

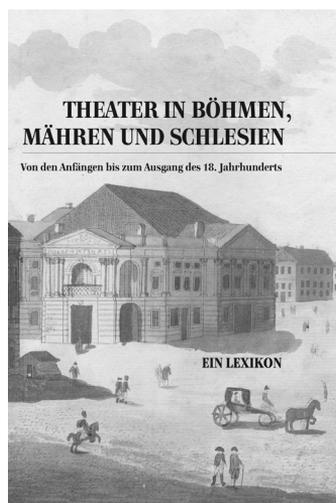
Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts.

Ein Lexikon.

Hrsg. von Alena

Jakubcová und Matthias J.

Pernerstorfer.



Wien: Verl. der Österr. Akad. der Wiss. 2013 (Theatergeschichte Österreichs. X/6). Neu bearb., dt.-sprachige Ausg., XXIII u. 894 S., 182 Abb., 109.00 EUR ISBN 978-3-7001-6999-4

Der Ansatz, regionale Geschichtsschreibung lexikalisch aufzubereiten, ist in der Musikwissenschaft nicht gerade verbreitet – und das hat letztlich auch seine guten Gründe. Immerhin können Entwicklungslinien, die über Biographien und Institutionsgeschichten hinausreichen, in der Regel am besten in zusammenhängenden monographischen Texten dargestellt werden, während eine Sammlung lexikalischer Artikel hier nur dann gewinnbringend ist, wenn die Artikel von den Herausgebern klug ausgewählt und sorgfältig zueinander in Beziehung gesetzt werden – gerade wenn, wie im vorliegenden Band, mehrere Dutzend Autoren beteiligt sind. Eben diese Herausforderung haben Alena Jakubcová und Matthias J. Pernerstorfer mit ihrem Lexikon *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien* hervorragend gemeistert. Dabei standen sie nicht allein vor der Aufgabe, eine überwältigende Datenmenge zu systematisieren. Vielmehr vertritt die Publikation den Anspruch, auch „bisher nicht berücksichtigte Quellen“ vorzustellen, sodass „dieses Lexikon zu einer Reihe von neuen Forschungsarbeiten geführt“ hat (S. IV).

Dieser Anspruch, der sich in den durchweg gut recherchierten und ansprechenden Darstellungen der einzelnen Artikel bestätigt findet, hängt ganz entscheidend mit der bisherigen Forschungsgeschichte zusammen. Oscar Teubers inzwischen 130 Jahre alte Darstellung der *Geschichte des Prager Theaters* (1883–1888) ist in ihrer dreibändigen Anlage zwar durchaus ausführlich, beleuchtet aber freilich nur einen Ausschnitt der im vorliegenden Lexikon betrachteten geographischen Räume und beschränkt sich ganz wesentlich auf die Quellenüberlieferung in den Prager Archiven. Eine Ausweitung des Themenfeldes bot die von 1968 bis 1983 erschienene vierbändige *Dějiny českého divadla* („Geschichte des tschechischen Theaters“), deren Inhalte für das Lexikon um biographische Aspekte einerseits und um „das Thema der Mehrsprachigkeit des Theaters“ andererseits ergänzt wurden.

Das Lexikon erschien 2008 in tschechischer Sprache und liegt nun auch in einer – aktualisierten und um neue Quellenfunde ergänzten – deutschsprachigen Fassung vor. Damit relativiert sich erheblich ein wesentliches Hindernis für die Beschäftigung deutscher und österreichischer Wissenschaftler mit den tschechischen Theaterbühnen: die Sprachbarriere. Dies ist insofern von Bedeutung, als uns die Direktoren der Theater- und Operngesellschaften, die Dramatiker, Librettisten, Komponisten, Schauspieler, Sänger, Tänzer, Puppenspieler und bildenden Künstler, deren Lebensmittelpunkt in Prag oder Brünn lag oder die hier zumindest regelmäßig auftraten, auch auf den Bühnen der angrenzenden Zentren – in Wien, Graz, Dresden oder Leipzig – immer wieder begegnen.

Die biographischen Artikel beschränken sich daher auch nicht allein auf das Wirken dieser Personen in Böhmen, Mähren und

Schlesien, wobei mit Blick auf den Titel des Bandes manchmal eine stärkere Fokussierung wünschenswert gewesen wäre. Gerade in den Einträgen zu ohnehin gut erforschten Komponisten und Librettisten – Caldara, Gluck, Fux, Metastasio oder Mozart – findet sich zum Teil ein Missverhältnis zwischen den allgemein biographischen Beschreibungen und der Bedeutung dieser Persönlichkeiten für die Länder, dem sich das Lexikon widmet. Statt dieser biographischen Ausführlichkeit hätte man beispielsweise lieber mehr Konkretes darüber erfahren, warum, wo und in welchem Umfang „einige böhmische und mährische Musiksammlungen [...] wertvolle musikalische Quellen zu Gluck“ aufbewahren (S. 223). Andererseits findet sich diese Breite der biographischen Aufarbeitung auch dort – und an diesen Stellen ist sie besonders willkommen –, wo weniger bekannte Persönlichkeiten erstmals eine kondensierte Würdigung erfahren; dies umso mehr, wenn sie in *New Grove* oder *MGG* vergessen wurde. Gerade hier ist eine Einordnung der Aufenthalte in Böhmen, Mähren und Schlesien in das überregionale Wirken besonders gut gelungen.

Neben der soliden inhaltlichen Aufbereitung besticht der Band durch eine ansprechende äußere Gestalt. Eine intelligente Auswahl zahlreicher Schwarz-Weiß-Abbildungen in schöner Qualität – Theater- und Opernzettel, Szenenbilder, Librettotitel und Porträtstiche – begleitet die Texte und vermittelt ein lebendiges Bild des einstigen Theaterlebens. Ein ausführliches Abbildungsverzeichnis mit detaillierter Quellenbeschreibung und weiterführenden Literaturhinweisen verleiht den Abbildungen den entsprechenden wissenschaftlichen Rahmen. Personen-, Orts- und Stückeregister und ein Verzeichnis der Artikel unterstreichen die hervorragende redaktionelle Arbeit der Herausgeber; zusammen mit den zwei (!) Lesebändchen erlauben sie einen mühelosen Einstieg in die Lektüre und eine sichere Handhabung des immerhin knapp 900 Druckseiten starken Bandes.

Manuel Bärwald

Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin im 19. Jahrhundert.

Hrsg. von Freia Hoffmann
und Volker Timmermann.

Wer sich mit der Musikgeschichte des 19. Jahrhundert beschäftigt, besonders mit Themen der Frauen- und Geschlechterforschung in diesem Zeitraum, aber auch mit der Interpretationsgeschichte, sollte diese Sammlung von Quellentexten unbedingt zur Kenntnis nehmen. Die Herausgeberin Freia Hoffmann ist durch zahlreiche Publikationen eine seit Langem ausgewiesene Spezialistin auf dem Gebiet der Frauen- und Geschlechterforschung. Ihr Mitherausgeber Volker Timmermann gehört als wissenschaftlicher Mitarbeiter zum Bremer Sophie Drinker Institut, das sich ebenfalls dieser Thematik verschrieben hat. Beide haben 167 Texte aus deutschen, französischen und



Hildesheim u. a.: Olms 2013
 (Studien und Materialien zur
 Musikwissenschaft. 77). 326 S.,
 Abb., brosch., 19.80 EUR
 ISBN 978-3-487-15020-8

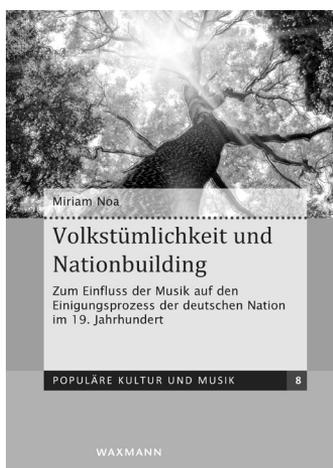
englischen Tageszeitungen und Musikzeitschriften, Monographien, Sammelwerken und sogar einer Reisenovelle nach folgenden Kriterien zusammengestellt: 24 Texte zu allgemeinen Ansichten und zur Ausbildungssituation; 85 Texte zu den Instrumenten: Klavier, Violine, Violoncello, Harfe und Gitarre, Orgel, Blasinstrumente. Den Weg „Von der Kammermusik zum Orchester“ dokumentieren 28 Texte. Konkretisiert wird dieser Weg mit 12 Texten zum „Bläserensemble von Alphonse Sax“ und mit 18 Texten zum „Wiener Frauenorchester“. Jedem Abschnitt ist eine Zeichnung vorangestellt, ausgewählt aus der Literatur des 19. Jahrhunderts. Anmerkungen zu Personen, Institutionen und zu weiterführender Literatur befinden sich erfreulicherweise auf den entsprechenden Seiten. Zu sämtlichen Namen, die in den Quellentexten auftauchen, werden die Lebensdaten (sofern bekannt) und die entsprechenden Tätigkeitsfelder mitgeteilt. Es gibt ein Namens- und ein Sachregister.

Den 167 Quellentexten ist eine Einleitung vorangestellt. Beide Herausgeber betonen hier zu Recht, dass das Thema „die ‚Frau am Instrument‘ [...] spätestens seit dem 18. Jahrhundert und bis heute Reaktionen auslöst, die Musikpraxis von Mädchen und Frauen einschränkt, Bildarstellungen prägt und Berufswege von Musikerinnen mitbestimmt.“ (S. 8) Umso wichtiger ist es, sich mit den im 19. Jahrhundert geäußerten Ansichten von Musikkritikern, Musikliebhabern und allgemein Musikinteressierten auseinanderzusetzen. Die Textauswahl belegt den steinigen Weg, den Mädchen und Frauen im 19. Jahrhundert zurückgelegt haben, bis z. B. Eduard Hanslick, der gefürchtete Wiener Musikkritiker, eine „Mitwirkung“ der „Frauenwelt [...] im Orchester“ (S. 245) befürwortete. Geschlechtsspezifische, ästhetische und gesellschaftlich-soziale Argumente belegen in den 167 Texten das ganze Meinungsspektrum zum Thema. Wird 1876, mit Berufung auf „die allgemeinen Naturbestimmungen“ (S. 96), konstatiert, dass „die Thaten des schönen Geschlecht im Wettkampfe mit denen des starken doch nur den zweiten Preis sich zu gewinnen pflegen“ (S.106), so heißt es bereits von 1860, man solle doch endlich „die äußerliche Persönlichkeit und die Kunstleistung in ihrem Zusammenwirkung auf das Publicum“ (S. 182) sehen. Großartig dann, wie der beherzte Alphonse Sax 1865 nicht nur einen „Lehrgang der Blechblasinstrumente für das weibliche Geschlecht“ (S. 281) ins Leben ruft, sondern ein überall bewundertes Frauenorchester gründet. Zur gleichen Zeit werden die „Leistungen der Damen“ des Wiener Frauenorchesters „mit großem Beifall – und zwar nicht aus bloßer Galanterie – ausgezeichnet“ (S. 295). Am Ende des 19. Jahrhunderts hatten sich die musizierenden Frauen, allen Widerständen zum Trotz, durchgesetzt. Doch zur Gleichberechtigung war (und ist) es immer noch ein weiter Weg.

