

technisch und geistig habiler Kenner oder was auch immer. Von hier rührt auch Parkers Bemühen, in flankierenden Überblickskapiteln die Sozialgeschichte des Streichquartetts im Kontext einer sich wandelnden Vorstellung von Kammermusik zu akzentuieren. Dieser Ansatz einer handlungsorientierten Betrachtung der Gattung ist zwar nicht völlig neu, aber er ist wahrlich noch nie in dieser Ausführlichkeit und Kompromisslosigkeit durchgeführt worden. Allerdings wäre es wünschenswert, dass er auch methodisch reflektiert würde. Als Zauberworte und roter Faden erweisen sich „the listener's attention“ und „the player's activity“, leider so unerörtert und undifferenziert, dass ein Außenstehender unweigerlich den Eindruck erhalten müsste, ein Hörer sei einzig darauf erpicht zu merken, welches Instrument gerade „dran ist“ und ein Spieler habe nur ein Interesse daran, sich hervorzutun – womit und zu welchem Ende, sei zweitrangig. (Und weil insinuiert wird, dieses Verhalten sei so etwas wie eine anthropologische Konstante, scheint auch die Annahme zu funktionieren, Orte und Zeiten der Quartettproduktion seien beliebig.)

Der Ertrag des Buches dürfte daher – über die unbestreitbaren Verdienste um die Erschließung von Material hinaus – für die Kompositions- und Gattungsgeschichte darin liegen, dass das Phänomen der Textur unmissverständlich aufs Tablett gehoben und in seiner faktischen Vielgestaltigkeit und Differenziertheit dokumentiert worden ist. Für die Kammermusikforschung allgemein ist die Korrektur der Perspektive zu begrüßen: Als Ergänzung zur werkbetonten Sicht ist die Orientierung hin zu einer Spieler-Warte überfällig. Dazu bietet der Band einen ersten Anstoß.

(September 2003)

Nicole Schwindt

Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults. Hrsg. von Bettina BRAND und Martina HELMIG. München: edition text + kritik 2001. 178 S., Abb., Notenbeisp.

Mit diesem anlässlich des Kongresses „Der ‚männliche‘ und der ‚weibliche‘ Beethoven“ (2001) an der Hochschule der Künste Berlin entstandenen Band wagen die Herausgeberinnen Bettina Brand und Martina Helmig einen erneuten Vorstoß gegen das einseitige

Geschichtsbild der an den „Heroen“ orientierten Musikgeschichtsschreibung: Die Texte widmen sich Künstlerinnen des 19. Jahrhunderts, die „im Schatten des Geniekults“ um Beethoven oft unter großen gesellschaftlichen Widerständen ihrer Kunstausübung nachgingen. Der „Maßstab Beethoven“, der für viele Komponisten dieses Jahrhunderts so erdrückend wie herausfordernd war, wird hier in seiner Wirkung insbesondere auf Komponistinnen und Musikerinnen untersucht. Die Anordnung des Bandes ist einsichtig: Nach einem einleitenden methodenkritischen Essay zum Mythos Beethoven folgen Aufsätze zur Beethoven-Rezeption im Werk von Komponistinnen; in einem dritten Beitragsblock werden schließlich frühe Beethoven-Interpretinnen gewürdigt.

In dem interdisziplinär angelegten diskursanalytisch orientierten Essay „Prometheische Phantasien – (m)ein Versuch über Beethoven“ hinterfragt Nanny Drechsler den Mythos des Genies Beethoven kulturgeschichtlich aus der Perspektive der Gender Studies. Die Autorin enttarnt die mit diesem Mythos verbundene unauflösliche Verknüpfung des „Genialen mit dem Heroisch-Männlichen“ (S. 7): An künstlerischen Dokumenten der Beethoven-Rezeption, etwa dem Beethoven-Denkmal von Max Klinger, zeigt Drechsler, dass anhand der Person Beethovens gesellschaftlich konstruierte Geschlechterrollen wie die des Künstlers als Mann einerseits und der Frau als Muse und Interpretin andererseits immer wieder neu bestätigt wurden. Leider wird eine solche diskursanalytische Perspektive in der Musikwissenschaft bisher viel zu selten eingenommen; es wäre sicherlich gewinnbringend, ähnliche Untersuchungen in mehr als nur essayistischer Form zu vertiefen.

Im zweiten Themenabschnitt befragen die Autorinnen und Autoren das Werk verschiedener Komponistinnen im Hinblick auf ihre Auseinandersetzung mit Beethoven. So setzt sich Melanie Unseld in ihrem Aufsatz „Eine weibliche Sinfonietradition jenseits von Beethoven? Luise Adolpha Le Beau und ihre *Sinfonie* op. 41“ nicht nur mit der gesellschaftlichen Situation Le Beaus als komponierende Frau auseinander, sondern bezieht diese zudem auf ihr Werk: Da das zeitgenössische Umfeld Le Beaus der Ansicht war, die Gattung Sinfonie sei kompositorisch ausschließlich von männlichen

