

der Gebrauch von Johann Nepomuk Mälzels Erfindung zu einer gesteigerten Determination verschiedener (!) Parameter der Partitur führte und wie Spontini – besonders bei rezi-tativischen Tempogradationen und bisweilen überdeterminiert – akribische Metronomangaben notierte, die er – vermutlich als Folge von Erfahrungswerten aus der Praxis – in späteren Publikationen (deutschsprachige Klavierauszüge) wieder modifizierte.

Die italienische Rezeptionsgeschichte von *La Vestale* – ausgehend von ihrer Erstaufführung in Neapel 1811 als Beitrag zur kulturpolitisch geförderten Assimilierung nationaler Traditionen – nehmen Arnold Jacobshagen und Saskia Maria Woyke in den Blick. Während Jacobshagen detailgenau die Kulturpolitik Murats skizziert, die typische neapolitanische Bearbeitungspraxis französischer Importe erläutert sowie anhand der Analyse zweier *Vestale*-Partituren die sich vollziehenden Neuerungen beschreibt (etwa die Verdrängung der Kastratenpartien durch den Tenorhelden modernen Zuschnitts), korrigiert Woyke die 1884 im Zuge einer Rückbesinnung auf Spontini getroffene Feststellung, sein Werk sei bis dato über nahezu ein halbes Jahrhundert in Vergessenheit geraten. Obwohl Woyke keine einschlägigen Aufführungen nachweisen kann, deuten doch zwei aufgefundene Partiturquellen in Bologna und Rom (hier gar in neuer italienischer Übersetzung) auf eine breitere italienische Rezeption der *Vestale* als bislang angenommen. Ob diese Funde indes ausreichen, revidierend und im generellen Sinne von einer „intensive[n] Auseinandersetzung“ (S. 108) mit dem Werk zu sprechen, die eine Rückbesinnung in den 1870er Jahren nicht erforderlich gemacht hätte, bleibt zweifelhaft.

Im Zuge seiner Studien zur Dramaturgie zitierter Musik in Ballett-Pantomimen und Stummfilmen erläutert Emilio Sala auch Beispiele der Neuverwendung von Musik Spontinis, wobei sein Schwerpunkt die Analyse von Louis-Luc Loiseau de Persuis

Ballettmusik zu *Nina ou la folle par amour* (1813) bildet, in der ein *Vestale*-Zitat im Finale eine parallelisierende Interpretation der Schicksalskonstellationen beider Titelheldinnen ermöglicht. Anhand des Abgleiches von Libretto und Partitur der *Vestale* nähert sich Herbert Schneider der Spezifik des musikdramaturgischen Komponierens von Spontini an, ohne jedoch aus seinen Analysen kontextualisierende Schlüsse zu ziehen. Gleiches gilt auch für seinen an interessanten Einzelbeobachtungen reichen Überblick über die *Vestale*-Rezeption im deutschsprachigen Raum auf Grundlage zahlreicher Klavierauszüge und Libretti, die in eine lesenswerte Diskussion um metrische und lexikalische Übersetzungsproblematiken zweier deutscher *Vestale*-Libretti (Seyfried/Herklots) mündet. Anhand historischer Aufführungspartituren von *La Vestale* und *Fernand Cortez* zeichnet Axel Schröter in vorbildlicher Detailanalyse die Spontini-Rezeption am Weimarer Hoftheater in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach und stellt Goethes wertschätzendes Interesse für den Komponisten heraus: Neben dem wertvollen Einblick in die Theaterrealität einer kleinen Residenzstadt gelingt der Nachweis, dass die Bearbeitungen der Partituren Monumentalität wie politische Implikationen der Opern abzumildern versuchten.

(Januar 2016)

Richard Erkens

REGINA BACK: „Freund meiner Musik-Seele“. Felix Mendelssohn Bartholdy und Carl Klingemann im brieflichen Dialog. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 642 S., Abb., Nbsp.

