

nur im vier-, statt auch im zweihändigen Klavierauszug erschien, S. 289; ist die Verbreitung von Programmgedichten in Musikzeitschriften nicht gängige Praxis, S. 316; wieso figurieren der ein Jahrhundert ältere Gossec und die zwei bzw. anderthalb Generationen älteren Meyerbeer und Berlioz unter Holmès' Zeitgenossen, S. 422) mit Sicherheit in Erfüllung gehen.

(Februar 2014)

Fabian Kolb

*The Correspondence of Jean Sibelius and Rosa Newmarch, 1906–1939. Hrsg. und übers. von Philip Ross BULLOCK. Woodbridge: The Boydell Press 2011. XXII, 289 S., Abb., Nbsp.*

Dieser Briefwechsel ist ein spannendes Buch. Das erwartet man nicht unbedingt von der wissenschaftlichen Edition eines Briefwechsels. Das vorliegende Korpus an Dokumenten, 90 teils mehrseitige Briefe, teils kurze Telegramme und Postkarten der englischen Publizistin und Musikkritikerin Rosa Newmarch an Jean Sibelius sowie 40 meist kurze Briefe von Jean Sibelius, verteilen sich unregelmäßig mit einem Schwerpunkt auf den Jahren von 1909 bis 1912 über einen langen Zeitraum von über drei Dekaden. Zudem scheinen die wesentlichen brieflichen Äußerungen des Komponisten, dessen Name auf den ersten Blick den Anlass der Edition darstellt, bereits weitgehend bekannt: Rosa Newmarch hatte einen Teil im Rahmen ihres Buchs *Short Story of a Long Friendship* 1939 kurz vor ihrem Tod veröffentlicht, weitere Briefe verwendete Eric Tawaststjerna in seinem mehrbändigen und in verschiedenen Sprachen erschienenen Sibelius-Biografie-Projekt.

Hier scheint ein weiteres Problem auf, dem sich jeder Editor eines Briefwechsels mit Jean Sibelius stellen muss: Dessen kosmopolitische Vielsprachigkeit einerseits und die Notwendigkeit eines editorischen und verlegerischen Pragmatismus andererseits. Bisherige Briefeditionen haben hier sehr unterschiedliche Lösungen gefunden, die eine Arbeit mit dem Briefwechsel des Komponisten erschweren. Bullock entschied sich mit Blick auf seine angenommene

Leserschaft nun für eine Übersetzung aller Briefe ins Englische (und belässt dabei nur solche Aussprüche im Original, die von der jeweiligen angegebenen „Hauptsprache“ des Briefs abweichen) und verzichtet leider auf die Wiedergabe der Originalbriefe. Newmarch und Sibelius schrieben sich überwiegend auf Französisch. Zunehmend wechselte Sibelius, besonders unter Zeitdruck, ins Deutsche, das ihm leichter fiel. Dass dem Leser nun die unterschiedliche Umgangsweise mit den jeweils mehr oder weniger fremden Sprachen verborgen bleibt, ist schade, wenn auch unter ökonomischen sowie insbesondere konzeptuellen Gesichtspunkten nachvollziehbar:

Die vorliegende Edition leistet nämlich neben der Übersetzung und Kommentierung eine erhebliche Vernetzung der Quellen. Die Texte wachsen durch die Beigabe von weiteren Verweistextsorten im Apparat zu einem Spiegel des englischen Musikbetriebs aus der Perspektive der Beteiligten Rosa Newmarch zusammen. Diese Anlage wäre durch die Doppelung der Texte im Lesefluss merklich getrübt worden. In den Briefen erwähnte Konzerte werden nicht nur verifiziert und belegt, sondern ggf. mit längeren Ausschnitten aus englischen Zeitungsrezensionen greifbar gemacht (z. B. zur englischen Erstaufführung der 4. Symphonie, S. 157 f.). Herangezogen werden flankierend auch die entsprechenden Passagen aus Newmarchs Buchpublikationen sowie Sibelius' Tagebucheinträge. Erwähnte Briefe anderer Kulturträger an Newmarch oder an und über Sibelius, z. B. der Dirigenten Granville Bantock in Birmingham und Herbert Brewer in Gloucester, der finnischen Sängerin Aino Ackté oder des Verlegers Otto Kling in London, sind häufig im Apparat vollständig mit abgedruckt. So entstand eine Art mosaikartiger Briefroman mit zwei Haupt- und verschiedenen Nebenfiguren.

