

Quellentexte und eine nach Komponisten sortierte Aufstellung der im Text besprochenen Kompositionen verleihen Schmidt-Bestes Band einen enzyklopädischen Charakter.

Der Betrachtung der Genese der Sonatensatzform kommt besonderes Gewicht zu. Unter Hinzuziehung der wichtigsten Theoretikerstimmen verdeutlicht Schmidt-Beste, dass das heute gängigerweise verwendete Konstrukt der Sonatensatzform und der Benennung ihrer Bestandteile erst im frühen 20. Jahrhundert etabliert wurde. Er führt exemplarisch vor, wie unterschiedlich und doch im Wesen vereint die Lösungswege des kompositorischen Problems Sonatensatzform verlaufen können, und handelt auf diese Weise die unterschiedlichen Formbestandteile ab. Neben der Formgestaltung des Einzelsatzes untersucht der Autor auch dessen Aus- und Zusammenwirkung auf die Gesamtanlage eines Sonatenzyklus. Besonderes Augenmerk richtet er dabei auf die Klaviersonaten Beethovens, deren satztechnische Spezifika und kompositorische Neuerungen betrachtet werden. Auch der Sonderstellung Franz Schuberts wird Rechnung getragen.

Den Erörterungen zur Definition und den kompositorischen Erscheinungsformen der Sonate im Laufe der Musikgeschichte lässt Schmidt-Beste eine Betrachtung des Phänomens der Sonatensatzform als ästhetisches Paradigma folgen. Er zeigt, wenn bei absoluter Musik davon überhaupt zu sprechen ist, den »Funktionswandel« der Sonate auf und erläutert

die geistesgeschichtlichen Hintergründe, wie den sich verändernden Status des Berufsmusikers zum Künstler und das aus dem erstarkenden Selbstbewusstsein des aufkommenden Bürgertums entstehende Amateurwesen. Orte und Anlässe für Sonatenkompositionen werden ebenso betrachtet wie die Zielgruppen, für die und von denen Sonaten komponiert oder gespielt werden. Dass der Begriff der Sonate dabei in seiner Definition als Spielstück alle nur erdenklichen Stilebenen umfassen kann: von der komplexesten Polyphonie, bis zur schlichsten Harmonie – von leichter Eingängigkeit bis zu entfesselter Virtuosität, führt Schmidt-Beste anhand zahlreicher Werkbeispiele vor. Auch die Haltung der Sonate zu außermusikalischen Programmen wird ausführlich betrachtet und in ihren unterschiedlichen Ansätzen diskutiert. Erörterungen über die Rolle der Besetzung und deren Auswirkungen auf die musikalische Satzweise und Form, runden die Betrachtungen ab. Selbst zunächst skurril erscheinende Fragestellungen, wie etwa der nach den Unterschieden zwischen einer »Sonate für Melodieinstrument und Klavier« bzw. für »Klavier und Melodieinstrument«, werden anhand von Werkbeispielen und dem historischen Kontext, sowie dem Einbezug gattungsästhetischer Hintergründe geklärt. So ergeben sich neue Zusammenhänge und ein klares Bild der Schwierigkeiten, die eine eindeutige und allgemeingültige Definition des Sonatenbegriffs unmöglich machen.

[Fabian Bergener]

Hans-Rainer Jung: Das Gewandhausorchester

Leipzig (Faber & Faber) 2006

Als in Leipzig am 25. November 1781 das seit 1743 (von kriegsbedingten Unterbrechungen abgesehen) bestehende »Große Concert«, auch »Kaufmannskonzert« genannt, mit einem festlichen Programm im eigens dafür hergerichteten Saal des ehemaligen Gewandhauses seine Wiederauferstehung erlebte, setzte sich die Geschichte eines deutschen Orchesters fort, das von nun an Gewandhausorchester heißen wird und bis zum heutigen Tag über die Wechselbäder der Zeiten und über Generationen hinweg an exponierter Stelle europäische

Musikgeschichte geschrieben hat und inzwischen wieder zur Orchesterelite der Welt gehört. Pünktlich nun, zum 225-jährigen Jubiläum, das zugleich zusammenfällt mit dem 25-jährigen Bestehen des Neuen Gewandhauses am Augustusplatz, hat Hans Rainer Jung eine 364 Seiten umfassende Arbeit vorgelegt, die schon jetzt zur Standardliteratur der Orchesterchronik zählen dürfte.

