

Im munteren Spiel der Künste

Zunächst schwankte Robert Schumann zwischen einer Existenz als Dichter oder Musiker. Später, als er sich längst entschieden hatte, blieb er der Literatur eng verbunden. Inwieweit sich dies in seinen Schriften und Kompositionen niederschlägt, hat Ulrike Kranefeld zu ergründen versucht.

Was ist ein nachschaffender Hörer? Jemand, der Strukturen freilegt? Oder jemand, der Motive wieder erkennt? Die Beantwortung dieser Frage kreist um die Themen Wahrnehmung und Rezeptionsästhetik, außerdem um Formen der Nachahmung sowie um die Wechselwirkungen zwischen Malerei, Literatur und Musik.

Am Beispiel der frühen Klavierwerke Robert Schumanns versucht Ulrike Kranefeld diesem Problem auf den Grund zu gehen, indem sie strukturelle (z. B. Kontrast, Wiederholung) und systemspezifische Überlegungen (Notationsformen u. a.) miteinander verbindet. Ziel ist der Nachweis, dass sich auch die Rezeption nicht-musikalischer Kunstwerke auf unterschiedliche Weise in Schumanns Kompositionen niederschlägt. Für ihre Argu-

im Unklaren. Kranefeld operiert später immer wieder mit Begriffen wie „Nachahmung“, „Analogie“, „Zeichen“, ohne dass diese im erforderlichen Maße eingeführt oder diskutiert werden. Die Verfasserin weiß, dass jene Stellen besonders reizvoll, aber auch heikel sind, wo sie auf Bezeichnungen aus der Literaturwissenschaft zurückgreift. Wenn sie aber Begriffe wie „Leerstelle“ und „Unbestimmtheitsstelle“ kurzerhand als identisch ansieht, ist das sachlich nicht korrekt.

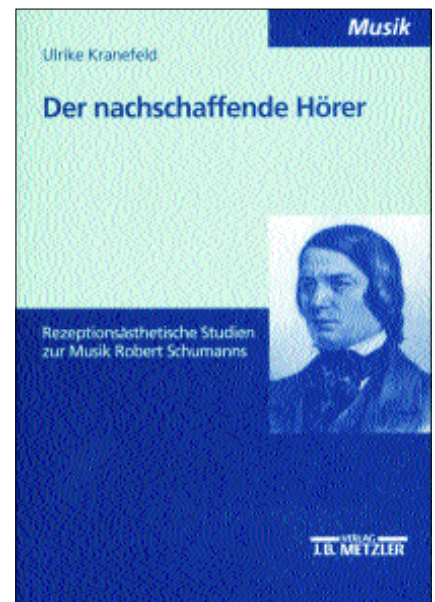
Da diese Arbeit, in der das Phänomen der Wahrnehmung von Kunstwerken zum Schwerpunkt erkoren wurde, ohne eine Definition dessen auskommt, was man darunter überhaupt zu verstehen hat und was nicht, erscheinen die wenigen aufgestellten Thesen nur gelegentlich in überzeugendem Licht. Stichhaltiger sind

da schon die präzisen, wenngleich vereinzelt Analysen der ausgewählten Musikbeispiele.

Eine solche Untersuchung ist auf Repräsentativität angewiesen. Gesagt wird das jedoch

nicht. Indes darf gerade die Notwendigkeit zur Beschränkung nicht dazu führen, dass aussagekräftige Parallelfälle unerwähnt bleiben oder nur unzureichend erläutert werden.

Wenn z. B. Goethe über Runge's „Tageszeiten“ urteilt, erfährt der Leser weder, dass diese Äußerung einem Brief Goethes an den Maler selbst entstammt, noch – und das wäre für den thematischen Bezug an dieser Stelle ungleich wichtiger – dass in Goethes Gesprächen eine weit instruktivere Stellungnahme überliefert ist. Weitere Belege dieser Art ließen sich mühelos anfügen.



Das fehlende Register und das lückenhafte Literaturverzeichnis lassen ebenfalls kein günstiges Urteil zu. Auf eine grundlegende Untersuchung dieses reizvollen Themas wird man daher weiter warten müssen.

Christoph Vratz

Tonsetzer Schumann als Dichter

mentation wählt Kranefeld auf Seiten der Malerei Werke von Raffael und Runge als exemplarische Bezugspunkte, auf literarischer Ebene greift sie unter anderem auf Texte von Jean Paul und Ludwig Tieck zurück.

So sehr der kunst-übergreifende Ansatz dieses Buches zu begrüßen ist – die Verfasserin begibt sich, im weiteren Sinne, mit ihrem Thema auf das derzeit intensiv diskutierte Gebiet der „Intermedialität“ –, so enttäuschend sind die Ergebnisse. Und dies gleich in mehrfacher Hinsicht: Bereits die Einleitung lässt den Leser über das methodische Vorgehen weitgehend

Ulrike Kranefeld: Der nachschaffende Hörer. Rezeptionsästhetische Studien zur Musik Robert Schumanns. Metzler-Verlag, Stuttgart, Weimar, 196 Seiten, DM 50,-

Oper als Ideengeschichte

Neun Jahre, nachdem der zweite Teil von Ulrich Schreibers „Opernführer für Fortgeschrittene“ mit Wagner, Verdi und Massenet endete, liegt nun der dritte dieser auf vier Bände konzipierten Reihe vor. Die Messlatte liegt hoch. Denn mit den beiden ersten Teilen hat der Verfasser eigene Maßstäbe gesetzt.

