

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

wäre es überaus wünschenswert, wenn möglichst bald ein Komplement erstellt werden würde, in dem das übrige Europa sowie die kulturell eng mit ihm verbundenen USA erfasst würden. Weniger überzeugt die Eingrenzung des erfassten Repertoires auf die zweihändigen Originalkompositionen. Zwar würde eine Erfassung der riesigen Literatur an Bearbeitungen sowie die Einbeziehung ausgesprochener Salonmusik, des überwiegend pädagogisch ausgerichteten Repertoires sowie der Konzerte und der Kammermusik mit Klavier gesonderte Darstellungen erfordern, doch erscheint in diesem Band, der die Originalkompositionen behandelt, die Aussparung des vier- und mehrhändigen Repertoires sowie desjenigen für zwei und mehr Klaviere, deren wachsende Bedeutung für das pianistische Profil dieser Epoche besonders charakteristisch ist, keineswegs zwingend, zumal ein um schätzungsweise höchstens ein Drittel größerer Umfang angesichts der Förderung des Unternehmens durch die Duisburger Peter-Klöckner-Stiftung nicht den ausschlaggebenden Hinderungsgrund dargestellt haben dürfte. Gerade die Einheit des Repertoires (auf welcher niemand mit größerem Nachdruck bestand als Busoni) in den unterschiedlichen Besetzungen gäbe einen wichtigen und reizvollen Gegenstand der musikhistorischen Untersuchung ab, wobei die Gegenüberstellung zwei- und vier- oder mehrhändiger Fassungen ein- und desselben Werkes oft wesentliche Aufschlüsse über Zusammenhänge und Hintergründe der kompositorischen Intentionalität vermitteln könnte.

Gegliedert ist der Katalog sinnvollerweise (und nach dem Modell von RISM bzw. ISBD/PM, dessen Verweissystem komplett übernommen wurde) nach Ländern, wodurch – auf der Höhe der Epoche des europäischen Nationalismus – vielfältige Perspektiven des Vergleichs hinsichtlich der Bedeutung folkloristischer und regionaler Tendenzen erkennbar werden. Insofern ermöglicht der Katalog einerseits eine willkommene Arbeitersparnis hinsichtlich der Materialsichtung und -erfassung, andererseits fordert er zur Herstellung vielfältiger Zusammenhänge und Vergleiche heraus. Er will indessen nicht nur der Wissenschaft, sondern auch der Praxis und der Klavierpädagogik – im Sinn eines Repertoirums – zunutze sein. Diesem Ziel dienen kurze Erläuterungen, die als

hilfreich im Sinn von ersten Hinweisen (einschließlich der immer prekären numerischen Angabe von spieltechnischen Schwierigkeitsgraden) besonders für die heute überwiegend wenig oder gar nicht bekannten Werke (zu den wissenschaftlich besser aufgearbeiteten Komponisten werden nur grundlegende Literaturhinweise geliefert) als Ergänzung etwa zu dem viel benutzten Handbuch von Klaus Wolters anzusehen sind.

(September 2003)

Arnfried Edler

Myriam Marbe – Komponistin zwischen Ritual und Intellekt. Symposionsbericht Hochschule für Musik Nürnberg/Augsburg 2000. Hrsg. von Volker BLUMENTHALER und Jeremias SCHWARZER. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2001. 93 S., Notenbeisp., Facsimilia.

Den kompetentesten Beitrag über die rumänische Komponistin, die um Weihnachten 1997 gerade 66-jährig verstarb, findet man in diesem Kongressbericht an erster Stelle in dem Portrait, das Thomas Beimel von ihrem Leben und Werk zeichnet. Er hatte ihr Werk 1991 in einer „Liebe auf das erste Gehörte“ seither intensiv verfolgt und als Interpret begleitet wie auch als Verwalter ihres musikalischen Nachlasses dafür gesorgt, dass dieser nun im Bremer „Sophie-Drinker-Institut“ betreut wird und der Forschung zugänglich wurde. In den letzten sechs Jahren ihres Lebens hat er sich in dieses Werk so tief hineingearbeitet, dass er mit der Komponistin gelegentlich auch über den Sinn dieses oder jenes Werkes stritt, so über die eigenartige Form der mit einem Shakespeare-Prolog beginnenden *Oiseaux artificiels*, ohne von ihr eine andere Erklärung zu erhalten als die auf S. 15 zitierte, dass er „die Notwendigkeit zu diesem Kunstwerk noch nicht erkennen könne, denn [er] wüsste noch nicht, dass man manchmal, um von einer ästhetischen Position zu einer anderen gelangen zu können, Werke des Übergangs bräuchte, die vielleicht für sich genommen eher schwach sind oder unentschlossen wirken, aber eben ein unabdingbares Bindeglied darstellen.“

Tatsächlich bewahren die bizarren Stationen ihrer Werkgeschichte gerade in ihrer Heterogenität, in ihren oft disparaten Bestandteilen (so konsequent wie sonst selten in der Neuen Musik) etwas von der Idee Busonis, „daß in der