

Katrin Schmidinger

Carl Reinecke und das Leipziger Gewandhaus

Mit 35 Dienstjahren gilt Carl Reinecke (1824–1910) als der bis heute am längsten amtierende Kapellmeister am Gewandhaus, der renommierten Leipziger Konzertinstitution.¹ Von 1860 bis 1895 leitete er als Dirigent das Gewandhausorchester. Doch seit seinem Tod bewertet die Musikforschung diese Ära oft sehr pauschal als »konservativ«, besonders hinsichtlich der Konzertprogrammgestaltung. Die Ursachen, die zu dieser Einschätzung führten, fügen sich allerdings zu einem sehr komplexen Problemgeflecht und lagen sowohl in den Arbeitsbedingungen am Gewandhaus als auch bei Reinecke selbst begründet. Diese Schwierigkeiten seien nach einigen biographischen Bemerkungen näher betrachtet, da sie bei einer realistischen Beurteilung von Reineckes langjährigem Wirken unbedingt Berücksichtigung finden müssen.

1902, im Alter von 78 Jahren, begann Carl Reinecke seine Lebenserinnerungen zu schreiben. Zu Beginn des leider nicht vollständig erhaltenen Manuskripts heißt es: »Ich nähere mich bedenklich dem neunten Jahrzehnt meines Lebens und somit wird es wohl höchste Zeit, Einiges aus meinem Leben für die Meinigen niederzuschreiben, bevor die Hand zu zittern beginnt und das Gedächtnis den Dienst versagen will. Jedoch beabsichtige ich nicht, eine Autobiografie zu schreiben, vielmehr nur einzelne Licht-, Nebel- und Schattenbilder aus meinem Leben zu fixieren, die vielleicht dazu dienen können, manche meiner Eigenschaften (oder

deren Abwesenheit) zu erklären, vielleicht auch zu entschuldigen.«²

Was für ein Mensch war Carl Reinecke? Dass er sich (laut angeführtem Zitat) für das Vorhandensein oder Fehlen mancher Charakterzüge entschuldigen zu müssen glaubte, korrespondiert mit einer Äußerung von Universitätsmusikdirektor Friedrich Brandes. Er beschrieb 1931 Reinecke als einen »charaktervollen Künstler und Mensch, dessen größte Schwäche die Bescheidenheit war«³. Reinecke wusste selbst darum, ging in seinen Memoiren recht hart mit sich ins Gericht und sah Ursachen dafür im Elternhaus. Da er seine Mutter durch Krankheit bereits im Alter von vier Jahren verlor, wuchs er unter dem strengen Regiment des Vaters Johann Peter Rudolf Reinecke auf. Weil Carl gesundheitlich von eher schwacher Konstitution war, unterrichtete der Vater seinen Sohn zu Hause, auch wenn Reinecke später bedauerte, dass ihm dadurch Auseinandersetzungen mit Jungen seines Alters fehlten. Der Vater kümmerte sich jedoch schon frühzeitig um die musikalische Ausbildung seines Sohnes, der am 23. Juni 1824 in Altona zur Welt kam (vgl. Abbildung 1⁴).



Abbildung 1:
Geburtshaus von Carl Reinecke in Altona

1 Vgl. grundlegend zum Thema Katrin Seidel (heute Schmidinger): *Carl Reinecke und das Leipziger Gewandhaus*, Hamburg 1998.

2 Carl Reinecke: *Erlebnisse und Bekenntnisse*, zitiert nach dem Typoskript im Besitz der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden, S. 1. Reineckes so genannte »Autobiographie« erschien 2005 in einer editorisch unzureichenden Ausgabe unter dem Titel Carl Reinecke: *Erlebnisse und Bekenntnisse. Autobiographie eines Gewandhauskapellmeisters*, hg. von Doris Mundus, Leipzig 2005.

3 Friedrich Brandes: *150 Jahre Gewandhaus – zum Jubiläum des ältesten deutschen Konzertinstituts*, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 25. November 1931, o.S.

