

weitem umfangreichste) sechste Kapitel, in dem das Theaterleben chronologisch in den einzelnen Revolutionsjahren anhand von Presseberichten und Beiträgen des *Almanach général de tous les spectacles de Paris et des Provinces* dokumentiert wird. Ebenso nützlich sind auch der Abriss über die Geschichte des musikalischen Ausbildungswesens (S. 42–64) oder der konzise stoffgeschichtliche Überblick über die Veränderungen des Opernrepertoires (S. 148–179). Problematischer erscheinen dagegen generelle Aussagen, die häufig den historischen Kontext verzerren. Schon das einleitende Kapitel zur Musik im Frankreich der Aufklärung lässt mit waghalsigen Formulierungen aufhorchen, z. B.: „Seit dem Tod des Sonnenkönigs wird die musikalische Stilistik eben nicht mehr allein durch den Gusto des Monarchen geprägt“ (S. 11 f.); „[...] doch distanziert er [Grimm] sich von einigen italienischen Unsitten, wie unmotivierter Schnörkel, Koloraturen und Silbenwiederholungen“ (S. 19). Zur Geschichte der Opéra-comique wird der Kenntnisstand von Eugen Hirschberger (1903) bemüht. Fragwürdig ist die Behauptung, die „ernste, einem rigiden Regelkorsett unterworfenen Oper“ habe zur Zeit des Gluckisten- und Piccinnistenstreits „ihren Zenit längst überschritten“ und sei am Vorabend der Revolution „dem gänzlichen Verfall nahe“ gewesen (S. 24). Aufenangers durch eine Publikation Georg Kneplers (1959) belegte Beobachtung, dass „beispielsweise Méhuls als ernst zu bezeichnende Oper *Ariodant* (1798) statt der traditionellen Rezitative die für die ‚Opéra-Comique‘ charakteristischen Prosadialoge aufweist“ (S. 24 f.), wirft die Frage auf, was in diesem speziellen wie auch im weiteren Kontext der „Gattungs- und Sozialgeschichte der Französischen Oper“, die ja das Thema des Buches bilden soll, wohl mit „traditionellen Rezitativen“ gemeint sein könnte. Die interessante These, dass im späten Ancien Régime „die Unterschicht [...] in Ausnahmefällen, in Form von Einzelgästen aus dem Arbeitermilieu“, am Pariser Opernleben partizipiert habe (S. 61, Fußnote 123), lässt sich kaum belegen.

Gelegentliche anachronistische Begriffsverwendungen wie „Belgien“ (S. 250) stören weniger als historische Rundumschläge. Dass ein Kapitel unter der Überschrift „Theater in einem totalitären System“ steht, obwohl die Terror-

herrschaft des Jahres 1794 mitnichten die Kriterien der geläufigen Totalitarismusbegriffe erfüllt, erscheint ebenso deplatziert wie der Hinweis (S. 33) „auf die Funktion der Musik im Dritten Reich oder im sozialistischen System der DDR, in dem in besonders menschenverachtender Art und Weise (Verherrlichung von Kampf und Krieg) das affektive Potenzial des Klanges genutzt worden ist“.

Im werkanalytischen Schlusskapitel überzeugt die Untersuchung mehr. Zwar schließt die deskriptive Analyse zweier Gelegenheitswerke (Grétrys *La Rosière républicaine* und Louis-Emmanuel Jadin's *Le Siège de Thionville*) keine wesentliche Forschungslücke, doch löst der Autor diese Aufgabe hinsichtlich der satztechnischen Belange souverän, auch wenn hieraus viel zu generelle Schlussfolgerungen gezogen werden. Vorbildlich ist die im Anhang wiedergegebene, zwischen vertonten und nicht vertonten Textteilen differenzierende Edition der Libretti von *La Rosière républicaine* und *Le Siège de Thionville*, üppig die fast hundert Seiten füllenden deutschen Übersetzungen der im Haupttext enthaltenen französischen Zitate.

Insgesamt vermag die Arbeit ungeachtet dieser Vorzüge in wissenschaftlicher Hinsicht nicht ganz einzulösen, was der anspruchsvolle Titel und die hochwertige Ausstattung des Buches erwarten lassen.

(April 2007)

Arnold Jacobshagen

SEBASTIAN URMONEIT: *Tristan und Isolde – Eros und Thanatos. Zur „dichterischen Deutlichkeit“ der Harmonik von Richard Wagners „Handlung“ Tristan und Isolde. Sinzig: studio-Verlag 2005, 200 S. (Berliner Musik Studien. Band 28.)*

Die zentrale Bedeutung von Liebe und Tod für die *Tristan*-Handlung ist allgemein bekannt; insofern verwundert es ein wenig, wenn ein Autor 140 Jahre nach der Uraufführung des Werkes in der Titelgebung seiner Arbeit noch einmal ausdrücklich darauf Bezug nimmt. Konkret geht es Urmoneit darum, Text und Harmonik gleichermaßen darauf hin zu untersuchen, wie sich Liebe und Tod in ihnen widerspiegeln und schließlich zu einem großen ‚Gesamt-Ganzen‘ verbinden. Das Ergebnis ist ein philosophisch überfrachtetes, sprachlich überladenes und an der aktuellen Wagnerfor-

sung vorbei geschriebenes Buch geworden. Schon der Klappentext hält eine Reihe fragwürdiger Behauptungen fest und rührt die Werbetrommel noch ungenierter, als ohnehin üblich („oft zitiert, doch nie eingelöst [...]“). Die Arbeit selbst gliedert sich in eine „Vorrede zu einer Untersuchung der Tristan-Harmonik“, eine Betrachtung der textlich-stofflichen Seite mit breitem Rekurs auf die philosophisch-psychologische Seite der Angelegenheit (unabhängig davon, ob von Wagner rezipiert oder nicht), in ausladende Kapitel zum „Sach-“ und „Wahrheitsgehalt“ der Tristan-Harmonik (Unterscheidung nach Walter Benjamin) sowie eine zusammenfassende Schlussbemerkung.

