

seinen mehr als 20 Filmmusiken, musikalisch weitgehend autonom zu bleiben und es trotz oder gerade wegen des Einsatzes konventioneller Mittel zu einer bemerkenswerten Meisterschaft zu bringen.

Brendan G. Carroll, Verfasser der bisher umfangreichsten Korngold-Biografie, bleibt das Schlusswort und damit auch die Beantwortung der Frage überlassen, inwieweit Korngold als Wunderkind zu betrachten ist. Seine positive Antwort hierauf begründet Carroll vor allem anhand der Fakten aus der Kindheit des Komponisten, der bereits mit drei Jahren mit seinem Vater am Klavier improvisierte, mit neun eine große Kantate kom-

ponierte und im Alter von nur dreizehn mit seinem Opus 1, einem Klaviertrio, ein Stück schuf, dass in seiner Zeit sofort zum Repertoirestück wurde. Es ist die Qualität und Originalität der frühen Werke, die Korngold so einzigartig macht; und nach dem Verbot seiner Werke durch die Nationalsozialisten (1933) gelingt es diesen Meisterstücken erst in unseren Tagen allmählich wieder, Eingang ins Repertoire zu finden. Es bleibt zu hoffen, dass diese Tendenz anhält, jedenfalls macht die Lektüre dieses Bandes, dem allenfalls das Fehlen eines separaten Werk- und Literaturverzeichnisses anzukreiden wäre, Lust auf mehr. [Bernd Krause]

Wolfgang Gratzler (Hg.): Herausforderung Mozart

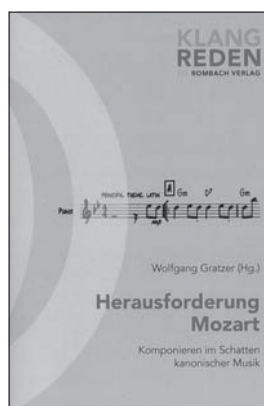
Komponieren im Schatten kanonischer Musik, Freiburg i. Br. [u. a.] (Rombach) 2008

Wer die Ambition besitzt, eine zusammenhängende Geschichte komponierter Mozart-Interpretationen erzählen zu wollen, den muss früher oder später die Einsicht einholen, dass er sich auf ein »Phänomen schierer Uferlosigkeit« (Gratzler, 18) eingelassen hat. So sind etwa allein zum Wiener und Salzburger Mozartjahr 2006 43 Auftragswerke für den Konzertsaal und das Musiktheater entstanden. Damit ist freilich nur ein Bruchteil jener Kompositionen angesprochen, die aus Anlass des Jubiläumjahres in Auftrag gegeben wurden. Mag der Fundus von Werken, die sich mit Mozarts Leben und Schaffen auseinandersetzen, auch noch so unübersichtlich anmuten, musikwissenschaftliche Beschäftigungen mit Fragen der gegenwärtigen (kompositorischen) Mozart-Interpretation sind bis heute Mangelware.

Mit dem von Wolfgang Gratzler (Salzburg) herausgegebenen zweiten Reihenband des Instituts für Musikalische Rezeptions- und Interpretationsgeschichte der Universität Mozarteum Salzburg wird dieser vernachlässigte Bereich der Mozartforschung nun um neue Ansätze bereichert. Die neun Texte des Bandes basieren auf Beiträgen, die anlässlich des Salzburger Symposions »Herausforderung Mozart. Komponieren im Schatten kanonischer Musik« am 29. und 30. Juli 2006 zur Diskussion gestellt wurden. Mit der Konzentration auf Mozart-Interpretationen zeitgenössischer Komponisten schließt das Buch da-

mit direkt an den ebenfalls von Gratzler (und Siegfried Mauser) herausgegebenen Band »Mozart in der Musik des 20. Jahrhunderts. Formen kompositorischer und ästhetischer Rezeption« (Laaber 1992) an.

Mehr als nur einen einführenden Problem- aufriß über die Geschichte der kompositorischen



Mozart-Interpretation bringt der inhaltsreiche Aufsatz von Gratzler. Neben Ausführungen über den »mittlerweile lexikalische[n] Begriff« *Remix* (16f.), filmische »Formen heutiger Mozart-Rezeption« (19) sowie einem Rückblick auf die nicht einmal vier Jahrzehnte alte musikwissenschaftliche

Beschäftigung mit dem Phänomen der Bearbeitung mozartischer Werke (21–23), bietet der Beitrag kritische Reflexionen über modische Begriffsverluste wie »Postmoderne«, kompositorische »Problemgeschichte« und »Haltung« an (24–27). Im Zuge dieser Methodendiskussion gewinnt Gratzler nicht nur seine argumentative Ausgangsposition, sondern auch das begriffliche Instrumentarium für den weiteren Verlauf. Ein kurzer (hermeneutischer) Exkurs dar-

