

„Der Zauber Ihrer Anmuth u. Ihrer Begabung, Ihre spontane Sympathie für mich, [verlieh] dieser Vergangenheit den lieblichsten Schein. Wir waren Beide fremd in der preussischen Hauptstadt, waren uns dessen nicht bewusst, aber wir zauberten uns durch unser gegenseitiges Mitfühlen eine Heimath für sich“ (S. 334).

Einige Kleinigkeiten fallen angesichts der Fülle des präsentierten Materials nicht sonderlich ins Gewicht: So fehlt das Buch von Bernd Buchner in der Literaturliste, und die ersten 15 Briefe Cosimas aus der Edition der Briefe an Daniela von Bülow, die 1933 publiziert wurden, widersprechen der Aussage, wonach keine Briefe von ihr, die von vor 1870 stammen, je veröffentlicht wurden.

(Mai 2014)

Eva Rieger

*Rethinking Hanslick – Music, Formalism, and Expression.* Hrsg. von Nicole GRIMES, Siobhán DONOVAN und Wolfgang MARX. Rochester: University of Rochester Press/Woodbridge: Boydell & Brewer Limited 2013. 360 S., Nbsp.

Nachdem schon Nicholas Cook für die gesamte Musik und Tia DeNora zumindest für ihre soziologische Analyse ein erkenntniskritisches Überdenken propagierten, gelangt mit Eduard Hanslick nun eine zentrale Figur ihrer ästhetischen Reflexion an die Reihe. Neue Aspekte zeitigt dieses von der bekannten Spannung zwischen dem unentwegt überarbeiteten Traktat *Vom Musikalisch Schönen* und Hanslicks feuilletonistischen Arbeiten getragene „Rethinking“ jedoch nur punktuell: So zeigt James Deaville einleitend, wie die Rezeption sich sukzessive auf das Zerrbild eines altfränkischen Formalisten verengte, das erst auf den Tiefpunkt des Dritten Reiches folgende Rehabilitationsversuche zaghaft zu modifizieren vermochten. Anthony Pryer unterstreicht den bleibenden Einfluss der Kasuistik und Beweisführung auf den Stil des gelernten Juristen, während

Fred Everett Maus die Einbeziehung der Figur des Komponisten in Hanslicks von der Konzeption und Perzeption geistfähigen Materials bestimmte Ästhetik problematisiert, die Felix Wörner sodann einem Vergleich mit den Theorien des Prager Herbart-Schülers Otakar Hostinský unterzieht. Dieser stärkt nicht nur die Rolle des Interpreten bei der Herstellung des Kunstwerks, sondern tritt mit dem implizit auf Gemütsbewegungen zurückverweisenden Moment der „Stimmung“ auch für eine gleichberechtigte Vereinigung der souveränen Kunstformen Musik und Poesie ein.

Gleich zwei Beiträge gelten dem sich im Zuge der Wagner-Polemiken wandelnden Verhältnis Hanslicks zu den Walzern und Operetten der Strauß-Familie, deren Erfolg nicht nur gattungsgeschichtliche, sondern auch soziale Grenzen in Frage stellt. Während Chantal Frankenbach auf den biographischen Widerspruch zur dem Tanz ablehnend gegenüberstehenden Position des Traktats verweist, führt Dana Gooley in diese Ambivalenz das von den Wiener Liberalen ebenso beförderte, wie insgeheim gefürchtete Moment des gesellschaftlichen Aufstiegs ein. Genau hier verorten David Brodbeck und Nicole Grimes zwei Vertreter des musikalischen Establishments. Eine einst von Max Graf kolportierte Goldmark-Sottise des alten Brahms blieb Brodbeck dabei wohl unbekannt, doch bestimmt deren ungeschützter Antisemitismus auch das Umfeld seines Beitrags: Das noch in Konzertouvertüren des Kantorensohns aus Keszthely gelegentlich hervortretende orientalisch-exotistische Kolorit verglich Hanslick in der *Königin von Saba* mit dem seit Wagners „Judentum“-Aufsatz überaus heiklen Topos des Synagogalgesangs, was ihm die vorbehaltlose Einordnung Goldmarks in den klassisch-romantischen Kanon erschwerte. Als Resultat eines bildungsbürgerlichen Humanismus stellt Nicole Grimes hingegen Brahms' Goethe-, Schiller- und Hölderlin-Vertonungen heraus. Hanslicks durchweg positive Kriti-

ken dieser in ihren orchestralen Schlusstakten die Textaussage modifizierenden Werke werden von der (An)Erkennung einer musikalischen Argumentationsstrategie geprägt, die das Primat einer gleichsam autopoetisch kommunizierenden Instrumentalmusik im Detail differenziert.

