

## Musiksammlungen in den Regionalbibliotheken Deutschlands, Österreichs und der Schweiz.

Hrsg. von Ludger Syré.



Frankfurt a. M.: Klostermann  
2015 (Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie. 116). 446 S., Ill.,  
Notenbsp., 119.00 EUR  
ISBN 978-3-465-04235-8

Auf Initiative der Arbeitsgemeinschaft der Regionalbibliotheken im Deutschen Bibliotheksverband e. V. ist ein umfangreiches Kompendium erschienen, das die Musikbestände von insgesamt 26 Bibliotheken in Deutschland und Österreich in Einzelporträts sowie einen umfassenden Übersichtsartikel über Schweizer Musiksammlungen vorstellt. Verfasst wurden die Beiträge zumeist von Mitarbeitern der Institutionen, überwiegend von den Leitern oder spezialisierten Angestellten der Musik- oder Sondersammlungsabteilungen, sodass größtmögliche Fachkenntnis gewährleistet ist; der für den Schweizer Beitrag verantwortliche Cédric Güggi ist als RISM-Mitarbeiter mit der Bibliothekssituation seines Heimatlandes ebenfalls bestens vertraut. Die Artikel sind mit repräsentativen Schwarz-Weiß-Abbildungen gedruckter und handschriftlicher Musikalien und anderer Dokumente angereichert.

Bei der formalen und inhaltlichen Gestaltung der Beiträge wurde den AutorInnen große Freiheit gelassen, sodass sich neben allgemeinen, von mittelalterlichen Quellen bis zu Nachlässen zeitgenössischer Komponisten reichenden Übersichtsdarstellungen auch Artikel finden, die sich einem Spezialaspekt des Sammlungsbereiches (Französische Musik in der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe) oder einer besonders wertvollen Teilsammlung (etwa der Gesangbuchsammlung Bäumker in der Stadt- und Universitätsbibliothek Köln) widmen. Die Vielfalt der Beiträge spiegelt auch die große Vielfalt der Sammlungsprofile, die von alten Lateinschulbeständen (Ratsschulbibliothek Zwickau) bis zu zeitgenössischer US-amerikanischer Musik (USA-Sammlung der Zentral- und Landesbibliothek Berlin) reichen. Neben einheitlich gewachsenen Hofmusikbeständen liegen zum Teil sehr heterogene Teilsammlungen aus unterschiedlichen Epochen in einer Bibliothek vor (Pfälzische Landesbibliothek Speyer). Dies trägt nebenbei zur besseren Lesbarkeit des Buches bei, da sich durch die unterschiedlichen Darstellungsweisen und die thematische Vielfalt eine erfreuliche Kurzweil einstellt, die bei ähnlich angelegten Projekten nicht immer gewährleistet ist. Leider wird jedoch hierbei in seltenen Ausnahmen ein formaler Mindeststandard unterschritten, wenn z. B. im Beitrag über die Musikalienbestände der Anna Amalia Bibliothek in Weimar bei der Nennung handschriftlicher Quellen grundsätzlich auf die Angabe von Signaturen verzichtet wird; hier wäre ein Eingreifen der Herausgeber vonnöten gewesen.

Mehrere Bibliotheken verwahren als Folgeinstitutionen das Erbe ehemaliger Hofbibliotheken: Entsprechend umfangreich ist die Darstellung historischer Musikalien, ihrer Überlieferung, Erwerbungs-geschichte, Wiederentdeckung, Erschließung und heutigen Präsentation. Sie bieten damit die unentbehrliche Grundlage zu musik- und theaterhistorischen Lokalforschungen. Dabei besitzen die Bibliotheken häufig neben musikalischen Primärquellen auch weitere singuläre Quellenarten (etwa Archivalien der Hoftheater, Inventare,

Textbücher, Briefe u. ä.), sodass sich aufschlussreiche Querverweise für den historisch interessierten Forscher ergeben, wie der Beitrag Joachim Eberhardts zum Musiktheaterbestand der Lippischen Landesbibliothek Detmold an einem Fallbeispiel zeigt.

Fast alle vertretenen Bibliotheken hatten unter den Einwirkungen des Zweiten Weltkriegs zu leiden, mit teilweise katastrophalen Folgen (Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, Staats- und Universitätsbibliothek Bremen, Stadtbibliothek Lübeck). Zahlreiche Bestände sind noch immer verschollen. Einiges konnte jedoch inzwischen dank umfangreicher Provenienz-Forschungen in Bibliotheken und Archiven des ehemaligen Ostblocks wieder aufgefunden werden (hierzu u. a. das Kapitel zur Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg von Jürgen Neubacher). Auch hier bietet der Band Einblick in den aktuellen Kenntnisstand, der sich hoffentlich in den nächsten Jahren noch erweitern wird.

Die Beiträge dokumentieren den Erschließungsstand der jeweiligen Sammlung und führen die aktuellen Rechercheinstrumente auf. Die relevante Sekundärliteratur und der Forschungsstand sind durch die Fußnoten gut dokumentiert. Historische Musikhandschriften wurden – oder werden gerade – von den beiden RISM-Arbeitsstellen in Dresden und München katalogisiert und im überregionalen System des RISM-Opac nutzbar gemacht, von einigen Bibliotheken werden diese Daten dann wieder für die lokalen Katalogsysteme verwendet. Ambitionierte Digitalisierungsprojekte wie die an der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe und vor allem an der SLUB Dresden (bisher 3 große DFG-Projekte zu bedeutenden Teilaspekten der Dresdner Hofmusik) stehen hier in einem erfreulichen Wettbewerb mit den beiden großen deutschen Digitalisierungs-„Flaggschiffen“, den Staatsbibliotheken Berlin und München. Auch hier dienen RISM-Daten als Grundlage für die Metadaten bei der digitalen Präsentation.

Eine zusammenfassende Darstellung dieser aktuellen Erschließungs- und Präsentationstechniken, die der außerordentlichen Vielfalt historischer Musiksammlungen Rechnung tragen, bietet das umfangreiche und sehr lesenswerte Einleitungskapitel von Armin Brinzing, in dem besonders auf die Notwendigkeit eines engen Zusammenwirkens von Bibliothekaren und Musikwissenschaftlern hingewiesen wird.

Wünschenswert wäre eine stärkere Einbeziehung des in seinem musikalischen Erbe doch so ausgesprochen reichen Nachbarlandes Österreich, das sich leider nur mit zwei Institutionen an dem Projekt beteiligt hat; mit der Musiksammlung der Wienbibliothek im Wiener Rathaus ist dabei immerhin eine der prominentesten und interessantesten Sammlungen für die Überlieferung österreichischer Musik des 19. und 20. Jahrhunderts vertreten, während mit der auf seltene Sekundärliteratur spezialisierten Franz Liszt-Bibliothek der

Burgenländischen Landesbibliothek in Eisenstadt der seltene Fall vorliegt, bei dem der inhaltliche Schwerpunkt nicht auf dem Gebiet handschriftlicher oder gedruckter Musikalien liegt.

Steffen Voss

**Johann Hinrich Claussen**  
Gottesklänge. Eine  
Geschichte der  
Kirchenmusik.  
In Zusammenarbeit  
mit Christof Jaeger.



München: C. H. Beck 2015. 2.,  
durchges. Aufl., 364 S., geb.,  
Abb., 24.95 EUR  
ISBN 978-3-406-66684-1

Der Pastor der evangelischen Hauptkirche St. Nikolai in Hamburg, Johann Hinrich Claussen, den Lesern großer Tages- und Wochenzeitungen vielleicht durch theologische Beiträge und Feuilletons bekannt, legt hier unter Mitarbeit von Christof Jaeger einen Essayband zur Kirchenmusik vor. Die einzelnen Abschnitte könnten Einführungen, Programmtexte oder Vorträge gewesen sein und sind nach dem Gegenstand der Betrachtung chronologisch angeordnet. Der Untertitel könnte leicht irreführen, weil man eine wissenschaftliche und vollständige Abhandlung erwarten würde, er hat aber insofern seine Berechtigung, als sich die einzelnen, in sich geschlossenen Kapitel von der Musik im alten Israel bis zur Gospelbewegung spannen.

