

ben leer, wenn der Kontext nicht mit übernommen wird (vgl. Verf., „La poétique de la musique instrumentale“. Deutsche Musikanschauung im Frankreich der 1830er Jahre“, in: *Deutsche Musik im Wegekreuz zwischen Polen und Frankreich*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Kristina Pfarr, Tutzing 1996 [Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 34], S. 26–34). So bewegt die Musik zwar „verständige [!!!] und mit besonderen und ausgebildeten Organen ausgestattete Menschen“ (S. 38), aber sicher nicht ihr Gemüt (S. 29), denn dieser Begriff ist nicht nur dem französischen Denken allgemein völlig fremd, sondern insbesondere auch dem Denken der Aufklärung.

So symptomatisch die Notwendigkeit solch kritischer Anmerkungen für das Berlioz-Bild auch noch der Gegenwart ist, so wenig sollen sie die Verdienste der beiden Herausgeber schmälern. Es ist eine überaus gelungene Auswahl (leider fehlt der oben erwähnte, so wichtige Strauss-Aufsatz auch hier), die zudem in der subtilen Übersetzung dem Geist des Originals sehr nahe kommt, auch wenn manchmal die Eleganz der Ironie vorgezogen wurde. So spricht Dagmar Kreher vom Oratorium, „das die Zuhörer pflichtbewußt mit andächtiger Stille verfolgen, das die Künstler mit frommer Ergebenheit ertragen [...]“ (S. 142). Die Ironie, die durchaus auf tiefere Hintergründe verweist, besteht darin, dass Berlioz für alle kursiven Adjektive das Wort „religieux“ verwendet: „devoir religieux“, „silence religieux“ und „courage religieux“. Ich gestehe aber gerne, dass auch ich die Eleganz der Übersetzung jedem Versuch der Nachbildung vorziehe.

(Oktober 2003)

Christian Berger

*Hector Berlioz in Deutschland. Texte und Dokumente zur deutschen Berlioz-Rezeption (1829–1843).* Hrsg. von Gunther BRAAM und Arnold JACOBSHAGEN. Göttingen: Hainholz Verlag 2002. XXXV, 641 S., Abb., Notenbeisp. (Hainholz Musikwissenschaft. Band 4.)

Obwohl ja allgemein bekannt ist, dass Berlioz seine wichtigsten und nachhaltigsten Erfolge in Deutschland feierte, überrascht der von Gunther Braam und Arnold Jacobshagen zusammengestellte Band *Berlioz in Deutschland* durch die Qualität und Aussagekraft seiner hier erstmals in dieser Dichte greifbaren Zeugnisse.

Es sind nicht nur die frühen Übersetzungen der Berlioz-Schriften wie der *Instrumentationslehre*, die zuallererst 1843 auf Deutsch im Druck erschien (vgl. dazu den Bericht des Mitherausgebers Jacobshagen in *Mf* 56, 2003, S. 250–260), oder der *Musikalischen Reise in Deutschland*, es geht auch um die wichtigsten Kritiken, die hier wohl zum ersten Mal in ihrer ursprünglichen Gestalt leicht und zuverlässig greifbar sind. Das gilt neben Griepenkerls erstem biographischen Bericht von 1843 auch für Schumanns berühmte und viel zitierte Rezension der *Symphonie fantastique*, die kaum je in der Erstfassung von 1835 benutzt wird. Aber es geht auch um die Fülle von Berichten, die der umfangreiche „Pressespiegel“ der Jahre 1829–1843 vorlegt, wobei ich insbesondere auf den Bericht des Pariser Korrespondenten Ferdinand Braun, „Ein Besuch bei Hector Berlioz“, verweisen möchte (S. 443 ff.), der in seiner ausmalenden Klatschhaftigkeit ein völlig unerwartetes Bild sozusagen aus dem Wohnzimmer des Komponisten vermittelt, der aber gerade deswegen sehr glaubwürdig erscheint. Mit diesem Band wurde der Berlioz-Forschung im Jubiläumsjahr 2003 eine Fülle von Anregungen geliefert, und es liegt nun an uns, diese dankbar aufzunehmen, um das Bild des Komponisten aus den Fesseln der überlieferten Geschichtskonstruktionen zu befreien.

(Oktober 2003)

Christian Berger

KADJA GRÖNKE: *Frauenschicksale in Čajkovskijs Puškin-Opern. Aspekte einer Werke-Einheit.* Mainz: Schott 2002. 605 S., Notenbeisp. (Čajkovskij-Studien. Band 5.)

Dreimal hat sich Petr Čajkovskij als Vorlage für seine Opern Texte Aleksandr Puškins ausgewählt. Für Kadja Grönke bilden *Evgenij Onegin*, *Mazepa* und *Pikovaja dama* eine zusammengehörige Werkgruppe. Die teilweise signifikanten Abweichungen der Libretti gegenüber dem literarischen Ausgangstext gehen, so die Autorin, alle in eine bestimmte Richtung: Sie rücken die Frauenfiguren Puškins in neuer Weise in den Vordergrund. In allen drei Opern wird die Heldin zunächst in der heilen Welt ihrer Kindheit vorgeführt, wobei als „gleichgestalteter Szenentypus“ eine Szene mit Mädchenchor zum Einsatz kommt. Schon hier ä-