

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. Dents 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

Großbritannien eine „Musical Renaissance“, deren Existenz wohl bekannt ist, die aber auf dem Gebiet der Symphonik auch hier unberücksichtigt bleibt. Gassmann betont, dass er anhand von „Elgars Auseinandersetzung mit der deutschen Symphonik [die] spezifische Qualität“ seines Personalstils aufzuzeigen bestrebt sei (S. 7); damit unterstellt er, dass die „spezifische Qualität“ seines Personalstils noch nie erschöpfend behandelt worden sei (was unrichtig und nur mit Blick auf intensive Befassung mit den von Gassmann ausgewählten Quellen in der Tat noch nie geschehen ist). Gleichzeitig schließt Gassmann vergleichende harmonische oder instrumentationstechnische Untersuchungen aus und befasst sich ausschließlich mit „der Untersuchung der Funktionsverschiebungen zwischen formaler Architektur und motivisch-thematischem Gewebe“ (S. 7).

Gassmann befasst sich intensiv mit einigen von Elgars symphonischen Werken – andere lässt er ohne Angabe von Gründen weg. (Die „Chorsinfonie“ *The Black Knight* lässt er ebenso aus wie das fast vollständig erhaltene Particell der teilweise sogar orchestrierten *Dritten Sinfonie* – entsprechend ignoriert er auch die zentralen Äußerungen etwa Anthony Paynes, die die Elgar-Forschung in den vergangenen zehn Jahren enorm voran gebracht haben; ob das *Violinkonzert* oder *Introduction and Allegro* für Streicher für das Thema relevant sein könnten, wird nicht diskutiert.) Zentral werden damit teilweise Gedanken, die keineswegs neu sind (etwa wie wichtig Schumann, Brahms und Strauss für Elgar gewesen sind) – allerdings von Gassmann sorgsam mit Evidenz untermauert. Der umfassende Abdruck des „Credo“ nach Ausschnitten aus Beethoven-Symphonien (S. 27–45) ist loblich, auch wenn nicht nachvollziehbar ist, warum in diesem Fall das Facsimile veröffentlicht wird, im Falle des Symphonieentwurfs nach Mozart (S. 61–69) aber nur eine Transkription. Der II. Hauptteil scheint auf den ersten Blick neue Perspektiven aufzustoßen – mit ausführlichen Betrachtungen zu Elgars Wagner- und Strauss-Rezeption und einem direkten Vergleich von Schumanns *Études symphoniques* op. 13 und Elgars *Variations on an Original Theme* op. 36 (Letztere basierend auf Ideen Julian Rushtons). Gleichwohl enttäuscht der dritte Teil, ganz besonders infol-

ge des Weglassens einer Diskussion des Materials von Elgars *Dritter Symphonie*, die an nicht unwichtiger Stelle, aber bloß als Intermezzo, angesprochen wird (S. 197).

Zum Schluss einige Worte zur wissenschaftlichen Sorgfalt der Arbeit: Schon das Zitat S. X, mit dem Gassmann seine Ausführungen eröffnet, wird nicht durch einen entsprechenden bibliographischen Nachweis gestützt (weitere ähnliche Zitationen folgen, etwa auf S. 250). Ähnliche Mängel durchziehen das gesamte Buch – hier sei nur das Fehlen eines Registers und die zahllosen Fehler in der kargen Bibliographie erwähnt – zum Beispiel heißt die Institution Crystal Palace, nicht Chrystal Palace (S. 332). Die Behauptung „Eine deutsche Elgar-Forschung existiert nicht“ (S. 3) übertreibt, wenn auch nur geringfügig: Naturgemäß gibt es nicht viel, aber es gibt eben mehr als Gassmann offenbar bibliographisch erfasst hat. Relevant gewesen wäre etwa Andreas Friesenhagens Studie zu Elgars Kompositionstechniken im Rahmen seiner Arbeit über *The Dream of Gerontius* (Köln-Rheinkassel 1994), daneben eine Reihe von Zeitschriftenaufsätze verschiedener Autoren. Ähnlich ist die Situation bei britischer Literatur zum Thema: Auch hier wurden einige Bücher (etwa von Ian Parrott, aber auch Anthony Paynes Studie zur *Dritten Symphonie*) und zahlreiche wichtige Aufsätze (etwa von Mikael Garnaes, Gregory Murray, David Cox, Daniel Gregory Mason, Henry Cope Colles oder Ernest Newman, selbst Christopher Kent, einem der wichtigsten neueren Autoren zu Elgar überhaupt) ignoriert. Zuletzt mag gefragt werden, ob Gassmann wohl für alle geschützten Abbildungen (ganze Partiturseiten noch lieferbarer Notendrucke, Manuskriptseiten im Besitz der British Library) Abdruckgenehmigungen eingeholt haben mag – der Rezensent hat jedenfalls keinen Nachweis gefunden.

(Juli 2003)

Jürgen Schaarwächter

ANITA KOLBUS: *Maeterlinck, Debussy, Schönberg und andere: Pelléas et Mélisande. Zur musikalischen Rezeption eines symbolistischen Dramas*. Marburg: Tectum Verlag 2001. 310 S., Notenbeisp.

Vergleichende Untersuchungen von Kompositionen, denen dasselbe Sujet zugrunde liegt,