

Tom Beghin auf eine Subjektivität der Widmungen hin, die man hier noch weniger erwartet als bei späteren Komponistengenerationen.

Die interdisziplinäre Einbettung des Gegenstandes gewähren vor allem die Aufsätze zu den „Anrede- und Grußformeln in der deutschen Briefliteratur und in Widmungstexten um 1800“ (Norbert Oellers) sowie zu Widmungen aus kommunikations- bzw. gesellschaftstheoretischer Sicht (Emily Green). In den medialen Zuordnungen des Phänomens, das, wie es Green beschreibt, von der „public performance“ (S. 30) bis zu dem von Pierre Bourdieu geprägten Begriff des „symbolischen Kapitals“ (S. 41) reicht, scheint ebenso wie in literaturwissenschaftlichen Ansätzen, die in den vorliegenden Artikeln immerhin gelegentlich gestreift werden (z. B. Lodes, S. 173), noch einiges Potential verborgen, um den speziellen Fall der musikalischen Widmung näher zu charakterisieren.

Der Band, durch zahlreiche Abbildungen prägnant ergänzt, beleuchtet das Phänomen der musikalischen Widmung aus einer Vielzahl von Perspektiven heraus und entfaltet in den Einzelstudien ein breites Angebot an Ideen und Methoden, wie man ihm gerecht werden kann. Offenkundig wird dabei, dass es fast immer unzureichend ist, sich auf einen Blickwinkel zu beschränken. Vielmehr scheint es unausweichlich, das gesamte Spektrum medialer, sozialgeschichtlicher, biographischer, politischer und ästhetischer Bezüge im Blick zu behalten, um den Hintergründen und Wirkungsweisen einer Widmung, die von Fall zu Fall tatsächlich als „Bestandteil der Komposition“ geltend gemacht werden kann, auf die Spur zu kommen. Ein sehr verdienstvoller und anregender Vorstoß in ein Areal, dessen weitverzweigte und im Einzelnen noch unerschlossene Gänge auf Grundlage dieser Publikation leichter zugänglich sein dürften als je zuvor.

(Oktober 2017)

*Sophia Gustorff*

*KATHRIN KIRSCH: Von der Stichvorlage zum Erstdruck. Zur Bedeutung von Vorabzügen bei Johannes Brahms. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. 307 S., Abb., Nbsp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band 52.)*

Einer Rekonstruktion des kompositorischen Schaffensprozesses vom ersten Einfall bis zur Veröffentlichung im Druck sind im Fall Johannes Brahms' enge Grenzen gesetzt. Bleiben Aufschlüsse über frühe Stadien der Genese seiner Werke in der Regel gänzlich verwehrt, da Brahms bekanntlich die meisten seiner Skizzen und Entwürfe vernichtete, sind es vor allem Materialien aus fortgeschrittenen Entstehungsphasen auf dem Wege zur Drucklegung, die Einblicke in die Werkstatt des Komponisten eröffnen. Auf die Bedeutung, die in diesem Zusammenhang insbesondere den Korrekturabzügen zukommt, macht die mit der neuen Brahms-Gesamtausgabe befasste Editionsphilologie seit einigen Jahren verstärkt aufmerksam. Dass die Erschließung und Auswertung dieser Quellen indessen nicht allein zur Lösung editorischer Detailprobleme beiträgt und sich auf einen Platz in Einleitungskapiteln und Kritischen Berichten aktueller Werkeditionen zu beschränken hat, sondern grundsätzlich weiterführende Erkenntnisse über Brahms' Arbeitsweise, seine Werkideen, notations-technische und aufführungsbezogene Strategien, Korrektur-, Redaktions- und Drucklegungsprozesse sowie über die intensiven Kooperationen mit seinen Verlegern und Lektoren vermittelt, zeigt eindrucklich die 2013 publizierte Studie von Kathrin Kirsch. Sie basiert auf einem am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Kiel eingerichteten Forschungsprojekt, das von MitarbeiterInnen der Kieler Brahms-Gesamtausgabe angeregt, von Johannes Behr begonnen und von Kathrin Kirsch weitergeführt und abgeschlossen wurde.