Gleich in dem passenderweise als „Einstimmung“ bezeichnetem Vorwort zeigt sich Claussen als kluger und erfahrener Kirchenmusiktheologe. Aus seinen zahlreichen Beobachtungen leitet er Thesen ab, mit denen er die Kirchenmusik in Worte fassen kann. Auch seine Methoden gibt er bekannt, und deshalb „erzählt dieses Buch Geschichten aus der Geschichte.“

Jeder, der sich für Kirchenmusik interessiert, wird in Claussens Fundgrube etwas finden, denn die behandelten Themen sind tiefgreifend recherchiert und in interessante Zusammenhänge gestellt. Über die Musik aus biblischen Zeiten wissen wir relativ wenig, hier zieht der Autor allerlei Querverbindungen zu verwandten oder vergleichbaren Erkenntnissen und lässt uns so doch ein Bild vor Augen entstehen. Die Musik der frühen Christenheit liegt uns da schon näher durch die Pflege und Tradierung, gleichwohl nicht bruchlos, der Gregorianik und des Stundengebets. Wichtig ist zweifellos die eingehende Betrachtung Martin Luthers und seines Musikverständnisses, das für die Kirchenmusik von zentraler Bedeutung wurde, wenn auch nicht sofort. Besonders beeindruckend sind die Kapitel, in denen Claussen mit Legenden aufräumt. Dass Palestrina seine berühmte *Missa Papae Marcelli* nicht zum Konzil von Trient geschrieben hat und die heilige Cäcilie mit Kirchenmusik oder Orgeln wirklich gar nichts zu tun hatte, stellt er ebenso liebevoll klar, wie er in der Rezeptionsgeschichte dieser Phänomene doch allerhand nützliche und wirksame Vorgänge erzählen kann, die mehr als versöhnlich sind.

Ausführlich widmet sich Claussen auch der Orgel. Er erzählt von ihren Anfängen und ihrem Einzug ins christliche Gotteshaus, berichtet von Anfeindungen und unterschiedlichen Ansichten über Verwendung, Länge oder Lautstärke von Orgelmusik im Gottesdienst.

Alle Facetten kurz gestreift, mündet er in der Erkenntnis, dass die vielfältigen Möglichkeiten der Orgel noch nicht ausgereizt seien – „sie ist eben ein unendliches Instrument“.

Bach, Händel, Mozart und Mendelssohn bekommen jeweils ein ganzes Bündel an Betrachtungen auf den Leib geschrieben, und dennoch sind gerade Bach und Mendelssohn Eckpfeiler der Musikgeschichte, denen man nicht leicht auf zwanzig bis dreißig Seiten gerecht werden kann. Claussen geht es dennoch mutig an und stellt das Wirken der großen Meister in den gesellschaftlichen oder theologischen Zusammenhang der Zeit, was wiederum zu feinen Beobachtungen führt. Nach einer Betrachtung des Brahms'schen *Requiem*s, das ja kein eigentliches Requiem ist, geht der Autor recht abrupt zum Thema „Spiritual“, seinen Wurzeln und Entfaltungen über.

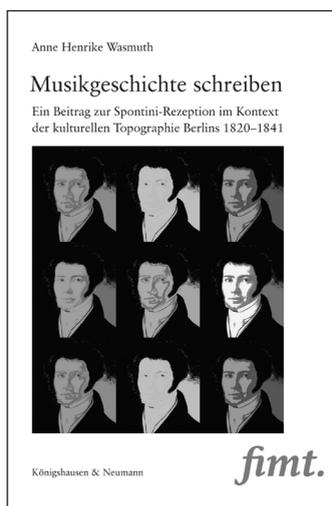
Hier mag man in einer Kirchenmusikgeschichte schon manches vermissen, das unsere Zeit mitgeprägt hat, von den Strömungen am Ende des 19. Jahrhunderts über die kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung, zu Protest, Avantgarde, Neuem Geistlichen Lied, Jazz und Lobpreis. Andererseits ist die Auslassung auch konsequent, denn wo will man aufhören, wenn man einmal damit angefangen hat? Auf welche Seite will man sich in dieser oder jener Frage stellen, wen zum Widerspruch locken? Nein, dann lehne man sich als Leser doch ruhig zurück und genieße dieses Hochkulturwerk, ein interessanter Inhalt, bestens erzählt.

Johannes Michel

**Anne Henrike Wasmuth**  
Musikgeschichte schreiben.  
Ein Beitrag zur Spontini-  
Rezeption im Kontext der  
kulturellen Topographie  
Berlins 1820–1841.

Dieses Buch ist gekennzeichnet durch die für die meisten einschlägig rezeptionsgeschichtlichen Studien typischen Eigenschaften (man könnte auch sagen: es krankt daran): Hier werden der Hintergrund und die Folgen künstlerischer Produktivität in den Vordergrund, die Rahmenbedingungen einer Sache ins Zentrum gerückt, ohne dass eine Darstellung und Interpretation der Sache selbst (beispielsweise der Partituren Spontinis) wenigstens in kurzen Umrissen für erforderlich gehalten würde. Eine nähere Beschreibung der musikalischen Tätigkeit Spontinis, also seiner eigenen Opernproduktionen, seiner Aktivitäten als erster Generalmusikdirektor der Berliner Hofoper, seiner aufführungspraktischen Leistungen für die während seiner Amtszeit gespielten Opern und sinfonisch-oratorischen Werke anderer Komponisten, soweit sie nicht aus Sekundärquellen rekonstruiert werden müssten, kann man hier schon von der Themenstellung der Arbeit her nicht unbedingt erwarten.

Zudem scheint die Autorin, die von der Theaterwissenschaft kommt, den Bogen in Richtung allgemein-historischer und speziell administrations-geschichtlicher Untersuchungen und Erläuterungen sogar noch etwas überspannt zu haben. Es geht ihr zwar auch um



Würzburg: Königshausen & Neumann 2015. 439 S., kt., 49.80 EUR  
ISBN 978-3-8260-5613-0

das, was man im engeren Sinne die Spontini-Rezeption, etwa die seiner Werke und seines Wirkens als Dirigent bezeichnen würde, sie legt aber fast noch größeres Gewicht (vor allem im ersten Teil der Arbeit) auf den unmittelbar verwaltungstechnischen Kontext, in den sich Spontini innerhalb der kulturellen Topographie Berlins, speziell von Seiten der Hofkamarilla gestellt sah, welche seine Vorhaben determinierten. Was aber waren seine eigenen musikalischen Absichten, die er in Berlin bezogen auf seine eigenen Werke und die anderer Komponisten zu verwirklichen trachtete, und was waren die Resultate? Dazu erfahren wir relativ wenig, und so ist dieses Buch dann auch weniger ein rezeptionsgeschichtliches im eigentlichen Sinne, sondern eine Auseinandersetzung mit den kulturpolitischen Voraussetzungen für Spontinis Schaffen durch die Verhältnisse am preußischen Hof während der Regentschaft Friedrich Wilhelms III. und in der bürgerlichen Öffentlichkeit der Stadt Berlin in den zwanziger und dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts. Diese Rahmenbedingungen in den Brennpunkt der Untersuchungsarbeit und der Darstellung gestellt zu haben, ist das wirkliche, aber auch fast schon einzige Verdienst dieses viele neue Quellen erschließenden und im Detail vorführenden Buches, mit dem seine Autorin an der Universität Bayreuth promoviert wurde.

Schon im ersten, mit „Ankunft“ überschriebenen Kapitel werden zwar die allgemein-historischen Ereignisse um die Napoleonische Besetzung Deutschlands und Berlins ausführlich geschildert und auch die lähmende Wirkung der französischen Besatzung für das kulturelle Leben der preußischen Hauptstadt mit einem exilierten König beleuchtet, auch das Bürgerkomitee erwähnt, das sich zur Repräsentation des Stadtvolks gegenüber dem französischen Militär herausbildete und die Tatsache, dass der Maurermeister und Singakademie-Direktor Zelter diesem Komitee angehörte, nicht aber die besondere Rolle, die er als Sprecher dieses Komitees gegenüber den napoleonischen Behörden einnahm, und der besondere Zwiespalt zwischen seiner Napoleon-Verehrung und seinem Patriotismus, der nun in seinem Innern und seinem Verhalten Platz ergriff.