Rezensenten der Musikforschung werden stets um Kürze bei der ihnen übertragenen Aufgabe gebeten; insofern kann eine detaillierte Auseinandersetzung mit den Thesen und dem errichteten Gedankengebäude des Autors hier nicht erfolgen. Auch bekennt der Rezensent, dass er oftmals Mühe hatte, dem philosophisch bis zum Anschlag aufgepumpten Dozierstil des Autors zu folgen: sachlich-inhaltlich und formal. Im Verlauf der Lektüre erhärtet sich der Verdacht, dass hier am Anfang der Arbeiten eine These stand, die es dann zu unterfüttern und abzufedern galt. Eine Fußnote zu Beginn des Literaturverzeichnisses weist sehr deutlich in diese Richtung. So kommt es, dass – um der Sache Überzeugung und Nachdruck zu verleihen – stets nur die höchsten Geister des Faches und der Nachbardisziplinen angerufen werden; unterhalb des (auch sprachlichen) Argumentationsniveaus von Dahlhaus und Adorno geht es selten ab. Schleiermachers Hermeneutik wird stets dann zur Hand genommen, wenn es gilt, ein hoch stehendes Motto für so manches Einzelkapitel zu gewinnen. Ansonsten sind die Hauptdiskutanten des Autors Autoritäten wie Freud, Goethe, Hegel, Hölderlin, Lévi-Strauss, Thomas Mann, Nietzsche, Novalis, Platon oder Schlegel. Die herangezogene musikwissenschaftliche Forschungsliteratur zu *Tristan und Isolde* lässt ähnlichen historischen Abstand erkennen: Autoren wie Max Arend, Hans Blümer, Ernst Bücken, Wolfgang Golther, Karl Grunsky, Edgar Istel, Alfred Lorenz und Hans von Wolzogen mit seinen ‚Leitfäden‘ zählen jedenfalls nicht zur Avantgarde der gegenwärtigen Wagnerforschung. Dagegen fehlen Autoren wie Robert Bailey, Manfred Hermann

Schmid und Egon Voss. Auch eine kritisch-produktive Auseinandersetzung mit den Referaten des Würzburger Wagner-Symposiums 2000 findet nicht statt, obwohl im Literaturverzeichnis durchaus noch ein Titel aus dem Jahr 2002 aufgeführt ist.

Eine simple Google-Recherche hätte außerdem ergeben, dass sich Dieter Borchmeyer bereits im Jahr 1999 kundig zu „Eros und Thanatos in Wagners ‚Tristan und Isolde‘“ geäußert hat. Trotz dieser – gelinde gesagt – problematischen Auseinandersetzung mit der musikwissenschaftlichen Seite der Angelegenheit (und nur für diese fühlt der Rezensent sich zuständig) spart der Autor nicht mit Seitenhieben gegen „die Musiktheorie“, oder er erklärt so manche namentlich genannte Arbeit kurzerhand für „unbrauchbar“, entsprechend selektiv wird im Literaturverzeichnis verfahren.

All dies macht das Lesen dieses Buches durchaus unerquicklich. Die Neugier des Rezensenten wurde enttäuscht, im Großen wie im Kleinen – etwa im Vorwort: Der pflichtschuldige Dank an Vater und Ehefrau ist für den Leser sicher weniger von Interesse als die Beantwortung der Frage, wer als wissenschaftlicher Betreuer seine Hand über dieses Dissertations-Opus gehalten hat.

(Oktober 2006)

Ulrich Bartels

*Busoni in Berlin. Facetten eines kosmopolitischen Komponisten.* Hrsg. von Albrecht RIETH-MÜLLER und Hyesu SHIN. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2004. 283 S., Abb., Nbsp.

Der anzuzeigende Band geht zurück auf eine internationale Tagung „Ferruccio Busoni – Ein Italiener in Berlin“ vom Juni 2001, die unter der Federführung der am musikwissenschaftlichen Seminar der Freien Universität Berlin beheimateten Forschungsstelle „Busoni-Editionen“ stand. Er kann als deren erste Arbeitsprobe gelten.

Die einzelnen Beiträge gruppieren sich in einen quellenorientierten, einen werk- und einen wirkungsgeschichtlichen Block, denen ein ersichtlich als Eröffnungsvortrag konzipierter Text des 2004 verstorbenen Steven Paul Scher über das Libretto zu Busonis *Brutwahl* vorangestellt ist. Darlegungen u. a. zu Busonis Berliner Orchesterabenden (Martina Weindel), zu seiner Verlagskorrespondenz (Eva Hanau)