

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 Olegin*, *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-

bert sich die Andersartigkeit der zentralen Frauenfigur, deren eigenwillige „Liebeswahl“ den sozialen Normen widerspricht. Mit einem „gleichbleibenden Konfliktmuster“ zeigt der Komponist, wie seine Protagonistinnen an der Liebe zu einem Unwürdigen scheitern: Tat'jana flieht in eine konventionelle Ehe, Marija verfällt dem Wahnsinn, als sie erkennt, dass sie sich dem Mörder ihres Vaters verbunden hat, Liza sühnt ihre Schuld am Tod der Gräfin durch den Freitod. Diese „homogene“ dramaturgische Struktur artikuliert sich überdies in einer konstanten Dreieckskonstellation: Im Unterschied zu Puškin arbeitet Čajkovskij mit einer zweiten männlichen Figur, die als nicht akzeptable „Liebesalternative“ für die Heldin eingesetzt wird. Die Autorin führt ihre prägnante These ausführlich durch. Sie informiert den Leser über Puškins Vorlage, die Entstehungsgeschichte der Opern, geizt nicht mit Tabellen zum Nummernaufbau der Werke oder zur Orchesterbesetzung, analysiert die Orchestervorspiele. Was man vermisst, ist ein Hinweis auf Čajkovskijs übrige Opern, die nach anderen Mustern konzipiert sind. Dennoch dürften auch sie aufschlussreich für das Liebesverständnis des homosexuellen Komponisten sein, ob es sich um ein Frühwerk wie *Opričnik* handelt, dessen Held, von einem als Hosenrolle besetzten Freund verleitet, einem martialischen Männerbund beitrifft und seine Mutter und Verlobte verrät, oder um das religiös überhöhte Liebesverständnis in *Iolanta*. Nur durch die Beschränkung auf die drei Puškin-Opern ließ sich jedoch Grönkes Kernidee untermauern, dass Čajkovskij seine weiblichen Figuren als Projektionsfläche für die eigenen Beziehungsprobleme verwendet: „In Tat'jana, Marija und Liza spielt er seinen ureigenen Beziehungskonflikt (sein Geschlechterverhältnis) auf der Bühne durch, um auf diese Weise ein dramatisches Lösungsmodell zu entwickeln. Es soll und kann ihm bei den symmetrisch verlaufenden Lebenskrisen in den 1870er, 1880er und 1890er Jahren helfen, in entsprechenden Situationen die tragische Konsequenz von schicksalhaften Entscheidungen zu erkennen“ (S. 457). Überzeugend ist die These für *Evgenij Onegin*, dessen Entstehung mit einer greifbaren Krise, der missglückten Eheschließung, einhergeht. Für *Mazepa* dagegen ist der postulierte biographische Zusammenhang viel lo-

ckerer. Die Autorin bietet hier eine – psychologisch einfühlsame – Darstellung von Čajkovskijs konfliktgeladenen Beziehungen zu seiner Mutter, Schwester, Ehefrau und Mäzenin, die sie in ihrer Summe als einen „Irrweg“ interpretiert, wie er auch für Marijas Schicksal charakteristisch ist. Zweifel erweckt allerdings die Annahme, dass auch in *Pikovaja dama* die weibliche Hauptfigur im Zentrum steht. Wie die Verfasserin gestehen muss, hat sich der Komponist mit der Gestalt Germans identifiziert. Musikalisch eindeutig ist auch, dass das Werk ganz auf den Protagonisten zugeschnitten ist, der mit einer Fülle vokaler Nummern bedacht ist. Das Leitmotiv dieser Partie bildet die Konfrontation mit dem Tod und dem Numinosen. Dass die „Schuldfrage und die Frage nach der Sühne als Erlösung im Tragischen“ (S. 529, nach Karl Jaspers), die an Lizas Gestalt geknüpft sein soll, den Komponisten vorrangig bewegte, leuchtet dagegen nicht unmittelbar ein. So lädt die Arbeit dazu ein, die gewiss vorhandenen Bezüge zwischen Leben und Werk Čajkovskijs zu reflektieren. Für das Verständnis der Opern dürften ästhetische und kompositionstechnische Erwägungen gewinnbringender sein.

(Februar 2003)

Lucinde Braun

*Mit 1000 Küssen Deine Fillu. Briefe der Sängerin Marie Fillunger an Eugenie Schumann 1875–93. Hrsg. von Eva RIEGER unter Mitarbeit von Rosemary HILMAR. Köln: Dittrich 2002. 368 S., Abb.*

„Heute früh im Bett habe ich mir fest vorgenommen, meine Lebensgeschichte zu schreiben, dies wird mich auch über den Ablauf der 14jährigen Periode die ich mit Euch verlebt habe, aufklären“, schreibt Marie Fillunger am 12. Mai 1889 aus London an Eugenie Schumann in der Frankfurter Myliusstraße. Zu diesen Memoiren der Freundin und Geliebten von Clara Schumanns Tochter ist es nie gekommen. Seit kurzem liegen nun aber Fillungers Briefe, die sie während ihrer von 1874 bis zu ihrem Tod im Jahre 1930 dauernden Beziehung an Eugenie schrieb, im Druck vor. Ein Online-Regestkatalog dieser 1979 von der Österreichischen Nationalbibliothek erworbenen knapp 800 Briefe wurde von Rosemary Hilmar erstellt, die auch an der Publikation mitar-