

notwendig gewesen wäre. Zum andern ist eine wissenschaftliche Meta-Ebene zu vermissen. Der Verfasser verzichtet ausdrücklich auf sie, betont in seiner „Vorbemerkung“, dass er „keine anderen musikalischen Termini“ gebrauche „als die im Briefwechsel sowie in den Aufsätzen von Richard Strauss vorkommenden“ (S. 10). Dies – die bloße Verlängerung und Elaboration der Selbstinterpretation der Autoren – ist ein wissenschaftlich höchst anfechtbares Verfahren, durch das der Verfasser seine Monographie aus dem Kreise der wirklich bedeutenden musikdramatischen Untersuchungen von Operndichtungen, die auf eine solche Meta-Ebene nicht verzichten, im Grunde ausschließt. Das darf man trotz der vorzüglichen Einzelbeobachtungen dieses Buches bedauern. (August 2003) Dieter Borchmeyer

RUTH-MARIA GLEISSNER: Der unpolitische Komponist als Politikum. Die Rezeption von Jean Sibelius im NS-Staat. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2002. 551 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI: Musikwissenschaft. Band 218.)

Im Musikleben des NS-Staates war Sibelius ein Sonderfall. Bereits lange vor den dreißiger Jahren zählte er zu den wichtigsten zeitgenössischen Symphonikern Europas und erreichte kurz vor 1940 nicht zuletzt in den angelsächsischen Ländern den Höhepunkt seiner Beliebtheit – in den USA, einer repräsentativen Umfrage zufolge, sogar als wichtigster E-Musikschaffender der Gegenwart und überhaupt als der beliebteste Tonkünstler nach Beethoven. Nicht nur der NS-Ideologe und Journalist Alfred Rosenberg, sondern auch viele Musiker schätzten seine Werke. Das Orchester des Jüdischen Kulturbundes in Berlin spielte ihn genauso wie die Emigranten Bruno Walter und Otto Klemperer sowohl vor als auch nach ihrer Auswanderung – gleichermaßen Wilhelm Furtwängler und Herbert von Karajan.

So dürfte das spätere „Problem Sibelius“ in Deutschland und Frankreich aus der Sicht der progressivsten Moderne (Adorno, Leibowitz u. a.) tatsächlich weniger am Interesse der NS-Politiker liegen, das Ruth-Maria Gleißner in ihrer Arbeit untersucht, als vielmehr an der populistischen Definition seiner Musik als bester, zumal symphonischer Ausdruck der nord-

ischen Natur nach Grieg, den Hanslick freilich als „Brahms im Seehundfell“ (scheinbar wertneutral verniedlichend) bloßgestellt hatte. Diese Art der Rezeption wurzelte in der norddeutschen ‚Heimatabewegung‘ der Jahrhundertwende und Nordlandbegeisterung des Kaisers. Sobald die Hintergründe der Sibelius-Rezeption berücksichtigt werden, wird der Unterschied zwischen politischen und weltanschaulichen Paradigmen (eine Unterscheidung, die Ruth-Maria Gleißner übrigens nicht macht) den Äußerungen in der Presse und Konzertkritiken der Jahre zwischen 1933 und 1945 deutlich.

Genau aus diesem Grund weicht die deutsche Rezeption viel weniger von der amerikanischen ab, als gemeinhin behauptet wird. Gewiss schrieb der Hamburger Musikschriftsteller Walter Niemann in seinem *Nordlandbuch* von 1909: „In Sibelius hat finnische Kunst ihren glänzendsten Persönlichkeitsausdruck gefunden.“ Doch im gleichen Jahr meinte der in der Sibelius-Forschung sehr (in modernistischen Kreisen weniger) geschätzte Musikkritiker der *New York Times*, Olin Downes, enthusiastisch zu Sibelius: „[...] a nation becomes articulate“. Während Downes Sibelius angeblich zum amerikanischen Erfolg verhalf (und zugleich, was oft übersehen wird, andersdenkende Fachleute provozierte), gilt Niemanns Beitrag (auch sein Buch *Jean Sibelius* von 1916) als höchst umstritten und „typisch deutsch“.

