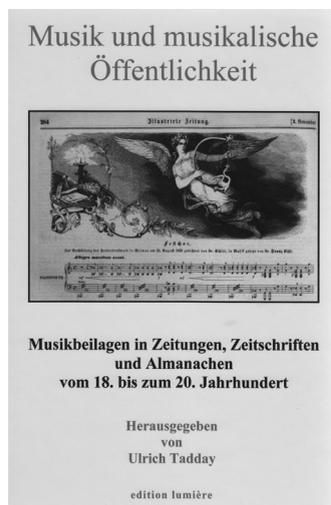


Musik und musikalische Öffentlichkeit. Musikbeilagen von Carl Philipp Emanuel Bach, Ludwig van Beethoven, Robert Schumann, Franz Liszt, Richard Wagner und anderen Komponisten in Zeitungen, Zeitschriften und Almanachen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert.
Hrsg. von Ulrich Tadday.



Bremen: edition lumière 2013
(Presse und Geschichte – Neue Beiträge. Hrsg. von Astrid Blome, Holger Böning und Michael Nagel. 77). 294 S., Abb., Notenbspe., 39.80 EUR.
ISBN 978-3-943245-16-5

Erstaunlich, dass sich die Musikwissenschaft den Musikbeilagen in Almanachen, Zeitungen, Zeitschriften u. Ä. bisher kaum zugewandt hat. Handelt es sich doch, wie der Herausgeber Tadday im Vorwort des „bewusst als Sammel- und Tagungsband angelegt[en, I. A.]“ (S. 8) Buches betont, um einen hochinteressanten Gegenstand. Er spiegelt immerhin 300 Jahre bislang kaum beachtete musikalische Alltagskultur wider! Umso verdienstvoller ist es, dass Ulrich Tadday, Professor für historische Musikwissenschaft an der Universität Bremen, als Herausgeber der vorliegenden Veröffentlichung das Interesse auf dieses zu lange übersehene Thema lenkt. Es handelt sich um Vorträge, die auf einem Symposium zu diesem Sujet 2010 in Bremen gehalten wurden, ergänzt um zwei weitere Beiträge. Zu Beginn wird Grundsätzliches erörtert. Otto Biba setzt sich mit „Anliegen, Charakter und Aufgaben“ (S. 11) der Musikbeilagen auseinander. Gefragt wird nach den Beweggründen und programmatischen Erwägungen, die die Komponisten zur Mitarbeit in literarischen, besonders aber in musikalischen Zeitschriften, in Almanachen, Taschenbüchern u. ä. veranlasst haben. Mit ihren *Liedern*, kleinen *Clavierstücken* und seltenen größeren Instrumentalkompositionen wollten sie den Geschmack und die Sitten bilden, den Charakter erziehen, aber auch mit dem musikalisch Neuesten und Aktuellsten bekannt machen. Dass die Musikbeilagen wesentlich zur „Entstehung einer Musikpublizistik in Deutschland“ (S. 35) um 1700 beigetragen haben, legt Holger Böning schlüssig dar. Ob Mattheson, Telemann und andere Komponisten oder Herausgeber von Zeitschriften u. Ä., sie alle wollten mit den Musikbeilagen musikalisch aufklären, wollten das kritische Bewusstsein schärfen und zur sittlichen Bildung beitragen. Auch Laurenz Lütteken betrachtet „die Musikbeilage in den deutschen Zeitschriften des 18. Jahrhunderts“ unter dem Gesichtspunkt „Aufklärung und Critic“ (S. 67). Hierfür hat er alle 317 Zeitschriften ausgewertet, die im 18. Jahrhundert im nord- und mitteldeutschen Raum erschienen sind. Sie enthalten 639 Musikbeilagen, vor allem kleine *Clavierstücke* und *Lieder*, und spiegeln die musikästhetischen Debatten wider, die um 1750 die Gemüter bewegten. Am Ende des 18. Jahrhunderts stand dann eher die Unterhaltung im Vordergrund.

Hochinteressant dann der Beitrag von Hans-Günter Ottenberg über „Das ‚Originalgenie‘ Carl Philipp Emanuel Bach als Almanachbeiträge“ (S. 85). Untersucht werden die Funktion der Beilagen und ihre soziokulturelle Wirkung, die bevorzugten Gestaltungsweisen und die Verbindung zu den unterschiedlichen literarischen Strömungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In ihrem Beitrag über „Beethovens Lieder in Zeitschriften und Almanachen des 19. Jahrhunderts“ (S. 143) befragt Ilona Magaj die Musikbeilagen nicht nur

unter musikwissenschaftlichen Gesichtspunkten, sondern beschäftigt sich auch mit den Distributionsmechanismen der Verlage sowie mit der Rolle der Beilagen innerhalb der Geselligkeitskultur. In ihrer Zusammenfassung beschränkt sich Magaj leider auf grobe Allgemeinplätze, wenn sie schreibt, „dass das Besondere [von, I. A.] Beethovens Liedbeilagen in ihrem ideellen und künstlerischen Wert besteht“ und dass er „seine eigenen ästhetische[n] Prinzipien“ vertrat (S. 165). Ja, welche denn sonst? Johanna Steiner legt in ihrem Aufsatz zu Robert Schumanns *Sammlung von Musik-Stücken alter und neuer Zeit* (S. 173) deren Programm, Planung und Hauptanliegen dar, nämlich junge und unbekanntere Komponisten zu fördern. Auch Franz Liszt hat die Musik- und Kunstzeitschriften des 19. und 20. Jahrhunderts mit Beilagen ‚beliefert‘. Wolfgang Seibold konnte mehr als 20 Kompositionen ausfindig machen, die er kurz vorstellt. Anhand von fünf Liedern für August Lewalds Revue *Europa* stellt Ulrich Tadday fest, dass Richard Wagners Beiträge als „echte Promotions-Produkte“ (S. 210) entstanden sind. Mit ihnen, die sich durchaus „noch innerhalb der Grenzen der traditionellen Liedästhetik ihrer Zeit“ bewegen, stößt er „an die Grenzen der Werkästhetik und erweitert sie zugleich“ (S. 219). Mit Eduard Künneke und seinem umfangreichen Nachlass, der in Sabine Müllers Beitrag „Banales Alltagsverlangen? Musikbeiträge als Markenzeichen“ (S. 255) im Mittelpunkt steht, wird ein kräftiger Punkt hinter die spannende Auseinandersetzung mit dem „bisher unerforschten Sujet“ (S. 255) gesetzt. Erstaunlich, dass die Musikbeilage auch noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Zeitungen und Zeitschriften eine Rolle gespielt hat. Ihr vorrangiger Zweck ist allerdings jetzt das gemeinschaftliche Musizieren. Dafür mussten E- und U-Musik zusammengeführt werden. *Musik für Alle* ist dann auch der bezeichnende Titel einer Zeitschrift, in der Musikbeilagen von Mozart bis Franz Léhar veröffentlicht wurden. Im Vordergrund stehen die Befriedigung des Vergnügensbedürfnisses der Leser und der kommerzielle Erfolg der jeweiligen Zeitschrift.

Neben sehr vielen gut dokumentierten Abbildungen und umfangreichen Anmerkungen resp. Literaturhinweisen enthält die vorliegende Publikation im Anhang englischsprachige Abstracts von den einzelnen Aufsätzen sowie Kurz-Biographien der Autoren und ein Register. Es ist zu wünschen, dass die hier veröffentlichten Beiträge ermutigen, sich weiter mit dem so spannenden Thema zu beschäftigen. Denn, so hat Otto Biba es angemahnt: „Es geht nicht an, dass Musikbeilagen weiterhin terra incognita bleiben.“

Ingeborg Allihn

Max Bruch und Philipp Spitta im Briefwechsel.
Hrsg. von Dietrich Kämper.



Kassel: Merseburger 2013
(Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 175). 389 S., geb., 59.00 EUR
ISBN 978-3-87537-336-3

Eine wichtige, einen unterschätzten Teilaspekt der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts dokumentarisch beleuchtende Publikation ist hier anzuzeigen, die breites Interesse verdient. Nicht nur, dass die beiden seit ihrer ersten Bekanntschaft in Sondershausen lebenslanglich (nur durch ein relativ kurzzeitiges Zerwürfnis unterbrochen) miteinander korrespondierenden Männer das gemeinsame Schicksal tragen, heute nur noch durch ein einziges ihrer Werke bekannt zu sein (Bruch durch „sein“, resp. das erste seiner drei Violinkonzerte, Spitta durch seine monumentale Bach-Biografie), sondern auch der Umstand, dass eher Brahms als Bruch mit Spitta in Verbindung gebracht wird, schafft eine benachteiligte Ausgangsposition für diese Publikation. Sie selbst aber kann diese Vorurteile bestens beseitigen helfen. Denn es tut sich hier vor allem für die Rezeption Bruchs ein ganz neuer Horizont dadurch auf, dass ein Großteil des Schaffensprozesses von heutzutage weitgehend unbekanntem Werken offengelegt und von renommierter Seite, der eines befreundeten Musikhistorikers, kommentiert wird. Was Bruch über sich und Spitta über ihn zu sagen hatte, ist in diesem Briefwechsel ausführlich, kompetent und authentisch ausgebreitet. Auch was Bruch und Spitta über andere komponierende Zeitgenossen, wie Brahms, Herzogenberg oder Wagner Positives oder Abwehrendes geäußert haben, ist hier unmissverständlich (und teilweise unter dem Siegel der Verschwiegenheit) mitgeteilt.

