

S. 118–153). Die von Loya gewählte Versuchsanordnung macht insofern Sinn, als er unter Einbeziehung einer Auseinandersetzung mit „Liszt’s participation in the Gypsiness discourse“ (z. B. S. 212) außer- wie innermusikalische Fragestellungen miteinander kombiniert, abwägt und Interpretationsansätze anbietet, die über vergleichsweise eindimensionale Analysemethoden hinausgehen. Dies wird vor allem in der Auseinandersetzung mit Liszts letztem Klavierkonzert *Totentanz* deutlich, in welcher er die kulturhistorische Stofflichkeit des Totentanzes mit der Malerei Hans Holbeins, der Musik Mozarts, Berlioz’ und Chopins sowie dem Begriff der Groteske zusammenführt.

Auffallend in der terminologischen und methodischen Vorgehensweise Loyas ist seine explizite Nähe zur jüngeren Bartók-Forschung, die in vielerlei Hinsicht Pate für neue Herangehensweisen an die Musik Liszts steht. Gut gelungen erscheint daher die diskursanalytische, intertextuelle und interkompositorische Einbeziehung von musikalischen wie schriftlichen Vergleichspunkten. So kontrastiert Loya Liszts Musik insbesondere mit dem Schaffen Béla Bartóks, Joseph Haydns, Ludwig van Beethovens und Arnold Schönbergs, wodurch interessante Schnittstellen offenbar werden, die sich für eine weitere Untersuchung als lohnend erweisen dürften.

Kulturwissenschaftlich interessierten Lesern dürfte das Buch bei der Lektüre durchaus Freude bereiten und darüber hinaus zahlreiche Anregungen für eine weitere Befassung mit Liszts Musik geben. Befürworter einer strengeren musikalischen Analyse dürften in dieser Untersuchung zuweilen das ein oder andere vermissen, was es an den Werken selbst herauszuarbeiten gegeben hätte.

Bezogen auf das Schlagwort „Musik der Zukunft“ und die musikhistorisch zuweilen perpetuierte Parteienbildung zwischen konservativ und progressiv dürfte Loyas Fazit wenig überraschen, dass „Liszt’s decades of engagement with Hungarian popular culture culminated a verbunkos idiom that looked back as much as it did forward“ (S. 249).

(Mai 2014)

Tim Becker

*Musikleben des 19. Jahrhunderts im nördlichen Europa. Strukturen und Prozesse. 19th-Century Musical Life in Northern Europe. Structures and Processes. Hrsg. von Toomas SIITAN, Kristel PAPPEL und Anu SÕORO. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2010. 331 S., Abb., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 60.)*

Der anzuzeigende 331 Seiten umfassende Band ist das Resultat einer internationalen Tagung, die im Oktober 2008 in Tallin stattfand und – wie die Herausgeber es selber formulieren – in engem Bezug zu dem Forschungsprojekt „Das Musikleben in Estland im 19. Jahrhundert“ unter der Leitung von Toomas Siitan stand, um „die lokale Thematik des Projekts mit einem breiteren Hintergrund zu versehen“ (S. 7). Aufgeteilt in drei Bereiche – „Musikalische Identität und Chorbewegung“, „Musiktheater“ und „Musikleben der Städte“ –, die der Parallelität zu dem erwähnten Forschungsprojekt geschuldet sind, geben die 14 Beiträge vielseitige Einblicke in verschiedene Themen rund um die Musikkultur des erweiterten Ostseeraums.

Zu den einzelnen Beiträgen: Toomas Siitan, dessen Text als Ausgangspunkt für den Band klug gewählt wurde, untersucht die Rolle von Gesangsvereinen für die unterschiedlichen „Kulturräume“ in Estland – deutsch, estnisch und russisch –, die er zunächst mit Hilfe eines strukturierten Überblicks über den Forschungsstand zur estnischen Musikgeschichte näher beschreibt. Im weiteren Verlauf zeigt er, wie sich anhand des von den Chorvereinigungen in den Städten und auf dem Land gesungenen Repertoires unterschiedliche kulturelle Strömungen ablesen lassen und wie Fragen rund um den Komplex der Identitätsbildung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts damit zusammenhängen. Er kann überzeugend ausführen, welche Rolle Musikvereine – hier: Chöre – nicht nur an der „Entstehung eines bürgerlichen Musiklebens“ (S. 33), sondern auch an der Zugehörigkeit zu einem „Kulturraum“ spielten. Um eine ähnliche Thematik dreht sich auch der Beitrag Friedhelm Brusniaks, der her-

ausarbeitet, wie die Suche nach einer deutschen Identität in der deutschen Sängerbewegung mit der Aufforderung zu nationalem Handeln verbunden war. Einer dieser Handlungsappelle findet sich in einem bisher unpublizierten und nicht weiter ausgewerteten Gedicht, mit dem sich Friedrich Rückert 1865 an die Sänger des Ersten Deutschen Sängerbundesfestes in Dresden wandte, in das er kunstvoll intertextuelle Bezüge zu bekannten Liedern und Texten einarbeitete und das seinen letztendlichen Gesinnungswandel zur Chorbewegung zum Ausdruck bringt. Brusniaks Text liefert damit nicht nur wertvolle neue Aspekte zur Laienchorforschung, sondern bietet auch eine Art kulturgeschichtliches Fundament für die Argumentation Siitans.

