

gegen, wobei beides oft dialektisch ineinander verschränkt ist: Karl Kraus, die Antipoden Josef Kainz und Ernst von Possart; Cosima Wagners Bayreuther Stilkodex samt Motivationserfolgen und Opfern; Max von Schillings' *Hexenlied*, das erfolgreichste Melodram der Zeit.

Nöthers Buch handelt, und das beweist seinen Rang, die Phänomene nicht chronologisch ab, sondern kreist sie unter wechselnden Gesichtspunkten ein. Zwischenbilanzen, Rückblicke und Vorgriffe unterbrechen immer wieder den argumentativen Aufriss. So wird am Ende eingelöst, was die Einleitung als Arbeitshypothese formulierte: Einem Phänomen wie dem Melodram wird man allein mit der Analyse des Notentextes nicht gerecht. Die „Sprachverfallenheit“ des Fin de Siècle in allen ihren Facetten ist mehr als ein kompositionstechnisch verifizierbares Spezifikum. So weit allerdings, für die theatralen Momente des Melodrams auch theaterwissenschaftliche Methodik heranzuziehen, geht Nöther nicht. Zu fragen wäre, ob sich nicht bei Stücken und Aufnahmen, die den Sprecher als Klangregisseur erwarten und erfordern, sowie angesichts „naturalistischer Narrativität der Musik“ (S. 49) analytische Aspekte wie Ereignishaftigkeit oder die Emergenz von Bedeutung anbieten und vertiefend wirken können. Die Bedeutung des Buches, das ein weitgehend ignoriertes Feld mutig beackert, wird damit nicht geschmälert. Die beigelegte CD bietet Tondokumente von 1901 bis 1938. Zu hören sind u. a. Gertrud Eybold, Josef Kainz, Karl Kraus, Alexander Moissi, Ernst von Possart und Ludwig Wüllner.

(Juli 2009) Stephan Mösch

*JANA ZWETZSCHKE: „...ich bin sicher, dass ich ihn lieben lerne...“. Studien zur Bach-Rezeption in Russland. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2008. 422 S. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 52.)*

Mit ihrer Dissertation legt Jana Zwetschke eine Darstellung der russischen Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert vor, deren Augenmerk den wechselnden ästhetischen und ideologischen Rezeptionsmustern gilt. Methodologisch reflektiert und gut strukturiert, führt die Studie auch einen mit der russischen Kulturgeschichte wenig vertrauten Leser in die Hintergründe der Themenstellung ein und wertet die

nicht ohne Weiteres zugänglichen russischen Quellenpublikationen und Forschungsarbeiten aus. Auch wenn dabei keine eigenen Archiv-recherchen vorgenommen wurden, überzeugt der Ertrag der Arbeit, die sich auch mit den ideologischen Konstrukten des sowjetischen Bachbilds auseinandersetzt und immer wieder auf deren historische Wurzeln hinweist.

Ein eröffnendes Kapitel zu den überraschend frühen Anfängen der Bach-Rezeption in der Publizistik des späten 18. Jahrhunderts sowie durch Schüler und Enkelschüler des Thomas-kantors, die im Zarenreich tätig waren, lässt die enge Anbindung an die deutsche Musikkultur greifbar werden. Diese Tatsache macht verständlich, weshalb Gestalt und Musik des deutschen Komponisten für den romantischen Schriftsteller-Musiker Vladimir Odoevskij und für den ersten großen nationalen Komponisten, Michail Glinka, eine so herausragende Bedeutung besaßen. Ausführlich dargestellt wird der radikale Bruch im Verhältnis zu Bach, der in den 1860er-Jahren zu beobachten ist und in Vladimir Stasovs Verhältnis zu dem deutschen Komponisten besonders deutlich wird. Weiter zeichnet die Studie die verschiedenen Kehrtwendungen nach, die Nikolaj Rimskij-Korsakovs Weg zu Bach genommen hat. Als nicht weniger individuell erweist sich das Lager der ‚konservativen‘ russischen Komponisten. Während der Kritiker German Laroš und Sergej Taneev überzeugt davon waren, die russische Musik müsse die in ihrer geschichtlichen Entwicklung fehlende Phase der Vokalpolyphonie und des Kontrapunkts nachholen und einen ‚russischen Bach‘ hervorbringen, besaß Bachs Musik für Petr Čajkovskij wenig Anziehungskraft.

Zumindest angeschnitten wird auch der Bereich der kompositorischen Bach-Rezeption, die sich gerade in der romantischen Phase kaum von der Beschäftigung mit der klassischen Vokalpolyphonie trennen lässt. Die Autorin beschränkt sich in ihren „Analytischen Betrachtungen“ auf exemplarische Klavierfugen von Lev Gurilev, Glinka, Odoevskij, Aleksandr Serov, Rimskij-Korsakov, Čajkovskij und Taneev, deren Besprechung im Verhältnis zum Gesamttext zwar einen recht kleinen Raum einnimmt, aber doch den dargelegten ästhetischen Auseinandersetzungen eine weitere Facette hinzufügt. Zugleich verdeutlicht die Auswahl, dass die Fragestellung für das Verständ-

nis russischer Musik alles andere als nebensächlich ist. Insbesondere im Falle Čajkovskijs könnte das Buch den Ausgangspunkt für eine Untersuchung seines Umgangs mit kontrapunktischen Verfahren bilden. Gewünscht hätte man sich allerdings umfangreichere Notenbeispiele. Gerade die knappen Fugenkompositionen hätte man komplett wiedergeben können. Dies fällt umso stärker ins Gewicht, als die Quellennachweise der herangezogenen Druckausgaben alles andere als transparent sind. Man findet sie nicht immer, und wenn, dann lediglich in den Fußnoten.

