

der Betrachtung. Das erste Drittel beginnt mit einem kurzen Vorwort und einem ausführlichen Verzeichnis der verwendeten Siglen, Zeichen und Abkürzungen, dem sich eine über 100 Seiten lange Einleitung mit einem umfangreichen, sehr detaillierten Fußnotenapparat anschließt, die Webers Biographie nachzeichnet und die Musik sowie die bürgerliche Denkweise seiner Zeit skizziert. Diese Passage prägt maßgeblich den guten Gesamteindruck, da eine Beschreibung der musikalischen Hintergründe – etwa seinen breiten Repertoirekenntnissen, den musikbezogenen Diskussionen mit Georg Simmel und Ernst Bloch, der engen und bedeutsamen Freundschaft zur Pianistin Mina Tobler, den familiären Beziehungen der musikliebenden Vorfahren zu Felix Mendelssohn (dessen Frau Cécile Jeanrenaud war eine Cousine von Webers Mutter) und seiner Bekanntschaft mit dem Liszt-Schüler Conrad Ansoerge – Webers Musikverständnis anschaulich macht. Auch die Erläuterung der Weber'schen Studien in den Gebieten Akustik und Tonpsychologie (Helmholtz), Musikethnologie (Hornbostel, Stumpf), antike Musik (Deißmann, Spitta), Musiktheorie und Musikgeschichte (Ambros, Riemann) fügen sich in dieses Bild ein. Der Einleitung folgt ein editorischer Bericht, der ausführlich die Entstehungsgeschichte des Textes und dessen Platz in Webers Schriften dokumentiert, sowie die genannte Einführung Kroyers zum Erstdruck 1921. Auf den folgenden 140 Seiten breitet Weber seine zentrale These von markanten kulturellen und sozialen Rationalisierungsschritten aus, die er auf dem Feld der Musik an vielen ethnologischen und musiktheoretischen Beispielen beobachtet, woraus er die Besonderheit der abendländischen Musikgeschichte und ihrer Dur-Moll-Tonalität als zwingenden Entwicklungsverlauf ableitet. Gerade in diesem Teil des Buches tragen die im Fußnotenapparat platzierten umfangreichen Informationen der Herausgeber sehr zum Verständnis bei.

Auf den nächsten fünfzehn Seiten werden in einem Register alle in Webers Text erwähnten Personen kurz erläutert, wie auch im anschließenden, mehr als fünfzig Seiten umfassenden Glossar über alle relevanten Termini und Instrumente informiert wird. Die folgenden gut sechzig Seiten versammeln die von Weber zitierte Literatur und bieten zwei umfangreiche Register zu Personen und Sachstichwörtern. Besonders

die nachfolgende Liste mit Seitenkonkordanzen zu bisherigen Veröffentlichungen des Textes ist für eine schnelle und bequeme Orientierung des Lesers zwischen den einzelnen Ausgaben gedacht und zeigt die umfassende Sorgfalt der Herausgeber; die letzten acht Seiten erläutern den Aufbau und die Editionsregeln der *Max Weber-Gesamtausgabe*.

Das Bemühen von Braun und Finscher, der von ihnen beklagten, bis heute bescheidenen Rolle von Webers Schrift abzuweichen, ist im Vorwort als allgemeine Zustandsbeschreibung festgehalten (S. VII): „In der Weber-Rezeption hat die thematisch scheinbar abgelegene und hochspezialisierte, zudem durch ihre vorläufige und zugleich aufs Äußerste konzentrierte Formulierung schwierig zu lesende Schrift bisher nur eine sehr bescheidene Rolle gespielt. Allenfalls in der deutschsprachigen (kaum in der angelsächsischen) Musikwissenschaft hat sie Beachtung gefunden.“ Der vorgelegte Band bietet allen an Weber Interessierten, unabhängig von ihrem musikalischen Hintergrund, eine sehr gute, lange erwartete Arbeitsgrundlage, wobei sich nicht zuletzt der editorische Bericht auch einfach als spannendes Kapitel Wissenschaftsgeschichte lesen lässt.

(Januar 2006)

Michael Custodis

DIANA MCVEAGH: *Gerald Finzi: His Life and Music*. Woodbridge: The Boydell Press 2005. X, 306 S., [8] Bl., Abb., Nbsp.

Gerald Finzi (1901–1956) wurde trotz eines ausgesprochen überschaubaren Œuvres zu einer ausgesprochen eigenen Stimme, dem großen Lyriker unter den britischen Komponisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Es scheint noch gar nicht lange her, da erschien Stephen Banfields *Gerald Finzi: An English Composer* (London/Boston 1997) – eine Studie zu Leben und Werk, sie galt damals und gilt auch heute noch als Standardpublikation. Lange erwartet, hat jetzt, rechtzeitig zum 50. Todestag, Diana McVeagh, bekannt durch ihre Elgar-Biographie, eine weitere Studie vorgelegt. Beiden Arbeiten merkt man die große Liebe zum Objekt an, auch wenn die Schwerpunkte unterschiedlich gesetzt sind. McVeagh, die Finzi noch persönlich hatte kennen lernen können, hatte die Gelegenheit, zahlreiches bislang unzugängliches Material aus Familienbesitz zu berücksichtigen, und sie

