

Thema, also die »eigentliche« Romanze, könnte – in seinem melancholisch zurückblickenden Charakter sowie seiner (nur) vordergründigen Schlichtheit – durchaus bei Robert Schumann zu finden sein. Der Satz insgesamt erinnert allerdings besonders an die Klavierkammermusik von Johannes Brahms: Nicht nur Arnold Schönbergs auf Brahms bezogener Terminus der »entwickelnden Variationen« ließ sich unschwer auf den ersten Satz der Sonatine von Jürg Baur übertragen. Auch der spezifische Einsatz des Klaviers sowie die Art und Weise, wie etwa klangliche Höhepunkte geformt werden, deuten in hörbarer, aber kaum beschreibbarer Weise in diese Richtung.

Der zweite Satz »Scherzo« entwickelt sich aus dem holprig-schwungvollen Grundimpuls der ersten Takte und zeichnet sich – wie für diesen Satztypus üblich – durch eine permanente Verschleierung des Metrums aus. Der Satz ist insgesamt dreiteilig, wobei erster und dritter Abschnitt nahezu identisch sind. Der erste Abschnitt hat einen verzerrten, aus floskelhaften Motiven montierten Wiener Walzer zum Thema. Als Gegensatz zu diesem groben Gebilde dient ein flüchtiger, an Kaffeehausmusik erinnernder süßlich-melodiöser Einfall. Der zweite Abschnitt ist kein Trio im herkömmlichen Sinne. Er ähnelt eher einer Durchführung auf der Basis kontrapunktischer Techniken. Die Motive und Themen sind identisch mit denen des ersten Abschnitts, dennoch sind sie in ihrem Grundcharakter verkehrt. Wie in der »Romanze« lassen sich auch hier Spuren von Musikgeschichte

ausfindig machen. So changiert der tragende Klaviersatz zwischen freien Präludien Dietrich Buxtehudes oder Johann Sebastian Bachs und der im 20. Jahrhundert beheimateten Gattung Ragtime. An dieser Stelle ist sicherlich der Hinweis auf die frühen Werke Paul Hindemiths angebracht, welche schon – in harmonischer Hinsicht – für den ersten Satz Pate standen. Baur setzt die an Hindemith studierten Momente allerdings in vollkommen eigenständiger Weise um. Auf den zweiten Abschnitt folgt – wie schon erwähnt – eine nahezu notengetreue Wiederholung des ersten. Beschlossen wird das »Scherzo« sowie das gesamte Werk mit einer finster-meditativ anmutenden Reminiscenz an den ersten Satz.

Für die Sonatine gilt, was allgemein in der Literatur zu den frühen Werken Baur zu lesen ist: Die Harmonik des Werkes gemahnt an die Klanglichkeit Hindemiths (wobei Hindemith selbst in den dreißiger und vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts etwa im Gebrauch schroffer Dissonanzen deutlich vorsichtiger gewesen ist als Baur in seiner Sonatine). Die Rhythmik ihrerseits ist den Werken Bela Bartóks entlehnt. Hinzu tritt eine ausgeprägte Vorliebe für kontrapunktische Techniken. Setzt man sich allerdings mit diesem Werk hörend auseinander, so lässt sich schon hier die eigentümliche Spannung zwischen einem Komponieren, welches die Tradition bewusst fortführt, und der Arbeit mit modernsten musikalischen Techniken erahnen, die für viele späteren Werke Jürg Baur zu einem wichtigen Grundprinzip geworden ist. [Claus Woschenko]

Ulrich Schreiber: Opernführer für Fortgeschrittene

Das 20. Jahrhundert III, Kassel [u.a.] (Bärenreiter) 2006

Mit dem dritten Band zum 20. Jahrhundert, der Ost- und Nordeuropa, »Nebenstränge am Hauptweg« sowie die interkontinentale Verbreitung des Musiktheaters in den Blick nimmt, liegt Ulrich Schreibers Lebenswerk, der fünfbandige Opernführer für Fortgeschrittene, nun vollständig vor. Wie die vier bereits erschienenen Bände wendet er sich an den interessierten Laien, der sich einen umfassenden Überblick über die Geschichte des Musiktheaters verschaffen möchte.

Indem Schreiber in diesem Band jene Regionen ins Zentrum rückt, die gewöhnlich nur am Rande behandelt werden, eröffnet er zahlreiche ungewöhnliche Perspektiven auf die Oper: Der Leser erfährt ebenso Interessantes über das Musiktheater in den baltischen Staaten, der Ukraine und Weißrussland wie über die Oper in Armenien, Georgien und der Türkei, Lateinamerika, Afrika sowie in Israel und im Nahen und Fernen Osten. Zusammenfassende Darstellungen und Besprechungen einzelner Büh-

nenwerke wechseln einander ab. Dabei können die einzelnen Werkbesprechungen als ausgesprochen gelungen bezeichnet werden, während die Überblicksdarstellungen manchmal unter der Last der Fakten erdrückt zu werden scheinen.