über, wie der selektive Zwang historischer Ereignisse Geschichte entstehen lässt (27f.), führt zu einer Einführung des Modells »interpretationsgeschichtlicher ›Strömungen« (29). Gratzler interpretiert »Strömungen« – in Anlehnung an Matthias Schmidt – als Alternative zur Annahme einer »Problemgeschichte des Komponierens«, um Mozarts Bedeutung für spätere Komponisten nicht als »eine Kette kausaler Entwicklungsschritte suggerieren zu müssen« (29). Der Passus zielt schließlich auf die Beschreibung kompositorischer »Strömungen« in der zeitgenössischen Mozart-Interpretation (30–33): Gratzler macht hier einerseits eine Konzentration auf Fragmente, Skizzen und unbekannte Werke Mozarts aus – andererseits tritt in den gegenwärtigen Bearbeitungen die Tendenz zur »Verdeckung« und Verzerrung des Originals deutlich hervor. An dieser Stelle führt er auch Beispiele ironischer Mozartbezüge auf, die seit 1991 signifikant häufiger erscheinen.

In Gernot Grubers (Wien) Beitrag über die verschiedenen »Mozart-Metamorphosen« des Komponisten Helmut Eder konkretisieren sich die von Gratzler erläuterten »Strömungen«. So stellen Ironisierung, Verschleierung und der Bezug auf Fragmente konstante Merkmale in Eders Auseinandersetzung mit Mozarts Musik dar. Gruber beschreibt das »Hereintreten Mozarts in die Komponierwelt Helmut Eders« (38) anhand von fünf Werken, die zwischen 1970 und 2000 – also nach der Berufung Eders an das Mozarteum Salzburg – entstanden sind. Zugleich beleuchtet Gruber sehr aufschlussreich die Unterschiede zwischen der westdeutschen (kanonkritischen) und österreichischen (kanonpflegenden) Mozart-Rezeption nach 1945.

Leopold Brauneiss (Wien) widmet sich in seinem Aufsatz verschiedenen »Mozart-Umschreibungen« bei Hans Werner Henze und Arvo Pärt. Spiegeln sich für Brauneiss in den »Drei Mozartschen Orgelsonaten« Henzes unentwegte »Bemühungen um eine Semantisierung« (45) der Musik wider, so gehe es Pärt in seinem Arrangement »Mozart-Adagio« primär um eine Betonung des »historischen und qualitativen Abstand[s] zum Vorbild Mozart« (ebd.).

Der umfangreiche Beitrag von Stefan Drees (Essen) thematisiert »Salvatore Sciarrinos Mozart-Rezeption im Kontext seiner Auseinandersetzung mit Tradition«. Drees macht deutlich, dass sich

Sciarrinos Traditionsbewusstsein nicht nur in der kompositorischen Praxis, sondern auch in musiktheoretischen Auseinandersetzungen mit Mozarts Werken dokumentiert. Sciarrinos Annäherung an Mozart erweist sich letzten Endes »immer von Respekt und vor allem von großer Verehrung« (96) für das Werk getragen. Dadurch dass er die originalen Strukturen jedoch aus Respekt vor dem historischen Material oft nicht antastet, »wirkt manches mit der Zeit etwas langweilig« bzw. weniger gelungen als beispielsweise seine Gesualdo-Bearbeitungen (105).

Der analytischen Beschreibung dreier »Mozart-Reminiszenzen« des in Salzburg lebenden Komponisten Alexander Müllenbach widmet sich Karin Hochradl (Salzburg). Am Ende ihrer Ausführungen geht Hochradl auf die Frage ein, ob sich Müllenbach in seinen Mozart-Interpretationen als ein »musikalischer Zeichner von Lebensläufen« (107) präsentiert. Einige kompositorische Aspekte (z. B. Tonsymbolik, Zitate) weisen darauf hin, dass Müllenbachs »Bearbeitungstrilogie« (135) verschiedene Beispiele einer »klingenden Biographie« Mozarts enthält.

»Was ist »musikalische Intelligenz?« Was ist »musikalische Kreativität?« Mit diesen Fragen beschäftigt sich Joachim Brügge (Salzburg) im Zusammenhang mit der computergenerierten »Symphony after Beethoven« von David Cope. Brügge kommt zu dem ernüchternden Fazit, dass es sich bei dem Stück lediglich um zusammenhangslose Reihungen symphonischer Versatzstücke von Mozart handelt. Entstehungszeitliche, stilistische und formale Kriterien in Mozarts Schaffen werden von Cope nicht berücksichtigt. »Cope erschafft keine neue Musik Mozarts« (151), sondern summiert ausschließlich Zitate.

