

Herausgegeben von Wilhelm Seidel, Klaus Pietschmann und Matthias Schmidt

Verantwortliche Herausgeber  
für dieses Heft: Klaus Pietschmann,  
Musikwissenschaft,  
Universität Mainz / Friedemann  
Kreuder, Theaterwissenschaft,  
Universität Mainz

## Beirat:

Wolfgang Horn, Oliver Huck,  
Sebastian Klotz, Annette  
Kreutziger-Herr, Birgit Lodes  
und Hartmut Möller

## Redaktion:

Thomas Emmerig  
Sternenweg 3  
D-93138 Lappersdorf  
E-Mail: Emmerig-DTP@web.de

## Erscheinungsweise:

4 Hefte jährlich

## Preise:

Jahresabonnement  
Inland € 79,-, Ausland € 86,-  
Studentenabonnement  
Inland € 48,-, Ausland € 54,-  
Einzelheft € 24,80  
(zzgl. Versandkosten)

## Kündigung:

Spätestens 3 Monate vor  
Ablauf des Jahresabonne-  
ments. Erfolgt keine Abbe-  
stellung, verlängert sich das  
Abonnement automatisch.

## Vertrieb:

Durch jede Buch- oder Musi-  
kalienhandlung oder direkt  
bei Laaber-Verlag  
Regensburger Straße 19  
D-93164 Laaber  
Telefon (0 94 98) 23 07  
Telefax (0 94 98) 25 43  
E-Mail: info@laaber-verlag.de

Die in den Beiträgen vertre-  
ten Meinungen entsprechen  
nicht immer den Auffassun-  
gen der Herausgeber und des  
Verlages.

Unverlangt eingesandte  
Manuskripte werden nur  
zurückgesandt, wenn Rück-  
porto beiliegt. Nachdruck  
oder fotomechanische  
Wiedergabe, auch auszugs-  
weise, nur mit Genehmigung  
des Verlages.

ISSN 0177-4182

© 2014 Laaber-Verlag, Laaber

## Inhaltsverzeichnis

### Die Oper als Politikum

Zu diesem Heft ..... 194

#### Beiträge

Hans-Joachim Hinrichsen  
Theologie, Ästhetik, Politik.  
Der Hamburger Opernstreit ..... 197

#### Matthias Schnettger

*Enrico Leone* – oder: Wie kam Heinrich der Löwe auf die Opernbühne?  
Beobachtungen zur Repräsentation deutscher Fürstenhöfe um 1700 ..... 209

#### Andreas Krause

Politische Ambition oder Oper als absolute Musik?  
Zu Aribert Reimanns *Medea* ..... 225

#### Martin Zenck

Die politische Oper als ein Politikum der Institution Oper.  
Luigi Nonos szenische Aktion *Al gran sole carico d'amore* bei den  
Salzburger Festspielen 2009 mit einem Exkurs zum *Prometeo* ..... 241

#### Stephan Mösch

Gestundete Zeit.  
Gegenwart als Gegenstand von Opernregie nach 1968 ..... 269

Besprechungen ..... 281

Eingegangene Schriften ..... 286

freilich nicht, die Dokumente sprechen mit drastischer Deutlichkeit dagegen. Kröncke serviert als Faksimile einen bisher unveröffentlichten Brief von Knappertsbusch an Strauss von Ende Februar 1933, der die böse Frage enthält: »Was machen wir mit dem Schweinehund Th. Mann?«

Wenn man die Entsagung aufbringt, die apologetische Tendenz wegzufiltern, dann hat Krönckes Buch einen gewissen Wert durch solche Dokumente und durch die Zusammenstellung von verstreuten Informationen aus abgelegenen Quellen (deren Fundorte freilich nicht immer nachgewiesen werden). Allerdings wäre der Forschung mehr geholfen, wenn alle Dokumente ohne Ausnahme sine ira et studio kritisch ediert auf den Tisch kämen. Das müsste unter Mitwirkung des Garmischer Richard-Strauss-Archivs geschehen, wo noch sensible Materialien zu schlummern scheinen. Bis dahin informiert man sich am besten nicht bei Kröncke, dem es an Problembewusstsein und Stil mangelt und der sich in der Thomas Mann-Welt nicht auskennt, sondern in dem musikalisch wie literarisch vorzüglichen Richard-Strauss-Kapitel des Buchs *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik* von Hans R. Vaegt (2006). (März 2014) Hermann Kurzke (Mainz)