Der Untertitel des Buches gibt Aufschluss: »Seine Mitglieder und seine Geschichte seit 1743«. An grundlegenden Arbeiten zur Geschichte des Ge-

wandhauses als Konzertinstitution herrscht wahrlich kein Mangel. Doch hier handelt es sich um die Dokumentation aller noch nachweisbaren Musiker, die seit 1743 dem Orchester angehörten bis hin zur gegenwärtigen Besetzung. In über zehnjähriger Arbeit hat Hans-Rainer Jung, seit 1977 selbst als Violinist im Orchester tätig, eine beeindruckende Materialfülle aus Archiven, Lexika, Mitgliederverzeichnissen, Personalakten und anderen verlässlichen Auskünften akribisch zusammengetragen. Die Fundstellen sind naturgemäß von unterschiedlicher Ergiebigkeit. Dass dabei die Quellenlage insbesondere der frühen Jahre bis etwa 1780 Lücken aufweist, hat den Verfasser nicht entmutigt, ein nach strengen Kriterien logisch aufgebautes, übersichtliches Gesamtwerk zu schaffen. Die einzelnen Musikerpersönlichkeiten sind nach Jahren chronologisch mit dem Eintritt in das Orchester aufgeführt. Insgesamt werden 1188 Musiker nach folgendem Muster vorgestellt: Name(n), Instrument(e), Lebensdaten, Daten zur Mitgliedschaft und sozialen Stellung im Orchester, künstlerische Aufgaben, Kurzbiographie und Hinweise auf interessante verwandtschaftliche Beziehungen, auf externes Wirken, auf kompositorische Ambitionen, auf Lehrtätigkeit und Schüler. Hier konnten ganze Genealogien freigelegt werden. Wo es angebracht scheint, beleben autobiographische Notizen, Zitate und auch Anekdoten das jeweilige Persönlichkeitsbild. Der Autor vermeidet dabei grundsätzlich jede subjektive Wertung. So ist ein einzigartiges, facettenreiches Quellenwerk entstanden, das seinesgleichen sucht. Die knapp gefassten Musikerbiographien über zweieinhalb Jahrhunderte hinweg ergeben in ihrer Faktendichte Lebensbilder, und wer es versteht zu lesen, dem eröffnen sich mitunter wahre Psychogramme. Diese Miniaturbildnisse erklären letztlich den Organismus eines Orchesters, sein Wachsen, auch seine Krisen und die Besonderheit der dreifachen Dienstaufgaben in Konzert, Oper und Kirche.

Wer vermutet schon bei der Nr. 659 *Münch, Carl* (1891–1968), »zweiter 1. Konzertmeister« von 1925 bis 1932, den später international bekannten Dirigenten Charles Munch, Chef des Boston Symphony Orchestra von 1949 bis 1962, dass er im Ersten Weltkrieg an der Front war, das Eiserne Kreuz I und Verwundetenabzeichen erhalten hatte, seit 1926 neben seinen Gewandhausverpflich-

tungen auch am Leipziger Konservatorium lehrte und 1929 nach Straßburg (seiner Heimat) und Berlin (von Otto Klemperer) abgeworben werden sollte, seine Kündigung einreichte und zurückzog, nachdem die Leipziger seinen Vertrag aufbesserten, dann aus dem Urlaub am 15. August 1932



endgültig um »fristlose Entlassung« bat und dabei seinen Dienst im Orchester ohne Regelung einer Vertretung versäumte. Da begann Munchs Karriere als Dirigent. Das Kündigungsschreiben wird als Faksimile beigelegt (S. 213/214).

Gleich die nächste Nr. 660: *Schwarz, Leo* (1890–1962), »dritter 1. Konzertmeister« von 1925 bis 1934. Der Leser erfährt, dass er Schüler des Leipziger Konservatoriums und bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs »Mitwirkender am Gewandhausorchester« war, als Frontsoldat verwundet, vom Kriegsdienst freigestellt und 1918 Konzertmeister in Elberfeld wurde, 1919 in gleicher Position bei der Dresdner Philharmonie tätig war, dann zur Staatskapelle Gotha wechselte, Unterricht bei Carl Flesch in Berlin nahm und schließlich die neu eingerichtete dritte Konzertmeisterstelle am Gewandhaus antrat. Wegen seiner jüdischen Abstammung wurde er 1933 zunächst »beurlaubt«, 1934 in den Ruhestand versetzt. Jung: »Im Zuge der Pogrome im November 1938 wurde er verhaftet und am 12. November 1938 in das Konzentrationslager Buchenwald deportiert. Am 11. Dezember 1938 konnte er nach Philadelphia (USA) emigrieren.« Dazu diese Fußnote: »Bis zum Februar 1939 erfolgten Entlassungen aus Konzentrationslagern. Bis dahin hatten die Verhaftungsaktionen auch als Ziel, den Auswanderungsdruck auf jüdische Bürger zu erhöhen.« (S. 214)

