

und steht damit dem sich um 1830 institutionalisierenden und ausdifferenzierenden Musikbetrieb diametral entgegen; es ist Musik, die von Freunden gemeinsam gesungen werden soll.

In einem furiosen Artikel von Andreas Ballstaedt zur erst einmal relativ unwichtig erscheinenden Frage, warum Mendelssohn keine Musik für Klavier zu vier Händen komponiert hat, wird deutlich, welche kulturelle Spezifik gerade diese Gattung im 19. Jahrhundert mit sich brachte. Zu den vielfältigen Deutungsmöglichkeiten des vierhändigen Spiels, vor allem wenn es durch einen Mann und eine Frau ausgeführt wurde, kam noch die Tatsache, dass man sich zu zweit an einem Klavier arrangieren musste und nur wenig virtuos spielen konnte. Ballstaedt gelingt es so, überzeugend darzustellen, warum Mendelssohn sich dem Genre verweigerte: „dieser Bereich musikalischer Praxis lag diesseits der Kunst“.

Ein Beitrag von Yvonne Wasserloos zu Düssel dorfs Verhältnis zu Felix Mendelssohn Bartholdy vor und nach 1945 schließt den rundum gelungenen Band ab.

(Oktober 2012)

Jutta Toelle

*Chopin and his Critics. An Anthology (up to World War I). Hrsg. von Irena PONIA-TOWSKA. Warsaw: The Fryderyk Chopin Institute 2011. 556 S., Abb., Nbsp.*

An Fryderyk Chopin scheiden sich die Geister. Das ist heute so und war im 19. Jahrhundert nicht anders. Die 2011 erschienene Sammlung *Chopin and his Critics. An Anthology (up to World War I)* führt dem Leser diese Tatsache eindrucksvoll vor Augen. Das Phänomen Chopin provozierte Stellungnahmen, die zwischen heftiger Ablehnung und flammender Verteidigung schwankten.

Die gut 500 Seiten starke Anthologie präsentiert Texte über Chopin, sein Klavierspiel und sein Werk von den Anfängen seines Wirkens bis 1914; somit sind auch Schriften anlässlich von Chopins 100. Geburtstag enthalten. In fünf Kapiteln werden Quellen aus Polen, Russland, Deutschland/Österreich, Frank-

reich und England zitiert – größtenteils in Originalsprache; lediglich die polnischen und russischen Texte wurden ins Englische übertragen. Ausgewiesene Experten stellen jeder der fünf Quellensammlungen eine Einleitung voran, die den jeweils folgenden Text kontextualisiert und Schlaglichter auf charakteristische Aspekte wirft. Zusammen mit dem einleitenden Vorwort der Herausgeberin Irena Poniatowska verleihen die insgesamt sechs analysierenden Texte dem Buch den Zuschnitt einer Rezeptionsstudie, gestützt auf reichhaltiges Quellenmaterial. Personen- und Werkregister schlüsseln die Texte optimal auf.

Der Haupttitel des Buches mag zunächst in die Irre führen: Nicht die kritischen Texte einerseits und Chopins Reaktionen andererseits kommen zu Wort – gesammelt wurden nur Äußerungen über Chopin. Die im Übrigen nicht sonderlich ergiebig dokumentierte Haltung Chopins wird allerdings in Poniatowskas Vorwort referiert. Poniatowska reflektiert konzipiert über die Frage, was kritisches Schreiben über Musik leisten kann, und arbeitet anschließend bereits erschienene Rezeptionsstudien über Chopin auf. Ihre Einschätzung, dass der Gegenstand der Anthologie „neglected“ sei (S. 19), kann man auf dieser Grundlage allerdings nicht teilen. Auch der Ansatz, die Darstellung der Chopin-Rezeption auf verschiedene Länder aufzufächern, ist nicht neu: Jim Samson tat Vergleichbares für Frankreich, Deutschland, Russland und England. Seine Ergebnisse bilden eine Art strukturelle Vorgabe für die vorliegende Anthologie.

Im ersten Kapitel kommentiert Magdalena Dziadek ausführlich die polnische Rezeption. Es überrascht nicht, dass Chopin in seinem Geburtsland eine nationale Angelegenheit war. Gleichwohl erstaunt das Ausmaß der Verehrung. Dennoch gelingt es Dziadek durch ihre Text-Auswahl, ein vielschichtiges Bild der Rezeption zu zeichnen, die durchaus vom Zeitgeist (etwa dem Positivismus) und von politischen Konstellationen (unterschiedliche Sichtweisen in den verschiedenen Sektoren des geteilten Polen) abhängig war.