Auch in dem inneren Hauptkapitel des Buches „Spontini und die zeitgenössische Rezeption“ geht es nicht eigentlich um das, was man normalerweise in der Musikgeschichtsschreibung die Spontini-Rezeption nennen würde, also um die Aufnahme und Wirkung seiner Werke, sondern eher um Spontinis Wirken innerhalb der von Intrigen, Machtkämpfen und Interessenkonflikten geprägten Institutionen Hofoper und Königliches Schauspielhaus. Und so entpuppt sich das Buch, entgegen seinen Ankündigungen in Titel und Untertitel, als eine Geschichte der Königlichen Schauspielinstitutionen in der Ära Spontini. Hier entwirft und gewährt Wasmuth ein intensives und eher abschreckendes Bild vom Innenleben eines weitgehend künstlerischer Freiheit völlig entbehrenden, verbürokratisierten

Apparats. Es offenbart einen lethargischen König, der von übergriffigen, „pflicht“-bewussten und gehorsam-heischenden Hofschranzen umgeben war, und einen Generalmusikdirektor Spontini, der den bequemen Weg des geringsten Widerstands zu gehen versuchte.

Seinen offizieller Hauptauftrag, Hofkomponist und Lieferant eigener neuer Opern zu sein, hat Spontini nur auf das Dürftigste und trotzdem zur Zufriedenheit des Königs erfüllt, denn neben der bearbeiteten Wiederaufnahme seiner Pariser Opern hat er während seiner zwanzigjährigen Berliner Anstellung außer einem Festspiel (*Lalla Rookh*, 1821) lediglich zwei Opern komponiert und aufgeführt: das lyrische Drama *Nurmahal* (1822) und *Agnes von Hohenstaufen* (1829). Sein Einfluss auf den Spielplan beschränkte sich auf ein Vorschlagsrecht und wurde oft durch Entscheidungen der Intendanten Brühl und Redern sowie des Kultur-Staatssekretärs und durch Befehle des Königs überrollt. Die von Wasmuth entfaltete Darstellung der Spielpläne von Opern- und Schauspielhaus ergibt ein triftiges Bild von der Vielfalt der zu berücksichtigenden Gattungen, von denen echte Opern für das Opernhaus statistisch in der Minderheit waren; die Tendenz zu Uraufführungen war im Laufe der Jahre enorm absteigend. Spontini war aber ein bedeutender Dirigent zur Einstudierung und Aufführung gerade in Berlin noch kaum oder gar nicht gehörter Werke eines noch nicht als klassisch definierten Repertoires.

Es gelingt der Autorin auch, im Rahmen ihrer institutionsgeschichtlichen Darstellung die Legenden von einem emanzipierten, urbanen oder gar weltstädtischen Berliner Bürgertum mit eigenen Spielstätten oder von Spontini als dem Verhinderer einer Weiterentwicklung der deutschen Oper begründet in Zweifel zu ziehen. Abgesehen von der speziellen Konkurrenzsituation zu Carl Maria von Weber (hierauf deuten die besonderen Umstände der misslungenen Berliner Aufführungen der bis heute im Schatten des *Freischütz* stehenden Opern *Oberon* und *Euryanthe*), gab es durchaus Bemühungen Spontinis, die deutsche Oper zu fördern – ja, ihre sich gerade erst etablierenden Konventionen ließ er sogar in seine eigenen Opern einfließen. Bei der kurzen Schilderung der Umstände und der Rolle Spontinis bei der Verzögerung und desaströsen Aufführung der Oper *Die Hochzeit des Camacho* des jungen Felix Mendelssohn Bartholdy in den Jahren 1825 bis 1827 stützt sich Wasmuth wiederum nur auf von ihr zitierte Sekundärquellen und nicht auf ein eigenes Bild, das sie sich von der Qualität der Partitur Mendelssohns gemacht hätte. Von ihrer zwiespältigen Aufnahme bei der Uraufführung hat sich die Rezeption dieser Oper bis heute nicht erholt, obwohl es eine besser spielbare Fassung letzter Hand von 1828 gibt.

Auch in dem materialreichen Unterkapitel „Ästhetische Debatte“, in dem sie in dankenswerter Ausführlichkeit ein Panorama der Sekundärquellen (gesondert der Giftpfeile von Herrn Rellstab)

ausbreitet, kann die Autorin zwar die Einseitigkeit der stereotypischen Negativurteile und nationalistischen Vorurteile gegenüber Spontini aufzeigen, sie aber nicht anhand von näherer Einsicht in die Primärquellen Spontini'scher Werke entkräften.

Unzweifelhaft gehören die von Wasmuth profilierten, bisher vernachlässigten kulturgeschichtlichen Aspekte in eine ernstzunehmende, in sich stimmige und abgerundete Musikhistoriografie, und auch sie allein schon sind in diesem Fall ausgesprochen dazu angeht, das verbreitete einseitige Bild von „Spontini in Berlin“ zu korrigieren. Dem Ideal einer in sich multidisziplinären Musikwissenschaft aber, in der verschiedene Aspekte (rein-musikalische: melodiose, rhythmische, harmonikale sowie philologische, kulturgeschichtliche, polihistorische, ästhetische, physikalisch-physiologische, organologische, psychologische, soziologische etc.) gleichrangig und versöhnt nebeneinander berücksichtigt wären, entspricht diese Arbeit nicht. Es wäre zudem unangebracht, wollte man die einseitige Hervorhebung rezeptions- und kulturgeschichtlicher, hier besonders institutionsgeschichtlicher Zusammenhänge als ein neues Modell für die Musikgeschichtsschreibung im Allgemeinen betrachten, wie es der Titel des Buches zu suggerieren scheint.

Das Buch enthält in einem Anhang mehrere Listen und Register: der damaligen Berliner Veranstaltungsorte, der ausgewerteten zahlreichen Publikationsorgane, der Abbildungen, der herangezogenen Literatur; und es gewährt einen Einblick in die Spontini-Datenbank der Autorin. Zusätzlich wäre ein Personenregister sehr nützlich gewesen, denn der kleine Kosmos zweier Dezennien des Berliner Musiklebens ist doch personell sehr komplex.

Peter Sühning

**Ricarda Kopal**  
Herbert von Karajan.  
Musikethnologische  
Annäherung an einen  
„klassischen“ Musikstar.

Ricarda Kopal hat mit ihrer Dissertation eine Pioniertat vollbracht, handelt es sich doch um eine der ersten monographischen musikethnologischen Untersuchungen eines Gegenstandes, der bisher fraglos dem Bereich der historischen Musikwissenschaft zugeordnet wurde. Allerdings bildet die Erforschung von Dirigenten auch innerhalb der Musikwissenschaft ein Sondergebiet. Begriffe wie „Dirigierforschung“ oder „Dirigentenforschung“ existieren nicht, der Gegenstand wird gemeinhin mit dem Begriff „Interpretation“ abgedeckt, was viele der Implikationen der Profession des Kapellmeisters oder Dirigenten ausschließt. Dies wiederum erledigt Kopal in ihrem Buch, indem sie den Versuch unternimmt, Karajan gleichsam von außen aufzuschlüsseln: Sie nähert sich ihm, wie der Buchtitel schon sagt, mit musikethnologischen Methoden. Dabei muss sie innerhalb der deutschsprachigen Disziplinenlandschaft, deren Binnengrenzen mitunter grimmig verteidigt werden, als Konvertitin bezeichnet



Berlin u.a.: Lit-Verlag 2015  
 (KlangKulturStudien. 10).  
 244 S., Ill., 29.90 EUR  
 ISBN 978-3-643-12731-0

werden, die nach einer Jugend mit klassischer Musikausbildung und einem Studium der historischen Musikwissenschaft auf die Doktorarbeit hin das Lager zur Musikethnologie gewechselt hat. Damit der Brückenschlag methodisch und terminologisch gelingen kann, widmet Kopal knapp die Hälfte des Buches der methodologischen Grundlagenarbeit.