Als Ausgangspunkte und Schlüsselbeispiele mit weitreichendem, teils komplemen-

tärem Aufschlusspotential, stehen die erhaltenen druckrelevanten Vorabzüge zum zweiten Klavierkonzert op. 83 und zum ersten Streichquintett op. 88 (zu letzterem konnte Kirsch noch einen bislang unbekanntem Korrekturabzug aus der Bibliothek Renate und Kurt Hofmann im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien identifizieren) im Zentrum der Betrachtung; ergänzend herangezogen werden instruktive Beispiele aus weiteren der derzeit rund 50 bekannten Vorabzüge, die im Anhang entsprechend dem Forschungsstand zum Zeitpunkt des Erscheinens der Studie vollständig erfasst und ausführlich beschrieben sind. Grundlegend ist auch die sorgfältige terminologische Bestimmung und funktionale Einordnung unterschiedlicher Typen von Vorabzügen, die die Bandbreite der verlegerischen Aktivitäten vor dem eigentlichen Aufschlagdruck und deren Stellenwert für die letztendlich von Brahms autorisierte Druckfassung verdeutlichen.

Als Druckdokumente mit zumeist umfangreichen handschriftlichen Eintragungen verschiedener Verfasser aus mehreren Bearbeitungsschichten vermögen Korrekturabzüge zwar substantiell zur Erhellung der als „Black Box“ bezeichneten Drucklegungsphase beitragen, deren Ausgangs- und Endpunkt – die autographe Stichvorlage und der Erstdruck – stets voneinander abweichen. Dies gilt selbst dann, wenn eine genaue Zuschreibung sämtlicher handschriftlicher Eingriffe in den im Sammelkorrekturabzug wiedergegebenen Notentext zu konkreten Personen des am Drucklegungsprozess beteiligten Mitarbeiterkollektivs nicht zweifelsfrei möglich ist. Die Plausibilität und Tragweite der anhand eines Vorabzugs zu gewinnenden Informationen erschließen sich jedoch häufig erst durch den Einbezug vielfältiger weiterer Quellenmaterialien – Vergleiche mit anderen Werkquellen, aber auch Auswertungen von Korrespondenzen und Dokumenten zu Proben oder ersten Aufführungen eines betreffenden Werkes – sowie durch deren kritische Interpretation auf der Basis ein-

schlägiger editorisch-philologischer und musikalischer Erfahrung. Diesen komplexen Prozess aus minutiöser Materialanalyse und erfahrungsgespeicherter Zusammenführung von Beobachtung sowie Einordnung von Befunden methodisch unter Kontrolle zu halten, gelingt Kirsch ebenso wie die Findung einer geeigneten, gewinnbringend zu lesenden Darstellungsform, die über die souveräne Erörterung musikphilologischer Spezialfälle hinausführt und das einzelne Beispiel immer wieder in größere Zusammenhänge einbindet, wodurch auch generelle Strukturen und typische Abläufe im Zusammenspiel von Komponist, Verlag, Lektorat und Stecherei sichtbar werden. So ist die Integration von übergreifenden Kapiteln zum Musikdruck in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, zu den technischen Voraussetzungen und Problemkonstellationen der Stecherei sowie zur langjährig bewährten Zusammenarbeit zwischen Brahms und seinem Lektor Robert Keller eine sinnvolle Entscheidung.

Vereinzelte Inkongruenzen wie die erst wesentlich später eingelöste Ankündigung einer „folgende[n] Zusammenschau der Vorgänge im Korrekturprozess der beiden Werke“ (gemeint sind op. 83 und op. 88) auf Seite 41 oder gelegentlich festzustellende inhaltliche Redundanzen bleiben vernachlässigbar. Entsprechendes gilt für einzelne Formulierungen, über die man vielleicht stolpern könnte. So ließe sich fragen, inwieweit die Kapitelüberschrift „Komposition durch Redaktion“ (S. 104ff.) den darunter verhandelten Sachverhalt, nämlich die Einflüsse redaktioneller Arbeiten weniger auf die kompositorische Struktur selbst, als auf deren unmissverständliche notationstechnische Darstellung sowie die „Feinabstimmung der dynamisch-artikulatorischen und agogischen Schicht“ (S. 145), adäquat widerspiegelt. Auch mag die Konstatierung, „dass die Druckphase bei Brahms einen weiteren unverzichtbaren Arbeitsschritt einer Komposition auf dem Weg zum ‚Opus‘ bildete“ (S. 239), den Einwand provozieren, ob nicht

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-