

Etwas unnötig erscheinen dagegen die wiederholt zu beobachtenden Nobilitierungen der „bekannten Verdächtigen“, etwa der Sonaten op. 14, 31,1 und 54. Die sprachliche Darstellung ist, wie erwähnt, anspruchsvoll, aber doch weitgehend frei von unerfreulicher Preziosität; der Leser ist sehr dankbar dafür. Notenbeispiele werden praktisch nur dort gegeben, wo andersorts nicht greifbares Werkstattmaterial in die Analyse mit einbezogen wird (siehe oben). So kommt es, dass – sieht man von den insgesamt neun Abbildungen ab – sich lange, lange Passagen (bis zu 84 Seiten) reiner Fließtext finden. Gewiss: Vergegenwärtigt man sich den bisweilen töricht-unüberlegten Abdruck von Notenbeispielen in anderen, auch heute noch erscheinenden Studien zu diesem Thema, so kann man Hinrichsens radikale Entscheidung gut nachvollziehen. Trotzdem – diese Prophezeiung sei gewagt – wird sie abschreckend wirken. In öffentlichen Bibliotheken (oder auch in der gut sortierten Buchhandlung) wird man unter diesem Aspekt vermutlich doch eher zu deutlich schwächeren, aber flotter aufgemachten konkurrierenden Studien greifen. Ohne die Möglichkeiten zu überschätzen, die eine einfache Rezension bietet, sei daher wenigstens an dieser Stelle ausdrücklich betont: Hans-Joachim Hinrichsens Buch zu Beethovens Klaviersonaten ist eine der wichtigsten und besten Werkmonographien analytischen Charakters, die in den letzten Jahrzehnten vorgelegt worden sind. Es steht damit in einer Reihe mit den großen Studien der Vergangenheit von Riemann, Schenker, Ratz, Uhde und Rosen. Es wird mit ihnen Bestandteil der Wirkungsgeschichte der Beethoven-Sonaten werden und bleiben.

(Februar 2015)

Ulrich Bartels

SABINE HENZE-DÖHRING / SIEGHART DÖHRING: *Giacomo Meyerbeer. Der Meister der Grand Opéra. München: Verlag C. H. Beck 2014. 272 S., Abb.*

Nachdem das Editionsprojekt von Meyerbeers Briefen und Tagebüchern durch Sabine Henze-Döhring abgeschlossen wurde, war eine neue Biographie des Komponisten, welche die erschlossenen Lebensdokumente berücksichtigt und dem Stand der Forschung gerecht wird, ein Desiderat. Dass die Herausgeberin der Briefe gemeinsam mit Sieghart Döhring diese Aufgabe selbst auf sich genommen hat, ist sehr verdienstvoll, werden doch bis zum heutigen Tage Anekdoten – meist antisemitischen Hintergrunds – über den Komponisten kolportiert, die jeglichen Wahrheitsgehalts entbehren. Den Autoren gelingt es, in knapper Form ein umfassendes Bild des Komponisten und seines Œuvres zu zeichnen. Besonders aufschlussreich sind insbesondere die Kapitel, welche die späte Lebensphase nach dem Welterfolg des *Prophète* (1849) betreffen und auf den jüngsten Bänden der Briefedition beruhen. Unbekannt war beispielsweise, dass Meyerbeer auch nach seiner Beurlaubung von der Direktion der Preußischen Hofoper weiterhin einen erheblichen Teil seiner Arbeitskraft in den Dienst der Hofmusik stellte, deren Direktor er blieb. Insgesamt ergibt sich das Bild eines wachen Beobachters der aktuellsten musikalischen Entwicklungen, eines pflichtbewussten Direktors der preußischen Hofmusik, eines nach wie vor schaffensfreudigen Komponisten und – nicht zuletzt – eines fürsorglichen Familienvaters.

