

**Die "story" der unterdrückten Komponistin – ein feministischer Mythos? Anmerkungen zu einigen neuen Publikationen über Fanny Hensel**

von Rebecca Grotjahn

*"Gestern findet er einen Pilz im Garten, der ihm sehr gefällt. Vater fragt: was gefällt Dir denn daran? Er selbst."*<sup>1</sup>

–1–

Fanny boomt. Nach dem Popularitätsschub, den Clara Wieck Schumann in der Epoche des Hundertmarkscheins erlebte, ist nun Fanny Hensel entdeckt worden. Und dies nicht nur im engeren Bereich der Musikwissenschaft, wo neben mehreren Arbeiten zu Leben und Werk nun auch Editionen von Tagebüchern und Briefen erstellt wurden. Vielmehr ist – z. B. mit einer *rororo Monographie* – der Sprung in das Genre 'für einen breiten LeserInnen-Kreis' getan worden, und selbst eine Erzählung und ein Kinder-Hörspiel sind in den vergangenen zwei Jahren erschienen. Ein erfreuliches Zeichen: Musik von Frauen erobert sich einen Platz im kulturellen Gedächtnis? Grund für Stolz auf ein Ergebnis der Frauenforschung, die gelegentlich schon für überholt erklärt wird und die doch immerhin ein Vierteljahrhundert gebraucht hat, um Hensel zu Präsenz in der Musikwelt zu verhelfen?

–2–

**Marian Wilson Kimber: The "Suppression" of Fanny Mendelssohn: Rethinking Feminist Biography. In: 19th-Century Music XXVI/2 (2002), S. 113–129**

So positiv vermag Marian Wilson Kimber die Entwicklung nicht zu sehen. Ein Schlüsselwort feministischer Analyse, *suppression*, provozierend in Anführungszeichen setzend, wirft sie der Hensel-Biographik vor, den Mythos einer unterdrückten Komponistin zu konstruieren. Ein vielköpfiges AutorInnenkollektiv erzählt, so scheint es, die

---

<sup>1</sup> Fanny Hensel über den vierjährigen Sohn Sebastian, in: Fanny Mendelssohn/Fanny Hensel, *Tagebücher*, hrsg. von Hans-Günter Klein und Rudolf Elvers, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 2002, S. 56.

"story of Fanny Hensel's suppression"<sup>2</sup>: die Rede ist von "a variety of popular and scholarly sources", "modern retellings", "feminist criticism", "current writers" oder "Fanny Hensel's would-be biographer[s]". Wer verbirgt sich dahinter? Die Hauptquellen Wilson Kimbers sind ein Kinderbuch von Gloria Kamen<sup>3</sup>, die Biographie von Françoise Tillard<sup>4</sup> sowie – am Rande – ein Aufsatz von Sarah Rothenberg<sup>5</sup>. Andere Arbeiten werden nur als Steinbruch für aus dem Zusammenhang gerissene Einzelbelege verwendet<sup>6</sup>, und viele Aussagen stehen sogar ganz unbelegt im Raum. Wenn dann noch mehrfach behauptet wird, in 'der' feministischen Biographik fungiere Hensel "only [!] as a symbol of the suppression of women", so wird eine Karikatur der Hensel-Forschung gezeichnet, die man ignorieren könnte, wenn sie nicht – da in einer vielgelesenen Fachzeitschrift erschienen – ein Politikum wäre, und wenn nicht einige von Wilson Kimbers Überlegungen zur Methode der Biographik trotz allem bedenkenswert wären.

–3–

Ihren Mystifizierungsvorwurf stellt Wilson Kimber zu Beginn des Artikels plastisch heraus – anhand des genannten Kinderbuches. Dies rechtfertigt sie mit der Behauptung, die für das Selbstverständnis einer Kultur zentralen Mythen würden in den Geschichten, die "wir" "unseren" Kindern erzählten, "most clearly transmitted". Man könnte allerdings ebenso gut sagen: Kinderbücher neigen zu Vereinfachung.

–4–

Inwiefern webt Françoise Tillards Biographie an der *story* der unterdrückten Komponistin? Außer dem wenig aussagekräftigen Hinweis auf den Titel der deutschen Übersetzung, *Die verkannte Schwester*<sup>7</sup>, wirft Wilson Kimber Tillard z. B. vor, sie schreibe an dem Gerücht weiter, Felix Mendelssohn habe geistigen Diebstahl an seiner Schwes-

---

2 Die Formulierung taucht in dem Beitrag – mal mit, mal ohne Anführungszeichen, mal mit Varianten oder auch in der Kurzform "the story" – auf fast jeder Seite auf.

3 Gloria Kamen, *Hidden Music: The Life of Fanny Mendelssohn*, New York 1996; das Buch wird sechsmal als Beleg verwendet.

4 Françoise Tillard, *Fanny Mendelssohn*, Paris 1992. Wilson Kimber zieht die englische Übersetzung von Camille Nash (Portland, Oreg., 1996) sowie die deutsche Übersetzung von Rolf Stamm (München 1994) heran, insgesamt achtmal.

5 Sarah Rothenberg, "Thus Far, but No Farther". *Fanny Mendelssohn-Hensel's Unfinished Journey*, in: *Musical Quarterly* 77 (1993); dreimal genannt.

6 Mehrere Artikel von Marcia Citron in einer Sammelanmerkung sowie an zwei weiteren Stellen; Victoria Sirotas *The Life and Works of Fanny Mendelssohn Hensel*, Mus. A. D. Diss., Boston University 1981 (zweimal zitiert); das Vorwort zu Eva Weissweilers Edition des Briefwechsels zwischen Fanny und Felix Mendelssohn; Diane Peacock Jezic, *Women Composers. The Lost Tradition Found*, New York 1988; eine Rezension von Nanette Kaplan Solomon (je einmal).

7 Die Verantwortung des Verlages für diese Formulierung erwähnt Wilson Kimber selbst (S. 113, Fußnote 2).

ter begangen. Ihre Einwände lassen sich indessen ebenfalls schon bei Tillard nachlesen: Hensel habe nichts dagegen gehabt, dass der Bruder ihre Werke unter seinem Namen publizierte<sup>8</sup>, und ohnehin sei es in dieser Zeit üblich gewesen, dass weibliche Autorinnen ihre Namen bei der Publikation verheimlichten<sup>9</sup>. Zweifellos wird Felix Mendelssohn durch diese Argumente entlastet. Dass 'die' Hensel-Biographik Felix zum "*villain*" dämonisiere (S. 118), ist freilich ohnehin Polemik; einem Großteil der Autorinnen<sup>10</sup> dürfte bewusst sein, dass das Problem nicht in der Person des Bruders lag. Damit den Vorgang als unproblematisch abzutun, zeugt allerdings von einer zutiefst unhistorischen Sicht. In einer Epoche, in deren Geschlechterbild Weiblichkeit und Autorschaft unvereinbare Gegensätze bildeten<sup>11</sup>, nutzten viele Frauen die Nische der Anonymität oder Pseudonymität, um ihre Werke zu publizieren, bezahlten dafür jedoch damit, dass der Aufbau einer eigenen Autorenidentität – repräsentiert durch einen konstanten Autornamen – unmöglich blieb. Das Einverständnis Hensels ändert nichts daran, dass die Komponistin *als Autorin* – wie ihre komponierenden und schreibenden Zeitgenossinnen – ein Opfer gesellschaftlicher bzw. mentaler Strukturen war.

