

Von der Biographie zur Werkanalyse

Fanny Hensel – ein Name steht stellvertretend für die Unterdrückung von Talent, wie sie viele Künstlerinnen im 19. Jahrhundert trotz guter Ausbildung erfuhren.



jeher Bestandteil der Musikwissenschaft gewesen. Doch bei einer komponierenden Frau im 19. Jahrhundert steht meist die Geschichte einer Unterdrückung im Vordergrund, bei einem Mann dagegen die der allmählichen Herausbildung seiner Genialität. Wurden ihm hierbei Hindernisse sozialer oder gesundheitlicher Art in den Weg gestellt, so ist dennoch die ganze Biographie auf das „trotzdem“ hin angelegt: auf die allmähliche Durchsetzung seines Könnens trotz aller Widrigkeiten. In einer Biographie über eine Frau dagegen heißt es „deswegen“ (hat sie nicht so komponieren können, dass sie sich in der Musikgeschichte etabliert hat). Somit wird die Komponistin in den Schatten ihrer Biographie gestellt und dabei oft von ihm begraben: Wegen der ihr widerfahrenen Ungerechtigkeit konnte sie nicht gut genug komponieren, so lautet dann das unterschwellig formulierte Ergebnis.

Dieser Crux sozialgeschichtlich ausgerichteter Deutungen entgehen zwar nicht alle, aber doch die Mehrzahl der Vorträge, die anlässlich des 150. Todestags der Komponistin in einem Symposium über Fanny Hensel 1997 gehalten wurden und die nun, von Beatrix Borchard und Monika Schwarz-Danuser herausgegeben, in einem Band im Metzler-Verlag gesammelt erschienen sind: Allein 150 Seiten und damit die Hälfte des Buches sind der (überwiegend werkimmanenten) Analyse und Fragen der Edition ihres rund 450 Kompositionen umfassenden Œuvres gewidmet.

„Experimentelles Komponieren“ – so wurde das Kapitel mit den musikalischen Analysen überschrieben, ein Begriff, der, wie Herausgeberin Beatrix Borchard schreibt, die „Bedingungen, die die Arbeit Fanny Hensels geprägt haben und ihre Kompo-

sitionshaltung“ charakterisiert. Denn der „halböffentliche“ Rahmen der Veranstaltungen in dem Haus Leipziger Straße 3, für den Fanny Hensel komponiert hat, habe sich in ihr Werk eingeschrieben, wie Beatrix Borchard in dem Kapitel über den „Salon als sozialen und kulturellen Ort“ feststellt: Hier sei Kunst nicht um Geldes oder Ruhmes, sondern der „reinen Erkenntnis“ willen ausgeübt worden und habe somit leichter experimentelle Formen annehmen können.

Die meisten Analysen gehen der Frage nach, was Fanny Hensels Werk jenseits von biographischen und soziologischen Hintergründen ausmacht, und rücken damit die Musik in den Vordergrund. Ganz unterschiedliche Ergebnisse kommen dabei zustande: Innovative Formideen stellen sowohl Annette Nubbemeyer bei den Klaviersonaten als auch Renate Hellwig-Unruh bei dem Streichquartett in Es-Dur von Fanny Hensel fest. Hellwig-Unruh konstatiert hier zudem stärker ausgeprägte individuelle Züge als bei dem als „problemlos geltenden“ gleichtonartigen Quartett ihres Bruders. Rainer Cadenbach dagegen beklagt die mangelnde Prägnanz der musikalischen Gedanken. Und Christian Thorau weist den eigenständigen Werkcharakter von Fanny Hensels bisher vielmehr unter autobiographischen Gesichtspunkten betrachteten Klavierzyklus „Das Jahr“ nach.

Gut ein Drittel der 100 Seiten, die sich Fanny Hensels Rezeption von Bach und ihrer Situation als Frau zwischen jüdischer und christlicher Tradition widmen, hätte man streichen können, da wichtige Feststellungen durch ihre Wiederholung auch nicht an Inhalt gewinnen: so zum Beispiel die Erklärung der Konversion der jüdischen Familie Mendelssohn zum Protestantismus als eine pragmatische Entscheidung im Preußen des 19. Jahrhunderts und die Bedeutung, die damit die Beschäftigung mit Bach als wichtigstem musikalischen Vertreter des deutschen Protestantismus für die Integration der Mendelssohns in christliche

