

bringt Cerkovnik die Idee der Apotheose und der Memoria, der Bekräftigung und Bezeugung endgültiger Konversion durch ein Kollektiv in Anschlag.

Die Autorin will aber nicht nur darstellen, weshalb Musik an sich und die genannten musikalischen Formen im Besonderen geeignet sind, das temporale und zugleich genuin subjektiv-innerliche Ereignis einer geistlichen und wesenhaften Veränderung zu repräsentieren, sondern führt zudem jeweils aus, dass diese musikalischen Mittel auch dazu dienen sollten, durch ihren affektiv-ästhetischen Doppelcharakter Konversionen im Publikum auszulösen. Ein kurzes Schlusskapitel schließlich dient nicht einfach nur der Zusammenfassung, sondern reißt noch ein paar weitere Kontexte an, die für einen Vergleich und zur Validierung und Profilierung der Ergebnisse geeignet wären, v. a. die zeitgleichen Entwicklungen in Florenz und Venedig. Hier liest man insbesondere die Passagen zu Monteverdis *Combattimento* und *Poppea* mit Gewinn.

Dass gerade ihre spannendsten Deutungen der Konversionsspezifika von Aria, Instrumentalritornell und Chorsatz nicht immer wasserdicht sind, weiß Cerkovnik nur allzu gut und diskutiert die damit verbundenen Vorbehalte auch. Die üblichen Probleme von Hermeneutik und Semiotik werden in Bezug auf ein Repertoire, das formale und semantische Standards und Topoi erst ausbildet und insofern noch keine Kohärenz aufweist, nicht kleiner. Umgekehrt läßt aber der frühneuzeitliche Zeitgeist mit seiner Haltung der ständigen Analogiebildungen und des „omnia in omnibus“ zu durchaus weitreichenden Interpretationen und Beziehungsbildungen ein. Vielleicht hätte die Autorin angesichts dieser Problemlage doch noch über weitere Prüfkriterien oder geeignete Ergänzungen ihrer historisch-hermeneutischen Methode nachdenken können, um ihre Ergebnisse zu bekräftigen. Ein Knackpunkt ist zweifellos, ob der Einsatz musikalischer Veränderungsmarker an den Konver-

sionsstellen tatsächlich dramaturgisch spezifisch ist, sich also quantitativ und/oder qualitativ vom Einsatz von Arien, Ritornellen und Chören an anderen Stellen innerhalb der Dramaturgie unterscheidet. Vereinzelt finden sich zwar entsprechende Hinweise, zur Methode ausgebaut werden sie indes nicht. Auch die Tatsache, dass die besprochenen Gattungen und Formen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eben alle erst entstehen, Librettisten und Komponisten folglich noch auf der Suche nach angemessenen und wirksamen Darstellungsmöglichkeiten sind, hätte bisweilen etwas mehr mitreflektiert werden können. Aber auch so ergibt sich aus Cerkovniks Arbeit mehr als deutlich die Erkenntnis, wie entscheidend die Debatten und Praktiken der Konversion und verwandter Konzepte für die Herausbildung der Gattungen des solistischen, dramatischen Singens und damit letztlich die Entstehung einer musikalischen Sprachfähigkeit für Subjektivität waren.

Bei der Lektüre dieses ebenso beeindruckenden wie anregenden Buches wünschte man sich nicht nur immer wieder, dass viel mehr dieses teilweise spektakulären Repertoires eingespielt oder inszeniert würde, sondern eben auch, dass die Forschung zum 17. Jahrhundert den hier angebotenen Impuls produktiv aufnimmt und weiterführt – gerade auch im deutschsprachigen Raum.

(November 2021) *Melanie Wald-Fuhrmann*

*JOCHEN LEBELT: Robert Schumann als Redakteur 1834–1844. Eine Studie über Robert Schumanns Tätigkeit als Redakteur der „Neuen Zeitschrift für Musik“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 356 S., Abb., Tab. (Schumann-Studien. Sonderband 8.)*

