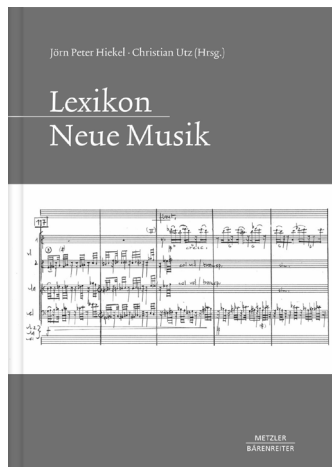


Lexikon Neue Musik.

Hrsg. von Jörn Peter Hiekel
und Christian Utz.



Stuttgart: J. B. Metzler; Kassel:
Bärenreiter 2016. 686 S.,
Notenbsp., geb., 128.00 EUR
ISBN 978-3-476-02326-1
(Metzler)
ISBN 978-3-7618-2044-5
(Bärenreiter)

Die Neue Musik (mit großem N) scheint in die Jahre gekommen zu sein, denn immer wenn ein Phänomen nicht mehr ganz jung ist oder ein gewisser historischer Abstand dazu entstanden ist, werden Lexika erstellt, die ihm in allen Facetten gerecht werden sollen. Nun also gibt es ein *Lexikon Neue Musik* (mit großem N), herausgegeben von den Musikwissenschaftlern und Neue-Musik-Spezialisten Jörn Peter Hiekel und Christian Utz. Die Herausgeber reflektieren im Vorwort u. a. die Frage nach der Schreibweise der Neuen/neuen Musik und betonen, dass die meisten der Artikel und Einträge dieses Buches bis in die Jetztzeit hinein reichen, angesetzt wird aber grundsätzlich und ganz zu Recht in der Zeit nach 1945, also bei der Geburtsstunde der Neuen Musik.

Das Buch ist zweiteilig aufgebaut: Im ersten, knapp ein Viertel der Gesamtlänge umfassenden Teil werden anhand von 9 Aufsätzen zentrale Themenbereiche der Musik nach 1945 besprochen. Unter den Autoren finden sich – neben den Herausgebern – auch andere einschlägig bekannte Namen: Wolfgang Rathert, Ulrich Mosch, Elena Ungeheuer, Christa Brüstle und Lukas Haselböck. Der zweite, weit-aus größere Teil des Buches ist lexikalisch nach Stichworten gegliedert, jedoch darf man sich dabei keine verknappten Lexikoneinträge vorstellen: Hier finden sich überwiegend ebenfalls aufsatzähnliche Texte, die recht ausführlich ihr jeweiliges Stichwort beleuchten.

Mit diesem Konzept füllt das Buch – komplementär zum personenorientierten Lexikon *Komponisten der Gegenwart*, hingegen andere, eher überblicksartige und teils schon seit Jahrzehnten abgeschlossene Werke wie etwa Ulrich Dibelius' Buch *Moderne Musik nach 1945* weit hinter sich lassend – eine Lücke, auch weil gleichzeitig der explizit formulierte Anspruch eingelöst wird, endlich von einer im Schrifttum zur Neuen Musik weitverbreiteten linear-eindimensionalen Fortschritts-Logik Abschied zu nehmen und die musikalischen Strömungen der letzten 70 Jahre in all ihrer Pluralität und Vielschichtigkeit darzustellen.

Gleichzeitig wird mit diversen Mythen der Musikgeschichtsschreibung nach 1950 aufgeräumt: Die Durchleuchtung der vielbeschworenen Einheit des Serialisten-Kreises bringt eine erstaunliche Heterogenität zutage, und auch die unangenehm ideologische Seite mancher Vertreter dieser Gruppe wird offengelegt. Gleichzeitig werden aber auch die epochemachenden kompositorischen Ansätze dieses Neuanfangs genau und differenziert beschrieben. Letzteres übernimmt Ulrich Mosch im ersten der genannten Aufsätze, der kenntnisreich und glasklar das Aufkommen und Fortschreiten seriellen Komponierens beleuchtet und dabei interessante Aspekte – wie etwa das immer problematischer werdende Verhältnis von Boulez und Cage – nicht ausklammert. Auch die Konsequenzen, die etwa Xenakis und auf ganz andere Weise Ligeti aus der Beschäftigung mit dem Serialismus ziehen, und ihre postseriellen, aber ohne die

Auseinandersetzung mit dem Serialismus entwickelten undenkbareren Verfahren, werden treffend beschrieben; ebenso kommen diverse gegen den Serialismus gewandte Äußerungen etwa eines Ansermet zur Sprache.

Ein weiteres erklärtes Ziel des Lexikons ist es, sich von der vorherrschenden Europa-Zentriertheit der Musikgeschichtsschreibung zu verabschieden. Eingelöst wird dies beispielsweise mit Wolfgang Ratherts Aufsatz über die jüngere amerikanische Musikgeschichte, deren Vielschichtigkeit ansprechend geschildert wird, oder im Beitrag von Christian Utz über transnationale Tendenzen neuer Musik seit 1945, der sich mit fernöstlicher neuer Musik und ihrem Verhältnis zur eigenen wie zur europäischen Avantgarde-Tradition beschäftigt.

Auch die weiteren Aufsätze des ersten Lexikon-Teils widmen sich auf höchst lesenswerte Weise wesentlichen Aspekten der neuen Musik: thematisiert werden Raumkomposition, Mikrotonalität, spirituelle Perspektiven, analoge und digitale Musikgestaltung sowie Klangorganisation und Weltbezogenheit neuer Musik. Dem Gegenstand angemessen, befließigen sich alle Autoren einer anspruchsvollen Fachsprache, die sich jedoch in den meisten Fällen dadurch auszeichnet, dass sie dank klarer Gedankenführung und der Vermeidung von unnötiger Fremdwort-Überfrachtung gut lesbar bleibt. Ganz wesentlicher Bestandteil jedes einzelnen Artikels im Lexikon ist eine ausführliche Bibliographie, ganz in der Art des MGG, welches das Lexikon weiterführen und präzisieren will.

Literaturangaben finden sich genauso bei jedem der (mindestens tendenziell) kürzer gehaltenen Lexikoneinträge des zweiten Buchteils. Zwischen „Afrika“ und „Zwölftontechnik“ finden sich über 150 Stichworte, zum größten Teil noch in Unterkapitel und -abschnitte gegliedert. Beim Lesen der Stichworte fällt auch hier ein bewusst internationales Konzept auf, es finden sich Einträge zur neuen Musik Afrikas, Arabiens, Ozeaniens, Lateinamerikas, Irans, Israels und vieler anderer Länder und Regionen. Einen weiteren wichtigen Schwerpunkt bildet die gründliche Beleuchtung von Stichworten, die im Zusammenhang mit neuer Musik häufig, ja fast zwangsläufig fallen: Mit Hilfe von Begriffen wie „Aleatorik“, „Avantgarde“, „Collage“, „Elektronische Musik“, „Polystilistik“ usw. werden Grundfragen und Tendenzen der neueren und neuen Musik erörtert. Erwähnenswert ist noch das lexikalisch bewährte Verweissystem auf andere Artikel, die einem erwähnten Aspekt vertieft nachgehen.

Fazit: Wer sich mit der Musik der jüngeren und jüngsten Gegenwart eingehend beschäftigen will und Interesse hat, sich von längst überholten, aber immer noch kolportierten Mythen der Neuen Musik zu verabschieden, um sich stattdessen ein differenziertes Bild anzueignen, der wird um dieses *Lexikon Neue Musik* nicht herumkommen. Es liegt hier ein neues Standardwerk vor, an dem sich alle weiteren Veröffentlichungen hinsichtlich Differenziertheit und umfassender,

nichtideologischer Darstellung werden messen lassen müssen. Dass ein solches Buch nur mit gewissem intellektuellem Aufwand zu rezipieren ist, versteht sich von selbst. Die Mühe lohnt sich, und das Buch sei hiermit nachdrücklich empfohlen.

Burkhard Kinzler

Lena van der Hoven
Musikalische
Repräsentationspolitik
in Preußen (1688–
1797). Hofmusik als
Inszenierungsinstrument
von Herrschaft.