Die Gewichte verschieben sich gewaltig zugunsten selten bis gar nicht zu hörender Werke Bruchs, d. h. in die Richtung seiner Opern(pläne) und Oratorien, auch seiner Sinfonien und weiterer Solokonzerte, die bis heute vor allem von den Werken Brahms' und Wagners verdrängt worden sind, obwohl sie sich damals eine Zeit lang bei einem Teil des Publikums größter Beliebtheit erfreuen konnten. Hier wurde das Bessere oder Wirkungsvollere zum Feind des Guten. Dass Bruch gut und anrührend komponierte, geht auch aus der lebenswürdigen Ernsthaftigkeit hervor, mit der er sich über seine Werke brieflich äußert. Sie gelten heute als sentimental oder pathetisch und zu sehr an den Zeitgeist des nachmärzlichen und wilhelminischen Deutschland gebunden. Der beste Effekt dieser Briefedition könnte aber sein, dass man Lust bekäme, einige der besprochenen Kompositionen, wie die 2. Sinfonie oder das 3. Violinkonzert, sowie die Oper *Hermione* (nach Shakespeares *Wintermärchen*) oder die fragmentarische Messe (Kyrie, Sanctus und Agnus Dei) und das *Moses-Oratorium* einmal wirklich (erstmal oder wieder) anzuhören, wenn sie denn gespielt würden oder eingespielt worden wären. Ähnlich wie Mendelssohn wird Bruch noch heute im angelsächsischen Bereich mehr gespielt als in Deutschland; hier nicht vorhandene Briefe Bruchs aus England und Amerika könnten erklären, warum das so ist. Bruch hatte wegen seines starren Festhaltens an romantischen Konventionen bis in die 1920er-Jahre hinein ein ähnliches

Schicksal wie Saint-Saëns in Frankreich (wenngleich schlimmer), nur dass Saint-Saëns ebenfalls im Stil über Jahrzehnte unveränderte Musik einfallsreicher und lebendiger war und von jeder Generation neu entdeckt und erneut geliebt wurde.

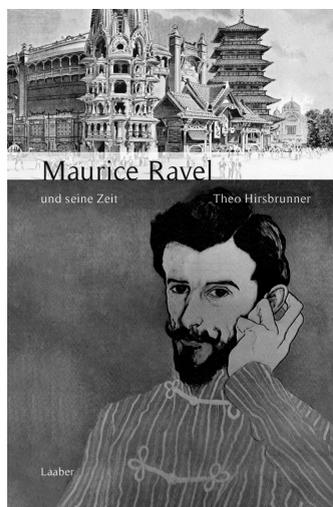
Lesefreundlich sind die zahlreichen und instruktiven Annotationen der Briefe auf der jeweiligen Seite als Fußnoten abgedruckt. Sie verraten eine intime, vom Herausgeber als renommiertem Kölner Bruch-Forscher über Jahrzehnte erworbene Kenntnis der Verhältnisse und Personen (bis zum letzten Orchesterdiener) in mehreren deutschen Städten, in denen Bruch und Spitta wirkten. Ihre Qualität lässt nichts zu wünschen übrig. Direkte Fehler, die hier berichtigt werden müssten, konnten zwar vereinzelt, z. B. in der Schreibung von Jahreszahlen, aufgefunden werden, können aber auch von jedem verständigen Leser selbst korrigiert werden. Der schöne Buchstabe „ß“ ist selbst an den Stellen, welche die neue Rechtschreibung noch für ihn übrig gelassen hat (hinter langen Vokalen und hinter Um- und Doppellauten) vom Herausgeber oder Verlag in das unschöne „ss“ verwandelt worden (wie bei „... liessen in Bruch den Plan reifen, eine grössere ...“, S. XXX der Einleitung).

In der Sache des gegen beide Briefschreiber vom Herausgeber in seiner Einleitung erhobenen Antisemitismus-Vorwurfs (S. XXXVII) wäre mehr zu differenzieren. Es ist durchaus zweifelhaft, ob man den von Treitschke 1879 entfachten sogenannten „Judenstreit“ als antisemitisch im Sinne der gleichzeitig entstehenden, rassistisch begründeten, von Wilhelm Marr ins Leben gerufenen Richtung einer generellen und eliminatorischen Judenfeindschaft betrachten kann. Treitschke und seinen nationalliberalen Anhängern (soweit sie nicht gerade selbst Juden waren), also auch Bruch und Spitta (letzterer als Mitunterzeichner einer sogenannten „Judenpetition“ gegen das „Überhandnehmen des Judentums in der deutschen Kultur“), ging es um eine deutsch-christliche kulturelle Gegnerschaft zur jüdischen Religion und Kultur, die von den in Deutschland lebenden Juden durch Taufe und Akkulturation restlos preisgegeben werden sollten. Im Falle von Bruch ist selbst diese Haltung, auch und gerade aus dem vorliegenden Brief an Spitta (vom 13.2.1880, S. 155), nicht nachzuweisen, denn ihm war ja gerade das „viele Generalisieren [Treitschkes, P. S.] etwas unheimlich“ (obwohl er an Treitschkes Artikeln „Vieles sehr richtig“ fand), und er setzte Hoffnungen auf „Selbsterkenntnis“ eines wahrscheinlich von ihm so bezeichneten „besseren Teils der Juden“. Darüber hinaus hat er durch seine Vertonung des *Kol Nidre* und Übernahme anderer hebräischer Motive in seine Musik das Recht der zerstreuten Juden auf ihre eigene Kultur im jeweiligen Land betont, ja sogar Entlehnungen jüdischer Kulturelemente für seine als typisch deutsch empfundene Musik für möglich und gut erachtet. Der Kulturprotestantismus, dem Bruch und Spitta zuzurechnen sind, wollte allgemein durchsetzen, dass in Kunst und Wissenschaft nicht nach

Religionszugehörigkeit und politischer Gesinnung, sondern auch bei Juden, Katholiken und Sozialdemokraten allein nach künstlerischer und wissenschaftlicher Leistung gefragt würde. Dass Bruch, wie er in Briefen an Spitta mitteilt, sich von Juden, Katholiken und Sozialdemokraten schlecht und intrigant behandelt fühlte, mag seine Abneigung gegen einen Teil dieser gesellschaftlichen Gruppen hervorgerufen und subjektiv begründet haben, trotzdem hütete er sich vor überzogenem Generalisieren in antisemitischer Richtung.

Peter Sühning

Theo Hirsbrunner Maurice Ravel und seine Zeit.



2., erw. u. überarb. Aufl.,
Laaber: Laaber 2014 (Große
Komponisten und ihre Zeit).
351 S., Abb., Notenbsp., geb.,
34.80 EUR
ISBN 978-3-89007-253-1

Die Veröffentlichungen der Reihe *Große Komponisten und ihre Zeit* des Laaber-Verlags begannen 1981 und gehören zu den wichtigsten und meistbenutzten Komponisten-Monografien der letzten dreißig Jahre. Von insgesamt 37 Veröffentlichungen erschien als jüngster Band im Jahr 2013 *Hans Werner Henze und seine Zeit*, herausgegeben von Norbert Abels und Elisabeth Schmierer. Im selben Jahr kam Wulf Konolds Mendelssohn-Monografie bereits in der dritten Auflage heraus.

Maurice Ravel und seine Zeit von Theo Hirsbrunner (1931–2010) wird 2014 als „zweite, erweiterte und überarbeitete Auflage“ angepriesen, ist aber streng genommen innerhalb der Reihe *Große Komponisten* eine Erstauflage, erschien doch die Monografie ursprünglich 1989 nicht hier, sondern selbstständig als *Maurice Ravel. Sein Leben, sein Werk* im Laaber-Verlag. In der Form entsprach das Buch jedoch schon ganz dem Konzept der Reihe. Als einzige „Erweiterung“ ist die neu von Claudia Kolodziej verfasste reihenimmanente „Chronik“ hinzugekommen.

Das Wiedersehen mit Hirsbrunners essayhaftem Text macht zunächst Freude, gelingt es dem Autor doch, mit Leichtigkeit und in beeindruckender Breite Kunst-, Literatur- und Kompositionsgeschichte miteinander zu verbinden.^{1/} Formal ist die Neuauflage jedoch in vielerlei Hinsicht irritierend. So enthält sie ein Vorwort Hirsbrunners zur zweiten Auflage 2014, obwohl dieser bereits am 6. November 2010 verstorben war – was an keiner Stelle erwähnt wird. Irritierend ist weiter, dass die Auswahlbibliografie nicht um das Dutzend inzwischen erschienener Monografien und Sammelbände erweitert wurde. Auch die alte Rechtschreibung wurde beibehalten. Sehr zum Nachteil geriet schließlich der Nachdruck, minderwertig in Papier- und Bildqualität.

Diese Mängel vermögen aber den Genuss nicht zu schmälern, den die Lektüre bereitet. Der dreiteilige Aufbau nach „Leben“, „Porträtskizzen“ und „Blicken auf das Werk“ entspricht der verbreiteten Anordnung der chronologischen Lebensbeschreibung, gefolgt von Kompositionsanalysen. Methodologisch als zukunftsweisend

erweist sich das Mittelkapitel „Porträtskizzen“ mit einzelnen systematischen Fragestellungen.