Deutlich uniformer scheint das Chopin-Bild Russlands gewesen zu sein. In ihrer kur-

zen Einleitung stellt Irina Nikolskaya vor allem zwei Aspekte in den Vordergrund: Chopin als slawischer Komponist – in seiner Bedeutung für Polen vergleichbar mit Glinkas Stellung für Russland – sowie das durch den Pianisten Anton Rubinstein vermittelte Chopin-Bild.

An die komplexe Materialfülle aus den deutschsprachigen Ländern geht Joachim Draheim mit umsichtiger Systematik heran. In seiner Einführung verortet er die wichtigsten Autoren und stellt heraus, vor welchem musikästhetischen Hintergrund jeweils argumentiert wird. Das offensichtliche Unbehagen, für die Anthologie unter den Quellen eine Auswahl treffen zu müssen, fängt Draheim durch eine Liste jener Rezensionen Wilhelm Gottfried Finks und Ludwig Rellstabs auf, die er nicht aufnehmen konnte. Am Ende seines Vorwortes stellt er eine Auswahl-Bibliografie zum Thema Chopin-Rezeption in Deutschland. Ein ähnlicher Apparat wäre auch für die übrigen Beiträge sinnvoll gewesen.

Mit einem wahrhaft schillernden Material hat es Marie-Paule Rambeau zu tun. Die Pariser Musikszene war die Geburtsstätte des Chopin-Kultes; in französischer Sprache entstanden die Texte, die bis heute unser Bild entscheidend beeinflussen (Franz Liszt, George Sand). Rambeau gelingt es, in ihrer brillanten Einführung Breschen in das Material zu schlagen. Ihre Anthologie organisiert sie als einzige Autorin des Bandes nicht rein chronologisch, sondern unterteilt die Quellen in Themengebiete.

Auf den britischen Inseln, wo der „Klassiker“ Mendelssohn Maß aller Dinge war, konnte man sich mit der Exzentrik Chopins nicht recht anfreunden. Rosalba Agresta legt ausführlich Konstanten der Polemiken und Diskussionen dar, die sich erst nachhaltig wandelten, nachdem Chopin 1848 seine Konzertreise nach England und Schottland unternommen hatte. Die Fülle des präsentierten Materials ist erschlagend. Es begegnen altbekannte Texte (Liszt, Sand, Rellstab, Schumann, Niecks) und selten zitierte Stellungnahmen. In der Erschließung der polnischen und russischen Quellen durch englische Übersetzungen besteht ein besonders großer Wert.

Mitunter fragt sich der Leser allerdings, ob „Chopin Criticism“ hier nicht doch zu weit gefasst wurde. So können etwa Rezensionen der Chopin-Biografie Liszts oder von Chopin-Recitals des Pianisten Anton Rubinstein als Rezeption zweiten Grades bezeichnet werden. Jeder Autor zieht die Grenze bei der Auswahl hier ein wenig anders. Der individuelle Zugang der fünf Autoren – so sehr er dem Material geschuldet ist – ist denn auch eines der Probleme der Anthologie. Unterschiedlich ausführliche Fußnotenapparate, Bemerkungen zur Quellen-Edition nur bei Draheim und Agresta, thematische Anordnung nur bei Rambeau, die einzige Bibliografie des Bandes bei Draheim – dies kann zwar mit dem Fühlbarmachen des „specific tone“ und „local context“ begründet werden (S. 14), erscheint aber redaktionell fragwürdig.

Ein stärkerer redaktioneller Zugriff hätte außerdem dazu beitragen können, die fünf Blöcke durch Querverweise miteinander in Beziehung zu setzen. So kommt Heinrich Heine in drei Kapiteln zu Wort (S. 276 f., S. 363 f., S. 455), ohne dass eine derartige – zwangsläufige – Verflechtung und Überschneidung kommentiert würde.

Eine methodische Falle der kommentierenden Texte liegt in der nicht seltenen Parteinahme für Chopin. Häufig durchzieht die Analysen jene stillschweigende Voraussetzung, nach der seine Musik angemessen gewürdigt werden müsse, wenn man sie nur erst einmal richtig verstanden habe. Poniatowska schreibt, Liszt „did not fully understand the concepts underlying the concertos“, und wenig später: „some French critics were also unfairly critical of the composer“ (S. 18). Vergleichbare Tendenzen in der Argumentation sind in viele Passagen eingeflochten, als müsse Chopin gegen seine Kritiker in Schutz genommen werden. Dagegen sprechen die Quellentexte für sich, und hier sind tatsächlich alle Stimmen zu vernehmen. Lediglich im russischen Teil fragt man sich, warum die ätzende Kritik Mikhail Mikhailovich Ivanovs nicht als eigenständige Quelle wiedergegeben wird, sondern innerhalb einer den Komponisten verteidigenden Rezension Vladimir Stasovs (S. 177 ff.). Auch wenn es

sich um eine „Blütenlese“ handelt – mit einer Spur mehr wertfreiem Abstand zum rezipierten Objekt hätte die Anthologie noch mehr für sich einnehmen können. Dennoch: Die methodischen Einwände fallen letztlich genauso wenig ins Gewicht wie winzige Fehler (etwa S. 57: die Tonart der *Polonaise* op. 44 ist mit „F minor“ angegeben). Die vom Warschauer Chopin-Institut vorgelegte Anthologie ist in ihrer umfassenden Dokumentation beispiellos und von unschätzbarem Wert für die Chopin-Forschung.

