

der gleich zwei Kongressberichte umfasst: *Zwischen Anpassung und Provokation* (Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Halle 2002) sowie *Goethes Lieder und Singspiele in Reichardts Vertonung* (Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Halle zum Goethejahr 1999). Die literarische Seite von Reichardts Schaffen wird darin zunächst von Günter Hartung (über das Buch *Napoleon Bonaparte und das französische Volk unter seinem Konsulate*), Werner Rackwitz (über Reichardts Lebensumstände in den Jahren 1790 bis 1795) und Manfred Beetz (über den Xenienkrieg der Weimarer Dioskuren gegen Reichardt) beleuchtet. Es folgen Beiträge über einzelne musikalische Aspekte wie die Affektenlehre (Hartmut Krones), Reichardts Sinfonien (Kathrin Eberl), E. T. A. Hoffmanns Kritik der *Klaversonate f-Moll* (Stefan Keym), den 65. Psalm in Reichardts Vertonung (Konstanze Musketta), den Gattungstypus Deklamation (Heinrich W. Schwab), die Liedästhetik und -kompositionspraxis (James Parsons), die antikisierende Dichtung in Reichardts Liedschaffen (Roman Hankeln), seine Klopstock-Vertonungen (Magda Marx-Weber), Reichardts *Liebe nur beglückt* im Kontext des norddeutschen Singspiels (Ursula Kramer) sowie seine Kantate *Ariadne auf Naxos* (Hans-Georg Hoffmann). Mit der Theorie des deutschen Singspiels von Gottsched bis Reichardt beschäftigt sich Reinhart Meyer, es folgen Beiträge über die Libretti zu Reichardts Goethe-Opern (Markus Waldura) sowie Einzelwerke wie *Claudine von Villa Bella* (Ursula Kramer) und *Jeri und Bätely* (Hans-Joachim Kertscher). Heinrich W. Schwab widmet sich der Vortragskultur des Strophenliedes der Goethezeit, Walter Salmen den Reichardt'schen Deklamationen. Und schließlich runden Studien zu einzelnen Goethe-Gedichtvertonungen den inhaltsreichen, durch verschiedene Register gut erschließbaren Band ab: Goethes *Nähe des Geliebten* als Antwort auf Friederike Bruns *Ich denke dein* (Inge Wild), Goethelieder von Komponisten in Reichardts halleschem Umkreis (Kathrin Eberl), Goethes Ballade *Der König von Thule* (Gisela Henckmann) und *Notturmo* und Goethes *Nachtgesang* (Edith Zehm).

Goethes Intimus in musikalischen Belangen, Karl Friedrich Zelter, äußerte sich am 5. März 1828 sehr treffend über Reichardt in einem Brief an den Weimarer Dichturfürsten: „Sein Talent

war echt musikalisch, [doch] hat ihn sein politisches Treiben ersäuft. Wasser hat keine Balken, er wollte steigen: wie? wo? und – versank.“ Ihn wieder aus der Versenkung geholt zu haben, ist das große Verdienst der beiden Bände, die mit ihrer reichen Materialfülle hoffentlich auch weiterhin zu einer eingehenden Auseinandersetzung mit Reichardt und seinem facettenreichen, längst noch nicht in allen Details erforschten Schaffen anregen.

(Februar 2008)

Stefanie Steiner

Jacques Offenbach und das Théâtre des Bouffes-Parisiens 1855. Bericht über das Symposium Bad Ems 2005. Hrsg. von Peter ACKERMANN, Ralf-Olivier SCHWARZ und Jens STERN. Fernwald: Musikverlag Burkhard Muth 2006. 220 S. Abb., Nbsp. (Jacques-Offenbach-Studien. Band 1.)

