Entmystifizierung Leibowitz', den Meines zu Recht als einen „Mythomanen“ in eigener Sache bezeichnet. Sie ist sorgfältig dem frühen (von Warschau über Berlin nach Paris führenden) Werdegang einer polyglotten und vielseitig begabten Persönlichkeit nachgegangen und kann z. B. den angeblichen Unterricht bei Webern in das Reich der Legende verweisen. In diesem Zusammenhang gelingt es ihr auch zu zeigen, dass Leibowitz – entgegen seinen eigenen Wünschen (und Illusionen) und trotz seiner entsagungsvollen Publikationstätigkeit, welche die Zwölftontechnik Schönbergs erstmals einem größeren (französischen) Leserkreis nahe brachte – nicht zum inneren Kreis der Wiener Schule gehörte bzw. vordrang. Sei-

ne Beziehung zu Schönberg, die aufgrund Leibowitz' eigenmächtiger, zu eigenen Aufführungszwecken vorgenommener Eingriffe in dessen Werke zu einem Bruch führte, ist in dieser Hinsicht überaus aufschlussreich und wird von Meine umfassend dokumentiert. Auch die Darstellung der ästhetischen, geistes- und kulturgeschichtlichen Prägungen im Paris der Zwischenkriegszeit auf Leibowitz zeigt, dass er faktisch viel stärker vom französischen Surrealismus, Existenzialismus und (Prä-)Strukturalismus Leiris' und Levi-Strauss', aber auch von Begegnungen mit bildenden Künstlern geprägt wurde und von hier aus interdisziplinäre ästhetische Ansätze entwickelte. Trotz Leibowitz' unermüdlicher Propagierung der Zwölftontechnik (die – wie Meine zeigt – in Frankreich aber durchaus auch vor ihm aufmerksam rezipiert worden war) wird man den Verdacht nicht los, dass die Beschäftigung mit dieser Musik für ihn auch strategischer Natur war und er kulturpolitische Positionen besetzte, von denen er dann nicht mehr abrückte. Meine macht dies am Beispiel der Kontroverse mit seinem ehemaligen Schüler Boulez über das Verhältnis von Tradition und Fortschritt in der Dodekaphonie deutlich: Leibowitz verteidigte hartnäckig die Verankerung der Wiener Schule in traditionelle Satz- und Formvorstellungen, deren logischer und teleologischer Endpunkt für ihn in dieser Musik erreicht war. Boulez kritisierte dagegen Schönbergs Rückkehr zu traditionellen Formen als Konservatismus und lehnte das Dogma einer „authentischen“, d. h. normativen Polyphonie als Fesselung der künstlerischen Imagination und der „materiellen Entwicklung der musikalischen Sprache“ (S. 213) ab. Zwar hatte Leibowitz mit seinem frühen Unbehagen an der serialistischen Webern-Rezeption und dem daraus resultierenden – freilich produktiven – Missverständnis durchaus Recht, aber er verband sie einer unflexiblen Haltung als Hüter einer „reinen Lehre“ der Dodekaphonie, die nicht zuletzt Schönberg zum Protest veranlasste. Auch als Komponist, den Meine mit einer Analyse des *Klavierstücks* op. 8,3 von 1942/43 vorstellt, ist Leibowitz einem Stilideal verpflichtet geblieben, das er selbst als konsequent empfand, andere dagegen wohl als „kompromissbehaftet“ bezeichnet hätten. (Leibowitz' Kritik an Bartók fiel damit gewissermaßen auf ihn selbst zurück.)

Die Wurzeln des eigenartigen Widerspruchs zwischen Leibowitz' retrospektiver musikalischer Ästhetik und seiner Offenheit gegenüber avantgardistischen Strömungen in der Pariser Intellektuellen- und Künstlerszene berührt Meine in ihrem Hinweis auf die Sehnsucht der zwanziger Jahre nach stabilen, letztlich metaphysischen Ordnungen (vgl. S. 101). Lagen sie im Falle Leibowitz' nicht auch in einer innerlich gespaltenen Persönlichkeit begründet, die sich in der musikalischen Moderne weit weniger wohl fühlte, als sie zugab? Bemerkenswert ist, dass Leibowitz als Dirigent Boulez und Maderna schnell das Feld der aktuellen Musik überließ und sich statt dessen in den 1950er- und 1960er-Jahren vorwiegend dem klassisch-romantischen Repertoire von Mozart bis Wagner widmete, wobei er Schönberg (u. a. mit einer Einspielung der *Gurre-Lieder*) natürlich treu blieb.

Das Leibowitz-Bild Sabine Meines ist leider in dieser Hinsicht unvollständig. Dem Dirigenten René Leibowitz, dessen Rundfunk- und Studioaufnahmen dank der Welle der Wiederveröffentlichungen historischer Aufnahmen auf CD heute wieder zugänglich sind, hätte sie ein eigenes Kapitel widmen können und müssen: Denn auch seine Interpretationen offenbaren eine eigentümlich gebrochene Ästhetik, die ihm einerseits kongeniale Annäherungen an französische Musik (Berlioz und Ravel) oder an Schubert ermöglichte, andererseits aber eine Deutung der deutschen Klassik zuließ, die heute – ausgerechnet im Fall der gerühmten Beethoven-Symphonien – mit ihrer starren Agogik und teilweise durchgepeitschten Tempopahme geradezu gewaltsam und gegen den musikalischen Sinn gerichtet anmutet, von Musik als Klangsprache jedenfalls nichts wusste. Es wäre erhellend zu eruieren, ob Leibowitz (der vielfach mit Kolisch zusammenarbeitete) hierbei tatsächlich Aufführungsideale der Wiener Schule vor Augen hatte oder sich darin bestimmte Objektivierungstendenzen der Nachkriegszeit niederschlugen, die ja auch in Hermann Scherchens Interpretationen jener Zeit zu beobachten sind.