4 Altona, Palmaille 12–14 (in Reineckes Geburtsjahr 1824 Nr. 43).

Helmut Loos

Reineckes Programmgestaltung

Zwei ganz unterschiedliche Einschätzungen der Programmgestaltung Carl Reineckes (1824–1910) sind in der gewissermaßen offiziellen Geschichte des Gewandhauses zu Leipzig von Alfred Dörfffel und dem Autorenkollektiv unter Johannes Forner in den Jahren 1884 bzw. 1981 getroffen worden. Dörfffels Urteil fällt mitten in die Zeit Reineckes als Gewandhauskapellmeister von 1860 bis 1895 und stellt eine Primärquelle für die Einschätzung seiner Leistungen zu Lebzeiten dar, Forners Urteil ist aus historischer Distanz gefällt worden und Teil einer geschichtsphilosophisch begründeten Musikgeschichtsschreibung seiner Zeit. Beide Autoren reflektieren die musikalische Parteienbildung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und werten sie konträr. Forner geht vom Paradigma des kompositorischen Fortschritts aus und kommt zu einem vernichtenden Urteil über Reineckes Tätigkeit als Gewandhauskapellmeister, das bereits in der Kapitelüberschrift »Veraltetes Erbe« zum Ausdruck kommt. Als »Mann des mittleren Weges« habe Reineck mit seiner »Besonnenheit«, seinem »auf Ausgleich gerichtete[n] Handeln [...] eine negative Entwicklung« gefördert. Nach »seinem verhängnisvollen Trugschluss« dem Vorbild Mendelssohns anhängend habe er »für lange Jahre auf der Stelle« getreten und ein »perspektivloses« Konzept vertreten.¹ Ganz anders Dörfffel, nur mit angestrebter Diktion vermag er der fortschrittlichen Bewegung der »neudeutschen Schule« halbwegs gerecht zu werden, indem er ihr die Ansicht zuschreibt, die Kunstbestrebungen der Zeit seien »voll neuer, heilbringender Phasen fortschreitender Entwicklung, reich an Gewinn im Verhältnis zu dem, was durch die großen Meister des vorigen und jetzigen Jahrhunderts, in der Zeit von Bach bis Beethoven und weiter bis zu Mendelssohn und Schumann

erworben worden«. Die Diktion von den Errungenschaften der großen Meister weist den Weg zur Ansicht der Dörfffel nahestehenden Gegner, die in den neuen Wegen eine »rückläufige Bewegung« erkennen, »dem endlich unausweichlichen Verfall zusteuernd«. Die »Begeisterung für die ideellen Zwecke der Kunst« werde durch »Speculation«, »Tagesinteresse«, »Modesache«, »Instrumentierungen« (»an Farbenglanz materiell bereichert«), »Effectuierungen« und »Virtuosität« bedroht. Dörfffel spricht grundsätzlich vom »Dienst der Kunst«,² dahinter steht das Ideelle und damit eine von der romantischen Musikanschauung geprägte kunstreligiöse Grundeinstellung.

Dörfffel vertrat die Meinung des amtierenden Gewandhauskapellmeisters und seines Direktoriums, dem bei der Programmgestaltung das letzte Wort vorbehalten blieb. Die Haltung der Konzertdirektion geht aus dem Nachruf auf Heinrich Conrad Schleinitz hervor, der seit 1834 Mitglied war und am 13. Mai 1881 verstarb. Er hatte als Senior das Gremium lange dominiert, seine Kollegen würdigten ihn als Förderer in einer »unvergesslichen grossen Zeit«, in der er »mit unermüdlichem Eifer und unerschütterlicher Beharrlichkeit dafür eingetreten« sei, »dass unser Institut sich nie von den Bahnen der echten und wahren Kunst« entfernt habe, und der damit »auf die weitesten Kreise unserer Stadt einen bildenden, erhebenden und veredelnden Einfluss geübt« habe.³ Die persönlichen Spannungen zwischen Schleinitz und Reinecke sind offenbar nicht auf inhaltliche Differenzen zurückzuführen, denn auch wenn Carl Reinecke keine programmatische Stellungnahmen veröffentlicht hat, so geht seine Einstellung doch aus ganz beiläufigen Bemerkungen seiner im Alter verfassten Schriften hervor. So beruft er sich in seinen Erinnerungen zur