Ein musikalisches Quellenverzeichnis dagegen vermisst man im Anhang, wo lediglich die zitierte Literatur aufgeführt wird. Grundsätzlich stellt der Umgang mit den Quellen einen Schwachpunkt der Arbeit dar, was sicher nicht nur der Autorin anzulasten ist. Gerade weil es sich um ein wichtiges Referenzwerk zum Thema „Bach in Russland“ handelt, das durch viele angenehme Seiten besticht, soll dieses leicht beherrschbare Problem nicht verschwiegen werden. Offenbar war es für die Autorin nicht selbstverständlich, verbindliche Editionen heranzuziehen. Im Falle der sogenannten *Tati-Tati-Paraphrasen*, die zwei Fugen Rimskij-Korsakovs enthalten, hätte dies der entsprechende Band der Gesamtausgabe sein müssen sowie der Erstdruck, nicht aber eine Edition des *Stretto-Verlags* (vgl. S. 254).

Nicht ganz befriedigend ist auch der Umgang mit russischen Zitaten, die in deutscher Sprache wiedergegeben werden. Da werden manchmal Texte in eigener Übersetzung präsentiert, obwohl sie in ihrer deutschen Version allgemeine Verbreitung gefunden haben (so Rimskij-Korsakovs *Musikalische Chronik* oder der Briefwechsel Čajkovskijs mit Nadezhda von Meck). Dann wieder stützt die Autorin sich gerade nicht auf die verbindliche russische Edition, sondern zieht bestehende Übersetzungen heran, manchmal gar solche aus zweiter Hand. Dass sich hier erwartungsgemäß Fehler einschleichen, zeigt sich bei einem Musorgskij-Brief (S. 176): der scherzhaft geprägte Begriff ‚professorija‘ müsste sinngemäß als ‚Professorium‘ übertragen werden. Für weitere Veröffentlichungen wäre dringend auf ein stringentes Prinzip zu raten, am besten die parallele Publikation des originalen russischen Textes und einer Übersetzung.

Eine Leistung stellt gleichwohl die sprachliche Gestaltung dar, denn Jana Zwetschke ist in Russland aufgewachsen. Erst bei eingehender Lektüre fallen einige Spuren des russischen Hintergrundes auf, so die sehr abundante Verwendung des Adverbs ‚überaus‘, das in Wendungen wie „überaus charakteristisch“ (S. 274) oder „überaus repräsentativ“ (S. 284) besser entfällt. Kleinere Formalia seien im Blick auf mögliche künftige Publikationen genannt. Zu vermeiden wären die Verwendung doppelter runder Klammern, die durchgehende Nummerierung der 1.351 Fußnoten und die ständige Herauslösung syntaktischer Glieder aus dem Satzzusammenhang durch Parenthesen oder Klammern, die häufig gar nicht erforderlich sind und den Lesefluss erschweren. Bei der Symphonie schließlich, die Čajkovskij in seinen Briefen an Frau von Meck als „unsere“ bezeichnete, handelt es sich um die *Vierte* und nicht um die *Zweite Symphonie* (vgl. S. 329, Fn. 1256).

(August 2009)

Lucinde Braun

*IAKOVOS STEINHAEUER: Musikalischer Raum und kompositorischer Gegenstand bei Edgard Varèse. Tutzing: Hans Schneider 2008. 262 S., Nbsp. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 34.)*

Es war der Komponist Edgard Varèse, der durch seine Rede von der „Körperlichkeit des Klanges“ und den damit verknüpften Begriff der „spatialen Musik“ erstmals die Intention verfolgt hat, immanent musikalische Gestalten durch die Konzeption einer realen Bewegung von Klängen mit einer echten Raumvorstellung zusammen zu denken. So oft dieser Umstand auch bereits in der Literatur angeschnitten wurde: eine tiefer gehende analytische Auseinandersetzung mit Varèses Idee der „Klangprojektion“ als zusätzlicher Dimension des musikalischen Raums stand bislang aus. Iakovos Steinhauer nähert sich in seiner Dissertation dieser Problematik dadurch, dass er Analyse Kriterien zu entwickeln versucht, anhand derer sich Varèses kompositorische Ordnung und damit einerseits die strukturellen Voraussetzungen für die Kohärenz seiner Werke sowie andererseits der daraus resultierende Raumbegriff überhaupt erst sinnvoll erschließen lassen. Die Unternehmung wiegt