

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-

gruppe angenommen wird. Da diese Gruppen aber nicht anders charakterisiert werden als eben durch ihre Zuordnung zu einem Stil, erfahren wir über ihren Geschmack, ihre Vorlieben und Aktivitäten nur das, was zuvor in die Musik hineingelesen wurde. An diesem argumentativen Zirkel hat das Buch, trotz der Interessantheit des untersuchten Repertoires und manch erhellender Beobachtungen im Detail, schwer zu tragen.

Das erste Kapitel widmet sich der Ökonomie des Genres Kammermusik: Anhand von Auflage- und Rechnungsbüchern der Verlage Hofmeister, Peters und Schlesinger werden Art und Anzahl der verlegten Werke, die möglichen Gewinnspannen sowie einige besonders prominent vertretene Komponisten betrachtet. Dabei zeigt sich, dass im Laufe des 19. Jahrhunderts die Kammermusik für Streicher einen immer geringeren Anteil an der Verlagsproduktion einnimmt, dass innerhalb dieses Repertoires sich die Gewichte zugunsten von Folgeauflagen bereits etablierter Werke verschieben und dass die meistverkauften Werke keineswegs die vom Kanon besonders ausgezeichneten „Meisterwerke“ waren, sondern solche, die dem häuslichen Musizieren mutmaßlich besonders entgegenkamen. Dazu zählten vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch Quartettarrangements populärer Opern. Zusammen mit Opernpotpourris für Klaviertrio werden diese im zweiten Kapitel unter dem Aspekt einer Domestizierung des Fremden bzw. des für ein bürgerliches Zielpublikum potentiell Anstößigen betrachtet. Als eine solche Anpassung an Selbstbild und Wertekanon der Konsumenten versteht die Autorin beispielsweise das Fehlen der Wolfschluchtszene in Carl Wilhelm Hennings Quartettbearbeitung des *Freischütz* (S. 65ff.). Die Volksliedbearbeitungen Moritz Käsmayers aus den 1870er und 1880er Jahren werden hingegen als identitätsstabilisierender Ausdruck eines volkstümlichen Nationalismus und als Synthetisierung nationaler

Idiome zu einer einheitlichen „deutschen“ Musiksprache gedeutet (S. 73).

Kompositionstechnische Sachverhalte und soziale Konstellationen erscheinen in Sumner Lotts Studie einerseits durch einen Kommunikationszusammenhang von Produzenten, Verlegern und Konsumenten vermittelt, der den Marktmechanismen von Angebot und Nachfrage folgt. Andererseits müssen innermusikalische Aspekte, um sozialgeschichtliche Aussagekraft zu erlangen, entsprechend konnotiert werden. Für das Gros des untersuchten Repertoires leistet dies das dritte Kapitel, das mit dem „domestic string style“ eine zentrale Kategorie der Untersuchung etabliert. Darunter versteht die Autorin eine Schreibweise, die in besonderem Maße darauf angelegt ist, den Bedingungen privaten Quartett- oder Quintettspiels gerecht zu werden. Darauf ausgerichtet, „to bring pleasure to musicians playing in the home“ (S. 85), dominiert hier anstelle konzentrierter motivischer Arbeit die Präsentation großzügig ausgesponnener, sanglicher Themen. Es überwiegt ein unbeschwerter, alles Gelehrte meidender Tonfall im Rahmen einer konventionellen Formgebung, Durchführungselemente treten in den Hintergrund zugunsten der Beteiligung aller Stimmen an der melodischen Substanz. Solcherart definiert, wird dieser Stil sodann in Werken von Louis Spohr, Friedrich Kuhlau und George Onslow nachgewiesen, wobei die Wahl gerade dieser Komponisten mit der von ihnen selbst gepflegten Praxis privaten Musizierens im Freundeskreis sowie mit ihrer eigenen Zugehörigkeit zu eben jener Gesellschaftsschicht der „middle class“ bzw. des Bürgertums begründet wird, die im Zentrum der Untersuchung steht (S. 79). Ein Gegenbild zum „domestic string style“ entwickelt das vierte Kapitel mit dem „progressive style“, dem kompositorischen Anschluss an Beethovens späte Quartette, namentlich an op. 132. Die a-Moll-Quartette von Felix Mendelssohn (op. 13), Norbert Burgmüller (op. 14), Robert Schumann (op. 41,1) und Franz Ber-