–5–

Auch aus der Kritik an den nachgeborenen Advokatinnen, die besser zu wissen glauben als die Protagonistin selbst, wie diese die Verhältnisse empfand, wird deutlich, dass Wilson Kimber den Fall vor allem als einen persönlich-privaten ansieht. Aber selbst wenn man ihr auf diese Ebene folgt: Von einem ungebrochenen Einverständnis kann bei Fanny Hensel nicht die Rede sein. In ihren Briefen und Tagebüchern stößt man wiederholt auf Aussagen, die nicht nur die Unzufriedenheit mit den ihr auferlegten Beschränkungen belegen, sondern auch ein kritisches Bewusstsein für die Bedeutung der Geschlechterrolle (man denke an die berühmten Formulierungen von der "*elenden*

---

<sup>8</sup> Als Beleg zitiert Wilson Kimber exakt dieselbe Stelle aus einem Brief an die Mutter, die Tillard heranzieht, um ihre Aussage "*Es gab nichts, was normaler gewesen wäre*" zu belegen; vgl. Tillard, dt. Ausgabe, S. 130, mit Wilson Kimber, S. 119.

<sup>9</sup> Wilson Kimber zieht hier sogar dasselbe Beispiel wie Tillard heran, Dorothea Schlegel (vgl. Wilson Kimber, S. 119, mit Tillard, S. 130), obwohl es zahlreiche andere mögliche Namen gegeben hätte – ein deutlicher Beweis dafür, wie sehr die Kritikerin von dem angegriffenen Buch abhängig ist.

<sup>10</sup> Allerdings geben einige Autorinnen einer psychologisierenden Erklärung den Vorzug vor der sozial- und mentalitätsgeschichtlichen Kontextualisierung und sehen Felix' Verhalten in dessen vermeintlicher Angst vor der Konkurrenz der Schwester motiviert. Angesichts des europaweiten Ansehens, das Mendelssohn zur Zeit der fraglichen Ereignisse erlangt hatte, scheint dies in der Tat weit hergeholt.

<sup>11</sup> Vgl. hierzu: Barbara Hahn, *Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen*, Frankfurt am Main 1991, sowie Susanne Kord, *Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700–1900*, Stuttgart/Weimar 1996 (Ergebnisse der Frauenforschung, Bd. 41).

*Weibsnatur*"<sup>12</sup> und dem "*schreckliche[n] Geschöpf*" eines weiblichen Autors<sup>13</sup>). Wenn Wilson Kimber bei Hensel solche massiven Äußerungen von "*frustration*" vermisst, wie sie etwa von Karoline von Günderrode überliefert sind ("*No such tortured comments can be attributed to Fanny Hensel*", S. 125), wirkt das angesichts des Schicksals dieser Dichterin einigermaßen zynisch.

–6–

Dass sich die "story" aus nur zwei Hauptquellen speise – dem berühmten Autorschafts-Brief Felix Mendelssohn Bartholdys<sup>14</sup> sowie Sebastian Hensels *Die Familie Mendelssohn* – ist zwar wiederum eine Übertreibung; der Forderung nach einer ideologiekritischen Lektüre dieser Quellen ist jedoch zuzustimmen. Leider erläutert Wilson Kimber nicht, inwiefern durch den Publikationskontext konkret die Aussagekraft der Quellen entwertet wird. Berechtigt ist ihre Warnung davor, eine Gemengelage aus ideologischen Versatzstücken des 19. Jahrhunderts und feministischen Klischees auf die Person Hensels zu projizieren; diese Gefahr bestätigt sich durchaus bei der Lektüre deutschsprachiger Neuerscheinungen, von der unten berichtet wird.

–7–

Keineswegs leugnet Wilson Kimber, dass Biographie immer Konstruktion ist; im Gegenteil gehört ihre Forderung, einerseits die einer Biographie zugrunde liegenden Erzählmodelle zu reflektieren, andererseits den historischen Quellen treu zu bleiben, zu den zentralen Aussagen ihres Aufsatzes. Aus der (partiellen) Deckung eines Einzelfalls mit einem solchen Modell kann jedoch nicht geschlossen werden, dass der Fall 'falsch' – d. h. *nur* im Hinblick auf die angestrebte Übereinstimmung mit dem Modell – erzählt wurde; die Plausibilität einer biographischen Konstruktion muss sich am konkreten Fall erweisen. Dass sich die Biographie einer Frau als Opfergeschichte erzählen lässt, beweist nicht, dass diese ein Opfer *war*; ebenso wenig aber lässt sich der von Wilson Kimber nahe gelegte Umkehrschluss ziehen, die Protagonistin sei 'in Wirklichkeit' eine zufriedene, erfolgreiche, starke Frau gewesen. So bedauerlich es sein mag, dass eine in

---

<sup>12</sup> Fanny Mendelssohn in einem Brief an Carl Klingemann vom 22.3.1829, zit. nach Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn 1729–1847*, 10. Auflage, Berlin/Leipzig 1921, Bd. 1, S. 152f.

<sup>13</sup> Fanny Hensel in einem Brief an Franz Hauser vom 24.11.1843, zit. nach *Fanny Mendelssohn. Ein Portrait in Briefen*. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Eva Weissweiler, Frankfurt am Main u.a. 1985, S. 154.

<sup>14</sup> Der weithin bekannte Brief vom 24.6.1837 an Lea Mendelssohn, in dem Felix Mendelssohn es ablehnt, seiner Schwester "*zu[zu]reden, etwas zu publizieren*" (erstmalig veröffentlicht in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*, hrsg. von Paul und Karl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1865, Bd. 1, S. 141f.) wird als Anhang zu Wilson Kimbers Artikel auszugsweise (in englischer Sprache und ohne Hinweise auf etwaige bisherige Lesefehler) abgedruckt.

ihren Handlungsmöglichkeiten eingeschränkte Fanny Hensel *"is certainly no fitting role model for our daughters"* (S. 127f.): Positive Vorbilder für "unsere Töchter" finden sich nun einmal in der Musikgeschichte nicht allzu viele...

