

die sich bereits Folkloristisch-Modales eingeschlichen hat, ein Lyrismus, der bereits auch die für Janáček so typischen Ausbrüche kennt, und nicht zuletzt der Blick auf die „arme Kreatur“. Hier ist es ein junger Mann, der „von Kindheit an“ im Kloster lebt, da er „in Sünde geboren ward“. Sein Name, Amarus, spricht Bände. Dieser blasse junge Mann, in dessen Figur man die Gesichtszüge des jungen Klosterschülers Janáček wieder zu erkennen glaubt, leidet sehr unter dem Makel, aufgrund seiner Herkunft nicht in die Gesellschaft integriert zu sein. Mit kompositorischem Feingefühl begleitet Janáček die Schlüsselszene jenes jungen Lebens: Amarus bittet Gott, ihm den Zeitpunkt seines Todes vorauszusagen. Da erscheint ein Engel und verkündet dem jungen Sinnsucher, dass er in jener Nacht sterben müsse, in der er versäumt, Öl in die Altarlampe nachzufüllen. Sein Weg ist damit vorgezeichnet: Im Frühling, Natur und Mensch erwachen zu lyrischem Liebesreigen, vergisst Amarus, beim Anblick eines Liebespaares, gepackt von seiner „sonderbaren Sehnsucht“, die Öllampe. Janáček widmet seinem Tod einen musikalisch eindrucksvollen Epilog („Tempo di marcia funebre“).

Wie Jiří Vysloužil im Vorwort beschreibt, ist *Amarus* einer jener exemplarischen Fälle in Janáčeks früher Schaffensphase, die von der Mühsal des Komponisten, von Brünn aus gehört zu werden, berichten können: Janáčeks Hoffnung, *Amarus* in Prag aufzuführen, zerschlug sich zunächst. Er versuchte es in Kroměříč (Kremsier). Dort waren Chor und Orchester allerdings mit der schwierigen Partitur überfordert und erst nach etlichen kompositorischen Konzessionen konnte die Uraufführung im Dezember 1900 stattfinden. Diese dann sei allerdings „nicht berühmt ausgefallen“, so Janáček. Erst 12 Jahre später kam *Amarus* auf eine Prager Bühne, jenes Sprungbrett für einen auch internationalen Erfolg, das Janáček, der Unangepasste aus der „Provinz“, nur selten betreten durfte – man denke etwa an die Schwierigkeiten, die er für eine Prager Premiere der *Jenufa* zu überwinden hatte. Die vorliegende, mit einem informativen Vorwort versehene, übersichtliche Ausgabe jedenfalls sollte als editorisches Sprungbrett genutzt werden, um *Amarus* auch außerhalb der tschechischen Konzertpodien bekannter zu machen.

(Juni 2003)

Melanie Unseld

## Diskussion

Zur Rezension von BEATE ANGELIKA KRAUS: *Beethoven-Rezeption in Frankreich. Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire*. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2001. 368 S., Abb. (Schriften zur Beethoven-Forschung. Band 13.), durch Herbert Schneider in *Mf* 56 (2003), Heft 2, S. 204–206.

Eine wissenschaftliche Diskussion über Forschungsansatz und Ergebnisse des Buches ist auf Basis der Kritik von Herbert Schneider nicht möglich. Daher seien hier nur einige Punkte aufgeführt:

1. Angesichts so mancher in der Vergangenheit in Deutschland mit Polemik geführten Diskussion über Methoden rezeptionsgeschichtlicher Forschung ist diesem Thema ein eigenes Kapitel gewidmet, aus dem die Vorgehensweise (einschließlich Wahl der Quellen) sorgfältig begründet wird. Es ist zu bedauern, dass die Rezension in der *Musikforschung* dem keine Rechnung trägt, während französische Rezensenten diese „réflexion méthodologique“ als überzeugend gewürdigt und das Buch vor diesem Hintergrund beurteilt haben.

2. Es gibt keine rezeptionsgeschichtliche Studie, bei der man nicht anmerken könnte, es hätten noch weitere Quellen ausgewertet werden können. Deshalb ist die Auswahl des Materials begründet.

3. Dass der Titel des Buches *Beethoven-Rezeption in Frankreich. Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire* lautet und nicht, wie vom Rezensenten gewünscht, wesentlich enger gefasst wurde, lag nicht nur durch dessen Inhalt nahe. Angesichts der Titelwahl anderer Autoren handelt es sich vielmehr um eine Präzisierung.

4. Bedauerlicherweise hat der Rezensent es unterlassen, Fragestellung und Argumentation innerhalb der Kapitel zu verfolgen: Beispielsweise war es – auch angesichts der Arbeiten von Joël-Marie Fauquet – gar nicht Anliegen des ‚Kammermusik-Kapitels‘, das französische Repertoire aufzulisten: Der Vorwurf, die Autorin habe die „in die Tausende gehenden Veröffentlichungen von Quartetten französischer und anderer Komponisten im 18. und frühen 19. Jahrhundert nicht zur Kenntnis genommen“, läuft daher ins Leere. Die eigentlichen Ergebnisse

dieses Abschnittes werden indessen nicht berücksichtigt.