Aus zwei Gründen wurde Sibelius in den frühen vierziger Jahren offiziell ein Politikum in Berlin: erstens außenpolitisch, denn Finnland war ein Verbündeter im Krieg gegen die Sowjetunion. Die deutschen Machthaber wollten das Land respektvoll „mit Samthandschuhen“ (so in Hitlers Weisung vom 23.7.1942 – zitiert bei Gleißner auf S. 85 –, einige Wochen nach seinem Finnland-Besuch am 4.6.1942) behandeln. Zweitens kulturpolitisch, weil Sibelius die Idee des Nordischen zu verkörpern schien. Bis zu einem gewissen Grad war dies freilich ein gegenstandsloser Mythos, wie im Rahmen der Wiener Tagung „Sibelius in Wien 1890–1891“ im April 2002 gezeigt wurde (organisiert durch Hartmut Krones). Ethnisch gab es Probleme, weil Sibelius (irrtümlich) für einen „reinen Finnen“ gehalten wurde. Ideologisch verursachte sein Freimaurertum in Berlin heftige Kopfschmerzen. Doch die NS-Diplomaten erkannten, dass es der einfachste und harmlo-

seste Weg war, Finnland den Hof zu machen, indem sie Sibelius als einen großen Komponisten der Gegenwart feierten. Immerhin hatte Sibelius in Leipzig denselben Verleger wie Beethoven, und war seit 1921 Mitglied der Berliner Akademie der Künste.

In dieses Geflecht von Motiven und Erwägungen führt die Historikerin und Musikwissenschaftlerin Gleißner den Leser mit Hilfe einer erstaunlichen Menge an zitierten Dokumenten ein. Ihre Quellen stammen zum Teil aus den Schätzen der Sibelius-Sammlungen in Finnland, zum Teil (und dann ist die Arbeit am überzeugendsten) aus deutschen politischen und Presse-Archiven.

Problematisch an Gleißners insgesamt glanzvoller Präsentation ist, wie wenig sie zur Kontextualisierung der Äußerungen über Sibelius in der NS-Presse beiträgt. Rudolph Stephan (der sich keineswegs nur für Großmeister engagiert) warnte vor kurzem öffentlich davor, durch Arbeiten über ‚Kleingeister‘ der NS-Zeit zur historischen Aufwertung ihrer Bedeutungslosigkeit beizutragen. Ihnen wird, wenn man nicht aufpasst und ständig auf die nicht immer offensichtlichen Probleme ihrer Argumentation hinweist, durch die Wissenschaft in der Tat ein Forum geschaffen. Gegen diese Gefahr hat sich auch Gleißner nicht ausreichend gewappnet. So liest sich ihr Buch stellenweise wie eine positivistische Sammlung einzelner Manifestationen der kleinbürgerlichen NS-Begeisterung für Sibelius, ohne dass auf die Herkunft der verwässerten ästhetischen und weltanschaulichen Kategorien in der Publizistik des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts hingewiesen und die fehlende Originalität des Enthusiasmus hinreichend klar bloßgestellt wird. Dass Gleißner hier nicht als Advokatin von Sibelius tätig sein will, zeigt sich am deutlichsten dort, wo sie die kritischen Tagebucheinträge zum Thema „Rassengesetze“ allzu einseitig mit dem Ärger erklärt, den Sibelius empfand, als er selbst von den Deutschen plötzlich als Ausländer behandelt wurde (S. 34 f.) – also vermeintlich aus Egoismus. Sein Verhältnis zu Fragen der ethnischen Herkunft war indes komplizierter.