–8–

**Fanny Hensel. *Tagebücher*, hrsg. von Hans-Günter Klein und Rudolf Elvers,  
Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 2002**

Zur feministischen Mythenbildung trägt die Ausgabe der Tagebücher Fanny Hensels wenig bei. Die Einleitung der Herausgeber erweckt den Eindruck, es sei vor allem das Interesse an der Familie Mendelssohn – deren schon häufig publizierte Stammtafel gleich doppelt abgedruckt wird –, nicht aber speziell dasjenige an Fanny Hensel die Motivation für die Ausgabe gewesen. Über Moses Mendelssohn und dessen sechs Kinder, über Abraham Mendelssohns Familie, selbst über Wilhelm Hensel und seine Bedeutung als Künstler erfährt man mehr als über die Schreiberin der edierten Tagebücher. In einem einzigen Absatz wird auf Fanny Hensel individuell eingegangen: Da ist die Rede von *"musikalischen Blümenträume[n]"*, die der Vater *"entsprechend dem damaligen gesellschaftlichen Rollenverständnis stützte"* (S. XI) – als seien die musikalischen Ambitionen Fannys von vornherein nicht ganz ernst zu nehmen gewesen. Und wenn behauptet wird, Fanny habe diese Einschränkungen generell und insbesondere die Sonntagsmusiken als das ihr zugewiesene Betätigungsfeld *"akzeptiert"*, zumal dieses sie *"vor öffentlichem Gerede schützte"* (ebd.), dann ist das in einer Publikation aus dem Jahre 2002 – und in Anbetracht dessen, dass über Fanny Hensels Werdegang sonst praktisch nichts ausgesagt wird – schon als quasi politische Aussage zu lesen: Dass Hensel in irgendeiner Weise mit ihrer 'Bestimmung' haderte, wird zwischen den Zeilen in das Reich der Legende verwiesen.

–9–

Aber welche Rolle spielt die Tendenz der Einleitung bei einer Quellenedition? Es ist ein großer Gewinn für die Forschung, dass Hensels Tagebücher aus den Jahren 1829 bis 1847 – ergänzt durch Dokumente zum Tod Fanny Hensels aus verschiedenen Quellen – nun in einer Ausgabe vorliegen, deren Editionsqualität kaum Wünsche offen lässt. Die Eintragungen werden in chronologische Reihenfolge gebracht, was im Original nicht durchweg der Fall ist; es ist jedoch – auch im Haupttext – eindeutig kenntlich gemacht, welche Quelle jeweils zugrunde liegt. Der Text wird exakt transkribiert, bis auf die zugunsten der Lesbarkeit vorgenommene Auflösung der Abkürzung "u." für "und" und

die Umwandlung von Unterstreichungen in Kursivschrift; die Editionsprinzipien sind transparent. Geringfügige Unstimmigkeiten gibt es bei den Datumsangaben. 1. Der Tagebuch-Teil 3 endet am "*3ten Jul:*" (S. 55), in der Einleitung heißt es, er reiche bis zum 3. Juni (S. 15). 2. Laut Herausgeber-Erläuterung enden die nach Sebastian Hensel zitierten Passagen am 31.5.1840 (vgl. S. 122); die letzte zitierte Eintragung stammt aber vom 1. Juni 1840 (S. 140). 3. Die Datumsangabe 23. Mai 1829 wird korrigiert in 23. Juni (S. 18), ohne dass eine Begründung abgegeben würde.

–10–

Der Kommentarteil konzentriert sich – neben Angaben zu erwähnten Werken und geschichtlichen Ereignissen – auf die Erläuterung der Personennamen. Leider wird auf Nachweise verzichtet, woher die Informationen über die Personen stammen. Mag man diese vielleicht im Interesse des Gesamtumfangs getroffene Entscheidung noch hinnehmen – wenn auch die Gefahr besteht, dass Irrtümer über Forschergenerationen tradiert werden –, so bleibt unverständlich, warum die verwendeten zeitgenössischen Nachschlagewerke, biographischen Indices, Nationalbiographien etc. nicht einmal im Literaturverzeichnis angegeben werden; dies wäre immerhin ein Anhaltspunkt für weitere Nachforschungen. Mit Fleiß wird demgegenüber stets vermerkt, ob die betreffende Person irgendwann einmal von Wilhelm Hensel porträtiert wurde, unabhängig davon, ob diese Porträts im Tagebuch erwähnt werden oder nicht.

–11–

Wie die Herausgeber zu Recht bemerken, scheint die Schreiberin das Tagebuch vor allem als Erinnerungsstütze, nicht aber als Mitteilung an künftige Leser verstanden zu haben. Oft sehr knapp werden wichtige Ereignisse notiert, wobei Begegnungen mit Personen ihres Umfelds sowie Reiseschilderungen einen Schwerpunkt bilden. Vor allem im Hinblick auf das Berliner Musikleben, an dem Hensel aktiv und kritisch teilnahm, sind die Tagebücher eine ergiebige Quelle; der Probenverlauf für die Wiederaufführung der *Matthäuspassion* etwa dürfte sich aus den Einträgen weitgehend rekonstruieren lassen. Ausführlich schildert Hensel auch ihre musikalischen Erlebnisse in Rom. Die Karfreitagsmusik in der Capella Sixtina wird regelrecht protokolliert, mit Notenbeispielen und Beschreibungen zur Ausführung – in einer Genauigkeit, die Respekt für das musikalische Gehör der Schreiberin abnötigt (dass die päpstliche Kapelle "*bei jedem Versett etwa einen Drittelten* [sic] *herunter*" [S. 127] zieht, ist nur eines der Beispiele).

–12–

Fanny Hensels eigenes Musizieren spielt hingegen keine so große Rolle, aber immerhin lassen sich einige Details über die organisatorische und musikalische Vorbereitung der

Sonntagsmusiken erfahren. Erst in den letzten Jahren finden sich Bemerkungen zur eigenen kompositorischen Tätigkeit, nicht zuletzt Klagen, wenn sie *"in Ewigkeit nichts"* komponiert habe (so am 13.3.1843). Einige Eintragungen vor allem aus den späteren Jahren weisen darauf hin, wie wichtig ihr das Publizieren ihrer Werke war und welche Bedeutung dabei der Ermutigung durch Personen ihres Umfeldes zukommt – dem Ehemann, ab 1846 auch dem Freund Robert von Keudell. Zu Spekulationen über Hensels Seelenleben bietet das Tagebuch wenig Anlass; weder werden wortreich die fehlenden Möglichkeiten einer professionellen Musikausübung beklagt oder das Romerlebnis als Befreiung aus den familiären Zwängen begrüßt, noch gar gibt es Hinweise auf romantische Gefühle gegenüber Charles Gounod. Dies ist nicht zuletzt dem überwiegend trockenen Charakter ihrer Äußerungsweise zuzuschreiben: Gefühle werden oft allenfalls angedeutet. Um so mehr Bedeutung ist den wenigen emotionalen Äußerungen beizumessen. Wenn Hensel etwa im Februar 1847 ihre persönliche Situation als *"glücklich"* schildert, lässt sich daraus wohl ablesen, dass sie das Konzept der Künstlergemeinschaft<sup>15</sup> – in der auch sie als weiblicher Partner ein professionelles Selbstverständnis besitzt – als nun endlich erreichtes Ideal betrachtet:

*"Ich kann wol nicht läugnen, daß die Freude an der Herausgabe meiner Musik auch meine gute Stimmung erhöht, bis jetzt habe ich keine unangenehme Erfahrung damit gemacht, und es ist sehr pikant, diese Art v. Erfolg zuerst in einem Alter zu erleben, wo sie für Frauen, wenn sie sie je gehabt, gewöhnlich zu Ende sind."* (S. 274)

–13–

**Fanny Hensel, *Briefe aus Rom an ihre Familie in Berlin 1839/40*. Nach den Quellen zum ersten Mal hrsg. von Hans-Günter Klein, Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag 2002**