1 *Die Gewandhauskonzerte zu Leipzig, 1781–1981. Mit einem zusammenfassenden Rückblick von den Anfängen bis 1781*, hg. von Johannes Forner, Leipzig 1981, S. 97.

2 Alfred Dörfffel: *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. November 1781 bis 25. November 1881*, Leipzig 1884, S. 157.

3 Ebd., S. 180.

Inger Sørensen

Überlegungen zum Verhältnis von Niels W. Gade und Carl Reinecke

Carl Reinecke und Niels Gade waren sozusagen Landsleute, denn zwischen 1640 und 1864 stand Altona unter dänischer Verwaltung. Damit ist nicht gesagt, dass Reinecke Däne war, und Gade hat ihn auch nie als solchen betrachtet, denn es konnte unangenehme Folgen haben, Leute aus Altona »Landsleute« zu nennen, das hatte er schon einmal erlebt: Im Dezember 1852 war Gade mit seiner jungen Ehefrau, Sophie, geborene Hartmann, auf der Reise nach Leipzig, wo er bis Ende März nochmals die Gewandhauskonzerte leiten sollte. Im Zug zwischen Magdeburg und Leipzig saßen sie im Wagen mit einer alten, dicken Frau, ihrer Tochter und ihrem Schwiegersohn. Wenn Gade auf Reisen war, wollte er sich immer sehr gern mit seinen Reisegefährten unterhalten, aber diese dicke Dame war nicht gerade kontaktfreudig. Sie sagte dennoch zu Gade, dass man, wenn man sich mehr als 24 Stunden in Magdeburg aufhielt, als verdächtig angesehen wurde, denn zum Vergnügen kam wohl kaum jemand dorthin. Danach lief die Konversation ein bisschen besser. Die dicke Dame erzählte, dass sie und ihre Familie auf dem Wege von Altona nach Halle waren. Sie selbst stammte aus Altona. Daraufhin sagte Gade ganz unbefangen: »Dann sind wir ja Landsleute!« – »Ah! Sie kommen auch aus Altona!« – »Ne, aus Kopenhagen!«, woraufhin die Dicke entrüstet antwortete: »Gott, behüte! Einige von ihnen mag ich, aber die Nation, nein! Die sind meine Feinde!«¹

Reineckes Haltung zu Dänemark war wohl differenzierter, aber Tatsache ist, dass er während des deutsch-dänischen Krieges 1848–1850 auf der Seite der schleswig-holsteinischen Rebellen – wie sie damals in Dänemark genannt wurden – stand. Aber bis dahin hatte er nichts gegen Dänemark

– im Gegenteil. Übrigens – was vielleicht nicht so bekannt ist – verstand Reinecke auch Dänisch, denn in den 1870er Jahren hatte Gade mehrere Briefe an ihn auf Dänisch geschrieben, weil er vermeiden wollte, Reineckes Sprache zu »barbarisieren«, wie Gade es ausgedrückte.

Niels W. Gade und Carl Reinecke haben sich im Frühling 1843 in Kopenhagen kennengelernt. Für beide war es ein bedeutsames Jahr. Der erst 19-jährige Reinecke hatte endlich gewagt, seinem Vater zu sagen, dass er in Leipzig studieren wollte, was aber aus finanziellen Gründen völlig ausgeschlossen war. Mit Hilfe eines Stipendiums des dänischen Königs, Christian VIII., wurde ihm dann jedoch ermöglicht, in Kopenhagen zu studieren. Die Reise nach Kopenhagen finanzierte Reinecke durch eigene Konzerte in Altona und Kiel.

