

der Zwischenüberschriften; hinzu kommen falsche Trennungen und unschöne Zeilenumbrüche.

Angesichts der vorliegenden Bände von Licht und Schatten zu sprechen wäre nicht angemessen, da ersteres, vor allem hinsichtlich der überzeugenden Gesamtkonzeption, deutlich überwiegt und insgesamt mit der Edition ein seit Jahrzehnten angemahntes Projekt endlich in Angriff genommen wurde und zügig vorangetrieben wird. Allerdings muss gerade hier, wo es auf Präzision ankommt, der Wunsch erlaubt sein, für die folgenden Bände in mancher Hinsicht etwas mehr Sorgfalt im Detail an den Tag zu legen.

(Oktober 2011)

Axel Beer

*BERNHARD R. APPEL: Robert Schumanns „Album für die Jugend“. Einführung und Kommentar. Mit einem Geleitwort von Peter Härtling. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 319 S., Abb., Nbsp. (Studienbuch Musik.)*

Dieses Buch darf für die Musikwissenschaft exemplarischen Charakter beanspruchen. Sicherlich nicht deshalb hatte die 1. Auflage des Jahres 1998 den Musikeditionspreis erhalten – das hatte wohl eher musikdidaktische und bibliophile Gründe –, aber die Bedeutung dieser Untersuchungen geht über das pädagogisch Anwendbare oder das schön Gemachte hinaus. Dankenswerterweise gibt es nun eine für Forschung und Lehre geeignete zweite Auflage, die endlich auch in der *Musikforschung* eine Besprechung erfahren soll. Appel präsentiert hier einen Typus von Werkanalyse, der Schule machen sollte, aber wohl kaum könnte, weil methodische Eindimensionalität in den gerade etablierten disziplinären Aufspaltungen und Richtungen dies zu verhindern wissen würde. Es ist kein Zufall, dass eine mehrdimensionale Musikanalyse sich gerade an Schumann entzünden kann, zumal an einem seiner Werke, das nicht im Brennpunkt des interpretatorischen Interesses steht, sondern in eine Region der musikalischen Formgebung führt, die als eher ephemere und zu wenig „durchgearbeitet“ gilt, dem monothemati-

schen Charakterstück oder, noch abwertender sei es gesagt: dem Albumblatt.

Schumanns Sammlung von 43 für die Jugend bestimmten ausgewählten Albumblättern als musikalische Kunstwerke ernst zu nehmen, heißt zunächst, solche flüchtigen Gebilde in ihrem „Instant-Charakter“, in ihrer Geburt aus und für den Augenblick für in hohem Grade geist- und kunstfähig zu halten, welche Voraussetzung Appel nicht nur anerkennt, sondern für die Musikanalyse überaus fruchtbar macht. Eine ganze, immer noch neuartige musikalische Poetik lässt sich aus dieser Haltung ableiten, und Appel geizt nicht mit solchen möglichen und geradezu sich anbietenden ästhetischen Verallgemeinerungen. Schumanns sporadischer Rückzug aus der großen Form hat mit einer artistischen Disposition zu tun, die dem emphatischen Bekenntnis von Größe und Dauer durch die Sinfonisierung und sonatensatzmäßige Durchformung aller musikalischen Gattungen misstraut und sich deren Machtanspruch entzieht. Der Idylliker und Erinnerungsfanatiker Schumann war auf Dauer nicht gewillt, dem Schlachtgetümmel der Herrschaftsdiskurse zu gehorchen.

Und so ist es nur angemessen, dass Appel die zeit- und kulturgeschichtliche Situation in Dresden des Jahres 1848 als eine bestimmt, in der für Schumann die bedrohlich dräuende Revolution dem Künstler signalisierte, sich in ästhetischem Widerstand und Verteidigung individueller Sphären zu üben. Und zwar gegen ein drohendes bürgerlich-egalitäres Primat der Politik über Kunst und Wissenschaft, das gegen die Wirtschaft zu erheben das gleiche Bürgertum bis heute vermissen lässt. Appel verschweigt Schumanns Freiheitslieder für Männerchöre zur selben Zeit nicht, mit denen Schumann seine Sympathie für die Ziele der Revolution bekundet, ohne im Mindesten daran zu denken, diese abgelieferte Referenz seiner patriotisch-republikanischen Gesinnung mit Opuszahlen zu schmücken, aber er verweist mit aller gebotenen Entschiedenheit darauf, dass für einen politisch integren Künstler wie Schumann der Platz nicht auf den Barrikaden, sondern in Szenen des Waldes und der

