

der 1967 in Leipzig erschienene erste Band der *Sämtlichen Briefe* zwölf Lebensjahre umspannt (1830–1842) und mit knapp 700 Seiten Richard Wagners auskommt, benötigt der neueste Band für ein einziges Jahr 750 Seiten. Das liegt nicht nur daran, dass die späteren Lebensjahre des Komponisten besser dokumentiert sind, sondern es spiegelt auch den komplexeren Grad der Forschung wider, die sich in vierzig Jahren verzweigt und erweitert hat.

1864 kann als das dramatischste Jahr in Richard Wagners Leben gelten. So weit unten – verfolgt von Gläubigern, ohne liebende Partnerin, von Schulden überwuchert und von Gefängnisstrafe bedroht – war er noch nie gewesen, und der Sprung nach oben ist ebenfalls einmalig: als Liebling König Ludwigs II. künstlerisch und freundschaftlich umworben, von Schulden befreit, finanziell abgesichert und von Cosima von Bülow innigst geliebt. Man nimmt die vielen Wiederholungen in den Briefen der aufregenden Wochen in München in Kauf, denn obwohl Ludwig II. ihn um Verschwiegenheit gebeten hatte, musste Wagner sein Glück in die Welt hinausposaunen. Je nach Adressat wurde modifiziert oder phantasiervoll ausgeschmückt. Überhaupt geben die Briefe in stilistischer Hinsicht viel her: Die hochgestochenen Metaphern an den Brotherrn stehen z. B. im Kontrast zu den Bestellungen für geblümete Atlasstoffe, die er an eine Putzmacherin richtet. Das macht gerade ihren Reiz aus, zeigen sie doch die vielen Facetten eines Künstlers, der bis heute die Wissenschaft und das Publikum gleichermaßen in seinem Bann hält. Die kompositorische Ausbeute war 1864 zwar gering (er arbeitete weiter an den *Meistersingern* und am *Ring*), was der Bedeutung der Briefe keinen Abbruch tut, zumal der „cultural turn“ eine Kontextualisierung fordert, die auch Biographisches ernst nimmt.

Die Briefftexte selbst werden im Gegensatz zu den früheren Bänden ohne editorische Zusätze und Modifikationen präsentiert. Mehr als die Hälfte des Bandes wird für die Kommentare, Erläuterungen zu den einzelnen Briefen (mit zahlreichen Rückbezügen) sowie für die Verzeichnisse und das Register benötigt. Besonders reichhaltig sind die Themenkommentare, die sich mit den Reisen Wagners, der Suche nach einer Partnerin, den Schulden, der Wagner-Rezeption des damaligen Kronprinzen sowie

mit den Musikwerken befassen und die für die wissenschaftliche Auswertung des Materials wertvolle Vorarbeiten leisten. Wenn weiterhin jährlich ein Jahrgangsband erscheint, wird die Edition 2024/25 abgeschlossen sein. Dann kann es mit den ersten Supplementbänden weitergehen: Wagner und kein Ende.

(März 2007)

Eva Rieger

WALTER FRISCH: *German Modernism. Music and the Arts*. Berkeley u. a.: University of California Press 2005. 322 S., Abb., Nbsp. (*California Studies in 20th-Century Music* 3.)