Heikel ist die Ansicht, dass Veröffentlichungen ausgesprochener NS-Dirigenten wie Helmuth Thierfelder zu Sibelius authentisch seien, wenn sich Sibelius zu den gedruckten Passa-

gen nicht ausdrücklich kritisch geäußert hat (etwa S. 37 f.). Über Sibelius wurde jedoch so viel geschrieben, dass er die fatale Neigung hatte, nur historiographische Fehler (insbesondere bezüglich der Frage nach seinen Lehrern und Vorbildern) zu korrigieren und vieles andere zu ignorieren. Unvorsichtig ist nicht zuletzt die Vermutung, dass er Einladungen aus NS-Deutschland abwies, weil er gegen die dortige Politik auf diese Weise protestieren wollte (S. 39). Schließlich verließ Sibelius Finnland nach 1931 in keine Himmelsrichtung.

Der zünftigen Musikwissenschaft wirft die Autorin als Historikerin vor, dass „niemand es für notwendig [gehalten hat], all die klischeehaften bzw. politisch-ideologisch geprägten Vorstellungen von Sibelius und seiner Musik, die in Deutschland seit Jahrzehnten herrschten, einer ernsthaften (wissenschaftlichen) Überprüfung zu unterziehen. Es genügte bereits, daß der Komponist, wenngleich ohne aktives Zutun, im Dienste der nationalsozialistischen Machthaber gestanden hatte [sic!?] und von ihnen besonders gefördert worden war“ (S. 449). Zum einen vereinfacht die Autorin hier die Hintergründe der zeitweilig problematischen Sibelius-Rezeption auf eine an sich übliche Art und Weise (vgl. dazu das Gespräch von Reinhold Brinkmann und Wolfgang Rihm in *musik nachdenken*, Regensburg 2001), denn die Gründe für die hartnäckige Sibelius-Kritik, die sich hinter Adornos Rücken versteckt, ohne jedoch von ihm allein beeinflusst worden zu sein (auch beispielsweise Joseph Joachim mochte Sibelius nicht und hatte großen Einfluss auf die Musiker des 20. Jahrhunderts), können nicht eindimensional sein; wer so argumentiert, erklärt jüngere Generationen von Musikwissenschaftlern und -kritikern in Deutschland und z. T. weltweit für intellektuell unselbständig. Zum anderen liefert auch Gleißner die problemorientierte „Überprüfung“ nicht.

Die Stärken der Arbeit liegen in der Fülle des einfallsreich ausgewählten Materials und der Liebe zum Detail. In der Sibelius-Forschung nimmt Gleißners Buch wohl eher eine Sonderstellung ein, denn gewiss ist die NS-Zeit nicht diejenige, deren Rezeptionsgeschichte ein besonderes Desiderat dargestellt hätte – etwa mehr als die Jahrzehnte davor in Österreich und Deutschland oder gar die amerikanische

Rezeption seit Frank van der Stuckens Aufführung der *König Christian II.-Orchestersuite* im Jahr 1901. Als Studie zum Musikleben der NS-Zeit setzt die Arbeit schon allein wegen der Fülle des Materials hohe Maßstäbe und erweitert das Spektrum der „Musik in der NS-Zeit“.
(Juli 2002) Tomi Mäkelä

GERD ZACHER: *Max Reger: Zum Orgelwerk*. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: edition text + kritik 2002. 81 S., Notenbeisp. (Musik-Konzepte. Heft 115.)