Im ersten Kapitel „Leben“, einer Einführung in die Kompositions- und Kulturgeschichte um 1900, bezieht Hirsbrunner seine Fakten und Hinweise zu einem großen Teil aus Maurice Marnats Biografie *Maurice Ravel* (1986), zu einem kleineren aus der Biografie *Ravel. Man and musician* von Arbie Orenstein (1975). Eine Forschungsgeschichte zu Ravel scheint es für ihn nicht gegeben zu haben, ebenso wenig eine Rezeptionsgeschichte. So offenbart sich als Kehrseite der intendierten leichten Verständlichkeit eine Theorielosigkeit in historiografischer Hinsicht. Dies entsprach Hirsbrunners Selbstverständnis als Musikschriftsteller, der – kompositorisch gebildet bei Sándor Veress und Wladimir Vogel – stolz darauf war, nie eine Universität besucht zu haben. Doch auch in musiktheoretischer Hinsicht werden die Laien, an die das Buch ausdrücklich gerichtet ist, kurz gehalten, z. B. anlässlich eines allgemeinen Vergleichs zwischen Debussy und Ravel: „So weit über die Musiktheorie, von der noch einmal mit aller Deutlichkeit gesagt werden muß, daß sie für den musikalischen Laien esoterisch bleibt und nicht unbedingt Vertrauen, höchstens Respekt erweckt“ (S. 132). Dennoch, gerade diese Untersuchungen im Mittelkapitel, etwa zu Ravels Traditionszugehörigkeit, zu der Frage, ob er ein „Genie oder ‚nur‘ ein Meister“ gewesen sei, zum Vergleich mit Strawinsky, zu Colette als wichtigster Zeitzeugin und schließlich zu Analogien mit Proust, zeugen von einiger Originalität.

Das dritte Kapitel bestreitet Hirsbrunner als Musiktheorielehrer am Konservatorium schließlich auf ureigenstem Terrain. Es sind „Analyse-Stunden“ auf hohem Niveau, wie er sie wohl auch im Berufsalltag gehalten hat. Der mögliche Vorwurf, dass dabei nur gerade 11 Werke behandelt werden, greift zu kurz, ist eine treffende Auswahl doch allemal sinnvoller als jede halbherzige Vollständigkeit. Zur Sprache kommen die Klavierzyklen *Miroirs* und *Gaspard de la nuit*, die Vokalzyklen *Shéhérazade*, *Histoires naturelles*, *Trois chansons madécasses* und *Don Quichotte à Dulcinée* (bemerkenswert hier die Fehlerquote beim Wort „à“: im Inhaltsverzeichnis mit *accent circonflexe* [„â“], in der Kapitelüberschrift ohne Akzent), daneben die beiden Klavierkonzerte und schließlich die beiden Bühnenwerke. Die berühmtesten Werke, *Pavane pour une infante défunte*, das Ballett *Daphnis et Chloë* und schließlich *Boléro* bleiben ausgespart. Durch alle Analysen zieht sich Hirsbrunners Spezialgebiet, die Musik Pierre Boulez!. Von diesem und dessen Lehrer Olivier Messiaen ausgehend, analysiert er die Musik Ravels und Debussys: Ravel erscheint so als Wegbereiter der Moderne, Traditionsbezüge sind rar. Es entsteht das Bild eines enigmatischen Künstlers, nicht ganz so strahlend wie Debussy zwar, aber immerhin im Stande, „geniale“ Werke wie *Daphnis et Chloë* hervorzubringen (S. 143) – ein Werturteil, das, wie so oft bei Hirsbrunner, unkommentiert bleibt.

Diese Werkanalysen vermögen einen Einblick zu geben in den Theorieunterricht an einem deutschsprachigen Konservatorium in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – ein Forschungsgebiet, das erst in den Kinderschuhen steckt, mangels Interesse teils, vor allem aber auch mangels Quellen. Als solche bietet das Buch der Fachwelt erstklassiges Anschauungsmaterial. Und für die Welt der Musikliebhaber verspricht auch diese zweite Auflage noch auf Jahrzehnte hinaus reiche Anregung.

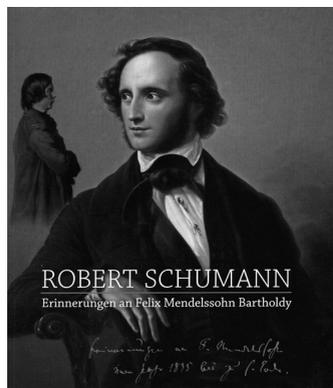
Heinrich Aerni

1 Diese Eigenschaften hatten wohl zu seiner Beliebtheit in der Fachwelt beigetragen – eine Beliebtheit, die sich auch in der Korrespondenz mit namhaften Musikern, Komponisten und Musikwissenschaftlern seiner Zeit spiegelt, enthalten im Hirsbrunner-Nachlass in der Zentralbibliothek Zürich.

Robert Schumann. Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy.

Hrsg. von Gerd Nauhaus
und Ingrid Bodsch.

Textbearbeitung und
Kommentar von Kristin
R. M. Krahe und
Armin Koch.



Bonn: Verlag Stadtmuseum
Bonn 2012. 148 S., Abb.,
Noten, 15.00 EUR
ISBN 978-3-93187-832-0

Legendär ist sie, die Beziehung zwischen Robert Schumann und Felix Mendelssohn Bartholdy, und von nachhaltiger Wirkung, weil nicht rein persönlicher und privater Natur, sondern von durchaus musikgeschichtlicher Bedeutung. Geprägt ist sie seit der ersten flüchtigen Begegnung im Herbst 1834 von gegenseitiger Wertschätzung und Achtung. Bewusst erlebt Schumann Mendelssohn dann im Leipziger Gewandhausaal im August 1835, als dieser dort seinen Posten als Direktor der Gewandhauskonzerte antritt. Kurz darauf siedelt der Dirigent ganz nach Leipzig über, und Schumann ist fortan „Viel mit Mendelssohn zusammen“, wie sein Tagebuch berichtet. „Mendelssohn ist ein Herrlicher, – er kömmt direct vom Himmel; wir haben uns gern, glaub' ich“, schreibt er einem befreundeten Musiker, und notiert schließlich 1841 in sein Tagebuch: „Liebe und Verehrung sind die beiden Gefühle, die, so oft man mit ihm verkehrt, für ihn rege werden.“ Doch ist es in erster Linie eine echte Künstlerfreundschaft, keine wirklich tiefe menschliche, obschon zwischen beiden Familien ein reger Briefwechsel – teilweise recht privaten Inhalts – stattfindet, der im Rahmen der Schumann-Briefedition in vorbildlicher Weise ediert wurde (*Schumann Briefedition*, Serie II, Bd. 1: *Robert und Clara Schumann im Briefwechsel mit der Familie Mendelssohn*. Hrsg. von Kristin R. M. Krahe, Katrin Reyersbach und Thomas Synofzik, Köln 2009).

Bis zu Mendelssohns frühem Tod im Jahr 1847 bleibt die Verbindung intensiv, begleitet von vielen erfolgreichen Kooperationen und einem fruchtbaren Gedankenaustausch. Mendelssohn dirigiert im Leipziger Gewandhaus die Uraufführungen von Schumanns ersten beiden Sinfonien B-Dur op. 38 (1841) sowie C-Dur op. 61 (1846), und bringt gemeinsam mit der Pianistin Clara Schumann 1843 dessen *Andante und Variationen für zwei Pianoforte* op. 46 zur Uraufführung. Auch im Falle der von Schumann 1839 in Wien quasi

„entdeckten“ *Großen C-Dur-Sinfonie* D 944 Franz Schuberts reagiert Mendelssohn sofort und macht sie der musikalischen Öffentlichkeit zugänglich.

Nicht immer stimmen die beiden überein, sind gelegentlich auch unterschiedlicher Meinung. „Höchste sittliche u. künstlerische Maxime; daher unerbittlich, scheinbar manchmal schroff u. inhuman“ (S. 79), bescheinigt Schumann dem Freund. Ein einziges Mal kommt es durch widrige Umstände zu einer leichten Verstimmung in Zusammenhang mit der Premiere von Schumanns Sinfonie op. 61. Differenziert und im positiven Sinne kritisch stehen sie einander gegenüber, profitieren dabei grundsätzlich voneinander: Schumann als Musikschriftsteller vermag Mendelssohns Kunst populär zu machen und sorgt durch Rezensionen in seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* für deren Verbreitung. Mendelssohn gibt Schumann hilfreiche Ratschläge für die Komposition seiner Orchesterwerke. Während sich allerdings Schumanns tiefe Verehrung für den Kollegen durch zahlreiche Belegstellen nachweisen lässt, sind umgekehrt von Mendelssohn kaum Äußerungen über Schumann erhalten. Eine der Ursachen dafür nennt Schumann in seinen *Erinnerungen*: Mendelssohn „hat sich nie ‚Tagebücher‘ oder ähnliches gehalten, wie er mir sagte“ (S. 36).

