

der musikalischer Idiome im Schaffen Dvořáks (S. 11) und stellt eine interessante, auch über Dvořák hinaus bedeutsame Hypothese auf: „So much of what we call influence is in reality a dialogue between masters reaching back for centuries. We understand that Beethoven comments on the works of Bach and Mozart, and that Brahms carries on discussions with Palestrina, Buxtehude, Haydn, and Beethoven. Dvořák's dialogues, commentaries, and annotations involve among others Beethoven, Smetana, Mozart, Schubert, and Brahms“ (S. 219 f.). Dvořáks Abkehr von der absoluten Musik nach der Rückkehr aus den USA wird als Ausdruck eines neu gewonnenen Selbstbewusstseins gewertet: In den USA war er erstmals der angesehenste lebende Komponist im Lande und nicht der zweite Mann hinter Bedřich Smetana oder Johannes Brahms; endlich fühlte er sich frei zu komponieren, was er wollte, auch wenn er damit Hanslick oder den Verleger Simrock vor den Kopf stieß (S. 224).

Beckermans Wertschätzung für Dvořák könnte gar nicht höher sein: „He is no second-tier master but rather the equal of Wagner, Beethoven, and Brahms“ (S. 21). Aber Hagiographie ist seine Sache nicht. Deutlich wird dies im Schlusskapitel „The Hidden Dvořák“. Der Mensch Dvořák, den man sich gemeinhin als unauffälligen Kleinbürger vorstellt, erscheint hier gebrochen. Beckerman arbeitet Dvořáks Alkoholproblem und seine zeitweise bedrohliche Agoraphobie heraus. Seine wichtigste Quelle sind – auch an anderen Stellen des Buches – die bisher nur auszugsweise veröffentlichten Erinnerungen von Josef Kovařík, Dvořáks engstem Vertrauten in Amerika. Sie befinden sich im Besitz des tschechischen Dvořák-Forschers Jarmil Burghauser.

Leider nimmt Beckerman ausschließlich Literatur in englischer und tschechischer Sprache zur Kenntnis, und die regelmäßige Verwendung von Ausdrücken und Redewendungen, die der Rezensent in seinem Wörterbuch (*Canadian Oxford Dictionary*, Toronto 1998) als „informal“ oder sogar als „slang“ gekennzeichnet fand, erschwert für Nicht-Amerikaner das Verständnis. Das Herunterladen der für den Wissenschaftler doch unverzichtbaren Notenbeispiele ist umständlich. Die „melodramas“ (Deklamationen) suchen eher zu überreden als zu überzeugen. Immerhin beweisen sie aber,

dass eine Begleit-CD Perspektiven eröffnet, die dem klassischen Printmedium verschlossen bleiben. Überhaupt ist die CD ein klarer Gewinn, und trotz aller Bedenken besteht kein Zweifel daran, dass Beckerman mit *New Worlds of Dvořák* seinen Ruf als führender Dvořák-Forscher Amerikas eindrucksvoll untermauert.

(Juni 2003)

Albrecht Gaub

MANUELA SCHWARTZ: *Wagner-Rezeption und französische Oper des Fin de siècle. Untersuchungen zu Vincent d'Indys „Fervaal“*. Sinzig: Studio 1999. 361 S., Notenbeisp. (*Berliner Musik Studien. Band 18.*)

Ist „Wagnérisme“ tatsächlich ein primär literaturhistorischer Begriff? Sind es tatsächlich zunächst literarische Arbeiten, die den Begriff des Wagnérisme überhaupt rechtfertigen? Manuela Schwartz geht dieser Frage nach und enttarnt sie als revisionsbedürftig. Wagnérisme, so Schwartz, müsse als „zentrale Kategorie zur Analyse der französischen Oper“ (S. XVI) des Fin de siècle rehabilitiert werden.

Voraussetzungen dafür schafft Schwartz, indem sie akribisch Dokumente auswertet, die die Auseinandersetzung mit dem Gesamtphänomen Richard Wagner in Frankreich in den Jahren zwischen 1869 bis 1914 beschreiben. Zur Verfügung standen ihr dabei auch zahlreiche private Archive, so dass sie sich ergebnisreich auf bislang unpubliziertes Material stützen kann. Die vielen Parameter, die die Autorin dabei mit einbezieht, lässt ihr Plädoyer für einen musikalischen Wagnérisme (neben dem unwidersprochenen literarischen) überzeugend werden. Schwartz führt etwa Aufführungszahlen und die Aufführungsqualität von Wagners Opern auf Pariser Konzert- und Opernbühnen an, beschreibt die bislang unbeachtet gebliebenen, nichtsdestoweniger höchst einflussreichen Wagner-Séancen in den privaten Salons, thematisiert Übersetzungsfragen (sowohl der Bühnenwerke als auch der theoretischen Schriften), beleuchtet Wagner als Gegenstand der musikalischen Ausbildung und widmet sich nicht zuletzt auch den persönlichen Auseinandersetzungen mit Werken Wagners durch französische Komponisten, eingeschlossen den zahlreichen „Pilgerreisen“ nach Bayreuth und München.