Niels W. Gade war damals 26 Jahre alt und noch Geigenschüler in der Königlichen Kapelle. Seine Karriere hatte aber einen steilen Aufschwung genommen, als er einen Wettbewerb für eine Ouvertüre für Orchester gewann. Der Kopenhagener Musikverein, der diesen Wettbewerb ausgeschrieben hatte, beauftragte Breitkopf & Härtel, die Ouvertüre herauszugeben, und damit war der erste Kontakt zur Musikmetropole Leipzig geschaffen. Die Ouvertüre wurde im Januar 1842 sowohl im Musikverein Euterpe von Johannes Verhulst als auch bei einem Gewandhauskonzert unter der Leitung von Ferdinand David in Leipzig aufgeführt.

Dieser Kontakt wurde besonders wichtig, als Gade im Spätsommer 1842 seine erste Sinfonie beim Kopenhagener Musikverein einlieferte. Als die Leitung des Vereins feststellte, dass kein Platz für die Sinfonie in ihren kommenden Konzertprogrammen zu finden war, wandte sie sich an Breitkopf & Härtel, um sich nach der Möglichkeit einer Aufführung bei den Gewandhauskonzerten zu erkundigen. Da man im Verlag Gades »Ossian-Ouvertüre« kannte,

¹ *Niels W. Gade og hans europæiske kreds. En brevveksling 1836–1891 / Niels W. Gade und sein europäischer Kreis ein Briefwechsel 1836–1891.* Udgivet af / hg. von Inger Sørensen, Kopenhagen 2008, 3 Bde., hier Brief Nr. 222.

Ute Bär

Clara Schumanns Konzertauftritte unter Carl Reinecke

Am 24. Oktober 1878 feierte sie das fünfzig-jährige Jubiläum ihres ersten Auftretens im Gewandhause, und bis zu diesem Tage hatte ich schon zwölfmal die Freude, am Dirigentenpunkte gestanden zu haben, wenn sie die Concerte von Schumann, Mendelssohn, Mozart oder Chopin spielte.¹ Diese Worte Carl Reineckes in seinen »Erinnerungen an berühmte Musiker« beziehen sich auf die Auftritte Clara Schumanns unter seiner Leitung als Gewandhauskapellmeister seit 1860. Zur ersten persönlichen Begegnungen und gemeinsamen Konzertauftritten beider Künstler ist es aber bereits wesentlich früher gekommen.

Reinecke selbst schrieb über Clara Schumann in »Und manche liebe Schatten steigen auf. Gedenkblätter an berühmte Musiker«: »Meine Erinnerungen an Clara Schumann reichen bis in meine Knabenjahre. Es war im Jahre 1834 [Reinecke war 10 Jahre alt] als ich am Fenster der elterlichen Wohnung stand und sehnsüchtigen Herzens nach den gegenüberliegenden Altonaer Schauspielhaus blickte, wo Clara Wieck in den Zwischenakten als Klaviervirtuosin auftreten sollte; ich wäre gar zu gern unter der Schar der hineinströmenden Theaterbesucher gewesen, aber mir war's versagt, denn ich hatte die jugendliche, damals fünfzehnjährige schon einige Tage früher in Hamburg gehört, und allzuviel Concertbilletts konnte mein guter Vater nicht für seinen musikhungrigen Sohn kaufen. Endlich kam auch die Droschke angefahren, und ich sah, wie

Erwartete dem Wagen entstieg und in blaßblauem Kleide durch die Hinterthür in den Kunsttempel schlüpfte. [...] Die Erinnerung an diesen