Eine neue Offenbach-Schriftenreihe in der deutschen Forschungslandschaft ist zweifelsohne ein Ereignis. Neben den *Beiträgen zur Offenbach-Forschung* aus dem Kölner Verlag Dohr oder auch der verdienstvollen Offenbach-Reihe der *Bad Emser-Hefte* erscheinen jetzt die *Jacques-Offenbach-Studien* als Publikationenreihe der Forschungsstelle Jacques Offenbach an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main in Verbindung mit der Jacques-Offenbach-Gesellschaft Bad Ems. Der Eröffnungsband geht auf ein Symposium zurück, das ein besonderes Ereignis reflektierte: 2005 jährte sich zum 150. Mal der Jahrestag der Eröffnung des Théâtre des Bouffes-Parisiens. Ein zentrales Kapitel Musikgeschichte – konzentriert an einem Ort. Zwar blieb Offenbach nur bis 1862 Direktor an diesem Theater, aber was er schaffte für macht die Spielstätte einmalig, vergleichbar Wagners Bayreuth.

Richtig ist, dass die wissenschaftliche, zumal musikwissenschaftliche Forschung um Offenbach, einen der kompliziertesten Komponisten des 19. Jahrhunderts, lange Zeit einen Bogen gemacht hat. Doch sollte man dies nicht als ewiggültigen Topos vor sich her tragen und gewohnheitsmäßig beklagen. Muss denn fast jeder Beitrag wieder neu mit der Desiderat-Klage anheben (allzu oft gepaart mit dem Ausdruck der Bedeutung gerade der langjährig eigenen Forschungen)? Hat sich denn seit den Tagen Paul Bekkers (1909) oder Anton Henselers (1930) wirklich nichts getan? Womit beschäf-

tigte sich denn nur die breitflächige Offenbachforschung all die Jahre hindurch, seit etwa dem Frankfurter Offenbach-Symposium im Jubiläumsjahr 1980 (Main 1985), welches hier ausdrücklich als einer „der ersten Anstöße zur wissenschaftlichen Beschäftigung mit Offenbachs Werk“ (S. 7) in Erinnerung gerufen wird? Ist es denn wirklich auch 26 Jahre später immer noch so, dass „ausgerechnet die Musikwissenschaft sich dem ‚genre mineur‘ Operette bisher weitgehend verweigert hat“ (S. 7), dass „die historischen, politischen, sozialen, moralischen, psychologischen, psychoanalytischen, theatralischen, ja sogar polizeilichen Aspekte ausführlich untersucht [wurden], viel weniger aber die spezifisch musikalischen“ (S. 23), dass „noch 125 Jahre nach Jacques Offenbachs Tod [...] die Entstehungsgeschichte der Operette in weiten Teilen *terra incognita* [ist], was angesichts der sagenhaften Verachtung der leichten Muse durch die hehre Musikwissenschaft nicht verwundert“ (S. 51), dass „hier dringend eine Forschungslücke zu füllen“ wäre (S. 59) und so weiter und so fort? Was machen denn nur die Offenbach-Gesellschaften mit ihren Publikationsorganen und Webseiten? Was nur passiert in den durchaus nicht wenigen Offenbach-Vorlesungen und Seminaren an den Universitäten und Musikhochschulen? Ist denn die so fabelhaft angelaufene Gesamtausgabe durch den auch auf dem Symposium vertretenen Jean-Christoph Keck so gering anzusetzen? Und was ist mit den sich wahrhaft türmenden Bergen an Sekundärliteratur (allein Ralf-Olivier Schwarz, Jahrgang 1976 und der jüngste der hier vertretenen Offenbachforscher, verweist auf seiner Homepage auf bereits rund zwei Dutzend Offenbach-Schriften seiner Feder)? Offenbach 2006 – ein „Desiderat“ (S. 7)? Mit dem immerwährenden Gestus der Erniedrigten und Beleidigten wird man der Offenbachforschung kaum auf die Sprünge helfen.

