

alisierung der Entstehung und Konzeption der Oratorien Mendelssohns nicht nur für weiterführende gattungsgeschichtliche oder kulturgeschichtliche Überlegungen hätte aufschlussreich sein können, sondern auch mit Blick auf die Textverarbeitung und -vertonung Mendelssohns wesentlich ist. So erfährt der Leser beispielsweise zwar, dass der *Paulus* im Jahr 1831 seinen Ausgangspunkt als Auftragswerk für den Frankfurter Cäcilienverein nahm, nicht aber inwieweit dies ein übliches Verfahren war, welche Bedeutung das Vereinswesen für die Gattung des Oratoriums hatte, welche Erwartungshaltungen damit bzw. mit Musikfestaufführungen verknüpft waren und welche kompositorischen Konsequenzen daraus womöglich resultierten, nicht zuletzt mit Blick auf die Anzahl und Gestaltung der Chöre (vgl. S. 13, 17). Ebenso teilt Reimer mit, dass Mendelssohns Zusammenarbeit mit Adolf Bernhard Marx am Oratorienlibretto „wegen konzeptioneller Differenzen“ scheiterte (S. 14), nicht aber inwiefern sich Mendelssohns eigene Vorstellungen bezüglich der Gattung von Marx' ungleich dramatischeren unterschieden und dass Marx seine Konzeption zeitgleich – zwischen 1832 und 1840 und unter anfänglicher Mitarbeit Mendelssohns – in seinem Oratorium *Mose* umzusetzen suchte.

Überhaupt blendet Reimer den zeitgenössischen gattungsästhetischen Diskurs nahezu völlig aus (vgl. S. 19 f., 94 ff.), obwohl dessen grundsätzliche Relevanz für die Konzeption und Gestaltung des Oratoriums in der Forschungsliteratur schon mehrfach herausgestellt wurde, etwa von Winfried Kirsch (in: *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel. Festschrift Massenkeil*, Bonn 1986, S. 221–254) oder Howard E. Smither (*A History of the Oratorio*, Bd. 4: *The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Chapel Hill, London 2000, S. 63 ff, 147 ff.). Dies gilt namentlich bezüglich der Frage der epischen, lyrischen oder dramatischen Beschaffenheit der Gattung und mit Blick auf eine angemessene Vertonung der Worte Jesu (vgl. Reimer, S. 46 f.), ebenso hinsichtlich der sich daraus für Mendelssohn ergebenden konzeptionellen und kompositorischen Probleme bzw. hinsichtlich seiner Stellung innerhalb der gattungsästhetischen Debatte.

Letztlich hinterlässt Reimers Studie einen zwiespältigen Eindruck. Sie bietet einen zuver-

lässigen Einblick in wichtige Fakten, Textarbeit, Szenen- und Satzgestaltung Mendelssohns, bleibt jedoch insofern eindimensional, als außerhalb der Werke bzw. im historischen Kontext gelegene, aber für deren Genese und Gestaltung wesentliche Aspekte lediglich ansatzweise einbezogen werden.

(September 2006)

Martin Loeser

ALMUT RUNGE-WOLL: *Die Komponistin Emilie Mayer (1812–1883): Studien zu Leben und Werk. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2003. 336 S., Nbsp. (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI: Musikwissenschaft. Band 234.)*

Eine Komponistin „dem Vergessen zu entreißen“ (S. V) ist das Anliegen der vorliegenden Heidelberger Dissertation. Dass dabei die Wahl auf die in Berlin und Stettin tätige Komponistin Emilie Mayer fiel, ist zu begrüßen: Die wenigen Werke, die heute in Noten bzw. Tonaufnahmen zugänglich sind, bezeugen, dass es sich hier um eine überaus interessante Komponistin handelt, die unbedingt eine Wiederentdeckung lohnt. Runge-Wolls Studie liefert hierzu wertvolle Vorarbeiten. Hier ist in erster Linie der ausführliche Werkkatalog zu nennen, der – neben Incipits zu jedem Satz – sorgfältig alle greifbaren Daten zu Werktiteln, Widmungen, Besetzungen, Satzfolgen, Datierungen, Ausgaben, Fundorten, Erst- und Wiederaufführungen und Tonaufnahmen auflistet. Als besonders hilfreich erweist sich, dass nicht nur zeitgenössische Rezensionen, sondern auch alle auffindbaren Erwähnungen der Werke in zeitgenössischen Publikationen wie Privatzeugnissen notiert werden. Darüber hinaus werden sämtliche Stellen in den seit Mayers Tod erschienenen Publikationen aufgezählt, in denen das betreffende Werk genannt wird.