An Einzelstudien über Aspekte der musikalischen Moderne herrscht kein Mangel, eine zusammenfassende Darstellung der Zeit zwischen 1890 und ca. 1915 hat es aber, seit Carl Dahlhaus sie als Epoche eigenen Rechts namhaft machte, nicht gegeben. Walter Frischs Buch setzt hier an, indem es, eingegrenzt auf den deutsch-österreichischen Kulturraum, ein Panorama dessen entwirft, was zwischen Wagner und Schönberg den Diskurs der ästhetischen Moderne bestimmt. Dabei sind es vor allem zwei Aspekte, die den Gang der Untersuchung leiten: die Querverbindungen zwischen den Künsten und einzelnen ihrer Vertreter – für Frisch ein „defining feature of modernist culture in the years around 1900“ (S. 4) – und das Verhältnis zur Vergangenheit. Gerade dieser letztgenannte Punkt stellt sich für Frisch differenzierter dar, als eine primär an Material und Verfahrensweisen orientierte Fortschritts-erzählung suggeriert. An deren Stelle tritt hier ein an übergeordneten Problemlagen und Handlungsoptionen interessierter Blick, eine Kartierung gemeinsamen Terrains eher als ein Nachvollzug einzelner Entwicklungslinien – ein kontextorientierter Zugriff also, der zumal der Literatur und der bildenden Kunst einen prominenten Platz einräumt, auf Detailanalysen einzelner Werke aber dennoch nicht verzichtet. Was dabei die inhaltliche Richtschnur abgibt und zugleich die Rede von einem spezifischen „German Modernism“ motiviert, ist die Figur Richard Wagners, genauer: die Herausforderung, die er für die nachfolgende Künstlergeneration bedeutete. Sein *Parsifal*, zugleich kompositorisch avanciert und weltanschaulich regressiv, verkörpert für Frisch auf paradigmatische Weise einen „ambivalent modernism“ (S. 9),

dessen Ineinander von technischem Fortschritt und vormodernen Gesellschaftsentwürfen für die deutschsprachige Moderne insgesamt charakteristisch ist. Nietzsches Kritik an Wagner und seine eigene Vision einer neuen Kunst – beides bildet im weiteren Verlauf der Untersuchung einen immer wieder aufgegriffenen Leitfaden – schlagen sodann den Bogen zum Naturalismus. Ihm widmet sich das zweite Kapitel: referierend, wo es um die Darstellung der literarischen Strömung geht, produktiv weiterdenkend, wo die Frage nach einem musikalischen Naturalismus berührt wird. Gegenstände sind hier einige Opern des deutschen Verismo, namentlich Eugen d'Alberts *Tief-land*, Max Schillings *Mona Lisa* und – durchaus berechtigt und in den Ergebnissen erhellend – Franz Schrekers *Der ferne Klang*. Besonders hervorgehoben sei die Analyse naturalistischer Elemente in Richard Strauss' *Salome*: Die Betrachtung der Partie des Herodes als musikalische Umsetzung des Arno Holzschen, radikal diskontinuierlichen „Sekundenstils“ führt zu überzeugenden Einsichten, die Frischs Plädoyer für den Naturalismus als Interpretationsmodell für die nach-wagnersche Musik nachvollziehbar machen.

Das dritte Kapitel befasst sich mit den Verbindungen von Musik und bildender Kunst. Im Argumentationsgang der Arbeit bildet es gleichsam einen Kontrapunkt zum vorangegangenen Kapitel, wurde doch die Verbindung von Musik und Naturalismus – trotz der von Frisch nachgewiesenen Parallelen – von den Zeitgenossen teilweise als *Mésalliance* betrachtet, als Verrat an den der Musik innewohnenden metaphysischen Gehalten (S. 88). Diese zu retten oder im Anschluss an die von Wagner geerbte Idee des Gesamtkunstwerks zu reformulieren, war einer der Antriebe, Musik und Bild konvergieren zu lassen. Das wird von Frisch u. a. am Beispiel der Paarbildungen Max Klinger/Johannes Brahms und Arnold Schönberg/Wassily Kandinsky souverän zusammengefasst, allerdings auch, ohne sich selbst nachdrücklich zu positionieren. Tendenziell scheint er der Konvergenzhypothese in beiden Fällen zuzustimmen, allerdings ließe sich die Frage kunstübergreifender Einflüsse auch skeptischer betrachten, und sei es nur, um dem massiven programmatischen Überschuss in den Verlautbarungen aller Beteiligten etwas entgegenzusetzen. So basiert

z. B. Schönbergs und Kandinskys Begeisterung füreinander in nicht geringem Maße auf einer strategischen Unschärfe bei der Mitteilung der jeweils eigenen ästhetischen Positionen, um den anderen als Bündnispartner im „Kunstkampf“ nicht zu verlieren. Ob sich im Einzelfall tatsächlich von Konvergenzen zwischen Musik und bildender Kunst reden lässt, kann, wie Frisch selbst betont, nur ein „critical and analytical engagement with the artworks themselves“ (S. 137) zeigen.

