

Jahre (z. B. über die Entstehung diverser Lieder, diverser Märsche und vor allem über die Arbeit an *Vasco da Gama*) sowie über den Schaffensprozess, als dessen Stufen Meyerbeer in den Tagebüchern festhält: In-Stimmung-Kommen, Fantasieren, Aufschreiben, Instrumentieren (= in Partitur schreiben).

Antwort erhält der Leser in den Dokumenten auch auf die Frage, ob die Jahre 1860–1864 Jahre des beginnenden Niedergangs der Meyerbeer'schen Kunst waren. Nach der Lektüre muss man sie mit einem Nein beantworten: Denn da gibt es neben der Einladung Meyerbeers nach London zahlreiche Kompositionsanfragen von Männerchören und Militärkapellen, Librettozusendungen, Operaufträge und Bitten um Kompositions-Begutachtung, die zeigen, dass die Musikwelt Meyerbeer immer noch als einen der großen Komponisten schätzte und verehrte. Doch scheint Meyerbeer gespürt zu haben, dass die Hoch-Zeit seines Ruhmes und seiner Bedeutung abläuft: Im Oktober 1860 erregt es sein Missfallen, dass viele andere, aber eben nicht mehr er, als Mitglieder der musikalischen Sektion in den Pariser Cercle artistique gewählt wurden (S. 117); im Oktober 1862 gab es böse Kritiken gegen seine Musik im Allgemeinen, im September 1863 dann gegen seine *Afrikanerin* im Besonderen (S. 887 f.).

Mit diesem achten Band von Meyerbeers *Briefwechsel und Tagebücher* wird ein Projekt abgeschlossen, dessen Wurzeln von Heinz und Gudrun Becker in den 1950er-Jahren gelegt wurden. Die für die ersten vier Bände (1960–1985) des Umfangs wegen noch geltenden Editions-Zwänge konnten von Band 5 (1999) an mit der neuen Herausgeberin Sabine Henze-Döhring aufgehoben werden. An ihrem Editionsprinzip hat sich auch im letzten Band von Meyerbeers *Briefwechsel und Tagebücher* nichts geändert. Warum sollte es auch: Die Festlegung auf die vollständige Wiedergabe der Dokumente ist ebenso wie die diplomatische Wiedergabe inzwischen philologische Pflicht; das Aufgeben der ursprünglichen Kommentierungshinweise durch Fußnoten im Haupttext zugunsten einer mit Seiten- und Zeilenzahl sowie entsprechenden Lemmata ausgerichteten und damit den Haupttext entlastenden Kommentierung hat sich editorisch bewährt und ist trotz des notwendigen Hin- und Herblätterns

nicht benutzerunfreundlich. Und es ist eine Kommentierung, die immer und in oft bewundernswerter Weise den Grad zwischen Notwendigem und zu Vernachlässigendem bewältigt und bewahrt.

Gerade angesichts der Tatsache, dass Meyerbeer in der heutigen Musikwissenschaft nur einen „klitzekleinen“ Platz einnimmt, sind dieses in seiner Ganzheit so beachtenswerte achtbändige Projekt sowie sein Abschluss mehr als beeindruckend. Gerade darin weist es über sich hinaus, denn die Aufschlüsse, die es bietet, könnten – man denke nur an die in Köln seit Jahrzehnten brachliegenden Tagebücher von Ferdinand Hiller – ein richtungsweisendes Beispiel für die Musikforschung zum 19. Jahrhundert sein.

Noch ein abschließendes Wort an den Verlag: In unserem medialen Zeitalter wäre es vielleicht zu überlegen, ob diese so wichtigen acht Bände nicht auch in digitalisierter Version – vergleichbar etwa mit der CD-ROM der Beethoven-Briefausgabe oder der retrodigitalisierten Version der Heine-Säkularausgabe im Internet – aufbereitet werden könnten. Das Suchen nach Worten und Begriffen in kürzester Zeit würde effektiver und die Parallelen und Analogien von Meyerbeer zu seiner künstlerischen Umwelt in all ihrer Umfassendheit damit wesentlich greifbarer und nachvollziehbarer werden.

(Januar 2008)

Klaus Döge

*SIGRID NEEF: Die Opern Nikolai Rimsky-Korsakows. Berlin: Kuhn 2008. 414 S. (musik konkret – Quellentexte und Abhandlungen zur russischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Band 18.)*

„Wie bei Richard Wagner streben alle Opern Rimsky-Korsakows auf eine große Bühnenaktion zu, in der alles Zeitliche und Stoffliche im seelisch Bedeutsamen aufgeht“ – Nikolaj Rimskij-Korsakows (1844–1908) fünfzehn zu ihrer Zeit erfolgreiche Opern haben ihre eigene Philosophie und Religion von pantheistischem und östlichem, mehr im „Altgläubigen“ als in der Orthodoxie verwurzelt. Geprägt, ihre eigene Ästhetik, die mit Zauberei und Wundern, und eine Dramatik, die mit Dulden und Verzeihen zusammenhängt; ihre Stoffe sind einer russischen, gelegentlich auch ukrainischen oder polnischen Sagen- und Legendenwelt von

Helden und Verrätern, Hexen und Nixen, Buhlern und Nebenbuhlern, Mördern und Dulderinnen entlehnt.

