

danken, versucht, die editorische Arbeit ganz oder weitestgehend alleine zu schultern, was angesichts der Masse des Materials und der Komplexität vieler Zusammenhänge kaum oder nur in langjähriger Detailarbeit möglich ist. Als Leseausgabe mit weiter Verbreitung taugt das Buch – eben weil es sich nicht um *Briefwechsel* handelt – wenig. Forscher kennen viele der Briefe aus älteren Ausgaben, deren Textmasse Steil (gelegentlich mit minimalen Korrekturen) übernimmt.

Insgesamt zeigen die Briefe Levis innere Größe, seinen künstlerischen Spürsinn und seinen (übrigens auch von Anna Ettlinger hervorgehobenen) Witz. Erheiternd, wie er – dem Geschmack der Zeit folgend – einen Komponisten wie Gluck einschätzt, den er nach langer, krankheitsbedingter Pause zu dirigieren hat: Er beginne „wie ein Rekonvalescent mit einer Hühnersuppe“ (S. 292). Wie nobel und selbstkritisch Levi sein konnte, zeigt unter anderem der Kontakt zum jungen Richard Strauss, den er trotz dessen Antisemitismus und Intrigen förderte und über dessen Musik er 1899 schreibt: „...die Strauss'schen Combinationen vermag ich weder in rhythmischer, noch in klanglicher Beziehung mit meinem inneren Ohr zu fassen. Es geht mir damit wie Zeltern mit Beet[hoven] und Weber, nur daß ich nicht kritisiere und schimpfe, sondern mein eigenes Unvermögen bedaure. Es ist ja möglich, daß die Musik, als unsere jüngste Kunst, noch immer in der Entwicklung begriffen ist, und es wäre Vermessenheit, ihr vorzuschreiben, wo die Grenze ihres Ausdrucksvermögens liegt; ebenso ist es möglich, dass Strauss diese Grenze wieder bedeutend nach vorwärts geschoben hat“ (S. 407f.).

(Juli 2015)

Stephan Mösch

*KNUD BREYER: Komponierte Geschichte. Johannes Brahms' spätes Klavierwerk und die Idee eines historisch-systematischen Gattungskompodiums. Sinzig: Studiopunkt-Verlag 2014. Teil 1: Text, 443 S. Teil 2: Noten, 128 S. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Band 16.)*

An das späte Klavierschaffen von Johannes Brahms knüpfen sich Fragen, die das historische Brahmsbild und den kompositionsgeschichtlichen Ort des Komponisten betreffen: Anders als bei den Symphonien beispielsweise hat Brahms – nach seinen frühen Klaviersonaten op. 1, 2 und 5 – für das Klavier zu zwei Händen nicht mehr auf die „klassische Sonate“, sondern auf ein frühromantisches Genre, das lyrische Klavierstück, zurückgegriffen. Hier entwickelte er, so sah es Arnold Schönberg später, noch einmal in intensiver Weise die Möglichkeiten „entwickelnder Variation“, die in der Historiographie und im Selbstbild Schönbergs das Verbindungsmoment zur Dodekaphonie des 20. Jahrhunderts bildete.

Diese Konstruktionen um Brahms' spätes Klavierwerke zu analysieren und einen eigenen, davon befreiten Zugang zu den Stücken zu finden, ist das Ziel von Knud Breyers Dissertation (vgl. z. B. S. 22). Er setzt das Klavier-Spätwerk bei den *Acht Klavierstücken* op. 76 (erschienen 1879) und den *Zwei Rhapsodien* op. 79 (1880) an, also bei Werken des 46- bzw. 47-Jährigen, obwohl er an anderer Stelle das Spätwerk im engeren Sinne überzeugender erst mit der Vierten Symphonie op. 98 (erschienen 1886) beginnen sieht (S. 23). Der methodische Grund dafür liegt im zweiten Teil des Buchtitels begründet: Breyer setzt einen zweiten Hauptfokus – außer auf die Klavierstücke selbst – auf den Versuch einer Konstruktion des Brahms'schen Gesamtœuvres als „Gattungskompodium“. Brahms habe „auf das Abfassen von theoretischen Traktaten [...] verzichtet“ und es stattdessen auf die „Ausarbeitung eines Gattungskompodiums einer