Carl Reinecke, um 1875



Clara Schumann, 1859

Moment hat mich nie verlassen ebensowenig wie der Eindruck, den mir ihr Spiel in dem Concert in Hamburg gemacht hatte. Selbstverständlich war Clara Wieck noch nicht die Künstlerin, die später als Gattin Schumanns die Höhen der Kunst erklimmte. Demgemäß war auch ihr Programm ein recht buntscheckiges, und so hörte ich von ihr neben Werken von Bach und Chopin auch die »Bravourvariationen« von Henri Herz über die Romanze aus Mehul's »Joseph in Aegypten«, ein elegantes, mit allen Virtuosenkunststückchen gespieltes, aber gehaltloses Stück. Indessen, was fragte ich als zehnjähriger danach, der ich noch unter demselben Banne stand und mir auch an diesem Stücke die Finger zerbrach. Ich war einfach entzückt.«²

Erstmals persönlich kennengelernt hatte er sie erst neun Jahre später am 4. Dezember 1843 anlässlich der ersten Aufführung von Robert Schumanns »Das Paradies und die Peri« op. 50 in Leipzig. Reinecke studierte mit einem Stipendium seines Landesherrn, des dänischen Königs und holsteinischen Herzogs Christian VIII., von 1843 bis 1846 Klavier und Komposition am Leipziger Konservatorium. Es muss in diesem Zusammenhang nicht besonders betont werden, dass Reineckes Beziehungen zu Clara Schumann zu Lebzeiten ihres Mannes natürlich eng mit diesem verbunden waren. Hierüber hat Gerd Nauhaus ausführlich 1997 in Düsseldorf referiert und

1 Carl Reinecke: »und manche liebe Schatten steigen auf.« Gedenkblätter an berühmte Musiker, Leipzig 21910, S. 203.

2 Ebd., S. 193f.

Marion Recknagel

Das Alte stürzt:

Carl Reineckes zweite Sinfonie, Adam Gottlob Oehlschlägers

»Hakon Jarl« und der Untergang alter Prinzipien

In den Jahren 1902 bis 1904 schrieb Carl Reinecke seine Lebenserinnerungen nieder. 1824 geboren, stand er am Ende seines Lebens und ließ dieses vor seinem inneren Auge Revue passieren. Er legte sich Rechenschaft ab über seine Kompositionen und seine Tätigkeiten als Dirigent und Musiker. Fünf Jahre später ergänzte er seine Aufzeichnungen noch um einen Nachtrag. Darin fragte er sich nach dem voraussichtlichen Schicksal seiner Werke. Er glaubte, voraussehen zu können, dass »die musikalische Welt sie ziemlich unbeachtet lassen [wird], weil ich nicht mit der Zeit fortgeschritten bin. Mit voller Überzeugung bin ich aber meinen bisherigen Kunstanschauungen treu geblieben, weil ich den Wegen, die die modernen Komponisten wandeln, nicht folgen kann und mag, da sie meiner Ansicht nach zu keinem schönen Ziele führen und ich die sogenannten Errungenschaften derselben nicht als Fortschritt betrachte, vielmehr glaube ich, daß sie der wahren Kunst nicht zum Heile dienen können. Daneben gebe ich mich aber nicht der trügerischen Hoffnung hin, daß meinen Werken eine längere Dauer beschieden sein wird, vielleicht mit Ausnahme derjenigen, die ich für die Jugend geschrieben habe.«¹

Reinecke trägt es mit Fassung, dass seine Zeitgenossen seine Kompositionen ignorieren und dass die Nachwelt sie vergessen wird. Er weiß, dass dies der Preis ist, den er für die Treue zu entrichten hat, mit der er zu seinen Kunstansichten steht. Doch schwingt in seinen Worten Resignation mit. Denn es sind nicht nur seine eigenen Werke, deren Fortbestand unsicher ist. Vielmehr noch fürchtet er sich um die Zukunft der »wahren Kunst«, der die modernen Entwicklungen, wie er meint, eher schaden als nutzen. Der Gedanke, dass Werke, die

die alten Kunstprinzipien wahren, genau deshalb vergessen werden könnten, erschien dem Klassizisten Reinecke paradox.