Verdienstvoll ist auch die Darstellung des Lebenslaufes der Komponistin im ersten Teil der Arbeit. Mit Fleiß wird hier jeder Spur nachgegangen, die biografische Informationen verspricht; zudem trägt die Autorin zusätzliche Angaben zusammen: zu den Orten, in denen Mayer lebte, zu den Personen, mit denen sie Umgang hatte – allen voran ihren Lehrern Carl Löwe, Adolph Bernhard Marx und Wilhelm Wieprecht – und zur allgemeinen historischen Situation. Profitieren wird der Leser vor allem

von den rekonstruierten Daten und Fakten, die streng chronologisch erzählt werden, während die Versuche, diese zu interpretieren, weniger überzeugend ausfallen, trotz unübersehbarer Bemühungen um einen lebendigen Erzählstil. So spekuliert die Autorin – mangels aussagekräftiger Privatzeugnisse – über die seelische Befindlichkeit der Komponistin etwa nach dem Selbstmord ihres Vaters („In dieser für sie dramatischen Wendezeit muss Emilie Mayer den Entschluss gefasst haben, ein neues Leben zu beginnen“, S. 14) oder über ihre Motive, den Lebensmittelpunkt zu wechseln, ohne sich mit Überlegungen zu Erzählstrategien, zu Modellen biografischer Konstruktion und zur eigenen Rolle als Biografin aufzuhalten. Damit bleibt sie weit hinter dem in der Künstler(innen)biografie erreichten Reflexionsniveau zurück, das in der Musikwissenschaft ja nicht zuletzt durch die Frauen- und Genderforschung – insbesondere die Arbeiten von Beatrix Borchard – voran gebracht wurde.

Nur ansatzweise wird der Versuch unternommen, den Fall Emilie Mayer geschlechtergeschichtlich zu kontextualisieren und etwa zu hinterfragen, wie ihre soziale Rolle – als Musikerin, als professionelle Künstlerin, als Autorin, als unverheiratete Frau – zu bestimmen wäre und inwiefern ihr Komponieren hiervon mit bestimmt wurde. Geschlechteraspekte haben ihren Platz vor allem in den häufigen Zitaten aus zeitgenössischen Quellen, die auf die Weiblichkeit der Komponistin zielen. Diese bleiben zumeist unkommentiert im Raum stehen und werden nicht zum Gegenstand der Analyse. Dadurch verfestigt sich der Eindruck, Mayer sei in der Tat – so wie es die Quellen vorgeben – als Frau mit kompositorischen Fähigkeiten eine absolute Ausnahmeerscheinung in ihrer Zeit gewesen. Unberücksichtigt bleibt dabei, dass das Motiv „die Komponistin als Ausnahmeerscheinung“ ein Topos ist, der in der auf Frauen bezogenen Musikkritik des 19. und 20. Jahrhunderts fast ebenso häufig erscheint wie die – in der Mayer-Rezeption ebenfalls oft anzutreffende – generelle Abwertung weiblichen Schaffens und der im Grunde dieselbe Funktion hat wie diese: weibliche Autorschaft für unmöglich zu erklären, im Sinne der Redensart „Ausnahmen bestätigen die Regel“.

Der zweite Teil der Arbeit, „Die Werke“, bietet wertvolle Erkenntnisse zu Datierungsfragen

und zum Quellenbestand. Hingegen beschränken sich die „Untersuchungen zu Aufbau und Form“ der Werke weitgehend auf etwas umständliche Beschreibungen der Satzverläufe, die mit eingestreuten Bemerkungen aus zeitgenössischen Rezensionen oder Kritiken angereichert werden, kaum jedoch analytisch zu den Tiefen der kompositorischen Gestaltung vordringen. Argumentative Munition, die man gebrauchen könnte, um der Vorstellung entgegen zu treten, Emilie Mayer sei eben doch nur eine von vielen KleinmeisterInnen des 19. Jahrhunderts gewesen, wird so leider nicht geliefert. Bleibt zu wünschen, dass weiterführende Untersuchungen zu Leben und Schaffen der Komponistin – und auch Editionen ihrer Werke! – erarbeitet werden. Wenn die Arbeit Runge-Wolls hierzu anregt, kommt ihr schon aus diesem Grunde ein nicht gering zu schätzender Wert zu. Ein tragfähiges Fundament für solche Studien bietet sie allemal.

(September 2006)

Rebecca Grotjahn

*KATRIN EICH: Die Kammermusik von César Franck. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. XII, 334 S., Nbsp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band XLVIII.)*

Abgesehen von der bereits 1929 erschienenen Studie Robert Jardilliers, *La musique de chambre de César Franck*, ist die von Katrin Eich vorgelegte Dissertation die erste Monographie, die explizit der Kammermusik Francks gewidmet ist: ein erstaunlicher Sachverhalt, da seine drei späten, zwischen 1878 und 1890 entstandenen Werke – *Klavierquintett f-Moll*, *Violinsonate A-Dur* und *Streichquartett D-Dur* – als bedeutender Beitrag zu einer eigenständigen französischen Kammermusik nach 1870/71 gelten. Eichs Studie erfüllt somit ein Desiderat, zumal auch die bislang vernachlässigten frühen Werke – die zwischen 1834 und 1844 entstandenen *Klaviertrios opp. 06, 1 und 2*, die beiden Stücke für Violine und Klavier *opp. 6 und 14* sowie die Komposition für Klavier mit Begleitung des Streichquintetts *op. 10* – ausführlich thematisiert werden. Im Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses stehen dabei die „Bedingungen, Verfahren und internen Verbindungslinien“ (S. IX) von Francks Kammermusik, insbesondere die Frage nach einem Zusammenhang zwischen den frühen und späten Werken.