Katrin Stöck, *Musiktheater in der DDR. Szenische Kammermusik und Kammeroper der 1970er und 1980er Jahre*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2013, 314 Seiten. (Klangzeiten. Musik, Politik und Gesellschaft 10)

Die Gattungen Szenische Kammermusik und Kammeroper, charakteristisch für das DDR-Musikleben der 1970er und 1980er Jahre, gelangten bis dato allenfalls punktuell ins Blickfeld der Musikwissenschaft. Umso verdienstvoller ist, dass Katrin Stöck sich in ihrer Dissertation der Aufgabe gestellt hat, jenes zentrale Genre unter die Lupe zu nehmen. Die Untersuchung wurde 2010 vom Institut für Musikwissenschaft Halle-Wittenberg angenommen und 2013 in der Böhlau-Reihe *Klangzeiten. Musik, Politik und Gesellschaft* publiziert; Stöcks Arbeit an diesem Projekt reicht jedoch bis in die 1990er Jahre zurück, als sie bereits umfangreiche Gespräche mit so namhaften Komponisten wie Paul-Heinz Dittrich, Friedrich Goldmann, Thomas Heyn, Georg Katzer, Steffen Schleiermacher, Kurt Schwaen, Johannes Wallmann und vielen anderen zwischen 1909 und 1965 geborenen Künstlern führte. Die Interviews wurden im Zeitraum von 1999 bis 2001, teilweise im Jahr 2012 noch einmal geführt; Dittrich zog bei dieser späteren Gelegenheit sämtliche Aussagen zurück – warum, erfährt man nicht. Zeitzeugeninterviews sind bei der Aufarbeitung der DDR-Kulturgeschichte dringlich, was u.a. daran deutlich wird, dass einige der von Stöck

befragten Komponisten zwischenzeitlich verstorben sind. Um es vorweg zu nehmen: Beim Lesen der Arbeit wünscht man sich immer wieder, die Original-Interviews in Händen zu halten, die auf Band bzw. als Mitschrift bei der Autorin liegen. Eine zumindest auszugsweise Publikation der Gespräche – wogegen sicherlich auch die Komponisten nichts einzuwenden hätten – wäre mithin ein dringendes Desiderat.

Dass Szenische Kammermusik von Stöck als eigene Gattung aufgefasst wird, die »außerhalb der Institution Oper stattfindet, eine kammermusikalische Besetzung hat, Elemente der darstellenden Künste einbezieht, mit Interaktionen der beteiligten Künste arbeitet und neue Kommunikationsmöglichkeiten sucht« (S. 295), wobei vor allem die Möglichkeit der schnellen Reaktion auf aktuelle (politische) Ereignisse als Chance gesehen wird, leuchtet unmittelbar ein. Die Kammeroper sei dabei, so die Autorin, musikalisch und aufführungstechnisch konservativer als die Szenische Kammermusik. Theoretisch untermauert wird Stöcks Untersuchung durch Bezugnahme auf die Performativitätsforschung Erika Fischer-Lichtes und ihre Definition von Theatralität, die besonders geeignet sei, auf die Szenische Kammermusik der DDR angewandt zu werden. Gleiches gilt der Autorin zufolge für das insbesondere durch Heiner Müller geprägte postdramatische Theater, das von Hans-Thies Lehmann durch die Faktoren »Parataxis, Simultaneität, Spiel mit der Dichte der Zeichen, Musikalisierung, visuelle Dramaturgie, Körperlichkeit, Einbruch des Realen, Situation/Ereignis« (S. 50) spezifiziert wird. Dieser Ansatz ist höchst plausibel und vielversprechend. Leider mangelt es an einer überzeugenden Durchführung: Fischer-Lichte zufolge ist die performative Wende seit den 1960er Jahren bekanntlich dadurch gekennzeichnet, dass der Materialstatus einer Aufführung den Signifikantenstatus derselben überlagert, dass also die Zeichenhaftigkeit einer Performance in den Hintergrund tritt. Dass bei Szenischer Kammermusik in der DDR genau das Gegenteil der Fall ist, da hier häufig – wie auch Katrin Stöck immer wieder zutreffend feststellt – die »Kommunikation zwischen den Zeilen« (S. 56) im Vordergrund steht und es fast immer um die Kommunikation einer (politischen) Botschaft geht, d. h. dass Zeichen entziffert werden müssen, wird nicht weiter reflektiert; genau dieses Spannungsverhältnis scheint aber ein DDR-Spezifikum zu sein. Dass dies kaum bedacht wird, gereicht vor allem den Werk-Analysen zum Nachteil, die fast stereotyp mit dem (meist wenig hilfreichen) Hinweis aufwarten, dass »Postdramatik« aufgrund des Vorhandenseins von »Körperlichkeit« zu konstatieren sei (S. 193, 199, 200, 206, 219, 231, 236, 240, 247, 252f., 254, 256, 262, 272, 275). Dass »Körperlichkeit« immer dann in den Vordergrund trete, wenn InstrumentalistInnen und/oder SängerInnen kör-

perliche Aktionen vollführen, führt zudem den Begriff, der theoretisch präziser zu fassen wäre, ad absurdum.