Dass ein solches Eingehen auf das Kunstwerk keine Blindheit für seinen kulturellen Kontext bedeuten muss, demonstriert die Behandlung des für die Moderne spezifischen Umgangs mit der Vergangenheit im vierten Kapitel. Frisch beleuchtet hier am Beispiel der Bach-Rezeption um 1900 Strategien einer Indienstnahme der Vergangenheit, um der Gegenwart habhaft zu werden, sei es in kulturkritischer Absicht (Bach als Heilmittel gegen die *Décadence*) oder in Form kompositorischer Referenz. Dabei kommt Max Reger eine Schlüsselrolle zu: Frisch sieht bei ihm (z. B. in den *Bach-Variationen* op. 81 und im *Klavierkonzert* op. 114) einen „historicist modernism“ (S. 149) am Werk, den er nicht als Stil, sondern als Verfahren bestimmt, als eine Antwort auf die übergeordnete Problemlage, wie mit der geschichtlichen Überlieferung umzugehen sei. Aus dieser Perspektive betrachtet, rücken vorderhand so unterschiedliche Phänomene wie frühe Atonalität, veristische Oper und kompositorische Bach-Rezeption plötzlich zusammen: als wie auch immer vorläufige Ergebnisse einer Reflexion auf das Verhältnis zur Vergangenheit. Diese Reflexion kann affirmativ geschehen wie bei Reger, sie kann aber auch, wie am Beispiel Gustav Mahlers und insbesondere an Thomas Manns literarischer Wagner-Verarbeitung gezeigt wird, als Ironie daherkommen. In beiden Fällen handelt es sich jedoch, so Frisch, um das Bewusstsein einer unüberbrückbaren Distanz: „The consciousness of that distance is the condition of modernity“ (S. 213). So sind es letztlich gerade die Vergangenheit herbeizitierende und zugleich ironisch brechende Werke wie Strauss' *Rosenkavalier* und *Ariadne auf Naxos*, die im emphatischen Sinne als modern gelten können – freilich nur, wenn man ein Konzept der Moderne zugrundelegt, das ausreichend kontextuell unterfüttert ist und den Anschluss an

andere kulturwissenschaftliche Forschungsdiskurse nicht scheut. Walter Frischs Buch ist dafür ein überzeugendes Beispiel. (März 2007) Markus Böttgermann

*Jean Sibelius. Dagbok 1909–1944. Hrsg. von Fabian DAHLSTRÖM. Helsingfors, Svenska litteratursällskapet i Finland und Stockholm: Atlantis 2005. 555 S., Abb.*

Fabian Dahlströms Sibelius-Veröffentlichungen, insbesondere die von ihm gegründete und erfolgreich geleitete Gesamtausgabe sowie das neue, bereits legendäre Werkverzeichnis (beide bei Breitkopf & Härtel), werden nun durch die aufwendig kommentierte, großzügig illustrierte Erstausgabe des Tagebuchs, des mysteriösen „jardin secret“ von Sibelius, fortgesetzt. Die Entscheidung für die schwedische Sprache dient hier – der gewiss nicht allzu großen Auflage zum Trotz – u. a. der Wissenschaftlichkeit, ist doch Schwedisch die überwiegende Originalsprache des Tagebuchs. Es ist gewiss nur eine Frage von wenigen Jahren, bis eine Übersetzung in eine wissenschaftliche „Weltsprache“ erfolgt. Eine solche würde allerdings den Wert der Originalausgabe mit der für die angelernte Multilingualität von Sibelius typischen Mischung aus mehreren Sprachen (einschließlich des Dänischen) innerhalb einzelner Sätze nicht schmälern, denn nur unter Berücksichtigung dieser sprachlichen Eigenheiten können Nuancen des typischen, historisch und persönlich bedingten Schreibstils von Sibelius angemessen beurteilt, kommentiert und wiedergegeben werden.

