

einer professionellen Berufskarriere (S. 148ff.) und bei den Empfehlungsschreiben (S. 184) deutlich.

Die gegenüber den großen Verdiensten der Arbeit dem gewissenhaften Leser auffallenden Mängel wie (teilweise erhebliche) Textredundanzen, punktuell verrutschte Anmerkungen, ein uneinheitlicher Umgang mit längeren Zitaten und die nicht immer klare Gliederung der Unterkapitel, die pro Teil neu gezählt werden (während die Anmerkungen bis zur Nr. 750 durchlaufen), fallen nicht weiter ins Gewicht. Etwas störender ist es schon, dass bei den von der Autorin vorgenommenen Übersetzungen die in den Anmerkungen dokumentierten Textpassagen in der Originalsprache nicht immer den gleichen Umfang haben (S. 151, 172) und im Anhang abgedruckte Briefe nicht übersetzt wurden. Weil es mehrere Exkurse gibt (die meist sinnvoll sind, aber den Gedankengang auch unterbrechen), wäre es nicht ins

Gewicht gefallen, auch noch einige biographische Angaben und einen Überblick über das kompositorische Schaffen von Backer Grøndahl zu ergänzen, gerade weil die aktuelleren Quellen dazu nicht in deutscher Sprache vorliegen. Ein Wermutstropfen ist dann noch, dass zwar die Lebensdaten der erwähnten Musikerinnen und Pädagogen stets angefügt werden, bei der Familie, namentlich dem Sohn Fridtjof (S. 172ff.) diese aber fehlen. Alles in allem sind jedoch die Verdienste deutlich höher anzusetzen, zeigt doch die Arbeit, wie vielschichtig die Wege vom ersten Instrumentalunterricht zu professionellen Institutionen sind und wie wichtig der interkulturelle Austausch dabei gerade für das dünn besiedelte Norwegen war. Es bleibt zu hoffen, der Wunsch der Autorin möge sich erfüllen, dass die Dokumentation dieser Prozesse »zu einer größeren Wertschätzung gegenüber dem kulturellen Erbe unseres Kontinents führt« (S. 207). ¶¶

Thomas Ertelt und Heinz von Loesch (Hgg.),
Hans-Joachim Hinrichsen und Reinhard Kapp (wiss. Beratung)

Geschichte der Musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert.

Bd. 1: Ästhetik und Ideen

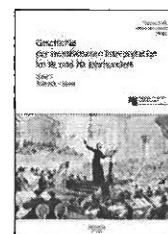
Kassel [u. a.]: Bärenreiter und Berlin [u. a.]: Metzler 2018; 300 S.; ISBN 9783761820810

Eshah Mohagheghi Fard

Es handelt sich um den ersten Band eines auf vier Bände angelegten ambitionierten Publikationsprojektes des Staatlichen Instituts für Musikforschung Berlin. Der zweite Band wird sich *Institutionen und Medien*, der dritte einzelnen *Aspekte[n] – Parameter[n]* und der vierte *Personen – Stile[n] – Konzepte[n]* widmen. Auf die Fortsetzung der Reihe, die explizit die letzten beiden Jahrzehnte der musikalischen Interpretation ausklammert, darf man gespannt sein.

In »Ästhetik« und in die »Ideen«, die der musikalischen Interpretation seit den Jahren um 1800 zugrunde lagen bzw. ihr nachfolgten oder sie begleiteten, führt der erste Band – handbuchartig umfangreiche Forschungen der letzten Jahrzehnte zusammenfassend – mit zwei einleitenden Kapiteln zur Geschichte des Begriffs Interpretation und zu ihrer Theorie ein. Im Mittelpunkt

stehen historische Reflexionen zu Kategorien, die Voraussetzung für die Vorstellung sind, dass Interpretation überhaupt stattfindet: Autor, Werk und Interpret sowie in einem gesonderten Kapitel auch die Hörer. Sodann geht es um eine Reihe von Begriffen, die den Diskurs um musikalisches Interpretieren entscheidend prägten. Zu dichotomischen Begriffspaaren zusammengeschlossen, werden Wahrheit und Schönheit, Geist und Technik, Körper und Geist, hören und sehen, Reproduktion und Spontanität, Zeitgenossenschaft und historisches Bewusstsein abgehandelt. Wann und wo sinnvoll von Vortrag, Aufführung, Ausführung, Reproduktion, Interpretation oder Performance zu sprechen sei und wie sich die Bedeutung der Begriffe im Laufe ihres Gebrauchs während des 19. und 20. Jahrhunderts wandelte, fasst Heinz von Loesch ins Auge. Er plädiert für ein Modell,



