

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

Lebensgefährtin von Wetzler, die dem Züricher Bestand beigelegt wurden. So stand ein ungeheures Material an Notenautographen, tagebuchähnlichen Notizen, Rezensionen und Korrespondenzen zur Verfügung und wartete darauf, ausgewertet zu werden.

Geht man das Buch durch, so beschleicht einen hier und da allerdings die Frage, ob „weniger“ nicht vielleicht „mehr“ gewesen wäre. Dies betrifft nicht nur den an akribisch aufgelisteten Daten übervollen Anhang, sondern auch den Haupttext. So fragt es sich, warum im Kapitel „[Richard] Strauss“ bei Beschreibung des Umstands, dass es Wetzler gelungen war, Richard Strauss nach New York zu holen, um dort eine Reihe von sechs Konzerten mit dem (privaten) „Wetzler Symphony Orchestra“ zu dirigieren, sämtliche Programme mit Ort, Datum, Werken und Ausführenden abgedruckt werden, wo Wetzler selbst nur bei einzelnen Werken an Stelle von Strauss ans Dirigentenpult treten durfte (S. 56f.). Bezeichnend für die objektive Sichtweise des Verfassers ist dann allerdings wieder die Tatsache, dass er die negativen Kritiken über das Dirigat Wetzlers abdruckt, so z. B.: „vernünftige Leute schüttelten den Kopf, als sie merkten, daß Wetzler sich dabei als Mit-Dirigent zu gerieren gedachte [... ohngeachtet der] Überzeugung, daß er ganz und gar nicht zum Dirigieren prädestiniert ist.“ (S. 63)

Zu den interessanten Dokumenten im Nachlass Wetzlers gehört zweifellos dessen Bericht über einen Auftritt Gustav Mahlers beim 42. Tonkünstlerfest in Essen am 27. Mai 1906, wo der Meister seine Sechste Symphonie probte und aufführte. Anwesend war auch Bruno Walter, mit dem Wetzler über den Dirigierstil Mahlers sprach. Wir erfahren Einzelheiten über Mahlers Dirigieren, das von „verbitterter Straffheit, Plastik und rhythmischer Genauigkeit“ bestimmt war, was Wetzler als zu wenig differenziert erschien, Walter aber verteidigte, indem er es als „ein ganz schlichtes Schlagen, das eben alles in sich birgt“, einschätzte (S. 70).

Zudem aber erfährt man mit Staunen, dass Wetzler Mahlers Sechste für einen „großen Schwindel“ hielt, „nichts weiter als der Ausdruck eines unbändig energischen Willens, der mit [...] verbittertem Ingenium [...] ein äußerlich imponierendes Gebäude“ schaffe (ebd.).

Zu Wetzlers Scheitern als Dirigent trug wahrscheinlich auch sein Sprachfehler bei, denn er litt seit seiner Kindheit an einem Stotterleiden. Thomas Mann, der sich von einigen Begegnungen mit Wetzler auf Sylt und in der Schweiz und auch von Vortragskripten, die Wetzler ihm in die USA zukommen ließ, angetan zeigte, hat ihn offenbar in seinem Roman *Doktor Faustus* in der Figur des Wendell Kretzschmar porträtiert. Jedenfalls deutet die sehr detaillierte Schilderung eines scheiternden und bis zur Lächerlichkeit sich gebärdenden Sprechers auf mehrere Beobachtungen an einem leibhaftigen Objekt hin (S. 149). Schmerzlich in diesem Zusammenhang ist hingegen wieder Wetzlers mangelnde Einsicht in die Geistigkeit eines wirklich Großen, indem er über eines der Gespräche mit Thomas Mann notierte, dieser habe seinen (Wetzlers!) differenzierten Gedanken gar nicht immer folgen können, so dass er „quasi dozierend erläutern musste, bevor er erfasste, was ich meinte“ (S. 146f.). Dabei ging es um die Ansicht Manns, dass man sofort erkenne, wenn etwas von Wagner sei, „folglich könne man daher wohl von einem ‚Wagner-Styl‘ sprechen“; Wetzler dagegen: „Nur ein Idiot kann von ‚Wagnerstyl‘ sprechen“ (S. 147).

