

1900, nach Maßgabe des oben erwähnten Kräfteparallelogramms, durch die Schlagworte „Normalisierung und Rationalisierung“ einerseits (S. 183), „Naturalisierung ohne Individualisierung“ andererseits (S. 188). Seine Ausführungen schließen mit einem Ausblick auf die gesangspädagogische Entwicklung späterer Jahrzehnte (S. 189–192) und einer diskurstheoretischen Glosse zum Belcanto-Begriff im Sinne eines idealisierenden Kollektivsymbols (S. 193–195). Literaturliste sowie ein detailliertes Sach- und Namensregister runden das Buch ab.

Tilo Hähnel's höchst lesenswerte Studie bietet eine differenzierte Perspektive auf einen relevanten, bislang zu wenig erforschten Gegenstand. Sie präsentiert komplexe, teils höchst abstrakte Gedankengänge in prägnanter, schnörkelloser Sprache, deren Leserfreundlichkeit ihrer Präzision keinen Abbruch tut. Repräsentativ für das Buch als Ganzes sind etwa Kompaktheit und Prägnanz der theoretisch-methodischen Einführung: Sie teilt exakt das zum Verständnis des Folgenden Notwendige mit, verzichtet auf Digressionen und weckt dabei Interesse für die gut ausgewiesene Sekundärliteratur. Das Kapitel zum Körperdispositiv der Jahrhundertwende ist als kulturwissenschaftliche Synopse auch unabhängig von gesangspädagogischen Fragestellungen spannend; die Textanalysen des dritten Kapitels sind klar gegliedert und gut nachvollziehbar. Durchweg wird die kulturhistorische Tragweite des gesamten Vorhabens deutlich: Insofern aus der historischen Gesangspraxis der westlichen Kunstmusik Kontinuitäten bis in die heutige Zeit führen, sind die gestellten und beantworteten Forschungsfragen unmittelbar gegenwartsrelevant (S. 16). Als glücklich erweist sich schließlich die kollektive theoretische Ausrichtung der *Technologien*-Teilprojekte auf die Diskurs- bzw. Dispositivanalyse: Diese gemeinsame theoretische Basis gestattet es, thematisch unterschiedlich orientierte Beiträge (etwa die beiden ersten Bände der Schriftenreihe) aufei-

einander zu beziehen und als Teilansichten eines übergeordneten Zusammenhangs zu verstehen.

Wer nach Desideraten sucht, mag bei der Auswahl der analysierten Originalschriften fündig werden. Das stramme Analyseprogramm setzt eine radikale Selektion aus dem Überangebot einschlägiger Quellen voraus, und selbst eine bestens begründete Auswahlstrategie (S. 64) kann nicht verhindern, dass die ein oder andere interessante Quelle außen vor bleibt. Interessant wäre etwa, zu erfahren, ob Hähnel's Forschung ein erhellendes Licht auf jene eigentümliche Entwicklung der Gesangspädagogik werfen könnte, die sich in der Nachfolge von Müller-Brunow's *Tonbildung oder Gesangsunterricht?* (1890) etablierte: ein Konzept von „Stimmbildung“ im emphatischen Sinne, welches die physiologische Schulung des Gesangsorgans (und damit die körperliche Dimension des Singens) derart in den Vordergrund spielte, dass Aspekte der musikalischen Werkinterpretation weitgehend ausgeblendet wurden – eine Tendenz mit erheblicher Signalwirkung für gesangspädagogische Schriften im 20. Jahrhundert insgesamt. Angesichts der Souveränität, mit der Hähnel's Monographie ihr Thema handhabt, kann die Bearbeitung dieses Desiderats allerdings getrost künftigen Studien überlassen bleiben. Über Hähnel's Buch lässt sich das Bestmögliche sagen: dass es seinen Gegenstand in rundum gelungener Weise behandelt und sich zugleich ideal zum Ausgangspunkt weitergehender Untersuchungen anbietet.