Die in die Lebenserzählung eingeflochtenen musikdramaturgischen Analysen umreißen auf knappem Raum präzise den jeweiligen Stand von Meyerbeers Kompositionstechnik und führen zu einer fundierten historiographischen Einordnung Meyerbeers als Komponisten der Grand Opéra als „Ideendrama“. In teilweise jahrzehntelangen Entstehungsprozessen feilte Meyerbeer an

der Konzeption seiner Werke und machte seinem Librettisten Eugène Scribe nicht nur präzise Vorgaben, sondern veränderte dessen Vorlagen unter Hinzuziehung weiterer Librettisten grundlegend. Als Resultat stellen die vier Grand Opéras einen Ideendiskurs dar. Die erste Grand Opéra, *Robert le Diable* (1831), interpretieren die Autoren als „Menschheits- und Ideendrama“, auf dem die folgenden Werke aufbauen: „Die historische Oper als musikdramatische Gattung, so wie Meyerbeer sie verstand [...], steht also durchaus in Kontinuität zum vorausgegangenen Menschheits- und Ideendrama, setzt dieses lediglich auf einer anderen Ebene fort“ (S. 64f.). Es liegt auf der Hand, dass Verdi und Wagner an diesen Aspekt der Meyerbeer'schen Konzeption anknüpfen. So sind insbesondere die Wagner betreffenden Kapitel äußerst lesenswert, beweisen sie doch, dass Wagners an Paranoia grenzende Obsession, von Meyerbeer verfolgt zu sein, keinerlei faktische Grundlage hat. Da Wagners pseudo-autobiographische Phantastereien das Meyerbeer-Bild bedauerlicherweise wesentlich geprägt haben, ist das Buch nicht nur für die Meyerbeer-, sondern auch für die Wagner-Biographik ein wichtiges Korrektiv. Die Autoren zeigen auf, dass der Verdrängungsprozess, in dem Wagner seine Ursprünge als Bewunderer und Schüler Meyerbeers verleugnete, zwanghaften Charakter hatte und nur noch mit der Freud'schen Kategorie des „Vatermordes“ beschrieben werden kann: Nach dem Zeugnis Cosima Wagners erschien Meyerbeer sogar noch in den Träumen des alten Wagner. In Wirklichkeit bewahrte Meyerbeer seinem ehemaligen Schüler wohlwollendes Interesse. 1855 nahm er auf einer Reise einen Umweg in Kauf, um dessen *Tannhäuser* zu hören, den er „als eine höchst interessante musikalische Kunsterscheinung“ bezeichnete, auch wenn er „Mangel an Melodie, Unklarheit und Formlosigkeit“ (S. 150) kritisierte. Während Wagner glaubte, dass Meyerbeer hinter dem Pariser *Tannhäuser*-Skandal stecke, war die-

ser in Wirklichkeit davon überrascht. Als er in Berlin davon erfuhr, schrieb er in sein Tagebuch: „Eine so ungewöhnliche Art des Mißfallens eines doch jedenfalls sehr beachtenswerten und talentvollen Werkes gegenüber scheint mir ein Werk der Cabale und nicht des wirklichen Urteils zu sein.“ Resümierend stellen die Autoren fest: „Bis zu seinem Tode deutet nichts darauf hin, daß er das Werk des Jüngeren jemals als kompositorische Herausforderung verstanden hat.“ (S. 150) Noch viel weniger konnte der meistgespielte Opernkomponist des 19. Jahrhunderts in Wagner jemals einen Rivalen sehen. Nicht nur aufgrund dieser Korrekturen am Geschichtsbild des 19. Jahrhunderts ist dem Buch weitere Verbreitung, insbesondere durch rasche Übersetzungen ins Französische und Englische, zu wünschen.
(September 2014) *Matthias Brzoska*

Königin und Täubchen. Die Briefe von Cosima Wagner und Ellen Franz/Helene von Heldburg. Hrsg. von Maren GOLTZ und Herta MÜLLER. München: Allitera Verlag 2014. 462 S., Abb. (Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. Band 9.)

Der vorliegende Band vereint 77 Briefe, die Cosima von Bülow ihrer Jugendfreundin Helene Franz, spätere Helene von Heldburg, schrieb. Rund die Hälfte von ihnen stammt aus der Zeit ihrer Ehe mit Bülow, der Rest aus den Jahren 1877–1912, als sie mit Wagner verheiratet bzw. später verwitwet war. Die Herausgeberinnen beklagen zu Recht, dass sich die Forschung bei der Behandlung Cosima Wagners „häufig nur in der gebetsmühlenartigen Wiederholung von Altbekanntem erschöpft“, und sehen die Herausgabe der Briefe als einen Beitrag „auf dem Weg zu einer Lebensgeschichte“ dieser Frau. Sie sind überzeugt, dass die Briefe eine bislang unbekanntere Sichtweise in der Zeit ihrer Ehe mit Hans von Bülow belegen – eine wirkliche Neuigkeit, vor allem angesichts