Ingeborg Allihn

Miriam Noa

Volkstümlichkeit und Nationbuilding. Zum Einfluss der Musik auf den Einigungsprozess der deutschen Nation im 19. Jahrhundert.



Münster u. a.: Waxmann 2013
(Populäre Kultur und Musik. 8).
374 S., brosch., 39.90 EUR
ISBN 978-3-8309-2730-3

Die Wechselwirkung zwischen Musik und nationaler Identität hat in den letzten Jahren in der Musikwissenschaft zunehmend an Aufmerksamkeit gewonnen. Miriam Noa widmet sich in ihrer im Jahr 2012 an der Humboldt Universität zu Berlin angenommenen Dissertation *Volkstümlichkeit und Nationbuilding* der Frage, „welchen Einfluss das musikalische und literarische Schaffen im 19. Jahrhundert, ganz besonders in seiner Hinwendung zu den sozialen Grundschichten des ‚Volkes‘, auf den Einigungsprozess der deutschen Nation hatte, in welchem Zusammenhang also Volkstümlichkeit und der Prozess des deutschen Nationbuildings stehen“ (S. 8).

Die Arbeit ist dreigeteilt. Nach einer Einleitung beschäftigt sich die Autorin in Teil I „Von den *Stimmen der Völker* zur Musik in und für die Gesellschaft“ zunächst mit zwei Denkern des 18. Jahrhunderts, Jean-Jacques Rousseau und Johann Gottfried Herder, dann mit zwei Autoren des mittleren 19. Jahrhunderts, dem Musikschriftsteller Theodor Hagen und dem Volkskundler Wilhelm Heinrich Riehl. In Teil II widmet sich Noa einleitend den zentralen Volksliedsammlungen des 19. Jahrhunderts (*Mildheimisches Liederbuch*, *Des Knaben Wunderhorn*, die Sammlungen der Brüder Grimm), bevor sie sich dann einem Korpus von 192 Gebrauchsliederbüchern aus dem Zeitraum 1806 bis 1870 zuwendet, um auf dieser Grundlage einen „Liederkanon“ der Zeit herauszuarbeiten. Teil III eröffnet eine nochmals neue Perspektive auf die Fragestellung, indem Noa das Œuvre der Komponisten Franz Schubert, Ludwig van Beethoven, Robert Schumann und Johannes Brahms auf Aspekte der Volkstümlichkeit hin untersucht.

Bereits die grobe Inhaltsübersicht legt die wesentlichen Probleme der Publikation offen: Die Thematik ist zu breit und zu unbestimmt angelegt. Die einbezogenen Untersuchungsfelder sind zu umfangreich und bedürften verschiedener Einzelstudien. Eine grundlegende Schwierigkeit liegt zudem darin, dass das Ziel der Arbeit nicht klar genug definiert ist. Die Autorin möchte den Zusammenhang zwischen Volkstümlichkeit und Nationbildung darstellen, dabei bleiben beide Phänomene denkbar unbestimmt. „Volkstümlichkeit“ zum Beispiel scheint ein Ideal der Einfachheit zu sein (Rousseau), spiegelt sich ebenso im Interesse an vermeintlichen Produkten des Volks (Herder u. a.), steht in Zusammenhang mit gesellschaftskritischen Beobachtungen (Hagen), wird mit Fragen der Herkunft und politischen Einstellungen vermischt (Schubert, Beethoven) etc. Die verschiedenen Erscheinungsformen der Volkstümlichkeit werden weder klar abgegrenzt, noch wird erläutert, wie sie zusammenhängen, noch werden sie im Hinblick auf einen Prozess des Nationbuildings bewertet. Hier zeigt sich das zweite zentrale Problem: Der Begriff „Nationbuilding“, gemeint ist die Herausbildung einer nationalen Identität, wird nach ausführlichen historischen Erläuterungen zu den Begriffen „Volk“

und „Nation“ nur knapp eingeführt. Es bleibt unklar, wie Prozesse des Nationbuildings ablaufen können, von wem sie gesellschaftlich getragen werden, welche Rolle Literatur und Musik darin gegebenenfalls spielen und vor allem, wie diese Prozesse erfasst werden können. Ein Rückgriff auf entsprechende Untersuchungen benachbarter Disziplinen hätte hier sehr ergiebig sein und eine klare Richtung für die Studie liefern können. /1/

Die breite Anlage der Arbeit führt zwangsläufig dazu, dass vieles an der Oberfläche bleibt. Die Ausführungen zu Rousseau, Herder, zu dem *Mildheimischen Liederbuch*, zu *Des Knaben Wunderhorn* und den Sammlungen der Brüder Grimm stützen sich weitgehend auf ausgewählte Sekundärliteratur, ohne wesentlich Neues herauszuarbeiten. Eine größere Eigenständigkeit zeigt die Autorin in den Untersuchungen zu den Schriftstellern Hagen und Riehl und ihren bisher wenig beachteten theoretischen und belletristischen Texten. Leider fallen die Ergebnisse wenig differenziert aus. So operiert Noa zum Beispiel unreflektiert mit den für die Zeit zentralen Begriffen „Dilettanten-“ und „Virtuosentum“ und macht vor allem auch nicht deutlich, wo sie Verbindungen zur Volkstümlichkeit sieht (z. B. S. 111, 124 f., 139, 142). Mit erstaunlicher Unbekümmertheit leitet die Autorin in dem Kapitel zu Hagen und Riehl über ihr fehlende Informationen hinweg. So konstatiert sie zum Beispiel mit leichtem Bedauern die „Unauffindbarkeit der ‚New York Weekly Review‘, deren Redakteur Hagen angeblich gewesen sein soll“ (S. 100 f.). Mittels einer gänzlich unaufwändigen Recherche im WorldCat (www.worldcat.org) lässt sich die Zeitschrift unter mehrfach wechselnden Titeln, zunächst *New York Musical Review and Gazette* später unter anderem *New York Weekly Review of Music, Drama, Literature, Fine Arts, and Society* in verschiedenen US-amerikanischen Bibliotheken nachweisen. Das Blatt, dessen Herausgeber Hagen zeitweilig war, liefert biographische Informationen zu seiner Person sowie theoretische Abhandlungen und Kompositionen von ihm.

Einen Hauptteil der Arbeit bildet die Auswertung von 192 Gebrauchsliederbüchern aus dem Zeitraum 1806 bis 1870 auf der Basis der Quellensammlung des Deutschen Volksliedarchivs (DVA) Freiburg. An dieser Stelle kommt die Autorin dem Volk als Gruppe, die eine Nation konstituiert und ein Nationalgefühl ausbildet, am nächsten. Das Material ist für die Thematik von hohem Quellenwert, der von der Autorin jedoch nur ansatzweise ausgeschöpft wird. Noa startet, „um weitergehende Forschungen auf diesem Gebiet zu erleichtern“ (S. 187), mit einem Katalog der für die Arbeit genutzten Liederbücher. Die Abgrenzung des Materials ist unscharf: erläutert die Autorin auf der einen Seite, auf Liederbücher, die sich an bestimmte Gruppen wenden, zu verzichten – sie verweist dabei explizit

auf Freimaurerlieder und Turnerlieder (S. 183) –, führt sie auf der anderen Seite Sammelwerke für genau diese Zielgruppen doch auf (z. B. Nr. 97, 103, 110, 124, 128, 138, 146). Der Katalog ist wahrhaft minimalistisch angelegt. Die knappe Titelaufnahme umfasst im Wesentlichen Titel, Herausgeber, Auflage, Ort, Jahr. Durch eine Kennzeichnung „T“ bzw. „N“ werden reine Textbände von Bänden mit Noten unterschieden. Es folgt ein Kürzel für jeden Band, dessen Herkunft und Funktion unklar ist, sowie die Signatur des DVA. Bei einigen Bänden finden sich ferner freie Erläuterungen zu Umfang (z. B. S. 187: „das winzige, dünne Bändchen“) und Aufbau der Publikation sowie Angaben zu weiteren Besonderheiten. Einheitliche Kriterien mit objektiven Angaben wären für die Beschreibung der Liederbücher wünschenswert gewesen und hätten eine wesentliche Grundlage für eine Analyse des Bestands liefern können.

Noa arbeitet im Folgenden einen Liederkanon von 12 Titeln heraus, der sich im Wesentlichen auf die Verbreitung der Lieder stützt, wobei die Autorin auch mit subjektiven Einschätzungen arbeitet. So wurden einige Lieder zum Beispiel als „thematisch' unpassend“ eingestuft (S. 242). Die Top 12 werden unter Verwendung der Dokumentationen des DVA (zum Teil bereits publiziert im Liederlexikon: www.liederlexikon.de) in Hinsicht auf ihre Entstehung und Verbreitung einzeln betrachtet. Als Leser vermisst man eine Rückbindung dieser Untersuchungen an die Fragestellung zu Volkstümlichkeit und Nationbuilding.

Warum die Autorin sich in einem dritten Teil noch den Komponisten Schubert, Beethoven, Schumann und Brahms zuwendet, ist nicht recht nachvollziehbar. Zu jedem Komponisten wäre eine eigene Untersuchung denkbar. So beschränkt sich Noa auf Aussagen zur sozialen Herkunft und zu groben politischen Einordnungen, die sicher noch weiter zu durchleuchten wären, und schließt mit oberflächlichen Bemerkungen zu einzelnen Werken. Es ist geradezu selbstverständlich, dass die vorhandene Sekundärliteratur nicht in angemessener Weise berücksichtigt werden konnte.

Das Unbehagen, welches sich bei der inhaltlichen Beschäftigung mit der Arbeit einstellt, setzt sich leider bei der Betrachtung ihrer Form fort. Stichprobenartige Überprüfungen der Registereinträge offenbaren zahlreiche Unstimmigkeiten. So führen zum Beispiel folgende Seitenzahlen zum Namen Theodor Hagen ins Leere: S. 134, 142, 202, 212, 299, 321, 338, 351. Auf S. 90 ist nicht Theodor Hagen, sondern Friedrich Heinrich von Hagen erwähnt.