Kinderstube ist – weil er von diesen gesellschaftlichen Orten aus das bürgerkriegsartige Schlachtfeld anders bewerten und das Politische auch ermahnen konnte, auf das Naturhafte und Kindliche zu hören und in seinen Bestrebungen zu respektieren. Die Rettung einer gerade erst erfundenen und mit Aufmerksamkeit bedachten Kindheit war 1848 eine politisch und künstlerisch aktuelle Aufgabe, der Schumann sich stellte. So lässt Appel Schumann in Zitaten aus Tagebüchern und Briefen sprechen, die seine Situation in Dresden und sein Sich-Einspinnen ins Private wiedergeben, noch bevor die Stadt im Jahre 1849 Schauplatz erbitterter Kämpfe wird, vor denen Schumann dann fliehen wird. Es war schon eine Flucht, für seine 7-jährige Tochter Marie Genrestücke zu komponieren, die sie klaviertechnisch bewältigen konnte und die darüber hinaus in der Sphäre kindlicher Erfahrungswelt lagen, d. h. die häusliche, ländliche und städtische Welt mit ihren auch gefährlichen Seiten zum Impuls klingender Momentaufnahmen machten. Für kleinere und für erwachsenere Jugendliche hat Schumann dann seinen Zyklus zum „Album für die Jugend“ op. 68 mit 43 Klavierstücken zusammengestellt.

Appel zeigt aber nicht nur den zeitgeschichtlichen Diskurs über Revolution und Kindheit, ohne den dieser Zyklus nicht verstehbar ist, er zeigt auch den ästhetischen Diskurs über die Entgrenzung der Künste, in dem Schumann damals stand, weshalb er ganz andere Vorstellungen von der Publikation seiner Klavierstücke entwickelte, die Illustrationen und Texte alternierend zur Musik enthalten sollte. Er zeigt überdies die Überbleibsel aus der Album-Werkstatt, z. B. die Stücke zu einem „Lehrgang zur Musikgeschichte“, der verkürzt bei Händel beginnen sollte, worüber sich Appel ruhig hätte verwundern dürfen, denn man stelle sich vor, ein heutiger Komponist, sagen wir Aribert Reimann, würde einen Lehrgang für heutige Kinder mit dem vor 100 Jahren gestorbenen Gustav Mahler beginnen lassen. Er zeigt auch das kompositorische Umfeld dieser Gattung, die Schumann nicht er-, sondern vorfand, z. B. bei heute vergesse-

nen Kollegen wie dem Berliner Hofkapellmeister Wilhelm Taubert.

Im Zentrum des Buches aber steht eine musikalische Hermeneutik oder besser: Poetik, die jedes Stück in seiner Machart analysiert. Hier wird auch dezent und angemessen paradox dem Problem nachgespürt, wie sich die Titel der Stücke zu ihrem musikalischen Inhalt verhalten. Sie sind nicht als Programmangaben misszuverstehen, denn hier wird nicht geschildert, sondern hier werden erst noch zu entschlüsselnde Signale aus der Kinderwelt gegeben, die über das rein Klangliche hinausreichen, aber ohne dies nicht auskommen; die Musik bedarf dieser Titel nicht.

Der Band ist in einem Schumann nahe liegendem Gehorsam reich bebildert und er enthält einen Faksimile-Nachdruck der zweiten Auflage von 1850 mitsamt der musikalischen Haus- und Lebensregeln, Schumanns Lehrgang und den ausgesonderten Stücken im Anhang. Dieses nachdenklich und glücklich machende Buch ist Dokumentensammlung und schlüssige Interpretation in einem, wie man es sich für andere Schumann-Werke nur wünschen kann.

(Dezember 2011)

Peter Süßring

UDO BERMBACH: *Richard Wagner in Deutschland. Rezeption – Verfälschungen.* Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag 2011. 508 S., Abb., Nbsp.

Im Jahr 1994 erschien bei Fischer ein Taschenbuch, das seinen Autor schlagartig in der Wagnerforschung etablierte. Der Hamburger Politologe Udo Bermbach stellte den *Wahn des Gesamtkunstwerks* aus vornehmlich ideengeschichtlicher Perspektive dar. Noch bevor das Werk 2004 in zweiter Auflage – nun bei Metzler – herauskam, hatte Bermbach nachgelegt und nach Wagners Denken auch dessen Bühnenwerke einer politologischen Interpretation unterzogen („*Blühendes Leid*“. *Politik und Gesellschaft in Wagners Musikdramen*, ebenfalls bei Metzler). Mit dem seit Sommer 2011 vorliegenden Buch *Richard Wagner in Deutschland*, schließt sich eine gewaltige Trilogie. De-