Carl Klingemann, 1798 als Kantorensohn in Limmer an der Leine geboren und 1862 in London als persönlich geadelter Legationsrat und geachteter Protagonist des städtischen Musiklebens verstorben, trat bereits im Alter von 15 Jahren in den hannoveranischen Staatsdienst. Nach zweijährigem

Aufenthalt in Paris wirkte er bis 1827 als Kanzlist des hannoveranischen Gesandten in Berlin und wurde dann im Dienste desselben Hauses nach London versetzt. Trotz beruflich zeitweise unsicherer Zeiten blieb er dort bis zu seinem Lebensende ansässig. Zwar war Klingemanns Verbundenheit mit dem zehn Jahre jüngeren Felix Mendelssohn Bartholdy durch deren lückenhaft edierte Korrespondenz bekannt. Das Ausmaß seiner eigenen und der gemeinsam mit Mendelssohn ausgeübten künstlerischen Tätigkeit, seines Austausches mit dem Komponisten als Ratgeber, kultureller Vermittler und Agent blieb jedoch bisher nicht ausgeleuchtet.

Regina Back setzt sich in ihrer Studie, die grundlegend auf der Einsicht und Transkription des gesamten erhaltenen Briefwechsels zwischen Klingemann und Mendelssohn Bartholdy basiert, zum Ziel, „eine neue Perspektive auf die Freundschaft und das künstlerische Zusammenwirken Mendelssohns und Klingemanns zu öffnen“ (S. 14) sowie das „facettenreiche, korrespondierende Zusammenwirken [...] sichtbar zu machen und die menschlichen und künstlerischen Schwerpunkte auszumachen, um die sie kreisten“ (S. 58).

Back gliedert ihre an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg 2012 eingereichte Dissertation in vier Großteile: Einleitend beschäftigt sie sich mit der wechselhaften Editions-geschichte der Schreiben, deren lückenlose Herausgabe früh an den Nachfahren Mendelssohns scheiterte. Weiter entstanden biographische Abschnitte zu Klingemann und zum Freundschaftsverhältnis mit Mendelssohn, das in den Berliner Jahren 1826/27 seinen Anfang nahm, mit dem langen Besuch Mendelssohns in London und der gemeinsamen Schottlandreise 1829 nachhaltigen Aufschwung nahm und diverser künstlerischer und persönlicher Krisen zum Trotz mit immer neuerlichen Treffen bis zum Tod des Komponisten anhielt. Schließlich nimmt die Autorin eine

eingehende Analyse des Briefwechsels vor, indem sie den Austausch per Brief kulturhistorisch einordnet und den Metadiskurs zu Briefeschreiben und Freundschaft sowie zu künstlerischen, beruflichen und politischen Themenschwerpunkten gliedert. Dem musikalisch-künstlerischen Wirken Klingemanns, darunter die Lieder, bei denen Klingemanns Texte von Mendelssohn zur Vertonung herangezogen wurden, sowie das gemeinsam verfasste Liederspiel *Heimkehr aus der Fremde* (1829), ist der nächste Abschnitt gewidmet. Schließlich enthält der umfangreiche Anhang der Arbeit ein Verzeichnis sämtlicher erhaltener Briefe des Austausches (leider ohne Hinweise auf die Seitenzahlen der in der Studie abgedruckten Neu-Editionen), ein Werkverzeichnis Klingemanns sowie den Abdruck ausgewählter Gedichte und Lieder des Diplomaten.

Backs Studie führt beispielhaft vor Augen, wie kulturhistorische Kontexte neue erhellende Perspektiven auf das Schaffen und Wirken zentraler Protagonisten des Musiklebens werfen können. Zu Recht betrachtet die Autorin darum als „spannendste[...] Entdeckungen dieser Studie“ die „vielfältigen gedanklichen Querverbindungen [...], die sich aus dem Vergleich von Klingemanns musikpublizistischen Beiträgen, den Romanen Jean Pauls, dem brieflichen Dialog zwischen Mendelssohn und Klingemann und ihrem musikalisch-künstlerischem Wirken ergaben“ (S. 542). Back zieht den Briefwechsel der Korrespondenten, wie sie schreibt, „zugleich als Arbeitsgrundlage und Forschungsstand“ heran (S. 59), womit sie dessen Bedeutung als Quelle noch unbekannter biographischer Aspekte ebenso beschreibt wie als Objekt der Forschung, die über dessen quellenkritische Einordnung eine kulturhistorische Einbettung des Zusammenwirkens der beiden Korrespondenten ermöglicht. Die insgesamt sehr eindrückliche und umfangreiche, ab und an inhaltlich in Quellenparaphrasierungen redundante Arbeit gestaltet sich im ersten der beiden Punkte aus-

nehmend gelungen, indem zahlreiche neue Facetten zum gemeinsamen Schaffen und zu Klingemanns Agententätigkeit in Großbritannien, besonders auch zum gescheiterten Opernprojekt *The Tempest* des Jahres 1847 konturiert werden. Auch in Punkt zwei setzt sich die Autorin wiederholt und erfolgreich vom bestehenden Forschungsstand zu Mendelssohn ab, besonders nachhaltig, indem sie die Korrespondenz und das gemeinsame Schaffen aufbauend auf die Analyse von Klingemanns Novellenschaffen am Freundschaftsbegriff Jean Pauls ausrichtet.