Zu der Geschichte dieser Veröffentlichung gehört, dass das Tagebuch tatsächlich (ganz im Ernst) privat gemeint war und daher nur vorsichtig der forschenden Öffentlichkeit gezeigt wurde. Sibelius selbst bestimmte allerdings, dass seine Frau Aino „sowie jemand sonst“ seine Notizen eines Tages lesen dürften. Damit hatte er keine „Öffentlichkeit“, sondern einen sehr engen Kreis von Vertrauten im Blick. In bestimmten Bereichen des Lebens könnte die Rücksicht auf Aino Konsequenzen für den Inhalt gehabt haben, aber der Eindruck gespannter Ehrlichkeit überwiegt. Bis in die 1980er-Jahre hinein durften nur solche Personen das Tagebuch lesen, die dem Ethos der Familie entsprechend veranlagt waren (insbe-

sondere also der Biograph Erik Tawaststjerna). So entstand das infame Gerücht, dass im Tagebuch außerordentliche Geheimnisse stünden. Angesichts des vorherrschenden mythisch-monumentalen Sibelius-Bildes hoffte man zuletzt auf Frauengeschichten, sexuelle Anomalien oder irgendetwas anderes, wodurch Sibelius im Kontext der „New Musicology“ interessanter geworden wäre. Angesichts des nun vorliegenden Tagebuchs neigt man zu der Annahme, dass ein falscher Mythos um das Tagebuch bewusst geschaffen wurde, um den Komponisten zumindest dadurch im heutigen Sinne ‚interessant‘ zu machen.

Umso reicher ist das Tagebuch an biographischen und tiefenpsychologisch relevanten Details, die allerdings sorgfältig gedeutet werden müssen. Dies tut Dahlström mit einer atemberaubenden Akribie, insbesondere im Bereich des Faktischen, denn ganz gewiss ist die Historiographie seine Stärke. Über 200 Seiten lang sind sein Kommentar und die unterschiedlichen Verzeichnisse und Indizes, über 20 Seiten lang ist die Einleitung. Der Kommentar geht weit über das unbedingt Notwendige hinaus und schreibt aktiv an einer Monographie zum Leben und Werk mit – etwa dort, wo Dahlström neue Informationen zu dem Fortsetzungskrimi, den man in seinen Werkverzeichnissen verfolgen kann, zu dem *Streichquartett d-Moll, Voces intimae*, bringt. In Dahlströms altem Werkverzeichnis wurde noch Berlin als Uraufführungsort angegeben, im neuen Verzeichnis steht Helsinki, und nun verweist Dahlström in einer spärlichen Fußnote ganz bescheiden auf ein Dokument hin (S. 359), das bedeuten könnte, dass die Uraufführung in Moskau bereits im März 1910 erfolgte, was eine Sensation wäre.

Nicht nur der Herausgeber, sondern auch der Verlag – die in den 1880er-Jahren als Pendant zur u. a. für das *Kalevala* zuständige Finnische Literaturgesellschaft gegründete Schwedische Literaturgesellschaft in Finnland – hat ein Meisterwerk vorgelegt. Die zum Teil farbigen Abbildungen sind gut gewählt, und generell wird durchgehend mit Farben auf exzellentem Papier gearbeitet. Angesichts des wissenschaftlichen und kulturellen Anspruchs einer solchen Veröffentlichung scheint es zunächst ein wenig überflüssig, dass alle deutschen, lateinischen, französischen und anderen nichtschwe-