Kurz nach dem Kennenlernen schreibt Schumann einige Eindrücke und Gedanken über Mendelssohn nieder. Nach dessen Tod nimmt er weitere Notizen vor und versucht, eine systematische Ordnung in seine Aufzeichnungen zu bringen. In diesen letztlich unter dem Titel *Erinnerungen an F. Mendelssohn* zusammengefassten „Materialien“ – so seine eigenhändige Bezeichnung auf der Anfangsseite, von Clara Schumann nach dem Tod ihres Mannes noch mit dem unterstrichenen Vermerk „Wichtig!“ versehen – zeichnet er das Bild eines außerordentlichen Menschen, dessen Aufrichtigkeit und Integrität er immer wieder betont. Schumann hält Mendelssohn zweifellos für den bedeutendsten musikalischen Zeitgenossen.

Mit Teilen des Schumann-Nachlasses aus Familienbesitz gelangten auch diese Materialien in den 1920er-Jahren in das Zwickauer Schumann-Archiv. Deren Sichtung, Auswertung und vor allem Publikation nahm viel Zeit in Anspruch. Die *Erinnerungen* an Mendelssohn wurden zudem während des sogenannten „Dritten Reichs“ mehr oder minder verschwiegen, da der Komponist als Jude verpönt war, mithin jegliches Andenken an ihn – insbesondere natürlich in Zusammenhang mit dem als „urdeutsch“ stilisierten Komponisten Schumann – vernichtet werden sollte. Dem späteren Leiter des Zwickauer Schumann-Hauses Georg Eismann ist es zu verdanken, dass 1947 die *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy* in Faksimile und Übertragung publiziert wurden. 1948 folgte eine „durchgesehene und erweiterte“ Auflage. 1980 schließlich erschien im Mendelssohn-Band 14/15 der *Musik-Konzepte* eine leicht revidierte, teilweise

neu kommentierte Wiedergabe des Textes, allerdings offenbar ohne Kooperation mit dem Zwickauer Schumann-Haus.

Auf 148 Seiten präsentieren Gerd Nauhaus und Ingrid Bodsch als Herausgeber eine neue, von Kristin R. M. Krahe und Armin Koch kommentierte Farbfaksimile-Edition der *Erinnerungen*. Seite für Seite stehen Faksimile und Übertragung einander gegenüber, selbst leer gebliebene Blätter werden dokumentiert. Die umfangreichen Erläuterungen des Kommentarteils, auf dem neuesten Stand der Forschung basierend, machen Schumanns oftmals knappe, mehr stichwortartige Äußerungen verständlich. Auch ist eine Einordnung in den gesamten Kontext erforderlich, um den Inhalt erfassen zu können. Schumanns Notizen sind größtenteils reine Momentaufnahmen und Gedankensplitter, die er sicherlich zu einem späteren Zeitpunkt noch literarisch ausformen wollte. Über 200 Anmerkungen liefern eine Fülle von sinnvollen Fundorten zu den erwähnten Kompositionen, erhellende Erklärungen der angesprochenen, heute nicht unbedingt mehr bekannten Musikerkollegen, weiterführende Literaturangaben sowie detaillierte Aufschlüsselungen von zum Teil nicht verständlichen Formulierungen Schumanns – wenn er beispielsweise einen Menschen als „viereckig“ bezeichnet (S. 24) – mit Einbettung in die sich dahinter verbergende biografische oder künstlerische Situation.

Sehr hilfreich ist neben der akribischen Kommentierung auch der Apparat des Anhangs. Hier finden sich nicht nur Abkürzungs-, Siglen-, Quellen-, Literatur- und Personenverzeichnisse sowie die Aufschlüsselung sämtlicher Kompositionen, Dichtungen und sonstigen Publikationen mit Seitenverweisen, sondern auch in vollem Wortlaut jene von Schumann aufgelisteten Gedichte und Aufsätze sowie zwei Kompositionen für Männerchor.

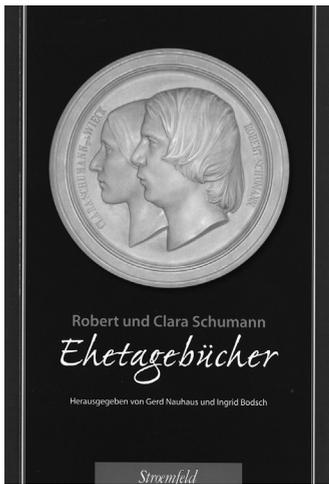
Insgesamt kann durch die mit Gewinn und Vergnügen zu lesenden *Erinnerungen* und den seit 2009 vorliegenden Briefwechsel das aus verschiedensten Gründen lange Zeit eher verunklarte Verhältnis zwischen diesen beiden Komponisten des 19. Jahrhundert deutlicher nachvollzogen und sinnvoll bewertet werden.

Irmgard Knechtges-Obrecht

**Robert und
Clara Schumann.
Ehetagebücher
1840–1844.**

Hrsg. von Gerd Nauhaus
und Ingrid Bodsch.
StadtMuseum Bonn.

Die während der ersten Jahre nach ihrer Verheiratung 1840 bis zur Rückkehr von der großen Russland-Konzertreise 1844 von Clara und Robert Schumann gemeinsam geführten *Ehetagebücher* sind ein einzigartiges, besonders wertvolles und mit nichts anderem vergleichbares Dokument. Bereits am Tag nach der Hochzeit beginnt das junge Paar mit Eintragungen, die persönliche Erlebnisse privater, gesellschaftlicher und kultureller Art ebenso festhalten wie die Kompositionen beider Eheleute und die Geburten der beiden ältesten



Frankfurt am M.: Stroemfeld;
 Bonn: Verlag StadtMuseum
 Bonn; 2. Aufl. 2013, Broschur,
 332 S., 16.00 EUR
 ISBN 978- 3-931878-40-5

Töchter. „Das Büchlein, das ich heute eröffne, hat eine gar innige Bedeutung; es soll ein Tagebuch werden über Alles, was uns gemeinsam berührt in unserem Haus- und Ehestand; unsere Wünsche, unsere Hoffnungen sollen darin aufgezeichnet werden“, so lautet Robert Schumanns erster Eintrag (S. 14).

Mochten sie im Rahmen der von Georg Eismann und Gerd Nauhaus edierten wissenschaftlichen Gesamtausgabe der Schumann-Tagebücher (Leipzig 1971–1987 bzw. als Lizenzausgabe Frankfurt am Main und Basel 1988) etwas untergehen in der Fülle von Schumanns eigenen Aufzeichnungen, so erschien eine Einzelausgabe längst dringend geboten. Es gab sie zwar seit 1993, übersetzt und eingeführt von Peter F. Ostwald, in englisch-amerikanischer Version, doch das deutsche Gegenstück, herausgegeben vom ursprünglichen Editor Gerd Nauhaus und Ingrid Bodsch, erschien erst im Nachklang des Schumann-Jubiläumsjahres 2006 (Frankfurt am Main und Bonn 2007). Dass 2013 eine Zweitausgabe nötig wurde, spricht für das außerordentliche Interesse, das diese Publikation in der Zwischenzeit fand.

Was unterscheidet nun die beiden Versionen, die von 1987 und die von 2007/2013? In der Wiedergabe der im Robert-Schumann-Haus Zwickau aufbewahrten Autographen der drei gemeinsamen Tagebücher sind sie identisch, sieht man von den ausgesparten textkritischen Fußnoten ab, in denen Besonderheiten der Handschrift, gestrichene oder unlesbare Stellen beschrieben waren, was die „Normalleser“ wenig interessieren dürfte. Die Anmerkungen zum Textinhalt sind dagegen gestrafft, auf das Notwendige reduziert und dabei naturgemäß – zwei Jahrzehnte nach der Erstausgabe – auf den neuesten Wissensstand gebracht worden. Das gilt ebenfalls für das neu gefasste Vorwort sowie die Personen-, Werk- und Ortsregister am Schluss des Bandes. Das neu gesichtete, wesentlich erweiterte und in besserer Druckqualität dargebotene Bildmaterial bringt die erwähnten Sachverhalte, Orte und Personen auch optisch näher.

Und was erwartet die (Erst-)Leser der bemerkenswerten Publikation? Es ist die große Fülle und Vielseitigkeit der Aufzeichnungen des Ehe- und Künstlerpaars, die zudem in stilistisch reizvoller, wie auf die „Nachwelt“ zugeschnittener Form daherkommen. Es gibt keine Quelle, die einen besseren Einblick in die Ehe bzw. das Leben der Schumanns liefert, als diese Mitteilungen größtenteils doch recht intimer Gedanken und diese Offenbarung innigster Gefühle. Tief dringt man in die Privatsphäre der beiden Künstler ein, kann deren Charaktere fast nur mit der Kenntnis dieser Details vollkommen erfassen. Dank der textgetreuen Übertragung, versehen mit einem ausführlichen Personen-, Werk- und Ortsregister, bietet diese Publikation ein ebenso spannendes wie aufschlussreiches Lesevergnügen. Die informative Kommentierung lässt nichts unverständlich. Da eröffnet sich ein interessantes, manchmal auch zum Nachdenken

anregendes Kaleidoskop dieser recht bewegenden Künstlerehe im Umfeld der Künstlerkollegen, des Zeitalters und der beiderseitigen Erfahrungsbereiche. Da werden Zeugnisse des harmonischen Zusammenlebens der kleinen, langsam wachsenden Familie gegeben, da werden die vielen glücklichen Erlebnisse der ersten Ehejahre u. a. bei Wanderungen, Ausflügen und Reisen beschrieben, da berichten die Eintragungen aber auch von durchaus spannungsgeladenen Momenten, die in erster Linie aus der oftmals schwierigen Koexistenz von Clara Schumanns häuslichen Pflichten und ihren pianistischen wie kompositorischen Ambitionen entstehen. So verlaufen die Konzerttourneen der jungen Pianistin nicht immer reibungslos, gipfelnd in jener problematischen großen Russlandreise von 1844, die sich trotz allem in einer Fülle von Eindrücken im Ehe tagebuch niederschlägt. Auch die künstlerische Entwicklung Robert Schumanns, der gerade während jener Jahre beginnt, sich als Musiker und Musikschriftsteller zu etablieren, wird durch diese Dokumentation erhellend beleuchtet.

