

*Hindemith-Interpretationen*, Bern 2007) zufolge scheint erst die starke Lockerung dieser Syntaxregeln eine adäquate Vertonung zu ermöglichen. Aus der germanistischen Sicht Schrumpfs dagegen ist Hölderlins Lyrik gerade durch eine taktmetrische Analyse adäquat beschreibbar. Dies verweist auf eine grundlegende Übersetzungsproblematik zwischen sprachlichem und musikalischem Rhythmus: Das Metrum steht in der Musik unter einem (für den Einzeltakt strikten und für die Taktgruppe erst mit Riemann absolut gesetzten) Postulat der gleichen Gruppengröße, aber diese verlangt nicht eine prosodisch gleiche Ausfüllung (dieselbe Taktvorgabe kann einen Trochäus oder Anapäst rhythmisch abbilden). In der versmetrischen Taktanalyse dagegen erzeugt jeder Hexameter notwendig zunächst einmal eine Sechstaktgruppe, deren Einzeltakte aber umgekehrt keinerlei Postulat der gleichen Gruppengröße mehr erfüllen müssen, sodass eine Taktabfolge entsteht, die in der Musik permanente Taktwechsel implizieren würde. Somit – und dies ist das Paradox – ist der „unkomponierbare“ Hexameter in der Germanistik (auch durch seine Beschränkung auf initialbetonte Versfüße) sinnvoll mit einem musikalischen Taktgerüst analysierbar: „Um in vorliegenden Elegienversen die um 1800 gültigen Hexameter- und Pentameter-Versmaße aufzufinden und zu einer primär taktmetrisch orientierten Rezitation zu gelangen, muss man die verfügbaren Silben jedes einzelnen Verses auf jeweils sechs Takte aufteilen. Dies gelingt am besten, indem zunächst betonte Silben identifiziert werden, die an den Taktanfängen stehen.“ (S. 115) Die Probleme der musikalischen Umsetzung beginnen also dort, wo durch das Reimprinzip strophischer Melodien und das Periodenprinzip symmetrischer Gruppenlängen die Verstakte in der musikalischen Syntax nicht gut abgebildet werden können, obgleich diese prosodisch ungebunden ist.

Schrumpf geht auch darauf ein, wie moderne musikalische Takterfahrungen und eine poetologische Antikenrezeption nach 1800 Konflikte zwischen einer qualitativ-intentionalen und einer quantifizierend-phänomena-

len Metrumauffassung erzeugen mussten (S. 79ff.). Vor allem jedoch werden übliche sprachrhythmische Gegenakzent-Typen wie Enjambements oder Satzäsuren in der Versmitte ausführlich beschrieben und auf ihre performativen Konsequenzen hin befragt: „Daktylisch überspielte (Teil-)Satzfugen sind in gewisser Hinsicht eine Umkehrung des Enjambements (wo die Syntax zum Weiterlesen animiert und der Verswechsel zum Verweilen anhält): Hier findet der Teilsatz im Versinneren sein Ende und der Vers eilt gerade daktylisch voran.“ (S. 178). Es wäre spannend zu überprüfen, wie solche Beobachtungen auf die Relation musikalischer Vertonungen zur jeweiligen Gedichtvorlage übertragbar sind. Auch hier besteht eine Übersetzungsproblematik: Sprachrhythmisch werden strukturell differente Akzente wie der unabhängig vom Metrum bestehende Wortakzent performativ durch einen Sprecher dargestellt, in der Musik dagegen kann das Fehlen solcher metrumunabhängiger Akzentqualitäten durch die Präsenz mehrerer metrischer Ablaufschichten ausgeglichen werden (die überspielte Satzäsur wird also im Gedichtvortrag notwendig vom Sprecher abgebildet, aber in der Musik nicht notwendig vom Sänger). Die Bedeutung der vorliegenden germanistischen Arbeit liegt aus musikwissenschaftlicher Perspektive also darin, dass Differenzen von Sprache und Musik implizit dadurch zur Sprache kommen, dass musikalische Analysekatégorien zur Beschreibung poetischer Texte wieder explizit hinzugenommen werden.

(Juli 2012)

Julian Caskel

*DEAN CÁCERES: Das Echte und Innerliche in der Kunst: Der Komponist, Dirigent und Pädagoge Woldemar Bargiel (1828–1897). Ein Beitrag zur Musikgeschichte des „unbekannten“ 19. Jahrhunderts. Göttingen: V & R unipress 2010. 454 S., Abb., Nbsp. (Abhandlungen zur Musikgeschichte. Band 17.)*

