

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

des Fehlens so vieler Briefe, die von Cosima in den Jahren vor 1870 geschrieben wurden. Dieser Quellenmangel ist auch Schuld daran, dass so viele Autoren Klischees über sie weitertragen.

Die Zweisprachigkeit, derer sich Cosima beim Verfassen der Briefe befleißigte, erforderte eine komplexe Gliederung: Einer Einführung auf Deutsch folgt eine englische, dann sind 700 Fußnoten zur Einführung aufgelistet (nur auf Deutsch), worauf die Briefe auf Deutsch (mit 500 Fußnoten) und dann auf Englisch abgedruckt sind. Das Briefverzeichnis ist zweisprachig. Wenn man aber die Logik begriffen hat, eröffnet sich ein faktenreiches Wissen um die Rezeption der Person Cosima Liszt-von Bülow-Wagner. Die Quellenauswertung ist detailreich und zeugt von einer breiten Kenntnis auch der entlegensten Sekundärliteratur. Seit Richard Wagner die 15-jährige Tochter seines Freundes Franz Liszt bei einem Abendessen kennengelernt hatte und ihm ihre verkrampte Schüchternheit aufgefallen war, waren sechs Jahre vergangen, und in diesen Briefen offenbart sich nun eine künstlerisch wie kulturell hochinteressierte Theaterkennerin, ausgestattet mit einem sicheren Urteil, die sich in der Schauspielkunst wie in der Literatur bestens auskannte. Die exzellente Pianistin machte im Rahmen des Theorieunterrichts Kompositionsübungen und spielte auch Flöte.

Überraschend ist die enge Bindung an eine andere Frau. Während später Freifrau Marie von Schleinitz ihre Freundin wurde und die Beziehung zwar eng, aber doch im respektvollen Abstand blieb, ist das Verhältnis zu Ellen Franz von großer Intimität geprägt, wobei Küsse unter Frauen nicht gleich als Chiffre für gleichgeschlechtliches Begehren dienen müssen. Interessant ist, wie sehr Bülow sich auf sie stützte und wie überzeugend sie das zeitgenössische Bild von der sich unterordnenden Frau konterkarierte. Auffällig ist auch, dass sie, die ihren eigenen Kindern eine künstlerische Laufbahn

nie gestattet hätte, ihre Freundin bei ihrer Ausübung des Berufs der Schauspielerin so stark förderte. Die Briefe enthalten nur eine einzige antisemitische Bemerkung, was angesichts des späteren Briefwechsels Cosimas mit Fürst Ernst zu Hohenlohe-Langenburg aus den Jahren 1891–1923, der Schmähungen gegen Juden enthält, überrascht. Ob demnach Wagner ihr antisemitisches Ressentiment verstärkte – das festzustellen wäre angesichts des knappen Materials zu gewagt. Man erhält den Eindruck, als gäbe es zwei Cosimas: die beschwingte junge Frau und die durch die Last ihres Amtes als Ehefrau und Förderin des Wagner'schen Werks beschwerte „hohe“ Frau. Die spätere Rolle als „Inszenierung“ oder „Maskierung mit der Witwentracht“ hinzustellen, wie es in der Einleitung von Maren Goltz geschieht, ist angesichts der ungeheuren Wucht der Persönlichkeit Wagners, dessen Musik Cosima schon in jungen Jahren erschütterte, zu kritisch, zumal sie in einem Brief an Hermann Levi 1896 behauptete, es gäbe in ihrem Leben keinen Wandel. Es wäre eher nachvollziehbar, dass sie sich im Laufe der Jahrzehnte der Aufgabe beugte, die Wagner ihr vorgezeichnet hatte, nämlich der Welt zu zeigen, dass es eine neue Art von Opernrezeption geben könnte, und dass die weltanschauliche und antisemitische Aufladung Bayreuths in seinem Sinne war.

Wie Maren Goltz und Herta Müller in ihrer ausführlichen Analyse bisheriger Literatur zu Cosima Wagner feststellen, ist eine Biographie, die ihr gerecht wird, noch ein Desiderat. Sie sehen die Probleme einer angemessenen Darstellung dieser Frau darin, dass sie einerseits geistig und künstlerisch hochbegabt war, und sich andererseits Richard Wagner unterwarf. Auf jeden Fall ist die Herausgabe dieser Briefe ein Meilenstein auf dem Weg zu einer umfassenden Kenntnis dieser bedeutenden Frau. Mitunter schlägt Cosima rückschauend einen warmerherzigen Ton an, den man von ihr nicht erwarten würde. So schreibt sie im Mai 1900:

„Der Zauber Ihrer Anmuth u. Ihrer Begabung, Ihre spontane Sympathie für mich, [verlieh] dieser Vergangenheit den lieblichsten Schein. Wir waren Beide fremd in der preussischen Hauptstadt, waren uns dessen nicht bewusst, aber wir zauberten uns durch unser gegenseitiges Mitfühlen eine Heimath für sich“ (S. 334).