(September 2012)

Norbert Müllemann

MARTIN GECK: *Wagner. Biographie.* München: Siedler Verlag 2012. 414 S., Abb., Nbsp.

Das Problem dieser Neuerscheinung liegt in ihrem Titel. Unter *Wagner. Biographie* stelle ich mir etwas vor, was Martin Geck zu liefern nicht willens ist: Ein Buch, das Werk, Leben, Zeit und Umwelt in einen kontinuierlichen Zusammenhang bringt. Geck weiß freilich, dass man in puncto Wagner allem Biografischen misstrauen muss, weil die bis in die 1840er Jahre zu seltenen unabhängigen Dokumente wenig Chancen haben, gegen den Legendenfluss anzukommen, den Wagner selbst durch seine Autobiografie *Mein Leben* (1865–1880) verursacht hat. Geck reagiert zu defensiv; er verzichtet darauf, an Wagners Angaben zu rütteln, in dem er sie gar nicht erst verarbeitet. So sackt beispielsweise für die entscheidende Zeit 1859 bis 1864 die Informationsmenge des Buches sogar unter diejenige gängiger Lexika ab. Sich mit Biografischem abzuplacken, hält Geck für „aussichtslos“; es „gelüstet“ ihn nicht, „Wagner auf die Schliche zu kommen“, er will das lieber für „sich selbst“ (S. 11–14) – indem er über Wagner nachdenkt. Das tut er auf sehr hohem Niveau. Allerdings gerät er mehrfach in Sackgassen, weil Exegese auf der durch das Buch vorgegebenen Höhe bei Wagner nicht funktionieren kann, wenn man sich des politischen, kulturellen und biografischen Kontextes nicht versichert. Das Misstrauen der Musikwissenschaft gegen das Biografische hat

eine einhundertjährige Tradition; Glaube an Autonomie und an das Absolute von Kunst hat im Falle Wagners letztlich dazu geführt, dass Literaten, Germanisten, Politologen, Theologen und sogar Architekten das Szepter schwingen, und dies relativ selten mit historischem Nutzen.

Eingerahmt von Einleitung und Ausblick, lässt der Hauptteil Wagners Früh- und Hauptwerke am Leser vorbeiziehen, gegliedert in 14 Kapitel, zwischen die jeweils ein Exkurs geschaltet ist (darauf kommen wir zurück). Der schier grenzenlose Wissensfundus des Autors und seine profunde Belesenheit garantieren eine rundum bereichernde Lektüre. Bereits das Kapitel über den *Fliegenden Holländer* ist sehr eindrucksvoll; der Zwiespalt des Inhalts tritt klar hervor: Die „grandiose Gottlosigkeit“ (S. 64) gerät in Konflikt mit Wagners Lebensmotiv, der Liebe; diese tritt dramaturgisch zwar in fragwürdigsten Formen auf, erhält durch die Musik jedoch eine metaphysische Kraft, die, Spitze der Mehrschichtigkeit, wenigstens im Tode der Protagonisten die Welt wieder zusammenfügt, sie errettet.

Mit *Tannhäuser* geht Geck strenger um und rügt „die nahezu unreflektierte Prachtentfaltung des zweiten Aktes“ (S. 85), also gerade die Stellen, die jedes Musikantenherz höher schlagen lassen. Die bekannten dramaturgischen Schwächen legt er schonungslos offen; je widersprüchlicher die Handlung werde, „umso ideologischer wird ihr Kontext“ (S. 83). In diesem Zusammenhang geht er auf die antithetische Spannung „sündige Liebe“ (Venus) versus „göttliche Liebe“ (Elisabeth) ein, die Wagner den Vorwurf des szenischen Katholizismus einbrachte. Wie bekannt, wehrte sich Wagner heftig, aber Geck lässt das nicht gelten; Wagners Statement von 1851 komme zu spät – in der Oper selbst fehle das „Moment der Distanzierung“, weshalb er Überlegungen anstellt, wie das Werk zu „retten“ sei (S. 91 f.). Das ist nun wirklich nicht nötig; bereits hier rächt sich Gecks Abneigung gegen die Biografie, zu der eben auch Wagners Schriftstellerei gehört. *Oper und Drama* hat Geck verinnerlicht, die übrigen Traktate erscheinen nur sporadisch und ohne erkennbares System. Sonst wäre ihm