Darin wird Rosa Newmarchs Rolle nicht nur für die englische Sibelius-Rezeption, sondern für den englischen Konzertbetrieb und der öffentlichen Meinungsbildung am Anfang des 20. Jahrhunderts beleuchtet. „I think Finnish music will be very fashionable now. It is a terrible thing to say, but this is the way one must

begin before winning for oneself a real and solid audience“, schreibt sie am 27. Februar 1906 an Sibelius und wird nicht müde, den Komponisten zu ermutigen, durch persönliche Auftritte und gesellschaftliche Präsenz die Rezeption seiner Werke in England zu befördern. Dabei ist sie aktiv an der Debatte um Möglichkeiten moderner Symphonik beteiligt. Ihre sarkastische Äußerung im Zusammenhang mit einem Konzert mit Werken Ignacy Jan Paderewskis: „If you want success, buy yourself immediately some sort of halo and write a symphony for 50 sarrusophones accompanied by a machine to imitate earthquakes“ vom November 1909 korrespondiert mit der bekannten Formulierung Sibelius' in einem Brief an sie über seine 4. Symphonie mit der Absage an eben jenen symphonischen „circus about it“ (1911, S. 128). Newmarch erkannte dagegen in Sibelius' Symphonik eine spezifische Individualität, die ihrer unmittelbaren Popularität entgegenstehe. Aber, so ihre futuristische Prognose: „Your art, my friend, does not correspond to the era of automobiles, but will correspond well to the more elevated and gracious epoch of aviation.“ (S. 98 f.)

Während der insgesamt fünf Besuche Sibelius' in England wirkte Newmarch als seine persönliche Managerin und brachte ihn gezielt mit potenziellen Förderern zusammen. Seit seinem dritten Aufenthalt bezeichnete sich die nur acht Jahre ältere Newmarch in ihren Briefen gelegentlich offenbar selbstironisch als „Großmutter“: Sie kümmerte sich um sein seelisches, medizinisches und leibliches Wohl und rapportierte den Zustand des Komponisten an dessen Ehefrau. Eine wahrlich mütterliche Liebeserklärung vom März 1909 (S. 88) und die jährlichen Treffen in den Jahren zwischen 1908 und 1912 lassen den massiv verringerten Briefwechsel nach dem Ersten Weltkrieg und besonders ab den 1920er Jahren überraschend erscheinen. Vor dem Hintergrund von Newmarchs ungebrochener kulturpolitischer Aktivität und Sibelius' nach 1926 einsetzendem kompositorischen „Schweigen von Ainola“ erscheint diese Entwicklung nach der Lektüre jedoch als schicksalhaft.

Die Publikation ist abgerundet durch eine

ausführliche Einleitung. Sie liefert neben editorischen Vorüberlegungen auch biografische und kulturpolitische Hintergrundinformationen. Bantock spitzt sie im Hinblick auf einschlägige musikästhetische Fragestellungen der Zeit und der Protagonisten hin zu, nämlich auf „Sibelius as Nationalist“ und „Sibelius as Symphonist“. Eine Chronik der Ereignisse in Sibelius' und Newmarchs Leben und Schaffen hilft bei der historischen Orientierung. Der Appendix bringt eine Bibliografie von Newmarchs Publikationen, die Sibelius betreffen, sowie ihre Analyse der 4. Symphonie op. 63 im vollständigen Wortlaut. Für das wissenschaftliche Arbeiten mit der Edition wäre neben dem Personen- und Werkindex ein Index der Briefe, einschließlich jener im Kommentar wiedergegebenen, hilfreich gewesen.

(Juni 2014)

Katrin Kirsch

*BERNHARD M. HUBER: Max Reger. Dokumente eines ästhetischen Wandels. Die Streichungen in den Kammermusikwerken. Stuttgart: Carus-Verlag 2008. 412 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe. Band 20.)*

Das Faktum als solches ist seit Langem bekannt: Max Reger hat in seinen Werken ab op. 72 (1903) immer wieder umfängliche Streichungen durchgeführt – also als bereits reifer, zunehmend anerkannter Komponist, und nur in „Herzblutwerken“ von hohem Anspruch, die zudem bereits im Autograph so gut wie fertiggestellt waren. Diese Streichungen oder Überklebungen umfassen (sofern es sich nicht um bloße Skizzen oder Korrekturen handelt) fast stets einen oder mehrere ganze Takte, wobei die dadurch aufgerissenen Anschlüsse oft nur notdürftig wieder „vernäht“ werden.

Diese rigorosen Eingriffe in scheinbar fertige Opera sind das Thema dieser an der Universität Wien entstandenen Dissertation. Bernhard M. Hubers Arbeit lässt dabei tief blicken – nämlich unter die oft dichten Schraffuren der Streichungen selbst: Mithilfe von infrarotem und ultraviolettem Licht, wie es die Krimina-