

stand bemühen, um zu bedauern, dass im standardisierten Briefkopf stets nur Adressat(in) samt Wohnort, nicht aber Briefdatum und Absendeort genannt werden. Das ist besonders misslich, weil Lindpaintners Briefe meist erst abschließend datiert sind. Wenig kohärent verfährt die Edition, die das auf S. 8 skizzierte Kommentierungsprinzip nicht durchhält, bei Personenkommentaren. Warum gibt es beispielsweise eine Anmerkung zum Adressaten von Nr. 228, nicht aber zu demjenigen von Nr. 210 (beide jeweils erstmals genannt)? Warum erhält in Nr. 199 Flötist Keller einen Kommentar, nicht aber in Nr. 156 die Sängerin Schröder, bei der es sich, wie das Personenregister enthüllt, um Wilhelmine Schröder-Devrient handelt? Unsystematisch bleibt auch die orthographische Regulierung und Erschließung von Namen. Dass das Personenverzeichnis den auf S. 329 erwähnten „genialen Virtuosen Berhalter“ als Beerhalter, den auf S. 176 genannten Herrn Rökl als Roeckel und Calliwoda (S. 220) natürlich als Kalliwoda registriert, muss man als Leser selbst wissen oder eruieren. Mit Kommentaren zum Briefkontext ist Nägele ebenfalls sparsam, so dass man vielfach auf die Parallel-Lektüre seiner Dissertation angewiesen ist (was vielleicht verkaufsstrategisch, nicht aber editorisch überzeugt). Ähnlich ist es mit manchen Abbildungen: Der hochinteressante Programmzettel des ‚historischen‘ Konzertes vom 25. Dezember 1824, das Lindpaintner leitete, ohne als Dirigent genannt zu sein, erhält im Briefband nichts als die Legende „Konzertzettel“ samt Standortnachweis (S. 90). Da keiner der Briefe das besagte Konzert erwähnt, muss man abermals Nägeles Dissertation (S. 152 f.) konsultieren, um die Abbildung einordnen und würdigen zu können. So ist die Briefausgabe musikhistorisch und institutionengeschichtlich zweifellos willkommen und Nägeles Lindpaintner-Kompetenz unbestritten. Doch die Leser müssen Aufgaben erledigen, die eigentlich Hausaufgaben des Herausgebers gewesen wären.

(März 2003)

Michael Struck

HANS-CHRISTIAN TACKE: *Johann Gottlob Töpfer (1792–1870). Leben – Werk – Wirksamkeit.* Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. XXI, 497 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Orgelwis-

senchaftlichen Forschungsstelle im Musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität, Münster. Band 22.)

Dieses Buch war seit langer Zeit schon fällig, nicht nur wegen der ständigen Wiederentdeckung und Aufwertung alles dessen, was mit Orgel und Orgelmusik im 19. Jahrhundert zusammenhängt. Als 22. Veröffentlichung der Orgelwissenschaftlichen Forschungsstelle Münster geht diese Dissertation über den bislang üblichen Rahmen (Schwerpunkt Westfalen) hinaus und setzt vereinzelte Forschungen fort, die vor 1989 aus Gründen der Quellenzugänglichkeit auf dem Gebiet der DDR erfolgt waren oder später als Diplomarbeiten (Weimar, Bonn) auf dieses Buch hin präludivierten. Nach dem einleitenden biographischen Kapitel wendet sich Tacke der Weimarer Stadtkirchenorgel zu (Trampeli 1813), deren Misslingen für Töpfer den unmittelbaren Anlass bot, sich mit Orgelbau- und Reparaturfragen zu befassen. Daran schließen sich zwei gründliche Kapitel über Töpfer als Orgelbautheoretiker (III) und -sachverständiger (IV) an. Im dritten Kapitel werden Töpfers Versuchsreihen sowie die daraus abgeleiteten Konsequenzen für die Pfeifenmensurierung eingehend (und vor allem auch lesbar) dargestellt; ihre Anwendungen en praxi bilden den höchst aufschlussreichen Kernpunkt des 4. Kapitels. Besonders zu begrüßen ist, dass Töpfer auch als Komponist gewürdigt wird (Kap. VIII, dazu Kap. X mit dem Werkverzeichnis und Kap. XV mit einem Notenanhang, der auf 60 Seiten komplette Werke – meist c. f.-Bearbeitungen – bringt). Das Quellen- und Literaturverzeichnis dürfte an Ausführlichkeit kaum zu überbieten sein. Alles in allem eine wissenschaftlich hieb- und stichfeste Arbeit, die zugleich als „Lesebuch“ für Historiker und Praktiker attraktiv ist.

