

Bedeutung kommt dabei der Interdependenz zwischen Tagesproduktion und klassischem Kanon zu, waren es doch die modischen Kompositionen, die die wirtschaftliche Basis für ambitionierte verlegerische Projekte wie sorgfältig edierte „Klassikerausgaben“ schufen, welche freilich mit zunehmender Schnelllebigkeit des Marktes seit den 1820er-Jahren immer mehr in die Defensive zugunsten „gangbarer“ Stücke gerieten.

Apropos „Gangbarkeit“ – ein klein wenig mehr Berücksichtigung dieses wichtigen Kriteriums der Musikpublikation wünschte man sich zuweilen vom „Lieferanten“ des Buches. Nicht immer lässt Beer Problemstellungen und Vorgehensweisen transparent werden, nicht offensiv genug präsentiert er die Tragweite seiner Erkenntnisse, und vor allem: Zu verschwenderisch geht er mit den Fakten um. Auch wenn es sich bei den gebotenen Belegen um einen verschwindenden Bruchteil auch nur der interessantesten Dokumente handeln dürfte, auch wenn sich unter den Zitaten viele plastische, drastische und auch witzige Formulierungen finden – einfach aufgrund ihrer Menge überfordern sie das Fassungsvermögen der LeserInnen. Hinzu kommt, dass – von zehn im Anhang komplett wiedergegebenen Briefen abgesehen – oftmals nur einzelne Sätze und Fragmente zitiert werden. Dies beeinträchtigt nicht nur die Nachvollziehbarkeit der Argumentation, sondern auch die Verwertbarkeit für nachfolgende Forscher, denen Charakter und Ergiebigkeit der Quellen weitgehend verborgen bleiben und die nicht einmal aus zweiter Hand zitieren können. Um so dankbarer allerdings ist man für die detaillierten Verzeichnisse der Quellen, insbesondere für die Liste der „Periodika von besonderer musikgeschichtlicher Relevanz“ (S. 513 ff.), die als Leitfaden bei der Suche nach Materialien auch zu völlig anderen Themen dienen kann.

Macht es Beer den Lesern und Leserinnen der „Jetztzeit“ auch nicht leicht, bleibt doch zu wünschen, dass nicht erst die „Nachwelt“ die Ergebnisse aufgreift: Mögen Informationen über die Beziehungen zwischen Komponist, Verleger und Publikum bald so selbstverständlich in allgemeinen Musikgeschichten ihren Platz haben wie Beethoven und die anderen klassischen „Lieferanten“ von Musik!

(August 2002)

Rebecca Grotjahn

ERNST-JÜRGEN DREYER: *Zwei Briefe Richard Wagners an den Komponisten Robert von Hornstein im E. W. Bonsels-Verlag. Mit einer Monographie über Robert von Hornstein und einem Anhang über Robert Gund.* Wiesbaden: Harrasowitz Verlag 2000. 213 S., Abb., Notenbeisp. (Ambacher Schriften. Band 10.)

Die Monographie über einen „Kleinfürsten der Musik“ (S. 43, vom Verfasser aus einer Rundfunksendung zitiert) bietet eine knappe, übersichtliche und gut lesbare Darstellung des Lebens von Robert von Hornstein (1833–1890), eine Charakterisierung seiner Persönlichkeit und seiner Kompositionen, ein Werkverzeichnis, eine zusätzliche kleine Monographie über Hornsteins unehelichen Sohn Robert Gund (Gound), der in Wien neben Alexander von Zemlinsky und Josef Labor zu den Lehrern der jungen Alma Schindler gehört hat, sowie einen Notenanhang. Nach Überzeugung des Autors ist der „komponierende Baron und Hans Dampf in allen Gassen [...] fraglos eine denkwürdige Gestalt, die einen bio-bibliographischen Abriss verdient“ (S. 43). Dabei wird eingeräumt, Hornsteins Persönlichkeit biete das „Bild einer begabten, aber nachlässigen, bequemen und kritiklosen Natur, die sich, statt zu streben und zu ringen, mit dem nächstbesten Einfall zufrieden gibt, sich aus Deklamationsfehlern, Begleitoktaven und Oberflächlichkeiten des Klaviersatzes nichts macht und mangels künstlerischen Gewissens vom gebildeten Musiker zum Dilettantismus, ja zur ‚nur naiven‘ Produktion absinkt“ (S. 63). Innerhalb eines Œuvres von 1400 Liedern findet der Autor immerhin „eine Handvoll ernstzunehmende Konzertlieder [...], die, indem sie elaboriert sind, ohne ins Triviale zu entgleisen, doch in jene Sphäre ragen, die uns heute allein noch interessiert“ (S. 87). Diese Stücke werden dann mit einem analytischen Aufwand (siehe die Schemata auf S. 89–94) zergliedert, der wesentlich elaborierter erscheint als seine Objekte.