Schon früher hatte Reinecke über die Bedingungen der neuen Kunst sinniert, der Kunst also, die im Widerspruch zu seiner Kunstanschauung steht: »Bis auf den heutigen Tag bin ich der Überzeugung treu geblieben, daß diejenige Musik, die eines Kommentars bedarf, um verstanden zu werden, nur ausnahmsweise toleriert werden darf. Zwar stehe ich mit dieser Ansicht gegenwärtig ganz vereinzelt da, man macht es dem Komponisten nicht selten zum Vorwurf, wenn er die von unsern größten Meistern nach jahrhundertlangem heißen Bemühen errungene und von ihnen sanktionierte Form innehält.«²

Reinecke zählt sich zu den Komponisten, die an »der Form« festhalten. Die Form, die er meint, ist in seinen Augen ein so eindeutiges Phänomen, dass er das Wort überhaupt nur im Singular verwendet. Sie ist kein Zufallsprodukt, sondern das Ergebnis eines historischen Prozesses. Die »größten Meister« haben sie in »jahrhundertlangem heißen Bemühen errungen« und sie schließlich durch ihre Werke »sanktioniert«. Form in diesem prinzipiellen Sinn ist für Reinecke die Bedingung einer Musik, die den Anspruch erhebt, selbstständig, absolut und beständig zu sein. Nur die Komponisten, deren Werke diesen drei Kriterien gerecht werden, zählen, Reineckes Meinung nach, zu den wahren Meistern der Kunst. Wer dagegen die Unterstützung anderer Künste bedarf, verharrt zeitlebens auf einer niedrigeren Stufe. Auf dieser Stufe befindet sich, als wohl prominentester Vertreter, Richard Wagner. Reinecke schreibt über ihn und die Kunst, für die sein Name steht: »Ich war nie so töricht, die ungeheure Bedeutung Wagners

1 Carl Reinecke: *Erlebnisse und Bekenntnisse. Autobiographie eines Genandbauskapellmeisters*, hg. von Doris Mundus, Leipzig 2005, S. 187. – Ergänzung MR.

2 Ebd., S. 171f.

Hui-Mei Wang

Reineckes Klavierkonzerte

Das Jahr 1860 markiert den Wendepunkt in Carl Reineckes Leben. Von Julius Rietz übernahm er die Stelle des Dirigenten im Leipziger Gewandhaus, im gleichen Jahr wurde er Lehrkraft am Leipziger Konservatorium. Neben seiner Tätigkeit als Dirigent und Lehrer war er auch als Pianist aktiv, was ihn später in verschiedene Länder führte, wie zum Beispiel nach Großbritannien, Holland, Österreich, Russland und in die Schweiz. Um 1860 erreichte Reineckes Ruf als renommierter Musiker einen Höhenpunkt. Er fing an, zahlreiche Kompositionen für Orchester zu schreiben. Als produktiver Komponist verfasste Reinecke zahlreiche Konzerte, darunter je eines für Violine, Violoncello, Flöte, Harfe und vier für Klavier. Das erste Klavierkonzert in fis-Moll op. 72 entstand zu Anfang seiner Karriere als Dirigent, die anderen drei Klavierkonzerte op. 120, 144 und 254 komponierte er jeweils in den Jahren 1872, 1877 und 1900/1901.¹

Schon zu Lebzeiten galt Reinecke – bei aller Problematik des Begriffs – als Epigone Mendelssohns und Schumanns. Gerhard Puchelt erwähnt in seiner Monographie »Verlorene Klänge«, dass »Reineckes Klaviermusik in den Formen des Konzerts [...] meist nur Fortsetzung des von Schumann und Mendelssohn Geschaffenen ist.«² Reinecke blieb allerdings tatsächlich seinem einmal eingeschlagenen Weg treu, was sich anhand der vier Klavierkonzerte nachzeichnen lässt, und dies, obwohl die vier Konzerte über einen langen Zeitraum hinweg entstanden sind. In seinem letzten Klavierkonzert gibt es, verglichen mit den anderen dreien, keinerlei stilistische Änderungen, auch wenn dies erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts komponiert wurde. Stellt man den Reinecke'schen Klavierkonzerten die großen Klavierkonzerte des 19. Jahrhunderts gegenüber, wie zum Beispiel das zweite Klavierkonzert

Rachmaninows, das ebenso wie Reineckes viertes Klavierkonzert um 1900 geschaffen wurde, so muss man eine Art stilistische »Verspätung« in Reineckes Werk konstatieren. In der Klanglichkeit wirkt Reineckes Klavierkonzert weniger frei, es erscheint vielmehr transparenter und klassizistischer.