(Januar 2003)

Martin Weyer

FRANZ LISZT: *Sämtliche Schriften. Band 1: Frühe Schriften.* Hrsg. von Rainer KLEINERTZ, kommentiert unter Mitarbeit von Serge GUT. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2000. XVII, 684 S., Abb., Notenbeisp.

Mehr als hundert Jahre nach der unvollständigen und von willkürlichen Eingriffen in die Originaltexte geprägten Ausgabe der Schriften Franz Liszts von Lina Ramann erscheint seit

1989 die neue auf neun Bände angelegte historisch-kritische und vollständige Ausgabe seiner *Sämtlichen Schriften* „in den von ihm selbst für den Druck bestimmten Fassungen“ (S. IX). Nun hat Rainer Kleinertz den ersten Band (nach)geliefert, der wegen seiner besonders komplizierten Textherstellung längere Bearbeitungszeit verlangt haben mag als die bisher erschienenen Bände 3–5. Es handelt sich um sämtliche Schriften Liszts aus seiner Vor-Weimarer Zeit. Der besondere Wert und Reiz der Ausgabe: Liszts Schriften werden in einer französisch-deutschen Parallelausgabe präsentiert. Paris, die „Hauptstadt des neunzehnten Jahrhunderts“, mit Walter Benjamin zu reden, ist mit seinen Salons und Journalen, seinem Opern-, Konzert- und Literaturbetrieb, seiner politischen und sozialen Dynamik auch das Zentrum dieses Bandes. Inmitten des Stimmengewirrs des Pariser Lebens sucht der „musicien poète“ Liszt seinen Standort zu finden. Und dieser Standort ist nicht nur ein musikalischer. Liszt gehört jener neuen ‚sentimentalischen‘ Musikergeneration an, die in den Spuren der deutschen und französischen Romantik nach einer Vereinigung der Künste strebt, für Literatur und bildende Kunst zumindest in der Theorie und der eigenen Schriftstellerei – und diese gehört nun unbedingt zum Selbstverständnis und zur Selbstdarstellung des Musikers – das gleiche Interesse aufbringt. Musterbeispiele dafür sind die im Mittelpunkt des vorliegenden Bandes stehenden Reisebriefe Liszts – die *Lettre d'un voyageur à George Sand* und die erstmals hier als geschlossenes Werk präsentierten *Lettres d'un bachelier ès-musique* („Briefe eines Bakkalaureus der Tonkunst“) –, die in der Nachfolge der *Italienischen Reise* Goethes, der *Reisebilder* seines Freundes Heinrich Heine – an ihn ist auch einer der schönsten dieser Briefe adressiert – und unmittelbar der *Lettres d'un voyageur* von George Sand stehen, deren eine an ihn selber gerichtet ist. Sie entwerfen ein kulturelles und kulturkritisches Panorama der besuchten Orte und Landschaften, wobei Liszt sich besondere Mühe gibt, exakte Beschreibungen von bedeutenden Kunstwerken wie der *Assunta* von Tizian oder des *Perseus* von Benvenuto Cellini zu bieten, um zu demonstrieren, dass er eben alles andere als Nur-Musiker ist. Das scheint ihm um so notwendiger, als der Musiker in der französischen

