

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 Musikkenner 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

faszinierende neue Sicht desselben ermöglichen.

Mautner bettet den Verdi-Roman in ein breites literarisch-musikästhetisches Beziehungsfeld ein, indem sie auf verwandte fiktionale Texte des 19. Jahrhunderts wie Balzacs *Gambara* und die Tradition der „Biographie romancée“ rekurriert. Das eigentliche Thema des Verdi-Romans ist die Gegenüberstellung von Verdi und Wagner als Repräsentanten polar entgegengesetzter Kunstanschauungen, die – freilich in rigoroser Umwertung – die dichotomische Struktur musikästhetischen Denkens seit dem 19. Jahrhundert fortsetzt, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts Verdi so sehr zum Nachteil ausgeschlagen war.

In Detailanalysen demonstriert die Verfasserin die Bearbeitungstechnik Werfels in seinen Verdi-Adaptionen, die er als Übersetzung nicht des Librettotextes, sondern der Musik Verdis ausgab. Damit nahm er sich das Recht oft sehr freier Nachdichtung heraus, die neue interpretatorische und dramaturgische Akzente setzte und durch nicht immer glückliche (Über-)Poetisierung den Opern höhere literarische Qualität zu geben versuchte. Dass seine Reime freilich bisweilen trivialer geraten sind als die der Originallibretti, ist von den Zeitgenossen spottend bemerkt worden, doch die Verfasserin hält sich mit der Kritik an Werfels Verfahren sehr zurück. Überzeugend weist sie nach, wie stark er – zumal in seinem Versuch einer vorsichtigen Aktualisierung der Gestalten und Konstellationen des Librettos – den Intentionen des Regietheaters der zwanziger Jahre folgte, die nun vom Schauspiel auf die Opernbühne übertragen werden sollten.

Die Verdi-Renaissance wird von der Verfasserin als Reaktion auf die seinerzeit viel beredete „Opernkrise“ gedeutet, die mit dem abnehmenden Interesse am wagnerschen Musikdrama in den zwanziger Jahren einerseits und der „Kopflastigkeit“ der zeitgenössischen Opernexperimente andererseits zusammenhing. Aus dieser Krise suchte Werfel – welcher der Neuen Musik, die er in seinem Verdi-Roman in dem Neutöner Mathias Fischböck personifizierte, überaus kritisch gegenüberstand –, durch die Rehabilitation und Wiederbelebung Verdis einen Ausweg: Revolution des in die Krise geratenen Musiktheaters durch Rückgriff auf die Vergangenheit. Die Verfasserin bringt dieses Konzept fes-

selnd mit Hofmannsthals Idee einer „konservativen Revolution“ in seiner Rede „Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation“ (1927) in Verbindung. Damit trifft sie in der Tat wohl den Kern der von Werfel dominierten Verdi-Renaissance. Mautners Monographie ist jedenfalls die überzeugendste Darstellung dieser für das Musikleben der Weimarer Republik und das moderne Verdi-Bild so folgenreichen Bewegung. Sie hat die gute Chance, ein Standardwerk zu werden.

(August 2002)

Dieter Borchmeyer

*ANNAKATRIN TÄUSCHEL: Anton Rubinstein als Opernkomponist. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2001. 295 S., Abb., Notenbeisp. (studia slavica musicologica. Band 23.)*

Eine Arbeit über den Komponisten, Klaviervirtuosen, Dirigenten, Lehrer, Konservatoriumsgründer und polyglotten Weltenbürger Anton Rubinštejn ist in Deutschland überfällig. Aber wo beginnen, angesichts der vielen Facetten dieser Musikerpersönlichkeit? Der einstmals spektakuläre Ruhm Rubinštejns hat den Künstler und sein Werk nicht vor dem Vergessen bewahrt. Um diesem Missstand ein Ende zu setzen, hat Annakatrin Täuschel jetzt nachdrücklich einen Anfang gewagt und sich zunächst dem Operschaffen und damit einem wichtigen Ausschnitt aus Rubinštejns kompositorischem Œuvre zugewandt.

Vor einem solchen Projekt steht naturgemäß die Aufarbeitung des Materials. Da die notwendigen Quellen höchst zerstreut und zum Teil schwer zugänglich sind, wählt Täuschel den lesefreundlichen Ansatz, die recherchierten Fakten möglichst umfassend in ihr Buch zu integrieren. Sinnvollerweise resümiert sie zunächst die Biographie Rubinštejns, bevor sie sich der Entstehungsgeschichte der zu behandelnden Bühnenwerke und schließlich einer „Typologie der Opern“ widmet. Dieses zentrale dritte Kapitel ist das umfangreichste der Arbeit. In seiner Verbindung von Librettoforschung und Rollencharakteristik ist es vorwiegend dramaturgisch ausgerichtet und versucht überdies eine Einordnung Rubinštejns in operngeschichtliche Zusammenhänge. Das macht eine Gruppierung der Werke unvermeidlich, und so untersucht Täuschel den *Dämon* unter den Aspekten der Psychologisierung und der Privatisierung, *Die*