Allerdings ist ihr wichtigster Gewährsmann kein Musikethnologe, sondern Pierre Bourdieu, dessen Verknüpfung von ethnologischen und soziologischen Fragestellungen sich als äußerst erhellend erweist. So recurriert Kopal auch in der zweiten Buchhälfte, den beiden eigentlichen Karajan-Kapiteln zur „Konstruktion eines Karajan-Images“ und zu „Karajan als Bezugspunkt für das gegenwärtige ‚Kunstmusikwesen‘“, regelmäßig auf Bourdieu, etwa wenn es um die damals wie heute vorherrschende Wahrnehmung Karajans geht als eines Musikers, der neben seinem künstlerischen auch den kommerziellen Erfolg ostentativ zur Schau stellte. So hatte bereits Bourdieu mit seinem Modell des finanziellen und des kulturellen Kapitals zu erklären gewusst, dass in unseren Breiten der kommerzielle Erfolg eines Künstlers seinem künstlerischen Erfolg durchaus abträglich sein kann. (Dass etwa in den USA in dieser Hinsicht andere Regeln gelten, ist hier unerheblich.)

Der methodische erste Teil unterteilt sich also in drei Kapitel, ein erstes zur „Musikethnologischen Forschung im Feld der ‚Klassischen westlichen Kunstmusik‘“ – Kopal hatte sich dafür entschieden, für die Begriffe E-Musik, Kunstmusik oder Klassik neu den Begriff „Klassische westliche Kunstmusik“ (KWK) zu kreieren, was sie einerseits immun macht gegen semiotische Überschneidungen mit der historischen Musikwissenschaft, von der sie sich abzugrenzen sucht, womit sie aber gleichzeitig eine Chiffre schafft, die ‚Das Andere‘ verkörpert und sich somit der Vermittelbarkeit zwischen den Parteien entzieht. Ein zweites Kapitel widmet die Autorin den „methodischen Implikationen musikethnologischer Forschung“ und ein drittes schließlich dem „Startum als Forschungsperspektive in der Musikethnologie“, worin sie mit Leichtigkeit das Paradox entlarvt, das der historischen Musikwissenschaft innewohnt, indem diese fast ausschließlich Starforschung betreibt, ohne dies zu reflektieren, und den musikalischen Alltag getrost der Musikethnologie überlässt. Überhaupt weiß Kopal in angemessener Breite das Feld zu durchdringen, von den maßgeblichen Forschernamen sei hier etwa Marcello Sorce-Keller genannt, der als Vordenker bereits grundlegend mit dem ethnologischen Blick auf das ‚Eigene‘ geforscht hat. Maßgeblich schlägt sich sodann die Writing Culture-Debatte – in den späten 1970er-Jahren im Bereich der Anthropologie virulent – auf den Text nieder, schreibt doch Kopal von sich selbst konsequent in der ersten Person, um genau die

Leerstelle zu vermeiden, die in der traditionellen historischen Musikwissenschaft nach wie vor klafft aufgrund des objektivierenden Schreibstils, der das schreibende Subjekt ausschließt.

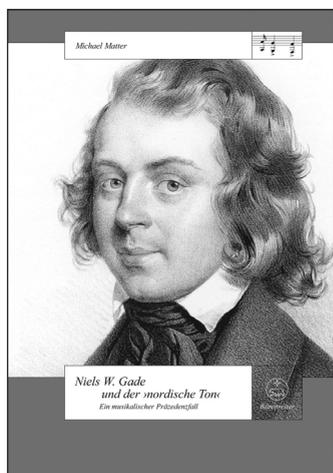
Beantwortet werden sollen letztlich zwei Fragen: „Wie konstituiert sich Karajans Image heute?“ Und, in musikwissenschaftlicher Terminologie, „Welche Faktoren bestimmen die gegenwärtige Karajan-Rezeption?“ Oder in Kopals Systematik: „Wie wird Karajan im Feld der KWK wahrgenommen, bewertet und als Bezugspunkt heutiger sozialer Praxis des Kunstmusikwesens genutzt?“ Als Quellenkorpus dienten zunächst die Presse des Jahres 2008, enthalten in LexisNexis, sowie die Online-Ausgaben der Süddeutschen Zeitung und der ZEIT. Hinzu kam die Feldforschung im Bereich der KWK im Zeitraum Juni 2009 bis Dezember 2012. Als drittes Standbein kam die Online-Forschung hinzu, namentlich auf der seit April 2012 aufgeschalteten Facebook-Seite Karajans. Eine Besonderheit aus ethnologischer Sicht stellte dabei die Tatsache dar, dass Kopal als Teil der Kultur, die sie erforschte, nicht Feldforschung im klassischen Sinn betreiben konnte, also etwa fern der Heimat im Zelt hauste und in Einsamkeit ihr völlig fremde Vorgänge dokumentierte, sondern dass sie sich als „Teilzeitfeldforscherin“, wie sie es nennt, mittendrin befand.

Die Ergebnisse, die Kopal erzielt, scheinen zunächst evident – und erstaunen dennoch. So vermag die Autorin aufzuzeigen, dass Karajan durchaus ein Produkt seiner Zeit und seines Umfeldes der KWK ist, das geradezu nach Figuren sucht, die es zum Star machen kann. Karajan hat diese Bedingungen perfekt erfüllt: Wunderkind-Image (mit 26 Jahren jüngster GMD in Aachen), anpassungsfähig (vgl. seinen Umgang mit seiner Karriere im Nationalsozialismus), perfektionistisch („Schönklang“ ist ein häufig verwendeter Begriff), männlich (what else?), als Schüler und vor allem als Pädagoge ganz dem die KWK konstituierenden Prinzip des Meister-Schüler-Verhältnisses verpflichtet und schließlich äußerst erfolgreich auf Selbstinszenierung bedacht. Alles das sind Werthaltungen innerhalb der KWK, die bis heute ungebrochene Wirkmacht besitzen. Daraus folgt, dass auch Karajan noch stark nachzuwirken vermag; und doch erstaunt es, wie sehr die einst so dominierende und bis in KWK-fernste soziale Gruppen strahlende Figur auch heute noch als Referenzpunkt wahrgenommen wird.

Damit ist es Kopal in vollem Maß gelungen, „einen Beitrag zur wissenschaftlichen Beschäftigung mit Herbert von Karajan zu leisten“, und wichtiger noch, „eine Anregung zu einem erweiterten Verständnis von Musikethnologie zu geben, welches selbstverständlich KWK und die Auseinandersetzung mit musikalischen Phänomenen innerhalb der ‚eigenen‘ Kultur einschließt“ (S. 224). Das Feld ist geebnet, mögen weitere so großartige Studien folgen!

Heinrich Aerni

**Michael Matter**  
Niels W. Gade und  
der ‚nordische Ton‘.  
Ein musikalischer  
Präzedenzfall.



Kassel u. a.: Bärenreiter 2015  
(Schweizer Beiträge zur Musik-  
forschung. 21). 239 S.,  
Broschur, 39.95 EUR  
ISBN 978-3-7618-2354-5

Das Konzertjahr 2015 wurde überdurchschnittlich stark geprägt durch skandinavische Musik. Die 150. Geburtstage sowohl des Dänen Carl August Nielsen (1865–1931) als auch des Finnen Jean Sibelius (1865–1957) trugen dazu bei, dass Musik aus den nordischen Ländern häufiger als sonst auf den Konzertprogrammen erschien. Ein anderer Jahrestag ging dabei völlig unter: Der 125. Todestag des dänischen Komponisten Niels Wilhelm Gade (1817–1890) am 21. Dezember. Allerdings erschien bereits im März 2015 bei Bärenreiter als Band 21 in der Reihe *Schweizer Beiträge zur Musikforschung* Michael Matters überarbeitete und leicht erweiterte Fassung seiner 2012 an der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich eingereichten Dissertation. Der Titel dieser höchst erfreulichen Veröffentlichung *Niels W. Gade und der ‚nordische Ton‘. Ein musikalischer Präzedenzfall* kennzeichnet bereits die herausragende Bedeutung dieses Komponisten für die Entstehung des Begriffes vom ‚nordischen Klang‘ und der Entstehung nationaler Stile. Da von einer Forschung im deutschsprachigen Raum zu diesem Komponisten bisher kaum gesprochen werden kann (Ausnahmen bilden vor allem Friedhelm Krummacher und Siegfried Oechsle), ist diese deutschsprachige Monografie umso verdienstvoller und sollte in keiner Musikbibliothek und in keinem an skandinavischer und romantischer Musik interessierten Haushalt mehr fehlen.