Künstlern zu bewältigen, schreibe die Komponistin eine Sinfonie, um als vollgültiger „Komponist“ zu gelten. Hierbei orientiere sie sich formal aber nicht an Beethoven, sondern an klassischen Modellen wie Mozart oder Haydn. Damit versuche sie, so Unselds These, eine weibliche Traditionslinie zu initiieren, die zu Marianne von Martinez zurückführe – die biographische Vorbildfunktion von Martinez für Le Beau weist Unseld zuvor anhand von Eigenaussagen der Komponistin nach. An diese interessante These schließt sich sicherlich die Frage an, ob als Erklärung für die traditionelle Form von Le Beaus Sinfonie angesichts der Fülle der Sinfonien im 19. Jahrhundert, die gleichfalls dieser Form verpflichtet sind, der spezifische Bezug zu Martinez hinreicht. Ebenso bliebe zu überlegen, ob weitere darüber hinausreichende Aspekte zur Einordnung der Sinfonie hinzugezogen werden könnten. Unseld nimmt in ihrem Aufsatz erfreulicherweise das erste Mal eine analytisch-kritische Perspektive zu Le Beaus Aussagen in ihrer Autobiographie *Lebenserinnerungen einer Komponistin* ein; sie initiiert hiermit eine Forschungsrichtung jenseits der bisher rein affirmativen Haltung den Aussagen der Komponistin gegenüber.

In zwei weiteren Beiträgen von Claudia Breitfeld und Christin Heitmann zur kompositorischen Rezeption Beethovens wird das Werk Emilie Meyers und Louise Farrencs untersucht. Breitfeld kommt zu dem Schluss, dass, obwohl Beethoven in zeitgenössischen Rezensionen immer wieder als Vorbild Emilie Meyers genannt wird, er für sie nicht mehr als „ein Anknüpfungspunkt für eigene musikalische Klangentwicklungen“ (S. 56) war. Heitmann dagegen zeigt in Louise Farrencs Werk *Zitate und Entlehnungen von Beethoven* auf. Beide Beiträge können allenfalls als Eröffnung der Frage nach dem Einfluss Beethovens auf die jeweiligen Komponistinnen verstanden werden, die – zumal bei einem solch umfangreichen Werk wie dem Emilie Meyers – im Rahmen eines Aufsatzes nicht abschließend geklärt werden kann. Aus diesem Grund geht Annegret Huber in ihrem Beitrag „Zerschlagen, zerfließen oder erzeugen? – Fanny Hensel und Felix Mendelssohn Bartholdy im Streit um musikalische Formkonzepte nach ‚Beethovens letzter Zeit‘“ im Bewusstsein des Horizonts der Frage-

stellung einen anderen Weg: Sie legt zunächst eine detaillierte und überzeugende Analyse zu Hensels *Streichquartett* vor, bevor sie anschließend Anregungen gibt, wie das sehr genau erarbeitete Formkonzept dieses spezifischen Werkes in weiteren Untersuchungen zu Beethovens Œuvre in Beziehung gesetzt werden könnte. Huber ist sich der Probleme, die in einer solchen globalen Rezeptionsfrage liegen, bewusst; zu Beginn ihres Aufsatzes fragt sie daher berechtigterweise danach, „welcher Beethoven“ für die Fragestellung eigentlich als Maßstab diene und ob das „Bemühen um wissenschaftliche Objektivität“ manche „Beethoven-Klischees“ (S. 120), die unreflektiert auf uns wirken, hinlänglich ausblenden kann.

Da im 19. Jahrhundert das Vorurteil, Frauen könnten Beethoven nicht angemessen interpretieren, weit verbreitet war, stehen in einem dritten Abschnitt Interpretinnen seiner Musik im Mittelpunkt: Monika Schwarz-Danuser zeigt in ihren Ausführungen über Marie Bigot, ähnlich wie Christian Lambour in seinen Beiträgen über Fanny Hensel und die zeitweilig von Beethoven unterrichtete Leopoldine Blahetka, dass die genannten Pianistinnen mit ihren Beethoven-Interpretationen bisher kaum gewürdigte wichtige Beiträge zur frühen Rezeption des Komponisten leisten. – Schließlich entkleidet die Komparatistin Ann Willison Lemke in ihrem Aufsatz den Mythos des spezifischen Beethoven-Bildes, das Bettine von Arnim uns vermittelt hat. Zum Abschluss referiert Bettina Brand einen 1857 in London gehaltenen Vortrag der Pianistin und Komponistin Johanna Kinkel über Beethovens früheste Sonaten und stellt somit auch eine frühe Beethoven-Analyse einer Frau vor.

Der Band *Maßstab Beethoven?* hebt einmal mehr ins Bewusstsein, wie groß der Forschungsbedarf im Bereich von Komponistinnen bleibt: Da wir über die besprochenen Künstlerinnen offensichtlich noch immer sehr wenig wissen, kommt es in den Aufsätzen zuweilen zu einem Übergewicht an biographischen Erläuterungen gegenüber der tatsächlichen Werkanalyse, die eine Beurteilung und ein damit verbundenes künstlerisches Ernstnehmen der Komponistinnen überhaupt erst ermöglicht. So kann das Buch als ein wichtiger Schritt auf dem Weg, den „Künstlerinnen im Schatten des Genies Gehör zu verschaffen“ (Drechsler,

S. 21), verstanden werden, dem hoffentlich viele weitere folgen.
(Dezember 2003) Antje Tumat

R. LARRY TODD: *Mendelssohn. A Life in Music*. Oxford u. a.: Oxford University Press 2003. XXIX, 683 S., Abb., Notenbeisp.