Die Romreise, die Fanny Hensel 1839/40 mit ihrer Familie unternahm, gilt als glücklichste Zeit ihres Lebens. Wer allerdings in den Briefen aus dieser Zeit den überschwänglichen Ausdruck eines neuen Lebensgefühls erwartet, wird enttäuscht. Zwar

---

<sup>15</sup> Das von Beatrix Borchard auf Clara und Robert Schumann angewandte Konzept der Ehe als Liebes-, Wirtschafts- und Künstlergemeinschaft (*Clara Wieck und Robert Schumann. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Kassel <sup>2</sup>1991) ließe sich auch auf die Henselsche Ehe beziehen.

wird deutlich, dass Hensel in Italien viel komponierte und musizierte; sie berichtet von fröhlichen Musikgeselligkeiten mit den französischen Freunden und meint, "*nie ein besseres Publicum gehabt*" zu haben (S. 93). Es überwiegen jedoch auf den persönlichen Alltag bezogene, zum Teil auch banale Mitteilungen. Wie die oben rezensierten Tagebücher, so sind auch die Briefe einerseits Dokumente von Hensels Sprachgewandtheit, Humor und Beobachtungsgabe, andererseits aber auch Quellen zur Alltags- und Mentalitätsgeschichte. Von höchstem musikgeschichtlichen Interesse sind Hensels Bemerkungen zum römischen Musikleben, die die Tagebucheintragungen aus derselben Zeit mit z. T. ausführlichen Schilderungen ergänzen – und durch zum Teil ätzende Kritik.

–14–

Bei dem liebevoll ausgestatteten, mit Abbildungen sämtlicher Brief-Vignetten sowie Reproduktionen der in den Briefen erwähnten Porträts versehenen Band handelt es sich um den gelungenen Versuch, eine bibliophile Ausgabe mit den Ansprüchen an eine wissenschaftliche Briefedition zu verbinden. Verzichtet jedoch wird auf die Angabe der genauen Fundorte bzw. Signaturen, auch die Quellen werden nicht näher beschrieben, und es fehlen Hinweise auf bereits vorliegende Publikationen und Lesarten. Leider werden Anschriftenfelder und Anredeformeln nicht transkribiert, sodass unklar bleibt, ob grundsätzlich keine Anredeformeln verwendet wurden (der auf S. 2 faksimilierte Briefanfang verzichtet darauf – war das immer der Fall?).

–15–

Der Kommentar erläutert sämtliche erwähnten Namen und eignet sich so als *Who is who* des Mendelssohn-Umfeldes; aber wie in der Tagebuchausgabe wird auf Belege verzichtet. Dass allerdings mit großer Sorgfalt recherchiert wurde, zeigt sich an einem der wenigen Beispiele, wo ein Name nicht aufgelöst werden konnte (S. 114, Mad. Strehmann) und der Herausgeber den Stand seiner Recherchen im Berliner Wohnungsanzeiger wiedergibt. Das Register beschränkt sich auf die erwähnten Namen und nennt keine Orte, Sachen oder Werke, was die Verwertung als Quelle für das Musikleben erheblich erleichtern würde.

–16–

Ein Schnitzer unterlief dem Herausgeber im Kommentar zum Brief vom 14./15./16. März 1840, wo Hensel ihrer Mutter, die über den Zustand eines ungepflasterten Weges geklagt hatte, den humoristisch-musikalischen Rat gibt: "*Laß ihn steinigen*", und dem Text ein kleines Notenbeispiel unterlegt. Dies ist jedoch nicht, wie im Kommentar behauptet (S. 121), eine Anspielung auf Felix Mendelssohns *Paulus*, wo zwar der Text



"Steiniget ihn" vertont wird (in einer Weise, die an die "Kreuziget ihn"-Stelle in der Bachschen *Johannes-Passion* erinnert), sondern ein musikalisches Zitat aus Bachs *Matthäus-Passion*: Die Bassstimme des zweiten "Laß ihn kreuzigen"-Chores wird hier wörtlich zitiert, mit nur leicht verändertem Text.

–17–

**Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy. Komponieren zwischen Geselligkeitsideal und romantischer Musikästhetik, hrsg. von Beatrix Borchard und Monika Schwarz-Danuser, 2. überarbeitete Auflage, Kassel: Furore-Verlag 2002**

Dass der Bericht über das Berliner Fanny-Hensel-Symposion bereits drei Jahre nach der Erstauflage ein zweites Mal (in einem anderen Verlag) erschienen ist, spricht für das gestiegene Ansehen der Komponistin auch innerhalb des engeren musikwissenschaftlichen Kontextes – und für die Qualität der dreiundzwanzig Beiträge, denen bereits Thomas Schmidt-Beste (*Die Musikforschung* 54 [2001], S. 85–87) zu Recht den Status von Referenzuntersuchungen auf (überwiegend) hohem Niveau bescheinigt hat. Den Band hier noch einmal ausführlich zu rezensieren, macht wenig Sinn; ich beschränke mich auf wenige Anmerkungen, die für die von Marian Wilson Kimber aufgeworfene Frage nach dem Mythos der 'unterdrückten' Komponistin von Belang sind.

–18–

Der Name, mit dem eine Künstlerin oder ein Künstler durch die Nachwelt bezeichnet wird, ist keine Äußerlichkeit; er hat vielmehr eine unüberschätzbare Bedeutung für die Herausbildung der Identität einer Künstlerpersönlichkeit. Und bei weiblichen Künstlern liegt keineswegs das einzige Problem in den durch das patriarchale Namensrecht bedingten Namenswechseln im Falle der Eheschließung. Vielmehr sind bei ihnen – insbesondere im 19. Jahrhundert – Namensverwirrungen nicht zuletzt dadurch bedingt, dass weibliche Autorschaft oft nur in der Nische der Anonymität und Pseudonymität möglich war. Es ist daher nur allzu berechtigt, in dem Band Überlegungen zur Problematik des Namens anzustellen, unter dem Fanny Hensel firmieren sollte.

–19–

Die von Beatrix Borchard verteidigte Entscheidung ist indessen alles andere als glücklich. Ließe die als "*Konstruktion aus der Sicht von heute*" (S. XI) strikt abgelehnte Version "Fanny Hensel-Mendelssohn-Bartholdy" als Addition ihren Konstruktcharakter immerhin deutlich erkennbar werden, so macht die – nicht authentischere – Formulierung "Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy" explizit eine falsche Aussage, denn

"geboren" wurde Fanny ja keineswegs unter dem Namen "Mendelssohn Bartholdy". Zudem schreibt diese umständliche Version – wie auch das als Kurzform vorgeschlagene "Fanny Hensel" (statt einfach "Hensel") – die Gepflogenheit fort, Frauennamen mit einer Geschlechtsmarkierung zu versehen. Denn diesen und keinen anderen Grund hat die Benutzung von Vornamen, Doppelnamen, vorangestellten Artikeln ('die' Günderrode), des Suffixes –in ('Karschin') oder der kavalierhaften Anrede ('Frau Borchard') bei Frauennamen, wenn von Männern einfach als von 'Schlegel', 'Gottsched' oder 'Dahlhaus' gesprochen wird. Was spricht gegen die Gleichbehandlung von Frauen und Männern auch in diesem Bereich? Dass "*der Nachname für ihren Mann Wilhelm Hensel*" steht (S. XI), trifft ja nur zu, solange man mit unmarkierten Namen den männlichen 'Normalfall' assoziiert. Um Verwechslungen zu vermeiden, würde es genügen, im Einzelfall Vornamen zu ergänzen, wie das bei den Bachs und Manns ja auch funktioniert – ebenso wie bei den männlichen Mendelssohns...

