Auch die Waldszenen aus *Hänsel und Gretel* hätten durchaus Aufnahme im Buch finden können, zumal gerade sie die „musikalische Öffentlichkeit“ doch mit beeinflusst haben dürften – oder nicht? Dankbar ist man für das Personenregister, das auf der Suche nach dem verlorenen Namen gute Dienste leistet, die Fußnoten aber nicht konsequent berücksichtigt. Apropos Fußnoten: Diese führen, sozusagen nach guter alter Dissertationsmanier, ein reges Eigenleben, dienen keineswegs allein dem Nachweis einer Belegstelle, sondern bieten reichlich Platz für Nebengedanken und die Diskussion verschiedener Forschungsmeinungen zu den unterschiedlichsten Themenaspekten. Vor allem letzteres beeindruckt wegen der erkennbaren Breite der Recherche, führt mitunter aber auch zu einer gewissen Ermüdung, wenn der Haupttext durch eine zweite Erzählschicht angereichert wird, die sich bisweilen – auch optisch – zu verselbständigen droht. Einzelne Seiten mit mehr als 30 Zeilen Anmerkungen sind keine Seltenheit; zudem ist der sehr kleine Schriftgrad grenzwertig. Auch vom Leser wird so ein nicht geringes Maß an Disziplin und Durchhaltevermögen erwartet. Vor allem das gründliche Studium der Fußnoten macht neben der Breite der Recherche aber auch die überaus sorgfältige redaktionelle Einrichtung des Bandes deutlich. Högls Sprache ist niveauvoll und angenehm, mitunter blitzen Humor und Freude an Sprachspielen auf, die nur sehr selten danebengehen, etwa auf S. 429, wenn es heißt, Fafner habe sich „tumorartig“ im Wald eingenistet. Auch Begriffe wie „Setting“ (S. 84) oder „aufdröseln“ (S. 38, 175) stören das sonst harmonische Bild.

Dass Högls Buch gewisse Unwuchten aufweist, ist nicht zu übersehen. Viel weniger darf freilich übersehen werden, dass es dem Autor geradezu beispielhaft gelungen ist, Musik-Kulturgeschichte vor dem Hintergrund profunden geschichtsphilosophischen Wissens zu schreiben. Die Prognose sei gewagt, dass man dieses Buch auch noch in 30 oder 50 Jahren mit Gewinn zur Hand nehmen wird.

(August 2022) *Ulrich Bartels*

ANJA BUNZEL: The Songs of Johanna Kinkel. Genesis, Reception, Context. Woodbridge: The Boydell Press 2020. 305 S., Abb.

„Unter den in neuester Zeit beliebt gewordenen Liederkomponisten von ernstem künstlerischen Bestreben, welche meist vorzugsweise in Mendelssohns und Schuberts Fußstapfen einzutreten bemüht sind, […] [wäre noch Johanna Kinkel, DG] zu erwähnen“ (*Der Maikäfer. Zeitschrift für Nichtphilister. Band 3*, Ludwig Röhrscheid Verlag 1894, S. 37). In ihrem Aufsatz „Ueber die modernen Liederkomponisten“, aus welchem dieses Zitat stammt, gibt Johanna Kinkel einen Überblick über verschiedene Liederkomponist:innen ihrer Zeit. Ein ähnliches Anliegen verfolgt Anja Bunzel in ihrer Monographie *The Songs of Johanna Kinkel*. Bunzel kontextualisiert die Komponistin anhand verschiedener, auch vergleichender Analysen ihrer veröffentlichten Lieder, indem sie immer wieder Zusammenhänge zu u. a. biographischen Quellen, Rezensionen oder Kompositionen anderer zeitgenössischer Komponist:innen aufzeigt.

In ihrer Einleitung formuliert Bunzel als Ergebnis der Sichtung der bereits vorhandenen Literatur zu Johanna Kinkel folgende Zielsetzung für ihre Monographie: “[T]his book offers an exhaustive close reading and contextualisation of Kinkel’s published small-scale vocal music, which includes strophic and through-composed Lieder, duets, and ballads” (S. 5). Größere Werke vernachlässigt Bunzel aufgrund der schwierigen Quellenlage.