(November 2022)

Kilian Sprau

WILL HUMBURG: *Wagners Rheingold. Eine Deutung von Leitmotivik und Orchestration. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 179 S., Nbsp., 1 Notenblatt.*

Der ausübende Musiker hat einen anderen Blick und Zugriff auf das musikalische

Kunstwerk als der Wissenschaftler. Konkret: Der Dirigent, der die Partitur ‚seines‘ Werkes, hier Wagners „Rheingold“, bis in die kleinsten Details hinein kennt, kann als solcher anders über musikalische Abläufe und Zusammenhänge sprechen als der interessierte oder auch professionelle Musik-Analytiker. Letzterer würde kaum das gesamte Werk, Takt für Takt, als Untersuchungsgegenstand wählen, sondern vernünftigerweise eine bestimmte Szene, um an ihr Besonderheiten, etwa der leitmotivischen Prägung oder der Instrumentation aufzuzeigen. Allein die Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur und eine zu erwartende grundsätzliche Diskussion der Frage, was Wagner-Analyse zu leisten habe (und wie sie in der Vergangenheit gehandhabt worden ist), zwingt hier zur Beschränkung. Will Humburg indessen kann anders an das Werk herangehen; er hat den „Ring“-Zyklus mehrmals selbst dirigiert und so die Musik anders (und vermutlich stärker) verinnerlicht als der Wagner-Forscher. Beim vorliegenden Buch handelt es sich um eine musikalisch-analytische Studie, die vor allem die Leitmotivik (und mit ihr gerade auch die Entwicklung einzelner Motive) sowie Wagners Orchester-satz in den Blick nimmt.

Den Untersuchungen liegen die praktischen Erfahrungen des Autors und seine eigene Analyse der Partitur zugrunde; Sekundärliteratur findet mit ganz wenigen Ausnahmen (etwa Egon Voss' Studie zu Wagners Instrumentation) keine Berücksichtigung. Der Autor erläutert seine persönliche Beziehung zum Gegenstand zu Beginn des Buches sehr direkt und durchaus sympathisch. Der Begriff der „Deutung“ im Untertitel erscheint mir indessen etwas problematisch, schneidet eine einmal gegebene Deutung doch weiterer Untersuchung, jedenfalls implizit, den Weg ab. Offenbar ist dies aber nicht im Sinne des Autors, wenn wir ihn auf S. 13 richtig verstanden haben. Hat man das Buch als Ganzes gelesen, verfestigt sich ohnehin der Eindruck, dass Humburg in sei-

nen Überlegungen alles andere als doktrinär verfährt und dass „Deutung“ hier mehr im Sinne von Interpretation verstanden werden will. Jedenfalls changieren seine Darlegungen beständig zwischen Interpretation und Deutung, und sie überzeugen bezeichnenderweise gerade dort besonders, wo sie Spielraum lassen, zum Weiterdenken anregen, ‚offen‘ bleiben. Und sie werden dort problematisch, wo sie – wie es scheint – allzu schnell mit Etikettierungen operieren, Erklärungen als verbindlich nahelegen, die allenfalls in den Bereich der Möglichkeit fallen. Diese Beobachtung mag nicht überraschen, hat sie doch etwas mit der Offenheit und Größe des Kunstwerks selbst zu tun, das sich erkennender Sinnerschließung, jedenfalls in Teilen, immer verweigert, ja verweigern muss. Vielleicht hätte man dem Autor raten sollen, dies gleich zu Beginn seiner Ausführungen noch klarer anzusprechen; es hätte manches im Zuge der eigentlichen analytischen Untersuchungen weniger exponiert und damit weniger angreifbar gemacht.

Uneingeschränkt anzuerkennen ist freilich, dass Humburg ein durchgehend die Tiefe suchendes und gut geschriebenes Buch vorgelegt hat. Der Leser, der das „Rheingold“ gut im Ohr hat, freut sich an der Begeisterung des Autors für seinen Gegenstand (die zu keiner Zeit in unkritische Heldenverehrung umschlägt) und begibt sich gern mit ihm auf die Reise durch Werk und Partitur. Wie dicht und komplex diese beschaffen ist, wird immer wieder deutlich, wenn Humburg konsequent, auch an teils überraschenden (weil scheinbar unauffälligen) Stellen aufzeigt, welche Quer-, Voraus- und Rückbeziehungen dort jeweils mitgedacht werden können: in der Kombination von Leitmotivik, Rhythmik, Harmonik, der symbolhaften Verwendung von Tonarten und dem Einsatz (oder auch Nicht-Einsatz) bestimmter Instrumente bzw. Instrumentengruppen. Die vorab gegebene tabellarische Auflistung der einzelnen Instrumente und ihrer „Leit-

klangfarben“ (S. 21) ist dabei deutlich nützlicher als diejenige zur „Zahlensymbolik“ (S. 25), die zu Kurz- oder Zirkelschlüssen geradezu einlädt, in den eigentlichen Analysen dann aber (zum Glück) kaum Verwendung findet.