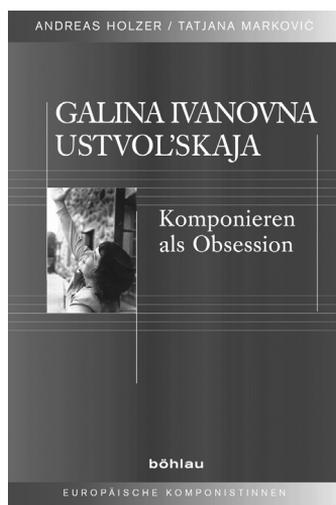
Mit wahren Interesse und großer Neugierde habe ich das Buch aufgeschlagen, da der Themenkomplex „Musik und Nationbuilding“ viel Spannendes verspricht. Die Lektüre hinterließ jedoch zahlreiche Fragezeichen.

Barbara Wiermann

1 Siehe zum Beispiel die Ausführungen zum Nationbuilding von Thomas Stamm-Kuhlmann in: „Arndts Beitrag zur Definition der ‚Nation‘“, in: *Ernst Moritz Arndt (1769–1860). Deutscher Nationalismus – Europa – transatlantische Perspektiven*, hrsg. von Walter Erhart und Arne Koch, Tübingen 2007, S. 17–29, besonders S. 20–21.

**Andreas Holzer und
Tatjana Marković**

Galina Ivanovna
Ustvol'skaja. Komponieren
als Obsession. Mit einem
Essay und einer Wortsäule
von Edu Haubensack.



Köln u. a.: Böhlau 2013 (Europäische Komponistinnen. 8).
299 S., Ill., Audio-CD, geb.,
24.90 EUR
ISBN 978-3-412-21031-1

Selten habe ich ein Buch gelesen, in dem die Mühe, die die AutorInnen mit ihrem Gegenstand hatten, deutlicher zutage getreten wäre. Es ist im Fall dieser russischen Komponistin fast unmöglich, die viel zitierten Säulen der Biographik – Leben, Werk und Umfeld – zu einem aussagefähigen Bild zu verarbeiten. Galina Ivanovna Ustvol'skaja hat in ihrem von 1919 bis 2006 währenden Leben alles getan und alles unterlassen, um als Person eine Unbekannte zu bleiben. Fast keine biographischen Mitteilungen, kaum Interviews (und wenn, dann höchst widersprüchliche), keine Pflege von Netzwerken und Kontakten, wenig Konzert- oder Opernbesuche, kaum Auslandsreisen. Ein Leben, von dem im Wesentlichen zu berichten ist, dass die Musikerin am Petersburger Konservatorium bei Šostakovič studierte und selbst ab 1947 an dieser Institution lehrte, dass sie erst mit 38 Jahren die Wohnung ihrer Eltern verließ, 40 Jahre lang mit dem 20 Jahre jüngeren Konstantin Bagrenin zusammenlebte und sich von ihm in einem Vorort von Petersburg – nach dessen Zeugnis – so vollkommen versorgen ließ, dass sie sich nahezu ausschließlich der Komposition widmen konnte. „Hausarbeit, Einkäufe, Gänge zur Post – all das wurde ausschließlich von Bagrenin erledigt; sie habe nicht einmal gewusst, wo sich etwa die Post befände. Selbst die Bedienung des Kassettenrecorders, der noch lange nach der Erfindung der Compact Disc in Verwendung blieb, musste ihr Mann übernehmen“ (S. 135): Komponieren „als Obsession“. Dass sie trotz ihrer Zurückgezogenheit vor allem im Westen einen gewissen Ruf erlangte, ist u. a. den Initiativen von Roswitha Sperber (Festival „Komponistinnen gestern – heute“ 1988, 1991, 1992 in Heidelberg) zu verdanken, die Ustvol'skaja gerne in Anspruch nahm und gleichwohl „Frauenmusik-Festivals“ vehement ablehnte.

Die zweite Säule – das Werk – bietet immerhin einiges Material: sechs Klaviersonaten, fünf Kompositionen, die sie „Sinfonien“ genannt hat (die vierte ist beispielsweise nur mit Trompete, Tam-Tam, Klavier und Altstimme besetzt) und mehrere klein besetzte Werke (den Begriff „Kammermusik“ wies Ustvol'skaja zurück). Von stattlichem Umfang ist allerdings auch die Liste der „von Ustvol'skaja abgelehnten Werke“ (S. 248 ff.), also unveröffentlichter oder von ihr vernichteter Kompositionen. Für die AutorInnen des Buchs stellte sich ein weiteres Problem: Ustvol'skaja lehnte Analysen ihrer Werke ab (S. 114), und wo sich jemand die Mühe machte, historische An-

knüpfungspunkte zu finden, war ihre Reaktion schroff: „Die ‚Minimal Music‘, Schönberg, Webern – all das muss man mir aus irgendwelchen Gründen nachsagen. Und warum nicht Werstowski? [...] Man schreibt über Komponisten, deren Namen ich überhaupt nicht kenne. [...] Welchen altrussischen Wurzeln spürt man, sagen wir, in meinen *Kompositionen* nach? In welchen meiner Werke ist ein altindisches Epos zu hören? Leere Hirngespinnste von Musikwissenschaftlern“ (S. 141).

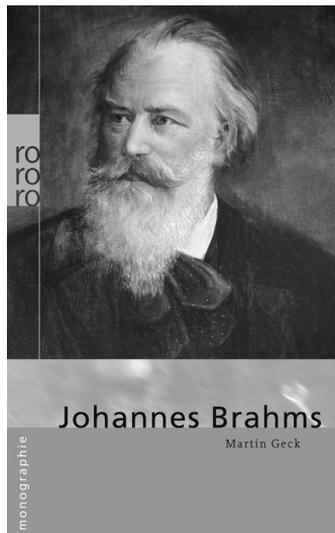
Bleibt noch als dritte Säule das „Umfeld“. Es bot sich eine Vielzahl von Themen, u. a. das sowjetische Schul- und Musikausbildungssystem, Šostakovič als Lehrer, die vielfach wechselnden politischen Restriktionen und Lockerungen, die Religionsausübung in der Sowjetunion. Hier enthält dieses Buch in vieler Hinsicht Aufschlussreiches, vor allem, weil es sich verbreiteten Schwarz-Weiß-Darstellungen verweigert, Zwischentöne, Nischen, Ausnahmen thematisiert. Aber auch da wird die Schwierigkeit deutlich, die Komponistin und ihr Werk nicht nur vielfach zu umkreisen (sie hat sich beispielsweise für Politik nie interessiert), sondern auch gelegentlich einzukreisen. Wieweit etwa Ustvol'skaja „mit der jeweiligen zeitgenössischen Kompositionslandschaft, der sowjetischen wie auch der westlichen, vertraut war“ (S. 146), wird mit etlichen Mutmaßungen beantwortet, etwa auch dem interessanten Hinweis, dass es Hörveranstaltungen des sowjetischen Komponistenverbandes gegeben habe, „wo durchaus auch ‚formalistische Verfehlungen‘ der westlichen Avantgarde-szene angehört und diskutiert worden sind“ (S. 147). „Zwar gibt es keine Hinweise, dass sie je daran teilgenommen hätte, aber auszuschließen ist es auch nicht“ (ebd.).

Man kann also nur bewundern, wie Tatjana Marković und Andreas Holzer mit ihrer Aufgabe fertig geworden sind. In minutiöser Kleinarbeit haben sie Details gesammelt, Zusammenhänge hergestellt, Simplifizierungen widerstanden, Widersprüche benannt, Distanz gewahrt und analytische Befunde formuliert. Am überzeugendsten ist die zweite Hälfte des Buches gelungen, in dem – trotz Ustvol'skajas „Analyse-Verbot“ – Werke unter verschiedenen Gesichtspunkten untersucht werden. Die Kapitel „Kumulation extremer Ausdrucksmittel“, „Reduktion als kritischer Aspekt“, „Antinarrativität?“, „Gattungs- und Formkonzeptionen“ sowie Analysen von Einzelwerken, u. a. im Vergleich zu Šostakovič, verdeutlichen nicht nur Charakteristika von Ustvol'skajas Tonsprache und Gattungswahl, sondern bieten auch sehr lesenswerte grundsätzliche Erörterungen zur Musikanalyse. Dem Buch ist eine CD beigelegt mit zwei Klaviersonaten, der fünften Sinfonie und der *Komposition Nr. 1 „Dona nobis pacem“*, entstanden in einem Projekt der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien.

Freia Hoffmann

Martin Geck

Johannes Brahms.



Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag 2013 (Rowohlt Monographien). 160 S., zahlr. Bilddokumente, brosch., 8,99 EUR
ISBN 978-3-499-50686-4

Seit über einem halben Jahrhundert gehören die kleinformatischen Heftchen der Reihe „Rowohlt Monographien“ zu den viel gelesenen deutschsprachigen Standardwerken biographischer Überblickdarstellungen. Für einen breiten Adressatenkreis leicht verständlich geschrieben, vermitteln sie in einem mehr oder weniger essayistischen Stil grundlegende Erkenntnisse über das Leben, das Schaffen sowie über die Wirkung bedeutender historischer Persönlichkeiten aus nahezu allen Bereichen der Politik, Philosophie, Naturwissenschaft, Literatur, Kunst, Malerei sowie der Musik. Und es gehört neben dieser thematischen Vielfalt ebenfalls zum dankenswerten Konzept des Rowohlt Verlags, dass die Reihe nicht nur mit neuen Titeln immer wieder kontinuierlich erweitert wird, sondern auch mit Neuausgaben der in die Jahre gekommenen Monographien den aktuellen Stand der wissenschaftlichen Forschung reflektiert. Der Musikwissenschaftler Martin Geck – ein ausgewiesener Kenner der deutschen Kultur- und Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts – legt nun mit seiner jüngsten Darstellung über Johannes Brahms im Rahmen der traditionsreichen Buchreihe eine völlige Neufassung der mittlerweile vierzig Jahre alten Brahms-Monographie vor.