Die vom Autor 1987/88 an der (seit 2001 nicht mehr bestehenden) Pädagogischen Hochschule Zwickau „Ernst Schneller“ eingereichte und bislang nur als Typoskript ver-

fügbare Dissertation liegt mit der vorliegenden Publikation in einer überarbeiteten Fassung vor. Zwischenzeitlich erschienene Forschungsliteratur wurde eingearbeitet, zitierte Brieftexte folgen der aktuellen Schumann-Briefedition, Redundanzen und Nebensächliches wurden ebenso getilgt wie die zu DDR-Zeiten unvermeidbaren ideologischen Unter- und Zwischentöne. Aus guten Gründen preist der Reihen-Herausgeber Gerd Nauhaus das Buch als Standardwerk, denn es fokussiert erstmals und umfassend Schumanns zehnjährige Redaktionstätigkeit. Ausgehend von den frühen schriftstellerischen Arbeiten (die u. a. in einer chronologischen Übersicht zusammengefasst werden, S. 338–341), zeigt Lebel, wie sich Schumanns musikkritisches Konzept im semi-fiktionalen Gewand der Davidsbündlerschaft allmählich herauskristallisiert. So wird deutlich, weshalb der 24-jährige Mitgründer der *Leipziger Neuen Zeitschrift für Musik* eine erstaunlich klare und selbstbewusst vertretene Vorstellung über die „Tendenz“ der Zeitschrift besaß, was nahezu zwangsläufig zu Konflikten mit seinen drei Redaktionskollegen führen musste. Bereits im ersten Jahr schrumpft das Redaktionsteam (durch den frühen Tod Louis Schunckes und den Rückzug Friedrich Wiecks). Schumann und vor allem sein Mitstreiter Julius Knorr rivalisieren in organisatorischen und konzeptionellen Fragen, der Verleger Chr. H. F. Hartmann versucht seinerseits, gegenüber den Redakteuren eigene Interessen durchzusetzen. Juristische Auseinandersetzungen folgen, die schließlich zu einem publizistischen Neustart führen. 1835 wird Schumann Besitzer und wichtiger noch, allein verantwortlicher Redakteur der Zeitschrift, die nunmehr auf den Titelsatz *Leipziger* verzichtet. Schumann zeigt sich als geschickter, auch juristisch versierter Geschäftsmann, auch gegenüber dem neuen Verleger J. A. Barth, der sich ebenfalls als schwieriger Partner erweist. Schumann baut ein umfangreiches Korrespondenten-Netz auf (die Hauptakteure und ihre Wirkungs-

stätten hat Lebel auf S. 259f. und die Ressortspezialisten auf S. 249–255 zusammengestellt). Er lenkt und bildet deren musikkritische Diktion und gibt damit der Zeitschrift ein Profil, das sie von konkurrierenden Blättern deutlich abgrenzt.

Lebel verzichtet auf eine Kontextualisierung der Verlegerquerelen innerhalb der zeitgenössischen Musikpublizistik. Aber erst dadurch zeigt sich ein wesentliches Alleinstellungsmerkmal der *NZfM*. Im 19. Jahrhundert erscheinen große, überregional einflussreiche Musikzeitschriften in Musikverlagen. Sie fungieren u. a. als deren „Hauszeitschriften“ und dienen mithin Musikverlagsinteressen. Das gilt für alle namhaften Journale: *Allgemeine musikalische Zeitung* (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1798ff.), *Caecilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt* (Schott, Mainz 1824ff.), *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* (Schlesinger, Berlin 1824ff.), *Iris im Gebiete der Tonkunst* (Trautwein, Berlin 1830ff.), *Signale für die musikalische Welt* (B. Senff, Leipzig 1842ff.). Dass die *NZfM* diese interessengelenkte Musikverlagsbindung zwar anfänglich sucht, aber nicht erreicht (Härtel und Hofmeister lehnten den Verlag ab), ist aus historischer Sicht als Glücksfall zu bewerten, denn die Bindung der *NZfM* an Buchverleger (C. H. F. Hartmann: 1834/35, J. H. Barth: 1835, R. Friese: 1837ff.) ermöglichte eine von Musikverlagsinteressen unabhängige Musikkritik. Der von Schumann höchst willkommen geheißen (und mutmaßlich sogar veranlasste) Beschluss des Verlegers Robert Frieses, ab 1838 (Bd. 8) die Zeitschrift mit musikalischen Beilagen zu versehen (S. 217), war ein Versuch, den Buchverlag zum Musikverlag zu erweitern. Dass diese Verlagerweiterung letztlich misslang und die Musikbeilagen bald aufgegeben worden sind, dürfte der liberalen Tendenz der *NZfM* zugutegekommen sein.