Natürlich sind die Eheleute nicht immer einer Meinung. So hatte die erfahrene Pianistin Clara Schumann konkrete Vorstellungen darüber, wie sie die von ihr einstudierten Stücke – darunter auch die Kompositionen ihres Mannes – interpretieren wollte. Dies konnte durchaus zu einem kleinen Disput führen, da Robert als der Komponist sich die Interpretation seiner Werke manchmal ganz anders dachte: „Einmal stritten wir uns, wegen Auffassung meiner Compositionen seitens Deiner. Du hast aber nicht Recht, Klärchen. Der Componist und nur er allein weiß wie seine Compositionen darzustellen seien“ (S. 21). Umgekehrt war es für Clara gelegentlich ein Problem, dass Robert sich so häufig in sein Zimmer zum Komponieren zurückzog und sie sich dann etwas vernachlässigt fühlte. Besonders während der Arbeit an seiner *Frühlingssymphonie* grämte sie sich deswegen, musste sie doch zusätzlich, während er arbeitete, wegen der dünnen Wände in der Schumann'schen Wohnung auf ihr eigenes Klavierspielen verzichten, um ihn nicht zu stören: „Robert ist seit einigen Tagen sehr kalt gegen mich; zwar ist wohl der Grund dafür ein sehr erfreulicher, und niemand kann aufrichtigeren Theil nehmen an Allem, was er unternimmt, als ich, doch zuweilen kränkt mich diese Kälte, die ich am allerwenigsten verdiente“ (S. 59).

Clara und Robert Schumann, zwei starke Künstlerpersönlichkeiten, ergänzten sich, lernten voneinander und motivierten sich gegenseitig. Robert bewunderte ihre Fertigkeiten am Klavier und ihre Musikalität, Clara bewunderte und schätzte seine musikalische Genialität und seine Arbeit als Komponist.

So kommt sicherlich niemand, der sich eingehender mit Clara und Robert Schumann befassen möchte, an dieser Publikation vorbei. Doch auch dem interessierten Laien bietet sich, nicht zuletzt dank

der ambitionierten und liebevollen Sorgfalt, mit der die beiden Herausgeber diese Einzelausgabe der *Ehetagebücher* erstellten, eine ansprechende Lektüre. Was zusätzlich zu deren Erwerb anregen dürfte, ist der günstige Preis von sage und schreibe 16,00 Euro – er verdankt sich einer besonderen Förderung seitens des Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, für das im Zusammenhang des seit 2006 bestehenden, von Ingrid Bodsch in Bonn maßgeblich betreuten Netzwerks der deutschen Schumann-Städte.

Irmgard Knechtges-Obrecht

Hans-Joachim Hinrichsen Beethoven. Die Klaviersonaten.



Kassel u. a.: Bärenreiter 2013.
464 S., geb., Abb., Notenbsp.,
39,95 EUR
ISBN 978-3-7618-1890-9

Nein, dieses Buch wird sicher nicht das letzte seiner Art sein – mit dieser tröstlich gemeinten Absicht schließt der Autor selbst es ab. Trotzdem will er es aber immerhin als Beitrag dazu verstanden wissen, dass „jede Epoche und jede Generation ihr Verhältnis zu Beethovens Musik, zur Beethoven-Rezeption und zur Beethoven-Interpretation so kritisch wie möglich stets aufs Neue überdenken“ muss. Muss? Dieses angebliche „Muss“ hängt sich doch aber wohl etwas krampfhaft an den ansonsten gerne auch wohlfeil, aber konsequenzlos kritisierten „Klassiker-Kult“ oder an die monierte Tatsache an, dass Beethovens Klaviersonaten – als ein in sich geschlossenes „Kompositionsprojekt“ verstanden – zu einem „Monument erstarrt“ seien. Man könnte es auch einfach lassen und sich stattdessen den bis heute eher vernachlässigten Exemplaren der Gattung intensiver als nur in kurzen Anspielungen zuwenden, um das Umfeld näher zu beleuchten, in dem sich der erratische Block des Korpus' Beethovens weiterhin einschüchternd, und angeblich objektive und unüberbietbare Maßstäbe setzend, erhebt. Die Literatur vergangener Epochen und Generationen über Beethoven ist eine, in der man versuchte, ein definitives Verhältnis zu „Gott Beethoven“ zu finden, der mit seinen Klaviersonaten ein „Neues Testament“ aller Klavierspieler erlassen habe (wie der in religiöse Vergötzung abdriftende, immer wieder gern affirmativ zitierte Ausspruch Hans von Bülow's lautete). Obwohl Hinrichsen das alles kennt und kritisch verarbeitet hat und auf diese Literatur auch laufend rekurriert, gelingt es ihm durchaus, einige neue Aspekte – zum Teil in Form von Kritik überlieferter Standpunkte, zum Teil in Form selbstständiger Analyse einzelner Sonaten – zu formulieren.

Der angemessene Umgang mit diesem Buch würde sein, es nicht etwa unter der Rubrik „Beethoven“ zwischen andere Bücher zu stellen, sondern es bei den Musikalien direkt neben einer Notenausgabe der Klaviersonaten Beethovens zu deponieren, es bei aufgeschlagenem Klavierdeckel zu studieren oder wenigstens (weil man so viel hausmusikalisches Engagement heutzutage nicht mehr allgemein

voraussetzen kann) eine Einspielung der Sonaten parallel zur Lektüre sich anzuhören. Denn nur genaues Lesen des Notentextes oder genaues Zuhören (am besten des eigenen Klavierspiels) gewährleistet ein sinnvolles Verfolgen und Abwägen der von Hinrichsen vorgetragenen Argumente und Hinweise – so eng am Notentext und den musikalische Vorgängen sind sie gearbeitet. Die Werkanalysen widmen sich jeder einzelnen Sonate relativ ausführlich und in konsequenter Chronologie der Opuszahlen, so wie man sich ihr Verständnis fortschreitend aneignen sollte. Was die einer trivialisierten Beethoven-Rezeption entstammenden Titel einzelner Sonaten betrifft (wie *Mondscheinsonate* oder *Der Sturm*), so begnügt sich Hinrichsen damit, die Fragwürdigkeit und nachträgliche Anheftung dieser Bezeichnungen zu beschreiben, vermeidet aber nicht ihren Gebrauch.

Außer den sehr instruktiven und anregenden Werkanalysen enthält der Band eine Art Rahmenhandlung, in der (in Gestalt eines Prologs und eines Epilogs sowie mehrerer interner Exkurse) Fragen der historischen und ästhetischen Bewertung zusammenhängend und übergreifend abgehandelt werden. In diesen implantierten Essays gelingt es Hinrichsen zwar, Beethovens Klaviersonaten dort zu verankern, wo sie hingehören, nämlich tief in den Gedankengängen einer idealistischen Ästhetik, aber er huscht mit schönen, sinnigen Formulierungen doch über einige in dieser Denkweise versteckte Aporien apologetisch hinweg oder nimmt apodiktische Verknüpfungen vor, bei denen es einem mehrmals doch etwas zu schnell geht. Man muss seinen Schiller schon ziemlich gut kennen, wenn man erstens herausfinden will, aus welchen Schriften und welchen Stellen die jeweiligen Zitate oder Hinweise stammen (nicht jeder hat die nur nach Bandzahl zitierte Münchner Ausgabe *Sämtlicher Werke* Schillers im Schrank), zweitens aber auch erkennen will, wo Hinrichsen entweder in Schillers Schriften Ansichten hineinprojiziert, die er nicht hatte oder haben konnte, oder wo er einen positiven Zusammenhang mit Beethovens Musik konstruiert, der von Seiten Beethovens nicht gegeben war. Wenn Beethoven anlässlich seiner Auseinandersetzung mit den Altvorderen meinte, „Freiheit und Weitergehen in der Kunstwelt“ sei der „Zweck“ der eigenen Arbeit, und eine Verfeinerung der Sitten (im Komponieren) hätte bereits manches erweitert, so meinte er damit nicht unbedingt einen ihm von Hinrichsen unterstellten „Willen zum Fortschritt im umfassenden Sinn“ (S. 324), zumindest gibt es dafür in der zitierten Briefstelle keinerlei Hinweis. Auch die Verknüpfung der Erziehung zum ästhetisch empfänglichen Menschen mithilfe der musikalischen Form, die das Stoffliche, Materielle hinter sich lässt, mit einem auch moralisch veredelten Individuum wird zwar hypothetisch behauptet (S. 31), nirgends aber wird an Äußerungen Beethovens auch nachgewiesen,

dass er diesen Zusammenhang zwischen Verfeinerung in der Kunstwelt und allgemeiner Beförderung der Humanität im Sinne Herders oder Lessings (des Einzelnen oder der Menschheit?) wirklich gesehen hat und daran glaubte, ihn durch seine Klavier-Kompositionen oder deren Wirkung beim Hörer zu bewerkstelligen. Die Frage ist auch, ob Beethoven, dem Schiller'schen Postulat der Vereinigung von ästhetischer und moralischer Erziehung überhaupt zugestimmt hätte. Belege dafür erbringt Hinrichsen jedenfalls nicht.