Kassel u. a.: Bärenreiter 2015
(Musiksoziologie. 19). 350 S., Ill.,
Notenbsp., kart., 39.95 EUR
ISBN 978-3-7618-2370-5

Dass die Musik als Element höfischer Kultur in der Frühen Neuzeit nicht nur einem Unterhaltungsbedürfnis diene, sondern – analog zu Bildender Kunst und Architektur – als Medium höfischer Repräsentation und fürstlicher Image-Bildung anzusehen ist, stand in den Publikationen der musikwissenschaftlichen Hofforschung der letzten Jahre immer wieder im Zentrum. Angesichts der Tatsache, dass die Musik im Geflecht der höfischen Konkurrenzen funktionalen Zwecken zu genügen hatte, rückte man die höfischen Kompositionen in ihrer spezifischen Ausprägung in den Mittelpunkt der Überlegungen. Stand zunächst die Hofoper als teuerstes und repräsentatives Genre im Fokus der Untersuchungen, so wird in neueren Beiträgen zunehmend erkennbar, dass auch Oratorium, Serenata, Kantate, Turniervorspiel und Singballett das hofkulturelle Gesamtpanorama ergänzten und folglich in derartige Überlegungen einzubeziehen sind. Als von der musikwissenschaftlichen Forschung gut aufgearbeitet dürfen für den deutschsprachigen Raum des 17. und 18. Jahrhunderts inzwischen die Höfe in Dresden und Bayreuth gelten, größere, noch laufende Forschungsprojekte widmen sich München, Bonn, Hannover und Wien.

In dieses Umfeld ist Lena van der Hovens Arbeit einzuordnen, die 2013 von der Humboldt-Universität zu Berlin als Dissertation angenommen wurde. Die Autorin hat den Berliner Hof zwischen 1688 und 1797 als Thema gewählt und schon im Titel fixiert, dass sie musikalische Hofkunst als Politik mit anderen Mitteln, als Herrschaftsinstrument ansieht. Zwar erschienen im Umfeld des 300. Geburtstages von Friedrich dem Großen mehrere einschlägige Publikationen (allen voran Sabine Henze-Döhring, *Friedrich der Große. Musiker und Monarch*, München 2012, sowie *Friedrich der Große in Europa. Geschichte einer wechselvollen Beziehung*, hrsg. von Bernd Sösemann und Gregor Voigt-Spira, Stuttgart 2012) und es dürfen hierdurch grundlegende Parameter der Berliner musikalischen Hofkultur des mittleren 18. Jahrhunderts inzwischen als erforscht gelten; doch fehlte bislang eine Studie, die die musikkulturellen Akzente unter Friedrich I., Friedrich II. (dem Großen) und Friedrich Wilhelm II. vergleichend in den Blick nimmt und im Rahmen der europäischen politischen, konfessionellen und dynastischen Konkurrenzen bewertet. Es ist das große Verdienst von Lena van der Hovens Untersuchung, diese Gesamtschau für den Berliner Hof geleistet zu haben.

Die Autorin gliedert ihre Arbeit in drei Komplexe, die sich an den Regenten orientieren. Im ersten Teil zeigt sie, wie Friedrich I. im Zuge der angestrebten (und 1701 schließlich erlangten) Königskrone seine vorher auf Singballett und deutsche musiktheatralische Genres beschränkte Hofkultur an italienischen Modellen ausrichtete und somit (für lediglich einige Jahre) einen kunstpolitischen Paradigmenwechsel vollzog, um sich kulturell auf Augenhöhe mit den großen Höfen des Reiches zu zeigen. Im zweiten Teil führt Van der Hoven aus, wie Friedrich II. seine politischen Ambitionen und die Rolle des inzwischen zur Großmacht aufgestiegenen Preußens im europäischen Mächte-Konzert auch durch Musik zementierte: als Librettist und Intendant seiner Hofoper, als Flötist, durch die Darbietung von Kammermusik und die Etablierung der Opera buffa als höfischer Repräsentationsgattung. Die Musikkultur unter Friedrich Wilhelm II. erläutert die Verfasserin im dritten Teil ihrer Arbeit, zeigt Image und Funktion des während seiner Regentschaft neu errichteten Nationaltheaters sowie die individuelle Selbst-Repräsentation dieses Königs durch Cellospiel und Kammermusik.

Lena van der Hovens Buch entfaltet ein faszinierendes Panorama über die Rolle der Musik am Berliner Hof, das vor allem durch die Erörterung der so unterschiedlichen musikalischen Konzepte der jeweiligen Regenten überzeugt. Wünschenswert wäre ein häufigerer Wechsel aus der Makroperspektive der institutionellen Bedingungen auf die Mikroperspektive der Kompositionen gewesen und eine noch stärkere Akzentuierung und Erweiterung der Fallbeispiele. Diese Begrenzung dürfte allerdings dem großen thematischen wie zeitlichen Umfang der Studie geschuldet sein und schmälert den Gewinn der Lektüre nur unwesentlich.

Panja Mücke

Katrin Gerlach, Lars Klingberg, Juliane Riepe, Susanne Spiegler

Zur Rezeption Georg Friedrich Händels in den deutschen Diktaturen. Quellen im Kontext.

Gleich drei Mal schaut der auf dem Einband der umfangreichen Publikation geschickt platzierte Georg Friedrich Händel an uns vorbei. Farblich voneinander abgesetzt, ist er jedes Mal ein anderer: erst neutral, dann eingeschwärzt und zuletzt in rote Farbe getaucht. Eine geniale Zusammenfassung der in den beiden Teilbänden veröffentlichten und dort gründlich diskutierten Quellen zur Händel-Rezeption und ihres Kontextes in den deutschen Diktaturen. Zugrunde liegt dem Doppelband die Konzeption der Ausstellung *Händel als Staatskomponist? Musik und Politik zu Lebzeiten des Komponisten und in den deutschen Diktaturen*, die vom Februar 2013 bis zum Januar 2014 im Händel-Haus in Halle gezeigt wurde. Wie aus dem Vorwort hervorgeht, „bildet sie zugleich auch das Gerüst für die Gliederung dieser Veröffentlichung.“



Beeskow: ortus musikverlag
 2014 (om 172; Studien Stiftung
 Händel-Haus. 2).
 2 Teilbände: 501 S. und 817 S.,
 geb., Abb., 149.00 EUR
 ISBN 978-3-937788-33-3

Händel, zu keiner Zeit von der Nachwelt vergessen, ist bis zum heutigen Tag einer der berühmtesten Komponisten des 18. Jahrhunderts. Seine Werke sind weltweit präsent, sowohl in den Konzerthäusern als auch auf den Opernbühnen – und das seit seinem Tod 1759. Er selbst sah sich als politischen Menschen. Doch der seit 1727 englische Staatsbürger konnte nicht verhindern, dass ihn von Anbeginn die unterschiedlichsten politischen Systeme vereinnahmten. So reklamierte man seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts den in Halle an der Saale Geborenen in Deutschland als „unser Eigentum“ (S. 6). Hundert Jahre später meinte man sogar, dass mit Händel „die deutsche Weltherrschaft in der Musik begonnen“ habe (ebd.). Während er im Ersten Weltkrieg dann „zum patriotischen Nothelfer“ (S. 6) mutierte, wurden seine Werke (vor allem die Oratorien, aber auch die Opern) in den beiden deutschen Diktaturen (1933–1945; 1945–1989) in einem bis dahin nicht gekanntem Maße für politische Zwecke in Anspruch genommen. Eine Tatsache, die es den Autoren dieser Veröffentlichung ermöglicht hat, auf der Grundlage der hier zusammengetragenen Dokumente „unser Wissen über das Verhältnis von Musik und Politik in diktatorischen Regimen und (allgemeiner gefasst) über die Mechanismen, Möglichkeiten und Grenzen der Instrumentalisierung von Musik zu politischen Zwecken zu erweitern“ (S. 7). Denn abgesehen von einigen wenigen Einzeluntersuchungen ist dieses brisante Thema bislang ein Desiderat der Forschung – und das nicht nur in Bezug auf Händel. Daher besitzt vorliegende Publikation zugleich auch einen ermutigenden Pilotcharakter.

In den zwei Teilbänden werden erstmals alle zum Thema derzeit verfügbaren Quellen veröffentlicht, chronologisch angeordnet und teilweise kurz kommentiert. Es gibt fünf thematisch akzentuierte Kapitel, die nach „regimespezifischen Fragestellungen“ (S. 9) untergliedert sind. Jedem Kapitel ist eine ausführliche Einleitung vorangestellt. In ihr wird das jeweilige Thema in seinen Hauptzügen dargestellt und damit die Basis für eine Zuordnung der Quellen geliefert. Der erste Band enthält zwei Kapitel: „Händel-Bearbeitungen“ und „Händel-Gesellschaften“. In den drei Kapiteln des 2. Bandes werden die „Händel-Bilder“ in den beiden Diktaturen (Kap. 3) analysiert, geht es um die in diesem Zeitraum veranstalteten „Händel-Feste“ (Kap. 4) und ausgetragenen „Händel-Debatten“ (Kap. 5).