Dieses Detailwissen ist notwendig, um die Tragweite jener Debatten um Wagner zu begreifen, die in diesen Jahren ebenso polemisch wie vehement geführt wurden. Denn Wagner, der in Frankreich „primär politische Bedeutung“ hatte und „erst in einem zweiten Schritt [...] musikhistorische Relevanz“ (S. 18) besaß, polarisierte die Meinungen: In den 1870er-Jahren galten Wagner-Aufführungen in Paris als anti-patriotisch (während andere deutsche Komponisten durchaus aufgeführt wurden). In der letzten Dekade des 19. Jahrhunderts hingegen findet das sich entspannende deutsch-französische Verhältnis auch in den Aufführungszahlen wagnerscher Musikdramen seinen Niederschlag.

Den Fokus trichterförmig von der öffentlichen Rezeption über die Auseinandersetzung der französischen Komponisten allgemein bis zu d'Indys konkretem Fall, seiner Oper *Fervaal*, auszurichten, birgt zwar die Gefahr von Redundanzen, ist aber insofern überzeugend, als allein vor dem Hintergrund der allgemeinen Stimmung für oder gegen Wagner die Reaktionen der französischen Komponisten nachvollziehbar werden: warum Wagner um die Jahrhundertwende für zahlreiche französische Komponisten zum handfesten Problem wird – seine Musikdramen sind nun nicht mehr „revolutionär“ sondern „à la mode“ – oder warum sich etwa Debussy während seiner Arbeit an *Pelléas et Mélisande* von Wagner abwendet, und dabei doch ohne Wagner-Rezeption nicht denkbar ist.

Dass Schwartz im zweiten Teil ihres Buches d'Indy und seine Oper *Fervaal* in den Mittelpunkt rückt, wird plausibel durch die enge Verstrickung d'Indys in die Diskussionen um den Wagnérisme: „Kaum ein anderer französischer Komponist hat in vergleichbarem Umfang und in vergleichbarer Vielfalt Schriften hinterlassen, die wesentliche Aussagen zu den drei Aspekten der Wagner-Rezeption – sein Werk, seine öffentliche Rezeption in Frankreich und die individuelle kompositorische Umsetzung seines Stils – enthalten“ (S. 107).

Schwartz gelingt es, unter dem notwendigen Blick auf Details nicht den Gesamtzusammenhang aus den Augen zu verlieren. Und so liest sich das Buch einerseits als minutiöse Detailstudie, andererseits als umfassende Deutung eines weitverzweigten und vielschichtigen Phä-

nomens, das für die französische Musikgeschichte des Fin de siècle von eminenter Bedeutung war.

(Juli 2003)

Melanie Unseld

MEINHARD SAREMBA: *Leoš Janáček. Zeit – Leben – Werk – Wirkung. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 455 S., Abb., Notenbeisp.*

Seit Jaroslav Vogels Monographie über Leoš Janáček von 1958 ist in deutscher Sprache keine so umfassende Studie mehr über den als sperrig geltenden tschechischen Komponisten veröffentlicht worden. Schmalere Bücher über Janáček – etwa die interessante Arbeit von Detlef Gojowy aus dem Jahr 2000 (vgl. *Mf* 53, 2000, S. 480) – haben Janáček zwar nie ganz aus dem publizistischen Blickfeld geraten lassen, dennoch bestand immer ein auffälliges Ungleichgewicht zwischen der durchaus beachtlichen Popularität seiner Werke (zumindest auf den internationalen Opernbühnen) und einem schmerzlichen Vakuum in der deutschsprachigen Janáček-Literatur. Sollte der wissenschaftlich-publizistische Zugang zu Janáček in der Tat noch sperriger sein als der zu seiner Musik?

Sarembas umfangreiche Monographie nähert sich von mehreren Seiten seinem Sujet. Eine ausführliche Zeittafel skizziert zunächst politische wie kulturelle, private wie künstlerische Ereignisse in einem weiten zeitlichen Radius um Janáčeks Lebenszeit (1854–1928). Nach einem essayistischen Porträt über den „Künstler als unbekanntes Wesen“ geht Saremba zu einem chronologisch-ausführlichen Gang durch dessen Lebensgeschichte über. Abgeschlossen wird der Band durch den Abdruck von Interviews mit Janáček (aus den Jahren 1906–1928), Interviews mit ausgewiesenen Janáček-Kennern (Rafael Kubelik, Charles Mackerras und Gerd Albrecht) sowie einen detaillierten Anhang.

Saremba beschreibt detailgenau und sichert sich häufig mit ausführlichen Zitaten ab. Er konsultiert verdienstvollerweise vor allem auch jene Dokumente, die erst seit kurzer Zeit zugänglich sind, und lässt sie ausführlich zu Wort kommen: etwa die Memoiren von Janáčeks Ehefrau Zdenka oder die Briefe an Kamilla Stösslová, jener Frau, die Janáček zu seinem intensiven Spätwerk inspirierte. Dies erlaubt einen neuen Blick auf den Menschen