Weitere Studien mögen sich in Zukunft vertiefter der Stellung dieses für beide Partner zentralen Freundschaftsverhältnisses zwischen zeitgenössischen Kategorien künstlerischer Professionalität bzw. künstlerischen Dilettantentums widmen. Dies würde auch die Frage aufwerfen, ob beide Seiten, die vor unterschiedlichen sozialen, religiösen und finanziellen Hintergründen agierten, den Austausch gleichermaßen zweckfrei dachten und pflegten. Zudem steht es aus, den Stilierungsgehalt zu hinterfragen, den die zentral behandelten landschaftsinspirierten künstlerischen Eingebungen bei konkreten Reiseerlebnissen im Briefwechsel aufweisen.

Über diese Einzelaspekte weit hinaus beeindruckt die hervorragend redigierte Studie mit enormer editorischer Arbeit im Hintergrund, was nur dazu beiträgt, das von der Autorin und ehemaligen Mitarbeiterin der Mendelssohn-Briefausgabe formulierte Forschungsdesiderat zu unterstreichen, der Briefwechsel zwischen Klingemann und Mendelssohn Bartholdy möge in Gänze ediert werden.

(Februar 2016)

Christine Fischer

HEINRICH AERNI: *Zwischen USA und Deutschem Reich. Hermann Hans Wetzler (1870–1943). Dirigent und Komponist. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. 476 S., Abb., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur*

*Musikforschung. Band 22/Schriftenreihe der Stiftung Franz Xaver Schnyder von Wartensee. Band 66.)*

Wer war Hermann Hans Wetzler? Auf diese Frage gibt die hier vorliegende Zürcher Dissertation eine erschöpfende Antwort: Hermann Hans Wetzler war ein amerikanisch-deutscher Komponist aus der Generation von Dukas, Glasunow, Nielsen, Sibelius, Busoni, Satie, Koechlin, Pfitzner, Rousset, Zemlinsky, Graener, Skrjabin, Vaughan Williams, Rachmaninow, Reger, Holst, Ives, Schmidt, Schönberg, Suk, Ravel und anderen. Als Dirigent war er ungefähr gleichaltig mit Toscanini, Mengelberg, Blech, Fried, Zemlinsky, Kussewizki und Bruno Walter – Richard Strauss nicht mitgerechnet, der sechs Jahre älter als Wetzler war. Mit keinem der Namen dieser hier genannten Zeitgenossen konnte sich die Bekanntheit Wetzlers messen. Heute ist er sowohl als Komponist als auch als Dirigent in völlige Vergessenheit geraten. Bemerkenswert ist es nun, dass der Verfasser der vorliegenden Monographie nicht etwa der Überzeugung ist, dass es gelte, einen zu Unrecht vergessenen Künstler wieder ans Licht zu ziehen. Vielmehr verwendet er die nahezu 500 Seiten seiner Dokumentation darauf, das lebenslange Scheitern Wetzlers als Dirigent und sein fehlendes künstlerisches Profil als Komponist darzustellen.

Das zweigeteilte Buch besteht im Wesentlichen aus der Biographie Wetzlers und einem 240 Seiten umfassenden Anhang, darin ein vollständiges Werk- und Schriftenverzeichnis, eine Aufstellung von Wetzlers Dirigier-Repertoire, ein komplettes Aufführungsverzeichnis von Wetzlers Kompositionen durch Dritte sowie Notenbeispiele (darunter das komplette Lied *The Fairye Queene* op. 1) und zwei unbekannte Briefe von Thomas Mann an Wetzler. Glückliche Umstände hatten dazu geführt, dass der Nachlass Wetzlers an die Zentralbibliothek Zürich gelangte. Hinzu kamen „gut zwei Laufmeter Briefe und Rezensionen“ aus dem Besitz der letzten