Als russischer Klassiker sakrosankt, stand der Komponist außerhalb sowjetischer Angriffe auf „volksfremde“ Neue Musik, obschon seine synthetischen Harmonien – so die quintenlose „Rimsky-Korsakov-Skala“ aus abwechselnd Ganz- und Halbtönen, Inspirationsquell der folgenden Avantgarde – gerade dazu Anlass boten, wie Jurij Cholopov beobachtete, was aber wegen des reichen „Inhalts“ seiner Sujets wohl nicht auffiel. Ärger hatte er schon mit der zaristischen Zensur, wo es um Mitglieder der Zarenfamilie ging, die nicht auf der Bühne dargestellt werden sollten, oder um republikanische Ideen im Text, und dann sein Werk mit der sowjetischen, wo es allgemein um Religiöses und Mystisches ging; erst nach dem Ende der Sowjetherrschaft sollte der Komponist in dieser Hinsicht rehabilitiert werden.

Sigrid Neef, die zu DDR-Zeiten ein erstaunlich voraussetzungsloses Buch über russische und sowjetische Oper schrieb und zwei Jahrzehnte als Dramaturgin an der Berliner Staatsoper kühne Projekte verwirklichte, kann einen reichen Fundus an Kenntnis und Erfahrung aktualisieren, um die Figuren und Motive dieses Opernwerks lebendig werden zu lassen. Das macht einen besonderen Lesereiz ihres Buches aus: Angesichts der Tatsache, dass diese Opern mehr oder minder aus dem gängigen Repertoire gefallen sind, kann man sich wenigstens vorstellen, was da auf der Bühne läuft und warum, gewinnt den Einblick in eine Zauberwelt, in der sich Nationalromantik und Impressionismus berührt haben.

Rimskij-Korsakov hat in seiner *Chronik meines musikalischen Lebens* späteren Deutern Wege gewiesen, die auch Unerwartetes beglaubigen. Wenn er sich in *Servilia* nach Lev Mej einem römischen Sujet zuwendet, stellt er Überlegungen dazu an, dass man über die antike Musik nichts Sicheres wisse, die byzantinische Musik indes mit ihren griechischen Wurzeln davon wohl einiges transportiere – heutige Komponisten neobyzantinischer Orientierung würden es nicht anders sehen.

In *Mozart und Salieri* nach Puschkins Tragödie gestaltete er einen ganz eigenen Konflikt: den des verantwortungsvollen Handwerkers der Kunst, als den er sich selbst sah, mit einem

genialischen Konkurrenten, dem diese nur so zufällt. Und wer wäre dieser gewesen? Neef vermutet seinen jüngeren Kollegen Alexander Glazunov, zu dem aber ein herzliches kollegiales Verhältnis bestand – andere geniale Zeitgenossen wie Tschaikowsky oder Skrjabin bleiben außerhalb der Erwägung.

(Juli 2008)

Detlef Gojowy †

HANS-DIETER MEYER: „Wie aus einer anderen Welt“. Wilhelm Middelschulte. *Leben und Werk*. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. 526 S.

Selbst in Kreisen von Organisten gehört Wilhelm Middelschulte nicht zu den bekanntesten: Der 1863 im westfälischen Werve geborene Schüler von August Wilhelm Haupt am Berliner Institut für Kirchenmusik ging 1891 nach Chicago, wo er bei Bernhard Ziehn Theorie studierte. Indem er dessen Ansätze einer „symmetrischen Umkehrung“ von Akkorden und melodischen Linien, die beiden Töne *d* und *as* auf der Klaviatur zentrierend, kompositorisch nutzbar machte, galt er bald aufgrund seiner Bach-Rezeption, die das kontrapunktisch ambitionierte Spätwerk des Thomaskantors zu übersteigern suchte, als „Gotiker von Chicago“ (Ferruccio Busoni); Busoni widmete ihm seine *Fantasia contrappuntistica*, die Middelschulte für sein Instrument arrangierte. Als gefeierter Orgelvirtuose vornehmlich Anwalt der Musik Bachs und seiner eigenen, schon im Titel die strenge Kontrapunktik barocker Vorbilder annoncierenden Werke, steht Middelschulte neben der Orgelromantik Max Regers (wie auch von dessen mitteldeutschen Kontrahenten) und doch gänzlich unbeeinflusst, ja im schroffen Kontrast zu allen Tendenzen einer Orgelbewegung nach dem Ersten Weltkrieg mitsamt ihren restaurativen Ansätzen: eine Position, die ihn, vornehmlich in Amerika tätig, zum Außenseiter werden ließ, zumal seine Werke weder spieltechnisch noch auditiv eine Rezeption erleichtern. Middelschulte starb 1943.

Umso verdienstvoller ist es nun, dass seine Person und sein Œuvre mit einer umfänglichen Studie gewürdigt werden, vermag doch so die Vielschichtigkeit kompositorischer Ansätze, die aus einem reichen musiktheoretischen Diskurs um die Wende zum 20. Jahrhundert erwachsen, um eine bedeutende Facette bereichert zu werden, die eine Affinität zu Buso-