

Kierkegaard, Felsenstein u. a.). Verwunderlich ist die Einseitigkeit, mit der die Frauenfiguren über die Jahrhunderte hinweg durchdekliniert wurden. Mozart selbst hat eine weitaus stärkere Ambivalenz einkomponiert, die in der Rezeption zu verschwinden drohte. Die Untersuchung ist insofern auch für Musikinteressierte lesenswert, da sie das Bewusstsein für versteckte Ideologien schärft, die der scheinbar sachlichen Wissenschaft eingeschrieben sind.  
(Januar 2006) Eva Rieger

*Nineteenth-Century Music. Selected Proceedings of the Tenth International Conference.* Hrsg. von Jim SAMSON und Bennett ZON. Aldershot u. a.: Ashgate 2002. 396 S., Abb., Nbsp.

Der Konferenzbericht, eine Auswahl der 1998 in Bristol vorgetragenen Referate, enthält siebzehn Beiträge, die in sechs Abschnitte eingeteilt sind: „Philosophy of Music“ – vertreten mit einem Beitrag zur grundlegenden Frage „Musical Meaning?“ aus philosophischer Sicht –, „Wagner“, „Liszt“, „Mediating Music: Creating, Collecting and Publishing in Nineteenth-Century France“, „Music and Nation“ sowie „Women and Music“. Querverbindungen sind bei einer solchen thematisch offenen Tagung, von der hier „a wide cross-section of the papers“ (Klappentext) vorliegt, kaum zu erwarten, sieht man von den Wagner-Bezügen in zwei der Liszt-Beiträge einmal ab. Allenfalls ist insgesamt bei den werkbezogenen Untersuchungen eine zunehmende Tendenz zu interdisziplinären Ansätzen unverkennbar, die mehr und mehr die musikimmanente Analyse verdrängt. So spürt Anna Harwell Celenza den ikonographischen Inspirationsquellen zu Liszts *Totentanz* nach und versucht anhand der Werkstruktur, ihrer Genese und ihrer Veränderungen in den verschiedenen Fassungen nachzuweisen, dass in der Komposition zwei gegensätzliche Todesdarstellungen, Hans Holbeins Holzschnittfolge *Totentanz* wie auch das lange Zeit Andrea Orcagna zugeschriebene Fresco *Trionfo della morte* (recte: von Francesco Traini oder Bonamico Buffalmacco), ihre konkreten Spuren hinterlassen haben. Annetta Fauser dagegen zeigt sehr eindringlich, wie stark die musikalischen Vor- und Aufführungen der Pariser Weltausstellung 1889 als Teil einer nationalen Politik zu sehen sind, die auf Wiedergewinnung politischer, wirtschaftlicher und

kultureller Macht ausgerichtet war. Auch die beiden anderen Beiträge der Frankreich-Sektion, Andrea Musks „Regionalism, *Latinité* and the French Musical Tradition: Déodat de Séverac's *Héliogabale*“ sowie Clair Rowdens „*Hérodiade*: Church, State and the Feminist Movement“, stellen die politisch-gesellschaftlichen Implikationen der beiden behandelten Bühnenwerke heraus.

Im Falle Wagners hat dagegen der außermusikalische Blickwinkel in der überbordenden Literatur jahrelang derart stark dominiert, dass sich die Autoren nun wieder vermehrt der Musik selbst zuwenden, wenngleich – und hier kommt der interdisziplinäre Aspekt wieder zum Zug – unter besonderen Fragestellungen. Roger Scruton bemüht sich um eine Apologie der Wagner'schen Helden, exemplifiziert an Siegfried („The Trial of Richard Wagner“), und Thomas S. Grey analysiert die dritte Szene im zweiten Aufzug von *Siegfried* – in der der ‚hellhörig‘ gewordene Titelheld Mime erschlägt – im Hinblick auf den Wagner'schen Begriff der Ursprache. Der Diskussion um den Ursprung des „Tristan-Akkordes“ zwischen Liszts Lied *Ich möchte hingehn* und Wagners Musikdrama nimmt Alexander Rehding insofern die Brisanz, als er nachzuweisen versucht, dass es sich bei Liszts nachträglichem Einbau des „Tristan-Akkordes“ nicht um ein bloßes Zitat, sondern um eine der Textinterpretation des Liedes entsprechende Anspielung handelt. James Deaville belebt die Erforschung der Kontroverse um Liszts Konzeption der Programmmusik durch die differenzierte Interpretation bekannter und weniger bekannter Quellen.

Während die Beiträge des fünften Teils *Nationales* in sehr spezifischen Fragestellungen untersuchen (Urheberrecht im Preußischen Gesetz von 1837, Rezeption des „Böhmischen Streichquartetts“ in Wien, britische Musikgeschichtsschreibung), verdient vor allem der Schlussartikel von Harald Krebs über die Beziehungen von Josephine Lang zu den Schumanns besondere Beachtung. Der Autor kann hier u. a. nachweisen, dass die Komponistin die Eingriffe Robert Schumanns in ihrem Heine-Lied *Traumbild* zur Publikation in der Beilage zur *Neuen Zeitschrift für Musik* (November 1838) bei der späteren Überarbeitung für die eigene Veröffentlichung als Opus 28, Nr. 1 (1856), bewusst negierte.  
(Dezember 2005) Peter Jost