Matters Studie gliedert sich in zehn Kapitel. Die ersten drei widmen sich der Einführung ins Thema und dem frühen Erfolg des jungen Gade in Leipzig. Im vierten Kapitel unternimmt Matter einen ausführlichen Exkurs zum Nördlichkeitsdiskurs. Eingehend untersucht werden im umfangreichen fünften Kapitel Gades Werke von seiner berühmten Konzertouvertüre op. 1 *Nachklänge von Ossian* bis zur *Sinfonie Nr. 3 a-Moll* op. 15. Ein kurzes Intermezzo zum Schleswig-Holsteinischen Krieg 1848–1851 (Kapitel 6) leitet über zur Gade-Rezeption von 1848 bis 1890 (Kapitel 7). Kapitel 8 und 9 machen sich auf die Suche nach den Gründen, wie Gades Ruhm nach dessen Tod so schnell verblasen konnte. Im letzten Kapitel untersucht Matter schließlich – ein wenig zu theorielastig – „Gades Kairos: die diskursiven Schnittstellen“ (Originalität, Nationalität, das Nordische).

„Formel hält uns nicht gebunden, unsre Kunst heißt Poesie.“ Dieses Zitat aus Ludwig Uhlands programmatischem Gedicht *Freie Kunst* steht über der Konzertouvertüre *Nachklänge von Ossian* op. 1, die Gade anlässlich eines – von ihm schließlich gewonnenen – Wettbewerbes 1841 komponierte. Welchen Erfolg Gade mit diesem Werk hatte, vermittelt Matter durch teils hymnische Rezensionen. Schon nach der ersten Orchesterprobe sollen die Musiker in Bravorufe ausgebrochen sein. Felix Mendelssohn Bartholdy war von Gades Opus 1 so begeistert, dass er die Ouvertüre schon im Januar 1842 im

Leipziger Gewandhaus dirigierte. Bereits ein Jahr später wurde ebendort Gades erste Sinfonie mit sensationellem Erfolg uraufgeführt. Beide Werke haben düster-lichthafte Anfänge; neuartig ist die Verschmelzung von Volkslied und Kunstmusik. Bei Gade wurde die Musik geografisch verortet und als authentischer Ausdruck eines gebürtigen Nordländers wahrgenommen. So heißt es in einer Leipziger Rezension der Erstaufführung: „Der düstere, nebelhafte Ton in dem Werke erinnert lebhaft an die nordischen Sagen und Balladen“ (S. 26). Robert Schumann widmete dem Phänomen Gade im Januar 1844 in der ersten Nummer seiner Neuen Zeitschrift für Musik ein ausführliches Porträt, indem er Gades Musik erstmals einen entschieden ausgeprägten nordischen Charakter attestierte. Dieser wurde schnell mit Originalität und Eigentümlichkeit bzw. Volkstümlichkeit und Naturhaftigkeit gleichgesetzt. Bis 1848 gehörte Niels Wilhelm Gade zu den festen Größen des Leipziger Musiklebens, nach Mendelssohns Tod war er für ein Jahr alleiniger Gewandhauskapellmeister. Robert Schumann schrieb noch 1848: Gade „ist der genialste unter den jüngeren Musikern, ein ganzer Meister“ (S. 37).

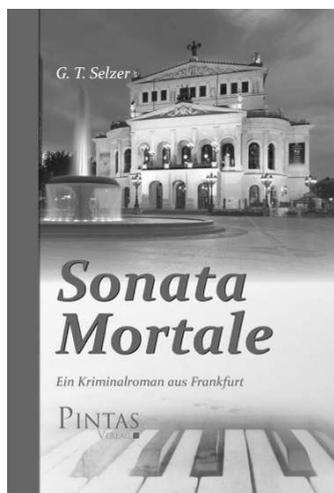
Matter diskutiert nun ausführlich, wie es zu diesem Nördlichkeitsdiskurs kommen konnte und welche Gründe es u. a. in der deutschen Geschichte gab, die dieses Phänomen begünstigten. Außerdem untersucht er genauer einzelne musikalische Parameter, die als „nordisch“ wahrgenommen wurden. Zudem stellt er Gades stilistischen Wandel nach 1848 dar. Erstaunlich bleibt bis heute, dass Gade zunächst in Deutschland als Repräsentant des „Nordischen“ wahrgenommen wurde, während in seiner dänischen Heimat gerade das Frühwerk als zu europäisch abgetan wurde und Gade dort erst mit seiner Rückkehr 1848 (veranlasst u. a. durch den Schleswig-Holsteinischen Krieg) und durch seine in der Folge entstandenen Konzertstücke für Chor und Orchester, z. B. *Erkönigs Tochter* op. 30, den eigentlichen Durchbruch erlebte. Überspitzt formuliert könnte man sagen, je unnordischer seine Musik empfunden wurde, desto uninteressanter und epigonaler erschien sein Werk den deutschen Kritikern.

Matter zitiert den großen Bach-Forscher Philipp Spitta (1892): „Was Gade groß gemacht hat, ist, daß er die von Deutschland und im weiteren Sinne aus der ganzen europäischen Culturwelt nach Dänemark seit Jahrhunderten eingeströmte Kunstmusik völlig mit nationaler Empfindung durchtränkte. Dadurch hat er es auch erreicht, daß er selbst nicht nur seinem Vaterland, sondern der Welt angehört“ (S. 190). Das heutige Konzertrepertoire jedoch lässt nicht im Entferntesten erahnen, dass Gades *Sinfonie Nr. 4 B-Dur* op. 20 zwischen ihrem Entstehungsjahr 1850 und Gades Todesjahr 1890 die meistgespielte Sinfonie eines lebenden Komponisten überhaupt gewesen

ist – noch vor den Werken von Brahms, Dvořák oder Tschaiowsky (vgl. FAZ vom 13. Juni 2015). Kaum einmal erscheint heute ein Werk Gades auf den Programmen großer Sinfonieorchester, und mit dem Tod des Dirigenten und Musikforschers Christopher Hogwood im September 2014 hat Niels Wilhelm Gade einen seiner wichtigsten Fürsprecher unserer Zeit verloren. Es bleibt zu hoffen, dass Gades Name anlässlich seines 200. Geburtstags im kommenden Jahr ebenso oft auf den Konzertprogrammen zu finden sein wird wie im vergangenen Jahr die Werke von Nielsen und Sibelius – spätestens nach der Lektüre der hervorragenden Studie von Michael Matter sollten alle Verantwortlichen dazu mehr als nur ermutigt sein.

Christian Münch-Cordellier

**G. T. Selzer**  
 Sonata Mortale. Ein  
 Kriminalroman aus  
 Frankfurt.



Frankfurt am Main: Pintas-Verlag Dr. Gertraude Selzer 2014.  
 276 S., kart., 9.00 EUR  
 ISBN 978-3-945343-02-9

