

um 1800 stehen und geeignet sind, die Stellung von Paërs Opern innerhalb dieser Geschichte zu bestimmen: die Introduktion und die *rondò*-Arie. Für die Behandlung der ersteren beschränkt er sich nicht auf die (spärliche) Diskussion innerhalb der Musikwissenschaft, sondern greift ebenso auf bewährte Ansätze aus der Anglistik (Manfred Pfister, *Das Drama*) und Germanistik (Bernhard Asmuth, *Einführung in die Dramenanalyse*) zurück. In der Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Literatur entwickelt er seinen Zentralbegriff der „Introduktion“, der zwischen der „introduzione“ als der ersten Nummer der jeweiligen Oper und der „Exposition“ im Sinne der Dramentheorie angesiedelt ist. Auf der Basis dieser Begrifflichkeit und des Zusammenspiels zwischen Versbau und musikalischer Faktur untersucht er an ausgewählten Beispielen die Introduktionen in den bei Paër vertretenen Operngattungen.

Die Detailanalysen überzeugen durch Anschaulichkeit und Genauigkeit und sparen dabei auch Sonderfälle wie die beiden Fassungen von *Numa Pompilio* nicht aus. Ein eindeutiges Ergebnis gibt es jedoch nicht, weil „die Oper um 1800 im Wandel begriffen und nach vielen Seiten hin offen war“ und „sich auch keine Zielgerichtetheit zum formalen und dramaturgischen Opernstil Rossinis und Bellinis erkennen“ lässt (S. 192).

Ähnlich geht der Autor bei der Behandlung der *rondò*-Arie vor. Im Unterschied zur Erörterung der „Introduktionen“ kann er aber – neben den üblichen Informationen aus Lexikonartikeln und theoretischen Schriften – hier an eine seit den 1980er Jahren zu diesem Thema geführte wissenschaftliche Diskussion anschließen, die im Umkreis der Mozart-Forschung begann und inzwischen auch auf Komponisten wie Cimarosa, Sarti, Mayr und Paisiello ausgeweitet wurde. Aus Paërs Opern werden sechs *rondò*-Arien analysiert, die allesamt den Hauptdarstellern zugewiesen sind und auf ihre Stellung innerhalb der Handlung sowie ihre Bindung an bestimmte Versmaße (vorwiegend der Ottonario, seltener der Settenario) und musikalische Details befragt werden. Wieder ergibt sich kein einheitliches Bild, zumal es bei Paër wie auch bei anderen Komponisten durchaus

*rondò*-Arien gibt, die nicht ausdrücklich als solche bezeichnet werden. (S. 251 f.)

Die Heranziehung von 32 weiteren *rondò*-Arien von zwölf Komponisten aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts bietet eine gewisse Vergleichsmöglichkeit, lässt aber zudem erkennen, wie sehr dieser Typus in den Jahren um 1800 auch kritisch gesehen wurde – aufschlussreich die Paisiello zugeschriebene *rondò*-Karikatur *Tra le fiamme come un Tordo* (S. 254 ff.) – und allmählich wieder aus der Mode kam. Auch hier gilt, dass Grenzziehungen „nicht jedesmal eindeutig möglich“ sind, aber Paër mit seinen Arien dieser Gattung an einem Punkt ansetzte, „als sich textliche Strukturen bereits weitgehend den musikalischen Vorgaben angepaßt hatten“ (S. 258).

Insgesamt eignen sich sowohl die Introduktionen als auch die *rondò*-Arien, um Paërs ambivalente Stellung in der Geschichte der Oper zu umreißen. Der Komponist bediente die unterschiedlichen Anforderungen des Publikums in Italien, Deutschland und Frankreich überaus erfolgreich, hatte aber auf die Weiterentwicklung der italienischen Oper auf der Apenninhalbinsel selbst weniger Einfluss als zum Beispiel der nur wenige Jahre ältere Simon Mayr. Insgesamt schließt Enßlins Studie sowohl hinsichtlich der Materialerschließung als auch der Methodik eine wichtige Lücke innerhalb der Operngeschichtsschreibung. Für eine – wünschenswerte – stärkere Beachtung Paërs in Forschung und Praxis bietet sie eine tragfähige Grundlage.