Bei den Bearbeitungen in Kapitel 1 stehen Händels Oratorien (z. B. *Judas Maccabäus*) im Mittelpunkt. Hierbei werden der ideologische Kontext und das „facettenreiche(s) und durchaus auch widersprüchliche(s) Bild“ der Bearbeitungspraxis (S. 10) in Beziehung zueinander gesetzt. So werden nach der Machtergreifung durch die NSDAP 1933 die Bedenken gegenüber alttestamentarischen Texten und die Bemühungen um ihre „Entjudung“ konfrontiert mit einer 1934 veröffentlichten Erklärung der Reichsmusikprüfstelle

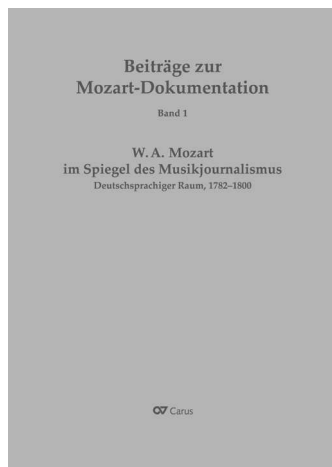
etc. Sie belegt, dass die staatliche Seite damals keine Bedenken gegenüber der Aufführung Händel'scher Oratorien mit alttestamentarischem Sujet gehabt hat (S. 103). Die Beseitigung der Judaismen und die Neutextierung erfolgten zu diesem Zeitpunkt demnach in vorauseilendem Gehorsam. Dennoch gibt Katrin Gerlach, die Autorin dieses Kapitels, zu bedenken, dass trotz dieser „Unbedenklichkeitserklärung“ (S. 108) Händels Oratorien damals boykottiert wurden, da in ihnen – so die vorherrschende Meinung – die Juden verherrlicht würden. Im Unterkapitel 1.b werden die Bearbeitungen von Oratorien, Opern und anderen groß besetzten Vokalwerken Händels im Zeitraum von 1904 bis 1943 aufgelistet (S. 159 ff.). So wurde aus *Judas Maccabäus* im Jahr 1940 *Ein Freiheitsoratorium. Ein deutscher Heldengesang von Führer und Volk*. Ein zweiter Quellenblock widmet sich der ideologischen Bewertung und musikpraktischen Bearbeitung von Händels Opern und Oratorien seit der Gründung der Hallischen Händel-Festspiele 1952 bis zum Ende der DDR. Hier merkt der Autor Lars Klingberg an, dass detaillierte Studien zu dieser brisanten Thematik fehlen würden. Denn sie ist „komplexer und widersprüchlicher als es zunächst scheinen mag“ (S. 17). In Kapitel 2 wendet sich Lars Klingberg auf der einen Seite der „hochgradig ambivalenten“ (S. 11) Haltung der Göttinger Händel-Gesellschaft während der Zeit des Nationalsozialismus zu und auf der anderen Seite dem Besitzanspruch und der Deutungshoheit der SED in Bezug auf die Hallische Händel-Gesellschaft. In Kapitel 3, das die Händel-Bilder des 18. und 19. Jahrhunderts miteinbezieht, wird die außerordentlich komplexe Sachlage der verschiedenen ideologischen und kulturpolitischen Positionen dokumentiert. Kapitel 4 belegt die massive staatliche Einflussnahme auf die unterschiedlichen Händel-Gedenktage, z. B. die volkstümlichen Händel-Feiern 1935 folgende bis zur Bach-Händel-Schütz-Ehrung 1985 in der Bundesrepublik und in der DDR. In diesem Zusammenhang werden etliche bislang unveröffentlichte Dokumente publiziert. Zudem lassen die Quellen erkennen, dass es neben den DDR-offiziellen Gedenkfeiern auch nicht-systemkonforme „Nebenschauplätze“ gab, z. B. innerhalb der evangelischen Kirche, aber auch im Rahmen des Kulturbundes der DDR.

In beiden Bänden gibt es jeweils ein Quellen-, ein Abbildungs- und ein Abkürzungsverzeichnis, ein Verzeichnis der zitierten Literatur und ein Personenregister. Die vier AutorInnen der in jeglicher Hinsicht gewichtigen Publikation haben ein hochinteressantes Material zur Verfügung gestellt, es historisch und kultur- bzw. musikpolitisch akribisch eingeordnet und kommentiert. Entstanden ist auf diese Weise ein nachahmenswertes Beispiel für die so notwendige Auseinandersetzung mit unserer jüngsten kulturpolitischen Vergangenheit.

Ingeborg Allihn

W. A. Mozart im Spiegel des Musikjournalismus. Deutschsprachiger Raum, 1782–1800 [Edition].

Vorgelegt u. kommentiert von Rainer J. Schwob.



Stuttgart: Carus-Verlag 2015 (Beiträge zur Mozart-Dokumentation. Hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum. 1). XLII, 821 S., geb., 168.75 EUR ISBN 978-3-89948-241-6

Es war von Anfang an bei diesem seit dem Jahr 2003 laufenden Forschungsprojekt ins Auge gefasst worden, die Dokumente musikjournalistischer Publikationen aus dem Zeitraum von 1782 bis 1828, in denen auf Wolfgang A. Mozart Bezug genommen wurde, kritisch und kommentiert zu edieren. Diese Edition liegt nun für den Zeitraum bis 1800 gedruckt vor. Die freigeschaltete und mit diversen Suchfunktionen ausgestattete elektronische Version ist im Internet bereits für einen größeren Zeitraum und einen noch größeren Textumfang zugänglich. Die hier wiedergegebenen Dokumente umfassen nicht nur damals aktuelle Konzert- oder Opern-Kritiken, sondern auch jede Menge anderer Textsorten, denn es ist so, wie der Herausgeber in einer „Kurzbeschreibung des Forschungsprojekts“ im Internet sagt: „Insbesondere aus der Gegenüberstellung Mozarts mit anderen Komponisten in musikhistorischen oder ästhetischen Abhandlungen, aber auch z. B. aus Anekdoten über Mozart und über andere Komponisten, aus Korrespondentenberichten, Gedichten, Verlagsanzeigen und Satiren ergibt sich ein unverfälschteres Mozart-Bild als bei der Einschränkung auf Rezensionen, auf die sich die Musikwissenschaft bisher konzentrierte.“/1/

Man findet hier mitunter alte Bekannte aus den Dokumentarbänden zu Mozarts Leben von Otto Erich Deutsch aus dem Jahr 1961, mit dessen Taschenausgabe bei dtv der Rezensent in Sachen Mozart einst groß geworden war. Man sieht in diesem Vergleich aber auch den enormen Fortschritt, der bei der Erforschung der Umstände, die zur heutigen weltweiten Wirkung Mozarts geführt haben, gemacht wurde. Was man gemeinhin Rezeptionsforschung nennt, zeigt im Falle Mozarts die fortschreitende Kanonisierung seiner Musik zu einem festgeschriebenen und erstarrten Fundus von Tradition, ja zu einem Bestandteil nicht nur der „Klassik“, wie man heutzutage alles, was nicht Popmusik ist, nennt, sondern speziell einer sogenannten Wiener Klassik, die das Dreimännerkollegium Haydn, Mozart, Beethoven umfassen soll. Man kann an den zeitgenössischen publizistischen Dokumenten aus dem Jahrzehnt nach Mozarts Tod geradezu exemplarisch studieren, wie die Erfindung einer Wiener Klassik aus dem Geiste des Musikjournalismus allmählich entstand. Mit welchen Missverständnissen und willkürlichen Interpretationen und Einordnungen diese heute auch in der Musikwissenschaft eingebürgerten fiktionalen Festlegungen einhergingen, wird bei der chronologischen und kontinuierlichen Lektüre dieser Quellen überdeutlich.

Diese Entwicklung nachvollziehbar zu machen, war – nach dem Bekunden des Herausgebers Rainer Schwob – auch ein wesentliches Anliegen der Edition. Er erläutert in der gleichen Kurzbeschreibung dazu: „Der Musikjournalismus, gegen Ende des 18. Jahrhunderts in seiner modernen Form entstanden, trug wesentlich zur Schaffung eines ‚Kanons‘ sowie zum Verständnis Haydns, Mozarts und Beethovens als Konstituenten einer ‚Wiener Klassik‘ bei. Im

untersuchten Zeitraum wird Mozart von einem Komponisten unter vielen zum Großmeister erhoben, es entwickeln sich Klassikerverehrung und ‚Geniekult‘. Dabei sind es häufig die gleichen musikalischen Merkmale, die anfangs kritisiert und später bewundert werden.“ Und tatsächlich erlebt man, wie Mozart aus einer nivellierenden Gleichstellung mit Zeitgenossen wie Dittersdorf u. a. zu jener gigantischen Größe und alles überragenden Gallionsfigur einer sich selbst behauptenden Schicht von Bildungsbürgern erhoben wird. Er bleibt in dieser Zuschreibung zwar noch weit hinter Beethoven zurück, aber das Missbräuchliche und der Musikproduktion Mozarts Unangemessene dieses Verfahrens, in dem sich Egoismus und Freiheitsdrang der frühen Bürger niederschlugen, ist unübersehbar. Im Grunde sind die Konsequenzen aus dieser Erkenntnis noch unabsehbar und werden in dieser Edition auch nicht thematisiert. Aber gestützt auf diese Quellen könnte man die Willkür und Unhaltbarkeit des Zurechtbastelns von Klassikern der Tonkunst als Sekundäreffekt des Umgangs des Publikums mit Musik und Musikern erkennen und damit historisch relativieren. Denn aus keiner Primärquelle des Künstlers Mozarts könnte man Ambitionen auf Klassizität des eigenen Komponierens herausdestillieren. Es sind immer gesellschaftliche Diskurse, die der Kunst Ordnungsprinzipien überstülpen, ohne die die Mit- und Nachwelt glaubt, die Musik nicht genießen und verstehen zu können. Dabei ist ein Großteil der Musik Mozarts zur Zeit ihres Entstehens populäre Musik gewesen, die allerdings in einer zweiten Schicht Elemente enthielt, die allein einem gewieften Kenner Befriedigung bereiten können.