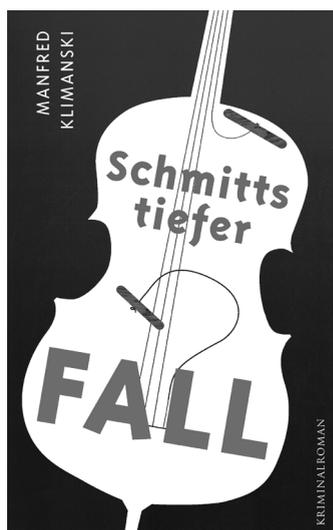
Selbst einschlägige Autoren sind sich zuweilen nicht ganz einig, ob Kriminalliteratur nun ein eigenes Genre ist oder nicht, dabei hat sich der Lokalkrimi als Sub-Genre schon längst seinen Platz in den entsprechenden Bestenlisten erobert. Die Lust am Fabulieren in Kombination mit der intellektuellen Auseinandersetzung mit Themen der Hochkultur hat darüber hinaus weitere Spezialkrimis generiert, die milieuspezifisch in der Literatur, der Bildenden Kunst, der Musik oder auch generell im akademischen Umfeld verortet sind. G. T. Selzer (dahinter die Rezensentin die Verlegerin selbst vermutet) hat mit ihrem dritten Frankfurter „Whodunnit“ gleich mehrere Herausforderungen angenommen und den Lokalkrimi in Musiker- und Akademikerkreisen angesiedelt. Vorweg sei festgestellt, dass es sich hierbei weniger um einen Krimi oder gar einen Thriller als vielmehr um einen Roman handelt. Betrachtet man das Titelbild mit der nächtlich beleuchteten Frankfurter Alten Oper und dem auffallend groß gedruckten Titel, assoziiert man jedenfalls zunächst damit einen oder mehrere Todesfälle im „Milieu“, spannende und blutige Details, aber es kommt dann irgendwie doch anders. Selbstverständlich gibt es das alles auch: drei Tote, eine missglückte Entführung, verdeckten Hass und emotionale Verwicklungen, aber die Schwerpunkte liegen eindeutig woanders. Eine zentrale Rolle spielen hier der Pianist und weltbeste Beethoven-Interpret Leopold von Bethmann (Träger eines bekannten alten Frankfurter Familiennamens, wie so mancher andere Protagonist des Textes einen klangvollen Namen hat), der berühmte Sohn der Stadt und Kosmopolit, auch in Sachen Damenwelt; außerdem seine Kinder aus unterschiedlichen Beziehungen und sein Konzertagent. Da bleiben Konflikte nicht aus. Weitere Handlungsfäden, die unter anderem in einer Spedition oder am Fundort einer wertvollen Handschrift anknüpfen und zunächst nichts miteinander zu tun zu haben

scheinen, werden zeitgleich verfolgt und weitergesponnen. Mit von der Partie sind ein Ermittler-Team der Frankfurter Mordkommission unter Leitung eines kauzigen Hauptkommissars, dessen Bemühungen mitunter zu peinlichen Ermittlungsspannen führen, und eine in die Sache involvierte, aber unverdächtige pffiffige Privatperson, die dem Team immer eine Nasenlänge voraus ist. Unschwer erkennbar ist die große Zahl der handelnden Charaktere, deshalb auch eine Art „dramatis personae“ am Beginn des Romans, ein sinnvolle Lesehilfe, ohne die man leicht durcheinanderkäme. Selzer legt großen Wert auf die Beschreibung ihrer Akteure, deren Gefühle und unterschiedliche Motive in variablen Handlungssituationen. Naturgemäß kommt der genussvollen Schilderung von Milieus – sozialen wie beruflichen – eine enorme Bedeutung zu. Dementsprechend *adagio* ist das Erzähltempo, die eigentliche Handlung kommt eher langsam voran, was nicht weiter stört, denn die teilweise skurrilen Typen, die den Text bevölkern, kommen überzeugend daher, gediegener Stil und sprachlich ausgefeilte Ausdrucksweise haben literarischen Anspruch. Selzer verzichtet trotzdem weitgehend auf die Vermittlung von Spezialkenntnissen aus dem akademischen Milieu, was das Lesen so mancher Bildungskrimis erschwert, sofern man nicht selbst über Insiderwissen verfügt. Am Schluss werden alle Handlungsstränge gekonnt verknüpft – und es geht ganz anders aus als erwartet.

**Manfred Klimanski**  
Schmitts tiefer Fall.  
Der zweite Fall des  
Privatermittlers Schmitt.

Der Privatdetektiv Schmitt im Krimi von Manfred Klimanski, dem pensionierten Kanzler der Hochschule für Musik Freiburg, ermittelt bereits zum zweiten Mal. Schauplatz ist die fiktive Stadt Ostratal im Süden Deutschlands, eine 300.000 Einwohner zählende Großstadt mit entsprechender kultureller, politischer und gesellschaftlicher Infrastruktur, die eigens für den Plot konstruiert wurde und keine Rückschlüsse auf etwaige tatsächliche Örtlichkeiten zulässt. Schmitt ist ein ziemlich abgerissener und – wie man dem Titel entnehmen kann – letztlich unglücklicher (wenn auch nicht ganz erfolgloser) Ermittler, dessen Sturz am Ende doppelte Bedeutung zukommt. Seine Exgattin ist eine Karrierefrau. Als Inhaberin eines Lehrstuhls für Musikwissenschaft an der Universität ist sie auch mit fachlichem Hintergrundwissen ausgestattet, das sie ihrem ehemaligen Mann im Hinblick auf die Aufträge, die sie ihm aus alter Verbundenheit verschafft, uneigennützig zur Verfügung stellt.

Der Kriminalfall ereignet sich im Umfeld eines Streichquartett-Wettbewerbes, den die Stadt Ostratal ausrichtet, wobei einer der Hauptsponsoren unauffindbar abhandenkommt. Dieser gehört zu den Honoratioren der Stadt, ist politisch und gesellschaftlich bestens vernetzt und tut sich als Gutmensch und Mäzen vor allem in kultureller Hinsicht hervor. Die Tarnung gelingt hervorragend, seine



Norderstedt: Books on Demand  
2015. 300 S., kart., 9.99 EUR  
ISBN 978-3-7347-7300-6

gleichwohl im Übermaß vorhandene kriminelle Energie investiert er in dubiose Finanzgeschäfte, Aktivitäten im Rotlichtmilieu und mafiose Unternehmungen. Diese konnte er bislang hinter der Fassade der Wohlständigkeit verbergen – bis er spurlos verschwindet und der Wettbewerb gefährdet scheint. Der Leser erfährt im Zuge der Ermittlungen und durch eingefügte Rückblenden von der dunklen Vergangenheit dieses Mannes, der sich mithilfe seiner Skrupellosigkeit, seiner emotionalen Geschmeidigkeit und Tüchtigkeit ein beispielloses erfolgreiches Geschäftsmodell erarbeitet hat, das ihn letztlich das Leben kostet. Die Gestalten, die in diesem Krimi vorkommen, sind – verglichen mit denen des oben besprochenen Romans – weniger zahlreich und ungleich unsympathischer: die einen, weil sie keinerlei Gewissen haben, die anderen, weil sie eitel und verlogen und nur auf ihren Vorteil bedacht sind. Auch hier sterben mehrere Menschen, das Klima ist gleichwohl sehr viel rauer, und die straffällig gewordenen Akteure rekrutieren sich aus dem Bereich der organisierten Schwermriminalität, der ukrainischen Mafia und der Schlägertypen aus Amüsierbetrieben. Manfred Klimanski formuliert versiert und abwechslungsreich und überzeugt durch kulturelles und verfahrenstechnisches Hintergrundwissen. Einigermaßen fassungslos macht seine kenntnisreiche und detailgenaue Darstellung der komplizierten Finanzierungsstrategien in der Kulturverwaltung, die er – so man ihm ja nicht praktisches Erfahrungswissen aus seiner beruflichen Vergangenheit unterstellen möchte – mindestens hervorragend recherchiert und ebenso plausibel geschildert hat. Obwohl man *Schmitts tiefer Fall* nicht zuletzt aufgrund der wirklich spannenden Handlung eher dem Genre eines Thrillers zurechnen würde, kommt es dem Autor nicht nur auf den Plot und möglichst viel Action an, sondern er bleibt bei seinen Figuren. Er schildert Bewusstseinszustände, Motive und Befindlichkeiten seiner Akteure, treibt aber dennoch die Handlung vorwärts durch Schauplatzwechsel und unterschiedliche Aktionszusammenhänge. Auch hier überrascht der Schluss, den man als Leser anders erwartet.