bürgerliche Kreise erhielt. Erstaunliche Ergebnisse legt hingegen in dem Kapitel „Biographie“ Marian Wilson Kimber mit der Wirkungsgeschichte von Fanny Hensels Leben und Werk vor: Als Komponistin war sie in Deutschland und England bereits vor ihrem Tod bekannt, in Frankreich und Amerika später. In einer Rezension über die Aufführung ihres Klaviertrios in Boston im Jahre 1856 heißt es anerkennend, dass es „in seiner ausdauernden Kraft tatsächlich einige beliebte Werke ihres Bruders übertrifft.“ Außerdem finden sich bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert Schriften, die sie nicht nur als Schwester, Frau oder Mutter würdigen, sondern über ihre Situation als Komponistin reflektieren: In einem 1892 erschienenen Essay schreibt Florence Fenwick Miller, dass Fanny Hensel „ihr ganzes Leben lang ihre angeborenen Talente verleugnen musste, um die Ziele anderer zu unterstützen“.

Der Aufsatz von Kimber weist nach, dass derartige „Enthüllungen“ der Unterdrückung im Falle von Fanny Hensel, wie sie sich in so vielen neueren Publikationen zu ihrem Leben und Werk finden, keineswegs neu sind, und nimmt damit zugleich einer sich kämpferisch gebenden rein soziologisch orientierten Frauenforschung den vermeintlich frischen Wind aus den Segeln.

Ein Symposium also, dessen Ergebnisse einen Grundstein legen können, die Geschichte der Unterdrückung im Falle Fanny Hensels nun einmal für einige Zeit beiseite zu lassen und sich statt dessen noch intensiver mit ihrer Musik zu befassen. Dann könnte man eigentlich auch auf den erklärenden Zusatz „geb. Mendelssohn Bartholdy“ verzichten.

Sabine Fringes

Experimentelles Komponieren

Beatrix Borchard/Monika Schwarz-Danuser (Hrsg.): Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy: Komponieren zwischen Geselligkeitsideal und romantischer Musikästhetik. . Stuttgart; Weimar: Metzler, 1999. 341 S., DM 60,-



Rückblick und Ausblick

Der Zeitpunkt, ein Buch über Brigitte Fassbaender zu veröffentlichen, war gut gewählt. Ihre 33 Jahre währende Gesangskarriere ist abgeschlossen, doch bei allen Musikfreunden noch äußerst präsent; ihre noch junge Laufbahn als Regisseurin und – seit Beginn dieser Spielzeit – auch Intendantin, wird von der Fachwelt ebenso aufmerksam verfolgt. In einer Art „Gesprächs-Biographie“ lässt Wolf-Eberhard von Lewinski die vielseitige Künstlerin eine Zwischenbilanz ziehen.

Als Tochter der Schauspielerin Sabine Peters und des Opernsängers Willi Domgraf-Fassbaender war Brigitte Fassbaender für das Theater beinahe „vorbestimmt“. Tatsächlich trat sie nach der Gesangsausbildung bei ihrem Vater schon mit 21 Jahren ihr erstes Engagement an der Bayerischen Staatsoper an, der sie über drei Jahrzehnte eng verbunden blieb. Sie war also eine der letzten großen Ensemblesängerinnen, machte daneben aber eine kometenhafte internationale Karriere wie kaum eine deutsche Fachkollegin vor ihr.

Stoff genug also für eine Künstlerbiographie, die der bekannte Musikjournalist Lewinski in Form eines Mammut-Interviews vor uns aufrollt. Da bleibt auf 140 Seiten von den ersten Theaterspielen des dreijährigen Mädchens bis zum Bühnenausschied als Klytämnestra an der Met und den anschließenden Regie-Abenteuern kaum etwas ausgespart, ohne dass sich das Gespräch im Abhaken der Stationen erschöpfen würde. Brigitte Fassbaender lässt sich uneitel und unverkrampft auf die gestellten Fragen ein, vermeidet griffige Statements und überrascht immer wieder durch offenerherzige Bekenntnisse. Beispielsweise, dass ihr das Proben mehr Befriedigung verschafft habe als das Auftreten und dass ihr der Abschied von der Bühne

und vom Podium nicht sehr schwer gefallen sei, da das Singen irgendwann „nicht mehr das Zentrum meines Lebens“ war.