Die glückliche Auswahl der Kompositionen für die Analysen und die sichtlich intensive und engagierte Beschäftigung mit den Noten- bzw. Aufführungstexten wird konterkariert durch eine Darstellung, die beim Lesen teilweise ermüdend wirkt. Dies liegt vor allem daran, dass die Autorin keinerlei Deutung der – nach einer Interpretation und Einbettung in kulturpolitische Kontexte regelrecht schreienden – Werke versucht, sondern in der Regel lediglich das Interpretationsangebot des Komponisten unhinterfragt wiedergibt. Da dies oft in keinerlei Zusammenhang integriert wird, bleiben selbst diese Deutungen jedoch in der Regel unverständlich und vage: In Bernd Frankes Stück *Solo 3fach* für Violine, Horn und Klavier (1988) etwa soll »[m]it Hilfe des Lichtes [...] die Vereinsamung szenisch dargestellt werden« (S. 189). Welche (und wessen) Vereinsamung gemeint ist, bleibt unklar. Oder: In Johannes Wallmanns *Zustände – Verwandlung. Ampel-Spiel für Publikum* (1977) könne, so die Autorin, der Satz »Habt je doch de nicht Antwort nicht ze-mentieren nicht nicht« mit Blick »auf die kulturpolitische Situation in den 1970er Jahren interpretiert werden« (S. 195). Ein konkreter Hinweis wäre auch hier hilfreich gewesen. Katzers *De musica* (1975) wird einzig unter Rückgriff auf Katzers eigenen Kommentar interpretiert (S. 195–197), und Steffen Schleiermachers *Sei auf dem (!) Hut* (1985) wird – für die Lektüre mühsam – am Text entlang nacherzählt (S. 214–216). Wo die Autorin mit dem Komponisten bzw. der Komponistin nicht gesprochen hat, wie bei Ruth Zechlin, fehlt eine Interpretation ganz (S. 223–228). Dies positiv als Chance zu begreifen, die dem Leser/der Leserin die Möglichkeit gibt, hinsichtlich möglicher Deutungen selbst Überlegungen anzustellen, ist insofern kaum möglich, als Stöck nur rudimentär Anhaltspunkte hierfür gibt – d.h. vor allem über die Texte, die den Werken zugrunde liegen, kaum informiert. So erfährt man beispielsweise nichts über die (vom Komponisten mit Bedacht gewählten) Texte Marie Schraders, die Reiner Bredemeyers *Bilderserenade* (1976) zugrunde liegen; die Texte von Gabriela Mistral, auf die Eckehard Mayer in seinem Liederzyklus *Cantos de amor* (1979) zurückgreift, bleiben ebenso ungreifbar. Auch über den der Berliner BZ entnommenen Text in Lutz Glandiens Solostück für Tuba *Betrachtung* (1986), von dem man immerhin erfährt, dass es um das Thema »soziale Sicherheit« geht, kann man letztlich nur rätseln (S. 182). Hinsichtlich der kulturpolitischen Hintergründe bleibt Stöck häufig ähnlich vage. So habe die Berliner Staatsoper bei der Aufführung von Goldmanns Opernphantasie *R. Hot oder die Hitze* (1973/74) dem Komponisten »Steine in den Weg gelegt, was zusätzlich zu Komplikationen führte« (S. 267). Näher erläutert wird dies nicht. Derartige Sätze klin-

gen, als seien hier Interview-Passagen lediglich unkommentiert wiedergegeben.

