

eigenen Standpunkt erweiternd) zusammenfasst, generell lasse sich »eine parteilose, eher konservative Haltung der Zeitschrift feststellen, die eine romantische Richtung förderte [...]« (S. 307)

Seitenlang referiert Shishido die äußeren Abmessungen der *NMZ*, den Satz, Reklame, Formen der Beiträge und Rubriken, um dann in eine viel zu lange quantitative Analyse der verschiedenen Erscheinungsjahrzehnte einzusteigen, die sich leider vielfach in prozentualen Aufrechnungen von thematischen Feldern erschöpft (S. 45–131). Wenn unter den Bergen von Fakten einmal eine interessante Notiz auftaucht, bleibt diese unkommentiert. Nachdem z. B. im Jahr 1909 die lateinische Antiqua-Schrift die alte deutsche Fraktur ersetzt hatte, kehrte man im Jahrgang 1916/17 wieder zur Fraktur zurück, »um dem Geschmack der Mehrzahl der Leser [zu] entsprechen, weil man nicht mehr daran denken müsse, lateinische Schrift einzuführen und dadurch beizutragen, der Zeitschrift auch in fremden Ländern mehr und mehr Eingang zu verschaffen« (S. 29). Weltkriegssituation und damit zusammenhängende Mentalitätsveränderungen finden mit keiner Silbe Erwähnung.

Interessant hingegen ist zu lesen, wie die Einrichtung eines redaktionellen Briefkastens zur Beantwortung von Leserfragen eine besonders »enge Leser-Blatt-Bindung« (S. 305) hervorrief und somit

eine »Verbindung zu den breiten, musikliebenden Volksschichten herstellen konnte, indem diese ihrerseits ihr Blatt als einen zuverlässigen Partner in der Lebenshilfe, Unterhaltung und Bildung ansahen.« (S. 157) Doch wieder unterlässt es Shishido, auf die Fortentwicklung dieser Tendenz hinzuweisen. Dass »das schwer zu überblickende Gesamtbild des musikalischen Geschehens durch die *Neue Musik-Zeitung* sozusagen gefiltert bei dem Musikliebhaberkreis an[kam]«, dem Leser also partiell seine Mündigkeit abgesprochen wurde, diesen Vorgang kopierten beispielsweise die Nationalsozialisten in ihren speziell volksnah konzipierten Musikzeitschriften wie *Völkische Musikerziehung*, *Musik und Volk* oder *Musik in Jugend und Volk* auffallend ausgiebig.

Ein umfangreich angelegter Registerteil (S. 309–400) ergänzt das Buch, macht es eigentlich sogar erst wirklich zu einem sinnvollen Arbeitsgegenstand. Wer vorliegende Publikation sogleich mittels des Anhangs auf eigene Forschungsinteressen hin durchforstet, spart mit den angebotenen Findmitteln zu Komponisten, Themen, Mitarbeitern und Musikbeilagen wichtige Energie, die dann auf die Arbeit mit der *NMZ* selbst weit effektiver eingesetzt wäre, als auf die Lektüre eines mehr auflistenden denn Hintergründe erschließenden Haupttextkorpus. [Markus Gärtner]

Hoshino (Hg.): Mendelssohn. Die erste Walpurgisnacht op. 60 Faksimile des Klavierauszugs, Tokio (Yushodo Press) 2005

Die in Tokio erschienene Faksimile-Edition eines der Hauptwerke Felix Mendelssohn Bartholdys ist zwar an entlegener Stelle publiziert, doch dies aus besonderem Anlass: Die betreffende Handschrift ist seit kurzem in Japan beheimatet. Darüber hinaus wurde die Reproduktion der Quelle in exzellenter Weise wissenschaftlich betreut von Hiromi Hoshino, Professorin an der Tokioter Rikkyo Universität und zugleich eine der bedeutendsten Vertreterinnen der Mendelssohn-Forschung weltweit. Der lange Weg des Manuskriptes nach Japan hängt nicht so sehr mit dem globalisierten Quellenfluss der Neuzeit zusammen, er ist vielmehr als Teil der Mendelssohnschen Familiengeschichte zu verste-

hen. Mendelssohn übersandte das Autograph nach Fertigstellung an den Leipziger Verleger Friedrich Kistner, dem es als Stichvorlage für den Erstdruck diente und in dessen Besitz es zunächst verblieb. Gemeinsam mit einem Teilnachlass des Verlages kam es im Jahre 1891 bei einer Auktion in Berlin zur Versteigerung. Von diesem Zeitpunkt an verliert sich seine Spur und lässt erst im Rückblick weitere Schlüsse zu: Erworben wurde das Manuskript 1891 offenbar von dem Berliner Bankier Robert von Mendelssohn, Urenkel von Joseph Mendelssohn, dem Bruder von Mendelssohns Vater Abraham. Robert von Mendelssohn hatte die im Familienkreis von Anfang an stark beachtete erste Walpurgisnacht ver-