ebenso übersichtlichen und einfachen wie systematischen und umfassenden Möglichkeit der Verbindung von historischer Entwicklung und origineller Fortentwicklung“ abgesehen (S. 405). Diese Hypothese geht natürlich weit über das Thema des späten Klavierwerks hinaus. Deshalb enthält die umfangreiche Arbeit – nach einem ersten Kapitel über die Brahms-Bilder unterschiedlicher Rezeptionszusammenhänge – zunächst einen knapp 100 Seiten umfassenden Überblick (Kapitel II) über verschiedene Aspekte aus Brahms' Leben und Werk, die als Belege für diese Grundthese dienen können: Geschichtsbewusstsein repräsentiert durch das Sammeln von Büchern und Notenquellen in einer Bibliothek, Brahms als Editor, Brahms' Weg zur Sonate und Symphonie, Brahms und Beethoven sowie eine Einführung in das jeweilige Innovationspotential, das Brahms in die „klassischen“ Gattungen und Typen Sonatensatz, Symphonie, Konzert, Lied und Variationenwerk implementiert habe. Es folgt Kapitel III A, in dem unter einem „systematischen Ansatz“ die Werke op. 76, 79, 116, 117, 118 und 119 untersucht werden. Dazu zählen jeweils ein Abriss zur Entstehungsgeschichte, Quellenlage und Rezeptionsgeschichte („Anmerkungen zur Ästhetik des späten Klavierwerks“), dann auf knapp 80 Seiten eine Systematisierung der einzelnen Stücke nach spezifischen Formanlagen sowie eine Analyse spezieller satztechnischer Phänomene. Überleitende Funktion hat das Unterkapitel „Vor- und Rückblenden im späten Klavierwerk als opusübergreifendes motivisches Netzwerk“ (S. 313–326), in dem Breyer versucht – wie auch schon unter den anderen Kriterien – paarbildende Entsprechungen zwischen den sechs Werkzyklen nachzuweisen. Die Verweishaftigkeit einer Opusmusik, die sich in Brahms' Klavier-Spätwerk zu einer engen Vernetzung innerhalb des Oeuvres ausprägt, führt zum zweiten Analysekapitel unter einem „Historischen Ansatz“ (Kapitel III B), in dem Verweise und somit historische Ver-

netzungen sichtbar gemacht werden sollen.

Alle diese Perspektiven behandelt Breyer über weite Strecken kenntnisreich und jeweils in die Materie kurz einführend. Das Outline der Arbeit (die zentrale Hypothese und die daran anschließende Gliederung) bringt aber mehrere argumentative und strukturelle Probleme: Die These „Gattungskompodium“ bedingt einerseits allgemeine Überlegungen, die mit dem Thema „spätes Klavierwerk“ nur indirekt verbunden sind. Die insgesamt aber notwendigerweise nur einführenden Überlegungen zu Symphonie und anderen Gattungen machen dann aber dennoch einen nicht unwesentlichen Teil des zusammenfassenden Schlusskapitels aus. Der Anspruch, auch die Bereiche Werkentstehungsgeschichte und Quellenlage ausführlich im Hinblick auf mögliche Erkenntnisse zur Kompodiums-These hin zu untersuchen, kann kaum erfüllt werden. Darüber hinaus wurde diese philologische Aufarbeitung in der zwar 2008 abgeschlossenen, aber erst 2014 erschienenen Dissertation – nach dem Erscheinen der historisch-kritischen Edition sämtlicher in Frage stehender Werke im Rahmen der Brahms-Gesamtausgabe durch Katrin Eich 2011 – überflüssig gemacht. Eine entsprechende Kürzung und Reduktion auf die relevanten Erkenntnisse mit Verweis auf diese und andere Publikationen hätte das Buch erheblich entlastet.

Die Analysen der sehr dichten Stücke, die in der Tat möglicherweise ein besonderes Werkzeug erfordern, um ihre Prozesse, Phänomene und Verweise angemessen zu beschreiben, ist dann auch von der Hauptthese vom „Gattungskompodium“ beeinflusst: Formale, satztechnische, motivische oder zitathafte Aspekte werden punktuell auf ihre Vernetzung mit den jeweils anderen Stücken hin untersucht. Obwohl Breyer früheren Ansätzen ihre Beschränktheit auf Einzelaspekte vorwirft (S. 309), bleiben seine analytischen Bemerkungen (die wegen der ausgelagerten Notenbeispiele etwas mühsam nachzuvollziehen sind) ebenfalls punktuell.

