

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 (zumal 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

Janáček. Dass Saremba jedoch derart auf der „Sperrigkeit“ des Charakters besteht, er immer wieder von „heftigen Dissonanzen“ spricht, die dieser mit seiner Umwelt gehabt habe, irritiert: Welcher Komponist ist bislang so ostinat auf seine charakterliche Integrität abgeklopft worden? Würde dabei etwa Richard Wagner, dessen Entscheidung für Cosima von Bülow im Übrigen wesentlich folgenreicher war als jene „Beziehung“ zwischen Janáček und Stösslová, bestehen können? Oder anders gefragt: Muss man ein schwieriges Wesen nachweisen, um eine sperrige Musik zu rechtfertigen, die doch eigentlich nur eines im Sinn hat: Individualität und Modernität?

Sarembas Hinweise in Sachen Musik werden so manche vor den CD-Spieler oder ins Konzert locken: Vieles gibt es aus dem Œuvre Janáčeks noch zu entdecken, und Saremba lässt für viele dieser unbekannteren Werke Raum. Überhaupt wechselt der Autor geschickt zwischen biographischen Ereignissen, Werkbetrachtungen, ästhetischen Gedanken, kulturhistorischen Einschüben und auch politisch-zeitgeschichtlichen Exkursen. Diese Mischung scheint gerade bei Janáček eine gelungene, gibt es doch vieles, was durch die langjährige Barriere des Eisernen Vorhangs hierzulande in Vergessenheit geraten, wieder zu benennen ist. So entsteht ein Leselabyrinth, das im besten Falle eine wichtige Lücke nicht nur für die Janáček-Forschung, sondern auch in Sachen tschechisches Musikleben hätte schließen können. Allein, Saremba vertut hier seine Chance, die Fülle des Materials war offenbar nicht zu bändigen: Einerseits wiederholt sich Saremba mehrfach (ohne dass dahinter eine dramaturgische Intention zu erkennen wäre), andererseits nimmt er sich für so manchen interessanten Gedanken zu wenig Raum. So fällt einiges gelegentlich allzu oberflächlich aus (etwa der Janáček-Puccini-Vergleich, S. 171 f.). An einigen Stellen wäre darum weniger mehr gewesen.

So verdienstvoll die Intention des Buches, so diskussionswürdig ist es in den Details. Vollends überflüssig sind Fehler, die sich nicht nur in so manche Namensschreibweise, sondern auch in wichtige Einzelheiten eingeschlichen haben: Steva und Laca sind nicht die Halbbrüder Jenufas (wie S. 153 behauptet wird), sonst hätten wir es in Janáčeks berühmtester Oper tatsächlich mit einem Inzest-Drama zu tun. Fazit:

Das Kapitel Janáček ist keineswegs abgeschlossen, und es bleibt zu hoffen, dass bis zur nächsten Monographie nicht wieder ein halbes Jahrhundert verstreichen muss.

(Juni 2003)

Melanie Unseld

*MICHAEL GASSMANN: Edward Elgar und die deutsche symphonische Tradition. Studien zu Einfluß und Eigenständigkeit. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2002. XII, 335 S., Notenbeisp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 27.)*

Die Frage, ob Edward Elgar ein typisch britischer oder ein besonders nicht-britischer, der deutschen Tradition nahe stehender Komponist sei, ist ein zentrales Problem der Rezeptionsforschung britischer Musikgeschichte um 1900; Edward J. Dent's ästhetische Wertung Elgars (in Adlers *Handbuch der Musikgeschichte*, 21929), die in Britannien seinerzeit einen Aufschrei der Empörung verursachte, hat bis heute kaum etwas von ihrer Brisanz verloren (vgl. *BMS News* 90/2001, S. 162). Daher ist das von Gassmann in seiner Freiburger Dissertation des Jahres 2000 gewählte Thema (leider ohne Bezugnahme auf Dent) von nicht unwesentlicher Bedeutung. Bedauerlicherweise hinterlässt Gassmanns Arbeit in gerade dieser Hinsicht einen äußerst zwiespältigen Eindruck. Einige Gedanken Gassmanns werden zweifellos intensiv ausgearbeitet, die Einzelbetrachtungen besitzen Tiefe und sind sorgsam und mit offenkundigem Wissen um die Materie geschrieben. Eine umfassendere Untersuchung bleibt aber, angeblich aufgrund mangelnden Quellenmaterials (S. 7), aus. Schon Gassmanns Grundthese, dass sich „Elgar [...] zum zwar an deutschen Vorbildern geschulten, aber dennoch eigenständigen Symphoniker“ entwickelt habe, ist zumindest extrem diskussionswürdig und kann auf keinen Fall das zeitgenössische Schaffen anderer Länder vollständig ausblenden, insbesondere, wenn andererseits ein von Elgar anscheinend kaum rezipierter Brief über die Bedeutung Mahlers ungekürzten Abdruck erfährt (S. 198–201). Vor allem aber kann Elgar nicht als einziger Symphoniker in Großbritannien dargestellt werden (und die Ausblendung seines historischen Umfelds durch bevorzugte Befassung mit Primärquellen hat eben diesen Effekt) – gerade in den Jahren um 1900 erlebte