–20–

Von großer Bedeutung sind die Überlegungen zur Werk- und Editionsproblematik in Borchards Beitrag *Opferaltäre der Musik* sowie in zwei Aufsätzen von Barbara Gabler und Annette Maurer, die nach der Berechtigung von Editionen im Fall von Werken fragen, die die Komponistin nicht autorisiert hat. Denn von den unpubliziert gebliebenen Werken sind viele in einem Zustand überliefert, der auf einen noch nicht abgeschlossenen Kompositionsprozess schließen lässt. Wenn gerade diese Werke – die zum Teil besonders originell und experimentell komponiert sind – tatsächlich bewusst nicht zur Publikation ausgewählt wurden (oder worden wären), hieße die postume Veröffentlichung, gegen den Willen der Komponistin bzw. gegen das von ihr durch die eigene Publikationspolitik aufgebaute Konzept des Oeuvres zu verstoßen. Sie nicht zu veröffentlichen bedeutete allerdings, das Bild, das sich die heutige Öffentlichkeit von der Komponistin macht, unvollständig zu lassen, wären es doch gerade ihre interessantesten Hervorbringungen, die unter Verschluss blieben. Dieses Dilemma lässt sich nur auflösen, wenn gedanklich zwischen der *Autorin* und der *Komponistin* unterschieden wird. Hensel hat in ihrem letzten Lebensjahrzehnt (auch wenn der Bruder dies abstritt) eine Autorschaft angestrebt und damit begonnen, ein Oeuvre zu erstellen, das das unter ihrem Namen firmierende Autorinnen-Konzept repräsentiert, ist in diesem Vorhaben jedoch durch den Tod unterbrochen worden. Dem gegenüber steht die 'private' Persönlichkeit der Komponistin, deren Charakter ganz maßgeblich durch die Leistungen bestimmt wird, die der Öffentlichkeit nicht zugänglich gemacht wurden und die sich somit erst als Konstrukt der Nachwelt bilden kann. (Wobei diese Problematik nicht für Hensel

oder für weibliche Komponisten spezifisch ist – welche Werke J. S. Bachs würden wir kennen, wenn die Editoren so streng mit der Frage der Autorisierung verfahren wären wie die Hensel-Forscherinnen es hier erwägen?)

–21–

Marian Wilson Kimbers Beitrag über die frühe Wirkungsgeschichte Fanny Hensels ermöglicht einen faszinierenden Einblick in die Konstruktion von biographischen Motiven, die bereits im 19. Jahrhundert – nicht nur mit Sebastian Hensels Buch – einsetzte. Dies gilt etwa für den Mythos der symbiotischen Geschwisterbeziehung, der auch in der unten besprochenen CD wieder aufgegriffen wird. Von großem Interesse ist die Beobachtung, dass Fanny Hensel in der Literatur des 19. Jahrhunderts zwar als 'gute' Hausfrau, Ehefrau und Mutter konstruiert wird, dass aber nur selten misogynen Abwertungen ihres musikalischen Schaffens begegnen. Hier bestätigt sich die auch in dem Beitrag von Cornelia Bartsch (S. 57) formulierte Annahme, dass es nicht unbedingt das Komponieren war, das Hensel nicht zugebilligt wurde. Dies deckt sich mit der Situation in der Literatur der Epoche: Auch das Schreiben wurde bei Frauen akzeptiert, solange die Aufgaben der Ehefrau, Mutter und Hausfrau Vorrang vor der künstlerischen Tätigkeit behielten und solange sich Autorinnen vom männlichen Territorium der professionellen Autorschaft – und insbesondere der Gelderwerbsabsicht – fernhielten. Dass bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein künstlerisch-schöpferische Fähigkeiten bei Frauen nicht in Frage gestellt wurden, heißt freilich nicht, dass ihre künstlerische Arbeit akzeptiert wurde. Wenn Fanny Hensel trotz ihrer Hochbegabung als Exempel für eine "*Frau wie es recht ist*"<sup>16</sup> dienen kann, wirkt dies nur vor dem Hintergrund der – erst später etablierten – Auffassung geistiger und kreativer Minderbemitteltheit der Frauen<sup>17</sup> paradox. Frühere Generationen von AutorInnen jedoch gingen nicht davon aus, dass es eine etwaige Unfähigkeit zu komponieren (oder zu schreiben) war, die die Frau in den häuslichen Bereich verwies. Wenn Fanny Hensel *trotz* künstlerischer Hochbegabung der häuslichen Arbeit Priorität einräumte, konnte sie umso eher als Be-

---

<sup>16</sup> Felix Mendelssohn, Brief vom 24.6.1837 (s. Anm. 14).

<sup>17</sup> Herkunft und Verbreitung dieses Motivs im Musikediskurs zu untersuchen, ist ein Desiderat der Forschung. Während im 20. Jahrhundert vor allem die Frage diskutiert wird, ob Frauen die genetischen Voraussetzungen zum Komponieren mitbringen – noch in den Arbeiten von Marianne Hassler aus den 1990er Jahren –, so scheint am Beginn des 19. Jahrhunderts nicht so sehr zur Debatte gestanden zu haben, ob Frauen komponieren *können*, sondern ob sie komponieren *sollten*. Die von Eva Rieger in *Frau, Musik und Männerherrschaft* (Frankfurt am Main 1981, S. 105–124) angeführten Beispiele für die Unfähigkeitstheorie stammen aus der zweiten Hälfte des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

weis dafür dienen, dass es sich bei dem 'Beruf' der Mutter, Gattin und Hausfrau um das absolut dominierende Element des weiblichen Geschlechtscharakters handelte.

–22–

**Ute Büchter-Römer, *Fanny Mendelssohn-Hensel, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2001 (rororo Monographie 50619)***

Die geschlechtsspezifischen Nachteile, die Fanny Hensel in ihrer musikalischen Arbeit behinderten, dienen Ute Büchter-Römer für ihre Biographie als roter Faden und als Mittel der Horizontverschmelzung: Die Sprache projiziert den Fall in die Erfahrungswelt heutiger LeserInnen und vernachlässigt die historische Distanz. Von der (*"festgefügt"*) *"Frauenrolle"* ist zahllose Male die Rede; Hensel habe diese *"Rolle"* als *"eingengend"* erlebt (S. 32), eine *"Reduzierung ihrer Persönlichkeit"* (S. 30) empfunden, ihre künstlerische Tätigkeit habe nicht *"über den Hausgebrauch hinausgehen"* dürfen (S. 30) usw. Und natürlich fehlt nicht der Hinweis auf die *"Rebellin"* Dorothea Schlegel (S. 34), die aus der Ordnung *"ausbrach"* (S. 20f., vgl. S. 14).