Lauren Freede stellt die Autobiographie *Aus meinem Leben* in den Kontext der Memoirenliteratur und Künstlernovellen des 19. Jahrhunderts, betont dabei aber zugleich die emphatische Selbstverortung ihres Autors in der Welt der Beamten, Besitz- und Bildungsbürger. Dass Hanslick, wie Marion Gerards beklagt, trotz (oder wegen?) einer auch in seinen Kritiken leicht nachweisbaren Gender-Metaphorik die Anfänge der österreichischen Frauenbewegung ignorierte, erscheint dabei von geringerem Interesse als die bedrohliche Nähe der vergilbten Terminologie zu der von ihm theoretisch bekämpften emotional-pathologischen Musik-Perzeption. Hanslicks in ihrer diskursüberschreitenden Bedeutung ungleich weiterreichenden Organismus-Metaphern widmet sich Nina Noeske in einem der wohl gelungensten und thematisch breitesten Beiträge des Bandes, der nur von den aktuellen begriffsgeschichtlichen Debatten zur Kulturalisierung physikalischer und biologischer Termini leider keine (fachübergreifende) Notiz nimmt.

Die letzten drei Artikel führen auf die publizistischen Kampfplätze des späten Hanslick zurück: Timothy R. McKinney greift den in der Sphäre subkutaner Anspielungen (die Mörike-Vertonung „Abschied“ bzw. der Schlussdialog in *Aus meinem Leben*) ausgeprägten Konflikt zwischen dem liberalen Kritikerpapst und Hugo Wolf, dem polemischen Jung-Rezensenten wider Willen auf. David Larkin beschäftigt sich mit dem zweiten Frühling der Hanslicks ästhetischen Prämissen widerstrebenden Symphonischen Dichtung in den 1890er Jahren. Jenen Zug zur „Hässlichkeit“, die Hanslick dem jungen Richard Strauss sarkastisch als ein musikalisch-

sches Talent attestiert, lastet der enttäuschte Kritiker im Falle des ihm ungleich näher stehenden Dvořák vor allem dessen literarischen Vorlagen an. David Kasunics Beitrag zu Hanslicks Mahler-Kritiken führt in einem kulturhistorischen Kaleidoskop verschiedene Motive wie die persönliche Bekanntschaft des Kritikers mit Hector Berlioz, seine Bewunderung für den Interpreten Mahler, aber auch die explosive Mischung von Wagnerismus und Antisemitismus zusammen, um in der entscheidenden historiographischen Pointe zu scheitern. Die These, dass Hanslick Mahlers Orchesterlieder durch den Verweis auf Berlioz'sche Vorbilder vor dem Vergleich mit Wagners von dem gemeinsamen Gegner Felix Mottl instrumentierten Wesendonck-Liedern zu schützen sucht, übergeht nicht nur den für Mahler ausschlaggebenden poetisch-szenischen Charakter der Wunderhorn- und Gesellen-Texte. Er lässt auch die sich für eine solche Analogie weitaus offensichtlicher anbietenden Rückert-Vertonungen unberücksichtigt, die in Wien ein halbes Jahr nach Hanslicks Tod zur Uraufführung gelangten.

Mit sichtlichem Besitzerstolz erzählte Reinhold Brinkmann einmal von den in der Universitätsbibliothek von Harvard über Generationen zusammengetragenen Bücherwänden, die sich allein mit Wien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beschäftigen. Unwillkürlich fühlt man sich bei der Lektüre des Bandes, dessen Fußnoten als ständigen und steinernen Gast Carl Schorskes Standardwerk *Fin-de-Siècle Vienna* anführen, an einen solchen Sammeleifer erinnert, der übergreifende Perspektiven durch die Liebe zum (kultur)historischen Detail freilich erdrückt: Weder wird im Zeitalter einer blühenden Interpretationsforschung die von Hanslick als „eine der folgenreichsten Spezialitäten unserer Kunst“ beschriebene „Spaltung der Musik in Komposition und Reproduktion“ aufgegriffen, noch finden sich Verweise auf aktuelle, die formale Perzeption des „Musikalisch Schönen“ auf-