Lebelts Abhandlung ist eng auf die Gründungsphase und Frühgeschichte der *NZfM* fokussiert und beschreibt detailliert deren

Planung, Organisation, Rechtsprobleme und vor allem die Zielsetzung unter Schumanns Ägide. Sie leistet damit einen wichtigen Beitrag zur Biographie des Komponisten. Und wer eine historisch-kritische Edition der musikkritischen Schriften Robert Schumanns planen wollte, dem wird Lebelts Arbeit das Ausmaß der damit verbundenen philologischen Probleme aufzeigen. Denn der Schriftsteller Schumann ist in den ersten zehn Jahrgängen der Zeitschrift nicht nur mit eigenen Beiträgen vertreten, sondern in redaktionellen Brückentexten, Kommentaren, „Editorials“ und auch in der Auswahl der jeder Hefnummer vorangestellten Mottos präsent, ohne dass dies deutlich erkennbar und abgrenzbar ist. (Einen statistischen, an Themenkomplexen bzw. Gattungen und Genres orientierten Überblick über Schumanns Beiträge und die Beiträge anderer Autoren bieten die Tabellen S. 210f.) Überdies greift Schumann erstaunlich robust in fremde Artikel ein, was dem zeitgenössischen Leser verborgen bleiben musste und dem heutigen Leser erst durch mühevollen philologischen Arbeit, vor allem im Rückgriff auf die in Krakau überlieferte umfangreiche „Correspondenz“ aufgezeigt werden müsste. Die Zeitschrift ist nicht nur ein musikkritisches Organ, sondern zugleich auch Kommunikationsmedium, über das der Redakteur Schumann einen Teil der Zusammenarbeit mit den Korrespondenten regelt: In den kryptisch anmutenden Geschäftsnotizen (die Lebelt ohne nachvollziehbaren Erkenntniswert auf S. 196f. in der Megafußnote 92 auflistet) findet ein erheblicher Teil der Korrespondenz statt. In diesen stenographischen Notizen spiegelt sich Schumanns arbeitsökonomisch klug geregelte Redaktionsregie und mithin auch seine „kulturpolitische“ Strategie, die freilich philologisch erst noch erschlossen werden müsste. Lebelts offenkundiges Faible für Tabellen und statistische Übersichten liefert hilfreiche Instrumente, um die komplexe Redakteurstätigkeit unter verschiedenen thematischen Aspekten zu erhellen.

Da Schumanns eigene Artikel und die seiner Mitstreiter variant chiffriert oder mit wechselnden Pseudonymen veröffentlicht worden sind, ist eine unmittelbare Zuordnung der Beiträge zu den jeweiligen Autoren meist nicht möglich. Hier leistet Lebelts Chiffren- bzw. Pseudonymenliste (S. 263–266) willkommene Aufklärung, zumal dort jeweils auch gleich die Quellengrundlage benannt wird, auf der die Dechiffrierung gründet. Ebenso verdienstvoll ist das Verzeichnis der ermittelten Mitarbeiter der Zeitschrift (S. 334–337). Es sind mehr als 200. Dies alles aufzuzeigen ist ein großes Verdienst des Buches.

Standardwerke bedürfen der konstruktiven Kritik, gerade weil sie die zukünftige Forschung lenken und beeinflussen. Über die leider hölzerne, mit zahlreichen Stilblüten durchsetzte Sprache des Autors schweigt der Rezensent Höflichkeit. Auf das sperrig betitelte, langatmige Unterkapitel „2.6. Das Streben nach gesellschaftlicher Anerkennung und Ruhm als ein Motiv Schumanns für die *Neue Zeitschrift für Musik*“ (S. 78–90), das sich an einer spekulativen historischen Psychologie abarbeitet, kann man getrost verzichten, weil es keinen Erkenntnisgewinn erzeugt und es neben Redundanzen auch peinliche Statements enthält: „Damit wird klar, Schumanns Wille, das Maximale in seinem Leben zu erreichen, war sowohl Ausdruck einer steten inneren persönlichen Unzufriedenheit, zugleich Triebkraft für sein Schöpfungstum“ (S. 81). Stattdessen wünschte man sich andere Aspekte ausführlicher beleuchtet: Schumanns gescheiterten Versuch etwa (1838/39), die *Neue Zeitschrift für Musik* in Wien zu etablieren, sowie die Russlandreise Clara und Robert Schumanns (1844). Beides erforderte den Einsatz eines redaktionellen Stellvertreters und führte zur temporären Abschwächung der redaktionellen Arbeit Schumanns. Lebelt behandelt lediglich die organisatorische und statistische Oberfläche dieser Zäsuren, Schumanns reduzierten Output, ohne auf die biographischen

Verflechtungen, die diese Zäsuren ausgelöst haben, tiefer einzugehen. Gleiches gilt für die Jenaer Promotion Schumanns, die ohne die durch die Zeitschriftenredaktion erworbene Reputation kaum hätte vollzogen werden können.