–23–

Das Buch gäbe ein treffliches Beispiel für Marian Wilson Kimbers Kritik an 'der' Hensel-Biographik ab. Aus dem berühmten Brief von Felix an Lea Mendelssohn liest Büchter-Römer heraus, der Bruder habe seine Zustimmung zur Publikation von Werken Fanny Hensels *"verweigert"* (S. 43). Die Unterstellung, Felix habe *"die Konkurrentin im eigenen Haus"* ausschalten wollen (S. 48), fehlt nicht. Auch der Geburtstagsbrief Abraham Mendelssohns von 1828 wird herangezogen, der unbestreitbar ein aufschlussreiches Zeugnis über die bürgerliche Sicht der Frau und ihren *"Beruf"* ist; aber dass Fanny *"auf die Ausübung ihrer Kunst [...] zu verzichten"* habe (S. 31f.), steht ebenso wenig darin wie die Bemerkung, dass die künstlerischen Fähigkeiten ihr nur zur *"Zierde gereichen"* (ebd.) sollten. Letztere Formulierung, in doppelte Anführungszeichen gesetzt, erweckt den Anschein eines Zitats, ist jedoch nur eine Anspielung auf einen anderen väterlichen Brief: den zur Einsegnung, der wiederum an anderer Stelle herhalten muss, um die Behauptung zu untermauern, Fanny sei von ihrem Vater *"trotz ihres musikalischen Genies nicht gefördert"* worden, da dessen Frauenbild *"seiner Zeit verhaftet"* war (S. 19) – was freilich schon durch die von Büchter-Römer selbst mitgeteilten Fakten über den Bildungsgang widerlegt wird. Um zu belegen, wie sehr Hensel gegenüber ihrem Bruder benachteiligt wurde, schildert die Autorin gerne die vermeintlichen Gefühle ihrer Protagonistin, etwa folgendermaßen: *"Sicher hat Fanny zu diesem Zeit-*

punkt deutlich die Rolle des zurückgehaltenen Mädchens, der Nur-Schwester des begabten Bruders empfunden. Es muss sie geschmerzt haben." (S. 28). Wenn die Autorin schreibt: "*Felix Mendelssohns Beweggründe, seine Schwester nicht ihrem Talent entsprechend zu unterstützen, und die Fanny Mendelssohn-Hensels, sich erst spät dem Familiendiktat zu widersetzen, bleiben Spekulationen*" (S. 54), wünschte man nicht nur, sie hätte ihre eigenen Zweifel besser beherzigt, sondern wäre auch in den Genuss eines sorgfältigeren Lektorats gekommen...

–24–

An sich erfreulich ist das Bemühen, auch die Kompositionen Hensels in die Darstellung einzubeziehen. Bemerkungen wie "*Weiträumig angelegte Modulationen führen im Verlauf des Liedes durch unterschiedliche harmonische Klangräume*" (S. 107) oder der 'analytische' Befund, ein Textwort werde "*durch die Tonart E-Dur als dominantischem Spannungsakkord zu A-Dur*" hervorgehoben (S. 111), vermitteln allerdings keinerlei Einblick in kompositionstechnische Sachverhalte. Nicht nur scheint der Autorin der Unterschied zwischen Tonart und Akkord nicht geläufig zu sein; überhaupt verfügt sie über ein begrenztes terminologisches Instrumentarium, das sie z. B. zwingt, häufig umständlich Notennamen aufzuzählen, da ihr Begriffe etwa für Akkordformen nicht zur Verfügung stehen.

–25–

In philologischer Hinsicht ist das Buch nachlässiger, als es selbst bei einer populärwissenschaftlichen Publikation zu tolerieren ist – zumal die Bände der rororo-Monographien durchaus auch an der Peripherie des wissenschaftlichen Diskurses, in Studium, Lehre, Presse und 'grauer' Literatur, genutzt werden. Zitate sind oft fehlerhaft und stammen häufig aus zweiter oder dritter Hand, selbst wenn bessere Quellen leicht zugänglich gewesen wären; Auszüge aus der verbreiteten *Familie Mendelssohn* von Sebastian Hensel etwa werden mal nach der – modernisierten und unzuverlässigen – Neuausgabe Frankfurt/Main und Leipzig 1995 wiedergegeben, mal nach Eva Weissweilers *Fanny Mendelssohn. Ein Portrait in Briefen*. Wird doch einmal aus Autographen zitiert, kommt es zu Lesefehlern (so auf Seite 91, wo aus Ries "*Kius*" wird und die Autorin vor dem "...*lied*" aus *Oberon* kapituliert – um hier auf das *Meerlied* zu kommen, bedarf es keiner übermäßig speziellen Kenntnisse des Repertoires). In Anmerkungen und Literaturverzeichnis sind viele bibliographische Angaben unvollständig. In Anm. 137 heißt ein Zitatbeleg "*Diether de la Motte [...] in einem Aufsatz*", in den *Zeugnissen* (S. 148) wird Johanna Kinkel nach dem *Berlin. Musikkalender 1989* zitiert und Ludwig Rellstab nach einem Programmheft von 1987.

**Astrid Schmeda, Quasi una fantasia. Eine Begegnung mit Fanny Mendelssohn,  
Hamburg: Edition Nautilus, 2002**

Zu den Elementen des von Wilson Kimber angegriffenen Hensel-Bildes gehört – neben der 'Schurkenhaftigkeit' Felix Mendelssohns – die Romreise von 1839/40, die als glückliche Zeit angesehen wird, weil Hensel eine Zeitlang aus den sie einengenden Verhältnissen habe ausbrechen können. An diesem vermeintlichen Befreiungsversuch kann ein Identifikationsprozess heutiger Leserinnen ansetzen, der mitverantwortlich sein dürfte für das derzeit große Interesse an der Komponistin. Wie viele Angehörige der in der Nachkriegszeit aufgewachsenen und durch die Frauenbewegung geprägten Frauengeneration scheint Fanny Hensel die 'Frauenrolle' als einschränkend erlebt und gegen sie rebelliert zu haben. Es ist nichts dagegen einzuwenden, dass eine solche Identifikationsmöglichkeit das Motiv für die Beschäftigung mit einer historischen Figur bildet; problematisch wird dies erst, wenn die Basis der biographischen Konstruktion – wie in Büchter-Römers Buch – unreflektiert bleibt. Ein fiktionaler Text, der an keiner Stelle als 'wahre' Nacherzählung der Lebensgeschichte daherkommt, kann indessen das Verhältnis der heute Lebenden zur historischen Figur offen zum Thema machen und mit erzählerischen Mitteln reflektieren.