Dabei geht es um etliche Eigenwilligkeiten und künstlerischen Eigensinn Mozarts, der den damaligen Zeitgenossen und einem heutigen, an die Schablonen eines Formenkanons der Wiener Klassik gewohnten, gebildeten Mozart-Hörer wie Abweichungen von der Norm vorkommen mussten und noch heute müssen. Es ist immer wieder überraschend, wie selektiv je nach Bedürfnissen und Interessen der Rezipienten, Korrespondenten und Historiker die Werke Mozarts wahrgenommen und gewichtet wurden. Stets geht die Hervorhebung eines bestimmten Werkes oder einer Gattung mit dem Verschweigen oder der Geringschätzung eines oder einer anderen einher. Bis heute noch ist die sich damals herausbildende Verengung der Mozart'schen Produktion auf die Hauptgattungen des bürgerlichen Opern- und Konzertrepertoires spürbar. Ganze Bereiche von Mozarts Musik, wie die Gelegenheitsmusiken der Serenaden oder große Teile seiner intimen und exquisiten Kammermusik, versinken zunächst und bleiben bis heute anhaltend im Orkus der Unkenntnis.

Der hier vorliegende Dokumentenband macht nun die Verkleinerung Mozarts durch seine Verherrlichung einsichtig. Neben den Texten aus zeitgenössischen Zeitungen und Zeitschriften, ist ein großes Gewicht auf deren nur hier lesbare Kommentierung gelegt. Die

Kommentare sind in der Hauptsache aufschlussreich und nützlich, selten ungenau und desorientierend. Letzteres aber liegt vor allem daran, dass sich der Kommentator manchmal und gerade in umstrittenen Fragen allzu sklavisch an bestimmte Festlegungen der musikwissenschaftlichen Scholastik im Allgemeinen und der der Salzburger Mozart-Verwaltung im Besonderen hält, die ja selbst gewissermaßen ein Endprodukt des Heroisierungsprozesses Mozarts bis heute darstellt.

Hier je ein Beispiel für Ungenauigkeit und Desorientierung:

- Folgender Satz aus dem Mozart-Nachruf in der Musikalischen Korrespondenz vom 4. Januar 1792 (Dokument Nr. 97, S. 194–197): „Ein schöneres Denkmal [als durch den „niedlichen Kupferstich“ der „seltenen Kindergruppe“ (es handelt sich um ein Bildnis von Leopold, Wolfgang und Marianne Mozart in Paris 1763)] aber setzte sich der damals noch sehr junge Virtuos durch ein Sonatenwerk, welches er im Jahr 1767 in Paris durch den Notenstein bekannt machte“ (S. 195) wird wie folgt kommentiert: „Beim 1767 (richtig wäre: 1766) in Paris publizierten ‚Sonatenwerk‘ handelt es sich um KV 26–31“ (S. 197). Dieser Kommentar enthält gleich zwei Fehler. Der kindliche Mozart resp. sein Vater hatten drei frühe Zyklen von Klavier-Violin-Sonaten auf seiner Westeuropa-Reise publizieren lassen: in Paris 1763: KV 6–9, in London 1765: KV 10–15, in Den Haag 1766: KV 26–31. Richtig wäre also gewesen, die Angaben im Nachruf („im Jahr 1767 in Paris“) entweder in „im Jahr 1763 in Paris“ oder in „im Jahr 1766 in Den Haag“ zu verbessern. Warum Schwob meint, bei dem erwähnten Sonatenwerk müsse es sich um den dritten (in „La Haye“, d. i. Den Haag gedruckten) der drei Zyklen und nicht um den ersten (in Paris gedruckten) handeln, ist unerfindlich. Da der anonyme Nachrufschreiber das Sonatenwerk mit dem 1763 in Paris gefertigten Kupferstich des Familienbildnisses in Verbindung bringt, wäre das in Paris vom 7-jährigen Virtuosen komponierte und gedruckte Werk von vier mit einer Violine begleiteten Klaviersonaten (also KV 6–9, im Druck als „Oeuvre premier“ und „Oeuvre II“ bezeichnet) die naheliegende Lösung gewesen. Oder scheute sich Schwob, jenes erste Pariser Werk des wirklich „sehr jungen Virtuosen“ hier als maßgebliches Referenzwerk anzusehen? Auf der Rückreise über die Niederlande war Wolfgang Mozart immerhin schon 10 Jahre alt und die Kompositionstechnik etwas fortgeschrittener; warum aber sollte die in dem Nachruf gemeinte Sensation (das „schönere Denkmal“) nicht wirklich das Pariser Sonatenwerk von 1763 gewesen sein?
- Bezogen auf das Dokument 261 (Anfrage des Verlags Breitkopf und Härtel bezüglich Mozarts namenloser, später *Zaide* genannter fragmentarischer Operette, S. 586–588) heißt es im

Kommentar, dem Werk fehle der Schluss und der Dialog, der Librettist Schachtner habe sich auf das Stück *Das Serail* von Sebastiani mit der Musik von Friebert bezogen. Weiter heißt es: „Allerdings entfernt sich die Handlung [...] im Laufe des Stücks so weit von der Vorlage, dass der Ausgang nicht klar ist. Natürlich muss es gemäß der Gattungskonvention ein glückliches Ende sein.“ (S. 587) In der vorliegenden Form endet das Stück unglücklich, und nur, wenn man unterstellt, Mozart habe hier unbedingt der Gattungskonvention folgen wollen (was er wohl eher selten tat), kann man behaupten, der wahrscheinlich einaktig konzipierten Kurzoper („Operetta“) mit tragischem Ausgang fehle der Schluss. Des Librettisten Schachtners und Mozarts Entfernung von der genannten Vorlage könnte auch damit zusammenhängen, dass sie sich einer ihnen bekannten zweiten Vorlage annähernten, nämlich der in Salzburg kurz zuvor mit Zwischenaktmusiken von Michael Haydn aufgeführten Tragödie *Zaire* von Voltaire.

Nur ein Teil der die möglichen Suchoptionen in den Internet-Datenbanken abdeckenden Register dieser Edition umfassen Listen der Personen, der Orte, der Textsorten, der erwähnten Werke Mozarts und der erwähnten Ereignisse; sie ermöglichen ein Aufschließen der Textmassen von diesbezüglichen Fragestellungen her. Eine in Absicht und Ausführung in der Hauptsache gelungene und sehr nützliche Publikation, von der man sich eine Langzeitwirkung zur Revision des aktuellen, auf fragwürdige Traditionen gestützten Mozart-Bildes erhoffen kann.

Peter Sühning

1 Siehe: www.univie.ac.at/mozart-rezeption/edition/sessions.php?content=projekt_kurzbeschreibung&menu=2

Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke.

Hrsg. von Annette
Hartmann und Monika
Woitas.