Was aber hat es mit den im Haupttitel genannten Briefen Richard Wagners auf sich? Dazu ist Folgendes zu sagen: Vorgeschaltet ist Dreyers Hornstein-Monographie ein Reprint der Publikation *Zwei unveröffentlichte Briefe Richard Wagners an Robert von Hornstein*, die 1911 von Hornsteins Sohn Ferdinand vorgelegt worden war, um Entstellungen in Wagners kurz vorher erschienener Autobiographie *Mein Leben* zu

korrigieren. Dreyer greift dieses Thema zwar auf S. 48 f. einmal auf; zum eigentlichen Inhalt des Buches steht es indessen nur in lockerer Beziehung. Der Vorwurf einer Irreführung des Käuferpublikums trifft vermutlich nicht den Verfasser. Denn in dem als Anhang abgedruckten Tätigkeitsbericht der Waldemar-Bonsels-Stiftung für das Jahr 1998 ist auf S. 205 zu lesen, dass Dreyer sein Manuskript der Waldemar-Bonsels Stiftung zunächst unter dem sachlich zutreffenden Titel *Robert von Hornstein* eingereicht hatte. Erst im Titel der Veröffentlichung wird vorgespiegelt, es handle sich in der Hauptsache um eine Publikation zum Thema Richard Wagner, und die Ausführungen über Hornstein seien eine Art Kommentar dazu. Auf diese Weise wird der „Großfürst“, der durch die Briefveröffentlichung von 1911 als schlechter Charakter demaskiert werden sollte, nun als Promotor des „Kleinfürsten“ in Dienst genommen.

(September 2002)

Werner Breig

*HENDRIJKE MAUTNER: Aus Kitsch wird Kunst. Zur Bedeutung Franz Werfels für die deutsche „Verdi-Renaissance“. Schliengen: Edition Argus 2000. 310 S., Notenbeisp. (Schriften zur Musik. Band 6.)*

Der Begriff „Verdi-Renaissance“ stammt aus der Musikpublizistik der zwanziger Jahre und ist vor allem auf das Wirken von Franz Werfel bezogen. Sein Bestseller *Verdi. Roman der Oper* im Paul Zsolnay-Verlag (Berlin/Wien 1924), die von ihm herausgegebene und eingeleitete Verdi-Briefausgabe (1926) und die freien Nachdichtungen der Libretti von *La forza del destino* (1926), *Simone Boccanegra* (1930) und *Don Carlos* (mit Lothar Wallerstein, 1932) sowie die spektakulären Aufführungen dieser Bearbeitungen – zumal der *Macht des Schicksals* unter der Leitung von Fritz Busch am 20. März 1926 in Dresden – haben eine neue Epoche der Verdi-Rezeption weit über den deutschen Sprachraum hinaus eingeleitet.

Der Begriff „Verdi-Renaissance“ ist verschiedentlich (so von Ludwig Finscher 1969) kritisiert worden, da Verdi in den zwanziger Jahren ja keineswegs – wie Händel durch die so genannte „Händel-Renaissance“ – neu ins Repertoire eingeführt wurde, sondern einer der schon zuvor meistgespielten Opernkomponisten auf deut-

schen Bühnen war. Doch Hendrikje Mautner hält mit Recht an diesem Begriff fest, da in der Tat ein neuer Verdi – nicht nur ein neu gewerteter, sondern auch der Komponist von Werken, die dem deutschen Publikum bisher gänzlich unbekannt waren – auf die Bühne gelangte.

„Aus Kitsch wird Kunst“. So die Formel von Bernhard Diebold (1932) für die radikale Umwertung des zeitgenössischen Verdi-Bildes. Sie ist gewiss nicht nur das Verdienst Werfels – die Leistung von Georg Göhler, dessen Übertragung der *Macht des Schicksals* vorangegangen war, ist nicht zu vernachlässigen –, aber Göhlers Bearbeitung hatte nur elitäre Resonanz und wurde von der – vielfach freilich heftig kritisierten – werfelschen alsbald verdrängt. (Das Umgekehrte ereignete sich allerdings im Dritten Reich, das die Bearbeitungen Werfels von der Bühne ausschloss.) Ohne die Autorität Werfels wäre Verdi jedenfalls nicht das geworden, was er seit den zwanziger Jahren in den Augen der Musikkennner ist: der große Antipode Wagners im 19. Jahrhundert.

Umsichtig schildert Hendrikje Mautner in ihrer Dissertation das gängige Verdi-Bild des musikalisch Gebildeten zu Beginn des Jahrhunderts. Für ihn war er nichts als der Leierkasten- und Trivialkomponist, dessen Bestes man in den als selbstverständlich angenommenen Wagner-Einflüssen sah und dem, entsprechend der dichotomischen Typologie im musikalischen Denken des 19. Jahrhunderts, erst Meyerbeer, dann Wagner positiv gegenübergestellt wurden.

Im Mittelpunkt der Dissertation steht die bisher ausführlichste – weniger literarische als musikgeschichtliche – Analyse von Werfels Verdi-Roman. Dabei gelangt die Verfasserin zu vielfach neuen Erkenntnissen, da sie die amerikanischen Werfel-Nachlässe, zumal die Entwürfe und Notizen zu dem Roman gesichtet hat. Dabei kommt etwa ans Licht, dass Werfel als Schlusspassage einen Essay über das Spätwerk Verdis und seine Unabhängigkeit von Wagners Kompositionsprinzipien entworfen hatte, den er nach kritischen Einwänden Jakob Wassermanns u. a. schließlich aus literarischen Erwägungen fallen ließ. Die Verfasserin kann mit überraschenden Quellenfunden aufwarten, deren aufregendster Werfels Studium von Giuseppe Mazzinis *Filosofia della musica* ist, die ursprünglich im Roman selber ausdrücklich erwähnt werden sollte und deren unabwiesbare Spuren eine