Ohne sich in ausufernden zeithistorischen oder rezeptionsgeschichtlichen Diskursen zu verlieren, was schon konzeptionell auf knapp 150 Textseiten nicht zu leisten ist, beschreibt der Autor chronologisch die wichtigsten Lebensstationen des Komponisten mit zentralen Fragen seiner Biographie, seines heterogenen kompositorischen Schaffens sowie seines künstlerisch-ästhetischen Denkens anhand historischer Quellen (Ego-Dokumente, Zeitzeugenberichte, Erstbiographien). Geck entscheidet sich für eine übersichtliche Darstellung in vier prägende Lebensphasen: beginnend bei Brahms' Jugendjahren und der ersten künstlerischen Reifezeit, über die kurze Chorleitertätigkeit in Hamburg, die bedeutenden Wanderjahre der 1860er-Jahre bis zur „zweiten Heimat“ Wien. Ein abschließendes Kapitel widmet der Autor dem späten kompositorischen Werk.

Ein wesentliches übergeordnetes Narrativ in Gecks Buch ist der Traditionalist Johannes Brahms, der entgegen avancierter Zeitströmungen des 19. Jahrhunderts (Stichwort Wagner, Neudeutsche Schule, Programmmusik usw.) an den ästhetischen Idealen einer Tradition festhält, wie sie noch die Werke von Schütz, Bach, Händel oder jener Komponisten der Wiener Klassik vertreten. In diesem Kontext deutet Geck den Komponisten als einen „alttestamentarischen Propheten“, dessen Berufung darin gegründet sei, „mit der geradezu geschichtsphilosophischen Verpflichtung, den ‚dauerhaften‘ Gesetzen von Kunst und Natur und damit den Gesetzen der ‚reinen‘ Musik auch weiterhin Geltung zu verschaffen“ (S. 23). Erst aus diesem Traditionsbewusstsein heraus ist auch zu verstehen,

warum sich Brahms Zeit seines Lebens mit dem Kontrapunkt beschäftigte, auf die Volks- und Kirchenmusik zurückgriff oder sich für die öffentliche Aufführung älterer deutscher Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts einsetzte.

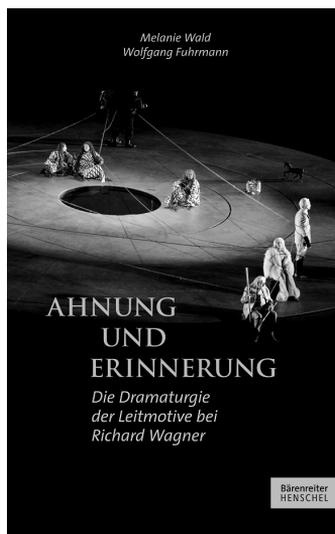
Dazu gehört ebenfalls das schon als „Bekenntnis zur *absoluten Musik*“ (S. 48) zu bezeichnende Festhalten an der intimen Kunst der Kammermusik, in einer Zeit, als die großen Symphonischen Dichtungen oder programmatischen Symphonien eines Liszt oder Berlioz in Mode waren. Geck zeigt hier an zahlreichen Beispielen aus unterschiedlichen Gattungen, wie sich genau dieses traditionalistische Denken in Brahms' Kompositionen widerspiegelt.

Auf der anderen Seite weist der Autor aber auch auf heute kaum wahrgenommene Details hin, etwa auf die ganz persönliche Beziehung zu Brahms' „Antipoden“ Richard Wagner, die durchaus von persönlicher Anerkennung geprägt war. In den Bereich der sozialen Beziehungen fällt ebenfalls das Kapitel Clara Schumann bzw. Brahms' lebenslanges ambivalentes Verhältnis zu Frauen. Geck spart diese Thematik nicht aus und deutet Brahms' inniges Verhältnis zu Clara „wenn tiefenpsychologische Spekulationen erlaubt sein sollten, als Schutzschild gegen alle ‚Versuchungen‘ seitens des weiblichen Geschlechts“ (S. 28–29). Man hätte sich an dieser Stelle eine etwas differenziertere Deutung des Autors gewünscht, zumal jüngere gendersensible Studien über Brahms' Musik vor dem Hintergrund des Geschlechterdiskurses des 19. Jahrhunderts (Marion Gerards) einen neuen Blick auf sein Verhältnis zu Frauen werfen. Umso überzeugender ist Gecks Plädoyer für ein kunstreligiöses Verständnis jener „Melancholie, gepaart mit Wollust und Begehren“ (S. 138) in Brahms' Musik, die bis heute fasziniert und erst im Horizont einer im 19. Jahrhundert durch die Kunst, durch die Musik gestifteten Kunstreligion ihre Sinnhaftigkeit erhält. Denn schließlich sei auch Brahms in seiner Musik, wie Geck abschließend formuliert, neben Wagner, Bruckner sowie nach ihm Mahler, ein Gottsucher gewesen.

In gewohnter Gestalt enthält auch diese Rowohlts Monographie einen umfassenden Anhang mit chronologischer Zeittafel, ausgewählten Äußerungen über Brahms (u. a. von Philipp Spitta, Gustav Mahler, Wilhelm Furtwängler), einer Auswahlbibliographie auf dem aktuellen Stand der Brahms-Forschung sowie einer durch die Mitarbeiter des Brahms-Instituts zusammengestellten Liste mit CD-Empfehlungen. Dem Brahms-Institut in Lübeck sind auch die zahlreich abgebildeten Photographien, Faksimiles und Titelblätter historischer Notendrucke aus Brahms' eigenem Nachlass zu verdanken.

Karsten Bujara

**Melanie Wald und
Wolfgang Fuhrmann**
Ahnung und Erinnerung.
Die Dramaturgie der
Leitmotive bei Richard
Wagner.



Kassel: Bärenreiter, Leipzig:
Henschel 2013. 269 S., geb.,
24.95 EUR
ISBN 978-3-7618-2269-2

Kaum ein anderer Aspekt der Musik Richard Wagners als die Leitmotivik hat, wegen ihrer Vielschichtigkeit und der ausgefeilten Technik, derartige Berühmtheit erlangt und Fragen aufgeworfen. Dabei hat Wagner den Terminus „Leitmotiv“ nicht einmal selbst geprägt, sondern der Musikhistoriker August Wilhelm Ambros. Der Begriff etablierte sich vor allem durch die von Hans von Wolzogen erstellten *Thematischen Leitfäden* im Zuge der Gesamtauführung des *Ring* 1876 in Bayreuth. Die *Leitfäden*, in denen alle Leitmotive aufgeführt und benannt sind und die Wagner selbst gerne als „Gefühlswegweiser“ bezeichnete, sollen dem Publikum helfen, sich in dem riesigen Werk leichter zurechtzufinden. Diese musikalischen Gestalten, die das ganze Werk durchziehen, sind aber nicht nur dazu da, um eine Situation oder eine Person anzukündigen. Entsprechend der Komplexität der Leitmotivtechnik ist das Ausmaß der Literatur groß. Zu den neuesten Veröffentlichungen zählen vor allem die Schriften von Christian Thorau (der u. a. sehr genau auf die Problematik der Diskrepanz zwischen Leitmotiv und Leitmotivrezeption eingeht) sowie die von Tobias Janz und Wolfgang Fuhrmann. Durch den vorliegenden Band von Melanie Wald und Wolfgang Fuhrmann wird die bereits vorhandene Literatur nun bereichert.

Hier wird auf die Problematik der Etikettierung eingegangen, auf Fragen zu Genealogien, auf die Zusammenhänge der Motive untereinander, auf deren semantische und musikalische Veränderbarkeit und darauf, welche dramatischen Funktionen die Motive haben. Dabei soll man sich wieder an die Musik selbst erinnern, die oftmals bei Gesprächen über Wagner völlig vergessen wird. Deshalb bereichert das Buch mit zum Teil detaillierten Analysen vor einem dramaturgischen Hintergrund, wobei viele Leitmotive hinsichtlich ihrer Entwicklung und der semantischen Veränderung, die dabei vonstatten geht, genauer unter die Lupe genommen werden.

Das Spektrum der behandelten Fragen ist auf eine große Breite angelegt, so wird jede Oper, die Leitmotive verwendet, also ab dem *Rheingold*, untersucht, wobei sich entsprechend der dramaturgischen Anlage individuelle Fragen ergeben. Bereits das Einleitungskapitel erörtert detailliert das „Schwertmotiv“ und dessen Erscheinungsformen. Das erste Kapitel „Vorspiele und Nachspiele“ untersucht zunächst den historischen Aspekt der Leitmotivtechnik, die eine größere Vorgeschichte und Entwicklung aufzuweisen hat. Das zweite Kapitel „Ein treffliches musikalisches Symbol“ widmet sich der grundsätzlichen Frage, was Leitmotive eigentlich sind und wie man sie systematisieren kann. Zudem erörtert das Kapitel die musikalische Gestaltung der Leitmotive und deren musikdramatische Einordnung sowie ihre semantische Vieldeutigkeit. Es wird hier auch eine genauere Unterscheidung zwischen Leit-, Szenen-, Theater- und

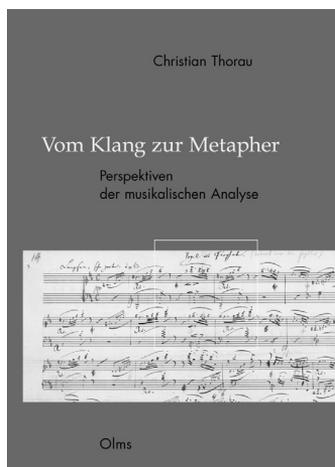
Dramenmotiven vorgenommen. Die folgenden Kapitel sind jeweils einem musikalischen Drama zugeordnet und exemplifizieren stets ein konkretes Problem der Leitmotivtechnik. So wird beispielsweise im dritten Kapitel die Transformation und Entwicklung aus einem zunächst noch formlosen Naturmotiv im *Rheingold* erörtert. Auf den Aspekt des zyklischen Werdens und Vergehens sowie auf die inhaltliche Verwandtschaft einzelner Motive zueinander wird ebenfalls eingegangen. Auch die wichtigsten Eigenschaften von Wagners Leitmotivtechnik, nämlich die Wiederkehr und Verwandlung von Motiven, wird eingehend besprochen. Das vierte Kapitel widmet sich dem Gedanken der Freiheit bei Wagner und der Zeitlichkeit, die Leitmotive selbst in sich tragen können, was bedeutet, dass eine musikalische Gestalt etwas durchmacht, etwas erfährt und aufgrund der Zeit vergeht oder transformiert wird. Wie sich Musik und Liebe in Bezug setzen lassen und wie ein Drama zu einem inneren musikalischen statt äußeren Vorgang werden kann, wird am Beispiel von *Tristan und Isolde* erläutert. Gerade hier wird auch der Aspekt der Etikettierung problematisiert und auf die nicht immer adäquate bzw. Unmöglichkeit der eindeutigen Benennung eingegangen. Hierbei wird nicht ausgelassen, dass Akkorde, und namentlich der „Tristan-Akkord“, ebenfalls Leitmotive werden können und eine spezifische Semantik erhalten. Das sechste Kapitel „Die Kunst der ironischen Diminution“ beleuchtet den Effekt der gestischen Komik und einer musikalischen Ironie und geht der Frage nach, wie ein Thema als metaphysischer Kommentar fungieren kann. Schließlich wird am Beispiel des *Parsifal* der Aspekt der konsequenten Verwendung von Personenmotiven untersucht und die Idee des Musikdramas als Symphonie bzw. der Aufhebung des Musikdramas in der Symphonie.

