

eher Brahms' grundsätzliches Verständnis seiner Kompositionen als „Opus“ und das von Kirsch überzeugend offengelegte Bestreben nach dessen bestmöglicher Präsentation die Voraussetzung für die Intensität, Sorgfalt und den Aufwand seiner redaktionellen Arbeiten waren – zumal auch die für Brahms gelegentlich noch nach Erscheinen des Erstdrucks dokumentierte Bereitschaft zu Änderungen oder zur Sanktionierung interpretatorischer Freiheiten dagegen spricht, seinen Opus-Begriff an das Resultat eines Drucklegungsprozesses zu koppeln.

Außer Frage steht die Bedeutung der von Kirsch beigebrachten Ergebnisse. Sie lassen ein differenziertes Bild der Phase zwischen Erstellung einer handschriftlichen Stichvorlage durch Brahms und dem Erscheinen des von ihm autorisierten Werktextes im Erstdruck entstehen, das Brahms' großen Anteil an praktisch allen Phasen der Korrekturarbeit bestätigt und konkretisiert. Indem Kirsch auf potentiell während Brahms' eigener redaktioneller und kompositorischer Arbeiten auftretende Fehlerquellen verweist oder fremde Eingriffe in den Notentext als Ergebnis einer einvernehmlichen Absprache mit Brahms plausibel machen kann, werden das ehemals sakrosankte „Urtext“-Paradigma weiter relativiert und Perspektiven für eine zeitgemäße Neukonzeption der damit verbundenen Vorstellung materialer Gegebenheiten aufgezeigt. Darüber hinaus deckt Kirsch standardisierte wie individuelle Arbeitsabläufe des Lektors sowie den Einflussrahmen weiterer am Korrekturverfahren beteiligter Personen auf und öffnet den Blick für eine Vielzahl möglicher personeller, situativer und funktionaler Konstellationen des Drucklegungsprozesses, die für die Interpretation und Gewichtung autographischer wie allographischer Befunde des druckrelevanten Quellenbestands ins Gewicht fallen.

(August 2017)

Gundela Bobeth

*CHRISTOPHER FIFIELD: The German Symphony between Beethoven and Brahms. The Fall and Rise of a Genre. Farnham: Ashgate Publishing Limited 2015. XXI, 308 S., Abb., Nbsp.*

Die Ansicht, die Symphonie sei nach Beethoven unter dem Eindruck seines anscheinend unerreichbaren Vorbilds in eine Krise geraten, von der sie sich erst dank Brahms vollständig erholt habe, zählt zu den umstrittensten Topoi der Rezeptionsgeschichte der Gattung. Namentlich Carl Dahlhaus provozierte, indem er das darin enthaltene Werturteil weiter zuspitzte und von einer „toten Zeit“ der Symphonie nach 1850 sprach, eine lebhafte Debatte, die ab den 1990er Jahren zahlreiche bedeutende Studien hervorbrachte, welche den Blick auf das Thema wesentlich ausdifferenziert haben.

Insofern mag es überraschen, dass Christopher Fifield in seiner Monographie wiederum auf diesen Topos zurückgreift. Dabei ist die Position des englischen Dirigenten und Musikforschers durchaus ambivalent: Einerseits bestätigt er die heroengeschichtliche Sichtweise durch den pathetischen Untertitel („Fall and Rise“) und durch die Wahl der Uraufführungen von Beethovens Neunter (1824) und Brahms' Erster (1876) als Eckdaten der Untersuchung. Andererseits besteht sein Hauptanliegen gerade darin, zu zeigen, dass innerhalb dieses halben Jahrhunderts sehr wohl eine Vielzahl bedeutender Gattungsbeiträge entstand, die aufzuführen und zu analysieren sich lohnt. Dabei geht es dem Autor vor allem um die weitgehend vergessenen sogenannten „Kleinmeister“, während er die kanonisierten Werke von Mendelssohn und Schumann bewusst ausklammert. Zielen tabellarische Übersichten auf eine möglichst vollständige Aufstellung des Repertoires, so wird für die analytischen Studien notwendigerweise eine (allerdings breite) Auswahl getroffen, wobei Fifield Originalität, die Weiterentwicklung der Gattung und den Einfluss auf andere Komponi-

sten als Kriterien einer „good symphony“ (S. 3) benennt.