Hinter solch sachlich aufgelisteten Fakten erschließen sich zwei sehr unterschiedliche Lebensläufe, Karrieren und Schicksale. Sie gewähren zugleich Einblicke in Zeitgeschichte und Politik. Nun ließe sich das in einschlägigen Musiklexika ebenso in Erfahrung bringen, nicht aber im Kontext einer Or-

chestergeschichte, zumal der Autor gerade auch bei weniger bekannten Namen bei seinen Recherchen nicht nur Stadt- und Landesarchive, sondern auch Adressverzeichnisse, Polizeimeldebücher, Pfarrämter und sonstige Quellen ausgeschöpft hat. Jeder Biographie sind diese Literatur- und Quellenhinweise angefügt. Bei komponierenden Orchestermitgliedern gibt eine Werkliste Auskunft (immerhin 134!).

Die Gliederung in sechs Zeitabschnitte, beginnend mit 1743, 1781, 1840, 1881, 1921 und 1945, markiert Zäsuren, die sich konsequent aus strukturellen Veränderungen der Orchestergeschichte ergeben und sich nicht an den allgemein üblichen historischen Gewandhausjubiläen orientiert. Gewandhausarchivar Claudius Böhm stellt jedem Kapitel kenntnisreiche und gedanklich übergreifende Textbeiträge zur Kultur- und Zeitgeschichte voran. Sparsame, aber gut ausgewählte Abbildungen lokern das Ganze auf. Ein 40-seitiger Anhang enthält

neben dem notwendigen Abkürzungsverzeichnis eine Literaturliste, ein Orts- und Personenregister. Sie erleichtern Lektüre und Studium. Der durchgängig nüchterne Berichtstil Hans-Rainer Jungs ist beabsichtigt. Die bei dieser Faktenfülle auffallend wenigen Druckfehler (gleich das dem Buch vorangestellte Motto, ein Zitat aus Goethes »Dichtung und Wahrheit«, enthält zwei überzählige Zeilen) können den Wert der Publikation nicht schmälern. Hinzu kommt die vorzügliche Editionsleistung des Leipziger Verlages Faber & Faber, der in gewohnter Qualität ein wunderschönes Buch vorgelegt hat.

So entstand ein Nachschlage- und Quellenwerk für Musikforscher, Musikfreunde, Historiker und Soziologen von exemplarischem Wert, wie dies in seiner Komplexität kein Fachlexikon bieten kann. Für den Fachmann und der Musikliebhaber gleichermaßen eine verlässliche Fundgrube.

[Johannes Forner]

Natalia Keil-Zenzerova: Adolph von Henselt

Frankfurt am Main (Peter Lang) 2007

Sehr verdienstvoll ist es, dass sich eine Musikwissenschaftlerin dem im 19. Jahrhundert berühmten Pianisten und Komponisten Henselt angenommen hat, dessen »Name [...] heute nicht nur weiten Kreisen der Musikliebhaber, sondern auch der Mehrheit der Berufsmusiker und Musikwissenschaftler wenig [sagt]«, so steht es auf Seite 1 des Buches (zugleich Dissertation) »Adolph von Henselt. Ein Leben für die Klavierpädagogik in Rußland« von Natalia Keil-Zenzerova, dieses Jahr im Rahmen der »Europäischen Hochschulschriften« im Peter Lang Verlag in Frankfurt am Main erschienen. Der Untertitel täuscht, denn Natalia Keil-Zenzerova hat sich nicht nur mit der zugegebenermaßen längsten Phase im Schaffen



und Wirken Henselts (über ein halbes Jahrhundert in Russland) beschäftigt, sondern auch die biographischen Zeitabschnitte davor (München, Wien, Weimar) mit viel Akribie aufbereitet. Besonders wertvoll aber sind die Bereiche, in denen Keil-Zenzerova den Beziehungen Henselts zu einigen wichtigen Zeitgenossen (Hummel, Liszt, Thalberg etc.) nachgeht, ja den Beziehungen zu Robert und Clara Schumann hat sie gar zwei eigene Unterkapitel gewidmet, Seite 36–40 und S. 69–72. Hier allerdings hätte sie ruhig »tiefer bohren« dürfen, denn im Zusammenhang mit der musikpädagogischen und kompositorischen Tätigkeit Henselts sind folgende interessante Punkte noch zu anzumerken:

1. Schumann hatte mit Henselt gemeinsame Pläne, die er am 22. Juni 1839 seiner Braut nach Paris mitteilt: »Die Clavierschule rückt vorwärts; der Plan ist ziemlich fertig. Wenzel übernimmt das Pädagogische; ich das Literarische, Henselt das Praktische (Uebungen); später wirst Du auch mithelfen.« Wieder aufgegriffen wurde das Projekt 1841 (Schumann im *Projectenbuch* 1841): »Clavierschule mit Clara und