mutlich nicht nur aus prinzipiellen Gründen in den Schoß der Familie heimgeholt, sondern dabei wohl auch das dramatische Ereignis im Blick gehabt, das sich mit der Komposition verband. Mendelssohns Schwester Fanny Hensel nämlich war bei einem Dirigat des Werkes im Rahmen ihres Hauskonzerte am 14. Mai 1847 unerwartet zusammengebrochen und noch am selben Tag verstorben. Robert von Mendelssohn vermachte das Manuskript seiner Frau, der italienischen Cellistin Giulietta Gordigiani, die es später dem spanischen Cellisten Gaspar Cassadó als Geschenk überließ. Nach dessen Tod ging es in den Besitz von dessen japanischer Gattin und Konzertpianistin Chieko Hara über. Sie schließlich gab es 1990 an die Tamagawa Universität als Teil des umfangreichen Nachlasses ihres Mannes.

Mehr als 150 Jahre lang war das Autograph somit der Forschung verborgen geblieben. Die besondere Bedeutung der Quelle sowohl für den Entstehungsprozess des Werkes als auch für das Verständnis Mendelssohnschen Komponierens überhaupt ließ sich zwar erahnen, offenbarte sich in seiner Gesamtheit jedoch erst mit Auffinden des Autographs im Jahre 2002 (vgl. Hiromi Hoshino: *Ein neu entdecktes Mendelssohn-Autograph in Japan: Der Klavierauszug »Die erste Walpurgisnacht« op. 60*, in: *Die Musikforschung* 57, 2004, S. 151–159). *Die erste Walpurgisnacht* zeigt einen für Mendelssohn typischen Entstehungsprozess. In einer Frühfassung ist die Ballade bereits in den Jahren 1830 und 1832 nachzuweisen, ihre Uraufführung mit Orchester erfolgte am 10. Januar 1833 in Berlin. Fast 10 Jahre später setzte Mendelssohn zu einer großangelegten Überarbeitung an, die er am 2. Februar 1843 im Leipziger Gewandhaus unter Anwesenheit des begeisterten Hector Berlioz erstmals zu Gehör brachte. Das undatierte, jedoch zweifelsfrei im Sommer 1843 entstandene Autograph des Klavierauszuges diente als Stichvorlage für dessen Erstdruck, der im Februar 1844 publiziert wurde und dadurch noch vor der im April desselben Jahres erschienen Erstaussgabe von Partitur und Orchesterstimmen anzusetzen ist. Die hohe Qualität des Faksimiles im Mehrfarbendruck in Originalgröße lässt alle Streichungen und Überschreibungen samt der vom Komponisten verwendeten unterschiedlichen Schreibmaterialien quellengetreu erkennen. Ersichtlich wird auch der Erhaltungszustand des

Notenpapiers, dessen leicht beginnender Tintenfraß die Dokumentation des Status quo im Faksimile umso wertvoller macht. Ein Vergleich mit der Partitur offenbart darüber hinaus Mendelssohns Arrangierkunst, die durch einen bemerkenswert freien Umgang mit der orchestralen Vorlage charakterisiert ist. Sicherlich nicht zuletzt aufgrund dieser auch für den häuslichen Gebrauch attraktiven, elegant klavieristischen Umarbeitung entwickelte sich *Die erste Walpurgisnacht* zu einem der populärsten Chorwerke des 19. Jahrhunderts.

Zahlreiche Einzelbetrachtungen in den genannten Bereichen liefert der Begleittext der Edition gleich mit. Hoshino geht hier weit über das übliche Maß einer Faksimile-Kommentierung hinaus. Neben einer Einführung in Entstehungs-, Aufführungs- und Druckgeschichte finden sich Bemerkungen zu der Gedankenwelt des Goetheschen Gedichtes sowie Hinweise auf persönliche Begegnungen zwischen Mendelssohn und Goethe. Dabei gelingt es Hoshino kenntnisreich und einfühlsam, die fest im deutschsprachigen Kulturgut verwurzelte Thematik der 1844 im Druck als Ballade für Chor und Orchester gedichtet von Goethe erschienenen ersten Walpurgisnacht ins Englische und Japanische zu vermitteln. Vielleicht setzt einzig die Erklärung »Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–47), a leading composer of German Romanticism« (S. 6) allzu weit unten auf der Skala des für die Leserschaft einer solchen Publikation üblichen Kenntnisstandes an. Ausgesprochen hilfreich hingegen gestalten sich die tabellarischen Übersichten zur komplizierten Entstehungsgeschichte, zu den mehr als 30 (!) nachweisbaren Quellen der ersten Walpurgisnacht, der aufwändig recherchierten Provenienzlinie des Autographs, dem Stammbaum der Familie Mendelssohn sowie dem Umfang der Sammlung Cassadó. Als besonders aufschlussreich kann der Abdruck des vertonten Textes in Form eines zeitgenössischen Programmzettels gelten, auf den ein Vergleich des von Mendelssohn unterlegten Textes mit der Vorlage Goethes folgt. Mitgeteilt wird darüber hinaus eine Liste derjenigen Textabweichungen, die sich in der zeitgenössischen englischen Übersetzung durch William Bartholomew finden. Wie nebenbei erscheint sogar das Faksimile eines ebenfalls in Japan aufbewahrten autographen Albumblattes ein-