Mit dem vorliegenden Buch haben Melanie Wald und Wolfgang Fuhrmann eine kleine Phänomenologie von Wagners Leitmotivtechnik entworfen, was zur weiteren Beschäftigung mit Wagners Musik anregt und beweist, dass Wagners „Gefühlswegweiser“ keinesfalls nur „starre Bildchen“, sondern äußerst vielschichtige, bewegliche und wandlungsfähige Gesellen sind, die mit anderen Motiven Verbindungen eingehen und somit ein komplexes und dichtes Netz von musikalischen und semantischen Wechselbeziehungen bilden.

Elisabeth Pütz

Christian Thorau
Vom Klang zur Metapher –
Perspektiven der
musikalischen Analyse.

Alle, die nicht akzeptieren können, dass – wie Eduard Hanslick es formulierte – die Musik nun einmal als Musik aufgefasst sein will und nur aus sich selbst verstanden, in sich selbst genossen werden kann; also sich selbst genügt und auf nichts Außermusikalisches (etwa menschliche Gefühle oder Gedanken, Naturstimmungen und



Hildesheim u. a.: Olms 2012
 (Studien und Materialien
 zur Musikwissenschaft. 71).
 287 S., Notenbsp., Ill., brosch.,
 35.00 EUR
 ISBN 978-3-487-14895-3

geschichtliche Ereignisse) angewiesen ist oder verweisen muss und nichts anderes als sich ausdrückt – all jene müssen folgerichtig das, was die Musik in ihnen hervorruft an Gefühlen und Gedanken in die Musik zurückprojizieren, als könnte die Musik das schon in sich tragen und verkörpern, was sie sich zu ihr vorstellen. Auch Komponisten gebrauchen die Musik als Träger solcher Analogien und Ähnlichkeiten mit außermusikalischen Phänomenen und unterwerfen Töne und Klänge, das ganze prozessuale von ihnen organisierte musikalische Geschehen bestimmten Assoziationen oder Programmen. Sie bedienen sich zu diesem Zweck etlicher, dem Umgang mit Musik durchaus innewohnender kompositorischer Mittel, um diese scheinbaren Übereinstimmungen oder eindeutigen Verweise zu erzeugen. Diesen internen Bewegungsmomenten der Musik versucht das hier zu besprechende Buch auf die Spur zu kommen, und der Autor glaubt es in der Metapher als einer fast universellen, kreativen Kulturtechnik, die auch in komponierter Musik wirksam ist, gefunden zu haben. Thorau repräsentiert damit ein besonders avanciertes Stadium der Musiktheorie, soweit sie nicht technisch, sondern hermeneutisch orientiert ist. Und es stellt sich die Frage, ob man die hier eröffneten Perspektiven nun begrüßen oder für einen Irrweg halten soll.

Von der Zeichentheorie kommend, stützt sich Thorau auf eine Menge allgemeiner, nicht spezifisch musikbezogener Theorien über die Metapher und verarbeitet sie, indem er sie auf die Musik appliziert: Eine immer wieder fragwürdige Methode, die die Gefahr des Überstülpens musikfremder Gedankengänge heraufbeschwört. Thorau versucht dieser Gefahr zu entrinnen, indem er plausibel zu machen versucht, dass er sich gerade auf die internen Produktionsprozesse von Musik bezieht und nicht etwa nur auf ihre Rezeption und Interpretation. Und so hält er sich auch nicht lange bei dem althergebrachten metaphorischen Reden über gehörte Musik auf, sondern verlegt die Metapher als produktives Element ins Innere der komponierten Werke. Das ist mehr als ein Trick, unterstellt aber den Komponisten und dem Material, mit dem sie operieren, eine Tendenz, die nicht immer ohne Weiteres vorauszusetzen ist. Denn es wäre erst noch zu begründen, warum auch Musik überhaupt eine symbolische Kunsttechnik sein sollte und sich wie die Sprache und die bildliche Darstellung bestimmter Übertragungen, Ersetzungen, bildhafter Verkürzungen, emblematischer Bedeutungsträger bedienen müsste oder überhaupt könnte. Dass Musik eine eigene fiktive Welt ist, heißt zunächst nur, dass auch das Reden über sie oft die Form „poetischer Fiktionen“ (Hanslick) annimmt. Seltsam, dass Thorau diesen Hinweis Hanslicks zum Anlass nimmt, ihm zu unterstellen, er denke dabei an etwas Metaphysisches und gehöre zu den Verfechtern einer Kunstreligion. Hanslick benutzt hier einfach eine metaphorische, hier an

eine christliche Redewendung anknüpfende Redeweise und spricht in einer fast schon ironischen Übertragung davon, das Reich der Musik sei „in der Tat ‚nicht von dieser Welt‘“.

Im Erzeugen der fiktiven Welt der Musik muss aber nicht unbedingt das Setzen von Zeichen oder Metaphern eine Rolle spielen. Musik als System von Zeichen oder Metaphern, als Verweisorganismus auf Nichtmusikalisches wird immer dann funktionieren, als solches les- und hörbar gemacht und interpretiert werden kann, wenn schon von Seiten des Komponisten dafür Vorleistungen erbracht worden sind oder bereits ganz und gar eine solche Produktionsästhetik bewusst befolgt wurde. Wagner war ein solcher, der seine von der Dichtung ausgehenden dramatischen Ideen in die Musik transportierte und ein Gewebe von Bezüglichkeiten in Gestalt von Leitmotiven schuf, die als Zeichen für bestimmte Figuren, Charaktere und Situationen, als „Gefühlswegweiser“ funktionierten. Hier wirkt Musik nicht mehr durch sich selbst, sondern nur noch durch die in sie implantierten oder ihr aufgeladenen Bedeutungen, die von den Tönen und Klängen getragen werden. Mir ist nur ein Musikologe des 19. Jahrhunderts bekannt, der diesem Zeichensystem in Tönen den Status von Musik absprach, das war – sicher im Gefolge Hanslicks – Gustav Jacobsthal.

Thoraus Behandlung der Musik als Metapher ist als eine Steigerung und Verfeinerung seiner zeichentheoretischen Interpretation Wagners anzusehen, und es ist kein Zufall, dass er diese musikanalytischen Ideen besser an Beethoven und Schumann aufzeigen kann, wobei gerade das für diesen Zweck am plausibelsten wirkende Stück, Schumanns Waldszene *Vogel als Prophet* wohl eher nicht in diesem Geiste komponiert, sondern als selbstständiges Klavierstück nach Abschluss des Zyklus nachträglich diesem einverleibt wurde, nachdem Schumann wiederum nachträglich einen dem Charakter des komponierten Stücks entsprechenden Titel als poetischen Fingerzeig für den Spieler gefunden hatte. Diese produktionstechnischen realen Umstände lassen Thorau eng an den Titel des Stücks geknüpften Reflexionen, als wären die mit dem Titel verbundenen Vorstellungen Elemente beim Komponieren gewesen, als etwas abwegig oder in sich selbst kreisend erscheinen.

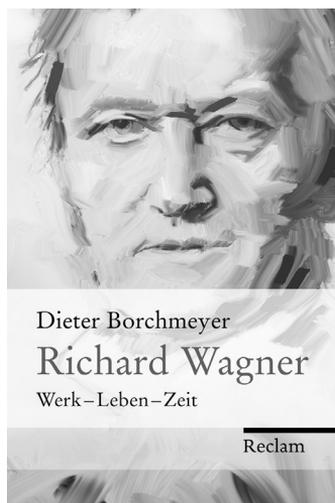
Es gibt auch noch andere Musiktheoretiker als Hanslick, an denen sich Thorau reiben müsste. Zu ihnen gehört etwa der von ihm erwähnte August Halm, der durch eine von Albrecht Riethmüller so heftig negativ aufgegriffene „ausgerutschte“ Formulierung über eine Wendung in einer Klaviersonate Beethovens mit in die metaphorische Diskussion hineingezogen wird. Auch in einer nicht-metaphorischen Redeweise könnte man – das ist schon eher technisch argumentiert – bezogenen auf musikalische Akzentuierungen von harten oder weichen Fügungen sprechen. Die Formulierung Halms

– „steigert den Rhythmus ins Männlichere“ – meint natürlich eine solche Verhärtung der Akzente bei Beethoven in seinem Opus 31,2, die an eine Wandlung von „weiblichen“ zu „männlichen“ Endungen in der Versmetrik gemahnt. Halm wäre hier gegen die überspannten Angriffe Riethmüllers kurz in Schutz zu nehmen gewesen, um sich stattdessen etwas länger mit Halms Grundsätzen auseinanderzusetzen, dass die Erkenntnis eines musikalischen Kunstwerks nicht durch außermusikalische Verdeutlichungen, etwa durch Zuhilfenahme von malerischen, dichterischen, moralischen, religiösen Vorstellungen erfolgen dürfe.

Das Buch von Thorau ist klug und vorsichtig, oft werden Gegenargumente mitberücksichtigt, aber einem letztlich wieder ausgedredet.

Peter Sühning

Dieter Borchmeyer
Richard Wagner. Werk –
Leben – Zeit.