Gegliedert ist die Darstellung nach Nationen. Schreiber unterstellt, dass eine »feste nationale Zuordnung« fast aller behandelten Komponisten »trotz ihrer oft durch Migrationszwänge wechselnden Staatsbürgerschaft« möglich sei. Die große Ausnahme bildet für ihn »der in seinem Lebensweg zwischen Russland, der Schweiz, Frankreich und den Vereinigten Staaten wandelnde Igor Strawinsky, der ein eigenes Kapitel erhält« (S. 15); auch Leos Janáček ist als Komponist von »Weltmusik aus der Provinz« (S. 272) aus der nationalen Gliederung herausgenommen. So einleuchtend dies auf den ersten Blick sein mag, so sehr stellt sich die Frage nach den Kriterien solcher Entscheidungen. Dass Janáčeks Opern Weltgeltung besitzen, steht außer Frage, doch sind gerade sie besonders stark in der tschechischen Kultur verwurzelt, da Janáček bekanntlich seine Melodik aus der Sprachmelodie ableitete. Wie wenig selbstverständlich andererseits die Herausnahme Strawinskys aus der nationalen Gliederung ist – obwohl inhaltlich gut begründet –, zeigt der Vergleich mit Anna Amalie Aberts 1994 erschienener, ebenfalls nach Nationen gegliederter Geschichte der Oper. Abert widmet den zu »deutschen Kosmopoliten« stilisierten Georg Friedrich Händel, Christoph Willibald Gluck und Wolfgang Amadeus Mozart ein eigenes Kapitel; Strawinsky ordnet sie indes umstandslos Russland zu. Bei weniger prominenten Komponisten ist diese Frage nicht weniger virulent. So schrieb etwa der armenische Komponist Awet Terterjan die »Raumklangoper« »Das Beben« nach Heinrich von Kleists Novelle »Das Erdbeben in Chili« auf ein deutschsprachiges Libretto; uraufgeführt wurde das Stück am Theater am Gärtnerplatz in München (S. 131f.) – eine alternative Einordnung unter Deutschland, die vergleichbare Probleme aufwerfen würde, wäre keineswegs zu favorisieren. Kurt Weill schließlich hat womöglich nur deshalb kein eigenes Kapitel erhalten, weil sein Lebensweg – die von den Nationalsozialisten erzwungene Emigration aus Deutschland in die USA – die Grenzen von

Schreibers Bandaufteilung überschritt.

So bleibt zu bedenken, ob trotz der ausgebreiteten Details der nationalen Musiktheaterentwicklungen eine Gliederung nach Gattungstendenzen – selbstverständlich unter Einbeziehung der besprochenen unbekannteren Bühnenwerke – dem Gegenstand nicht insgesamt angemessener gewesen wäre. Mögliche Untersuchungsperspektiven wären etwa Reduktionsphänomene (die Strawinskys »Geschichte vom Soldaten« ebenso umfassen würden wie die Kurzoperen der 1920er Jahre, die Einakter Tadeusz Bairds und die Monooperen von Grigori Frid), eine besondere Sprachbehandlung (was Janáček genauso beträfe wie sprachliche Auf-



lösungs- und Destruktionserscheinungen), oratorienähnliche Bühnenwerke (etwa Strawinskys »Oedipus Rex« und Sándor Szokolays »Ecce Homo«) und Opern, die auf eine »filmische« Ästhetik rekurren. Auch zielgruppenspezifische Bühnenwerke lassen sich feststellen, etwa die Kinderoperen »Die drei goldenen Haare des Väterchens Allwissend« von Rudolf Karel und Hans Krásas »Brundibár«, zwei Kunstwerke, die sich dem Vernichtungswahn der Nationalsozialisten entgegenstellten. Beispiele für besondere Spielarten von Intertextualität wie »Opern über Opern« wären Leonid Desjatnikows Oper »Rosenthals Kinder«, die »Komponisten-Klone« von Mozart, Verdi, Wagner, Mussorgski und Tschairowski auf die Bühne bringt, oder Pawel Mykietyns »Der Ignorant und der Wahnsinnige« über »eine vor ihrer 222. Auf-führung der Mozartschen Zauberflöte stehende Koloratursopranistin« (S. 178); nicht zuletzt wären politische Propagandastücke, Werke der »inneren Emigration« und solche des Widerstands zu unterscheiden.

