

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 verlobt 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-

beitete (www.musikerbriefe.at). Die sorgsame Edition, die jeden Brief mit den nötigen und präzisen Informationen versieht, zerfällt in zwei Teile, die von drei begleitenden Texten der Herausgeberin gerahmt sind. Eine biographische Skizze der heute fast vergessenen Marie Fillunger leiten die ersten Briefe ein, die vor und während der Frankfurter Zeit entstanden, als sich die junge Sopranistin mit Eugenie anfreundete, später im Hause Clara Schumanns wohnte und mitunter als ihre „Sekretärin“ geführt wurde. Dort hatte Fillunger zunehmend unter Konflikten mit Eugénies Schwester Marie und mit Clara zu leiden, was 1889 zu ihrer Übersiedlung nach London führte, wo sie sich beruflich selbständig machte und als Konzertsängerin große Erfolge feierte. (1892 löste sich die 40-jährige Eugenie von ihrer Mutter und folgte „Fillu“ nach London. Ab 1914 lebten beide gemeinsam in Interlaken in der Schweiz.) Ein weiterer Text leitet den zweiten Teil der Briefe ein und erläutert insbesondere den Musikbetrieb Londons in den letzten Dekaden des 19. Jahrhunderts. Ein dritter Text der Herausgeberin widmet sich dem Phänomen der Frauenliebe und sucht die Beziehung zwischen Eugenie und Marie neu zu bewerten. Das Vorurteil, dass Frauenbeziehungen in Gründerzeit und Viktorianismus als Tabus und Prüderie das soziale Leben bestimmten und diese deshalb, wie von der Forschung bisher angenommen, als schwärmerisch-platonisch gedacht werden müssen, kann ausgeräumt werden. Marie Fillungers Briefe sind zuweilen amüsante, zum Teil anrührende, stets aber musikhistorisch außerordentlich interessante Dokumente – ihrer eigenen Entwicklung zum dramatischen Sopran (aus dem Brahms-Kreis kommend, erarbeitete sie sich auch ein Wagner-Repertoire), ihres Umfeldes (u. a. Brahms, Herzogenberg, Schumann, Joachim, George Grove, Charles Hallé und Wilma Neruda, Hans Richter), ihrer Alltagssorgen mit Finanzen, Wohnung und Garderobe sowie ihrer Engagements (z. B. bei den Crystal Palace-Konzerten und auf ihrer Australien-Tournee).

Dass Fillunger keine Memoiren geschrieben hat, mag bedauerlich sein. Ihre Briefe jedoch, die der Textsorte der Autobiographie gerade entgegenstehen, weil sie nicht nachträglich und monologisch ordnen, beschönigen, verschleiern, werten, sondern weil sie spontan auf zufäl-

lige Lebensereignisse reagieren und in ihrer dialogischen Anlage auch die Perspektive der Briefpartnerin mittransportieren, sind als Glücksfall einer Edition zu begrüßen.

(Oktober 2003)

Sigrid Nieberle

Europäische Klaviermusik um 1900. Catalogue raisonné. Belgien, Schweiz, Spanien, Frankreich, Großbritannien, Niederlande, Portugal. Bearbeitet von Margrit JESTREMSKI und Insa BERNDS. Mit praktischen Hinweisen von Sherri JONES. Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER. München: G. Henle Verlag 2001. XXI, 203 S., CD-ROM.

Die Publikation verfolgt das Ziel, einen Quellenkatalog zu präsentieren und zugleich „die Quellen in Form eines Repertoriums“ zu erschließen (S. XVII). Die Eingrenzung der großen musikwissenschaftlichen Quellenlexika auf die Zeit bis zum frühen 19. Jahrhundert wird jedem schmerzlich bewusst, der sich darum bemüht, die Darstellung großer Zusammenhänge innerhalb der neueren Musikgeschichte zu überschauen und dabei selbst Informationen zu recherchieren hat, die über die bloße Angabe von Titeln (wie sie etwa in den Musikalien-Verzeichnissen und einschlägigen Handbüchern zu finden sind) hinaus Nachweise über die Datierung und die Quellenlage umfassen. An der Arbeitsstelle „Busoni-Editionen“ der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur, die am Musikwissenschaftlichen Institut der Freien Universität Berlin angesiedelt ist, wurde die vorliegende Publikation im Sinn eines ersten Ansatzes unternommen, das umfangreiche wissenschaftliche Desiderat zu beheben. Die Schwierigkeiten, denen sich ein solches Unternehmen gegenüberübersieht, liegt angesichts der überwältigenden Masse des Materials auf der Hand. So erwies sich das ursprüngliche Konzept, „die solistische Klaviermusik von Liszts Tod 1886 bis Ende der Zwanziger Jahre über ganz Europa hinweg [zu] verfolgen“ (S. IX), als nicht durchführbar. Am Ende beschränkte man sich „aus praktischen Gründen der Bearbeitbarkeit“ auf den Zeitraum von 1895 bis 1918 und auf den geographischen Raum Westeuropas. Ohne Zweifel sprechen viele musikhistorische Gründe für eine solche Prioritätensetzung, dennoch