Bei einigen Rollenportraits wie Octavian und Charlotte wird etwas länger verweilt, die obligatorischen Befragungen zu Kollegen („Die ganz Großen waren eigentlich immer die Nettesten“), Dirigenten (Kleiber, Böhm, Giulini, Krips) und Regisseuren (Rennert, Schenk, Ponnelle) fehlen auch nicht. Aufschlussreich sind die Erläuterungen der eigenen Regiekonzepte („Hänsel und Gretel“ ist ein ganzes Kapitel gewidmet) und die Berichte von praktischen Erfahrungen mit Sängern („ich arbeite am Regiepult nicht als Sängerin“) und Dirigenten („sie kommen immer erst bei den Orchesterproben dazu“).

In einem einleitenden Essay, „Vom Wesen und Wirken einer Sängerin“, versucht Lewinski eine Würdigung der Künstlerin, wobei er seinen Zettelkasten reichlich plündert und die lobenden Äußerungen Anderer durch teilweise unreflektierte eigene Elogen ergänzt. Und das ist überhaupt eine Schwäche des Buches: Der Autor gehört zu einem Typus von Musikjournalisten, der sich arrivierten Künstlern mit einer gewissen Devotion zu nähern gewohnt ist und deshalb kaum den Mut findet, das traditionelle Frage- und Antwortspiel zu einem wirklichen Dialog oder gar

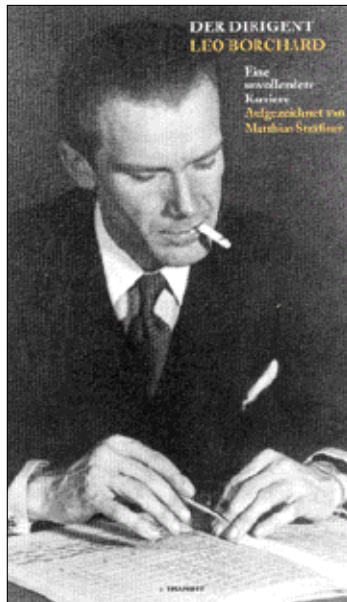
Diskurs auszubauen. Zumal zu Fragen der Interpretation hätte die auskunftswillige und eloquente Sängerin und Regisseurin zweifellos noch weit mehr preisgegeben als ihr hier abverlangt wird.

Die Edition dieses Original-Taschenbuchs ist ohne Tadel, dennoch sind sowohl dem Autor wie der Künstlerin einige sachliche Fehler unterlaufen: So war etwa Teresa Stratas nicht die Premieren-Tatjana im Münchner „Eugen Onegin“ von 1961 (diese Ehre fiel in der doppelt besetzten Inszenierung alternierend Ingeborg Bremert und Gertrude Kirchner zu), und die „Madame Butterfly“ des ZDF (1965) war beileibe nicht die erste große Fernseh-Opernproduktion in Deutschland. Doch das sind Marginalien. Und da das Büchlein nicht nur äußerst informativ, sondern gleichzeitig großzügig mit Fotos ausgestattet ist, muss man von einem stimmigen Preis-Leistungs-Verhältnis sprechen.

Ekkehard Pluta

Wolf-Eberhard von Lewinski:

Brigitte Fassbaender.
Interviews – Tatsachen – Meinungen.
Serie Musik Atlantis/Schott Mainz 1999.
140 Seiten. DM 19,90



Von einem Aufrechten

Aus Anlass des hundertsten Geburtstags hat Matthias Sträßner, Leiter der Kulturabteilung des Deutschlandfunks in Köln, an einen Dirigenten erinnert, der weitgehend der Vergessenheit anheimgefallen ist: Leo Wladimir Borchard.

Borchard, Sohn eines gutbetuchten Kaufmanns, wurde in Moskau geboren, wuchs auch in Finnland, der Schweiz und Frankreich auf. Geige studierte er bei Rifkin in Mos-

kau, Klavier bei Eduard Erdmann in Berlin. Das Berlin der zwanziger Jahre hat ihn geprägt. Hier dirigierte er Arbeiterchöre, assistierte er Bruno Walter an der Städtischen Oper, auch Klemperer an der Krolloper, dirigierte auch bereits die Berliner Philharmoniker in deren populären Serien.