Das erste Kapitel dient der Leser:in als biographische Orientierung und verschafft auf diese Weise vor allem für eine erste Annäherung an die Komponistin Johanna Kinkel einen detaillierten Überblick. Dabei wird

aufgrund der Zielsetzung der Monographie verständlicherweise ein Fokus auf die kreativen und produktiven Schaffensphasen von Johanna Kinkel gelegt. Darüber hinaus werden Verbindungen zu bekannten Persönlichkeiten (wie der Familie von Arnim oder der Familie Mendelssohn) und natürlich auch zu ihrem zweiten Ehemann Gottfried Kinkel und dem daraus resultierenden Bezug zur Politik herausgearbeitet. Die von der biographischen Darstellung nicht zu trennende und auch hier vorhandene Konstruktivität wird in diesem Kontext jedoch nicht reflektiert (vgl. z. B. Beatrix Borchard, *Mit Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte*, Wien 2005).

Im zweiten Kapitel wird der Blickwinkel spezifischer und richtet sich auf das konkrete kompositorische Handeln. Johanna Kinkel gehört zu den Komponist:innen, die sich selbst nicht nur als freischaffende Künstler:innen im 19. Jahrhundert betrachteten, sondern auch als solche arbeiteten und sich in Salons vernetzten. Neben einem Überblick über die verschiedenen Opera, die Johanna Kinkel veröffentlicht hat, stellt Bunzel heraus, dass in Johanna Kinkels Kompositionen – aufgrund ihrer eigenen Fertigkeiten – das Klavier eine große Rolle spielt. Darüber hinaus werden weitere Aspekte, wie die vertonten Dichter:innen, die Verlage sowie Orte und Sänger:innen, zusammengetragen, die für Johanna Kinkels musikalisches Wirken von Bedeutung gewesen sind. Schließlich hält Bunzel fest, dass Johanna Kinkels musikalische Aktivitäten den Zeitgeist abbilden.

Das dritte Kapitel, zugleich das erste, in dem sich Bunzel musiktheoretisch mit Johanna Kinkels Liedern auseinandersetzt, widmet sich ihren Liebesliedern. Zu Beginn wird äußerst knapp reflektiert, inwieweit autobiographische Interpretationen zu relativieren sind. Dazu zieht Bunzel Melanie Unselds Begrifflichkeiten des „inventarische[n] Ich[s]“ und des „inventorische[n] Ich[s]“ heran (S. 45). Im Anschluss daran verfährt Bunzel stets nach dem gleichen Prinzip: Der Liedtext eines ausgewählten Liedes wird nach einer Zusammenfassung auf Deutsch und Englisch wiedergegeben. Danach folgt in variierendem Detailgrad eine analytische Einschätzung der jeweiligen Komposition, die an verschiedenen Stellen mit Notenbeispielen oder Übersichtstabellen ergänzt wird. Diese Vorgehensweise entspricht einerseits Bunzels Zielsetzung und bietet den Vorteil, dass zahlreiche Lieder Johanna Kinkels Erwähnung finden. Andererseits liegt ein Nachteil in der bisweilen mangelnden Tiefe sowie Stringenz bzw. Zielrichtung der Betrachtung, welche für eine Analyse jenseits ihres Selbstzweckes notwendig gewesen wäre. Viele der im Fließtext verarbeiteten Informationen (z. B. Tonart, Ambitus, Form) hätten darüber hinaus durchaus sinnvoll in die tabellarische Auflistung der Kompositionen im Anhang aufgenommen werden können. Diese wirklich wertvolle Ressource im Anhang des Buches (S. 250–264), welche Angaben zum Erscheinungsdatum, zur Opusnummer, zum Titel, zur Dichter:in, zur Widmung, zum Datum sowie zur Quelle und zum Verlag bündelt, hätte durch entsprechende Ergänzungen für zukünftige Forschung noch aussagekräftiger gestaltet werden können. Insgesamt konkretisiert sich in diesem sowie den folgenden zwei Kapiteln Bunzels traditioneller Interpretationsansatz, den sie in der Einleitung wie folgt beschreibt: „All of these chapters […] are autobiographical, while at the same time shedding light on more general sociocultural phenomena of the time“ (S. 6). Als Beispiel hierfür kann das Lied „Die Gefangenen“ dienen, in welchem auf inhaltlicher Ebene beschrieben wird, wie zwei Liebende nicht zueinander kommen können, da sie „in Ketten sind“ (S. 63). Da Johanna Kinkel in einem Brief an Gottfried Kinkel die Entstehung des Liedes in einer schlaflosen Nacht beschreibt, interpretiert Bunzel das Lied dahingehend, dass sich die „Ketten“ auf ihre Situation beziehen, in welcher sie aufgrund gesellschaftlicher Umstände ihre Liebe zu

Gottfried Kinkel nicht ausleben kann – nicht zuletzt da er bereits verlobt ist (S. 64).