(Januar 2014)

Gerhard Poppe

JØRGEN ERICHSEN: *Friedrich Kuhlau. Ein deutscher Musiker in Kopenhagen. Eine Biographie nach zeitgenössischen Dokumenten. Übers. von Marie Louise REITBERGER unter Mitarbeit von Sonja SCHMITT. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2011. 416 S., Abb., Nbsp.*

Friedrich Kuhlau gehört zu jenen Komponisten, die der Entdeckung der gesamten Bandbreite ihres Schaffens noch harren. Ebenso ist die Bedeutung Kuhlaus als Vermittler zwischen

den Kulturen seines Geburtslandes Deutschland und seiner späteren Heimat Dänemark bislang nur in ersten Ansätzen (Richard Müller-Dombois: *Der deutsch-dänische Komponist Friedrich Kuhlau*, Detmold 2004) betrachtet worden. Das gilt sowohl für die deutsche wie auch die dänische Forschungslandschaft, wobei sich das Schrifttum bis dato ebenso überschaubar wie international gestreut präsentiert. Während vereinzelte biografische und werkthematische Arbeiten sowie Briefausgaben vorrangig in den 1980er und 1990er Jahren publiziert wurden, entsteht in den letzten Jahren die Neuausgabe seiner Kompositionen sowohl in der Uelzener *Kuhlau-Edition* – mit Konzentration auf die Flötenwerke – als auch unter Federführung der von Toshinori Ishihara gegründeten, in Japan ansässigen International Friedrich Kuhlau Society. So liegt beispielsweise Kuhlau's Oper *Lulu* mittlerweile nicht nur in dänischer und deutscher Sprache, sondern ebenso in der japanischen Übersetzung vor.

Umso erfreulicher erscheint es, mit Jørgen Erichsens Biografie über Friedrich Kuhlau einen weiteren, umfangreichen Beitrag zur Befreiung Kuhlau's aus dem Schattendasein konstatieren zu können. Erichsens in Dänisch verfasste Schrift wurde bereits 1975 abgeschlossen, jedoch aufgrund verlegerischen Desinteresses nie publiziert. Erst durch den Einsatz der Geburtsstadt Kuhlau's, Uelzen, konnten finanzielle Mittel zur Veröffentlichung gefunden werden. Nun liegt Erichsens Biografie in einer um die Forschungserträge der letzten 35 Jahre aktualisierten und ins Deutsche übersetzten Fassung vor. Dem Autor bot sich als Bibliotheksrat der Staats- und Universität Aarhus die Gelegenheit, sich vor Ort mit einer der größten Kuhlau-Sammlungen auseinanderzusetzen. Auf diesem wissenschaftlichen Fundament aufbauend, ist es explizit Erichsens Ziel, eine möglichst breite Leserschaft zu erreichen. Dementsprechend finden sich in seiner Schrift keine werkimmanenten Analysen, sondern überblicksartige Darstellung zur Entstehung und zeitgenössischen Rezeption. Auch weist der Autor darauf hin, dass seine Arbeit „für die meisten deutschen Leser [...] den ersten Einblick in die dänische Musikgeschichte zur Zeit Beethovens“

(S. 19) bedeute. Diese Aussage überrascht, liegen doch gegenwärtig zahlreiche deutschsprachige Studien zum dänischen Musikleben zur Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert vor, etwa von Heinrich W. Schwab zu Kuhlau's Zeitgenossen Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen.

Garniert mit zahlreichen Abbildungen, dankenswerterweise auch zu weniger populären Persönlichkeiten des dänischen Kulturlebens, entfaltet Erichsen in 36 mehr oder weniger umfangreichen Kapiteln das Leben Kuhlau's. Diese hohe Zahl deutet bereits die thematische Zersplitterung an, in die der Band infolge der strikten Wahrung der chronologischen Darstellung zerfällt. Eine solche Durchmischung von privaten Gegebenheiten und kompositorischen Entwicklungsprozessen erschwert es, einzelne Zusammenhänge nachverfolgen zu können. Beispielsweise reiht sich in Kapitel 11 – „Kuhlau wird in der AMZ lobend rezensiert“ (S. 111 ff.) – eine Rezension an die andere, ohne kritische Einordnung. Im selben Atemzug wird Kuhlau's beachtenswertes verschollenes Werk für Soli, Chor und Orchester nach Schillers *Ode an die Freude* von 1813 auf etwas mehr als einer Seite und wenig aussagekräftig als „ein ziemlich großes Werk“ (S. 117, Anm. 2) abgehandelt.

Zweifellos verdienstvoll ist das enthaltene Werkverzeichnis Kuhlau's mit nunmehr 560 nachweisbaren Kompositionen. Auf der Grundlage der ersten Zusammenstellung eines thematisch-bibliografischen Katalogs von Dan Fog (Kopenhagen 1977) strebt Erichsen eine Fortschreibung an. Umständlich bis irreführend ist es allerdings, das Prinzip, sämtliche Kompositionstitel ins Deutsche übersetzen zu wollen, anzukündigen, dies aber nicht einzuhalten. Es finden sich zahlreiche Titel entweder in der Originalsprache oder in Übersetzungen ohne Nennung des Originaltitels. Die für Kuhlau's Schaffen unablässige Verortung des jeweiligen Entstehungsrahmens seiner Werke lässt sich somit nur schwer ablesen. Die Vermischung der Sprachen stellt ein Gesamtmaniko dar und trägt zu einer Verzerrung der Bedeutung Kuhlau's für die Entwicklung einer dänischen Nationalmusik bei. Wenn in diesem Kontext in Kapitel 31 (S. 312 ff.) eines seiner zentralsten Werke, das Singspiel *Elver-*