Gesellschaft im Vergleich mit anderen Künstlern als „subaltern“ (Liszts eigenes Wort) angesehen wurde. Selbst er, der weltberühmte Virtuose, musste oft genug erfahren, dass seine Kunst für die Gesellschaft nicht viel mehr war als ein mit Herablassung quittiertes Amusement. In seiner Schrift *De la situation des artistes, et de leur condition dans la société* ist er diesem Problem eingehend nachgegangen. Mit seinen Vorschlägen zur Reform des französischen Musiklebens sucht er der beschriebenen Misere Herr zu werden. Sie gipfeln in der Idee einer „musique humanitaire“, die Theater und Kirche vereinigt und auf einen neuen Gesellschaftszustand vorbereitet, der deutlich Züge der Lehre Saint-Simons trägt. Was Heine für die deutsche Philosophie und Literatur zu leisten suchte – beileibe nicht mit dem Erfolg, den er sich wünschte –, das sollte Franz Liszt für die Musik auf grandiose Weise gelingen: die Vermittlung zwischen deutscher und französischer Tradition im Rahmen eines europäischen Kulturbewusstseins, als „Weltliteratur in Tönen“ im Geiste der goetheschen Weltliteraturidee. Erst durch ihn etwa wurde Schumann in Frankreich heimisch. Sein musikalischer Kosmopolitismus kannte keine nationalen Grenzen. Doch nicht nur als musikalischer Vermittler trat er in Erscheinung. Seine Schriften sind durchzogen von Zitaten und Anspielungen auf deutsche Literatur, auf Goethe, Schiller, aber selbst auf Grillparzer, dessen Namen wohl selbst der gebildetste Franzose bis dahin nicht kannte. Franz Liszt verkörperte ein Europa als Spannungsfeld nationaler Kulturen, die sich wechselseitig befruchteten – gewiss nicht jenes ökonomisch-administrativ nivellierte und globalisierte Europa der Gegenwart. Der Textteil des Bandes gliedert sich in drei Teile: Der erste enthält die Reformschrift *De la situation des artistes*, der zweite die Reisebriefe, der dritte Aufsätze, Rezensionen und Konzertkritiken aus den Jahren 1836–1841, wobei die Artikel über Paganini – Liszts Ideal und Idol des Virtuosen –, Berlioz, Chopin, seinen Konkurrenten und Intimfeind Thalberg, Alkan und Schumann von besonderem musikhistorischen und -ästhetischen Erkenntniswert sind. Die vorliegende Edition mit ihrem vorzüglichen Überblicks- und akribischen Stellenkommentar sowie ihrem dokumentarischen Anhang ist das Muster einer kommentierten kritischen Aus-

gabe. Schade nur, dass ein Personenregister fehlt, auf das wir bis zum Abschluss der Ausgabe warten müssen. Doch das ist allenfalls ein marginaler Einwand gegen diese vorbildliche, wirklich ‚ultimative‘ Edition der frühen Schriften Liszts.

(August 2003)

Dieter Borchmeyer

*ANNA HARWELL CELENZA: The Early Works of Niels W. Gade. In Search of the Poetic. Aldershot u. a.: Ashgate 2001. 251 S., Abb., Notenbeisp.*

Wissenschaftliche Arbeiten zum Frühwerk eines Komponisten stellen nicht nur eine Herausforderung dar, sondern unterliegen auch einem besonderen Anspruch. Denn während von der Position des „Spätwerks“ aus die bereits vollzogene Jahrzehnte umfassende stilistische Entwicklung und ästhetische Positionierung sich meist relativ klar beschreiben lässt und in der Monographie eines „Meisterwerkes“ dieses selbst im Mittelpunkt steht, ist für die früheste schöpferische Phase eines Komponisten der zu betrachtende Kontext in aller Regel viel weiter zu fassen. Zu ergründen wären die kulturellen Rahmenbedingungen im Allgemeinen wie auch die Situation des Musiklebens einer Stadt oder einer Region im Detail, um die Aneignung handwerklicher Fähigkeiten, aber auch bestimmter Ideen und Modelle sowie deren schöpferische Reflexion angemessen zu deuten. Als Ausgangspunkt dafür werden wohl immer die zur Verfügung stehenden Skizzen, Fragmente und auch vollendeten Kompositionen sowie andere, meist rare Dokumente und Briefe zu dienen haben – ohne dabei den zu teleologischen Sichtweisen neigenden Blick zu stark auf Späteres zu fixieren.