Wandlungsprozessen in der kompositorischen Mozart-Rezeption von Georg Friedrich Haas widmet sich Lisa Farthofer (Wien). »Im Zentrum des Erkenntnisinteresses steht die Technik, mit welcher Haas die Kompositionen Mozarts einbindet und aus ihnen neue, eigenständige Werke kreiert« (153). Lukas Haselböck (Wien) untersucht die »wohl jüngste kompositorische Auseinandersetzung« mit Mozarts »Zaide«: Chaya Czernowins »Zaide – Adama« (UA 2006). In diesem Werk der israelischen Komponistin (geb. 1957) verweist der Umgang mit musikalischen Fragmenten laut Haselböck zugleich auf die »unüberbrückbare kulturelle Disparität« (171) und Ent-

fremdung zwischen den Kulturen. Im letzten Beitrag thematisiert Andreas Felber (Wien) die Rezeption klassischer Musik im Jazz seit 1951, die »bis in die 1980er Jahre von einem ausgesprochenen »Nicht-Verhältnis« geprägt war« (187). Im zweiten Teil werden anhand von fünf Kriterien und Beispielen »die unterschiedlichen methodischen Herangehensweisen von JazzmusikerInnen an das Werk W. A. Mozarts« (ebd.) zwischen 1991 und 2006 dargestellt.

Abgerundet wird der Band mit der Schlussdiskussion des Symposions, die nochmals auf die unterschiedlichen Tendenzen der gegenwärtigen Mozart-»Strömungen« sowie die (kritisch beäugte)

Kommerzialisierung des Phänomens Mozart in der heutigen Medienwelt eingeht. Fazit: Dem Herausgeber und den Autoren ist mit dieser Gemeinschaftsproduktion ein höchst perspektivenreicher Blick auf die kompositorische Heterogenität und stilistische Pluralität der zeitgenössischen Mozart-Rezeption gelungen. Es bleibt zu hoffen, dass der vorliegende Beitrag zu vergleichbaren Untersuchungen im Bereich der Bach-, Beethoven- oder Schubertforschung animiert. Nach der Lektüre des Buches wird jedenfalls deutlich, welch großes Theoriepotential und welche Repertoirefülle diese Thematik für die Musikwissenschaft bereithält. [Kai Schabram]

Bernhard Huber: Max Reger

Dokumente eines ästhetischen Wandels, Stuttgart (Carus) 2008

Die Streichungen in den Kammermusikwerken« lautet der Untertitel dieses grundlegenden Buches, das als Band XX in der renommierten »Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts« erschienen ist. Die Arbeit fußt auf Anregungen, die insbesondere Susanne Popp und Susanne Shigihara vom Max-Reger-Institut in verschiedenen Aufsätzen gegeben haben; durch eine systematische Untersuchung der von Reger vorgenommenen Streichungen in seinen Autographen sei einem Aspekt des signifikant Prozesshaften in Regers Schaffen auf die Spur zu kommen.

Dass das vorliegende Buch ursprünglich als Dissertation konzipiert war, merkt man ihm zu seinem Vorteil nicht an; Sprache und Darstellungsform bleiben allgemeinverständlich und bewegen sich nie in ein Reservat des Fachwissens. Nach der Darstellung von Regers typischen Arbeitsstadien – von Skizzen mit Bleistift zu einer Reinschrift in schwarzer Tinte, die anschließend überdeutlich mit Vortragsbezeichnungen in roter Tinte versehen wurde – beschäftigt sich die erste Hälfte von Bernhard Hubers Buch mit der »Genese und Typologie der Streichungen« und deren graphischem Erscheinungsbild. Eine ausführliche Betrachtung des Streichquartetts fis-Moll op. 121 untermauert detailliert die deduktive, quasi industrielle Arbeitsweise des »Accordarbeiters« Reger: Er breitet sein Material in der Reinschrift exzessiv aus, um dann retrospektiv in einem mechanisierten Kürzungspro-

zess den horizontalen Verlauf zu verdichten. Huber untersucht dazu das Autograph mit seinen Streichungen, Rasuren und Überklebungen nicht nur musikwissenschaftlich, sondern auch graphologisch und kriminalistisch mittels Durchleuchtung mit Infrarot-

strahlen, um so bislang unlesbare Tilgungen und Auslöschungen wieder ans Licht zu bringen.

Im Verlauf dieser Recherchen ist der Autor zu der Erkenntnis gelangt, dass eine technische Analyse der Streichungen nicht sinnvoll ist ohne eine Darstellung von Regers jahrelanger Zusammen-

arbeit mit dem Thomaskantor Karl Straube, auf dessen Rat und massiven Einfluss die Kürzungen in einer klar umrissenen Periode von Regers Schaffen zurückgehen. Der zweite Teil des Buches behandelt daher die »Frage der Zusammenarbeit von Max Reger und Karl Straube und ihrem Niederschlag auf [sic!] Regers Schaffen«. In der umfassenden Darstellung der schaffenspsychologischen Abhängigkeit des Komponisten von seinem Berater wird dem Titel des Buches Rechnung getragen, da der (etwas