Stuttgart: Reclam 2013. 404 S.,
34 Abb., geb., 22,95 EUR
ISBN: 978-3-15-010914-4

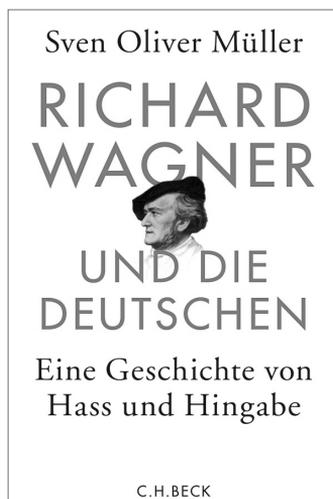
Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte das kritische Feuilleton in Deutschland angesichts des Gedenkjahres 1913 vor einer Überflutung mit Richard Wagner gewarnt, nicht nur auf dem Gebiet der Publizistik, sondern gerade auf den Opernbühnen, als mit Ablauf der dreißigjährigen Schutzfrist nach dem Tod des Komponisten Wagners Werk „gemeinfrei“ wurde und von jedem noch so kleinen Stadttheater aufgeführt werden konnte. Rund einhundert Jahre später hat der „Mythos Wagner“ trotz oder gerade wegen der verhängnisvollen Rezeptionsgeschichte in Deutschland nichts an seiner Faszination verloren. Noch immer stehen Wagners Musikdramen in den Spielplänen der Opernhäuser hoch im Kurs, gilt der Grüne Hügel in Bayreuth als Walhall der Wagnerianer. Und obwohl man sich des Eindrucks nicht erwehren kann, dass doch so ziemlich alles über Wagner gesagt worden ist, kann mit Blick auf das vergangene Jubiläumsjahr 2013 im Bereich der musikalischen Sachliteratur kaum von einer Wagner-Müdigkeit die Rede sein. Unter den zahlreichen Neuerscheinungen begeben sich zwei Publikationen auf eine spannende Spurensuche nach den kulturhistorischen Einflüssen auf Wagners künstlerisches Werk und den Bedingungen für einen bis in unsere Gegenwart andauernden ambivalenten Umgang der deutschen Gesellschaft mit dem Komponisten.

Der Germanist und Theaterwissenschaftler Dieter Borchmeyer, eine internationale Koryphäe der Wagner-Forschung, knüpft an seine früheren Publikationen an, in deren Mittelpunkt schon immer das künstlerische Werk Wagners stand. Vor dem Hintergrund einer jahrzehntelangen Beschäftigung mit dem Komponisten will der Autor sein neues Buch auch als „Versuch einer konzentrierten Gesamtdarstellung Wagners“ verstanden wissen. Gelungen ist Borchmeyer in der Tat eine äußerst verdichtete und chronologisch

anregend erzählte Werkmonographie, die Wagners Gesamtwerk, angefangen von den frühen Opernversuchen *Die Hochzeit* und *Die Feen* bis zum Bühnenweihfestspiel *Parsifal*, in den biographischen sowie kulturgeschichtlichen Kontext seiner Zeit einbindet, ohne sich in ausufernde Exegesen zu verlieren. Gänzlich ausgespart bleibt bereits die zeitgenössische Rezeption Wagners. Borchmeyer konzentriert seine Erzählung bewusst auf *Werk – Leben – Zeit*, was auch schon der programmatische Untertitel andeutet. Es ist dabei das selbst ernannte Ziel, wie der Autor in seinem Vorwort formuliert, jeden „Biographismus“ zu vermeiden, der die Wagner-Literatur bis in die jüngste Zeit hinein belastet hätte. Borchmeyer geht von der grundlegenden Erkenntnis aus, dass sich Wagners Musik und seine gesamten künstlerischen Ideen eben nicht aus der Biographie ableiten lassen. Vielmehr wirke lediglich das eigene Werk zurück auf den Komponisten, indem Wagner „Personen und Konstellationen seiner musikalischen Dramen gern auf sein eigenes Leben projiziert“ (S. 12). So ganz dogmatisch funktioniert diese strikte Trennung zwischen Leben und Werk allerdings auch in Borchmeyers Darstellung nicht, da viele autobiographische Momente dennoch auf eine gewisse Art und Weise in das künstlerische Werk hineinspielen.

Beeindruckt ist man von den vielfältigen literatur- und kulturhistorischen Einflüssen auf Wagner, welche der Germanist Borchmeyer als ausgewiesener Kenner der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts für die einzelnen Musikdramen detailreich herausarbeitet, etwa die Ahasver-Dichtungen für die Konzeption des *Fliegenden Holländers* oder die literarischen Topoi der deutschen Frühromantik, ohne die Wagners *Tristan* nicht zu denken wäre: „In *Tristan und Isolde* ist die romantische ‚Nachtbegeisterung‘ (Novalis) im Medium der Philosophie Schopenhauers gebrochen, und diese wird umgekehrt in eine romantische Symbolik übertragen, durch die sie eine bedeutende Sinnwandlung erfährt. Die Nacht wird zum Nirwana, zum Reich des ‚Ur-Vergessens‘ (GS VII, 61), das nicht im Sinne Schopenhauers durch die Verneinung, sondern durch die Steigerung und Sublimierung des Eros erreicht wird“ (S. 220). Es sind solche kontextualisierenden Sätze, verbunden mit Borchmeyers unverwechselbaren Aperçus, die Wagners Werk wieder mit einem außerordentlich kenntnisreichen Weitblick an die deutsche Kulturgeschichte rückbinden. Nicht zuletzt gehört dazu auch eine kritische Betrachtung des Antisemitismus bei Wagner in dessen *Judenthum*-Aufsatz oder den späten Regenerationsschriften. Wie schon in den früheren Publikationen deutet Borchmeyer Wagners bekannte Äußerungen zwar als antisemitisch, grenzt sie aber gegen die „fatalistischen Rassengedanken“ (S. 171) eines Arthur Gobineau ab mit dem Verweis, dass die antisemitische Bewegung seiner Zeit Wagners Idee von einem buddhistisch

Sven Oliver Müller
Richard Wagner und die Deutschen. Eine Geschichte von Hass und Hingabe.



München: Beck 2013. 351 S.,
41 Abb., geb., 22.95 EUR
ISBN: 978-3-406-64455-9

determinierten Christentum (*Heldenthum und Christenthum*, 1881) widerspreche, nämlich der Vorstellung von der Einheit des Menschengeschlechts durch die Überwindung jeglicher Antagonismen der „Rassen“. Leider verzichtet der Autor zugunsten der Lesbarkeit komplett auf einen Anmerkungs- bzw. Fußnotenapparat. Neben einer tabellarischen Wagner-Chronik, einem Personen- sowie Sachregister enthält das Buch eine Auswahlbibliographie auf dem aktuellen Stand der Wagner-Forschung.

Einen gänzlich anderen Zugang zu Wagner verfolgt Sven Oliver Müller in seinem Buch *Richard Wagner und die Deutschen*. Dem Historiker am Berliner Max-Planck-Institut für Bildungsforschung geht es hier nicht um Wagners Leben, nicht um seine Musik oder seine kunstästhetischen Konzeptionen, sondern allein um die wechselvolle Wagner-Rezeption innerhalb der deutschen Gesellschaft. Nun mangelt es wahrlich nicht an diversen Studien zu diesem Themenkomplex. Im Gegenteil, über die Rezeption Wagners, noch dazu in den politischen Kontexten der deutschen Zeitgeschichte, wurde bereits mehr geschrieben als über seine Musik. Allerdings hat sich die Wagner-Forschung der letzten Jahrzehnte sehr stark auf die ideologische Vereinnahmung des Komponisten durch die völkischen Ideen des Bayreuther Kreises und durch den Nationalsozialismus fokussiert. Dagegen spannt Müller in chronologischer Narration einen großen historischen Bogen von Wagners Tod 1883 bis in die deutsche Gegenwart hinein. Neben dem Kaiserreich, der Weimarer Republik und dem Dritten Reich rücken dabei ebenso die Kontinuitäten, Brüche und Umdeutungen des nationalen Wagner-Bildes in der bundesrepublikanischen Nachkriegsgesellschaft sowie in der DDR und dem wiedervereinigten Deutschland nach 1990 in den Blickwinkel seiner Analyse.

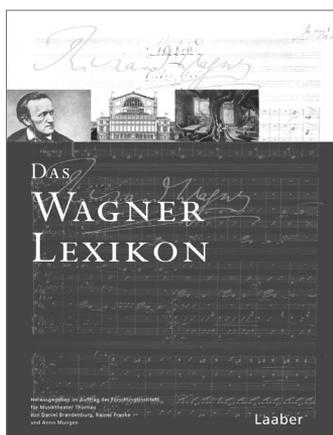
Der Autor möchte uns die Geschichte der Wagner-Rezeption als eine „musikalische deutsche Gesellschaftsgeschichte“ (S. 23) erzählen, welche viel über die emotional-gefühlsmäßige Auseinandersetzung der Deutschen mit dem Komponisten im Rahmen nationaler Sinnstiftungen aussagt. Der gewählte Untertitel *Eine Geschichte von Hass und Hingabe* mag in diesem Zusammenhang etwas plakativ erscheinen, trifft aber genau den Kern jenes ambivalenten Verhältnisses der Deutschen zu Richard Wagner. Faszination und Verachtung schmolzen unabdingbar ineinander. Für seine Darstellung nimmt Müller als Historiker eine dezidiert poststrukturalistische Perspektive ein und begreift die Nationalisierung bzw. Politisierung Wagners in den jeweiligen Zeitabschnitten der deutschen Geschichte als soziokulturelles Konstrukt diskursiver identitätsstiftender Selbstdeutungen. Auf dieser epistemologischen Grundlage entfaltet der Autor

eine enorme Materialfülle an unterschiedlichen Quellen, diskutiert die heterogenen nationalen Aneignungen von deutschen Staatsoberhäuptern, Monarchen, der bürgerlichen Intelligenz, aber auch die von Dirigenten, Regisseuren oder des Bayreuther Festspielpublikums. Am Ende seines Buches fragt Müller schließlich nach deren Rudimenten in der Postmoderne. Und sein Fazit für das angebrochene 21. Jahrhundert verwundert kaum: dass sich nämlich im Aushandlungsprozess zwischen der gesellschaftlichen Pluralisierung und einer Fragmentierung der bürgerlichen (Hoch-)Kultur sowohl Konservatismus als auch Erneuerungsversuche und radikale Brüche beobachten lassen. Kenntnisreich und für jeden leicht verständlich, gibt Müller einen differenzierten Einblick in eines der spannendsten Kapitel deutscher politischer Kulturgeschichte.

Karsten Bujara

Das Wagner-Lexikon. Mit 534 Stichwörtern, einigen Notenbeispielen sowie einem Werkverzeichnis und einer Chronik.

Hrsg. von Daniel Brandenburg, Rainer Franke und Anno Mungen.