„Das erste deutschsprachige Tanzlexikon seit rund dreißig Jahren widmet sich einer der ältesten Kulturpraktiken der Menschheit: dem Tanz“ – über 600 Einträge informieren „nicht nur über die großen Epochen oder verschiedenen Stile des Bühnentanzes, sondern ebenso über außereuropäische Tanzkulturen sowie Volks- und Gesellschaftstänze“, so steht es auf der Rückseite des im Februar 2016 erschienenen *Großen Tanzlexikons*, herausgegeben von den Theaterwissenschaftlerinnen Annette Hartmann und Monika Woitas. Tatsächlich ist nach Otto Schneiders 1985 im Schott-Verlag erschienenen *Tanzlexikon* kein neues deutschsprachiges komplexes Nachschlagewerk zum Thema Tanz in Angriff genommen worden. Schon gar nicht in solchem Umfang und in solcher Vielfalt und Reichhaltigkeit, wie es sich die beiden Herausgeberinnen zum Ziel gesetzt



Laaber: Laaber 2016. XVIII,
756 S., Abb., geb., 98.00 EUR
ISBN 978-3-89007-780-2

haben. Während Schneider sich auf den Volks- und Kunztanz von den Anfängen bis zu Gegenwart konzentriert, will *Das große Tanzlexikon* die übliche Fokussierung auf den europäisch-amerikanischen Bühnentanz aufheben und auch außereuropäische Kulturräume vorstellen. Das Artikelverzeichnis verschafft einen Überblick über die Bandbreite der Thematik. Von „Aborigines“ über „Gummistiefeltanz“ und „HipHop“, von „Forsythe“ und „Petipa“ bis „Zweifacher“ reichen die Einträge, die sich nicht allein auf die Thematik „Tanz“ beschränken, sondern auch Aspekte benachbarter Künste wie Musik, Literatur, Malerei und Film beleuchten. Am Ende eines jeden Eintrags folgen knappe Hinweise auf weiterführende Literatur sowie Internetadressen; bei Personen schließt sich eine Auswahl aus dem Werkverzeichnis an.

Fast 90 Autoren aus verschiedenen Bereichen und mit unterschiedlichem wissenschaftlichen Hintergrund haben an dem Lexikon mitgewirkt. „Tanz- und Musikwissenschaftler, Kunsthistoriker, Ethnologen, Ritualforscher, Theaterwissenschaftler und Dramaturgen, Soziologen, Tanztherapeuten und Mediziner, Sportwissenschaftler, Pädagogen und Psychologen werfen einen jeweils spezifischen Blick auf den Tanz“, heißt es im Vorwort (S. VIII). Leider verweist das Autorenverzeichnis nicht auf ihre jeweiligen Artikel. „Bedeutende Choreographen, Komponisten, Bühnenbildner, Literaten und Interpreten sowie repräsentative Werke“ (Buchrückseite) werden vorgestellt. Bei den Artikeln zu den bekannten klassischen und zeitgenössischen Balletten findet man im Untertitel die Anzahl der Akte sowie Datum und Ort der Uraufführung, jedoch hätte man sich dort auch Angaben zum Komponisten bzw. Choreographen gewünscht, die erst im Laufe des Textes erwähnt werden. Auch wenn bei der Auswahl der aufgeführten bedeutenden Personen aus der Welt des Tanzes sicherlich Kompromisse nötig waren, vermisst man als Leser doch die Erwähnung des einen oder anderen Choreographen. So fehlt z. B. ein Eintrag zu Egon Madsen, der nach seiner Solokarriere als Tänzer Ballettdirektor in Frankfurt, Leipzig, Stockholm und Florenz war, bevor er 1999 künstlerischer Leiter des Nederlands Dans Theater III (NDT III) wurde. Selbst beim Beitrag zum Nederlands Dans Theater (vgl. S. 408 f.) bleibt Madsen unerwähnt.

Das Tanzlexikon schafft gleichwohl einen Gesamtüberblick über Epochen und Kunstrichtungen sowie über verschiedene Kulturräume. Die Abfassungen sind angenehm zu lesen und erklärend, somit auch für Laien gut verständlich. Man kann nicht nur etwas über die „Peking-Oper“ nachlesen, sondern erfährt auch von der „Tibetischen Oper“ als „eine(r) der ältesten theatralen Traditionen der Welt“ (S. 639). Diesem Eintrag folgen die „Tiertänze“ als Jagd-, Kriegs- und Fruchtbarkeitsritual. Bei solch einem weit gespannten Bogen wundert es eigentlich, dass der Begriff des seit der Antike bis ins 18. Jahrhundert weitverbreiteten „Pferdeballetts“ nicht zu finden ist.

Dafür entdeckt man kurioserweise eine Erklärung zur „Ballettratte“. Als „Ballettratten“ werden Elevinnen einer Ballettschule bezeichnet, ursprünglich die des Ballet de l'Opéra de Paris (vgl. S. 70 f.).

Im Anhang des Tanzlexikons gibt es eine sachlich gegliederte und chronologisch geordnete Auswahlbibliographie, die die Literaturhinweise zu den einzelnen Artikeln komplementiert. Tanztraktate zu den verschiedenen Jahrhunderten, eine Liste von Tanzinstitutionen sowie Internetadressen vermitteln weitere Informationen. Farbabbildungen im Anhang versuchen, allen Epochen und kontinentalen Richtungen gerecht zu werden. Allerdings zeigen die Bilder im Gegensatz zu den mannigfaltigen Buchbeiträgen eher ein schmales Spektrum, etwa Tänzerinnen aus einer ägyptischen Wandmalerei (S. 711) oder Egungun-Tänzer aus Nigeria (S. 726). Bei den Einträgen selbst hätte man sich mehr Abbildungen zu unbekanntem Themen und Bereichen gewünscht. Anstatt die berühmten europäischen Ballette im Bild zu dokumentieren, wäre ein Foto zum japanischen Butoh-Tanz oder zum mongolischen Biyelgee für deutsche Rezipienten sicherlich informativer.

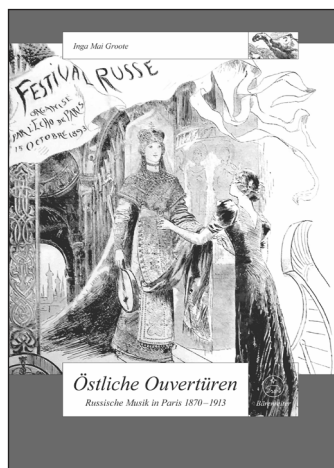
Das umfangreiche Personenregister hilft bei der konkreten Suche, die mangels eines inhaltlichen Ordnungssystems manchmal erschwert wird. Trotz einiger Kritikpunkte ist *Das große Tanzlexikon* ein sehr hilfreiches Nachschlagewerk, dessen Artikel mit viel Fleiß zusammengestellt worden sind, das viel Neues erfahren lässt, zahlreiche Anregungen bietet und sich sowohl an Laien als auch an Profis und „Tanzbegeisterte aller Stilrichtungen sowie an den großen Kreis der ganz allgemein an Kultur interessierten Leserschaft“ (S. VIII) richtet. Das breite Spektrum des Tanzlexikons begeistert beim Lesen und regt dank vieler Querverweise zum weiteren Forschen an.

Kerstin Janitzek

Inga Mai Grootte
Östliche Ouvertüren.
Russische Musik in Paris
1870–1913.

Für die französische Kultur des beginnenden 20. Jahrhunderts bildete die russische Musik eine nicht unwichtige Bezugsgröße. Greifbar ist diese Vorbildwirkung in der Benennung der Groupe des Six, deren Name sich an derjenigen der russischen Groupe des Cinq (in Deutschland meist als „Mächtiges Häuflein“ bezeichnet) anlehnt. Musikhistorisch bekannt sind außerdem die *Saisons russes*, die der Impresario Sergej Djagilew in Paris inszenierte: seine eindrucksvolle Aufführung von Modest Musorgskijs Oper *Boris Godunov* (1908) mit Fedor Šaljapin in der Titelrolle und – mehr noch – die Einführung eines ganz neuartigen, aufregend ungezähmten Tanzstils, der sich in der skandalumwitterten Premiere von Igor Stravinskijs *Sacre du printemps* (1913) mit einer Musik von radikaler Modernität verband.

Diese – von der Forschung bestens dokumentierten – Ereignisse bilden in der vorliegenden Untersuchung den chronologischen



Kassel u. a.: Bärenreiter 2014
 (Schweizer Beiträge zur Musik-
 forschung. 19). 410 S., Paper-
 back, Ill., Notenbsp., 39.95 EUR
 ISBN 978-3-7618-2366-8

Endpunkt. Die so einhellige Rezeptionshaltung, mit der das Pariser Publikum auf die russischen Gastspiele vor dem Ersten Weltkrieg reagierte, die klare Vorstellung von Fremdheit, Exotik und russisch-nationalem Stil, entsprang nicht plötzlicher Eingebung. Sie erwuchs aus einer jahrzehntelangen Beschäftigung mit einer zunächst noch nicht etablierten, räumlich weit abgelegenen Musikkultur, deren Aneignung beträchtlicher Anstrengung bedurfte. Das Interesse der Autorin Inga Mai Groote gilt dieser vorangehenden Phase, in der die Franzosen sich mit bemerkenswerter Beharrlichkeit und weitaus länger, als man gemeinhin vermutet, der russischen Musik annäherten. Dieser Kulturtransfer bietet zwar weniger spektakuläre Einzelergebnisse; er eröffnet indessen einen sehr viel differenzierteren Blick auf die Genese einer Fremdwahrnehmung, die stets auch mit den Konstruktionen der eigenen kulturellen Identität korreliert. Die Arbeit führt in dieser Hinsicht auch methodologisch einen exemplarischen Zugriff vor. Sie kann sich dabei eine ganze Reihe aktueller Untersuchungen des französischen Musiklebens zunutze machen, die im Bereich der New cultural studies ihr Augenmerk auf Themen wie die Weltausstellungen, die (musikalische) Massenkultur, die in der Dritten Republik zu einem zentralen Anliegen werdende nationale Kulturpolitik u. a. gerichtet haben.