Ein zweiter Einwand wäre gegen Hinrichsens Beschreibung des Verhältnisses zwischen Beethoven und einem seiner frühesten Propagandisten, dem Berliner Musikschriftsteller Adolph Bernhard Marx vorzubringen. Beethoven, der sich über die technische Gliederung seiner Sonaten in der Terminologie der Zeit noch ganz anders geäußert hat als in den späteren Marx'schen Kategorien und modellhaft festgelegten Axiomen einer singulären Sonatenform, spürte aber schon an der ihm gewidmeten Artikelserie von Marx, die jener Anfang des 1820er-Jahre in der *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung* veröffentlichte, dass ihm hier die gewünschte „Freiheit und [das] Weitergehen in der Kunstwelt“ durch kodifizierte Vorschriften abgeschnitten werden sollte, und bat ausdrücklich darum, Marx möge ihm wenigstens noch ein Hintertürchen offenlassen. Von einer kompletten Übereinstimmung beider oder einer ungetrübten Freude Beethovens über Marx' Popularisierungsversuche seiner Klaviersonaten kann nicht die Rede sein. Der Beethoven'sche Instinkt gegen den später von August Halm so benannten „bürokratischen Geist“ einer klassischen Sonatenform äußerte sich auch direkt kompositorisch, wie Hinrichsens eigene Analysen der in sich ambivalenten Formgestaltungen in den Sonaten op. 31,2 und besonders in der zwischen die beiden konventionellen Sonaten opp. 53 und 57 eingeschaltete zweisätzigige Sonate in F-Dur op. 54 (die Hinrichsen so glänzend als Kritik der Konventionen darzustellen weiß) bezeugen – von den beiden Sonaten *quasi una Fantasia* oder den drei letzten opp. 109–111 ganz zu schweigen.

Drittens berührt neben anderen historischen Konstellationen auch das seltsam, dass Hinrichsen die große Fuge aus der *Grande Sonate* in B-Dur op. 106 (die Betonung kann hier nicht auf „Hammerklavier“ liegen, denn für ein solches schrieb Beethoven alle seine Sonaten, sondern nur auf „Grande“, was so viel hieß wie: unmittelbar zu drucken oder: bereits gedruckt vorliegend, weil auch im Sinne des Autors ein bedeutendes Hauptwerk) nicht in den Zusammenhang stellt, in dem sich Beethoven durch seine Auseinandersetzung mit den Fugen-Ansichten seines alten Freundes aus Bonner Tagen, Antonin Rejchas, befand. Nachdem er behauptet hatte, Rejchas Fugen seien keine Fugen mehr, war es das besonders Brisante dieser Klavierfuge als Finale einer Sonate, dass er sich in ihr Freiheiten („Lizenzen“) her-

ausnahme, die jene Rejchas noch weit in den Schatten stellten. Vieles bei Beethoven war, auch in seinem Spätstil, eben nicht Resultat von Eigenbrödlerei, sondern Reaktion auf von Zeitgenossen Vollbrachtes.

Wenn dieses Buch auch nicht die maßgebliche Stellungnahme einer Epoche oder einer Generation zu Beethovens Klaviermusik sein kann (wie würde Hinrichsen sie und sich in einem solchen Zusammenhang definieren?), so ist es doch keinesfalls überflüssig. In einem Alexandrinischen Zeitalter, in dem wir uns, was Kunstproduktion und -rezeption betrifft, befinden, bedeutet es schon viel, ein Buch vorzufinden, in dem große Debatten der Vergangenheit gebündelt und konzise wiedergegeben sind und auch mit persönlichen Freiheiten und einem Weitergehen in der Musikkritik nicht gespart wird.

Peter Sühring

Sebastian Nickel
Männerchorgesang
und bürgerliche
Bewegung 1815–1848 in
Mitteldeutschland.



Köln u. a.: Böhlau 2013
(Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen. Kleine Reihe. 37). 392 S., Abb., Notenbsp., 39.90 EUR
ISBN 978-3-412-21067-0

Bis zur Märzrevolution 1848 lässt sich die Gründung von schätzungsweise 1.100 städtischen Männergesangsvereinen in Deutschland nachweisen (S. 74) und etwa 40 Prozent davon im mitteldeutschen Raum (S. 334). Was steckte hinter dieser Sangeslust, wie kam es zu der Gründungswelle von Männerchören und wodurch wurde die Männergesangsvereinsbewegung in Mitteldeutschland beeinflusst? Diesen Fragen geht Sebastian Nickel in der vorliegenden Arbeit nach, die in der Reihe *Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen* als 37. Band erschienen ist und 2011 als Dissertation von der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg angenommen wurde.

Der Gegenstand der Untersuchung ist die Entwicklung des in Vereinen organisierten Männerchorgesangs in der Zeit des Frühliberalismus, die auch allgemein als Epoche des „Vormärz“ bezeichnet wird. Die Zeit nach dem Wiener Kongress 1815 bis zum Revolutionsjahr 1848 war von den Enttäuschungen des Bürgertums geprägt. Die Hoffnungen auf eine Mitwirkung an der Politik hatten sich nicht erfüllt. Die emanzipatorischen Ideen der Aufklärung waren gescheitert, die alte Ordnung der deutschen Fürsten war wiederhergestellt. Der Enttäuschung folgte ein Rückzug in die Privatsphäre.

Der „Verein als bürgerlich-liberales Lebensmodell“ (S. 11) erlebte nun seine Blütezeit, und das gesellige Musizieren von Künstlern und Kunstsinnigen im geschlossenen Kreis wurde zum Ausgangspunkt der Männerchorbewegung. Bei den Zusammenkünften von Männerchören, Liedertafeln bzw. Liederkränzen, Männergesangsvereinen, Adjuvantenvereinen etc. spielte der soziale Aspekt, die Geselligkeit „unter Männern“ zu pflegen – in Abgrenzung zur Teilnahme von Frauen –, eine erhebliche Rolle. Musik- und Sängerkreise entwickelten sich aber auch zu Austauschforen über bürgerliche Emanzipationsziele und demokratische Tendenzen. Es entstand eine neue

Kultur, die im Vereinsleben eine begrenzte Öffentlichkeit und Versammlungsfreiheit zuließ. Die Gründung der ersten bürgerlich geprägten Liedertafel 1809 in Berlin, die sich aus Mitgliedern der von Carl Friedrich Zelter geleiteten Sing-Akademie Berlin zusammensetzte, löste eine Welle aus, die vielerorts organisierte Männergesangsvereine entstehen ließ.

Sebastian Nickel grenzt das Untersuchungsgebiet auf die preußische Provinz Sachsen, die anhaltischen und thüringischen Herzogtümer und das Königreich Sachsen ein und zeichnet die Geschichte des bürgerlichen Männergesangs in Mitteldeutschland nach. Eine vergleichende Einschätzung der mitteldeutschen Männerchorbewegung mit den sich zeitgleich entfaltenden Vereinen bürgerlichen Musiklebens anderenorts fehlt jedoch.

Der Band ist in fünf Hauptkapitel gegliedert: Umrahmt von einer kurzen Einleitung zum Forschungsgegenstand und einem abschließenden Ausblick, bieten zwei Kapitel detaillierte Übersichten zu den politischen Leitideen und zur Geschichte der Männergesangsbewegung bis 1848/49. Danach folgt der Hauptteil, der etwa zwei Drittel des gesamten Buches einnimmt und sich den wichtigsten mitteldeutschen Städten der Männergesangspflege widmet, z. B. Dessau, Leipzig, Dresden und Magdeburg. Dabei geht Nickel auch auf das Schaffen einiger bedeutender Komponisten ein, die sich für den Männergesang engagierten. So hatte Robert Schumann kurzzeitig die Leitung der Dresdner Liedertafel übernommen und Gesänge für Männerchor mit patriotischen Inhalten komponiert.

Die Quellenlage zum Repertoire der Männergesangsvereine ist unübersichtlich. Vereinsmaterialien, wie Noten und Liedtexte, befanden sich oftmals in privater Hand. Was nicht bereits in gedruckten Lieder- und Stimmbüchern vorlag, wurde vorsichtshalber „aus den Akten entfernt“ (S. 21), da es sich um „belastende Schriftstücke“ handelte. Nur wenige handschriftliche Liederbücher haben sich erhalten, dazu gehören u. a. die Partituren und Stimmbücher der Gothaer Liedertafel sowie die Kompositionen von Friedrich Schneider für die Leipziger und Dessauer Liedertafel.

