

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 Programmu-

sik, darf symptomatisch für die Künstler stehen, die in besonderer Weise nationale Werte und Vorstellungen affektiv aufladen und emotional vermitteln. Mit dem Zyklus *Mein Vaterland* knüpft Smetana an drei nationalkulturelle Motivstränge an: Er übernimmt mythische und historische Stoffe; er stellt sich in die Tradition des Volkstümlichen; er akzentuiert elegisch das nationale Unglück. Die Kunst fungiert somit als Reservoir nationaler Symbole (wie die Historiographie) und popularisiert diese. Verstärkt wird die nationalkulturelle Bedeutung noch durch die biographische Dimension. Smetanas Leben ist von Tragik und politischer Verfolgung durch die eigenen Landsleute gekennzeichnet; ein Künstlerschicksal, das für den noch zu Lebzeiten einsetzenden Smetana-Kult eine wichtige Voraussetzung bot. Koldau gelingt es, die nationalkulturelle Dimension von Musik am Beispiel Smetana herauszuarbeiten und ergänzt diese um fundierte Darstellungen zur Entstehungs- und Aufführungsgeschichte sowie um Detailanalysen des Zyklus, wobei insbesondere *Die Moldau* als ideales Beispiel für Programmmusik vorgestellt wird.

Abschließend wendet sie sich den konträren Rezeptionsprozessen zu, die eine eigene kulturpolitische Dynamik entfalteten – angefangen von Eduard Hanslicks Kritik an einem „patriotisch übertreibendem Getöse, das den Moldauwirbel für einen zweiten Niagara ausgeben möchte“ (S. 158) bis zu dem perfiden Film des Nazi-Regisseurs Veit Harlan *Die goldene Stadt*. Auf der Gegenseite verstärkt sich die Rolle des „Smetanismus“ gerade in Zeiten nationaler Unterdrückung, sei es zwischen 1938 und 1945, sei es nach 1968. Hier hätte lediglich eine Instrumentalisierung Smetanas in der kommunistischen Propaganda durch den „Chef-Smetanaologen“ und ersten kommunistischen Kulturminister Zdeněk Nejedlý, ein wahrhaft kulturpolitisches Leitfossil, eine genauere Berücksichtigung finden können.

Linda Maria Koldau hat mit dieser in den allgemeinen kulturhistorischen Rahmen eingebetteten Werkeinführung eine in jeder Hinsicht fundierte und lesenswerte Studie zu Smetanas Zyklus *Mein Vaterland* vorgelegt, der man eine breite Aufmerksamkeit wünschen darf.

(Januar 2008)

Steffen Höhne

FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS: *Correspondance. Rassemblée et commentée par Robert WANGERMÉE*. Sprimont: Éditions Mardaga 2006. 622 S.

Mit der von der Académie royale de Belgique geförderten Ausgabe der Korrespondenz von François-Joseph Fétis krönt Robert Wangermée seine Arbeiten über den bedeutenden Musikwissenschaftler, Kritiker, Komponisten, Pädagogen und Konservatoriumsdirektor sowie zur Musik und den Musikern beider Sprachgemeinden in Belgien. Eine solche Edition stellt hohe Anforderungen an den Herausgeber, die in hohem Maße erfüllt sind. Es handelt sich um eine sehr umfangreiche Auswahl von Briefen von und an Fétis (705 davon bisher nicht publiziert), in vielen Fällen unter Verzicht auf die Wiedergabe des ungekürzten Wortlauts, an dessen Stelle besonders bei an Fétis gerichteten Schreiben meist eine knappe Zusammenfassung getreten ist. Bei Briefen, die bei Versteigerungen verkauft und nicht öffentlich zugänglich sind, hat Wangermée deren Resümee und Zitate aus den Verkaufskatalogen wiedergegeben. Auf Faksimiles wurde verzichtet. In vielen Fällen fehlen die Gegenbriefe, seien sie an Fétis gerichtet oder von Fétis an einen Korrespondenten geschrieben.

Von der Vielzahl von Korrespondenten und dementsprechend behandelten Probleme können hier nur die wichtigsten angesprochen werden. Zu den regelmäßigen Briefpartnern gehören Franz Liszt, Giacomo Meyerbeer, Ferdinand Hiller, Félix Dajou und besonders Aristide Farrenc, zeitweise auch Siegfried Dehn, Gaetano Gaspari, Auguste Gathy, Formentel Halévy, Henry Litolf, Charles-Edmond de Cousse-maker, Maurice Schlesinger. Mit anderen berühmten Persönlichkeiten wie Aloys Fuchs, John Bishop, Ludwig Bischoff, Pierre Baillot, Carolyn Sayn-Wittgenstein, Giovanni Ricordi, Dargomyschskij, Lwow, Cavaillé-Coll etc. wurden nur einzelne Schreiben ausgetauscht. Viele Briefe betreffen den sich über Jahrzehnte erstreckenden Kontakt mit Kollegen bezüglich der *Bibliographie universelle des musiciens* – als Korrektor war hier Farrenc lange Zeit tätig –, die *Concerts historiques* – sie sollten in Brüssel wiederholt werden, Liszt bestellte u. a. Abschriften von darin aufgeführten Werken –, die „Commission administrative“ des Brüsseler Konservatoriums, die Aktivitäten im Rah-