

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), kontrariert. 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.

Paradoxiertweise 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-

tungen; hinzu kamen Akten aus dem Sächsischen Hauptstaatsarchiv und dem historischen Archiv der Sächsischen Staatsoper sowie Berichte in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* und der *Neuen Zeitschrift für Musik*. Die Dokumentation der unterschiedlichen Veranstalter und Anlässe bildete das Gerüst der Darstellung – wer über das bloße Zusammentragen von Daten und Fakten hinaus etwas über die Intentionen des Autors erfahren will, orientiert sich am besten an diesem „Gerüst“ und den verschiedenen Registern (siehe dazu auch die Besprechung in *Die Musikforschung* 72/2019, S. 170f.).

Die nun vorliegende, aus Platzgründen in zwei Bände unterteilte Dokumentation der Konzerttätigkeit der Dresdner Hofkapelle von 1858 bis 1918 schließt hinsichtlich ihrer Anlage und Struktur direkt an das Vorgängerbuch an. Schwerpunkte bilden wiederum ein Kalendarium aller nach den gegebenen Kriterien ermittelbaren Konzerte (S. 37–338) samt erschließenden Registern (S. 350–564) sowie ein Reader aus Quellentexten zur Gesamtsituation sowie zu Spielstätten und vielen Details der Aufführungen. Dabei blieben die Berichte in überregionalen Musikzeitschriften diesmal ausgespart – ihre Berücksichtigung hätte den Gesamtumfang der Darstellung vermutlich noch einmal erheblich anschwellen lassen. Andererseits zählen die Akten zu den Abonnementkonzerten der Hofkapelle im Sächsischen Hauptstaatsarchiv für den Zeitraum von 1858 bis 1883 zu den besonders schmerzlichen Verlusten (S. 1050ff.), weil auf diese Weise wichtige administrative und organisatorische Weichenstellungen nicht mehr vollständig rekonstruierbar waren.

Neben die althergebrachten jährlichen Konzerttermine am Palmsonntag (seit 1827) und Aschermittwoch (endgültig seit 1850) trat 1858 auf Initiative der Kapellmitglieder eine Reihe von sechs Abonnementkonzerten pro Spielzeit. Das waren ausdrücklich „Sinfonie“-Konzerte, in denen Auftritte selbst

namhafter Solisten in den ersten Jahrzehnten ebenso seltene Ausnahmen blieben wie die Einladung von Gastdirigenten. Die organisatorische Verantwortung übernahm ein auf der Basis eigens verfasster Statuten gebildetes „Gesamt-Directorium“ der Hofkapelle, das aus den Kapellmeistern, dem Konzertmeister sowie einigen durch Wahl bestimmten Mitgliedern bestand. Die Konzerte fanden zunächst im Hotel de Saxe, ab 1870 im neuerbauten Gewerbehauus und erst ab 1889 im Opernhaus statt. Von Seiten des Hofes wurde diese Initiative lediglich geduldet. Andererseits war die Resonanz so groß, dass die Veranstalter seit der Spielzeit 1889/90 die Generalproben für das Publikum öffneten. Angesichts des weiter wachsenden Zuspruchs richtete die Generaldirektion 1894 eine von den bisherigen Konzerten zunächst unabhängige „Serie B“ aus weiteren sechs Abonnementkonzerten ein (S. 594f.). Diesmal wurde der König ausdrücklich um Erlaubnis gebeten, die er auch bereitwillig gab (S. 1064f.). Natürlich geschah die Planung und Durchführung beider Reihen in wechselseitiger Kenntnis der jeweils anderen Seite. Dies führte schließlich in der Spielzeit 1914/15 zur Zusammenführung beider Konzertreihen.

Neben den traditionellen Konzerterminen Aschermittwoch und Palmsonntag und den von den Kapellmitgliedern und der Generaldirektion gemeinsam organisierten Abonnementkonzerten gab es natürlich weitere Konzerte mit unterschiedlichen Veranstaltern, bei denen die Hofkapelle mitwirkte. Der Autor hat auch hier das oft verstreute Quellenmaterial in bemerkenswertem Umfang ausgewertet. Die Einbettung der Konzerttätigkeit in die Gesamtheit der dienstlichen Verpflichtungen (Kirche, Oper, nicht-öffentliche Hofkonzerte, Tafelmusik) blieb bis zum Ende der Monarchie in Sachsen (und in manchen Details noch länger) bestehen, lässt sich aber auf der Basis der vorhandenen Quellen vermutlich nur fragmentarisch darstellen. Immerhin