wald werden dabei nicht nur als Auseinandersetzung mit Beethovens Spätwerk gedeutet, sondern auch als direkte Antworten aufeinander. Sie konstituieren durch ihre Bezugnahme auf gemeinsame kompositorische Merkmale – Sumner Lott nennt außer der Tonart a-Moll noch die prominente Rolle von F-Dur als Nebentonart – einen Kommunikationszusammenhang und eine virtuelle Gemeinschaft fortschrittsorientierter Komponisten, einen „club‘ of musical insiders“ (S. 126). Die analytischen Betrachtungen sollen dabei zeigen, „how composers and publishers used musical style to harness chamber music’s ability to reinforce or create bonds of community“ (S. 144).

Ähnlich verfahren auch die folgenden Kapitel zur programmgebundenen Kammermusik sowie zur Streicherkammermusik von Brahms und Dvořák: Sie kategorisieren die Kompositionen anhand von Stilbegriffen, die zunächst mit Blick auf die soziale Dimension der Musik – ihre Publika und Aufführungsbedingungen – postuliert und sodann in den untersuchten Werken wiedergefunden werden. Das ist nicht nur zirkulär, sondern wirkt auch zunehmend redundant: Nachdem die Stilkategorien einmal etabliert sind, beschränkt sich die Untersuchung weitgehend darauf, die Werke ihnen jeweils zuzuweisen. Diskutierbare Einsichten im Detail sind dabei jedoch nicht ausgeschlossen. So ergibt sich für Brahms’ Œuvre in der gewählten Perspektive eine Dreiteilung mit den beiden Sextetten als einer „first maturity“ (S. 176), die dem melodieorientierten Stil häuslich intendierter Kammermusik folgt, den Quartetten op. 51 als kompositorisch komplexe, an eine musikalisch-intellektuelle Elite gerichtete Beiträge zum Gattungsdiskurs, und den Quintetten als Antwort auf die Neudeutsche Schule, namentlich auf das Quintett Anton Bruckners (op. 88), bzw. als Abschiedswerk (op. 111) in einer bewussten „collection of stylistic souvenirs“ (S. 175). Für den Zusammenhang von op. 88 mit Bruckners Streichquintett (S. 203) hätte man

allerdings gerne belastbare Argumente gelesen, ebenso für den Bezug des c-Moll-Quartetts op. 51,1 zu Bachs Chaconne für Violine solo, der sich einzig an der Ähnlichkeit einer Begleitfigur (Vl. 1, T. 24ff.) festmacht, an den aber weitreichende Interpretationen geknüpft werden (S. 196–199).

Sumner Lott beruft sich zu Beginn auf den Politologen Benedict Anderson und den von ihm geprägten Begriff der „imagined communities“ (S. 9, auch eine Auseinandersetzung mit William Webers älterem Konzept der „taste publics“ wäre hier denkbar gewesen). Dessen Potential für sozial- und rezeptionshistorische Fragestellungen zur Musik bleibt allerdings noch weiter zu erkunden; in der vorliegenden Studie dominiert einstweilen das Interesse an der Musik und an einem teils recht unbekanntem Repertoire.

(Oktober 2017)

Markus Bögemann

*INA KNOTH: Paul Hindemiths Kompositionsprozess „Die Harmonie der Welt“: Ambivalenz als Rhetorik der Ernüchterung. Mainz u. a.: Schott Music 2016. 480 S., Nbsp. (Frankfurter Studien: Veröffentlichungen des Paul-Hindemith-Instituts Frankfurt. Band 14.)*

Will man bei Hindemiths *Die Harmonie der Welt* über Lebensstationen des Astronomen, Mathematikers und Theologen Johannes Kepler sprechen, stolpert man (wie bei *Mathis der Maler*) über die Koexistenz titelgleicher Oper und Symphonie. Als Oper blieb sie ungedruckt: „auf eine Anfrage [...] für einen Druck reagierte [d]er [Komponist] 1962 ablehnend, da er zunächst noch auf eine weitere Aufführung als Anlass für eine erneute Umgestaltung warten wollte“ (S. 2). Gefragt nach den Unterschieden der (verhalten aufgenommenen) Uraufführung 1957 und einer veränderten Inszenierung (mit positiverer Resonanz) entgegnete Hindemith: „Eine solche Frage kann nur aufkommen, wenn man den vor Wagner kaum