Sebastian Nickel hat sorgfältig recherchiert und ein sehr heterogenes Material gesichtet und ausgewertet. Der Verdienst dieser Arbeit liegt darin, dass ein erstes Gesamtbild zur Geschichte und Wirksamkeit des bürgerlichen Männergesanges in Mitteldeutschland entstanden ist. Der Anhang listet chronologisch die Sänger-, Lieder- und Gesangsfeste im Zeitraum von 1830 bis 1848 sowie die mitteldeutschen Gesangsvereine bis 1848 auf.

Als Beispiele sind faksimilierte Abbildungen einiger Männerchorgesänge von Julius Otto, Adolf Wandersleb und Felix Mendelssohn Bartholdy beigefügt. Abgesehen von gelegentlichen Wiederholungen und Überschneidungen (z. B. werden Forschungsarbeiten von Hobohm und Buchholz auf S. 18 und gleich noch einmal auf S. 20

beschrieben) trägt der Band in hohem Maße zur Aufarbeitung der mitteldeutschen Sängerbewegung bei und liefert mit über 1.100 Fußnoten eine Fülle an Informationen über Personen und Quellen vieler Archive und Bibliotheken.

Marina Gordienko

Corinna Herr
Gesang gegen die
„Ordnung der Natur“?
Kastraten und Falsettisten
in der Musikgeschichte.
Mit einem Geleitwort von
Kai Wessel.



Kassel u. a.: Bärenreiter 2013.
556 S., Notenbsp., geb.,
49.95 EUR
ISBN 978-3-7618-2187-9

Kaum ein Forschungsgegenstand hat im Bereich der interdisziplinären musikbezogenen Geschlechterforschung in den letzten Jahren eine solche Popularität erreicht wie das Phänomen der Kastraten. Aus unterschiedlichen Perspektiven haben mittlerweile zahlreiche wissenschaftliche Studien, aber auch populärwissenschaftliche Bücher, die Geschichte des Kastratentums im 17./18. Jahrhundert untersucht und die Einzelschicksale berühmter Vertreter wie Farinelli, Carestini oder Caffarelli dargestellt. Die über 500 Seiten umfassende Arbeit von Corinna Herr, die 2009 von der Universität Bochum als Habilitationsschrift angenommen wurde, knüpft an dieses Forschungsfeld an, verfolgt aber einen gänzlich anderen Ansatz. Es geht der Musikwissenschaftlerin nicht um eine neue Kulturgeschichte der Kastraten, sondern sie richtet ihren Blick auf das wesentlich umfassendere Phänomen der „männlichen hohen Stimme“ – das sowohl die Kastraten als auch die bisher weniger beachteten Falsettisten mit einschließt – mit allen ihren Idealisierungen, Mythologisierungen oder Verwerfungen im Zusammenhang mit den jeweils herrschenden (Geschlechter-)Ordnungen. Herrs Untersuchung setzt Mitte des 16. Jahrhunderts ein, als die schon immer präsenten Falsettisten erstmalig in Italien von den Kastraten abgelöst wurden, und endet in deren gegenwärtiger Re-Mythologisierung durch eine neue, international gefeierte Generation der falsettierenden Countertenöre im Umfeld der historische Aufführungspraxis. Sie geht der Frage nach, in welchen jeweiligen historischen Kontexten die hohe Männerstimme als „natürlicher“ bzw. „widernatürlicher“ Gesang diskursiv erörtert wurde und welche Rolle die Kategorie „Geschlecht“ dabei gespielt hat. Denn vor dem Hintergrund der sich wandelnden Geschlechterordnung während der Sattelzeit 1750 bis 1850 sowie in der Postmoderne veränderten sich auch die geschlechterspezifischen Codierungen der hohen Männerstimme, die mit Imaginationen der „Unmännlichkeit“ und „Effeminierung“ verbunden wurden.

Beide Sängergruppen werden bei Herr erstmals komparatistisch in den Mittelpunkt einer sehr detaillierten, auf heterogenen Quellen basierenden Untersuchung gestellt. Anhand diverser philosophischer Schriften, Musik- und Gesangstraktate, Partituren aus den Bereichen der Sakralmusik und der Oper, bis hin zu belletristischen Schriften, Filmen, CDs sowie Musikvideos durchleuchtet die Autorin die vielfältigen Facetten des hohen Männergesangs.

Eine solche Darstellung kann angesichts der schier unerschöpflichen Dimension des Themas nicht umfassend sein. Es ist daher allzu verständlich, dass sich die Arbeit nur im diachronen Querschnitt auf einzelne „Inseln“ innerhalb der westeuropäischen Musikgeschichte konzentriert und etwa transkulturelle Kontexte ausgeblendet bleiben. Vor allem werden die Kastraten in der spezifischen italienischen Tradition den falsettierenden *Hautes-contre* in Frankreich dichotom gegenübergestellt. Die Autorin zeigt auf Grundlage gesangsästhetischer Vorstellungen der Zeit, dass der kastrierte *Soprano naturale* in Italien um 1700 das Ideal eines neuen natürlichen Gesangsstils verkörperte, während er in Frankreich im Umfeld der *Querelle* als unnatürliche hohe Männerstimme, noch dazu als *manière italienne* nationsspezifisch abgelehnt wurde. Allerdings: Blieben die Kastraten in Frankreich zugunsten einer Favorisierung des *Haute-contre* (als ein natürlicher männlicher Gesang) von der *Tragédie en musique* ausgeschlossen, waren sie beispielsweise in der *Chapelle Royale* am Hof von Versailles für die Sakralmusik in hoher Zahl vertreten. Ausführlich widmet sich die Autorin in ihrem letzten großen Hauptkapitel der Kastratenrezeption im 20. Jahrhundert, geht hierbei auf Topoi in Literatur, Filmen sowie Dokumentationen ein und beschreibt sehr überzeugend, wie einerseits neue Kastraten-Mythen konstruiert werden, an denen die Selbststilisierung jüngerer Falsettisten (Altisten, Countertenöre, Sopranisten) maßgeblich beteiligt ist, andererseits die hohe Männerstimme im Bereich der U-Musik für Grenzüberschreitungen der etablierten Geschlechterbinarität eingesetzt wird. Herrs Gesamtdarstellung ist trotz der thematischen Komplexität und des wissenschaftlichen Anspruchs einer Hochschulschrift für jeden interessierten Leser gut verständlich, setzt aber grundlegende Kenntnisse der Gesangsregister, der Stimmphysiologie sowie der barocken Verzierungspraxis voraus. Ebenso richten sich die detaillierten Partituranalysen in erster Linie an ein musikalisches Fachpublikum.

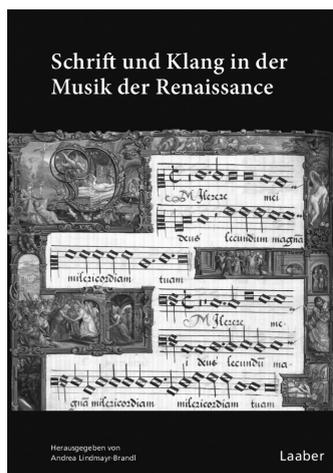
Karsten Bujara

Schrift und Klang in der Musik der Renaissance.

Hrsg. von Andrea Lindmayr-Brandl. Unter Mitarb. von Lars Laubhold und Irene Holzer.

Der dritte Band des auf insgesamt sechs Bände angelegten *Handbuchs der Musik der Renaissance* widmet sich einem Thema, das innerhalb der musikwissenschaftlichen Renaissance-Forschung eher eine Randerscheinung ist: der musikalischen Schriftkultur und ihrer Umsetzung von Schrift in Klang. Der Band will explizit kein Kursus in Notationskunde sein, sondern behandelt übergreifende Zusammenhänge von Notenschreibweisen, Quellen und Interpretationen.

Das Buch ist in 5 Kapitel gegliedert, in denen unterschiedliche Aspekte der komplexen Beziehung zwischen Schrift und Klang in den Vordergrund gerückt werden. Gleich im 1. Kapitel betritt die



Laaber: Laaber 2014 (Handbuch der Musik der Renaissance. 3). 560 S., Abb., Notenbsp., geb., 98.00 EUR
ISBN 978-3-89007-703-1

Herausgeberin fachlich neues Terrain, denn sie und ihre Kollegen befassen sich nicht nur mit der weitgehend bekannten Mensuralnotation, sondern auch mit Orgel- und Lautentabulaturen sowie der Tanznotation. Selbst Renaissance-Kennern ist Tanznotation meist wenig vertraut, daher sind die Ausführungen von Michael Malkiewicz auch für geschulte Musikhistoriker sehr aufschlussreich. Da diese Schrift jedoch naturgemäß nicht in Klang, sondern in Bewegung umgesetzt wird, bleibt dieser Beitrag im Musik-Handbuch eine Ausnahme – in den folgenden Kapiteln wird auf die Tanznotation nicht weiter Bezug genommen.

In den Kapiteln 2 und 3 stehen die musikalischen Quellen im Mittelpunkt. Während in Kapitel 2 der Produktionsprozess von Handschriften und Drucken beleuchtet wird, stellt Kapitel 3 ein Quellenlexikon dar. Darin werden 45 Handschriften und Drucke als Schwarz-Weiß-Abbildungen wiedergegeben und auf jeweils 2 bis 3 Seiten knapp beschrieben. Ausgewählte Quellen sind zusätzlich am Ende des Buches in farbigen Abbildungen dokumentiert. Die behandelten Quellen stammen überwiegend aus dem deutschsprachigen Raum, darunter finden sich bekannte Handschriften wie etwa das *Lochamer Liederbuch* oder das *Buxheimer Orgelbuch*. Die Auswahl der Quellen wurde pragmatisch vorgenommen. So war „die Verfügbarkeit einer Faksimileausgabe ein entscheidendes Kriterium“ (S. 157). Es wurden also keine bisher unbekanntenen Quellen neu erschlossen, stattdessen griff man auf bereits Zugängliches zurück.