Im vierten Kapitel über Johanna Kinkels politische Lieder hält Anja Bunzel grundsätzlich an ihrer Vorgehensweise hinsichtlich der Besprechung der verschiedenen Lieder fest und kommt u. a. zu dem Schluss, dass Johanna Kinkels Beitrag zum „nation-building" einerseits in der Verwendung der als typisch deutsch wahrgenommenen Gattung Lied sowie andererseits in der Auswahl politischer Gedichte liegt (vgl. S. 160). Auch ihre revolutionären und demokratischen Sichtweisen werden anhand ihrer Kompositionen und gesellschaftlichen Vernetzungen herausgearbeitet (vgl. S. 161f.).

Im Kapitel „Songs in praise of nature" setzt sich Bunzel in der Besprechung der ausgewählten Lieder anhand des typisch romantischen Topos Natur mit der Frage auseinander, inwieweit Johanna Kinkels kompositorisches Handeln vergleichbar mit dem zeitgenössischer Komponisten ist. Am Ende des Kapitels zieht Anja Bunzel ein recht aussagekräftiges Fazit: „Despite Kinkel's fondness for Romantic themes her Lieder exhibit a unique style made up of harmonic variety, melodic peculiarity and partially challenging piano accompaniments. That these features were unusual within the gendered discourse of the time can be deduced from the reviews of Ludwig Rellstab and Gottfried Wilhelm Fink, both of whom found Kinkel's chromaticism and dissonances unfavourable. On the other hand, some Lieder confirm that Kinkel's biography, musical taste, and choice of topoi merged with the Romantic mindset" (S. 204f.).

Das letzte analytische Kapitel, „Chapter 6: Compositional aesthetics", ist inhaltlich aufschlussreich, da hier mehrfach Vertonungen eines Gedichtes von verschiedenen Komponist:innen gegenübergestellt werden. Durch diese Vorgehensweise arbeitet Bunzel heraus, wie sich Johanna Kinkels Kompositionsstil mit dem anderer zeitgenössischer Komponist:innen in Beziehung setzen lässt. Es werden weniger bekannte, aber auch sehr namhafte Komponist:innen wie Schubert, Schumann oder Hensel berücksichtigt, wodurch die Leser:in ein durchaus breites Bild der für das 19. Jahrhundert üblichen Kompositionsstile erhält. Auch wie sich Johanna Kinkels Lieder dazu ins Verhältnis setzen lassen, wird detailliert betrachtet. Beispielhaft sei hier auf die zehn verschiedenen Versionen von Goethes „An den Mond" verwiesen, die Bunzel miteinander vergleicht. Johanna Kinkels Fassung wird letztlich wie folgt eingeordnet: „Compared to other composers, it appears that Kinkel's approach was not unique. However, her harmony and pianistic expressiveness are more advanced than those of many other settings of the same words" (S. 210).

Das Nachwort enthält neben den zu erwartenden zusammenfassenden Betrachtungen noch eine Argumentationslinie, die zur weiteren Reflexion anregt. Zunächst konstatiert Bunzel, dass Johanna Kinkel einerseits zu typisch und andererseits zu individuell komponiert hat, um tradiert zu werden: „Despite (or because of) her typical nineteenth-century aesthetics on the one hand and her stylistic diversity and unusual biography on the other hand, it almost seems to be the case that Kinkel's oeuvre is not usual enough to be considered within the context of typical nineteenth-century composers and the history of ideas; and her work is not unusual enough to be considered within the context of epoch-making profound works and thinkers" (S. 247). Diese Beobachtung erscheint angesichts der vorausgegangenen Analysen plausibel. Gleichzeitig bleibt offen, welche anderen Diskurse bei der Frage nach der ausgebliebenen Tradierung eine Rolle gespielt haben mögen. Vor dem Hintergrund dieses Aspekts verdeutlicht Bunzels rückblickend formulierter Anspruch an ihre Monographie sehr deutlich ihre wissenschaftliche Perspektive: „It was the aim of this book to explore Kinkel's published music beyond the particular aspect of Kinkel's gender, namely