das den drei ideengeschichtlichen Stationen »Wirkung«, »Werk« und »Text« die drei Stationen der Begriffsgeschichte »Vortrag«, »Reproduktion« und »Interpretation« zuordnet (S. 22). In chronologischer Reihenfolge werden sodann unterschiedlichste Schriften zur Theorie der Interpretation einschließlich der ästhetischen Hintergründe behandelt. Die aufsteigenden Hegel'schen Begriffe »Geist« und »Idee« hatten Texte u. a. des Pianisten Theodor Kullak, des Musiktheoretikers Adolph Bernhard Marx oder des Dirigenten und Intendanten Max von Schillings zur musikalischen Interpretation in Bezug gesetzt. Dagegen standen das seit dem frühen 20. Jahrhundert postulierte Ideal eines objektivierten Ausdrucks, ein neusachlicher Ansatz und das Faible der 1920er-Jahre für Mechanisierung auch im Bereich des Spielens von Musik.

Das Verhältnis zwischen Autor, Werk und dessen Interpret sowie die Ablösung der für das 18. Jahrhundert charakteristischen Wirkungsästhetik durch die Werkästhetik des 19. Jahrhunderts werden im dritten Kapitel, dem längsten des Bandes, von Heinz von Loesch behandelt. Auch das dichotome Verhältnis von Geist und Buchstabe und die Forderung nach notengetreuem Spiel, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Komponisten wie Strawinsky und Schönberg erhoben wurde, werden hier thematisiert. Janina Klassen bespricht, wie sich der Grad änderte, in dem auf Hörer gehört wurde, und wie sich ihre Rolle für den musikalischen Vortrag im Lauf der Zeit wandelte. Wie die Erfindung der Klangspeicherung und Klangübertragung diesen Diskurs seit dem Beginnen des 20. Jahrhunderts beeinträchtigte oder steuerte, arbeitet sie luzide heraus.

Tobias Janz widmet sich der musikästhetischen Debatte um »das Schöne« und »das Wahre« und um ihr Verhältnis zueinander. Durch die Aufwertung der Musik im Kanon der Künste dringt die Debatte über ästhetische Wahrheit in den Künsten allmählich auch in den musikalischen Diskurs ein. Je weniger man die schon 1788 von Johann Nikolaus Forkel aufgestellte Behauptung, dass Musik die Wahrheit zum Zweck habe, bestritt, desto mehr wurde diskutiert, was die Wahrheit in Musik überhaupt ausmache und wie sie sich beweisen lasse. Die Hegel'sche Bestimmung des Schönen

als »sinnliches Scheinen der Idee« bewahrt vom 19. Jahrhundert bis zur Ästhetik der Moderne ihre Geltung, während – Janz zufolge – »die alte Trias des Wahren, Schönen und Guten« ihre Geltung einbüßte (S. 157). Von besonderer Bedeutung in Bezug auf die Aufführungsästhetik ist der Diskurs um das Verhältnis von Technik und Geist. Anfang des 20. Jahrhunderts hatten Strawinsky und Hindemith mechanisches Spielen postuliert. In Folge eines als Zweispalt verstandenen Verhältnisses von Geist und Technik bildeten sich im 20. Jahrhundert, wie Heinz von Loesch aufzeigt, zwei bis ins Musikmachen der Gegenwart unterscheidbare Interpretationsschulen heraus, eine technik-distanzierte (west-)deutsche Schule und eine technik-affine französische und russische Schule.

Das Eindringen von Körperlichkeit in die Musik und umgekehrt diskutiert Arne Stollberg im Kapitel »Körper und Geist«. Adorno hatte das Verhältnis so charakterisiert: Das Pendel könne »in beide Richtungen ausschlagen, zur völligen, alles Mimetische abtönenden Herrschaft der Konstruktion im Serialismus, aber auch – umgekehrt – zu einer »Regression« in den Bereich purer Gestik«, die sich um Forderungen logischer Diskursivität nicht schere (S. 221). Nach Schiller müsse Musik, um Anschauung und damit Kunst zu sein, »in ihrer höchsten Veredlung [...] Gestalt werden, und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken« (S. 233). Im von Stollberg verfassten Kapitel »hören und sehen« wird daher nicht nur die visuelle Dimension einer Interpretation und eines Interpretens besprochen, sondern auch die Frage, was Tonkunst der Anschauung überhaupt zu bieten habe. Das Verhältnis zwischen der Objektivität des Notentextes oder des Werks und dem subjektiven Moment, das jede Interpretation kennzeichnet (S. 237), diskutiert Janz im Kapitel »Reproduktion und Spontanität«. Er rekapituliert Diskussionen über die Virtuosenkultur und die Werkästhetik. Die Live-Dokumentation des Musizierens, die im 20. Jahrhundert durch Tonaufzeichnung möglich wurde, fügt diesem Diskurs eine neue Dimension hinzu.