Lange beklagte die Forschung das Fehlen einer neueren, profunden Monographie zum Leben und Schaffen von Felix Mendelssohn Bartholdy – nun ist sie da. Genau vierzig Jahre nach Eric Werners zunächst bahnbrechender, in den letzten Jahren jedoch zunehmender Kritik ausgesetzter Monographie *Mendelssohn. A New Image of the Composer and His Age* (London/New York 1963, deutsch: Zürich 1980) legte R. Larry Todd, Professor an der Duke University, Durham, North Carolina, ein Buch vor, das kaum einen Wunsch offen lässt. Noch vor knapp zehn Jahren formulierte Friedhelm Krummacher in einem Referat zu Stand und Aufgaben der Mendelssohn-Forschung: „Nur als ein fernes Wunschziel, das sich fast wie ein utopisches Projekt ausnimmt, lässt sich schließlich von einer Biographie sprechen, die von den Werken her den Werdegang des Komponisten nachzeichnen müsste“ (*Felix Mendelssohn Bartholdy. Kongreß-Bericht Berlin 1994*, hrsg. von C. M. Schmidt, Wiesbaden u. a. 1997, S. 295). Ein solches Projekt mutete insofern utopisch an, als die Ausgangssituation im Falle Mendelssohn Bartholdys, im Gegensatz zu anderen Komponisten, denkbar ungünstig war. Kein thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis ermöglichte den raschen Zugriff auf den kompletten Werkbestand und seine Quellen, keine ausführliche Bibliographie wies den Weg durch das Labyrinth der im Laufe der rund einhundertfünfzig Jahre seit Mendelssohns Tod angeschwollenen Sekundärliteratur. Eine Briefgesamtausgabe war seit 1968 nicht über den ersten Band hinausgekommen, die *Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys*, in den 1960er-Jahren mit einigen Erstveröffentlichungen von Jugendwerken hervorgetreten, dann in den 1970er-Jahren zum Erliegen gekommen, hat mit neuer Konzeption, unter anderer Trägerschaft und mit dem leicht veränderten Titel *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy* erst seit Mitte der 1990er-Jahre wieder an Schwung ge-

wonnen. Ein großer Teil des kompositorischen und bildkünstlerischen Schaffens sowie der umfangreichen Korrespondenz liegt also nur in handschriftlicher oder in nicht durchweg zuverlässiger gedruckter Form vor. Jeder Forscher musste sich zunächst einen eigenen Überblick verschaffen und dann dort beginnen, wo die Quellen aufbewahrt werden. Die bekannten Zentren der Mendelssohn-Quellen in Berlin, Krakau, Oxford, Washington oder New York bieten eine überbordende, nur partiell oder erst in jüngster Zeit katalogisierte Materialfülle, die schwer überschaubar ist und eine Einarbeitung von mehreren Jahren erfordert. Außerdem gibt es eine große Zahl an Quellen, die nicht im Nachlass Mendelssohns und seiner Familie überliefert wurden und sich mittlerweile in allen Teilen der Welt in größeren und kleineren Bibliotheken, Privatsammlungen und Archiven sowie im florierenden Auto-graphenhandel finden lassen. All dies sind natürlich Charakteristika, die auch auf andere Komponisten zutreffen, doch steht der Vielzahl von Quellen ein verhältnismäßig geringer Grad an Aufarbeitung derselben gegenüber. Als R. Larry Todd 1979 an der Yale University mit einer viel beachteten, auf der Analyse von Primärquellen basierenden Dissertation zum Instrumentalschaffen Mendelssohn Bartholdys hervortrat, bezeichnete er den Stand der Mendelssohn-Forschung als „a stage of infancy“ (S. IV). In den folgenden zwanzig Jahren trat Todd kontinuierlich mit grundlegenden Studien zu einzelnen Werkbereichen Mendelssohns in Erscheinung und erwarb sich bald den Ruf als einem der exzellentesten amerikanischen Mendelssohn-Kenner der Gegenwart, der der jüngeren Mendelssohn-Forschung beachtliche Impulse verlieh. Immer wieder überraschte er die Öffentlichkeit durch Hinweise auf Quellen, die bis dahin nur einem geringen Kreis Eingeweihter bekannt waren. Meilensteine dieser mittlerweile über dreißig größeren und kleineren wissenschaftlichen Abhandlungen waren die Erstveröffentlichung des bei Zelter verwendeten Übungsbuches von Mendelssohn, mehrere Aufsätze zum Klavierschaffen und zu markanten Fragmenten des Komponisten (meist anhand wenig beachteter oder neu entdeckter Handschriften), die Betreuung der Edition des geistlichen Vokalschaffens im Carus-Verlag Stuttgart (in der Todd die Edition der oratori-