Die auf Seite 508 folgende Tabelle bietet einen Überblick über Entstehungsjahr, Zeit, Ort und Namen des Solisten in der Uraufführung der vier Klavierkonzerte von Reinecke (vgl. Tabelle 1). Die Uraufführungen der ersten drei Klavierkonzerte spielte Reinecke demnach selbst als Solist am Leipziger Gewandhaus. Das letzte Klavierkonzert diente überwiegend pädagogischen Zwecken, daher überließ er die Uraufführung womöglich auch der Studentin Charlotte Bresch, die es 1902 in ihrer Hauptprüfung des Leipziger Konservatoriums spielte. Im selben Jahr beendete Reinecke auch seine Laufbahn als Pianist.

Reinecke schrieb im Laufe seines Lebens 288 Werke mit Opuszahl. Zur Gattung Klavierkonzert trug er immerhin vier Werke bei, was im Vergleich zu seinen Zeitgenossen schon beachtlich ist. Von seinen Klavierkonzerten gewann sein erstes Klavierkonzert damals die meiste Aufmerksamkeit. Er selber hielt jedoch sein drittes Klavierkonzert für eines seiner besten Werke.³ Allerdings wurde es nicht so oft gespielt, wie er es sich gewünscht hätte. Zu seinen Lebzeiten wurden seine Klavierkonzerte zwischen 1860 und 1910 allerdings noch relativ häufig aufgeführt. Dies kann man seiner Autobiographie, Rezensionen aus Zeitschriften und Zeitungen, der Literatur von Alfred Dörfel und Johannes Forner sowie den Programmzetteln

1 Der vorliegende Text stellt einen Teil meiner noch nicht veröffentlichten Dissertation über Reineckes Schaffen für Klavier und Orchester dar.

2 Gerhard Puchelt: *Verlorene Klänge. Studien zur deutschen Klaviermusik 1830–1880*, Berlin 1969, S. 52.

3 In Reineckes Autobiographie, die er zum großen Teil zwischen 1902 und 1904 schrieb, notierte er: »[Das dritte Klavierkonzert] gehört auch zu meinen Schmerzenskindern, denn obgleich ich glaube, es zu meinen besten Schöpfungen zählen zu dürfen, so hat es doch nur geringe Verbreitung gefunden. Fata sua habent libelli!«, Carl Reinecke: *Erlebnisse und Bekenntnisse*, hg. von Doris Mundus, Leipzig 2005, S. 172.

Ute Schwab

CARL REINECKE – Katalog seiner Werke

in der Musiksammlung der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek Kiel.

Anregung einer Diskussion um ein Werkverzeichnis

Carl Reinecke, 1824 im zum dänischen Gesamtstaat gehörenden Altona geboren, stand dort erstmals auch mit 13 Jahren vor der Auslage einer Musikalienhandlung vor dem op. 1 »Zwei Characterstücke und eine Fuge für Pianoforte« seiner Komposition bei August Cranz in Hamburg verlegt, wozu bereits 1840 in der AMZ eine Rezension erschien. Als er 1843 aus dieser Region aufbrach und sich dann 1860 endgültig in Leipzig niederließ, hielten seine regelmäßigen Kunstreisen gen Norden (Hamburg, Bremen), Aufenthalte in Kiel, etwa zum 2. schleswig-holsteinischen Musikfest 1878, bis zu den großen Reisen nach Skandinavien bis Christiania (Oslo), ins Baltikum, nach Russland, seine Korrespondenzen beispielsweise mit Theodor Storm und Klaus Groth eine Beziehung zum Norden aufrecht.¹ Dass sich nun gerade in der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek in Kiel (SHLB) wohl die heute größte Sammlung von Druckausgaben der Werke Reineckes befindet, verdankt diese Institution der Übereignung der »Schleswig-Holsteinischen Musiksammlung der Stadt Neumünster« die 1920 eröffnet wurde und seit 1970 durch Vertrag in die SHLB gelangte.² Die Idee zu einer solchen Sammlung aller in