Mit seiner nunmehr in Buchform erschienenen Göttinger Dissertation legt Dean Cáceres eine umfassende, zu einer Neubewer-

tung ihres Gegenstands einladende Studie über Leben, Wirken und Werk von Clara Schumanns Halbbruder Woldemar Bargiel vor. Die Grobeinteilung der Arbeit in die zwei Teile „Biographische Studien“ und „Analytische Studien“ ist primär pragmatisch motiviert. Denn obwohl der Autor in der Einleitung betont, „eine deutliche und weitgehende Trennung von Biographie und Werkanalyse“ (S. 4) anzustreben, relativiert er zu Recht in einer Anmerkung, die „problemgeschichtlich orientierte Werkanalyse“ müsse durch „eine biographische Hermeneutik auf der Grundlage zeitgenössischen Quellenstudiums“ (S. 5, Fußnote 4) ergänzt werden. In der Tat finden sich im biografischen Teil etliche Hinweise zu Entstehung und Stellenwert einzelner Werke, und im analytischen Teil mangelt es nicht am Einbezug biografischer Gegebenheiten, deren Berücksichtigung für Verständnis und Würdigung einzelner Werke unentbehrlich ist.

Im biografischen Teil, der unter gelegentlicher Verdichtung der Darstellung zu thematischen Schwerpunkten (betreffend z. B. Bargiels Verhältnis zu Schumann, Bargiels Verleger, Bargiel als Bearbeiter und Herausgeber) weitgehend chronologisch verfährt, werden die biografischen Fakten eingebettet in ihren sozial-, mentalitäts-, institutions- und kulturgeschichtlichen Zusammenhang. Die schwierige familiäre Ausgangssituation und die Verhältnisse in den Musikstädten Berlin und Leipzig in den 1840er und 1850er Jahren werden ebenso beleuchtet wie die für Bargiel wenig befriedigenden Zustände am Kölner Konservatorium während der Dauer seiner dortigen Anstellung (1859–1865) in der mittleren Hiller-Zeit. Es wird deutlich, wie Bargiel sein sorgsam gehütetes Selbstbild als Komponist aus Berufung, der nebenbei seinen Lebensunterhalt verdient, mit seiner Anstellung als Musikdirektor in Rotterdam (1865–1874) zu revidieren gezwungen ist, indem seine Arbeitskraft zunehmend von seinen Pflichten als Organisator, Interpret und Repräsentant des Rotterdamer Musiklebens absorbiert wird. Im letzten Abschnitt seines Lebens als Theorielehrer an der Königlichen Musikhochschule in Berlin (1874–1897), so gelingt es dem Autor

überzeugend darzulegen, gerät Bargiel in den Einflussbereich kulturpolitischer Rivalitäten, aus denen er sich in zunehmender Isolation herauszuhalten trachtet und deshalb umso mehr ihr Opfer wird. Die kompositorischen Ambitionen der jungen Jahre sind einem gelegentlich zur Bitterkeit neigenden Überlebenspragmatismus im akademischen Lehramt gewichen. Folgerichtig schließen die „Biographischen Studien“ mit einem Abschnitt über Bargiels „pädagogische Wirkung“.

Die „analytischen Studien“ beginnen mit einer grundlegenden Reflexion über die Kategorien der frühen Rezeptionsgeschichte. Paradigmatisch wird Max Chops Artikel über Bargiel von 1890 herangezogen, dessen Urteil, Bargiel sei ein „Epigone“, vielfach ungeprüft in spätere Lexikonartikel und Aufsätze übernommen wurde. Weiterhin werden Bargiels öffentliche Äußerungen über den „Fortschritt in der Musik“ diskutiert. Diese Reflexionen sind Voraussetzung für Cáceres' analytischen Zugriff auf die Werke Bargiels, in dem der Autor um eine angemessene Integration der historischen Voraussetzungen von Bargiels Kompositionen bemüht ist. Vielfach werden wieder zeitgenössische Rezensionen zur Erläuterung der analytischen Befunde herangezogen. Auch intertextuelle Bezüge zu Werken von Mendelssohn, Schumann u. a. werden herausgearbeitet und ihrem Stellenwert nach gewürdigt. Dabei fördert Cáceres auch Überraschendes zu Tage, etwa die Affinitäten von Brahms' Klarinettenquintett h-Moll op. 115 von 1891 zu Bargiels drei Jahre zuvor entstandenem Streichquartett d-Moll op. 47 (S. 326 ff.). Direkte Einflussnahmen Schumanns durch Ratschläge, die konkrete Werke betreffen, werden ebenso thematisiert wie die kompositorische Gestaltung tangierende hermeneutisch-analytische Leitbegriffe, etwa der des „romantischen Humors“, des „Volkstons“ oder der „Arabeske“. Als Leitfaden zieht sich durch die analytischen Betrachtungen die immer wieder berührte Frage, inwieweit der von Max Chop und anderen erhobene Vorwurf des Epigontums triftig ist. Die Antwort fällt, wie nicht anders zu erwarten, nach Gattungskontext und Entstehungszeit differenziert aus.