Dass Humburgs Gesamtanalyse des Werkes tiefgehend und eigentlich immer anregend und diskutabel ist, liegt auch daran, dass er die eminent wichtigen Anweisungen Wagners, die dieser im Zuge der Erstaufführung des „Rings“ 1876 in Bayreuth gegeben hat, konsequent in seine Überlegungen mit einbezieht. Dadurch erhalten diese eine zusätzliche argumentative Untermauerung und werden nur selten, etwa bei den Ausführungen zum Schwertmotiv (S. 170), konterkariert. Es ist sehr bedauerlich, dass dieser Fülle von sehr präzisen, guten und hilfreichen Interpretationsanweisungen Wagners, die Aufführung seines Werkes betreffend, heute kaum mehr Beachtung geschenkt wird. Darüber hinaus sind zudem jene Passagen des Buches von besonderem Interesse, in denen Humburg typische Bemerkungen aus der Dirigierpraxis gibt, die ihrerseits zeigen, wie sich Wagners Erfahrungen mit Orchestermusikern auf sein Komponieren ausgewirkt haben, etwa die Passagen auf S. 45f. oder S. 116 zur Ausführung zweier besonders schwieriger Streicherpassagen in der ersten bzw. dritten Szene. Auch der Hinweis auf den problematischen ‚Kaltstart‘ der C-Klarinette gegen Ende der Mime-Erzählung ist hier zu nennen.

Paradoxerweise tut es dem Buch gut, dass es sich nicht allzu strikt an seine Ausgangsfrage, die „Deutung von Leitmotivik und Instrumentation“, klammert, sondern dass der Autor den Blick (und Cursor) schweifen lässt und auch jene Dinge zur Sprache bringt, die ihm ganz grundsätzlich erwähnenswert erscheinen. So liest man die Ausführungen zur Charakterisierung der Loge-Figur mit besonderem Gewinn; auch den Eindruck des ‚traurigen Dur‘ (S. 155) wird jeder musikalisch empfindsame Mensch so-

fort bestätigen. Die musikalische Analyse der dritten Verwandlungsmusik (S. 127–133) ist in ihrer Geschlossenheit und Dichte ein kleiner Geniestreich.

Die redaktionelle Einrichtung des Buches ist gut. Manche Formulierung, die erkennbar aus dem Genre Vortrag oder Werkeinführung stammt, wirkt in der Schriftform etwas befremdlich; auf S. 124 und S. 144 sind kleine Textfehler stehen geblieben, auf S. 164 muss es in Anmerkung 193 Fafner statt „Fasolt“ heißen. Alles in allem betrachtet, tut die wissenschaftliche Wagner-Community gut daran, Schriften wie diese genau zu studieren und sich das Werk, gerade auch aus der Praxis heraus, immer wieder mit neuem Blick erklären zu lassen.

(November 2022)

Ulrich Bartels

*EBERHARD STEINDORF: Die Konzerttätigkeit der Königlichen musikalischen Kapelle zu Dresden Teil II (1858–1918). Eine Dokumentation in zwei Bänden. Baden-Baden: Tectum Verlag 2022. 1173 S., Abb. (Dresdner Schriften zur Musik. Band 14, 1 und 2.)*

Als 2018 die voluminöse Dokumentation der *Konzerttätigkeit der Königlichen musikalischen Kapelle zu Dresden (1817–1858)* aus der Feder von Eberhard Steindorf erschien, war in der Öffentlichkeit nirgends von einer möglichen Fortsetzung die Rede. Die zeitliche Eingrenzung – von der (Wieder-)Übernahme der nach den Napoleonischen Kriegen zeitweilig als „Staatsanstalt“ betriebenen Oper und Kapelle durch den Hof einerseits und der Einrichtung regelmäßiger Abonnementkonzerte andererseits – hatte sich als schlüssig erwiesen, und der Autor beschrieb die sich allmählich und in unterschiedlichen Kontexten herausbildende Konzerttätigkeit der „Königlichen musikalischen Kapelle zu Dresden“ auf einer breiten Materialbasis. Dazu zählten vor allem die Anzeigen und Besprechungen in den Dresdner Tageszei-