Ebenfalls im ersten Kapitel widmet sich Elaine Kelly dem Thema der nationalen Identität aus einem anderen Blickwinkel. Sie versucht, anhand von in literarischen Quellen und Egodokumenten zum Ausdruck kommenden Unterschieden im häuslichen Musizieren von Angehörigen des weiblichen Geschlechts ein neu erwachtes Identitätsgefühl in Schottland und Irland nachzuweisen. Leider ignoriert Kelly, dass einige der von ihr als Phänomene des 19. Jahrhunderts beschriebenen Indizien bereits ab den 1720er Jahren in Schottland zur Blüte kamen. Dies betrifft vor allem das Sammeln, Herausgeben und Singen/Spielen von „folksongs“, die von Anfang an mit fiktiven Stücken ergänzt wurden, um das neu erwachende schottische und englische Interesse zu bedienen, man denke nur an die Ossian-Dichtungen. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit dazugehöriger Literatur rund um das Thema der innerbritischen Identitäten erfolgt demzufolge auch nicht, wenigstens ein Bezug zu Dave Harkers *Fakesong: The Manufacture of British Folk Song, 1700 to the Present Day*, Milton Keynes/Philadelphia 1985 (Popular Music in Britain) wäre zu erwarten gewesen.

Der zweite Aufsatz, der mit Siitans Eingangstext in engem Zusammenhang steht, ist der schon zum nächsten Kapitel „Musiktheater“ gehörige Beitrag von Kristel Pappel, die sich wiederum mit Fragen der estnischen bzw. „deutschbaltischen Identitätsfindung“ (S. 81,

Titel) beschäftigt. Sie baut gleichsam auf Siitans Text auf und sieht in der musiktheatralischen Rezeption der Werke Richard Wagners vor allem in Reval/Tallin einen weiteren Indikator für die kulturellen Entwicklungen im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert. An die Wagner-Thematik knüpfen die beiden folgenden Aufsätze von Martin Knust und Andreas Waczkat an: Knust widmet sich der bisher eher lückenhaft erforschten Beziehung Wagners und Karl von Holteis und bemüht sich darum, dieses verzerrt gebliebene Verhältnis zu dechiffrieren. Er geht dabei klar strukturiert vor, indem er zunächst Dichtung von Wahrheit unterscheidet, bevor er Überlegungen zu Bedeutung und Ertrag seiner Befunde anstellt und auf den weiterhin bestehenden Forschungsbedarf hinweist. Leider fehlen im Text die jeweiligen Querbezüge zu dem nachfolgenden Beitrag von Waczkat, der zumindest auf eine der aufgeworfenen Fragen – nämlich, was in Riga am Ende von Wagners Engagement passierte (S. 114) – eine plausible Erklärung gibt (S. 141 f.): Wagners Flucht aus Riga vor den Königsberger Gläubigern. In Waczkats Ausführungen geht es um diese Thematik nicht primär, sie stellt nur einen Aspekt in der Anwendung des Konzepts einer prozessualen Rezeptionsgeschichte im Sinne der Überlegungen von Steffen Prignitz dar. Als Beispiel für Rezeptionswege und -mechanismen zeichnet Waczkat die Wagner-Rezeption – genauer die „Wagner-Publizistik im Ostseeraum“ (Titel) – nach, wie sie anhand der Schriften Heinrich Dorns und Carl Koßmalys deutlich wird.

Die übrigen drei Beiträge im Kapitel „Musiktheater“ zeigen anhand unterschiedlicher Phänomene Aspekte von musikalischem Kulturtransfer: Albert Gier geht es vor allem um den „Ex- und Import [...] von Kunstformen, Gattungen, kulturellen Institutionen etc.“ (S. 149) zwischen Frankreich und dem deutschen Sprachraum, was er anhand der Operetten Charles Lecocqs darlegt. Methodisch arbeitet er vor allem mit Aufführungsstatistiken und der Rezeptionsgeschichte bestimmter Werke und kann so belegen, wie Lecocqs Stücke in den 1860er Jahren ihren Weg von Frankreich aus über das Scharnier Wien in die anderen