Stöck selbst hält die Verwendung der Interviews als »Arbeitsgrundlage der Untersuchung« für problematisch, da es sich um subjektive Aussagen handle; so plädiert sie sinnvollerweise dafür, diese in einen »Gesamtkontext« einzuordnen (S. 68f.). In den Analysen geschieht dies jedoch kaum. Wie sehr sich Stöck mit »ihren« Komponisten identifiziert, wird deutlich an Sätzen wie diesem, der sich auf Helge Jungs *Sketch für 5+1* (1978/79) bezieht: »Dem Stück fehlt – so auch die Einschätzung des Komponisten [...] – teilweise der Biss, so dass es die beabsichtigte Wirkung nicht entfalten kann« (S. 203). Und wenn sich die Autorin zustimmend auf einen Text der ostdeutschen Autorin Sigrid Neef über Szenische Kammermusik in der DDR von 1978 bezieht, so wünscht man sich mitunter ebenfalls eine größere wissenschaftliche Distanz zu den ProtagonistInnen des DDR-Kulturlebens: Die Auflösung des Guckkastenprinzips in diesen Werken fördere, so Stöck im Einverständnis mit Neef, »Verständnis und Verantwortung füreinander« und die »Anonymität des Publikums« werde »durchbrochen. Die Erkenntnis der Relativität von Erlebnissen und Urteilen bewirkt Freundlichkeit, Toleranz und Aufgeschlossenheit« (S. 167). Inwiefern außerdem die Sichtbarkeit des Orchesters auf der Bühne dessen »Emanzipation« (von was?) befördert (S. 167), kann nur geraten werden. Diese – möglicherweise als (verinnerlichte) kulturpolitische Taktik zu verstehende – Auffassung steht bei Stöck nicht in Anführungszeichen und wird nicht weiter kommentiert.

Die Ausführungen zur Kulturpolitik in der DDR sind weitgehend schlüssig und fokussieren stellenweise den einen oder anderen neuen Aspekt: So betont Stöck etwa, dass die Einschätzung, ob der VIII. Parteitag einen kulturpolitischen Einschnitt darstellt oder nicht, u.a. davon abhängt, in welchem Maße ein Komponist öffentliche Aufmerksamkeit erfuhr (S. 111), dass das Alter der Künstler die Charakterisierung der 1970er und 1980er Jahre als »Stagnation« oder »Aufbruch« bedingt (S. 120f.) und dass seit den späten 1970er Jahren eine Art »Zementierung« der Avantgarde stattgefunden habe, indem diese selbst dogmatische Züge annahm (S. 129ff.). Die Idee, dass das DDR-Kulturleben in seiner Gesamtheit ebenfalls als eine Art »Theater« analysiert werden kann – die Autorin spricht vom »Theatralitätsgefüge der DDR« (S. 46) –, ist schlagend, wird jedoch kaum ausgeführt. Auffallend ist, dass die mittlerweile umfangreiche englischsprachige DDR-Musik-Forschung nur punktuell zur Kenntnis genommen wird; Bemerkungen wie die, dass in dem von Matthias Tischer 2005 herausgegebenen Band *Musik in der DDR* angeblich »vor allem soziologische Fragestellungen erörtert« werden (S. 17), lassen auch bei Wohlwollenden den Ver-

dacht aufkommen, dass das Buch niemals konsultiert wurde.

Fazit: Ein vielversprechender theoretischer Ansatz, überzeugende Ideen, großes Engagement und umfangreiches (Quellen)Material stehen einer oft recht oberflächlichen, mitunter unreflektierten Durchführung und rudimentär erscheinenden Analysen entgegen. Schließlich wäre dem Buch nicht nur ein Register, sondern auch ein sorgfältiges Lektorat zu wünschen gewesen – mit zahlreichen Grammatik- und Rechtschreibfehlern ist der Lesegenuss auch hier getrübt. Nun ist zu hoffen, dass erstens die Interviews zugänglich gemacht werden und zweitens die angesprochenen Werke zur Auf-führung gelangen, damit sich Interessierte selbst ein Bild machen können.

(März 2014)

Nina Noeske (Salzburg)

Julia Glänzel, *Arnold Schönberg in der DDR. Ein Beitrag zur verbalen Schönberg-Rezeption*, Hofheim: Wolke-Verlag 2013, 327 Seiten. (sinefonia 19)

Julia Glänzel kann auf ihr Buch, ihre im Frühjahr 2010 an der Technischen Universität Berlin verteidigte Dissertation, zu Recht stolz sein. Ihr ist ein wahres Standardwerk gelungen, das auf einer exzellenten Forschungsleistung basiert.