Einige Kleinigkeiten fallen angesichts der Fülle des präsentierten Materials nicht sonderlich ins Gewicht: So fehlt das Buch von Bernd Buchner in der Literaturliste, und die ersten 15 Briefe Cosimas aus der Edition der Briefe an Daniela von Bülow, die 1933 publiziert wurden, widersprechen der Aussage, wonach keine Briefe von ihr, die von vor 1870 stammen, je veröffentlicht wurden.

(Mai 2014)

Eva Rieger

Rethinking Hanslick – Music, Formalism, and Expression. Hrsg. von Nicole GRIMES, Siobhán DONOVAN und Wolfgang MARX. Rochester: University of Rochester Press/Woodbridge: Boydell & Brewer Limited 2013. 360 S., Nbsp.

Nachdem schon Nicholas Cook für die gesamte Musik und Tia DeNora zumindest für ihre soziologische Analyse ein erkenntniskritisches Überdenken propagierten, gelangt mit Eduard Hanslick nun eine zentrale Figur ihrer ästhetischen Reflexion an die Reihe. Neue Aspekte zeitigt dieses von der bekannten Spannung zwischen dem unentwegt überarbeiteten Traktat *Vom Musikalisch Schönen* und Hanslicks feuilletonistischen Arbeiten getragene „Rethinking“ jedoch nur punktuell: So zeigt James Deaville einleitend, wie die Rezeption sich sukzessive auf das Zerrbild eines altfränkischen Formalisten verengte, das erst auf den Tiefpunkt des Dritten Reiches folgende Rehabilitationsversuche zaghaft zu modifizieren vermochten. Anthony Pryer unterstreicht den bleibenden Einfluss der Kasuistik und Beweisführung auf den Stil des gelernten Juristen, während

Fred Everett Maus die Einbeziehung der Figur des Komponisten in Hanslicks von der Konzeption und Perzeption geistfähigen Materials bestimmte Ästhetik problematisiert, die Felix Wörner sodann einem Vergleich mit den Theorien des Prager Herbart-Schülers Otakar Hostinský unterzieht. Dieser stärkt nicht nur die Rolle des Interpreten bei der Herstellung des Kunstwerks, sondern tritt mit dem implizit auf Gemütsbewegungen zurückverweisenden Moment der „Stimmung“ auch für eine gleichberechtigte Vereinigung der souveränen Kunstformen Musik und Poesie ein.

Gleich zwei Beiträge gelten dem sich im Zuge der Wagner-Polemiken wandelnden Verhältnis Hanslicks zu den Walzern und Operetten der Strauß-Familie, deren Erfolg nicht nur gattungsgeschichtliche, sondern auch soziale Grenzen in Frage stellt. Während Chantal Frankenbach auf den biographischen Widerspruch zur dem Tanz ablehnend gegenüberstehenden Position des Traktats verweist, führt Dana Gooley in diese Ambivalenz das von den Wiener Liberalen ebenso beförderte, wie insgeheim gefürchtete Moment des gesellschaftlichen Aufstiegs ein. Genau hier verorten David Brodbeck und Nicole Grimes zwei Vertreter des musikalischen Establishments. Eine einst von Max Graf kolportierte Goldmark-Sottise des alten Brahms blieb Brodbeck dabei wohl unbekannt, doch bestimmt deren ungeschützter Antisemitismus auch das Umfeld seines Beitrags: Das noch in Konzertouvertüren des Kantorensohns aus Keszthely gelegentlich hervortretende orientalisch-exotistische Kolorit verglich Hanslick in der *Königin von Saba* mit dem seit Wagners „Judentum“-Aufsatz überaus heiklen Topos des Synagogalgesangs, was ihm die vorbehaltlose Einordnung Goldmarks in den klassisch-romantischen Kanon erschwerte. Als Resultat eines bildungsbürgerlichen Humanismus stellt Nicole Grimes hingegen Brahms' Goethe-, Schiller- und Hölderlin-Vertonungen heraus. Hanslicks durchweg positive Kriti-