Groote entfaltet in ihrer Studie ein in seiner Vielfalt beeindruckendes Panorama. Sie wählt für die Darstellung unterschiedlichste Bereiche des Musiklebens, die es ihr erlauben, sich der zentralen Frage der Fremdwahrnehmung immer wieder von neuen Seiten und mit neuem Material anzunähern. Dazu wurden in großem Umfang die französische musikalische Presse, Konzertprogramme, Musikalien – auch aus dem Bereich populärer Musik –, Korrespondenzen sowie noch unerschlossenes handschriftliches Quellenmaterial ausgewertet. Keine Mühe wurde gescheut, um fundierten Zugang zu den einzelnen Fragestellungen zu gewinnen. Auch das Musikleben der französischen Provinz oder die abweichende Rolle Belgiens – Bereiche, die aus der Historiographie gerne ausgeklammert werden – finden eine Berücksichtigung.

Es ist ein großer Pluspunkt des Buchs, dass nicht einfach eine chronologisch aufgebaute Geschichte der Rezeption russischer Musik niedergeschrieben wird. Denn auf diese Weise bleibt die Lektüre dauerhaft fesselnd und lässt den Leser am inhaltlichen Erschließungsprozess teilnehmen. Nach dem einführenden ersten Kapitel bietet das zweite Kapitel einen grundlegenden Orientierungsrahmen, indem es wesentliche Eckpunkte für das weitere Verständnis bietet. Geschildert wird so ganz am Anfang die 1893 abgeschlossene politische Allianz zwischen der französischen Republik und dem Zarenreich, deren musikalische Manifestationen sowohl Teil des offiziellen Kulturprogramms waren, als auch von der Massenkultur aufgegriffen wurden.

Als wechselweise kommerziell wie auch politisch bedingte Strategien einer Russland-Mode erscheinen neben den Saisons russes zahlreiche andere Kulturevents, namentlich im Zuge der Weltausstellungen, aber auch in Form der seit den 1890er-Jahren immer wieder stattfindenden Festivals russes oder der (pseudo-)folkloristischen Gastspiele von Balalaika-Orchestern und Volkschören.

Während sich in den Salons und Cercles, im Konzertleben, im Musikalienhandel und Notendruck sowie in der Historiographie als zentrale Rezeptionsphase die Zeit nach 1890 herauskristallisiert – eine Zeit, in der einerseits die Alliance franco-russe positiv wirksam war, andererseits das Schaffen der Russischen Fünf auf einer breiten Basis verfügbar wurde, fällt der Blick immer wieder zurück auf die Anfänge einer Beschäftigung mit russischer Musik. Diese fast archäologisch anmutenden Rückblenden erschließen besonders eindrücklich, welche Kontinuitäten es bei den Bemühungen um die Kultur der fremden Nation gegeben hat. Sie zeigen darüber hinaus, dass es einer gewissen Anlaufzeit bedurfte, um das Konzept einer genuin russischen Musik heranwachsen zu lassen. Während die frühe Phase des Musiktransfers Kompositionen Aljabevs, Serovs, Glinkas und Čajkovskijs umfasste, an denen erstmals Parameter einer auf das Nationale und Fremde fokussierten Sichtweise angelegt wurden, ergab sich erst mit der frühen und intensiven Rezeption von César Cuis Darstellung der russischen Musik und mit musiktheoretischen Überlegungen zur Modalität (Bourgault-Ducoudray) ein Deutungsrahmen, der zur Aussonderung ‚kosmopolitischer‘ Musiker wie Čajkovskij oder später auch Rachmaninovs oder Skrjabin führen konnte.

Im letzten großen Kapitel „Kanon und Gegenkanon“ wird nochmals greifbar, wie binnen kurzer Zeit ein eng begrenzter Kanon an russischen Werken zum Inbegriff einer nationalen Schule werden konnte, dessen Gewichtung – etwa der starke Fokus auf symphonischer Musik und die Ausblendung der eigentlich typisch russischen Operngattung – eng mit einer Positionsbestimmung der eigenen französischen Musik zusammenhing. Differenzierend weist Groote dabei nicht nur auf die antideutsche, gegen Wagner gerichtete Tendenz hin, sondern unterstreicht auch die Bedeutung des russischen Gegenkanons für die Legitimation der eigenen Innovationsbestrebungen.

Bereichert wird das Buch durch einen umfangreichen Anhang. Er enthält eine chronologische Übersicht über die Aufführungen russischer Werke in Paris, geordnet nach Konzertveranstaltern und Institutionen. Ergänzend zu den einzelnen Kapiteln und mit klarem Bezug zum Haupttext des Buchs findet sich hier überdies eine Zusammenstellung von Quellentexten mit umfangreicheren Konzertbesprechungen, unpublizierten Korrespondenzen und so interessanten Materialien wie einer Aufstellung der am Pariser Conservatoire eingegangenen russischen Notenausgaben, die für die Jahre von

1874 bis 1893 einen Eindruck davon vermitteln, was in der Konservatoriumsbibliothek an musikalischer Literatur aus Russland greifbar war. Schließlich hilft dem Leser noch eine Zeittafel, falls er während seiner Lektüre nach Orientierung sucht.

Lucinde Braun

Susanne Popp
 Max Reger. Werk statt
 Leben. Biographie.



Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2015. 542 S., Broschur, 39.90 EUR
 ISBN 978-3-7651-0450-3

Eigentlich war es verwunderlich, dass es so lange Zeit keine wissenschaftlich fundierte und umfassende Biographie Max Regers gab. Nun, zum 100. Todestag des Komponisten, hat Susanne Popp, Leiterin des Max-Reger-Instituts in Karlsruhe, diese Lücke geschlossen. Das Buch ist die Frucht jahrzehntelanger Beschäftigung mit Max Reger, seinem Werk und seinem Leben. Nur wer sich derart intensiv mit aller Art verfügbarer Dokumente beschäftigt, kann ein solches Buch schreiben. Es wirkt wie ein riesiges Puzzle: zusammengesetzt aus Tausenden kleinerer und größerer Mosaiksteinchen. Doch hat Susanne Popp die Teile nicht einfach nur zusammengesetzt, sie hat sie in ihren historischen Kontext eingeordnet und neue Zusammenhänge hergestellt sowie eigene Einschätzungen hinzugefügt. Spannend an dieser Biographie ist u. a. die Darstellung der Persönlichkeit Max Regers und einiger seiner Charakterzüge, wie beispielsweise seine konsequente Ablehnung alles Zwanghaften: „Eine starke Resonanz zwischen Lebensgang und Kunstproduktion äußert sich darin, dass Reger hier wie dort mit großem Eigensinn jede Zwangsläufigkeit ablehnt. Seine Kämpfe gegen Zwänge und Automatismen bilden daher einen roten Faden des Buches“ (S. 14). Ebenfalls wie ein roter Faden wirken die unterhaltsamen und oft verblüffenden Äußerungen des Komponisten, die in zahlreichen Briefzitate nachvollzogen werden können: „Mit welcher grimmer Ironie er seine Frustration abreagierte, zeigt ein weiteres Klavierwerk, von dem er [...] in unverhohlener Freude, den Pianisten einen schweren Brocken vor die Füße zu werfen berichtete: ‚Geschrieben habe ich hier mörderlich viel. Der Donauwalzer ist fertig; 23 Seiten; Desdur; heillos schwierig, klingt aber brilliant!‘ In dieser gleichfalls Teresa Carreño gewidmeten Paraphrase wird die Virtuosität auf die Spitze getrieben und ironisch hinterfragt“ (S. 120).

Acht große Lebensabschnitte Max Regers beschreibt die Verfasserin: I. Entwicklung und Ausbildung – März 1873 bis Februar 1893; II. Freischaffend in Wiesbaden – März 1893 bis Juni 1898; III. Selbstfindung in Weiden – Juni 1898 bis August 1901; IV. Provokateur in München – September 1901 bis Ende 1904; V. Der ewige Oppositionelle – München Mai 1904 bis März 1907; VI. Leipziger Reifezeit – April 1907 bis Oktober 1911; VII. Hofkapellmeister in Meiningen – November 1911 bis April 1915 und VIII. „Freiheit ist nur in dem Reich

der Träume, und das Schöne blüht nur im Gesang" – Jena März 1915 bis Mai 1916. Interessant sind Regers Begegnungen mit zahlreichen Musikern und Komponisten, darunter Hugo Riemann, Ferruccio Busoni und Karl Straube, aber auch seine Auseinandersetzungen mit den Verlegern Lauterbach & Kuhn, C. F. Peters und Simrock.