Mit dem etwas irritierenden Untertitel will Glänzel darauf hinweisen, dass sie die explizit musikalische Rezeption (zu der neben der aufführungspraktischen auch die kompositorische Rezeption zu rechnen wäre) von der Untersuchung ausgenommen hat. Dennoch kommt sie bei ihren Darlegungen immer wieder auch auf Aufführungen zu sprechen und gibt im Anhang eine Übersicht über alle in der DDR bis 1989 stattgefundenen Schönberg-Aufführungen. Unter den besprochenen Aufführungen widmet sie einer besonders wichtigen sogar ein eigenes Kapitel. Dabei handelt es sich um die 1975 stattgefundenen DDR-Erstaufführung von *Moses und Aron* in der Dresdner Staatsoper (Regie: Harry Kupfer, musikalische Leitung: Siegfried Kurz) – ein Ereignis, das sie zudem im Anhang ihres Buches mit Protokollen des Dramaturgen Eberhard Schmidt aus dem Archiv der Sächsischen Staatsoper Dresden dokumentiert.

Glänzels Untersuchungszeitraum reicht vom Ende des Zweiten Weltkrieges bis zum Beginn der Epoche einer Rehabilitierung und Etablierung des Komponisten im Musikleben der DDR – ein Zeitpunkt, der durch die Schönberg-Jubiläen 1974 (100. Geburtstag) und 1976 (25. Todestag) markiert werden kann. Dass sie die letzten Jahre der DDR nur stichpunktartig bedacht hat, erklärt sich daraus, dass diese Epoche der Rezeptionsgeschichte kaum noch reizvoll für eine politische Auf-

arbeitung ist, da das offizielle Schönberg-Bild »mit den Feierlichkeiten der siebziger Jahre festgeschrieben« war (S. 13).

Die Auseinandersetzung mit Arnold Schönberg in der DDR ist insofern als Forschungsgegenstand von größerer Bedeutung, als sie weit über das Verhältnis zu diesem Komponisten im engeren Sinne hinausging, fungierte doch Schönbergs Name zugleich auch als eine Art Chiffre für die Zwölftontechnik bzw. überhaupt als »Symbol für die moderne Musik« (S. 99). Der Wandel, den das offizielle Schönberg-Bild in der DDR in dem von Glänzel untersuchten Zeitraum durchgemacht hat, könnte größer nicht sein. Wurde der Komponist in den frühen 1950er Jahren als eine Art Urvater des »Formalismus« bzw. des – wie es später hieß – »bürgerlichen Modernismus« verteuelt, ist er Mitte der 1970er Jahre umstandslos in den sozialistischen Olymp des »kulturellen Erbes« aufgenommen und mit Ehrungen überhäuft worden. »Von heute auf morgen« galt Schönberg als etabliert, als Humanist, der die »Inhumanität der spätbürgerlichen Welt« in seinen Kompositionen reflektiert habe« (S. 201). Dass er nun auch mit den Klassikern üblicherweise zugeschriebenen Tugenden ausgestattet wurde, führte sogar dazu, dass »ein viel stärker glorifiziertes als ein unverfälschtes Bild des Komponisten« entstand, wie Glänzel feststellt (S. 217). Sogar auch einige derjenigen Musiktheoretiker, die Schönberg lange Zeit in Acht und Bann geschlagen hatten (wie etwa Ernst Hermann Meyer), schwenkten plötzlich auf die neue Linie ein.

Glänzel beginnt ihre – chronologisch geordnete – Untersuchung mit der im Januar 1948 einsetzenden sowjetischen Kampagne gegen »Formalismus« und »Kosmopolitismus« in der Musik, einer Strafaktion gegen Komponisten, die im Februar 1948 mit einem ZK-Beschluss ihren Höhepunkt fand und die die letzte einer Serie von Strafaktionen im Rahmen der »Schdanow-schtschina« – des von Andrej Aleksandrovič Ždanov eingeleiteten Feldzuges gegen die Moderne in den Künsten – war. Dass es schon damals in Deutschland hellsichtige Beobachter gab, die die Kongruenz der Ždanov'schen Auslassungen über Musik mit der Musik-ästhetik der Nationalsozialisten erkannten, zeigt nicht nur der bekannte Aufsatz Theodor W. Adornos, *Die gegängelte Musik*, sondern auch die von Glänzel zitierte, ebenfalls 1948 entstandene Glosse Hans Heinz Stuckenschmidts, *Was ist bürgerliche Musik?*, in der es heißt: »Es hat etwas Erschütterndes, drei Jahre nach dem Tode Joseph Goebbels' seine Kunst-Doktrin fast lückenlos in der »Weltbühne« wiederzufinden« (S. 43).

Noch im selben Jahr begann der Prozess des Exports der Ždanovschen Kunstdoktrin nach Europa. Eine wichtige Etappe dazu bildete ein internationaler Musik-kongress in Prag im Mai 1948. Für die DDR dekretierte