Auf Empfehlung Scherchens ging er 1929 bis 1931 nach Königsberg als erster Kapellmeister des dortigen Funkorchesters. Dort profilierte er sich rasch, so dass ihn auch die anderen deutschen Radioorchester wiederholt zu Gastspielen einluden. Schon hier geriet er in erste Konflikte mit den Nazis, die seiner Karriere nach 1933 einen Stein nach dem anderen in den Weg legten – obgleich er kein Jude war. Von 1935 an dirigierte Borchard einzelne Konzerte der Philharmoniker, verlagerte aber – unfreiwillig – seine Karriere weitgehend ins Ausland, mehr toleriert als geschätzt von den braunen Machthabern, die dort – namentlich beim deutsch kontrollierten Europa-Sender im niederländischen Hilversum – als Beweis ihrer kulturellen Weltläufigkeit auch Komponisten dirigieren ließen, die in Deutschland schon längst tabu waren.

Seine große Stunde kam 1945, als er als einer der wenigen politisch unbelasteten Persönlichkeiten der deutschen Musikszene von den Alliierten zum Leiter des Berliner Philharmonischen Orchesters berufen wurde – der erste nach dem Zweiten Weltkrieg. Achtzehn Mal hatte er die Berliner Philharmoniker im Sommer 1945 dirigiert, als bei einer Schießerei an der Sektorengrenze am

23. August 1945 die Kugel eines amerikanischen Soldaten seinem Leben ein Ende setzte (wie einen Monat später – makabre Koinzidenz – das Leben Anton Webers in Salzburgischen Mittersill zu Ende ging).

Wie wäre die Nachkriegsgeschichte der Berliner Philharmoniker verlaufen, wenn Borchard, allseits beliebt bei den Mitgliedern des Orchesters und beim Publikum, geschätzt auch von der Kritik, länger zu leben vergönnt gewesen wäre? Wenn Celibidache sich nicht als sein Nachfolger hätte profilieren können? Schließlich weilte Furtwängler noch in der Schweiz und hatte ein langwieriges Entnazifizierungsverfahren zu durchlaufen. Sträßner enthält sich aller Spekulationen, resümiert allerdings die Fakten unbestechlich objektiv, und die schwanken in der Einschätzung Borchards als Dirigent. Am zurückhaltendsten beurteilte ihn Hans Heinz Stuckenschmidt: „Meiner Ansicht nach hätte Borchard, wenn er gelebt hätte, als Dirigent eine leitende Position eingenommen. Ich glaube nicht, dass er ein zweiter Furtwängler oder Toscanini geworden wäre, aber er hätte zu den ersten in der zweiten Reihe gehört.“

Verzicht auf Spekulationen

Positiver liest sich das Zeugnis, das Gottfried von Einem Borchard ausgestellt hat. „Als der Krieg zu Ende ging, war Herr Borchard einer der wenigen Dirigenten von internationalem Ruf. Wenn er am Leben geblieben wäre, hätte er in Deutschland für die nächsten Jahre eine Monopolstellung gehabt.“ Und auch Celibidache hat bestätigt, „dass er ein ausgezeichnete Dirigent und Kapellmeister war, sehr gebildet und sprachbegabt. Er besaß große Initiative und war voller Ideen und hätte eine große Zukunft gehabt.“

Sträßners Buch „Der Dirigent Leo Borchard – Eine unvollendete Karriere“ ist ein Akt der Hommage an eine Persönlichkeit des deutschen Musiklebens, wie es neben ihm keine zweite gegeben hat – eines Aufrechten, von makelloser Gesinnung, absoluter Integrität (und Loyalität), mit einer noblen, aristokratischen Kunstgesinnung,

als Musiker verankert in der russischen Klassik, mit Tschaikowsky als zentralem Bezugspunkt, aber weit geöffnet auch für die Komponisten des skandinavischen Raumes sowie insbesondere für die Franzosen, auf der Achse Moskau/St. Petersburg-Berlin-Paris. Seine großen Vorbilder waren Bruno Walter, Hermann Scherchen und Boris Blacher.

Was Sträßner in seinem akribisch recherchierten Buch an bislang unbekannten Fakten zu Tage gefördert hat, ist verblüffend – insbesondere über das Berlin der zwanziger Jahre, die Anfänge des Rundfunks, die schwierigen Nachkriegsjahre in Königsberg, die Berliner Bohème der Kriegsjahre und den Wiederbeginn des Berliner Musiklebens nach der Kapitulation. Der immer international orientierte kulturpolitische Weitblick Sträßners und seine Darstellung der politischen Konstellationen warten mit Fakten und Informationen auf, die in dieser Klarheit und Detailliertheit nirgends sonst zu finden sind und schon heute vermuten lassen, dass das schön gedruckte Buch zu den meistzitierten Quellen über das Musikleben im Deutschland jener Jahre gehören wird.