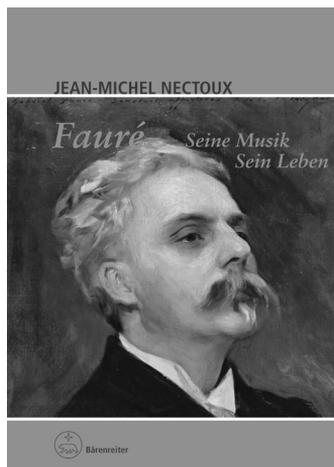
Laaber: Laaber 2012. 929 S., Ill., Noten, geb., 148.00 EUR
ISBN 978-3-89007-550-1

Es ist schon ein gewaltiger Wälzer, den der Laaber-Verlag da veröffentlicht hat. Dementsprechend ist das mehr als 900 Seiten starke Wagner-Lexikon, das von Daniel Brandenburg, Rainer Franke und Anno Mungen im Auftrag des Forschungsinstituts für Musiktheater Thurnau herausgegeben wurde, auch nicht von vorne bis hinten durcharbeiten, sondern nach Bedarf oder querbeet zu lesen. Die über 500 Einträge sind gänzlich unabhängig voneinander und setzen die Kenntnis der anderen Texte nicht voraus. Man gewinnt einen umfassenden Einblick in das Phänomen Richard Wagner, dem sich so namhafte Autoren wie Udo Bermbach, Dieter Borchmeyer, Sven Friedrich, Ulrike Kienzle, Susanne Vill, Martin Knust, Kurt Malisch, Frank Piontek und viele andere mehr in teilweise sehr umfangreichen Artikeln widmen. Hier wird einfach alles beleuchtet: Wagner und sein Werk, sein Leben und Umfeld, sein musikalisches Schaffen, seine Schriften, seine Familie samt Nachkommen sowie seine Nachwirkungen bis in unsere Zeit. Ausführlich werden alle möglichen Personen und Freunde behandelt, mit denen der Bayreuther Meister während seines Lebens in Kontakt gekommen ist. Die einzelnen Musikdramen sowie die in ihnen vorkommenden Gesangsrollen werden detailliert vorgestellt und analysiert, bekannte Interpreten der einzelnen Partien benannt. Zum letzten Punkt ist indes einschränkend zu sagen, dass manchmal bedeutende Darsteller fehlen. So ist es schon etwas seltsam, wenn beim *Lohengrin* (S. 414) berühmte Interpreten dieser Partie – Sándor Kónya und Franz Völker – mit keinem Wort erwähnt werden. Die Reihe ließe sich fortsetzen. Darüber hinaus sind einige Fehler zu bemängeln. So stammt beispielsweise Wieland Wagners zweite Bayreuther *Tristan*-Inszenierung nicht aus dem Jahr 1963, wie David Boakye-Ansah auf S. 798 meint, sondern von 1962. Und

der Nachname des Kabinettssekretärs von Ludwig II. war entgegen Saskia Lintzens auf S. 419 geäußertes Ansinnen nicht „von Pfister“, sondern „von Pfistermeister“. Gleichwohl schmälern die Fehler nicht den hohen Wert des Lexikons. Es ist sehr informativ und enthält auch zahlreiche Sachartikel, die man in einem Musikbuch nicht vermuten würde, so z. B. auf S. 656 f. eine kurze, aber profunde Darstellung der Philosophie Arthur Schopenhauers aus der Feder von Josefine Peller oder Einträge über einige Städte, in denen Wagner sich aufhielt. Trefflich ist die von Karin Koch stammende Begriffsbestimmung „Wagnerianer“ und „Wagnerismus“ auf den Seiten 807 ff. gelungen. Und Thomas Seedorfs ausführliche Abhandlung über den Wagner-Gesang, die auf den Seiten 803 ff. zu finden ist, liest sich ebenfalls gut. Insgesamt ist das Buch sehr empfehlenswert, einige Fehler sollten jedoch bei kommenden Auflagen korrigiert werden.

Ludwig Steinbach

Jean-Michel Nectoux
Fauré. Seine Musik. Sein Leben. „Die Stimmen des Clair-obscur“. Aus dem Franz. von Norbert Kautschitz.



Kassel u. a.: Bärenreiter 2013.
644 S., Abb., Notenbsp., geb.,
49,95 EUR
ISBN 978-3-7618-1877-0

Die 1990 erschienene französische Erstausgabe dieses Buches befindet sich vermutlich im Bestand fast aller wissenschaftlichen Bibliotheken. 1991 gab es bereits eine englische, 2000 eine japanische (!) und 2004 eine italienische Übersetzung. Nun ist die mehr als 600 Seiten umfassende Fauré-Biographie von Jean-Michel Nectoux auch in deutscher Sprache erschienen.

Gabriel Urbain Fauré (1845–1924) gehört zu einer Reihe von Komponisten, deren Name mit nur wenigen Werken assoziiert wird, und er teilt dieses Schicksal mit Kollegen wie Jules Massenet, Charles Gounod oder Ambroise Thomas. Das ist wohl ein Grund, warum über ihn bislang wenig Sekundärliteratur existiert. Sein Schüler Charles Koechlin und der Musikhistoriker Claude Rostand haben Monographien verfasst, die auch in deutscher bzw. englischer Übersetzung vorliegen, ansonsten gibt es keine größeren Publikationen über ihn. Lange wurde Fauré mit dem Etikett eines Salonkomponisten versehen und in seiner (Nach-)Wirkung nicht sehr ernst genommen. Andererseits wurde er als der „französische Schumann“ bezeichnet. Als Interpret Schumann'scher Klavierwerke muss er nach Zeugnissen von Zeitgenossen unübertroffen gewesen sein, als Organist – laut Camille Saint-Saëns, dessen Schüler und nachmaliger Freund er zeitweilig war – ebenso begnadet und stilsicher, wenn auch weniger eifrig. Saint-Saëns äußerte, Fauré wäre „ein Organist ersten Ranges, wenn er nur wollte“ (Nectoux, S. 61), weswegen wohl die Orgelliteratur auf Originalwerke des Komponisten verzichten muss.

Fauré wurde 1845 als letztes Kind mit großem zeitlichem Abstand zu seinen fünf Geschwistern in eine Lehrerfamilie hineingeboren. Der

Vater hatte sich aus einfachen Verhältnissen durch Fleiß, Disziplin und einen gewissen Konformismus vom Volksschullehrer zum Schulinspektor hochgearbeitet. Dass es in den Schulräumen immer auch ein Klavier gab und sich der kleine Gabriel daran versuchte, ist zu vermuten, inwieweit gezielter Unterricht stattfand, bleibt vage. Die Familie erkannte seine musikalische Begabung, und er kam mit neun Jahren als Stipendiat des Bischofs von Pamiers an die renommierte École Niedermeyer de Paris, wo sich u. a. der zehn Jahre ältere Camille Saint-Saëns als Lehrer seiner annahm. Dieser war es auch, der ihn ganz entgegen der pädagogischen Philosophie seiner Institution mit der Musik Liszts, Wagners und Schumanns bekannt machte. Fauré studierte elf Jahre an der École Niedermeyer, vervollkommnete sich als Pianist und begann unter Anleitung seines Lehrers Saint-Saëns auch zu komponieren. Die intensive Auseinandersetzung mit der alten Vokalpolyphonie und den Kirchentönen sollte zeitlebens seine Kompositionstechnik beeinflussen, wenn auch die Affinität zu Schumann meist unüberhörbar ist. Eine Organistenstelle in der Bretagne schloss sich nahtlos an das Studium an, daneben erteilte Fauré Unterricht in Harmonielehre und Klavierspiel. Oft war es Saint-Saëns, der ihm Stellen oder Kontakte zu einflussreichen Menschen verschaffte. Als dessen Protégé wurde Fauré Organist an den Pariser Kirchen St.-Honoré d'Eylau und St.-Sulpice und übernahm eine Lehrerstelle an der École Niedermeyer. Nach einem Intermezzo als Kapellmeister an der Ste.-Madeleine wurde er dort ebenfalls Organist und erhielt eine Kompositionslehre am Conservatoire, dessen Leiter er 1905 wurde. Durch einige bedeutende Schüler wie Maurice Ravel, Florent Schmitt, Charles Koechlin oder Nadia Boulanger gewann er großen Einfluss auf die Entwicklung der neueren französischen Musik.

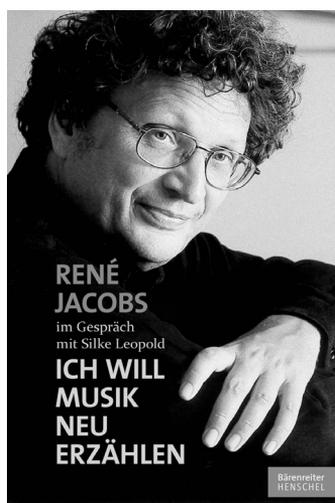
Seine Klavierkompositionen gehören zum Schwierigsten, was Klavierschülern – neben Liszt, Chopin oder Schumann – zugemutet wird. Kennzeichnend ist hier die Hervorhebung von Stimmen in der Mittellage (mit Daumen) und die völlige Unabhängigkeit der Hände voneinander. Die an Bach geschulte Kontrapunktik ist augenfällig, Effekthascherei ist Fauré fremd. Neben zauberhafter Kammermusik hinterließ Fauré einige Werke für Orchester, so z. B. ein Violinkonzert, eine Symphonie, eine Fantasie für Klavier und Orchester, diverse Orchestersuiten, eine Oper, das bekannte Requiem sowie weitere Chorwerke. Seine Klaviermusik ist geprägt durch die französische Vokalmusik (Mélodies), der er nach intensiver Auseinandersetzung mit den Liedern Schuberts einen unverwechselbaren Charakter verliehen und zu einer eigenen Bedeutung verholfen hat.

Nectoux hat Leben und Werk des Komponisten beispielhaft in einen Kontext gestellt. Voraussetzung dafür war seine Tätigkeit als Editor des Fauré'schen Œuvres, durch die er über enorme Werk-

kenntnisse verfügt. Jahrzehntelange Beschäftigung mit der französischen Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts sowie (kultur-)historisch relevante Bezüge und Quellenkenntnis sind hier eine vorbildliche Symbiose eingegangen. Der Anmerkungsapparat ist umfangreich, dabei übersichtlich und lässt aus musikbibliothekarischer Hinsicht keine Wünsche offen. Layout und Gestaltung sind ebenfalls beispielhaft, der Text liest sich flüssig und elegant und scheint adäquat übersetzt. Falls noch ein Kollege zögern sollte – die Anschaffung lohnt sich allemal!

Claudia Niebel

Ich will Musik neu erzählen. René Jacobs im Gespräch mit Silke Leopold.