Um ein anderes Beispiel zu nennen: Der Rezensent merkt angesichts des Kapitels zur geistlichen Musik an, die Autorin habe gewisse Fakten „mit Unverständnis aufgenommen [...], obwohl sie erstaunt ist, dass *Christus am Ölberg* nicht in Kirchen gespielt wurde“. Erstaunt mag man eher darüber sein, dass die Begründung für diese Art der Rezeption (z. B. die Argumente für eine gleichsam atheistische Umdeutung von *Christus am Ölberge* entsprechend einer französischen Tradition, die sich auch in der Literatur manifestiert) vom Rezensenten nicht zur Kenntnis genommen wurde.

5. Die Tendenz des Rezensenten, Teile von Sätzen und Textfragmente aus ihrem Zusammenhang heraus in seinen Rezensionstext einzupassen, kann zu Missverständnissen führen – auch wenn ein emotionaler Schreibstil unübersehbar ist. Die auf den ersten Blick besonders sorgfältige Dokumentation weiterer vermeintlicher Fehler (mit Seitenangaben) hält der Überprüfung nicht Stand: Als Beispiel sei der Abschnitt zur 9. *Symphonie* angeführt, in dem die Autorin auch die Problematik des Textes und dessen verschiedene französische Fassungen behandelt und mit Zitaten belegt. Wenn der Rezensent feststellt: „Im übrigen gibt es im Französischen keine Verse mit 14 Silben (S. 313)“, so ist dieser Vorwurf unbegründet, denn eine Aussage dieser Art ist in der Arbeit gar nicht enthalten.

6. Die Verfasserin hat in den Zitaten, getreu den Quellen, natürlich die Orthographie des Originals wiedergegeben. Wer mit Musikkritik des 19. Jahrhunderts vertraut ist weiß, dass Abweichungen gegenüber der heutigen Sprachnorm selbstverständlich sind und verzeichnet diese nicht als „beträchtliche Zahl von Fehlern“, auch wenn z. B. die damalige Pluralbildung von „chefs-d'œuvre“ verwundern mag.

7. Die Beschränkung des Namensverzeichnisses auf die 287 innerhalb der Studie erwähnten Musiker, Verleger, Musikschritsteller und -kritiker erfolgte auch angesichts der Tatsache, dass sich in Paris ein umfangreiches *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, hrsg. von M.-J. Fauquet, in Vorbereitung befindet. Es verwundert, dass der Rezensent diesen Anhang, in dem Namen wie Napoléon oder Mozart bewusst ausgeklammert wurden, daraufhin als „nicht gerade hilfreich für den Benutzer“ betrachtet.

8. Auffällig ist der Kontrast zwischen in Frankreich publizierten Rezensionen und der Haltung des deutschen Rezensenten: Nach mehrheitlicher Ansicht französischer Kollegen füllt die Studie von B. A. Kraus eine wichtige Lücke als Beitrag zur Kultur- und Musikgeschichte Frankreichs, sie sei eine sorgfältig dokumentierte „magistrale étude systématique“, der eine rasche Übersetzung in die französische Sprache gewünscht wird. [Bereits 2002 erschienen Rezensionen in folgenden Zeitschriften: *Historiens & Géographes* (Élisabeth Brisson), *La Revue Historique* (Édith Weber), *Bulletin d'Information de la Mission Historique Française en Allemagne* (Patrice Veit), *Revue de Musicologie* (Christian Meyer)]. Auch *The Beethoven Journal* informierte 2002 über die Neuerscheinung und stellte u. a. fest, „Kraus convincingly reconstructs the French view of Beethoven's character and music“.

(Juli 2003)

Constantin Floros

Constantin Floros' Diskussionsbeitrag zu meiner o. a. Besprechung insinuiert, dass die von ihm unter Punkt 8 aufgeführten Rezensionen zu derselben Veröffentlichung außerordentlich positiv seien. Ohne auf Details einzugehen, sei hier nur eine Passage aus der in der *Revue de Musicologie* 88 (2002), S. 445–447, abgedruckten Rezension von Christian Meyer zitiert: „On aura sans doute compris qu'on ne peut refermer cet ouvrage sans une pointe de déception et quelques interrogations. B. A. Kraus semble sans doute avoir accordé une attention trop exclusive à la presse – rarement recoupée, étayée, complétée, voire confrontée à d'autres sources. Peut-on réduire la réception d'une œuvre aux clichés ressassés à l'envie par la presse parisienne – aussi 'musicale' soit-elle ? [...] À cet égard l'ouvrage de B. A. Kraus manque sans doute d'une certaine distance vis-à-vis de sa documentation, mais surtout d'une fréquentation plus intimiste des milieux et des personnes qui ont pu favoriser la diffusion de l'œuvre de Beethoven en France [...]“ (S. 446).

(Oktober 2003)

Herbert Schneider

Die Schriftleitung und der Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung betrachten die Diskussion über diese Besprechung innerhalb der *Musikforschung* hiermit als abgeschlossen.