Während diese Überlegungen die Konzeption betreffen, sei abschließend noch eine Anregung für eine eventuelle Folgeauflage gegeben: Bei einer Gattung wie der Oper, die als Bühnengattung Sprache, Musik, Bild und Handlung verbindet, würde

die Darstellung durch die Einbeziehung von Abbildungen sehr an Anschaulichkeit gewinnen. Es wäre also in Erwägung zu ziehen, entsprechendes Bildmaterial (nicht nur in diesen Band) zu integrieren. Die beeindruckend umfassende Kenntnis des Autors schmälert dieser Kritikpunkt jedoch nicht.

Bleibt also, dem Opernführer für Fortgeschrittene eine zahlreiche Leserschaft zu wünschen sowie den Leserinnen und Lesern, dass sie die Möglichkeit erhalten, auch einmal das ein oder andere darin besprochene unbekannte Bühnenwerk im Theater zu erleben. [Christine Siegart]

Egbert Kahlke: Das Symphonische Werk Gerhard Frommels Tutzing (Hans Schneider) 2006

Was haben der deutsche Komponist Gerhard Frommel (1906–1984) und der Finne Jean Sibelius (1865–1957) gemeinsam? Zunächst einmal wenig, denn Frommel ist fast zwei Generationen jünger als Sibelius und kommt – in seiner an Hans Pfitzner geschulten, zuweilen spätromantisch übersatteten Klangsprache – offenbar aus einer anderen musikalischen Tradition. Beide sind jedoch ausgesprochene Symphoniker und beide haben, wahrscheinlich aus ganz ähnlichen Motiven, in der zweiten Hälfte ihres Lebens schlagartig aufgehört zu komponieren. Nach der Fertigstellung seiner Oper »Der Technokrat« im Jahre 1962 und einer später verworfenen Operette mit dem Titel »Justizrat Kummerle« hat Gerhard Frommel nahezu keine Werke mehr verfasst, dafür allerdings viele seiner früheren Arbeiten zum Teil grundlegend überarbeitet.



In dem plötzlichen Ende der künstlerischen Produktion liegt vielleicht ein Grund, warum das zwar überschaubare, aber äußerst vielschichtige und fast alle Gattungen umfassende Oeuvre Frommels heute so gut wie in Vergessenheit geraten ist. Umso erfreulicher ist der hier zu besprechende Band von Egbert Kahlke, der sich mit einem gewichtigen Anteil der Werke dieses außergewöhnlich begabten Komponisten beschäftigt. Kahlke geht in der Gliederung seiner Arbeit nicht chronologisch vor, sondern bespricht in ausführlichen Kapiteln zunächst die drei sym-

phonischen Hauptwerke Gerhard Frommels: Die 1. Symphonie E-Dur op. 13 (1939), das »Symphonische Vorspiel« op. 23 (1943) und die 2. Symphonie g-moll op. 25 (1944/48). In etwas knapper gehaltenen Abschnitten des Bandes werden daraufhin die vier weiteren Orchesterwerke Frommels behandelt. Die Kapitel ihrerseits sind systematisch geordnet. So erhält der Leser vorab eine tabellarische Übersicht über alle wichtigen Daten des betreffenden Werkes. Hieran schließen sich die Darstellung der Werkgenese sowie die genaue Analyse der einzelnen Sätze an. Eine resümierende Schlussbetrachtung rundet die einzelnen Kapitel ab.

Diese in der Beschreibung eintönig wirkende Methode hat für den gewählten Gegenstand fast nur Vorteile: Anhand der identisch aufgebauten Kapitel ist es dem Leser ohne weiteres möglich, sich einen schnellen und präzisen Überblick über die zumeist unbekanntesten Werke Frommels zu verschaffen. Das Hauptaugenmerk des Verfassers liegt in der grundlegenden Analyse der Kompositionen. Kahlke neigt gelegentlich zu einer Poetisierung der Sprache (so schreibt er – als eines von vielen Beispielen – in Bezug auf den Beginn der Durchführung des Kopfsatzes der 1. Symphonie: »Wie grelles Licht wirkt der Ausbruch [...]«, S. 28). Derlei Metaphern sind durchaus dazu geeignet, bei aller Genauigkeit der Analysen auch ein vorstellbares Klangbild zu vermitteln. Allerdings führen vermeintlich allzu deutliche Bilder in anderen Fällen auch zu Problemen. In der Zusammenfassung des Kapitels zu den »Variationen über ein eigenes Thema für Orchester« op. 7 heißt es: »Betrachtet man diesen Variationszyklus nun unter dem ersten Gesichtspunkt, dass er ursprünglich die Stelle des ersten