Den Offenbach'schen Kosmos neu zu beleuchten (oder: „zu verorten“) sucht Peter Hawig, indem er nach dem Beziehungsgeflecht fragt zwischen den Ebenen des „Woher“, „Womit“ und „Wohin“ (S. 10). Mit einer Fülle instruktiver Werkverweise geht er den Traditionszusammenhängen ebenso nach wie Umfeld und Anstößen des Genres, von der Parallelzündung Hervés bis hin zur Auslotung seiner Grenzen in Tonfällen der Opéra Comique

oder zu den „Fußstapfen der Bouffes“ (S. 18) im Ausland von Wien über England und Spanien bis nach St. Petersburg. Ein weites Feld mit knappen Worten umreißt der Weihnachten 2007 im Alter von 83 Jahren verstorbene Nestor der Offenbach-Forschung Robert Pourvoyeur in seinem Beitrag „Offenbach und das ‚genre primitif et vrai‘“. Offenbach (altväterlich vom Altmeister der Offenbach-Forschung als „Jacques“ angesprochen), so die These, hat es mit seinem eigenen ästhetischen Ansatz nur wenig genau genommen und die Grenzen seines Schaffens immer weit hinausgeschoben in den Bereich des lyrischen Theaters. Jean-Claude Yon steuert einen Aufsatz von 1992 bei, den er 2000 für seine Offenbach-Biographie überarbeitet und erweiterte. 2006 nun also in deutsch (Übersetzung von Ralf-Olivier Schwarz): „Die Gründung des Théâtre des Bouffes-Parisiens oder die schwierige Geburt der Operette“. Da der Beitrag aus der *Revue d'histoire moderne et contemporaine* gänzlich unverändert übernommen wurde, muss man sich erst einmal durch allerhand Allgemeinwissen in schönen Sprachfloskeln lesen („Der ‚plus parisiens des compositeurs‘ wurde am [...] in [...] geboren“ als „zweiter Sohn“ [...] „von sieben Kindern“ und so fort; S. 30 ff.). Auf einem Kapitel des bewährten Handbuchs *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst* (2004) basiert der Beitrag von Volker Klotz: „Ein halbes Jahrhundert später. Offenbachs getreuester Nachfahre: Claude Terrasse und seine Operette *Le Sire de Vergy*“. Gewiss ist Klotz' extensive Zweit- und Drittverwertung seiner engagierten Offenbach-Beiträge dem viel gefragten Namen geschuldet. Ralf-Olivier Schwarz widmet sich weitläufig dem Thema „Operette und Vaudeville im Vorfeld der Bouffes-Parisiens“ (seine hier noch angekündigte Dissertation *Vaudeville und Operette* ist 2007 als Band 3 der *Jacques-Offenbach-Studien* erschienen). Dem recht hemdsärmelig kollegenscheltenden Literaturbericht folgen zitatreiche Begriffsbestimmungen, dann Zusammenfassungen zu Hervé, die „im Wesentlichen auf dem Buch Louis Schneiders [1924] beruhen“ (S. 60). Manches davon hat gewiss selbst der von Schwarz so süffisant ironisierte Operetten-„Experte“ (S. 59) schon gewusst. Den Rest sieht der Autor selbst vor allem als „wahrscheinlich“ an. Muss aber wirklich einer Erkenntnis des „Genie[s] Offen-

bachs“ (S. 76) die pure Existenz Hervés ebenso entgegenstehen wie „die schmeichelnden Melodiereigen und gepuderten Instrumentierungen der Lecocqs, Planquettes, Varneys, Audrans oder Messagers“ (S. 54)? Sehr viel aufschlussreicher in diesem Beitrag sind die kurzen musikanalytischen Anmerkungen (S. 70 f.) zu Offenbachs *Pépito* (1853). Einen Werkstattbericht seiner Quellenarbeiten unter editions- und aufführungspraktischen Gesichtspunkten steuert Jean-Christophe Keck bei: „La situation des sources – l'exemple de Trafalgar“. Über buffoneske Chinoiserien im theatralischen und gesellschaftspolitischen Umfeld des *Ba-ta-Clan* berichtet Ralph-Günther Patocka: „Reden Sie nicht chinesisch ...!“ oder *Ba-Ta-Clan* – ein buffonesker Exkurs in französischer Theater- und Revolutionsgeschichte“.