via such other frameworks as autobiographical composition, cultural identity, and Romanticism“ (S. 248). Diese Sichtweise, welche sich gerade jenseits der Kategorien Geschlecht und Gender verortet, wirft die Frage auf, inwieweit sich ein Forschungsgegenstand, dem mehr oder weniger klare Vorstellungen zu diesen Kategorien inhärent sind, ohne eine Reflexion derselben abschließend zu betrachten ist – oft genug sind Komponistinnen des 19. Jahrhunderts (in)direkt zu diesen Kategorien von Zeitgenoss:innen positioniert worden oder haben sich selbst dazu positioniert. Die Einschätzungen der in einem der vorangegangenen Zitate bereits erwähnten Rezensenten Rellstab und Fink sind nur ein Beispiel dafür; die Frage nach der Tradierung ist ein weiteres.

Abschließend sei in diesem Zusammenhang auf eine Parallele zwischen der Auswahl des Titelbildes und der Monographie verwiesen: Das Porträt Johanna Kinkels ist ästhetisch ansprechend. Genauso ist die Einordnung der Komponistin in ihre Zeit und die Ästhetik ihrer Zeitgenoss:innen gelungen. Zugleich ist Johanna Kinkel auf dem Porträt indes als Hausfrau mit Nähutensilien abgebildet, die für das Titelbild gleichwohl herausgeschnitten worden sind. Diese Auslassung steht exemplarisch für die fehlende und doch vielleicht erkenntnisreiche Kontextualisierung in die Diskurse der historischen Musikwissenschaft, welche sich mit Reflexionen der eigenen wissenschaftlichen Perspektive, den Kategorien Geschlecht und Gender, aber auch Fragen der biographischen Darstellung oder Kanonisierung und Tradierung auseinandersetzen.

Unabhängig von der Wahl der wissenschaftlichen Perspektive sind Bunzels Betrachtungen jedoch ein Zugewinn für die historische Musikwissenschaft, da die Kompositionen Johanna Kinkels mit anderen zeitgenössischen Kompositionen verglichen und im traditionellen musikästhetischen Diskurs des 19. Jahrhunderts verortet werden.

(Juli 2022) *Daniela Glahn*

ANTON WEBERN: Briefwechsel mit der Universal-Edition. Hrsg. von Julia BUNGARDT. Wien: Lafite 2020. 367 S., Abb. (Webern-Studien. Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe. Band 5.)

Korrespondenzen von Komponisten und ihren Verlegern haben eine besondere Aussagekraft, deren Spektrum von rein geschäftlichen Vorgängen bis hin zu werkästhetischen Bekenntnissen reicht, deren man an anderen Stellen u. U. kaum je fündig würde. In solchen „Glücksfällen“ (für die Beteiligten wie die Nachwelt) erscheint der Verleger als eine Mischung aus engem Vertrautem, Freund, Geschäftspartner und künstlerischem Berater. Ganz sicher war der legendäre Verlagsdirektor der Universal Edition, Emil Hertzka (1869–1932), eine solche Verlegerpersönlichkeit, ohne dessen Engagement für die „unerhört“ avantgardistischen Werke der Wiener Schule um Arnold Schönberg diese eine gänzlich andere Rezeption erhalten, vielleicht sogar geschichtliche Position eingenommen hätten.

Hertzka wäre aber dieser Erfolg sicherlich nicht beschieden gewesen, hätte er die Werke Schönbergs und seiner bedeutendsten Schüler blindlings zum Druck befördert; denn er verstand es – vielleicht wie kein zweiter –, wirtschaftliche Interessen und avantgardistisch-künstlerisches Verlagsprofil in Einklang zu bringen. Und so findet man im ersten Brief Weberns an Hertzka vom 5. Dezember 1911 (zugleich die Nr. 1 der Edition) lediglich die Bitte um einen durch Schönberg vermittelten Preisnachlass für die Partitur von dessen *Pelleas und Melisande*, und es sollten noch fast drei Jahre vergehen, ehe er mit ersten eigenen Liedern vorsichtig an Hertzka herantrat. Und noch bis 1920 sollte es dauern, bis es zu ersten Vertragsabschlüssen kam.

Julia Bungardt hat ihrer mustergültigen Edition eine 70-seitige Einführung vorausgeschickt, in der sie Weberns stete Bemühungen um einen Druck seiner Werke