gestreut, das Mendelssohn am 11. März 1844 für den damals zwölfjährigen Geigenvirtuosen Joseph Joachim niederschrieb, der an diesem Tag der ersten Aufführung des Werkes im Hause Mendelssohn bewohnte.

Mit dem rundum schönen und repräsentativ gestalteten Buch ist nun nach dem Faksimile der ›Italienischen‹ Sinfonie (Wiesbaden 1997), von der nach der Umarbeitung keine letztgültige Endfassung durch den Komponisten existiert, und dem

allerdings in schwarz-weiß gehaltenen Faksimile der ersten Fassung des e-Moll-Violinkonzertes (New York, London 1991) auch auf der Ebene eines chorsinfonischen Werkes die Möglichkeit gegeben, sich einen eigenen Eindruck von der im Duktus klaren, aber eben nur scheinbar einfachen Handschrift des Komponisten und dessen unablässigem Arbeitsprozess zu verschaffen. Es sei nicht nur Fachbibliotheken, sondern auch jedem Musikinteressierten wärmstens anempfohlen. [Salome Reiser]

Christoph Dohr (Hg.): J. Christian Heinrich Rinck, *Drei Sestetti* Köln (Dohr) 2006

Lange Zeit galten sie als mehr oder weniger entbehrliche Auswüchse der Musikgeschichte: die so genannten ›Kleinmeister‹, also jene Komponisten, welche im Schatten der ›großen Klassiker‹ standen bzw. von der Nachwelt als im Schatten derer stehend gesehen wurden. Zweifelsohne waren die Gewichtungen in der Rezeption der Zeitgenossen deutlich anders gelagert als es die heroisierende und geradezu ikonographisch geprägte Musikwelt des 19. und vor allem des 20. Jahrhunderts gesehen hat. Vor allem im Bereich der kirchlichen Musik kam dazu, dass die ›Romantik‹ – womit man meist pauschal jene Zeit zwischen Klassik und Moderne bezeichnete – als ›gefühlsduselig, sprich theologisch fragwürdig galt. Diesem Umstand ist es zu verdanken, dass bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts ein zu seiner Zeit durchaus berühmter Komponist und Musikpädagoge wie Johann Christian Heinrich Rinck ein Dasein in Vergessenheit fristen musste. Einigen mutigen Herausgebern war es dann zu verdanken, dass zunächst seine liturgische ›Gebrauchsmusik‹ für die Orgel verschiedentlich ediert wurde. Nichtliturgische Werke blieben weitgehend unzugänglich.

Umso mehr fällt auf, dass sich der Verlag Dohr in letzter Zeit verstärkt dem Erbe Rincks angenommen hat – vor kurzem erst in Form einer Monographie über Lebenswerk und Schaffen. Nun legte der Verlag mit den *drei Sestetti* Rincks einen bemerkenswerten Erstdruck vor, quasi ein Jubiläumsgeschenk zum zehnjährigen Bestehen der 1996 in Darmstadt gegründeten Rinck-Gesellschaft. Nicht die liturgische

Musik Rincks, die ja immerhin auch einen dankbaren Markt bedient hätte, sondern ausgerechnet seine Kammermusik wurde als Sujet dieser Erstausgabe ausgewählt. Damit geht der Verlag Dohr ein Risiko ein, das bereits Rinck bewusst war, denn nicht zuletzt haben diese Sextette das Problem, dass es keine ›stehenden‹ Ensembles für diese Besetzung gab und gibt. Es spricht für die vom Verlag Dohr bereits gewohnte wissenschaftliche Seriosität der Ausgabe, dass dem Notentext ein ausführliches und wohlthuend allgemein verständliches Vorwort vorangestellt ist, das sich beim Allgemeinen zum Leben Rincks, das sich in jedem Lexikon nachlesen lässt, nicht lange aufhält, sondern sehr schnell zum Kern der für die Ausgabe relevanten biographischen Fakten kommt. Dass diese Fakten, welche Rincks Gießener Zeit zum Inhalt haben, insgesamt dann auch recht sparsam behandelt und mit zahlreichen Vermutungen ergänzt werden, liegt indes an Rinck selbst, der seine dort verbrachten Jahre in seiner Selbstbiographie mehr verschämt, wie ein wenig relevantes Durchgangsstadium, und knapp, quasi nebenbei, erwähnt.

Dass es sich bei den *drei Sestetti* ohne Opuszahl