Aus jeder Seite des Buches spricht die enorme Quellenkenntnis der Autorin, zu jedem Werk und Ereignis werden die passenden Dokumente zitiert, die sich wunderbar ergänzen. Das sorgfältig angelegte Register, aufgeteilt in Werke, Personen und Institutionen, ermöglicht es, ganz gezielt ausgewählte Stellen zu lesen. Der Buchtitel *Werk statt Leben* lässt in seiner Doppeldeutigkeit aufhorchen. Die Verfasserin erläutert ihn ausführlich: „Der Missdeutung als romantisch-heroischer Topos ausgeliefert, erweist er [der Titel] sich erst durch die Lektüre als zutreffend für diese spezielle Komponistenexistenz, die sich ausschließlich um Musik drehte und für jede Form von Musikmachen – Komponieren, Korrigieren, Bearbeiten, Unterrichten, Klavierspielen und Dirigieren – eine so beherrschende Rolle einnahm, dass Freizeit, Gesundheit, Familie und Freundschaften zurückstehen mussten, und dies so sehr, dass die Werke zum wirklichen Leben wurden und diesem Sinn verliehen" (S. 11).

In der Biographie geht es gleichermaßen um Werk und Leben. Susanne Popp versucht, Zusammenhänge herzustellen und plausibel zu machen. Die Werkanalysen sind unaufdringlich in den Text eingeflochten: „Im Autograph der *Chaconne* schreibt der Komponist deutlich und mit roter Tinte neben die Tempobezeichnung *Largo* die Vortragsanweisung *Non kratzioso*, die der Notenstecher nicht in seinem Repertoire hatte, für einen Schreibfehler hielt oder auch geflissentlich übersah. Dabei gibt sie ein gutes Beispiel für Regers treffenden Wortwitz: bei aller technischen und musikalischen Herausforderung durch die über zwei Oktaven verlaufenden Arpeggien und Doppelgriffe, die chromatisch-changierende Tonalität und ständig wechselnde Dynamik sollen die Interpreten auch noch schön spielen!" (S. 231).

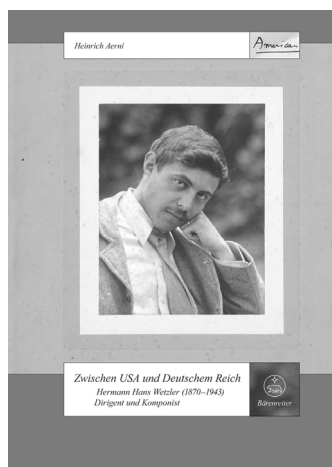
Die Biographie ist übersichtlich und erstaunlich kleinteilig gegliedert. Dass es keine überlangen Kapitel, sondern eine feine Struktur aus überschaubaren Abschnitten gibt, ist bei der großen Fülle stark verdichteter Informationen sehr angenehm. Leider gibt es relativ wenige Abbildungen; diese muss der Leser unter Verwendung eines dem Buch beigefügten Links im Internet auf dem „Bild- und Klangportal zu Max Reger" anschauen. Das mag während der Lektüre etwas umständlich sein, hat aber den Vorteil, dass die digitalen Bilder farbig sind und es die Möglichkeit des Bild-Downloads gibt. Das Buch liest sich sehr flüssig und ist für den Reger-Kenner wie für den interessierten Laien ein Gewinn.

Almut Ochsmann

Heinrich Aerni

Zwischen USA und
Deutschem Reich.

Hermann Hans Wetzler
(1870–1943). Dirigent und
Komponist.



Kassel: Bärenreiter 2015
(Schweizer Beiträge zur Mu-
sikforschung. 22). 476 S., Ill.,
Notenbsp., kart., 37,95 EUR
ISBN 978-3-7618-2358-3

Hermann Hans Wetzler (1870–1943) zählt heute zu den vergessenen Dirigenten und Komponisten. Was ihn indes so interessant macht, sind sozialgeschichtliche Aspekte, und das in gleich mehrfacher Hinsicht.

Geboren in Frankfurt am Main, verlebte Wetzler seine Kindheit in Amerika, kehrte zur musikalischen Ausbildung nach Frankfurt an das Hoch'sche Konservatorium zurück, ehe er wieder in die USA übersiedelte, um ab 1905 erneut in Deutschland tätig zu sein. Nach Stationen als Kapellmeister u. a. in Hamburg, Elberfeld, Riga und Köln bekleidete er seit 1925 keine offizielle Stellung mehr. Nachdem er zeitweise in der Schweiz gewohnt hatte, ging er 1940 nach New York, wo er drei Jahre später starb.

Wetzler gehörte zu den Künstlern, denen es nicht gelang, in Spitzenpositionen vorzudringen. Als Dirigent wirkte er an kleinen und mittleren Häusern und hatte bei Bewerbungen gegenüber Konkurrenten wie Wilhelm Furtwängler und Otto Klemperer das Nachsehen. Als Komponist hinterließ er ein schmales Œuvre (Lieder, Orchesterwerke, eine Oper), das weniger aus innerer Berufung entstand, sondern vor allem dem Gelderwerb diente. Eher traurige Berühmtheit erlangte Wetzler postum, weil er das Vorbild für die Figur des Musiklehrers Wendell Kretzschmar aus Thomas Manns *Doktor Faustus* abgab – jenes Lehrers, dem mit seinem Orgelspiel und seinen Vorträgen Misserfolge beschieden waren und der vor allem durch sein Stottern in Erinnerung blieb.

Die Grundlage des Buches von Heinrich Aerni bildet seine Dissertation an der Universität Zürich (2012). Was den Band zu einer spannenden Lektüre macht, ist die Tatsache, dass der umfangreiche Nachlass Hermann Hans Wetzlers (bestehend aus 10.000 Briefen, zudem Rezensionen, Dirigierpartituren etc.; Zentralbibliothek Zürich) in umfassender Weise ausgewertet wurde. Immer dicht an den Quellen (Briefe u. a. von Richard Strauss und Clemens von Franckenstein, der Briefwechsel mit Wetzlers Ehefrau Lini sowie der späteren Lebensgefährtin Doris Oehmigen), erhält der Leser Einblick in die sozialen Bedingungen des Musikerberufs zwischen 1890 und 1940, weniger in die innere Verfasstheit eines Musikers.

Das Buch gliedert sich in drei Teile. Der erste Teil schildert die wesentlichen Etappen von Wetzlers Tätigkeit, bei der bis 1925 stets das Dirigieren im Mittelpunkt stand. Demnach war der musikalische Alltag in der Provinz im Wesentlichen von zwei Dingen bestimmt: Konkurrenz und Geld. Weil Wetzler sowohl in Nordamerika als auch in Deutschland wirkte, wird zudem deutlich, wie unterschiedlich diesseits und jenseits des Atlantiks der Musikbetrieb funktionieren konnte. In Amerika ging es darum, Mäzene zu finden,

die freiberuflichen Musiker, die von mehreren ad hoc zusammengestellten Orchestern umworben wurden, bei der Stange zu halten und die Ansprüche von Komponisten, Publikum und Konzertveranstaltern auszubalancieren. In Deutschland hingegen hatte es Wetzler zwar mit fest angestellten Musikern zu tun, doch kam es auch hier regelmäßig zu Problemen – im Falle Wetzlers steigerten sie sich durch sein oft unzureichendes Dirigat zu Auseinandersetzungen, die schließlich zum Abschied vom Kapellmeisterdasein führten. So beklagten sich die Musiker und Sänger in Riga über Wetzlers mangelnde Routine und seine „verschwommene und unklare Führung des Dirigentenstabes“ (S. 75).

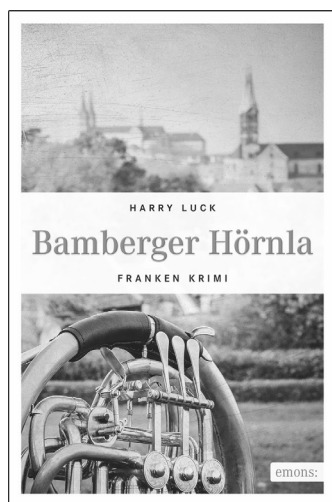
Da etliche Dirigierpartituren mit umfangreichen Eintragungen im Nachlass aufbewahrt werden, lassen sich Wetzlers Auffassungen über die Interpretation von eigenen wie fremden Werken gut rekonstruieren. Im zweiten Teil des Buches gelingt es dem Autor zu zeigen, wie differenziert Wetzler den Notentext musiziert sehen wollte (etwa am Beginn der *Zauberflöte*, der mit einer ausgefeilten Dynamik versehen wurde) und welche Debatten über die richtige Phrasierung, Dynamik oder das Tempo geführt wurden. Gleichwohl scheiterte der Anspruch an der musikalischen Wirklichkeit und mangelnder Kommunikation, was nicht zuletzt Wetzler selbst zu verantworten hatte.