Wenzel Strapinski ist ins Schweizerland gekommen und wird in Goldach als Graf hofiert. Soweit folgt Alexander Zemlinskys Vertonung der Novellenvorlage „Kleider machen Leute“ von Gottfried Keller. Doch in der Oper verschweigt man uns die Pointe: Strapinski verfügt nämlich nach dem Bankrott seines Arbeitgebers über keinen Pfennig Geld; nur sein prachtvoller Mantel sowie sein unsicheres Benehmen machen aus Sicht der Goldacher aus dem armen Schneider einen vermeintlichen Grafen. – Sicher nur ein Detail, aber ein entscheidendes. Denn es lässt Aussagen darüber zu, ob und inwieweit ein Komponist in der Lage ist, das Büh-

geschichte, die das komplexe Bezugsgeflecht zwischen den meist literarischen Vorlagen und ihren Vertonungen auf gewinnbringende Weise anschaulich macht – eine wahre Fundgrube, deren Uner schöpflichkeit sich jedem Motivforscher rasch erschließt.

Wenn etwa von Hans Pfitzners „Pales-trina“ die Rede ist (S. 96 ff.), erwarten den Leser nicht nur fundierte Querverweise zu Wagner und den „Meistersingern“, sondern auch Ausführungen zum geistigen Umfeld bei Schopenhauer oder Nietzsche, bis hin zur Pfitzner-Rezeption Thomas Manns oder Ernst Blochs. Auch die exemplarischen Tonartenanalysen führen immer wieder zu ebenso erstaunlichen wie überzeugenden Vergleichen mit anderen Werken aus der Musikgeschichte. Man mag sich kaum daran satt lesen.

Zu verdanken ist dies Schreibers prinzipieller Gründlichkeit: seiner philologischen Akribie – unter anderem bei der Auswahl von Briefstellen oder Traktaten – und der Fähigkeit, diese Ergebnisse mit Übersicht und Bestimmtheit zu kommentieren. Dass sich dabei einzelne Ungenauigkeiten eingeschlichen haben (u. a. S. 209, lies: Alfred de Vigny; S. 322, lies: Berghof; S. 496, lies: 1925), ändert nichts am grundlegenden Rang dieser Neuveröffentlichung.

Wie die Opern selbst, so gehorcht auch dieses Buch immanenten Gesetzen; etwa wenn der Verfasser den bedeutungsvollen Werken jeweils einen Absatz voranstellt, in denen er die wichtigsten Stationen der Aufführungsgeschichte bis in die Jetztzeit hinein stichpunktartig festhält. Wem nun die entsprechenden Anmerkungen, etwa zu Weills „Dreigroschenoper“ (S. 594 ff.), nicht genügen, muss schon arg beckmesserisch veranlagt sein.



Bereits das Inhaltsverzeichnis spiegelt die Vielschichtigkeit dieses Opernführers. Doch die Umsicht, mit der Schreiber entweder in eher unpopuläre Werke einführt (Opern von August Bungert, Max Brand, Franco Alfano u. a.) oder aber den gängigen Repertoire-Opern eines Richard Strauss oder Giacomo Puccini immer noch neue Aspekte abzugewinnen weiß, ist beeindruckend. Die auch in ihrer Länge sorgfältig komponierten Kapitel stellen sicher, dass sich der Leser trotz der vielen Details jederzeit zuverlässig geleitet fühlt. Das Buch trägt nie zu schwer an seinem Faktenreichtum, stattdessen birgt es eine über weite Strecken spannende Lektüre. Bleibt die Frage: Wann erscheint der letzte Band? Ungeduld vorprogrammiert.

Christoph Vratz

Ulrich Schreiber: Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Band 3/1: Das 20. Jahrhundert I: Von Verdi und Wagner zum Faschismus. Bärenreiter, Kassel, 772 Seiten, DM 88,-
Wieder lieferbar: Bd. 1: Von den Anfängen bis zur Französischen Revolution, DM 68,-; Bd. 2: Das 19. Jahrhundert, DM 92,-

Kein Opernführer zum Schnellkonsum

nengeschehen zu einem stringenten Ablauf zusammenzufügen, oder ob er die Handlungsmotivation eher vordergründig betrachtet.

Dieses Beispiel macht deutlich, worum es Ulrich Schreiber auch im dritten Band seines „Opernführers für Fortgeschrittene“ geht – und worum nicht. Als Eillektüre vor dem Gang in die nächste Vorstellung eignet sich das Buch gewiss nicht. Und das ist gut so. Denn mit Opernführern zum Schnellkonsum versorgt uns der Buchmarkt bekanntlich in mehr als hinreichendem Maße. Ganz anders Schreiber. Er liefert eine niemals oberflächliche, sondern stets tiefgründige, kritische und problembezogene Abhandlung, in der es darum geht, dem Kunstwerkcharakter der diskutierten Opern auf den Grund zu gehen. Es handelt sich um eine Art von Kultur-, Geistes- oder Ideen-