deutschsprachigen Gebiete machten, bevor sie in den 1870ern von einer Art selbstgenügsamem deutschsprachigen System – insbesondere der direkt verbreitbaren Wiener Operette eines Johann Strauß – abgelöst wurden. Ein weiteres Beispiel für erfolgreichen französischen Kulturtransfer beschreibt Owe Ander für Schweden mit den Veränderungen des „Kungliga teatern“ ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert, anhand derer der parallel stattfindende gesellschaftliche Wandel zum Ausdruck kommt. Eine wesentliche Rolle dabei spielten die französischen Theatertraditionen zunächst der Opéra comique und dann der Grand opéra sowie die aus dem deutschen Sprachraum rekrutierten Musiker. Einblicke in das Repertoire sowie in sukzessive theaterinstitutionelle Veränderungen machen die Wechselwirkungen deutlich, denen die Aufführungen unterlagen, um den neuen gesellschaftlichen Anforderungen zu genügen, die sie gleichzeitig mitbestimmten. Damit verknüpft ist ein bisher viel zu wenig beachteter Teilbereich des Musiklebens, den Ann-Marie Nilsson untersucht und einordnet. Es handelt sich um die Tradition des Bläseroktetts – wind octet –, für das sie nicht nur das Repertoire und Orte des Musizierens, sondern auch Hintergründe und Ausprägungen des Phänomens in Schweden mit besonderem Bezug zum Thema Oper darlegt. Insbesondere zu einer Erforschung der Form des Potpourris gibt sie wichtige neue Impulse, die auch für andere Besetzungsformen gerade des Laienmusikwesens fruchtbar gemacht werden sollten.

Die Thematik des dritten Kapitels des Bandes ist überschrieben mit „Musikleben der Städte“ und umfasst musikalische Phänomene des urbanen Raumes im weitesten Sinne. Die Ausführungen Helmut Loos' zur „bürgerlichen Musikstadt“ (Titel) Leipzig bieten nicht nur eine gute Übersicht über den Forschungsstand sowie über eine Vielzahl von Unterthemen rund um das dortige Konzertwesen und die dortige Kirchenmusik, sondern legen auch eine Art Fundament für die nächsten Texte. Seine „These, dass Leipzig als Zentrum und prägender Ausgangspunkt des kunstreligiös geprägten, bürgerlichen Musiklebens seit dem 19. Jahrhundert genannt werden muss und [..]

in seinem Kern national-liberal [war und ist]“ (S. 229 f.), schwingt bei der Lektüre der übrigen Beiträge mit und regt vor den übergeordneten Themen von Kulturtransfer und Identitätsbildung zu zusätzlichen Überlegungen an.

Dem urbanen Phänomen des Musikverlages widmet sich Michael Heinemann – aufschlussreich ist dabei, wie er anhand des Briefwechsels des Ehepaars Schumann mit zahlreichen Verlagen beispielhaft aufzeigen kann, dass die Aufgaben im 19. Jahrhundert wesentlich über das reine Notengeschäft hinaus gingen. Um eine gute Verbreitung der „Produkte“ zu erreichen, setzten sie verschiedene Strategien ein, zu denen auch die Konzertorganisation oder das Bereitstellen von Instrumenten gehören konnten und die sämtlich auf einem ausgefeilten Netzwerk von Kontakten basierten. Musiker wie die Schumanns machten sich dieses Wissen für ihre eigenen Reisen – etwa 1844 nach Russland – zunutze. Sie erzielten dadurch gerade in institutionell weniger erschlossenen Regionen wirtschaftliche Erfolge und befruchteten das Musikleben. Eine andere Möglichkeit, das Musikleben in urbanen Räumen zu prägen, stellt Matti Vainio anhand des Wirkens von Frederik Pacius in Finnland dar. Obwohl in Deutschland geboren und ausgebildet, wurde Pacius durch sein stetiges musikalisches Handeln vor allem in Helsinki schließlich sogar als „father of Finnish music“ (S. 263) bezeichnet. Vainio gibt Einblicke in die verschiedenen Stationen dieser Arbeit und zeigt Aspekte kultureller Kontakte zwischen Finnland und Estland auf, etwa über das von Pacius komponierte Vårt land, das beiden Ländern zeitweise als Nationalhymne diente (S. 249–252). Einen gleichsam umgekehrten Fall von Kulturtransfer durch eine Persönlichkeit beschreibt Ulla-Britta Broman-Kananen in ihrem Text über die Ausbildungsstationen und Karrierestrategien der finnischen Opernsängerin Emmy Achté. Anhand der erhaltenen Egodokumente wird nachgezeichnet, wie eine Vielzahl von Aspekten – darunter wirtschaftliche Realitäten und die Ausbildung u. a. am Pariser Conservatoire – dazu beitrugen, dass Achté 1873 ohne Wettbewerb zur Prima Donna der neu entstehenden Institution der Finnischen Oper avancieren konnte, wo sie franzö-