Getrübt wird das rundum positive Bild, das die Lektüre dieser Studie hinterlässt, allenfalls durch einen etwas zu sorglosen Gebrauch von Epochenetiketten. So ist die „Romantik“ allzu häufig zur Stelle, Franz Schubert wird zum „Neuromantiker“ (S. 310) erklärt. Auch einige ärgerliche Lapsus sind zu beklagen, so wird etwa der Mendelssohn-Schüler und Schumann-Freund Johannes Joseph Hermann Verhulst konsequent mit dem Rufnamen „Hermann“ belegt (S. 42, 53, 76), obwohl doch in den einschlägigen Quellen von Johannes Verhulst die Rede ist; Schumanns Todestag wird auf den 29. Juli 1855 (S. 43) verlegt; aus einem Werk von Bargiel wird „Beethovens Psalm op. 25“ (S. 99), dafür wird Schumann die Komposition des *Elegischen Gesangs* op. 118 (S. 102, 103) untergeschoben. Schumann widerfährt ebenfalls die Ehre, neben der *Genoveva* eine zweite Oper *Julius Caesar* (S. 216) komponiert zu haben. Auch war bisher unbekannt, dass Mendelssohn „Psalmessen“ (S. 383) komponiert hat und dass Theodor Körner (1791–1813) – und nicht dessen Vater Christian Gottfried Körner (1756–1831) – ein Freund Friedrich Schillers war (S. 403, Anm. 675). Einiges mehr wäre anzufügen. Alles in allem jedoch ist Dean Cáceres eine Studie gelungen, die in der Breite ihrer methodischen Mittel, in der Scharfsinnigkeit ihrer musikalischen Analysen und auch – mit den genannten Einschränkungen – in der Präzision ihrer sprachlichen Darstellung ihresgleichen sucht. Ein Personenregister erleichtert die Benutzung der umfangreichen Arbeit (ein Werkregister fehlt leider), und ein über die Homepage des Verlages abrufbares Werkverzeichnis ergänzt sie.

(August 2012)

Bert Hagels

*An den Rhein und weiter. Woldemar Bargiel zu Gast bei Robert und Clara Schumann. Ein Tagebuch von 1852. Hrsg. von Elisabeth SCHMIEDEL und Joachim DRAHEIM. Sinzig: Studio Verlag 2011. 114 S., Abb. (Schumann-Studien. Sonderband 6.)*

Als Ergänzung zu ihrer zweibändigen monumentalen Dokumentarbiografie der Fami-

lie Bargiel aus dem Jahr 2007 haben die beiden Herausgeber nun dieses schmale Bändchen mit Woldemar Bargiels Tagebuch während eines Besuchs bei Clara und Robert Schumann in Düsseldorf in die Öffentlichkeit entlassen. Ein kurzes Vorwort stellt den Autor Woldemar Bargiel (1828–97) vor, führt in dessen Beziehungen zur Familie Schumann ein und erläutert die Situation vor Beginn der Reise. Das Tagebuch umfasst den Zeitraum vom 16. Juli 1852, dem Tag der Abreise Bargiels aus Berlin, bis zum 13. August 1852, dem Tag der gemeinsamen Abreise nach dem Seebad Scheveningen bei Den Haag. Ergänzt wird der Text des Tagebuchs durch einen Auszug aus Bargiels Reisenotizbuch vom 13. bis zum 17. August, welcher den Aufenthalt in Scheveningen umfasst. Im Unterschied zum ausführlichen Reisetagebuch sind Bargiels stichwortartige Reisenotizen bereits (vollständig) in der oben erwähnten Dokumentarbiografie veröffentlicht worden. Jedem Tagebucheintrag Bargiels folgen die unter dem jeweils gleichen Datum zu findenden Notizen Robert Schumanns in den Haushalt- bzw. Tagebüchern der Familie Schumann. Das ist ein glücklicher Einfall, denn auf diese Weise können die umfangreicheren Einträge Bargiels auch als perspektivisch ergänzende Erläuterungen zu Schumanns sehr knappen Tagebucheinträgen gelesen werden. Überhaupt stellt die Edition des Textes einen für eine Lesausgabe ausgezeichneten Kompromiss zwischen Ansprüchen der Lesbarkeit und solchen der philologischen Genauigkeit her. Der Text erscheint in diplomatisch genauer Übertragung, ohne durch diakritische Zeichen zu sehr belastet zu sein. Dem Text als Fußnoten unmittelbar beigegebene inhaltliche Anmerkungen sind auf das für das Verständnis des Textes notwendige Minimum beschränkt; ein kommentiertes Personen- und Werkregister hilft bei weiterem Informationsbedarf.

Bargiels Tagebuchaufzeichnungen sind in mancherlei Hinsicht aufschlussreich. Zum einen ist zweifellos das Charakterbild, das Bargiel unabsichtlich von sich selbst zeichnet, von hohem Interesse: ein schüchterner junger Mann, der sich in weiblicher Gesellschaft