Im letzten Kapitel des Bandes dekliniert Reinhard Kapp die Modi interpretativen historischen Bewusstseins durch. Dieses könne sich auf mancherlei Weise äußern: »als Leugnung,

Überbrückung oder Betonung des zeitlichen Abstands von der aufgeführten Komposition, als aktualisierende Bearbeitung oder als Verwendung historisch belegter Instrumente und Anwendung von Informationen über die damalige Aufführungspraxis, als sentimentale Beschwörung einer besseren Vorzeit oder als Berücksichtigung der seither erfolgten Entwicklungen« (S. 257f.). Äußerst informiert rekapituliert Kapp die Geschichte der Entwicklung und Etablierung historischer Konzerte, die Verbreitung von instruktiven und von Urtext-Ausgaben. Auch dieser Diskurs erhält (wie jedes der in dem Band behandelten Themen) nach

der Erfindung der Klangspeicherung und deren Ingebrauchnahme um 1900 eine neue Wendung.

Die zehn Kapitel des Bandes handeln auf einem aktuellen Stand der Forschung die theoretischen und ästhetischen Hintergründe musikalischer Interpretation ab. Von dem harmlosen Titel des Bandes sollten Leser sich nicht täuschen lassen. Es geht dabei um mehr als einen bloßen Überblick. Mit den tieferen Einblicken, die er in die genannten Themenbereiche gewährt, empfiehlt sich der Band nicht nur Musikwissenschaftlern, sondern auch Musikern und Lesern mit Interesse an philosophischen Hintergründen der Musik. ◀◀

Heiko Cullmann und Michael Heinemann (Hgg.)

»... was verloren ging«. Operettenkultur nach 1933.

Beiträger einer Tagung der Staatsoperette Dresden

Dresden: Thelem 2019; 251 S.; ISBN 9783959084673

Stefan Kleie

Der Rosenkavalier und die Spektakelkultur der Moderne.

Werkpolitik, Rezeption, Analysen

Dresden: Thelem 2019; 360 S.; ISBN 9783959084925

Steffen Höhne

Die Operette steht nicht erst seit Adornos dezidiert formulierter Aversion unter Generalverdacht, schon das Wiener Triumvirat Karl Kraus, Egon Friedell und Hermann Broch ließ keinen Zweifel an der Ablehnung dieses Genres. Verstärkt durch den kulturpolitischen Kahlschlag der Nationalsozialisten, der insbesondere auch die Unterhaltungsindustrie und damit die Operette traf, sowie einer auf Nostalgie setzenden Kulturindustrie in der Nachkriegszeit schien die Operette, wenn überhaupt, nur noch im Musical eine Zukunft zu besitzen. Es bedurfte erst der performativen Wende, um die Operette als »ästhetisches und gesellschaftliches Phänomen, als mediales und kommunikatives Erzeugnis« (Cullmann und Heinemann, S. 10) wieder wahrnehmen und akzeptieren zu können, woran Institutionen wie die Komische Oper Berlin und die Staatsoperette Dresden ein besonderes Verdienst besitzen. Von letzterer liegt nun ein Tagungsband vor, der sich mit den verschütteten

Traditionen einer Gattung befasst, die eben nicht nur auf billiges Vergnügen orientiert war, sondern die insbesondere in der Zeit der Weimarer Republik mit subversivem Witz und hinter Sinnigem Humor Erfolge erzielte. Der von Heiko Cullmann und Michael Heinemann herausgegebene Sammelband knüpft dabei an die Dresdner Dokumentation *Operette unterm Hakenkreuz* an und setzt sich mit ausgewählten Komponisten wie Leo Fall und den Bezügen zwischen der *Spanischen Nachtigall* und der Bewegung des Dadaismus oder mit Bühnenkünstlern wie Fritz Massary auseinander. Vor allem aber behandelt der Sammelband das Thema der zunehmenden Ausgrenzung und Verfolgung jüdischer Künstler im Kontext der Operette.

In den Beiträgen geht es dabei vor allem um die Rekonstruktion des nationalsozialistischen Drucks gegen die »jüdische« Operette, die – wie auch die privaten Theater – »nie wieder zur alten Bedeutung zurückfinden« (S. 48) sollte, so Christoph