Kassel: Bärenreiter, Berlin: Henschel 2013. 223 S., Ill., geb., 24.95 EUR
 ISBN 978-3-7618-2266-1 (Bärenreiter), 978-3-89487-910-5 (Henschel)

Wenn man alte Aufnahmen von Alfred Deller, dem englischen Sänger und Pionier des solistischen Countergesangs, mit Aufnahmen des Altus René Jacobs vergleicht, lässt sich eine gewisse stilistische Verwandtschaft nicht leugnen. Alfred Deller war es, der als spiritus rector der „Alte-Musik-Szene“ in der Vokalmusik die Weichen gestellt hat, und seine Art der vokalen Gestaltung, der Stimmführung, Diktion und intuitiven Interpretationskunst wirkt stilbildend bis in die Gegenwart hinein. Ausgehend von der einer Initiation gleichkommenden Begegnung mit Alfred Deller erschließt René Jacobs dem Leser im Gespräch mit Silke Leopold (der Heidelberger Ordinaria für Musikwissenschaft und Expertin für Oper und Barockmusik par excellence) einen ganzen Kosmos erzählter Musik, der durch die überaus kluge Konzeption des Buches zum Erlebnis wird.

In vier Kapiteln nehmen uns zwei kongeniale Gesprächspartner mit auf eine Reise durch die Geschichte der sogenannten „Alten Musik“ (= Musik mit unterbrochener Aufführungspraxis, S. L.), die zum einen mit der Geschichte der historisch informierten Aufführungspraxis und zum anderen mit dem Werdegang des Sängers, Dirigenten und Lehrers René Jacobs verschränkt ist. Das Einleitungskapitel und die verbindenden Texte von Silke Leopold übernehmen dabei die Funktion einer semantischen Klammer, die die unterschiedlichen Fragestellungen und deren Erörterung verbindet. Der Informationsgehalt – auf Seiten Jacobs' sekundiert durch die lebenslange Erfahrung des Praktikers – bewegt sich durchweg bei beiden auf höchstem Niveau, wobei die besondere Kunst hierin liegt, es dem Leser so beiläufig wie möglich erscheinen zu lassen. Folgerichtig wenden sich beide Protagonisten – chronologisch vorgehend – den Karrierestationen des Künstlers zu und loten die historische Aufführungspraxis und deren Bezüge aus. Hierbei wird deutlich, dass es nicht um Authentizität im philologischen Sinn oder um sophistische Tüfteleien geht, sondern um die Deutung vorhandener Quellen im Kontext ihrer Entstehung, also um Interpretation (= Auslegung) im eigentlichen Verständnis.

In den Kapiteln, in denen sich die beiden Gesprächspartner über verschiedene Komponisten und Theoretiker austauschen, offenbart Jacobs eine bemerkenswert profunde Sachkenntnis in musikhistorischer und quellenkundlicher Hinsicht; erprobt, eingesetzt und gleichzeitig auch immer wieder in Frage gestellt in jahrzehntelanger Berufspraxis. Es ist bezeichnend für den Interpreten und Lehrer, der er ja mit Leib und Seele ist, dass für ihn Prozesse nie abgeschlossen sind, sondern als „work in progress“ auch immer wieder Transformationen durchlaufen. Den Leser an solchen Betrachtungen teilhaben zu lassen, ist eines der großen Verdienste dieses Buches, denn die sprichwörtlichen „Aha“-Erlebnisse bleiben nicht aus. Jacobs begreift sich als Suchender, mit jeder Interpretation Neuland betretend, oft genug Festgefahrenes aufmischend, neugierig, kompromisslos und experimentierfreudig zugleich. Als Sänger auf dieser Schiene unterwegs, war der Weg zum Dirigenten und Lehrer eigentlich unausweichlich. Von gelegentlichen Ausflügen ins sinfonische Repertoire abgesehen, ist es die Gattung der (Barock-)Oper, die ihm besonders am Herzen liegt, wobei er mit archäologischer Sorgfalt Unbekanntes ausgräbt und durch beispielhafte Interpretationen auch einem breiteren Publikum bekannt macht. Als Rezensent wünscht man sich nach solch genussreicher Lektüre noch mehr erzählte Musik der Art, die den teilhabenden Leser zum Partner auf Augenhöhe macht!

Claudia Niebel

Jens Rosteck
Édith Piaf. Hymne an
das Leben.

Bücher über Édith Piaf, den „Spatz von Paris“, wie die legendäre Chansonnière liebevoll von ihren Bewunderern genannt wurde, kann man inzwischen in Metern messen. Und doch ist es Jens Rosteck, dem seit über zwanzig Jahren in Frankreich lebenden deutschen Publizisten, Musik- und Literaturwissenschaftler, gelungen, ein ganz besonderes und unverwechselbares Porträt von dieser so außergewöhnlichen Künstlerin zu zeichnen, von ihrem atemberaubenden Lebensweg und vor allem von ihrer unvergleichlichen Interpretationskunst. In den Vorbemerkungen verrät Rosteck sein „Rezept“: Er widerstand der Versuchung, „Piaf ausschließlich als Heilige, als Star oder als Liebende zu rezipieren, und [stellte] stattdessen den Menschen Édith in seiner Komplexität [...], mit all seinen Brüchen und Ungereimtheiten“ (S. 14) in den Mittelpunkt. Ein Vorsatz, der vom Autor sehr lebendig und durchaus akribisch in die Tat umgesetzt worden ist. Das ist umso bewundernswerter, als Piaf selbst nicht unerheblich zur Legendenbildung um ihre Person beigetragen hat. „Ihr Mythos – kleinwüchsig, eigensinnig, leidenschaftlich, unverwundlich – entstand, maßgeblich von ihr initiiert, bereits zu Lebzei-



Berlin: Propyläen 2013. 462 S.,
Abb., geb., 22.99 EUR
ISBN 978-3-549-07419-0

ten" (S. 14), betont Rosteck. In seinem Text geht er durchaus diesen Legenden nach, ohne sie allerdings als Wahrheit zu verkaufen. Und noch etwas unterscheidet diese Piaf-Biographie von den so zahlreichen anderen Piaf-Büchern: Ihrer Musik, ihren Chansons und ihrer unnachahmlichen Interpretationskunst, ihrem Ausdrucksvermögen und ihrer Körpersprache wird ein breiter, von Rosteck sachkundig genutzter Raum eingeräumt. Vierzehn Chansons, die die ganze erstaunliche Spannbreite ihrer Kunst belegen (von „La ville inconnue“ und „Padam, padam“, das ihr den Grand Prix de l'Académie du Disque Français einbrachte, über „La vie en rose“ bis zum weltberühmten „Non, je ne regrette rien“, das Rosteck auf S. 372 zu Recht einen „Jahrhundertsong“ nennt), werden hinsichtlich ihrer melodischen, harmonischen und rhythmischen Besonderheiten analysiert. Vor allem jedoch geht der Autor auf Piafs Interpretationskunst ein. Dabei findet er außerordentlich passende, sehr plastische und lebendige Bilder. Man meint, die Sängerin sehen und ihre unverwechselbare Stimme hören zu können. Zudem wird auf die jeweilige Stellung der Chansons im Schaffen Piafs verwiesen. Diese vierzehn drucktechnisch abgesetzten Analysen, die durchaus auch separat gelesen werden können, gliedern die Biographie in zehn Kapitel. Die Biographie selbst wiederum wird von einem „Prolog: Vom Donner gerührt. Singen, um zu überleben. 1935“ und einem „Epilog: ‚Piaf must go on!‘ Das Erbe der Madame Lamboukas. 1963–2013“ eingerahmt.

Rosteck ist es überzeugend gelungen, mit dieser Piaf-Biographie ein zeit-, sozial- und kunstgeschichtliches Panorama der ersten sechs Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts zu entwerfen. Piaf, geboren 1915 und gestorben 1963, hat auf ihrem Weg vom einfachen, halb verhungerten Straßenkind zum international gefeierten Star alle nur denkbaren Tiefen und Höhen erlebt. Anschaulich werden ihre Geschwister, ihre Ehemänner und Lebensgefährten beschrieben, wird jeder Auftritt, jeder Mann, jede Reise dokumentiert, wird von ihren Krankheiten und ihrer Drogenabhängigkeit berichtet. Kaum ein Name, der die Chansongeschichte des 20. Jahrhunderts prägte, der im Zusammenhang mit der Piaf hier nicht auftauchen würde, ob Georges Moustaki, Marlene Dietrich, Yves Montand, Charles Aznavour, Maurice Chevalier oder andere. In den gesamten Text sind zudem zahlreiche Zitate eingebunden, u. a. von Jean Cocteau, der sich der „Nachtigall“ (S. 200) der Nation besonders verbunden fühlte und nur wenige Stunden nach Piafs Tod an einem Herzinfarkt starb.

Rosteck hat dem Buch einen umfangreichen Anhang beigelegt. Hier sind alle französischsprachigen Titel aufgelistet, die Piaf nachweisbar von ca. 1925 bis zu ihrem Tod 1959 auf der Bühne vorgelesen hat bzw. von denen Probenmitschnitte vorliegen; ferner sind die zehn Filme, in denen sie von 1935/36 bis 1957–1959 mitgespielt

hat, dokumentiert. Zudem gibt es eine kenntnisreich kommentierte, in sich gegliederte Bibliographie, natürlich Anmerkungen und die Nachweise der Zitate sowie ein Personenregister. Wer sich für die Geschichte des Chansons im 20. Jahrhundert und insbesondere für Édith Piaf interessiert, dem sei dieses Buch wärmstens empfohlen!

Ingeborg Allihn



GRUNDLAGEN
BIBLIOTHEK
ZUR MUSIK
WISSENSCHAFT
Herausgegeben von
Herbert Schneider

1. Abt.: Musiktheoretische Quellen und historische Referenzwerke

100 Titel, ca. 100.000 S. mit neuen Einleitungen, als E-Books (PDF).

Olms Online Musik stellt eine Grundlagenbibliothek zur Musikwissenschaft mit musiktheoretischen Quellen und historischen Referenzwerken zur Verfügung.

Jede Edition erhält über den digitalisierten **Originaltext mit Volltextsuche** hinaus einen Mehrwert in Gestalt einer wissenschaftlichen **Einleitung** mit Angaben zu Bedeutung und Einfluss des Werks in seiner Epoche, zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte, zu Quellen, zur Rezeption sowie zur Wirkung in anderen Ländern, z.B. in Gestalt von Übersetzungen und zum Autor.

Thematisch bilden die Bereiche Musiktheorie, Musikästhetik und Musikpsychologie, Lexika, Periodika und Werkverzeichnisse mit den hier zunächst ausgewählten Werken die wichtigsten Schwerpunkte.

Die neue E-Book-Reihe!

Bitte fordern Sie unseren Sonderprospekt an.

GEORG OLMS VERLAG

Hagentorwall 7 · 31134 Hildesheim · Tel.: +49 (0)5121/15010

E-Mail: olms-online@olms.de · www.olms.de