greifende neuro-psychologische Debatten. Doch auch auf sich mit Zeitgenossen Hanslicks aufdrängende Vergleiche, etwa mit dem – musikalische Emotionen aus dem (unterbewussten) Eindruck von „beautiful objective forms“ ableitenden – Protopsychologen Edmund Gurney oder mit Konrad Fiedlers Theorie einer selbstreferentiellen, „spezifisch künstlerischen“ Formen- und Bildersprache wartet man vergeblich. Es bleibt trotz des eher eng gesteckten kultur- und kompositionshistorischen Bezugsrahmens somit ein Band mit mehreren lesenswerten Beiträgen anzuzeigen, der deutschsprachige Leser durch die Verbannung sämtlicher Originalformulierungen in Endnoten allerdings zu einer ebenso unvermeidlichen wie melancholischen Blätterorgie nötigt.

(Oktober 2014)

Tobias Robert Klein

*Geschichte der Kirchenmusik in 4 Bänden. Band 3: Das 19. und frühe 20. Jahrhundert. Historisches Bewusstsein und neue Aufbrüche. Hrsg. von Wolfgang HOCHSTEIN und Christoph KRUMMACHER. Laaber: Laaber-Verlag 2013. 398 S., Abb., Nbsp. (Enzyklopädie der Kirchenmusik. Band 1/3.)*

*Geschichte der Kirchenmusik in 4 Bänden. Band 4: Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts und die Herausforderungen der Gegenwart. Hrsg. von Wolfgang HOCHSTEIN und Christoph KRUMMACHER. Laaber: Laaber-Verlag 2014. 376 S., Abb., Nbsp. (Enzyklopädie der Kirchenmusik. Band 1/4.)*

Band 3 des zweifellos äußerst ambitionierten Projekts *Geschichte der Kirchenmusik* besteht aus zwei Teilen, die mit ‚Zwischen ‚Romantik‘ und ‚Historismus‘: Das 19. Jahrhundert‘ und ‚Die Zeit der Umbrüche und Bewegungen (ca. 1900 bis 1945)‘ überschrieben sind.

Leider ist es nicht mehr die Regel, das Verfassen von musik- oder gattungsgeschichtli-

chen Überblicken, wie sie z. B. Friedhelm Krummacher, Wolfgang Steinbeck u. a. innerhalb des ebenfalls im Laaber-Verlag erschienenen *Handbuchs der musikalischen Gattungen* vorgelegt hatten, einem einzigen Verfasser anzuvertrauen. Der – aufgrund der zunehmenden Spezialisierung natürlich verständliche – Rückgriff auf ein Autorenteam hat in der Regel und häufig unvermeidbar zur Folge, dass die einzelnen Artikel mehr oder weniger unverbunden nebeneinander stehen, es zu unnötigen Doppelungen kommt und mitunter sogar neue Fragen entstehen. So hinterlässt der den dritten Band der *Geschichte der Kirchenmusik* eröffnende Text („Politische, geistes- und kirchengeschichtliche Entwicklungen“) von Franz Xaver Bischof den Eindruck eines bloßen Appendix, da die hier getroffenen Aussagen für den weiteren Verlauf der Darstellung überhaupt keine Rolle spielen, musikgeschichtlich nicht kontextualisiert werden. Zudem tut sich im Zusammengehen mit Friedhelm Krummachers Text („Geistliche Musik als ästhetisches Problem“), der knapp und konzis den aufkommenden Konflikt zwischen der Idee einer autonomen, instrumentalen Kunstmusik und einer umso mehr auf ihre Heteronomie verwiesenen kirchlichen (Vokal-)Musik schildert, die durchaus interessante Frage auf, ob die These Bischofs, „in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ sei es „in engster Verbindung mit der geistesgeschichtlichen Wende der Romantik allenthalben zu einem Aufschwung kirchlichen Lebens“ (S. 13) gekommen, nicht in einem gewissen Gegensatz steht zu der von Krummacher festgestellten Verlagerung geistlicher Musik in den Konzertsaal und der Etablierung der sogenannten „Kunstreligion“, die Transzendenzerfahrungen auch in außerkirchlicher Musik möglich erscheinen ließ.

Die Beiträge von Konrad Klek und Ilsabe Seibt haben liturgisch-gottesdienstliche und hymnologische Fragen zum Inhalt, Stefan Klöckner gibt einen Überblick zur „Weiterentwicklung des gregorianischen Reper-