Astrid Schmedas Ich-Erzählerin, die Klavierlehrerin Selma, der zufällig Fanny Hensels *Italienisches Tagebuch* in die Hände gefallen ist, beginnt sich mit der Klaviermusik der Komponistin auseinanderzusetzen, vor allem mit dem Zyklus *Das Jahr* (eine CD-Einspielung von Liana Serbescu ist dem Buch beigelegt), und sinnt gleichzeitig über ihren eigenen Werdegang nach: "*In jeder ausgefallenen Klavierstunde beschäftige ich mich nun mit Fanny – und mit mir*" (S. 18). Aus dieser Rahmenhandlung ergeben sich zwei Erzählebenen: der Nachvollzug der Italienreise Hensels und die Rückschau auf die eigene Jugend. Diese ist eine typische Nachkriegs-Geschichte: Selma stammt aus kleinen, tendenziell lieblosen Verhältnissen, ihre Begabung wird nicht recht gefördert, sie fühlt sich von der besseren Gesellschaft – der die MitschülerInnen in der Klavierklasse entstammen – ausgeschlossen, macht erste Liebeserfahrungen, heiratet. Der Bezug zu Fanny Hensel drängt sich nicht auf; eine schwache Ähnlichkeit besteht allenfalls in gewissen Hindernissen, die der Vater der künstlerischen Entwicklung in den Weg legt, allerdings im Fall Selmas aus Desinteresse, was von Abraham Mendelssohn sicher

niemand behaupten würde. Es muss angenommen werden, dass die Autorin die Figur der Selma auch dort bewusst unterschiedlich zu Fanny Hensel konstruiert hat, wo trotz der historischen Distanz Parallelen möglich wären: Selma und Fanny sind in der jeweiligen Erzählzeit in unterschiedlichem Alter, gehören nicht vergleichbaren sozialen Schichten an, haben nicht dieselben künstlerischen Ambitionen, leben in anderen Familienverhältnissen (Selma hat keine Brüder, der Vater ist meist abwesend). Die beiden Geschichten gehen nicht glatt ineinander auf, ein allzu eindeutiger Identifikationsprozess wird vermieden. Dies wird durch die Wahl der zweiten Person Singular in der Fanny-Erzählung verstärkt. Zwar erzeugt dies einen im ersten Augenblick irritierend vertraulich wirkenden Ton, aber die Illusion, die Ich-Erzählerin sei 1839 in Rom dabei gewesen, entsteht nicht; vielmehr bleibt gerade durch das "du" präsent, dass die Ich-Erzählerin ihr Verhältnis zu Fanny Hensel erst zu finden versucht.

–28–

Die Fanny-Erzählung selbst basiert überwiegend auf den Ende der 1990er Jahre publizierten Quellen. Dabei vermeidet die Autorin weitgehend das Ausphantasieren von Emotionen und Gedanken der Protagonistin – wenn sie von Gefühlen spricht, dann sind es in der Regel die der Ich-Erzählerin. Hinzuerfunden werden sinnliche Vorstellungen, die die Tagebuch- bzw. Briefeintragungen plastisch werden lassen, und Episoden, die das Verhältnis zwischen Fanny und Wilhelm Hensel noch deutlicher als harmonische Künstlergemeinschaft erscheinen lassen. So liefert ein halber Satz aus einem Brief an Lea Mendelssohn (*"Vormittags beschäftigten wir uns, ich eine kleine Composition fertig zu machen, W. die letzten Striche an einem Bildchen zu thun [...]"*) den Anlass für die Beschreibung des harmonischen Nebeneinander-Arbeitens der Ehepartner, zwischen denen der Sohn Sebastian Anteil nehmend hin und her geht. Den Abschluss der Passage bildet die Beschreibung des Abends, an dem in Gesellschaft wiederum gezeichnet und musiziert wird; die Autorin komplettiert diese Abrundung des Tages mit der – hinzuerfundenen – Begebenheit, dass auch Fanny die Ergebnisse ihrer kompositorischen Tagesarbeit vorführt und dafür den Beifall ihres Gatten erhält. Der Beziehung zu Wilhelm gegenüber steht – eher angedeutet – diejenige zu Felix Mendelssohn, dessen berühmter Autorschafts-Brief auch hier zitiert, jedoch keineswegs platt als Dokument der 'Unterdrückung' gewertet wird. Schmeda zielt mit ihrer Gestaltung der Geschwisterbeziehung vor allem auf die Problematik, dass Fanny sich nicht von ihrem Bruder lösen können, sodass ihr die Unterstützung des Ehemannes bei der Verwirklichung ihrer Publikationsabsichten nur in begrenztem Maße nützen können:

"Du brauchtest das Ja-Wort nicht von Deinem Mann, sondern von Deinem Bruder." (S. 56)

–29–

Die Qualitäten des Buches liegen vor allem im Verzicht auf naheliegende Projektionen und eindeutige Wertungen, durch den das Nachdenken der Leserin über Vergleichbares und Nichtvergleichbares angeregt wird – und in der sehr gelungenen, sorgfältig recherchierten Nacherzählung der Italienreise, die sich auch dann mit Gewinn liest, wenn man mit den Sachverhalten vertraut ist.

–30–

**Liebe Schwester, lieber Bruder. Die tragische Geschichte von Fanny und Felix Mendelssohn-Bartholdy. Krimis in Dur und Moll, von Lutz Gümbel und Jochen Hering. Deutsche Grammophon 469 998-2 (2003)**

Musikgeschichtliche Kenntnisse gelten nicht unbedingt als Qualifikationsmerkmal eines Privatdetektivs. Das Büro "*Gärtner und Schmitz – Ermittlungen aller Art*" jedoch findet für mysteriöse Fälle immer wieder originelle Lösungen, weil der musikbegeisterte Kompagnon Gärtner auf sein Expertenwissen zurückgreifen kann. Im vorliegenden Fall ist der Tod zweier kurz nacheinander verstorbenen Geschwister zu klären. Parallelen zu den Biographien von Fanny Hensel und Felix Mendelssohn führen zur Aufklärung des Falles, der sich am Ende nicht als Mord entpuppt, sondern als Tod "*aus Traurigkeit*": So wie Felix Mendelssohn Bartholdy ohne seine Schwester Fanny nicht mehr weiterleben konnte, so starb auch der sechzehnjährige Kaspar, der mit seiner zwei Jahre jüngeren Schwester Katrin symbiotisch verbunden war, wenige Monate nach deren Tod an einer (ungenannten) Krankheit.

–31–

In den knapp 25 Hörspielminuten wird das Leben von Fanny Hensel und Felix Mendelssohn in ebenso unterhaltsamer wie anrührender Weise vermittelt. Sicher, man muss die Beziehung der Geschwister nicht unbedingt so sehen wie die Autoren Gümbel und Hering, die den Druck der ehrgeizigen Eltern wie auch die antisemitische Umgebung dafür verantwortlich machen, dass die Geschwister umso enger zusammengeschweißt wurden. Aber als Strategie, die HörerInnen bei ihren eigenen Erfahrungen 'abzuholen', ist diese Darstellung allemal gerechtfertigt.