sische Gesangs- und Aufführungstraditionen in einen neu geschaffenen nationalen Kontext einbrachte und diesen dadurch prägte. Einen weiteren Aspekt des französisch-finnischen Kulturtransfers legt Helena Tyrväinen im abschließenden Text des Bandes dar, in dem sie die Bedeutung der deutschsprachigen Aufführungen von Hector Berlioz' *La Damnation de Faust* in den 1890er Jahren in Helsinki untersucht. Der große Erfolg der Konzerte der Jahre 1894/1895 wurde offenbar nicht nur zum Indikator für die steigenden künstlerischen Möglichkeiten in Helsinki, sondern führte auch zu einer Wahrnehmung dieser Zeit als „Golden Age of Finnish arts“ (S. 289).

Abschließend seien ein paar generelle Kritikpunkte an dem reflektiert zusammengestellten und alles in allem gut gelungenen Band erlaubt: Leider werden weder in den Texten noch im Vorwort die in dem Band sehr häufig bemühten Begriffe der Identität und der Identitätsbildung wissenschaftlich eingeordnet oder näher besprochen. Ebenso wäre es wünschenswert gewesen, über den Umschlagtext hinausgehend den „zusammenhängenden Kulturraum“ (S. 8) im Allgemeinen und des „nördlichen Europa[s]“ (Titel) im Speziellen genauer zu verorten. Abgesehen von wenigen redaktionellen Kleinigkeiten – die Fußnoten sind in Bezug auf die Zitierweise oder auf Datumsangaben nicht durchgängig einheitlich gehalten und im Personenregister erscheinen nicht alle im Buch verwendeten Namen – ist der Band in Aufmachung und Gestaltung ansprechend gearbeitet. So kann attestiert werden, was die Herausgeber eingangs ankündigten: „Der vorliegende Band ist als Ergebnis der genannten Tagung entstanden, jedoch nicht als ein üblicher Tagungsbericht.“ (S. 7) Es gelang ihnen, die z. T. thematisch doch recht weit auseinanderliegenden Texte geschickt miteinander ins Verhältnis zu setzen, so dass insgesamt „das weite Netz [von] Wechselbeziehungen und Transfers“ (Umschlagtext und S. 8) in Bezug auf verschiedene Einzelaspekte sichtbar wird.

(August 2014) Stefanie Acquavella-Rauch

MARTIN LOESER: *Das Oratorium in Frankreich zwischen 1850 und 1914. Grundzüge der Gattungsgeschichte.* Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2011. 517 S., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 34.)

Martin Loesers Aufarbeitung der französischen Oratorien-geschichte liegt ein Gattungsbegriff zugrunde, der „gemäß den sich wandelnden, historisch realen Gegebenheiten ein Integral der verschiedenen Ebenen von Gesellschaft, Werkstruktur, Werkfunktion und Terminologie“ nach den „äußeren Motivationen“ (S. 15) bei der Entstehung der Werke fragt. Die damit einhergehende Untersuchung von Autonomie oder Funktionalität ermöglicht es, den jeweiligen Besonderheiten der Werke nachzugehen und sie im Vergleich miteinander weniger einzuordnen als vielmehr sui generis zu analysieren, da der scheinbar eindeutigen Gattung Oratorium „sehr heterogene Werke“ und eine ebenso heterogene, weil bunte Terminologie im 19. Jahrhundert gegenüberstehen. Dieser seit Schering oft thematisierten Problematik folgt mittlerweile die pragmatische Lösung, „alle Werke, [...] die in den vierhundert Jahren Oratorien-geschichte irgendwann einmal als Oratorium gegolten haben oder gelten“ (*Metzler-Oratorienführer*, 1999, S. IX), aufzunehmen. Auch Loeser entschied sich für sämtliche Kombinationen aus „ode-symphonique“, „mystère“, „scène“, „épisode“, „poème“, „légende“, „drame“ oder „trilogie“ mit ihren Präzisierungen „biblique“, „dramatique“, „fantastique“, „lyrique“, „religieuse“ oder „scénique“ und somit für eine Analyse unterschiedlichster Kompositionen in überraschenden Aufführungskontexten. Mit der von der Hochschule für Musik und Theater Hannover angenommenen Dissertation reüssiert der Autor daher vor allem durch die Auseinandersetzung mit dem kritisch reflektierten Spannungsverhältnis zwischen einer Gattungsnorm, die eigentlich keine ist, und Kompositionen, die den nicht vorhandenen Rahmen dennoch bestätigen.

Loeser trennt die lange zeitliche Spanne in zwei Abschnitte und erweitert sie in Teil I um die Zeit vor 1850. Teil II behandelt den