Ebenso wie der zeitliche Rahmen erscheint auch der geographische Skopus der Studie diskussionswürdig: Mit der „German Symphony“ ist die symphonische Produktion in Deutschland gemeint (einschließlich dort wirkender „Ausländer“ wie Johannes Verhulst und Niels W. Gade); österreichische Komponisten hingegen werden ausgeklammert. Dies ist nicht nur politisch problematisch (schließlich gehörte Österreich bis 1866 ebenso zum Deutschen Bund wie Preußen oder Sachsen), sondern auch im Hinblick auf die vielfältige musikkulturelle Vernetzung (gerade Beethoven und Brahms lebten bekanntlich in Wien).

Der eigentliche Grund für diese Einschränkung besteht wohl darin, dass der Autor bei seinen sozial- und institutionsgeschichtlichen Ausführungen, die die Analysen ergänzen, den Fokus stark auf Leipzig richtet: Dem Musikleben der sächsischen Metropole ist ein ganzes Kapitel gewidmet, das nicht zufällig in der Mitte des Bandes steht. Dagegen sind die übrigen, primär werkanalytischen Kapitel auf die musikalische Produktion jeweils eines Jahrzehnts bezogen. Fifield unterstreicht zu Recht die zentrale Bedeutung Leipzigs für die Geschichte der Symphonie des 19. Jahrhunderts sowie die zunehmend konservative Ausrichtung der Institutionen dieser Stadt nach Mendelssohns Tod. Problematisch und geradezu irreführend ist jedoch, dass er den Eindruck vermittelt, die Stadt habe diese Bedeutung erst mit dem Amtsantritt Mendelssohns als Gewandhaus-Kapellmeister (1835) und mit der Gründung des Conservatoriums der Musik (1843) erlangt. Die entscheidende Rolle, die das Gewandhaus, die *Allgemeine musikalische Zeitung* und die ortsansässigen Musikverlage im frühen 19. Jahrhundert bei der überregionalen Etablierung des klassischen symphonischen Kanons spielten, wird dabei ganz ausgeblendet, obwohl in ihr wesentliche Ursachen für den späteren Kon-

servatismus liegen. Offensichtlich hat der Autor die neuere Literatur zur „Musikstadt Leipzig“ nicht zur Kenntnis genommen. Ebenso fehlt eine Auseinandersetzung mit den wegweisenden gattungsgeschichtlichen Monographien zur Symphonie des 19. Jahrhunderts von Siegfried Oechsle (1992) und Wolfram Steinbeck (2002), was umso mehr verwundert, als auf zahlreiche andere deutschsprachige Titel Bezug genommen wird.

Gleichwohl ist hervorzuheben, dass Fifields Buch in seinen Analyseteilen viele wertvolle neue Beobachtungen bietet. Die schmale Literatur zu den Symphonien von Komponisten wie Johann Wenzel Kalliwoda, Franz Lachner, Carl Reinecke, Robert Volkmann, Joachim Raff, Max Bruch, Felix Draeseke u. a. wird dadurch um wesentliche Einblicke erweitert. Insgesamt werden nicht weniger als 36 Werke von 20 Komponisten besprochen. Die Analysen, die einen Mittelweg zwischen Werkeinführung und schlaglichtartigen Detailbeobachtungen wählen, sind durch ca. 350 Notenbeispiele bebildert (überwiegend Themen im Klavierauszug). Darüber hinaus vermag der Autor, nicht zuletzt dank seiner langjährigen praktischen Repertoire-Erfahrung als Dirigent, zahlreiche thematische und stilistische Querbezüge zwischen den Gattungsbeiträgen verschiedener Komponisten aufzudecken. Der spektakulärste dieser Bezüge ist zweifellos derjenige zwischen der langsamen Einleitung von Brahms' Erster Symphonie und der Coda des langsamen Satzes der Symphonie d-Moll seines Freundes Julius Otto Grimm, von der drei Sätze bereits 1852 bei einem öffentlichen Schülervorspiel am Leipziger Conservatorium erklangen, während ihre vollständige, viersätzigige Fassung erst 1874 erschien. Dieser Bezug bildet auch die Grundlage für den abschließenden Clou des Buches, denn Fifield vertritt die These, dass die späte Publikation von Grimms Symphonie Brahms den entscheidenden Anstoß dafür lieferte, seine eigene, bereits ab den 1850er Jahren skiz-

zierte Symphonie c-Moll endlich zu vollenden, indem er ihr eine langsame Einleitung voranstellte.