Beide Titel habe ich mit Vergnügen gelesen, wengleich sich die Sujets wiederholen, was letztlich kaum vermeidbar ist: Neben dem kulturellen Erfolgsneid und künstlerischen Eifersüchteleien samt Folgen sind kriminelle Machenschaften rund um Komponisten-Autographe nicht zum ersten Mal Thema eines Romans, ebenso gerne stürzen sich Autoren auf die pekuniären Aspekte des Kulturbetriebes mit all ihren Schattenseiten. Beide Verfasser bleiben auf ihre Art dem Thema treu und verfolgen stringent und logisch ihre Handlungsstränge. Die unterschiedlichen Beziehungsebenen machen die Romane mehrdimensional und nötigen dem Leser Konzentration ab. Der Humor kommt nicht zu kurz, wenn er auch im zweiten Fall etwas deftiger

ist. Als kleine Kritik am Rande sei vermerkt, dass bei literarischen Krimis ein sorgfältigeres Lektorat im Hinblick auf Druckfehler angebracht gewesen wäre. Vielleicht ist das bei Taschenbuchausgaben zu viel verlangt; auch wenn es sich dabei nicht um Verbrauchsliteratur handelt – Wiederlesen ist intendiert. Wie auch immer – die Lektüre ist lohnenswert und die Bücher sind sicher nicht nur für Musikbibliothekare, Musikausübende und -kenner ein passendes Geschenk!

Claudia Niebel

## Integer vitae. Die Zeltersche Liedertafel als kulturgeschichtliches Phänomen (1809–1832).

Hrsg. von Axel Fischer und Matthias Kornemann



Hannover: Wehrhahn 2014  
(Berliner Klassik. Eine Großstadtkultur um 1800. 20).  
423 S., geb., Abb., Notenbsp.,  
34.00 EUR  
ISBN 978-3-86525-383-5

Eine vielleicht noch größere Sensation als der Fund des Musik-Archivs der Sing-Akademie zu Berlin in Kiew und seine Rückkehr nach Berlin es waren, ist die skandalöse Tatsache, dass die bereits 1974 und 1977 von der Sing-Akademie – ebenfalls als Depositum – der Staatsbibliothek übergebenen Archivalien und Musikalien (Bestand N.Mus. SA), darunter auch die Protokolle der von Direktor Zelter als Anhängsel der Singakademie gegründeten Liedertafel, stets in Berlin lagerten und bis vor Kurzem noch nicht untersucht worden waren. Diesem äußerst seltsamen Missstand ist nun durch die Musikforscher und Herausgeber Axel Fischer und Matthias Kornemann abgeholfen worden. Die Resultate eines ersten Anlaufs in der Sichtung und Interpretation dieses Konvoluts liegt nun gedruckt vor in Form eines Tagungsbandes, dessen (gerade auch für Musikbibliotheken) gewichtigerer und über den thematischen Rahmen der dokumentierten Tagung hinausgehender Teil wohl der zweite Buchabschnitt mit den veröffentlichten Liedertafel-Dokumenten sein dürfte.

Um mit Letzterem zu beginnen: Er nimmt ungefähr die ganze zweite Hälfte des Buches ein und präsentiert zunächst eine Beschreibung samt Text- und Partitur-Wiedergabe von fünf der am häufigsten gesungenen Tafellieder, darunter das dem Band den Titel gebende Lied *Integer vitae* (eine Ode von Horaz) und dessen deutsche Übersetzung von dem Liedertäfler Christian Gottfried Körner (des mit Schiller korrespondierenden Körner senior). Dieses Lied in der Vertonung von Friedrich Ferdinand Flemming (nach dem auch der in der Tafelrunde kursierende Trinkpokal benannt worden war) aus dem Jahr 1811 ist heute noch weltweit ein durch seinen erbaulichen, mahnenden und tröstenden Charakter beliebtes Chorstück bei entsprechenden Gelegenheiten. Näher vorgestellt werden darüber hinaus die Zelter'sche Vertonung der Schiller-Ode *An die Freude* von 1809 (also lange vor Beethoven), das Lied *Vorwärts* von Gottfried Pfund in der Vertonung von Ludwig Hellwig (1818) und zwei Goethe-Vertonungen Zelters: *Versus memoriales* (1811) und *Ergo bibamus* von 1810, das Goethe direkt als Trinklied für die Berliner Tafel seines Duz-Freundes Zelter gedichtet hatte.

Es folgen auf 126 Seiten zwölf Dokumente aus dem Innenleben der Liedertafel, die sich hauptsächlich um Statuten-Fragen (also auch um Fragen des Sinns und Zwecks und der zeremoniellen Abläufe der Sitzungen) drehen, aber ebenso kurze historische Skizzen von Tafelmitgliedern (vor allem Wilhelm Bornemanns) über die Entstehung und einzelne Zeitabschnitte aus der Frühgeschichte der singenden Tafel enthalten. Hier kann das bildungsbürgerliche Selbstverständnis der Liedertafel besonders authentisch nachgelesen werden. Der eigentliche Anhang des Buches enthält dann noch ein qualifiziertes, rasonierendes Register der Mitglieder der Zelter'schen Liedertafel von 1809 bis 1832 sowie eine Bibliographie, Bildnachweise, Angaben über die Autor(inn)en und ein Personenregister. Letztere beziehen sich auf das gesamte Buch, also auch auf die Beiträge zur ersten Hälfte des Bandes, in dem eine Tagung des 2009 (nicht etwa an einer Berliner Universität, sondern an der Universität Münster am Lehrstuhl von Prof. Jürgen Heidrich) ins Leben gerufenen DFG-Forschungs-Projekts „Quellen zur frühen Geschichte der Sing-Akademie zu Berlin. Probenbücher – Briefe – Dokumente“ wiedergegeben ist, die 2011 in der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften stattfand.

Gleich in ihrer Einleitung machen die Herausgeber klar, um was für einen bedeutenden und aufschlussreichen Fundus es sich bei dem nicht-musikalischen Teil des Archivs der Sing-Akademie handelt. Er ist dazu angetan, einerseits die historische Gestalt Zelters aus der verengten Sicht nur mit Blick auf Goethe zu befreien und ihn in seiner umfassenden Berliner Rolle als Mentor und Vorbild einer ganzen sozialen Spezies kennenzulernen. Andererseits dazu, die Gründung und Frühzeit der Liedertafel über die zeitbedingte Verknüpfung mit dem Ende der Napoleonischen Besatzung Berlins und den Befreiungskriegen hinaus als die Konstitution eines Musters geselligen Betragens zu begreifen, in dem nicht nur Patriotismus, sondern mehr noch Bildung und Künstlertum gefragt waren. Unter diesen neuen Sichtweisen und Erkenntnishorizonten wird es nämlich erstmals möglich, die Frühgeschichte der Zelter'schen Liedertafel von ihrer späteren gesamtdeutschen Verallgemeinerung abzutrennen und zu erfahren, dass sie mehr war als nur der Vorläufer oder Auslöser jener späteren Bewegung von Männergesangvereinen, in denen Bildung und Kunstbeflissenheit oftmals zugunsten eines ins Chauvinistische übersteigerten Patriotismus zurücktreten mussten.

Jürgen Heidrich nimmt das Gründungsjahr der Zelter'schen Liedertafel, 1809, zugleich Sterbejahr Haydns und Geburtsjahr Mendelssohns, zum Ausgangspunkt von Überlegungen zur Situation der Liedertafel und ihrer chorischen Liedästhetik im Epochenwechsel von Klassik zur Romantik und im Wechsel von Peripherie und Zentrum der musikgeschichtlichen Entwicklung, um schließlich leise Zweifel an solchen Epocheneinteilungen zu entwickeln. Die Eingangsthesen

der Herausgeber über künstlerische und bildungspolitische Zielsetzungen der Liedertafel werden von ihnen durch einen detaillierteren Blick ins Innere des Repertoires und der Zeremonien der Liedertafel an Beispielen erhärtet. Friedhelm Brusniak nimmt die spätere Kritik des Emdener Musikdirektors und Musikpublizisten Eduard Krüger an den künstlerischen Niederungen eines weitverbreiteten Männergesangs zum Anlass, andere, bisher verborgene Traditionslinien der Liedertafel, darunter vor allem die Rituale der Freimaurer, zu benennen und zu beschreiben, um die Gründung Zelters nicht länger so voraussetzungslos erscheinen zu lassen, wie sie oft hingestellt wird. Martin Staehelin gibt Einblick in eine andere, parallel zu und unabhängig von den Berliner Ereignissen verlaufende Männergesangstradition in der Schweiz und ein Porträt von deren Gründer Nägeli. Conrad Wiedemann schaut nochmals genau in den Goethe-Zelter-Briefwechsel, soweit er die (Be-)Gründung der Liedertafel betrifft, und er kann die auf Überlieferung und Deutungshoheit erpichte Darstellungsweise und Selbstinszenierung der beiden Brieffreunde erhellen.