Schließlich Winfried Kirsch: „*Le Violoneux* und die Einakter-Dramaturgie Jacques Offenbachs“. Die Gattungstypologie wird präzise und knapp umrissen. Und dann entfaltet sich ein analytisches Feuerwerk, das in die Musik eindringt und zu allen Aspekten etwas zu sagen weiß, zu denen es überhaupt etwas zu sagen gibt. Kirsch beschreibt und charakterisiert, zieht virtuos Querlinien und vergegenwärtigt literar- und kunstgeschichtliche Hintergründe, assoziiert, erläutert, interpretiert – kurz: er operiert mit allen Mitteln der musikalischen Analyse. Am Ende hat man viel über das Stück gelernt und über seine Musik und reichlich auch allgemein über das Komponieren Offenbachs. Und man begreift, dass es tatsächlich ein Desiderat um Offenbach gibt: solch fulminante Analysen seiner Musik. Mit Band 1 ihrer neuen Studienreihe haben die Herausgeber hier ein Tor geöffnet und einen Maßstab gesetzt. Das Buch ist ein Meilenstein der Offenbachforschung. Eine Offenbarung. Kirsch sei Dank.
(Februar 2008) Thomas Schipperges

LINDA MARIA KOLDAU: *Die Moldau. Smetanas Zyklus „Mein Vaterland“*. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2007. 197 S., Nbsp.

Am 23.12.1856 schreibt ein zutiefst desillusionierter Bedřich Smetana an seine Eltern: „Prag hat mir die Anerkennung versagt, ich habe es verlassen. Es ist ein altbekanntes Lied, daß das Vaterland seine Söhne nicht anerkennen will und ein Künstler Namen und besseres

Auskommen im Ausland suchen muß. Auch mich hat dieses Schicksal getroffen“ (*Smetana – Dvořák – Janáček. Musikerbriefe*, ausgewählt von Alena Wagnerová zusammen mit Barbara Šrámková, München 2003, S. 27). Etwa zehn Jahre später, am 3.4.1866, äußert sich Smetana in einem Brief an seine Schülerin und Freundin aus der Göteborger Zeit, Fröjda Benecke, zur Sprachenfrage: „Traurig genug“, so Smetana, dass „wir einander in unserer Muttersprache nicht zu schreiben vermögen; sondern eine dritte fremde, die uns gerade die geläufigste ist, mir wenigstens, wählen müssen. Sie schreiben mir nur aus übergroßer Artigkeit *deutsch*, und ich Ihnen, aus trauriger Notwendigkeit *deutsch*.“

Den Weg zum späteren Nationalkomponisten, so der im Alter selbst zugelegte Titel, lassen Smetanas Briefe höchstens ansatzweise erkennen. Smetana, dessen Kompositionen neben der ästhetischen immer auch eine nationale Bedeutung zugeschrieben wird, engagiert sich ab den 1860er-Jahren für die tschechische Nationalbewegung. Gerade in diesen Jahren erhält Kultur kompensatorische Funktionen für nicht erfüllbare Wünsche nach politischer Selbstbestimmung; folgerichtig werden auch Smetanas Kompositionen in den Dienst der Nation gestellt. Diese auch von vielen Komponisten selbst aktiv betriebene Nationalisierung der Musik ist kein Einzelfall, denkt man an Verdi in Italien, Grieg in Norwegen, Sibelius in Finnland oder Wagner in Deutschland. Für die tschechische Gesellschaft der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird aber gerade der zunehmende internationale Erfolg der Kompositionen Smetanas wichtig, lässt sich mit ihnen doch die kulturelle Gleichwertigkeit der Nation gegenüber einer in Böhmen immer noch dominanten deutschen Kultur demonstrieren.

In diesem Kontext möchte Linda Maria Koldau mit ihrer Monographie über Smetanas Zyklus *Mein Vaterland (Má Vlast)* u. a. den Blick auf die Kompositionstechniken sowie auf fremde, programmatische Inhalte lenken, aus denen sich der Stellenwert von *Mein Vaterland* ergibt, handelt es sich doch um ein von Geschichte gesättigtes Werk, in welchem sich das wechselvolle Schicksal Böhmens mit seinen beiden Bevölkerungsgruppen eindringlich dokumentiert. Smetana als Nationalkomponist, beeinflusst von der Liszt'schen Programm-