Das Gewicht der Erzählung liegt auf dem Leben Fannys – es ist vor allem ihr Unglück über die verwehrte professionelle Laufbahn, das thematisiert wird. Dabei werden geschickt Zitate aus Briefen einmontiert, die mit Rücksicht auf das jugendliche Publikum zuweilen behutsam verändert werden, ohne ihre historische Aura einzubüßen. Natürlich tauchen die berühmten Zitate aus Abrahams Briefen auf, ebenso wird die Tatsache herausgestellt, dass Fannys erste Publikationen unter dem Namen ihres Bruders herauskamen; vermieden wird jedoch ein anklagender Tonfall. Und wenn auch die Aussage "*Eine Frau, die Musikerin von Beruf wird, in dieser Zeit – undenkbar!*" in dieser Schärfe unhaltbar ist (übrigens praktisch der einzige sachliche Einwand, der gegen den Text zu erheben wäre), so weckt das Hörspiel zumindest ein Bewusstsein für die Problematik, die ja nun einmal bestand. Fanny Hensel wird nicht zum 'unterdrückten' Opfer stilisiert, aber dass sie – bei gleichen Voraussetzungen im Hinblick auf Begabung und Ausbildung – nicht annähernd dieselben Möglichkeiten zur Verwirklichung ihrer musikalischen Lebenspläne hatte, das wird den jugendlichen Hörer(innen) deutlich, ohne dass sich auch nur einen Moment lang das Gefühl von 'Holzhammerpädagogik' einstellt. Insgesamt ist die Darstellung so differenziert, wie sie es in Anbetracht von Zielgruppe und Genre nur sein kann. Sehr gelungen ist auch der Einsatz der Musik, die zum Teil im Hörspiel kommentiert und niemals vollständig zur Hintergrundmusik degradiert wird, wie so oft in musikkundlichen Kinder-Hörspielen. Eine sehr gute Entscheidung ist es, auf der CD im Anschluss an das Hörspiel sämtliche dort verwendeten Stücke – zu gleichen Teilen von Fanny Hensel (von der noch zwei *Gartenlieder* ergänzt werden) und Felix Mendelssohn – komplett aufzunehmen.

**Brigitte Richter, Frauen um Felix Mendelssohn Bartholdy. In Texten und Bildern vorgestellt, Frankfurt am Main und Leipzig: Insel 1997**

***Frauen um Felix. Vortragsreihe Frühjahr 2002*, hrsg. von Veronika Leggewie, Bell: Top music 2002**

Die beiden abschließend zu kommentierenden Bücher stellen nicht Fanny Hensel, sondern ihren Bruder Felix Mendelssohn Bartholdy in den Mittelpunkt, wenngleich dieser selbst gar nicht behandelt wird – es ist ein etwas angestaubtes heroengeschichtliches Konzept, Personen unter einem Buchdeckel zu versammeln, nur weil sie aus dem Um-

feld eines 'Meisters' stammen. Denn nur dies ist es, was die porträtierten Persönlichkeiten verbindet – und ihr Geschlecht. Wenn nicht gerade Felix Mendelssohns Frauenbild thematisiert wird – und darum geht es in keinem der beiden Bücher –, dann ist die Beschränkung auf Frauen nichts als ein Zufallskriterium (das dem 'Megatrend Frauen' geschuldet sein mag). Wie wäre es mit einem Buchprojekt über 'Menschen, deren Vorname mit J beginnt, um Felix'?

–35–

Zufall hin, Heroengeschichte her – es ist erfreulich, etwas über Persönlichkeiten zu erfahren, deren Namen bei der Beschäftigung mit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer wieder begegnen. Und vielleicht regt der eine oder andere Beitrag auch zu einer näheren wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Betreffenden an. Das Büchlein von Brigitte Richter erzählt ansprechend und kenntnisreich von nicht weniger als 25 Frauen, größtenteils Randfiguren der Musikgeschichte, die gleichwohl einiges Interesse für sich beanspruchen können. Über Sängerinnen wie etwa Livia Frege, Henriette Grabau, Clara Novello oder Sophie Schloß, alle auch aus dem Umfeld Clara Wiecks und Robert Schumanns bekannt, gab es bislang wenig zu lesen, ebenso über die Pianistin Henriette Voigt oder über Rebecka Mendelssohn-Dirichlet, die stets im Schatten der berühmten älteren Geschwister stand. Schon gar nicht kannte man die Porträts all der vorgestellten Frauen, die in wunderschöner Qualität jedem Beitrag beigegeben wurden. Leider behält die Autorin für sich, wie sie an ihre biographischen Informationen gelangt ist, und leider stimmt auch einiges nicht – etwa, dass die Königin der Nacht zu den großen Rollen Jenny Linds zählte oder dass Pauline von Schätzel Meyerbeer "*als Alice in der Berliner Vorstellung seiner Oper Die Hugenotten*" (S. 59) beeindruckt habe – Alice ist eine Figur aus *Robert le diable*. Irritierend ist die Angabe, Queen Victoria habe ein "*Lied mit dem Textbeginn 'Schöner und schöner' von Mendelssohns Schwester Fanny*" (S. 126) gesungen – als sei es eine unüberwindliche Schwierigkeit, dieses Lied zu identifizieren. Es handelt sich um *Italien*, eines der von Felix unter seinem Namen (als op. 8 Nr. 3) herausgegebenen Lieder, die die Autorin an anderer Stelle selbst erwähnt.

–36–

Veronika Leggewie informiert in ihrem Vorwort darüber, dass sie zu der Themenstellung ihrer Koblenzer Vortragsreihe durch Brigitte Richters Buch angeregt worden sei, und verzichtet auf weitere konzeptionelle Überlegungen. Auch auf eine Revision der Vorträge für die Drucklegung wurde offenbar verzichtet, und so sind die Beiträge nur bedingt zitierfähig. Wenn Tilmann Koops in seinem Beitrag über Rahel Varnhagen indirekte Zitate nach populärwissenschaftlichen Quellen bringt (statt nach den nicht ge-

rade unzugänglichen Editionen der Briefe und Schriften Varnhagens oder Humboldts) und es nicht einmal für die Formel "zit. n." reicht, wenn in Beatrix Borchards Beitrag Literaturangaben fehlerhaft oder unvollständig sind (sogar im Fall eines von ihr selbst herausgegebenen Titels), wenn man in Kerstin Sieblists Beitrag über Sängerinnen überhaupt raten muss, woher die Zitate stammen, dann ist unübersehbar, dass sich diese Texte nicht an ein wissenschaftliches Publikum richten. Was man bedauern kann, denn insbesondere einige der von Monika Schwarz-Danuser (über Delphine von Schauroth und Cécile Mendelssohn Bartholdy) und Beatrix Borchard (über das Verhältnis Clara Schumann – Felix Mendelssohn) mitgeteilten Fakten und Überlegungen waren bislang noch nicht publiziert. Bleibt zu hoffen, dass dies noch in anderem Rahmen und mit größerer Sorgfalt nachgeholt wird – und dass Ute Büchter-Römer dann nicht noch einmal behauptet, Fanny Hensels *Abschied von Rom* nehme "den Tristan-Akkord Richard Wagners vorweg [...], immerhin fast dreißig Jahre bevor dieser Beginn des Musikdramas dem Bayreuther Komponisten einfällt" (S. 89), denn erstens ist ein Doppeldominantseptakkord auf der tiefalterierten Quinte noch kein "Tristan-Akkord", und zweitens ist dieser keinem "Bayreuther Komponisten" eingefallen...