Drei sozialgeschichtlich orientierte Beiträge schließen den ersten Teil ab: Es beschäftigen sich Ute Motschmann mit dem Umfeld des Berliner Vereinswesens um 1800, Ute Planert mit der ambivalenten Haltung Zelters zwischen Aufklärung, Napoleon-Verehrung und preußischem Patriotismus, Kristiane Hasselmann mit den gemeinschaftsbildenden Ritualen der Liedertafel und inwieweit sie dazu beitragen, produktive Geselligkeit und bürgerliche Lebenskunst zu befördern. Hier erscheint der Bürger einmal in der heroischen Phase der Herausbildung seines Sozialcharakters und in unmittelbarer Wechselwirkung zur Musik und ihren inneren Widersprüchen.

Als Ganzes repräsentiert das Buch einen ersten mutigen Schritt in der Aufarbeitung eines vernachlässigten Terrains deutscher Musikkultur von ihren Quellen her, und es macht eine weitere Vertiefung und die Betrachtung der Folgen für spätere Phasen in der Entwicklung des Männergesangs wünschenswert.

Peter Sühring

### Stephan Wünsche

Die Leipziger Singakademie – Mitglieder, Repertoire und Geschichte. Studien zur Chormusik in Leipzig, besonders am Gewandhaus.

Die Stadt Leipzig war seit dem 17. Jahrhundert ein sozial-ökonomisches Zentrum des Handels- und Finanzbürgertums und galt als Drehkreuz wichtiger europäischer Handelsstraßen, wie der Via Regia und der Via Imperii. Schon um 1500 wurde Leipzig zur Reichsmessestadt erhoben, in der sich der Wohlstand u. a. in einem vielgestaltigen, musikkulturellen Leben ausdrückte. In diese Zeit fällt die Errichtung des ersten Gewandhausgebäudes, wo sich Kaufleute (Tuchmacher) zusammenfanden, um den Konzertverein „Großes Concert“ zu gründen, der mit seinen Konzerten die bürgerliche Musikpflege in Leipzig nachhaltig prägte. Daneben waren die Kirchen St. Nikolai



Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2014. 439 S., Broschur, 29.00 EUR  
ISBN 978-3-86583-906-0

und St. Thomas Mittelpunkte der praktizierten Kirchenmusik, und an der Leipziger Universität pflegten die Studenten in Tafel- und Nachtmusiken den Liedgesang. Im Umfeld dieser Aktivitäten wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Leipziger Singakademie gegründet, die bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts als gemischter Gesangsverein existierte. Stephan Wünsche, dessen Arbeit 2014 von der Leipziger Universität als Dissertation angenommen wurde, befasst sich mit ihrer wechselvollen Geschichte: der Gründung, ihrem Repertoire, ihrer Blütezeit und schließlich dem Bedeutungsverlust. Umfangreiches Primär- und Sekundärmaterial bot dem Autor eine gute Ausgangslage für die Recherchen zur Leipziger Singakademie, die nach der Sing-Akademie zu Berlin und der Zelter'schen Liedertafel als zweitältester Chorverein Europas im 19. Jahrhundert gilt. Zu Recht weist Wünsche darauf hin, dass Musikvereine bisher eher als ein randständiges Thema betrachtet wurden (S. 13), obwohl sich in ihrer Entwicklung besondere „Phänomene“ widerspiegeln, so auch in einem selbstständigen Laienchor wie der Leipziger Singakademie. Schon in der Einleitung beschreibt er den Unterschied zu anderen Musikzentren: Leipzigs Musikleben, mit den Hauptinstitutionen Thomaschor und Gewandhaus, wurde durch ein städtisches Patronat verwaltet, während sich die zahlreichen Gesangsvereine durch bürgerliche Selbstorganisation behaupten mussten. Anhand von Quellen des Leipziger Stadtarchivs zeichnet der Autor die langwierige Gründungsphase der Leipziger Singakademie nach, die sich von 1802 bis 1816 hinzog. Zwei parallel existierende Singakademien, die nach ihren musikalischen Leitern benannt waren („Schildt'scher“ und „Riem'scher Singverein“), vereinigten sich im Jahr 1818 zur Leipziger Singakademie unter der Leitung von Johann Philipp Christian Schulz (1773–1827). Aus dem „Übungsverein“, der zunächst keine Konzertauftritte zu verzeichnen hatte, entwickelte sich der Chor, der bei wohltätigen Anlässen und in Anbindung an das Gewandhaus mitwirkte, z. B. bei den „Konzerten zum Besten der hiesigen Armen“ und den Orchesterpensionsfonds-Konzerten.

Stephan Wünsche dokumentiert die Geschichte der Leipziger Singakademie in sechs Phasen, was etwa zwei Drittel des Buches einnimmt: Die erste Phase bezieht sich auf die Konsolidierung mehrerer Singakademien in Leipzig (1802–1818), die zweite Phase beschreibt die Entwicklung als unabhängiger Verein (1818–1847), und in der dritten Phase wird die feste Zusammenarbeit mit dem Gewandhaus dargestellt. Diese relativ kurze Phase von 1848 bis 1859 ist zweifellos die Blütezeit der Leipziger Singakademie. Die Ergebnisse statistischer Erhebungen zu den Auftrittsfrequenzen, Mitgliederstrukturen und der Repertoirewahl werden in graphischen Darstellungen (leider

manchmal in schlechter Ausführung, S. 139, 145) veranschaulicht. In mehr als 10 Konzerten pro Jahr sind geistliches und weltliches Repertoire etwa gleich stark vertreten, wobei die Vokalwerke von Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann eine besondere Rolle spielen. Am Beispiel der musikalischen Leiter Julius Rietz und Ferdinand David wird deutlich, wie sehr die jeweiligen Musikdirektoren durch ihre Repertoireauswahl die Auftrittsmöglichkeiten und schließlich auch die Mitgliederzahlen, kurz: das Schicksal der Leipziger Singakademie beeinflussten.

In der vierten Phase (1860–1900) skizziert der Autor den erneuten Versuch der Leipziger Singakademie, eigene Wege zu gehen, die nicht zuletzt durch unüberwindbare Konflikte zwischen den Mitgliedern des Vorstandes und dem Musikdirektor zum Scheitern führten. Hinzu traten dauerhaft wirtschaftliche Probleme und ein erheblicher Konkurrenzdruck. Auch in der fünften Phase (1900–1937) können diese Probleme trotz einer Ausrichtung auf Leipziger Erst- und Uraufführungen von Werken moderner Komponisten den Bedeutungsverlust der Singakademie nicht aufhalten. Schließlich legt der Autor in der sechsten Phase (1937–1967) dar, wodurch der unaufhaltsame Abstieg zur Auflösung der Leipziger Singakademie am 1. Mai 1967 führen musste. Die wenigen verbliebenen Chormitglieder wechselten schließlich zum Chor der Leipziger Buchdrucker „Chorgemeinschaft Gutenberg Leipzig e. V.“, der noch heute existiert.

Das letzte Drittel des Bandes enthält aufschlussreiches Datenmaterial: das vollständige Verzeichnis der musikalischen Leiter der Leipziger Singakademie, mehrere Mitgliederverzeichnisse und Biogramme sowie Tabellen mit empirischen Erhebungen zur Mitgliederstatistik. Angesichts solcher Fülle von aktenkundigen Fakten, die hier aufgelistet werden, sollte eine noch tiefer gehende Auswertung der Erkenntnisse und Darstellung der komplexen politisch-geschichtlichen Strukturen (vor allem in den Diktaturen) erfolgen. Etwas ärgerlich sind einige grammatikalische und stilistische Kapriolen. Stephan Wünsche hat nach Sichtung und Auswertung umfangreichen Datenmaterials in den Leipziger Archiven eine Lücke in der Musikgeschichtsforschung geschlossen. Seine historiografische Studie stellt einen Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Leipzig dar. Wie der Autor selbst schreibt, soll sie als Anregung zu Einzelstudien weiterer Chorvereine verstanden werden und kann zu überregionalen Vergleichen nützlich sein.

Marina Gordienko