Damit sowie mit anderen auf Brahms „vorausweisenden“ Zügen vornehmlich bei Friedrich Gernsheim, Hermann Goetz und Grimm suggeriert Fifield, dass die „Kleinmeister“ letztlich doch den Weg bahnten, auf dem Brahms und andere Heroen der Symphonik dann weitergingen. Inwieweit diese teleologische Sichtweise der historischen Realität gerecht wird, bleibt fraglich. Eher hätte es sich angeboten, einige Subgattungsstränge innerhalb des Repertoires herauszuarbeiten (wie etwa die Tendenz zu einer „leichteren“ Symphonie, die von Mendelssohns erst ab den 1850er Jahren rezipierter „Italienischer“ und Gades Vierter bis zu Goetz' Zweiter führt).

Bemerkenswert ist schließlich noch eine Statistik am Ende des Bands, die das Alter der Komponisten bei der Vollendung ihrer ersten Symphonie angibt. Hier ist eine deutliche Verschiebung zu erkennen von ca. 25 Jahren in der ersten Jahrhunderthälfte auf ca. 40 in der zweiten. Dies deutet darauf hin, dass der Respekt, den die Komponisten unter dem Eindruck des „Beethoven Paradigma“ (Lydia Goehr) gegenüber der Symphonie entwickelten, sich längerfristig tatsächlich auf ihr Schaffen ausgewirkt hat. Diese Tendenz fiel jedoch mit dem Krisendiskurs, der von einigen Zeitgenossen wie Schumann, vor allem aber von Autoren des 20. Jahrhunderts bereits auf die Werkproduktion unmittelbar nach Beethoven bezogen wurde, nicht zusammen. Sie bildete eher eine späte Reaktion darauf, die letztlich durchaus zur Steigerung des Niveaus und zur Weiterentwicklung der Gattung beigetragen hat. Dies zeigen die Werke von Brahms, Bruckner und anderen Komponisten des späten 19. Jahrhunderts ebenso wie bereits die von Fifield in den analytischen Fokus gerückten Symphonien.

(September 2017)

Stefan Keym

*MARIE SUMNER LOTT: The Social Worlds of Nineteenth-Century Chamber Music. Composers, Consumers, Communities. Urbana u. a.: University of Illinois Press 2015. 328 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Sozialgeschichtlich ausgerichtete Untersuchungen zur Musik, die zugleich mit Methoden der Werkanalyse operieren, sind selten. Schon allein deshalb darf die Studie von Marie Sumner Lott Interesse beanspruchen, denn sie fragt nach dem Zusammenhang zwischen musikalischer Faktur und unterschiedlichen Rezipientengruppen – ihrem Erwartungshorizont, Geschmack und sozialen Ort – in der Streicherkammermusik des 19. Jahrhunderts. Der Untersuchungsrahmen spannt sich dabei von den 1820er Jahren bis zu den späten Kammermusikwerken von Johannes Brahms und Antonín Dvořák. Wie das einleitende Kapitel zum Gegenstand und Erkenntnisinteresse der Untersuchung darlegt, soll von der Musik ausgehend ein genauere Aufschluss darüber gewonnen werden, welche unterschiedlichen Zielgruppen es für diese kammermusikalische Besetzungen gab und welche Stilistik oder Kompositionsart sie jeweils goutierten: „What music was available to musical consumers in the nineteenth century, and what does that music tell us about their musical tastes, priorities, and activities?“ (S. 4). Bei den „social worlds“ des Titels handelt es sich tatsächlich allerdings eher um ästhetische Welten, d. h. um Ausdifferenzierungen nach musikalisch-stilistischen Kriterien: In je eigenen Kapiteln rückt die Autorin mit dem von ihr so benannten „domestic string style“, dem „progressive style“ im Anschluss an Beethovens späte Quartette und der programmorientierten Kammermusik drei unterschiedliche Kompositionsweisen ins Zentrum. Diese Schreibarten an verschiedenen Werken analytisch aufzuzeigen, macht den größten Teil der Untersuchung aus. Die sozialgeschichtliche Perspektive tritt hinzu, indem für jeden dieser Stile auch eine spezifische Rezipienten-