Es ist aber mehr: Es ist der Versuch einer Wiedergutmachung an einem deutschen Dirigenten, der ein Opfer der Zeitumstände war, ganz und gar kein Opportunist, Karrierist oder Mitläufer – ein Mann des inneren Widerstands, mit direkten, ja lebensgefährlichen Kontakten zu Berliner Untergrundzirkeln, zum Kreis der Geschwister Scholl in München und zu den Attentätern des 20. Juli. Es wirft mit dem Mann Leo Borchard ein erhellendes Licht auf einen Sektor der deutschen Musikszene, der weitgehend der Vergessenheit anheimgefallen ist.

Horst Koepler

Matthias Sträßner: Der Dirigent Leo Borchard. Eine unvollendete Karriere. Transit Verlag, Berlin 1999, 295 S., 39,90 DM



Die anspruchsvolle Harenberg-Familie ist um ein Kind größer geworden: Nach Opern-, Konzert-, Kammermusik-, Klaviermusik- und Schauspielführer gibt es nun in bewährter Buch/CD-Kombination einen Chormusikführer.

Klingender Chormusikführer

Er schaut aus wie seine hochwertigen Vorgänger und unterscheidet sich schon rein optisch vom ebenfalls informativen Chormusik- und Oratorienführer, der unlängst bei Reclam in völlig neu bearbeiteter Auflage herausgekommen ist. Das Harenberg-Prinzip lautet durchaus im positiven Sinne: Klotzen statt Kleckern. Und das bedeutet, dass auf 1024 Seiten – alphabetisch nach rund 250 Komponisten angeordnet – 675 Werke mit 813 Abbildungen vorgestellt werden. Dieses von Hans Gebhard herausgegebene und von kompetenten Verfassern betreute Nachschlagewerk, zu dem Sir John Eliot Gardiner als Chor-Experte das Geleitwort verfasste, kann natürlich nicht Vollständigkeit gewähren. Dafür ist das Gebiet der Chormusik zwischen Volkskunst und höchster Kunstfertigkeit einfach viel zu komplex. Allein schon alle Bach-Kantaten anzuführen, müsste den Rahmen dieses Bandes sprengen.

Aber zwischen Johann Georg Albrechtsberger und Hans Werner Zimmermann wird viel Raum geöffnet für das weniger Bekannte, für komponierende Frauen wie Ethel Smyth oder Fanny Hensel, für zeitgenössische Komponisten wie Peter Maxwell Davies oder Klaus Huber. Biographie, chronologische Werkauswahl und Werkeinführungen in der Kombination Entstehung und Wirkung folgen dem bewährten Schema der anderen Harenberg-Führer. Ein umfassendes Glossar macht mit der Fachterminologie vertraut. Die angeführten

Adressen der Musikverlage sind auch Laienchören bei ihrer Arbeit dienlich. Und man muss es einfach sagen: Schön anzuschauen ist dieser Führer mit seinen farbigen Illustrationen.

Die Fono Forum-Redaktion hat auch diesmal wieder nach bestem Wissen und Gewissen CD-Empfehlungen ausgesprochen. Wer sich also in das Gelesene vertiefen will, erhält für viele der vorgestellten Werke eine kompetente Hilfe bei der Wahl einer gehaltvollen Aufnahme. Dass diese Tipps subjektiv sind, muss wohl kaum erwähnt werden.

Die 12-CD-Edition bietet (zu Querverweisen im Führer) aus dem großen Fundus von Universal Music – also von Decca, Deutsche Grammophon und Philips Classics – 210 Hörbeispiele in chronologischer Form. 15 Stunden Musik dokumentieren das Spektrum der Chormusik. Und die Interpreten, die hier vertreten sind, garantieren zwischen Tradition und historischer Aufführungspraxis ein bemerkenswert hohes Niveau. Dass die CD-Booklets wiederum den Hörer auf die entsprechende Buchseite zurücklenken, macht die Kopplung Buch/CD besonders sinnvoll.

Michael Stenger

Hans Gebhard (Hrsg.): Harenberg Chormusikführer, 1024 Seiten, 813 Abbildungen, 98 DM.
Die ergänzende 12 CD-Edition (Universal Music, 149 DM) ist auch separat erhältlich.