Die Kompositionen Wetzlers werden vom Verfasser als stilistisch uneinheitlich und teils als eklektisch eingeschätzt. Ein Bestreben, „mit einem einheitlichen Idiom an die Öffentlichkeit zu treten“, sei bei dessen Kompositionen nicht feststellbar. „Umso mehr festigen sie das Bild eines Musikers, der sich nicht um dieses Komponistenbild [mit ausgeprägtem Personalstil] bemühte und seine Werke nur als gelegentliche Äußerungsform betrachtete“ (S. 206). Dies

scheint auch für das größte Werk zu gelten, dass Wetzler geschrieben hat: seine einzige Oper, *Die baskische Venus*. Sie wurde 1928 in Leipzig uraufgeführt und fiel durch. Besonders in der Berliner Presse erschienen vernichtende Kritiken, darunter eine von Alfred Einstein, der im *Berliner Tageblatt* über Wetzler schrieb: „Am liebsten würde er musizieren wie Richard Strauss der Schnabel gewachsen ist; aber den grossen Mut zur Trivialität kann sich nur der Meister selber leisten. So wird die Melodik gewundener, die Harmonik komplizierter, auch das hat viel Arbeit gekostet. [...] Eine richtige Oper; aber eine ganz ehrgeizlose und im Grunde unkünstlerische Oper“ (S. 140).

Das Buch über Hermann Hans Wetzler ist handwerklich einwandfrei gemacht und dazu in einer sachlichen, gut lesbaren Sprache verfasst. Sein Verdienst besteht vor allem darin, einen nicht uninteressanten Quellenbestand offengelegt und zugänglich gemacht zu haben, der von den Benutzern vor allem über das Register erschlossen werden dürfte. Wäre da nicht eine letztlich unscheinbare und mediokre Figur der Musikgeschichte, die von sich aus einen größeren wissenschaftlichen Aufwand nicht nahelegt, könnte man den Band ohne Einschränkungen empfehlen.

(Januar 2016)

Peter Petersen

PAUL RODMELL: *Opera in the British Isles, 1875–1918*. Farnham/Burlington: Ashgate Publishing 2013. XV, 363 S., Abb. (*Music in 19th-Century Britain*.)

Für gewöhnlich wird bis heute die Epoche zwischen Purcell und Britten als ein Ödland britischer Opernkultur angesehen – die eigene Opernproduktion sei inferior gewesen, die Importe aus dem internationalen Ausland nachgerade brutalst verunstaltet. Diese Vorstellung hält sich hartnäckig, und die Zahl der Publikationen, die sich intensiver mit den wahren Sachverhalten ausein-

andersetzen, sind seit fünfzig Jahren immer noch an den Fingern einer Hand abzuzählen. Nur einen Teilbereich behandelt die nun vorliegende Studie zum Ende dieser Periode, der Zeit der sogenannten „British Musical Renaissance“ (auch wenn die Definition dieser Epoche bis heute nicht exakt festgemacht werden konnte, nicht zuletzt, weil die Ignoranz weiter Teile der britischen Musik des 19. Jahrhunderts immer noch nicht erkundet ist). Ein wichtiger Schritt ist aber mit dem vorliegenden Band gemacht, der weit über Eric Walter Whites *A History of English Opera* (London 1983) hinausgeht, selbst über den viel zu kurzen Abriss in der *Blackwell/Athlone History of Music in Britain* (Bd. 5: *The Romantic Age 1800–1914*, hrsg. von Nicholas Temperley, London 1981, Oxford²1988). Erstmals finden systematische Repertoireerkundungen statt, zumal für die wichtigsten Londoner Opernkompanien. Erstmals werden statistische Erhebungen geboten, die (nicht unbedingt überraschend) erweisen, dass der größte Teil des Repertoires in der Tat nicht britisch war. Die Vorherrschaft der Franzosen (Meyerbeer, Gounod, Bizet), Italiener (Verdi, Donizetti, später Puccini) und ab 1882 auch Deutschen (Wagner) ist offenkundig, und es ist äußerst erhellend, hier nun endlich klare Evidenz für bislang nur pauschal Behauptetes zu erhalten.

So ausführlich das Londoner Opernleben der Zeit behandelt wird, so gleichberechtigt erfolgt daneben die Betrachtung des „provinziellen“ Musiklebens – in das auch Metropolen wie Birmingham, Dublin oder Edinburgh einbezogen werden. Gerade die genauere Betrachtung der lokalen Gepflogenheiten, durchaus auch des Bewusstseins für Novitäten (Tschaikowskys *Mazeppa* etwa wurde schon 1888 in Birmingham auf Russisch aufgeführt), vermittelt teilweise sehr überraschende Einblicke in das damalige Musikleben, auch die teilweise vorhandenen Schwierigkeiten, Wagner aufzuführen (*Rheingold* und *Walküre* erlebten ihre Premi-