Die Feststellung „vernetzungsfähiger“ Motive beispielsweise wird nicht näher diskutiert, sondern als Identität bestimmter Intervallfolgen postuliert. Ob diese Intervallfolgen im weiteren Verlauf der jeweiligen Kompositionen überhaupt eine motivische Funktion ausprägen, wird nicht nachvollzogen. Durch die Zergliederung in einzelne systematische und dann in historische Analyseaspekte ergibt sich kein analytisches Bild der Zyklen und Stücke in ihrer Individualität, weil die Analyseperspektive ausschließlich auf die Kompendiums-Idee zielt. Dabei wären durch eine auch werkorientierte Analyse möglicherweise Tendenzen deutlich geworden, die Aspekte des Brahms'schen Spätwerks jenseits der von Breyer kritisierten „ideologischen Deutungsschemata“ (S. 27) erhellt hätten.

Die zentrale argumentative Beschreibung der späten Klavierstücke als Gegenpol zum Frühwerk und damit eine „Aufwertung“ der Werkgruppe erfordert folgerichtig diese Verstrickung der Werke untereinander und mit ihrer historischen Vergangenheit – und letztlich ihrer Zukunft. Breyer baut die späten Klavierstücke op. 116–119 als retrospektiven Abschluss eines Gesamtœuvres auf. Die noch folgenden Werke, darunter die Klarinettensonaten op. 120, seien demnach „Freizeitkompositionen“ (S. 17) jenseits einer „selbstgewählten Pensionsgrenze“ (S. 16), die „für Brahms eigentlich nicht mehr zum Werk im emphatischen Sinne“ (S. 17) gehörten. Die auf diese Annahme hin konstruierte These des „Gesamtkompendiums“ mit den späten Klavierstücken als Kulminationspunkt begründet nicht nur Breyers Analyseperspektive. Daraus folgt – stärker hermeneutisch-zirkulär als analytisch begründet – die Erkenntnis, dass im „späte[n] Klavierwerk [...] als Schlussstein“ eine „fast enzyklopädisch zu nennende [...] Retrospektion am deutlichsten ausgeprägt ist“ und dass perspektivisch an diese Erkenntnis eine neue Begründung für „Brahms den Fortschrittlichen“ anschliesse: Brahms habe

das „prominente Verfahren, geschichtlich Überliefertes als Bruchstücke in einen neuen Zusammenhang einzusenken“, angewendet und so „eine Art Montagetechnik [...] also als Vorwegname von Gestaltungsweisen, die [sich] erst weit im 20. Jahrhundert [...]“ entfaltet, entwickelt (S. 425). Was das für die Stücke selbst bedeutet, bleibt – auf der Grundlage dieser materialreichen Studie – noch weiter zu untersuchen.

(Dezember 2015)

Kathrin Kirsch

*LARS E. LAUBHOLD: Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. München: edition text + kritik 2014. 650 S., CD.*

Lars Laubhold untersucht in seiner 650 Seiten starken Dissertation anhand von 135 Aufnahmen die Geschichte der Interpretation von Beethovens Fünfter Symphonie zwischen 1910 und 2011 auf Tonträgern.

Nach einem einführenden theoretischen bzw. methodologischen Teil widmet er sich in einem großen, 160 Seiten umfassenden dokumentarischen Teil einer Reihe von musikalischen Parametern, die er in allen Aufnahmen flächendeckend untersucht. Neben Wiederholungen, Instrumentationsretuschen und Portamenti, welchen er im Wesentlichen hörend begegnet, sind es vor allem Fragen der Tempogestaltung, denen er auch unter Einsatz von technischen Hilfsmitteln (Tap-Metronom, Tempowatch und dem Softwareprogramm Sonic Visualiser) zu Leibe rückt: dem Tempo und den Tempomodifikationen (den Temporelationen zwischen bestimmten thematischen Abschnitten sowie der Geschwindigkeit und Intensität von Tempoveränderungen an Hauptattraktionspunkten des Werkes, den sogenannten „Modulationen“). Durch unterschiedliche Mess- und Berechnungs-