Leider haben sich in das Buch viele, manchmal sinnentstellende Schreib-, Zitierfehler und auch andere Pannen eingeschlichen, die durch ein fachkundiges Lektorat leicht hätten verhindert werden können.

Adolphe Adams Opéra Comique „La Main de Fer ou un Mariage secret“ (1842) zitiert Lebelt nicht nur unzulässig verkürzt als „Main de Fer“, sondern bietet hierzu auch noch die kuriose Übersetzung „Die einzelne Hand“ an (S. 276). Dieses Fallbeispiel steht für ein merkwürdiges Desinteresse des Autors für Personen, deren Biographien, zeitgenössischen Rang und ihr Schaffen und gesellschaftliche Stellung. So verzieht Lebelt (S. 233) beispielsweise die der *NZfM* entnommene Quellenangabe „Wiener Zeitschrift v. Schickh.“ mit einem ratlosen (?). Gemeint ist Johann Schickh, der Redakteur der *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* (1816ff.). Ein mit Kurzbiographien versehenes Personenregister (wofür die mustergültige Edition der Schumann'schen Tagebücher ein Vorbild lieferten) hätte nicht nur den Nutzwert der Abhandlung erhöht, sondern zugleich Registerpannen verhindert.

Denn das Personenregister ist bestürzend miserabel. Die meisten der (nachfolgend nur in Auswahl angegebenen) Fehler vermag der kundige Leser konjunktural zu berichtigen: Einer der Vornamen Aubers lautet François (statt: Francoir) und Frau von „Chezy“ schreibt sich korrekt „Chézy“. Schumanns Lieblingsdichter Jean Paul (Pseudonym für Johann Paul Friedrich Richter) wird unter „Paul, Jean“ erfasst und im Haupttext (S. 75) auch schon mal als J. Paul abgekürzt. Der Leipziger Verleger Senff nannte sich Bartholf (nicht Barthold); Simonin de Sire hat nichts mit „Simonie“ zu tun. Irreführend und ärger-

lich sind aber jene Fehler, die nicht auf Versehen, sondern auf offenkundiger Ignoranz, mangelnder Recherche oder gar Unkenntnis beruhen. Sie stellen nicht nur das Personenregister unter den Generalverdacht der Schlamperei, sondern verdunkeln erheblich den Blick auf den Haupttext. Bei „Bakemann, Pianist aus Bremen“ (derselbe Fehler findet sich auch im Zitat an der Referenzstelle S. 91) handelt es sich um „Rakemann, Louis Christian“. Schumanns ominöser Korrespondenzpartner „Kerszerling“ (S. 173), mutiert im Register zu „Kesselring, J.“. „Julie Baronin von Cavalcabo“ (recte: Cavalcabò) ist identisch mit der getrennt, aber ohne Querverweis registrierten „Julie von Webenau“. „Pauline Garcia“ ist identisch mit der ebenfalls getrennt verzeichneten „Viardot, Lousie (!), Pauline Marie“ (recte: Viardot-García, Michèle (!) Ferdinande, genannt „Pauline“). Hinter dem Pseudonym „Lasekk, Charles“ verbirgt sich der ebenfalls getrennt gelistete Baron Carl von Kaskel. Mit „Pucci, Graf François“ (ebenso an der Referenzstelle S. 280) ist „Ludwig Evarist Alexander Graf von Poggi“ gemeint, dessen Stammesname im zweiten Referenznachweis (S. 293) allerdings korrekt geschrieben ist. Dass sich „Lebelt, Jochen“ selbst noch ins Personenregister (mit 17 Stellennachweisen) einbringt, verwundert kaum mehr.

Man wünscht dem sachlich und thematisch willkommenen Buch wenn nicht eine überarbeitete Neuauflage, so doch wenigstens ein neugefasstes, mit Kurzbiographien versehenes Personenregister.

(November 2021)

Bernhard R. Appel