høj, permanent mit der unpassenden deutschen Übersetzung *Erlenhügel* (statt *Elfenhügel*) titulierte wird, so mindert oder konterkariert gerade diese Eindeutschung jene prozessuale Energie, die die dänische Nationalbewegung insbesondere durch die neu aufkommende Pflege der dänischen Sprache als Kontrapunkt zum starken Einfluss des Deutschen und Französischen propagierte. Was für die Darstellung von *Elverhøj* gilt, ist häufig in Erichsens Biografie anzutreffen. Zwar werden die einzelnen Werke wie angekündigt ausführlich in ihrer Entstehung und Rezeption behandelt. Es fehlt jedoch eine Einordnung ihrer Strahlkraft, was insbesondere im Falle von *Elverhøj* wünschenswert gewesen wäre. Einerseits hätte das dänische Musikleben um die Jahrhundertwende und seine Bedeutung für die frühen Anfänge der Nationalmusik in Europa dargestellt werden können. Andererseits wäre damit auch Kuhlaus Bedeutung in übergreifende Zusammenhänge zu verorten gewesen, wodurch die allzu häufig anzutreffende einseitige Zuschreibung des „Flöten- und Sonatinenkomponisten“ durchbrochen worden wäre.

So stellt die vorliegende Biografie sicherlich eine umfangreiche Quellen- und Informationssammlung zu Leben und Wirken Kuhlaus in Form eines leicht konsumierbaren Lesebuchs dar, jedoch nicht mehr und nicht weniger.  
(Oktober 2012) *Yvonne Wasserloos*

*BARRY MILLINGTON: Der Magier von Bayreuth. Richard Wagner – sein Werk und seine Welt. Aus dem Englischen von Michael HAUPT. Darmstadt: Primus-Verlag 2012. 320 S., Abb.*

*MARTIN KNUST: Richard Wagner. Ein Leben für die Bühne. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2013. 204 S., Abb., Nbsp.*

Zwei sehr unterschiedliche Bücher sind anzudeuten: Barry Millington, einer der führenden englischen Wagner-Experten, hat 2012 sein umfangreiches Wagner-Buch zum Jubiläumsjahr vorgelegt, das umgehend auch in deutscher Übersetzung erschienen ist. Milling-

tons Buch kommt als eine Art Gesamtdarstellung daher, mit dem ausdrücklichen Anspruch, auf der Grundlage des aktuellen Forschungsstands bisweilen eine „radikale Neubewertung des untersuchten Gegenstands“ (S. 6) vorzunehmen. Martin Knust geht es dagegen vor allem um Wagners Verhältnis zum Theater seiner Zeit, genauer: um den Einfluss von Theater und Schauspiel auf die Gestalt von Wagners Werk.

Millington referiert in 30 unterschiedlich dicht aufeinander bezogenen Kapiteln über Wagners Werk und Welt – so der Untertitel. Er orientiert sich dabei lose an der Biografie des Künstlers und handelt in den fünf letzten Kapiteln die Rezeptionsgeschichte ab. Klarer Aktivposten seiner Darstellung sind die Einzelkapitel zu den zehn großen Opern (das Frühwerk bleibt, wie so oft, ausgespart). Nicht dass man die Lektüre stets mit engagiertem Kopfnicken begleiten würde – im Gegenteil: Millington macht sich durch seinen mitunter sehr subjektiven Zugriff oft unnötig angreifbar, so etwa, wenn er der – gewiss exklusiven – Meinung ist, die „einleitenden Takte der *Walküre* übertrumpf[t]en sogar noch die *Rheingold*-Eröffnung“ (S. 97). Aber man spürt, dass hier ein guter Kenner am Werke ist, ein Intellektueller, der geradezu begierig zu sein scheint, mit dem anspruchsvollen Leser in den Dialog zu treten. Hellsichtig wird vor allem das Italienische im *Tannhäuser* herausgearbeitet, auch die postulierte Bedeutung von Rousseau und Proudhon für Entstehung und Interpretation des Ring-Mythos (S. 103 ff.) regt zum Nachdenken an. Millingtons Stil ist sicher nicht jedermanns Sache, wie das folgende Zitat beispielhaft zeigen mag: „So wie Wagner in der *Walküre* unsere Sympathie für ein Liebespaar gewinnt, das Inzest mit Ehebruch vereint, so manipuliert er uns in *Tristan und Isolde* derart geschickt, dass unsere Herzen den Liebenden gehören, nicht aber dem Betrogenen und seinem geschockten Anhang. Das kommt auch daher, weil das Verhalten der Liebenden frei ist von jeglicher Heuchelei“ (S. 170). Minna Wagner wird als beschränkt und engstirnig dargestellt, die Hinwendung Wagners zu Cosima trotz der blamablen Umstände als „die vernünftige Neuordnung einer anormalen Situation“ (S. 128)