Ein gewisses Manko der Arbeit ist ihr formal nicht ganz überzeugender Aufbau. Der biographische Teil, mit dem die Arbeit beginnt, wird nicht konsequent zu Ende geführt; man muss sich die Informationen über die Jahrzehnte

nach 1945 aus dem gesamten Buch zusammen suchen und erhält dadurch kein geschlossenes Gesamtbild dieses eigenartigen Wanderers zwischen verschiedenen musikalischen und kulturellen Welten. Störender noch sind die zahlreichen inhaltlichen Redundanzen, die den (Lektüre-)Wert der insgesamt verdienstvollen und lebendig geschriebenen Studie unnötig schmälern.

(März 2003)

Wolfgang Rathert

ALBERT GIER: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag 2000. 503 S. (insel taschenbuch. Band 2666.)

Diese 1998 bei der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft veröffentlichte und im Jahre 2000 erneut im Insel-Verlag erschienene Monographie des Romanisten Albert Gier gilt als Initiation der deutschsprachigen Librettoforschung. Das Libretto steht als Textform, die zumeist im Hinblick auf ihre Ergänzung durch die Musik verfasst wird, zwischen den Disziplinen. In der Literaturwissenschaft hatte der Operntext lange den Ruf einer qualitativ minderwertigen Zweckgattung. Daher wurden die unzähligen durch das Massenmedium Oper transportierten Texte kaum untersucht; erst seit den siebziger Jahren erregten sie als Dokumente literarischer Produktion und Rezeption vermehrt das Interesse der Forschung. Eine grundlegende Würdigung des Librettos sowie eine Reflexion angemessener Analysemethoden für diese durch Musik zu ergänzende Textform war also ein Forschungsdesiderat. Wie bereits der Titel von Albert Giers Monographie verspricht, ist es sein Anliegen, sowohl einen Beitrag zur „Theorie“ als auch zur „Geschichte“ des Librettos zu leisten. Dementsprechend gliedert sich das Buch in zwei Teile, einen theoretisch-methodischen Definitionsteil („Grundfragen der Librettoforschung“) und einen historischen Abriss („Stationen der Geschichte des Librettos“), der einen exemplarischen Überblick über die 400-jährige Geschichte der Operntexte von der Entstehung der Oper bis zum experimentellen Musiktheater der Gegenwart zu geben versucht. Hier erweist sich Gier als Kenner der Operntexte aus den unterschiedlichsten Jahrhunderten, wobei Nacherzählungen des Inhalts im Gegensatz zur kulturhistorischen Dimensi-

on des Librettos als Dokument einer vielfältigen und transformierenden Rezeptionsgeschichte vergleichsweise viel Raum einnehmen.

Insbesondere im methodischen Teil hinterlässt aber die altbekannte Problematik der Beschäftigung mit Operntexten, die auf eine interdisziplinäre Ausrichtung nicht wird verzichten können, ihre Spuren. Giers Intention ist es, das Libretto von seinen „eigenen ästhetischen und dramaturgischen Prämissen her zu verstehen“ (S. 33), und so aus literaturwissenschaftlicher Perspektive zu allgemeingültigen Aussagen über strukturelle Merkmale von Operntexten zu gelangen. Dabei betrachtet er ausschließlich den Text der Oper als „autonome Bedeutungsebene“, die der Vertonung in der Regel vorausgehe (S. 35). Dieser Ansatz muss für eine „Gattungspoetik des Librettos“ (S. 41) problematisch bleiben, da allgemein gültige Aussagen über die Struktur dieser Textsorte letztendlich nur unter Einbeziehung der Gesamtwirkung, die durch Libretto, Musik und Szene entsteht, getroffen werden können. Die (zumeist) später zu dem Text hinzutretende Musik beeinflusst die Konzeption eines Librettos von Beginn an wesentlich, wie zahlreiche Äußerungen von Librettisten belegen. Operntexte werden fast immer mit bewusst eingehaltenen Bedeutungsfreiräumen im Hinblick auf ihre Ergänzung durch Musik geschrieben; eines ihrer Merkmale ist ihre Musikalisierungsfähigkeit. So scheint es fraglich, ob Gier gattungspoetischen Intentionen für eine Textform, die auf eine Interrelation von Text und Musik hin angelegt ist, bei ausschließlicher Betrachtung des Textes gerecht werden kann. Das Postulat der ausschließlichen Textbetrachtung kann er denn auch nicht erfüllen: Schon bei seinen Erläuterungen zu der Zusammenarbeit von Librettist und Komponist bemerkt er, dass „eine klare Unterscheidung zwischen musikalischen und dramaturgischen Erwägungen [...] ohnehin kaum möglich“ scheint (S. 36). Auch im historischen Abriss werden von ihm vereinzelt Erläuterungen zur Musik der jeweiligen Oper in die Besprechungen integriert.

Wünschenswert wäre darüber hinaus bei der grundlegenden methodischen Reflexion zum Libretto begriffliche Klarheit gewesen. Die Ebenen „Oper“, also das Gesamtereignis aus Text, Musik und Szene, einerseits, und „Libretto“,