Im Unterschied zu den Abschnitten über die biographischen Stationen und seine Tätigkeit als Dirigent bleibt der Teil über Wetzlers Kompositionen etwas blass. Zwar schreibt Aerni in der Einleitung, dass die Kompositionen vor allem aus mentalitätsgeschichtlicher Perspektive betrachtet werden und eher die Frage thematisiert werden solle, welche Motivation es für das Komponieren jeweils gab und wie sich diese im Werk niederschlug, doch hätte man sich bisweilen eine präzisere Darlegung darüber gewünscht, woran sich etwa das diagnostizierte Strauss-Epigonentum (vgl. S. 217) festmachen lässt. Dennoch wird deutlich, wie stark Wetzler die kompositorische Faktur wie Stilistik den Ausführenden anpasste und seine Werke etwa durch entsprechende Sujets, Klangmalerei und Formstrategien „auf Erfolg hin komponiert(e)“ (S. 219). Nach 1925 und vollends nach 1933 (Wetzler hatte jüdische Vorfahren) wurde Wetzlers Situation immer prekärer. Der erhoffte Opernerfolg war ausgeblieben, die Durchsetzung von Aufführungen immer schwieriger geworden, sodass sich Wetzler entschloss, mit Vorträgen in Basel zu reüssieren. Hier fühlt man sich an Anton Webern erinnert, der zur selben Zeit ganz ähnliche Strategien ergriff. Und tatsächlich kreuzten sich einmal ihre Wege, wenngleich nur virtuell (1938 war ein Werk Wetzlers durch die BBC abgelehnt worden, während mit der Kantate *Das Augenlicht* ein Werk Weberns zur Aufführung angenommen wurde, wie Wetzler bitter vermerkte).

Aernis Buch, das mit einem umfangreichen Anhang und Abbildungsteil versehen ist, will keine Biographie im herkömmlichen Sinn sein. Das gereicht ihm zum Vorteil, denn auf diese Weise gelingt es dem Autor, Bausteine zu einer Musik- und Dirigierkultur jenseits einer Geschichte großer Namen und Werke vorzulegen, und es bleibt zu wünschen, dass aus ähnlicher Perspektive noch weitere Bücher folgen.

Ullrich Scheideler

Harry Luck
Bamberger Hörnla. Franken
Krimi.



Köln: Emons Verlag 2015. 192
S., Broschur, 9.90 EUR
ISBN 978-3-95451-530-1

Der Kölner Verlag Emons, der vor allem aufgrund seiner bereits knapp 250 Titel *111 ... die man gesehen haben muss (111 Orte in Augsburg ..., 111 Kölner Kneipen ...)* bekannt sein dürfte, hat sich auf die Vermarktung regionalbezogener Literatur spezialisiert. Auf seiner Website gibt es sogar die Möglichkeit, über Karten- oder Listeneinstieg bestimmte Regionen herauszufiltern. Für Franken beispielsweise sind derzeit 30 Krimis gelistet – getoppt nur von Oberbayern. Praktischerweise kann man unter der Rubrik „Krimi-Genre“ neben „Rotlichtmilieu“, „Mittelalter“, „Politik“ und „Alpen“ auch den Begriff „Musik“ abfragen: Dort findet man nicht nur das *Bamberger Hörnla*, sondern auch die *Luzerner Todesmelodie* mit einem exzentrischen Geiger als Verdächtigtem, den *Tod in zwei Tonarten*, der während des Rheingau Musik Festivals spielt, oder den Titel *Canone vocale*, dessen mörderische Geschichte aus der Sicht einer oberbayerischen Weinwirtin und Chorsängerin erzählt wird.

Der Politikwissenschaftler Harry Luck, von Hause aus Journalist, hat bei Emons bereits zahlreiche Oberbayern-Krimis veröffentlicht. Nun ist er von München nach Bamberg umgezogen und hat folgerichtig auf Franken-Krimis umgesattelt.

In seinem ersten Franken-Krimi *Bamberger Hörnla* paart sich der scharfe Blick des Zugezogenen mit der Liebe zum Detail und reichlich fränkischem Lokalkolorit. Dieser Ansatz wird durch die Charakterisierung des Ich-Erzählers Kommissar Horst Müller manifest, der zudem im wahrsten Wortsinne wie ein „Spießler aus dem Buche“ daherkommt – genau genommen aus einem anderen Buch des Autors: In *Wie spießig ist das denn?* (2013 beim Verlag Blanvalet erschienen) entlarvt Harry Luck laut Annotation „über 70 als ‚total spießig‘ diffamierte Tätigkeiten, Angewohnheiten, Lebensmittel, Kleidungsstücke usw. [...] ihres Negativ-Images: von Apfelschorle über Frühbucherrabatt und Mülltrennung bis hin zu Tischabfallbehälter und Warmduscher.“

Im *Bamberger Hörnla* wird Kommissar Müller als Besucher eines Konzertes der Bamberger Symphoniker Zeuge des unnatürlichen Todes der Fagottistin. Nicht nur in deren Spind, auch bei

Bamberger Persönlichkeiten werden anschließend geköpft, Gartenzweige gefunden. Bald gibt es ein weiteres Mordopfer aus dem Kreis des Orchesters, und Müller muss mit seiner jungen Kollegin Paulina Kowalska, deren Charakter dem seinen völlig gegensätzlich ist, viele Spuren verfolgen und entwirren, ehe der Fall gelöst wird.

Kommissar Müller ist ein geschiedener Beamter, trinkt am liebsten Apfelschorle, hat – dank eines akkubetriebenen Tischstaubsaugers – einen sauberen und aufgeräumten Schreibtisch, geht zu Chris de Burgh-Konzerten, sieht den *ZDF-Fernsehgarten*, war früher ABBA-Fan, siezt die Kollegen, mag keine Krimis außer *Tatort* und *Derrick*, trinkt an Alkohol höchstens Eierlikör und freut sich über ein CD- und Musikkassettengeschäft in der Fußgängerzone als „Oase im Zeitalter von MP3, Spotify, Soundcloud“. Ein gewisser culture clash ist bei dem Mord an der Fagottistin also vorprogrammiert – bevorzugt der Kommissar doch im musikalischen Bereich eher *Rondo Veneziano*, André Rieu und Richard Clayderman; immerhin erkennt er Beethovens *Schicksalsymphonie* am Anfangsmotiv.

Man lernt im Laufe der Enthüllungen nicht nur, was genau die gebackenen Bamberger Hörnla auszeichnet, sondern blickt auch recht ausführlich hinter die Kulissen der Bayerischen Staatsphilharmonie, sodass der musikalische Aspekt des Krimis einen bestimmenden Teil einnimmt. Gewisse Ungenauigkeiten sind dabei eine seltene Ausnahme, etwa der „Stapel Noten der Fünften Symphonie von Beethoven“, der auf dem Couchtisch der Fagottistin liegt und damit recht weit vom „Übungszimmer im Dachgeschoss“ entfernt ist. Auch einen gehörigen Seitenhieb auf regionale Kunstaktionen gönnt sich Autor Harry Luck. Wir haben es bei ihm offenbar nicht nur mit einem guten Rechercheur, sondern zudem mit einem humorvollen, ironischen Verfasser zu tun, der uns schnell in die Atmosphäre der Welterbestadt Bamberg hineinzieht.

Wie es sich für einen Journalisten gehört, sind die zugrundeliegenden Recherchen äußerst stimmig und ihre Wiedergabe bildhaft – das reicht bis in die Beschreibung des Etiketts auf der Flasche mit dem – selbstverständlich – trockenen fränkischen Silvaner-Kabinett-Wein. Dies gilt auch für den Musikaspekt: Wie häufig kommen sonst in Kriminalromanen reale zeitgenössische Kammermusik-Stücke vor?

Die vielen ausgelegten Verdachtsmomente lassen die Spannung bei der unterhaltsamen Lektüre nicht sinken, sodass man auf den nächsten Krimi von Harry Luck neugierig sein kann – auch ohne Musikbezug. Der für den Sommer angekündigte Folgetitel wird wohl kaum ein musikalisches Setting haben: Er wird *Bamberger Fluch* heißen, und es soll darin um Hexenwahn gehen.

Cordula Werbelow