Dieser Gefahr erliegt Anna Harwell Celenza mit ihrer dem „Frühwerk“ von Niels W. Gade gewidmeten Studie, die auf einer 1994 in den USA eingereichten Dissertation basiert, nicht. Vielmehr deutet das Inhaltsverzeichnis einen weiten Bogen an, in dem biographische, werk-spezifische und auch politische Aspekte mit wechselnden Akzentverschiebungen durchmessen werden. So steht im ersten Teil des Buches („The Formative Years [1817–38]“) der frühe Werdegang und die ästhetische Ausrichtung Gades im Zentrum, im zweiten („In Search of the Poetic [1839–42]“) rückt das mu-

sikalische Schaffen in den Mittelpunkt. Der dritte Teil wirkt hierzu ergänzend („Gade and Danish Nationalism“).

Angelpunkt der Studie bildet Gades sogenanntes „Tagebuch“ – jenes Heftchen, in dem auf wenigen Seiten zwischen dem 31. Juli 1839 und Oktober 1841 vollständige Strophen oder auch nur einzelne Verse als poetische Entwürfe zu mehreren Werken notiert und Stichworte zur musikalischen Gestaltung ergänzt, allerdings nicht immer vollständig in Partitur umgesetzt wurden. Überblickt man indes die nachfolgenden, den einzelnen Werken und Werkgruppen gewidmeten Kapitel, könnte der Eindruck entstehen, Celenza sei der Faszination dieses bemerkenswerten Dokuments und Gades eigenem Motto („Formel hält uns nicht gebunden, unsre Kunst heißt Poesie“) erlegen. Denn sie setzt das Tagebuch nicht nur zu Robert Schumanns Poetik in Beziehung, sondern konzentriert sich nahezu ausschließlich auf die Frage der musikalischen Realisation der Vorwürfe. Ehrlicherweise wird dieser eine Aspekt, der für Gades künstlerische Entwicklung nicht zu unterschätzen ist, zwar schon im Untertitel der Arbeit angedeutet (*In Search of the Poetic*), doch bleiben damit kompositionstechnische und stilistische Fragestellungen, die man mit „Frühwerken“ als Dokumente eines mehr oder weniger rasch voranschreitenden Aneignungsprozesses verbindet, auf der Strecke. Dies erweist sich etwa im ausführlichen Kapitel zur Kammermusik als fatal, in dem trotz der im Detail skizzierten Voraussetzungen die aus der zweiten Hälfte der 1830er-Jahre stammenden Einzelsätze mit nur wenigen Zeilen gewürdigt werden, obwohl sie doch den Ausgangspunkt bilden für „the emergence of what might be best described as a romantic manner“ (S. 52) – das *Allegro* (1836) für Streichquartett, das bereits 1995 im Rahmen der *Gade-Gesamtausgabe* erschien, wird von Celenza noch immer als „never published“ bezeichnet (ohnehin fehlt jeder Hinweis auf dieses Editionsprojekt!), der einzelne Satz für Streichquintett (1837) erfährt lediglich hinsichtlich seiner Besetzung eine knappe Diskussion. (Statt des von Celenza zu Recht selbst bezweifelten Verweises auf das zu jener Zeit noch unveröffentlichte Schubert-*Quintett* wäre ein noch viel weiter zurückreichender Fingerzeig auf Boccherini angebracht gewesen.) Die aufwendigen, mehrere Seiten