vermitteln einzelne, vom Autor umfanglich zitierte Dokumente eine Vorstellung von der Fülle der Aufgaben, die die Musiker zu bewältigen hatten (S. 17f., S. 1126–1130). Damit ist aber in einer Rezension die Schwelle zum Bereich der „weiterführenden Fragen“ bereits überschritten. Insgesamt bleibt für die vorliegende Dokumentation wie beim Vorgängerbuch der Eindruck einer Materialerschließung von imponierender Breite. Sie ermöglicht erstmals einen fundierten Vergleich mit anderen großen Städten des deutschen Sprachraums, die zur selben Zeit über eine hochentwickelte öffentliche Musikkultur verfügten. Die Diskussion der Konsequenzen für die Musikhistoriographie in ganz unterschiedlichen Perspektiven steht dagegen – wie schon nach dem Vorgängerband vermerkt – noch aus.

(November 2022)

Gerhard Poppe

*MARTIN PENZA: „Ich sehe alles in einem so neuen Lichte“. Gustav Mahlers Neunte Sinfonie. München: edition text + kritik 2021. 256 S., Nbsp., Tab.*

Das vorliegende Buch – die Dissertation des Verfassers, mit der er an der Universität Bern promoviert wurde – enthält eine neue Deutung von Mahlers Neunter. Die für den Titel verwendete Formulierung in einem Brief des Komponisten vom Frühjahr 1909 ist zwar nicht konkret auf die Neunte bezogen, aber sie entsprang einer durchaus positiven Stimmung zu einer Zeit, als er die Arbeit an dem Werk bereits begonnen hatte: für Pensa eines von vielen Argumenten dafür, die dominierende Erzählung von der Neunten als Werk des Abschieds und der Trauer in Frage zu stellen. So unüberhörbar solche Gehalte auch sein mögen, sie greifen, so Pensas Überzeugung, zu kurz. Das von ihm präsentierte „neue Licht“ erweist sich als eine neue Erzählung mit einer Vielzahl an Inhalten (S. 216): „die Suche nach Gott, der Glaube an die Unsterblichkeit der

Seele, die Entelechie-Lehre, Ahasver, Welt-schmerz, Erlösung sowie Raum (Licht) und Zeit beziehungsweise Ewigkeit (in unterschiedlichen Prägungen)“. Nun hatte schon Constantin Floros 1977 im ersten Band seiner Mahler-Trilogie „die geistige Welt“ des Komponisten thematisiert und dabei manche Aspekte angesprochen, die bei Pensa wieder begegnen und durch weitere Referenzen vermehrt werden. Neu ist aber vor allem die Ausschließlichkeit, mit der Pensa all diese Bedeutungsfelder auf die Neunte anwendet. Für Abschied und Trauer bleibt in einem derart umfassenden, metaphysisch aufgeladenen Programm nur noch wenig Raum.

Für dieses Programm nimmt Pensa allerdings nicht Floros als Ausgangspunkt, sondern eine Fülle intertextueller Beziehungen, die er im Notentext gefunden hat. Eine erste Hauptrolle spielt die Verbindung des absteigenden Sekundmotivs ( $fis^I - e^I$ ) aus der Einleitung des Kopfsatzes und damit der ganzen Symphonie mit dem 4. Satz aus der Dritten, dem sogenannten „Nachtwandlerlied“, wo das Intervall mit den gleichen Tönen zu den Worten „Gib acht“ begegnet: eine Verbindung, die bei Pensa zusammen mit dem Nietzsche-Text des Liedes eine Assoziationskette in Gang setzt. Sie reicht von Nietzsche über dessen *Also sprach Zarathustra* bis zur Denkfigur der ewigen Wiederkehr des Gleichen. Damit ist das Programm des Kopfsatzes in großen Zügen umrissen. Für das Finale der Neunten zeitigt eine Verknüpfung mit Musik und Text des „Urlichts“ aus der Zweiten programmatische Konsequenzen: Die gemeinsame Tonart Des-Dur bringt den Verfasser rasch zu Wagner – *Götterdämmerung*, *Parsifal* (mit Kundry im Fokus) –, von dort zu Schopenhauer und schließlich zu Inhalten wie: das ewig Göttliche, die Suche nach Erlösung, oder: der Blick in eine Welt jenseits von Zeit und Raum. Damit steht das eher christlich konnotierte Finale dem antichristlich-nietzsche-anischen Kopfsatz gegenüber, doch der Ge-