irgendeiner Weise mit Schleswig-Holstein sich berührenden Musikbesseren in Neumünster ging von dem dortigen Leiter der städtischen Bücher- und Musikalienhalle, dem Gymnasialprofessor Dr. Hermann Schnoor mit der stetigen Unterstützung auch während der Zeit des Ersten Weltkrieges durch Prof. Walter Niemann in Leipzig, Prof. Hans Sonderburg in Kiel, Prof. Hermann Grädener in Wien, Wilhelm Rohde in Kopenhagen und Dr. Hans Schnoor, Leipzig, und sehr großem privatem, auch finanziellem Engagement aus. Ideen, regional Quellen zur Musik der Region zu sammeln, lagen zu der Zeit um 1910 in der Luft, und haben ja auch das regionale Sammeln von Volksliedern zu dieser Zeit im gesamten deutschen Sprachgebiet hervorgerufen. Erwähnt sei hier vor allem das »Deutsche Volksliedarchiv« in Freiburg, dessen norddeutsche Sammelabteilung in Resten wenigstens als »Max Kuckei-Sammlung« auch in der SHLB aufbewahrt wird, woraufhin auch der Sammler Edmund Lehmann 1969 testamentarisch seinen Bestand von 6.000 Liederbüchern (»Lehmann-Sammlung«) der SHLB übereignete.³

Carl Reineckes Bedeutung für die Musikwelt in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts ist noch kaum richtig einzuschätzen. Die Fülle seiner Konzertprogramme und deren Rezensionen, seiner Kompositionen in zahlreichen Ausgaben und wiederholten Editionen, seiner gesamten Aktivitäten in der damaligen Musikverlagshochburg Leipzig etwa müsste einmal nachgegangen werden, auch unter einer Berücksichtigung seiner Korrespondenz. Die Werke Carl Reineckes sind mitten in seiner Schaffenszeit – zu seinem 65. Geburtstag – von seinem Sohn schon einmal

1 Hermann Fey: *Theodor Storm und sein Landsmann Carl Reinecke*, in: *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft*, Heide 5 (1956), S. 43–59; Ute Schwab: *Klaus Groth und Carl Reinecke – Vier Briefe und ein paar Bemerkungen*, in: *Klaus-Groth-Gesellschaft. Jahrgabe 37* (1995), S. 49–60; dies.: *Für das 2. schleswig-holsteinische Musikfest von 1878*, in: *Schleswig-Holstein. Geschichte und Kultur im Spiegel der Landesbibliothek*, hg. von Dieter Lohmeier, Heide 1995, S. 190–191 (Nr. 81); dies.: *Carl Reineckes erste Kunstreise nach Danzig im Jahre 1846*, in: *Musica baltica Gdansk 2000, Danzig und die Musikkultur Europas. Deutsche Musik im Osten*, S. 348–357.

2 Georg Reimer: *Schleswig-Holsteinische Musiksammlung der Stadt Neumünster*, in: *Die Heimat* 31 (1921), S. 10; Ute Schwab: *Sang und Klang im 19. Jahrhundert – und was davon in der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek übrig blieb* in: *Forum Musikbibliothek* 1989, Heft 1, S. 7–21, hier S. 13f.

3 Ute Schwab: *Neue Musikalienbestände der Landesbibliothek*, in: *Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek. Berichte und Beiträge*, Kiel 1973, S. 30–33.