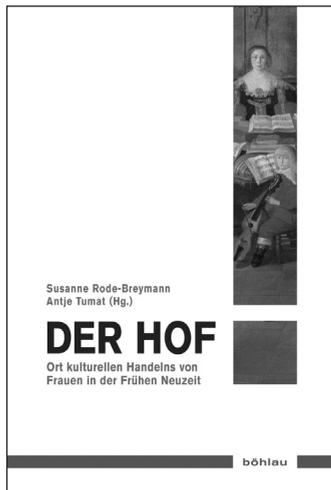
In den Kapiteln 4 und 5 werden Fragen der Aufführungspraxis behandelt. Kapitel 4 widmet sich dem Klang von Singstimmen und Musikinstrumenten und ihrem problematischen Verhältnis zueinander. Kapitel 5 geht einerseits auf Methoden und Arbeitsschritte ein, die bei der Edition von Alter Musik auftreten, und diskutiert andererseits Aufführungen und Tonaufnahmen der letzten Jahrzehnte. Damit wird eine Überleitung zu den Fragen der heutigen Rezeption geschaffen.

Mit diesem Buch gelingt es der Herausgeberin Andrea Lindmayr-Brandl, die musikalische Schriftkultur und die Materialität der Musik der Renaissance aus einer neuen Perspektive zu betrachten. Durch die besondere Berücksichtigung von Instrumentalmusik und Tanz umgeht sie die übliche Dominanz der Vokalmusik und weist auf neue Forschungsfelder hin. Dank der Bandbreite der behandelten Themen und der vielen Abbildungen und Notenbeispiele bietet der Band einen lebendigen Einstieg in ein hochkomplexes Thema. Für Wissenschaftler und Liebhaber der Musik der Renaissance ist das Buch eine Bereicherung!

Valerie Lukassen

Der Hof. Ort kulturellen Handelns von Frauen in der Frühen Neuzeit.

Hrsg. von Susanne Rode-Breymann und Antje Tumat.



Köln u. a.: Böhlau 2013
(Musik – Kultur – Gender. 12).
386 S., 30 Abb., Notenbsp.,
Broschur, 44.90 EUR
ISBN 978-3-412-21102-8

Gewiss, zu den europäischen Fürstenhöfen der Frühen Neuzeit gibt es zahlreiche Veröffentlichungen. Doch fast immer steht in den entsprechenden Arbeiten der Fürst im Mittelpunkt der Betrachtung. Nach der Fürstin, nach ihrer Rolle am Hof und nach ihrem Aktionsradius, ihren Wirkungsmöglichkeiten und ihrer kulturellen Praxis wird, wenn überhaupt, kaum gefragt. Diesem Desiderat stellt sich der vorliegende interdisziplinäre Band. In ihm werden 18 Beiträge veröffentlicht (davon 5 englischsprachige), die 2010 im Rahmen eines internationalen Kongresses zum Thema gehalten worden sind. Zu Wort kommen WissenschaftlerInnen aus Deutschland, Österreich, Frankreich, England, der Schweiz und den USA: vier MusikwissenschaftlerInnen, fünf Historikerinnen, fünf Germanistinnen, zwei Literatur- und zwei Kunstwissenschaftlerinnen. Ist es Zufall, dass sich fast nur Wissenschaftlerinnen für das so brisante und wenig beachtete Thema begeistern? Den im Anhang veröffentlichten Biografien der 18 AutorInnen kann man entnehmen, dass sich die Mehrzahl von ihnen seit Jahren mit dieser Thematik beschäftigt und daher auf beachtliche Forschungsergebnisse verweisen kann. Die umfangreichen Anmerkungen zu den einzelnen Beiträgen enthalten eine eindrucksvolle Fülle an weiterführenden Literaturhinweisen, wobei neben den aktuellen Forschungsergebnissen stets die entsprechende Literatur vergangener Jahrhunderte kritisch einbezogen wird.

Der Band ist in vier Kapitel eingeteilt: I. Höfisches Handeln; II. Rollen – Identitäten; III. Raumkonzepte – Handlungsräume; IV. Netzwerke. Durch die interdisziplinäre Zusammensetzung der AutorInnen ergeben sich unterschiedliche und hochinteressante Blickachsen zu ein und demselben Gegenstand, eben zum Hof als sozial konstituiertem Raum. Zahlreiche Schnittpunkte werden zwischen der Hof- und Musikgeschichte, zwischen den verschiedenen Frauenidentitäten und ihren Handlungsräumen hergestellt. Gleich zu Beginn zeigt sich: *Hof-Forschung ist Kommunikations-Forschung*. Denn die höfischen Akteurinnen, ob Königinnen, Fürstinnen, Fürstäbtissinnen, Prinzessinnen oder andere weibliche Zentralfiguren machen in der Frühen Neuzeit aus ihren durchaus unterschiedlichen Höfen Orte kulturellen Handelns, ob in den eigenen Räumlichkeiten, dem „Frauenzimmer“, ob durch entsprechende Lebensweise, die eine unentwegte Selbstinszenierung im Rahmen des standesgemäßen Lebens erfordert, ob durch andere kulturelle Aktivitäten wie dem Sammeln von Büchern, der Leitung von Operaufführungen, der Tätigkeit als Autorin oder Komponistin. So ruft z. B. Gräfin Anna Sophia von Schwarzburg-Rudolstadt 1619 als Pendant zu der nur Männern vorbehaltenen „Fruchtbringenden Gesellschaft“ die „Tugendliche Gesellschaft“ zur Reform und Pflege der deutschen Sprache ins Leben.

Bei der Betrachtung der „Höfe als Orte der Musik“ äußert Susanne Rode-Breyman zu Recht erstaunt: „Frappierend, dass das Wissen über musizierende Frauen an den Höfen der Frühen Neuzeit verloren ging und heute zurück gewonnen werden muss. [...] Folglich geht es nun um eine Wiedergewinnung verloren gegangenen Wissens über die Teilhabe von Frauen an der musikalischen Kultur der Frühen Neuzeit auf der Grundlage einer Relektüre der Quellen“ (S. 52 f.). Wie wahr, denn nur so kann herausgefunden werden, welche tatsächlichen künstlerischen Potenziale bei den adligen Frauen vorhanden waren, ob z. B. die höfischen Wirkungsbedingungen ihren Niederschlag in der musikalischen Komposition finden. Sehr spannend ist der Beitrag „Spiegel weiblicher Tugenden. Die Fürstin als Vorbildliche“. Cornelia Niekus Moore, ausgewiesen als profunde Kennerin der Erziehungsproblematik in der Frühen Neuzeit, erklärt in einem Zitat die Wirkungsmechanismen: „Fromme Unterthanen sehen auff Ihre fromme Obrigkeit, und folgen Derselben in der Gottseligkeit und allen christlichen Tugenden“ (S. 114). In einem weiteren Beitrag wird das politische und kulturelle Handeln der Äbtissinnen als Fürstinnen des Reiches, ihre Unterstützung wissenschaftlicher, sozialer und religiöser Einrichtungen und ihre Förderung einzelner Künste und literarisch tätiger Personen innerhalb des höfischen Umfeldes untersucht. Katrin Keller wiederum mahnt in ihrem Beitrag zum „Frauenzimmer“ als sozialem Gebilde, in dem zwischen Hofdamen und Dienerinnen ein reger kultureller Transfer stattfand, „erheblichen Forschungsbedarf“ (S. 206) an. Wie unterschiedlich die Handlungsspielräume in besagtem Zeitraum gewesen sind, zeigt der römische Palast von Königin Christina von Schweden, zeigen Wilhelmine von Bayreuths Um- und Anbauten bei der Eremitage und dem Neuen Schloss, zeigt die Schönheitsgalerie der Königin Maria II. von England oder das Schloss der Landgräfin Elisabeth Dorothea von Hessen-Darmstadt. Im Kapitel „Netzwerke“ geht es um weibliche Sammlungspraktiken bei Büchern, um den „erstaunlich wenig beachteten“ Brief als „ideale(n) Quelle für mentalitätsgeschlechtliche Fragestellungen“ (S. 314), um Andachtslieder von Frauen der regierenden Familien und um das Hofballett in Dänemark und Sachsen.

Der Band enthält, ausführlich kommentiert, 2 Notenbeispiele und 30 Abbildungen (wobei 14 von ihnen auch noch einmal farblich wiedergegeben sind) bzw. Zeichnungen, wie z. B. den Grundriss des *piano nobile* im Palazzo Riario (S. 212). Alle 18 Beiträge zeigen, dass bei diesem Thema – um mit Theodor Fontane zu sprechen – noch „ein weites Feld“ zu beackern ist. Der bisher wenig beachtete Gegenstand, der Hof als „Ort kulturellen Handelns von Frauen in der Frühen Neuzeit“, verdient mehr forschende Beachtung. Denn es ist noch längst nicht alles dazu gesagt.

Ingeborg Allihn