hat sich für ihre Recherchen deutlich mehr Zeit gelassen. Offenbar hat Finzi alle Briefe, die er erhielt, aufbewahrt, und viele seiner Briefpartner taten es ihm gleich, so dass die Vielfalt der McVeagh zugänglichen Originaldokumente und anderer Quellen in einem vielschichtigen und komplexen Bild des Komponisten und Menschen resultieren konnte, vom introvertierten Jugendlichen zu dem äußerst selbstkritischen Erwachsenen mit klaren Vorstellungen (und Vorurteilen – beispielsweise konnte er die Briten-Mode seiner Zeit nicht nachvollziehen und verglich dessen Musik mit Meyerbeer, obschon er kaum Musik von Meyerbeer gehört haben konnte) und einer großen Menge an Interessen – von Erziehung und Pazifismus über Ahnenforschung und englische Komponisten des 18. Jahrhunderts bis hin zu vegetarischem Essen und englischen Apfelsorten; dass McVeagh die enge Freundschaft Finzis mit Howard Ferguson nicht in allen Aspekten darstellt, ist fast der einzige Wermutstropfen. Wo Banfield Finzis Musik liebevoll ausbreitet (sein Buch ist 571 Seiten lang), fasst McVeagh prägnant zusammen und kommt auf ihre Weise zu ebenso überzeugenden Ergebnissen. Insgesamt also ein sehr überzeugendes, aber auch ein sehr persönliches Buch. (November 2005) Jürgen Schaarwächter

*FRIEDRICH GEIGER: Musik in zwei Diktaturen. Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 273 S., Abb., Nbsp.*

„Eine vergleichende musikwissenschaftliche Analyse der Regime Hitlers und Stalins liegt bisher nicht vor“ (S. 15). Die Habilitationsschrift des Hamburger Petersen-Schülers Friedrich Geiger verspricht nicht, diese Lücke zu füllen, sondern will lediglich ein „erster Problemaufriss“ sein (S. 18). Geiger greift die Kompositionsgeschichte als Vergleichsgegenstand heraus, schränkt allerdings auch hier wieder ein: Es handele sich nicht um eine „Darstellung der Kompositionsgeschichte des NS- wie des Stalinregimes“ (ebd.). Im Blickpunkt des Interesses steht vielmehr der Umgang des jeweiligen Regimes mit der Moderne der 1920er-Jahre. Geographisch beschränkt sich Geiger auf das Deutsche Reich in den Grenzen von 1937 und die Russische Sowjetrepublik. Vielleicht hätte Geiger gut daran getan, sein Buch anders zu

untertiteln, etwa „Die deutsche und russische Musikmoderne der 1920er-Jahre und ihre Unterdrückung durch Hitler und Stalin“.

Ein langer Vorspann (59 Seiten!) über die Moderne der 1920er-Jahre dient expressis verbis dazu, deren Parallelität, letztlich deren Einheit in beiden Ländern zu demonstrieren – Komponisten bzw. Komponistengruppen werden paarweise einander gegenübergestellt. Auch wenn dies nicht immer so glatt geht wie bei den *Zeitungsanzeigen* von Hanns Eisler und Aleksandr Mosolov und der Verzicht auf ein Porträt Nikolaj Mjaskovskijs (mangels Widerpart in Deutschland?) mehr als nur ein Schönheitsfehler ist, hat Geigers Postulat einer einheitlichen Musikmoderne in beiden Ländern Substanz. Geiger setzt diese Einheit für einen Vergleich (natürlich nicht „Gleichsetzung“) der beiden Diktaturen voraus (S. 14). Weniger einheitlich sind die Traditionen, von denen sich diese Moderne jeweils abgrenzt. Die Aussage, es habe in Russland immer als „selbstverständlich“ gegolten, dass „Musik die sie umgebende Lebenswirklichkeit aufnehme und abbilde, wie es den meisten russischen Komponisten seit jeher ein Anliegen war, zum Volk zu sprechen und von ihm verstanden zu werden“ (S. 184), erinnert leider an vergrößernde Paraphrasen Vladimir Stasovs, wie man sie im stalinistischen und nachstalinistischen Schrifttum überall findet. Dieser russischen Position wird die Auffassung des deutschen Bildungsbürgertums gegenübergestellt, große Musik sei per se unpolitisch. Hitler selbst machte sich diese Ansicht zu eigen („Kulturrede“ von 1938, S. 145). Aber galten textgebundene Werke wie *Die Meistersinger von Nürnberg* wirklich als unpolitisch? Hier hätte Geiger etwas mehr differenzieren können.

Geiger exponiert die Moderne der 1920er-Jahre als gemeinsames Feindbild beider Diktaturen, muss allerdings einräumen, dass im Nationalsozialismus die Rassenfrage übergeordnet war; wer als „nichtarisch“ galt, konnte komponieren, wie er wollte, er blieb aus dem, was Geiger „communitas“ (S. 24) nennt, ausgestoßen. Geiger exemplifiziert dies an dem Operettenkomponisten Leon Jessel, der glaubte, sich (als „Volljude“) vom Judentum lossagen zu können, 1942 aber doch infolge von Misshandlungen durch die SS ums Leben kam (S. 153 f.).

Geiger führt aus, dass die nationalsozialistische Musikpolitik, die den Komponisten kaum