Drei Aufsätze, 1973 (über op. 127), 1993 (über op. 73) und schließlich als neuer Beitrag zu der vorliegenden Publikation (über *Komm, süßer Tod* o. Op.-Zahl) geschrieben, belegen Zachers beständiges Nachdenken über Musik. Sein Zugriff ist der des Interpreten und Orgellehrers, und das merkt man auch seinen Aufsätzen an: Während man als Musikwissenschaftler gewohnt ist, spätestens bei der Überschrift die ersten Anmerkungen zu machen, fehlen solche hier gänzlich; vergeblich sucht man auch bibliographische Angaben. Aber, keine Frage: so geht's auch, vorausgesetzt, man verfügt über soviel interpretatorische Kompetenz wie der Autor. Das halbstündige Variationswerk Opus 73 wird von Zacher aufgeschlüsselt und seinen Hörern durchschaubar, ja nachvollziehbar gemacht. Dazu gehört, dass zunächst die Variationen, dann die (Schluss-)Fuge und schließlich die Introduction besprochen werden. Das Kapitel über Reger verbale Anweisungen sollte jedem Praktiker ins Gebetbuch geschrieben werden, aber auch für Musikwissenschaftler erweist sich der Interpret als gewinnbringender Analytiker und Deuter. Zugrunde gelegt wird für Opus 73 die ältere Ausgabe von Bote & Bock (1904 und 1932), nicht diskutiert wird die jüngere Reger-Gesamtausgabe (Breitkopf) mit der textkritisch problematischen, aber gleichwohl erwägenswerten Wiederaufnahme einer von Reger gestrichenen Variation durch Hans Klotz.

Ganz anders der Ansatz im Falle des Opus 127: Als „Interpretation über die Grenze“ bezeichnet Zacher die Bezugnahme des 1913 entstandenen Werkes zu Gustav Klimts Bild *Judith I* aus dem Jahre 1901. In einer „axiomatisch“ gewonnenen Analogie von Gemälde und Orgelwerk, Farben und Klängen (z. B.: „Haupt-

werk mit den Klangqualitäten [...] von Gold: archaisch, autoritär (fff), glänzend, profiliert“) erreicht Zacher eine in sich schlüssige Neuinterpretation, die nach historischer „Richtigkeit“ nicht fragt, stattdessen aber das Werk auf einer regerfernen (eher neobarock konzipierten) Orgel in wahrhaft neuem Licht erscheinen lässt. Zumindest als Stein des Denkanstoßes ist das ein Gewinn, denn es wird hier eine Orgelkomposition aus dem (heute so überschätzten) Ghetto der Werktreue befreit und aktualisiert.

Schließlich der kleine Aufsatz über Regers in mehrfacher Hinsicht singuläres Orgelstück *Vorspiel über „Komm süßer Tod“*: Dass dies Stück ohne Opuszahl blieb, deutet Zacher – typisches Beispiel für sein unverdrossenes Querdenken – als Indiz seiner Einzigartigkeit („nicht bündelbar“). In mehreren Durchgängen (z. B. Kolorierung, Pedal, Kadenz, Fermaten) erforscht Zacher Regers 1894 entstandenes Jugendwerk und sieht in ihm ein Stück Bachparaphrase des späten 19. Jahrhunderts, das sich neben Francks drei Chorälen, Brahms' nachgelassenen Choralvorspielen und Saties *Messe des pauvres* „angemessen“ verhält und behauptet.
(Juni 2003) Martin Weyer

SIGLIND BRUHN: *Musical Ekphrasis in Rilke's „Marien-Leben“*. Amsterdam u. a.: Rodopi 2000. 235 S., Abb., Notenbeisp. (*Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft* 47.)

Man hätte dieser Studie einen weniger missverständlichen Titel gewünscht: Weder geht es Siglind Bruhn um ‚Musikalität‘ oder musikanaloge Strukturen bei Rilke, noch ist dies eine primär methodisch orientierte Arbeit über musikalische ‚Ekphrasis‘, also – nach einem bislang aus der Literatur- und Kunstwissenschaft bekannten Konzept – über die „musikalische Repräsentation eines Textes, der ursprünglich in einem anderen Zeichensystem verfasst wurde“ (S. 9, Übers. Andreas Meyer). Vielmehr handelt es sich um eine Arbeit über Paul Hindemiths *Marienleben* nach dem gleichnamigen Zyklus Rainer Maria Rilkes; ein Schwerpunkt liegt auf dem Vergleich der verschiedenen Fassungen des Werkes, der Originalfassung von 1922/23 und der 1948 erschienenen Neufassung.