

umfangreichen Mendelssohn'schen Œuvres und des Ehrgeizes, jedes Werk (zumindest jede Werksammlung) kurz vorzustellen, müssen Vorwürfe, Todd bediene sich hierbei lediglich „Konzertführerprosa“, relativiert werden, handelt es sich doch eigentlich um eine Biografie und nicht um ein „Handbuch“. Konsequenterweise endet das Werk mit Mendelssohns Tod und blendet somit die Rezeptionsgeschichte bewusst aus. Angesichts der ungeheuren Materialfülle ist es wohl gerade Todds Gründlichkeit im Umgang mit dem Quellenmaterial, die das Buch zum Standardwerk prädestiniert. (August 2009) Dominik Axtmann

PETER H. SMITH: *Expressive Forms in Brahms's Instrumental Music. Structure and Meaning in His "Werther" Quartet*. Bloomington/Indiana: Indiana University Press 2005. IX, 325 S., Nbsp. (Musical Meaning and Interpretation.)

Kein Zweifel, Peter Smiths Buch über Brahms Klavierquartett Nr. 3 c-Moll op. 60 – das letztpublizierte der drei Klavierquartette, das zugleich die frühesten Wurzeln hat – ist material-, aspekt-, gedankenreich und verknüpfungsfreudig. Seine sieben Kapitel gruppieren sich in Einleitung plus zwei Hauptteile: Introduction: 1. Quintessential Brahms and the Paradox of the C-Minor Piano Quartet: A Representative yet Exceptional Work. I: 2. Analytical Preliminaries: Brahms's Sonata Forms and the Idea of Dimensional Counterpoint; 3. A Schoenbergian Perspective: Compositional Economy, Developing Recapitulation, and Large-Scale Form; 4. Brahms and Schenker: A Mutual Response to Sonata Form; 5. Brahms's Expository Strategies: Two-Part Second Groups, Three-Key Expositions, and Modal Shifts. II. 6. Toward an Expressive Interpretation: Correlations for Suicidal Despair; 7. Intertextual Resonances: Tragic Expression, Dimensional Counterpoint, and the Great C-Minor Tradition. In ihnen bringt Smith unter, was in der internationalen, vor allem englischsprachigen analytischen Brahms-Literatur der letzten Jahrzehnte gut und teuer war. Wie schon die zitierten Kapitelüberschriften zeigen, spielt auch die (scheinbare) Polarität von Schönbergs und Schenkers Brahms-Sicht – die insbesondere in den USA zu einem Forschungshorizont und -instrumentarium zusammenschmolz (nicht zuletzt in Fol-

ge der nationalsozialistischen Vertreibung und Verdrängung von Menschen und Ideen) – erneut eine tragende Rolle. Mit „Dimensional Counterpoint“ meint Smith in Anlehnung an Milton Babbitts „Words about music“, dass „a total structure [...] emerges through a counterpoint of musical dimensions“ (S. 31). Am Ende zahlreicher form-, struktur- und bedeutungstheoretischer Diskussionen und nach dem Rückgriff auf zahlreiche andere Brahms'sche sowie fremde, zumeist ebenfalls auf c-Moll bezogene Werke lautet die Conclusio auf S. 284: „attention to dimensional counterpoint has allowed me to demonstrate ways in which Brahms's image of suicide finds its expression in the musical processes of this extraordinary work.“ Der – sich im Verlauf des Buches verschiedentlich ankündigende – polemische Nachschlag dazu lautet: „More broadly, by exploring the expressive meanings that can be grounded in close analysis, I have not only bridged discourses in music theory, but also offered an alternative to some of the less-well-grounded interpretive forays [Beutezüge] of new musicology“. So weit, so gut. Was aber ist das Besondere, das Neue dieser Arbeit über das zwischen 1855 und 1873/74 komponierte c-Moll-Klavierquartett, das vor der Vollendung eine noch längere Latenzperiode durchlaufen zu haben scheint als die ebenfalls in c-Moll stehende 1. Symphonie? Nun, schon Smiths Fixierung auf c-Moll-Implikationen, die auch eine ausführlichere Auseinandersetzung mit Haydns Symphonie Nr. 95 und Schuberts c-Moll-Quartettsatz einschließen (S. 261–281), provoziert gewisse Komplikationen. Denn zumindest der Kopfsatz des 3. Klavierquartetts stand 1855 – also zu einer Zeit, die als „the height of Brahms's emotional entanglements with the Schumanns“ (S. 5), sprich: als seine ‚wertherischste‘ Phase überhaupt gilt – nachweislich noch gar nicht in c-, sondern in cis-Moll. Das bringt zumindest für Leser, die sich konventioneller argumentativer Logik verpflichtet wissen, das theoretische Gebäude der „expressive meanings“ des Kopfsatzes nicht unerheblich ins Wanken – es sei denn, man unterstellt, der Satz sei erst mit der Versetzung nach c-Moll ganz eigentlich zu sich selbst gekommen. Immerhin beantwortet Smith die Frage nach der wissenschaftlichen Bedeutsamkeit der spätestens seit Eric Sams in der Schumann- und Brahms-Forschung zu großer Popularität

gelangten „Clara-Chiffre“ erfreulich skeptisch (S. 281 f.). Alles in allem erweist sich das Buch – jenseits der genannten Unschärfe – primär als musiktheoretisch-methodisch akzentuierte Arbeit, die bisherige Verfahren im Umgang mit dem c-Moll-Klavierquartett methodisch leicht ausweitet und den Kenntnisstand über das Werk eher bestätigt als verändert. Erwartet man von einer musikwissenschaftlichen Untersuchung, dass sie über das Areal wissenschaftlicher Selbstreflexion hinaus wesentliche neue, bisher übersehene Aspekte ihres Untersuchungsgegenstandes aufzeigt, dann müsste der Rezensent die Frage nach dem innovativen Potenzial des Buches mit einem Achselzucken beantworten.

(November 2009)

Michael Struck

*SIMON OBERT: Musikalische Kürze zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2008. 307 S., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 63.)*

Kompositionen von extremer Kürze waren zu Beginn des 20. Jahrhunderts kein lokal beschränktes Phänomen. Neben Schönberg und Webern in Wien produzierten Satie und Stravinsky in Frankreich sowie Ives jenseits des Atlantiks Kompositionen von bis dato im jeweiligen Gattungsrahmen unvorstellbarer Kürze. Radikale Dauerreduktion ist also kein Phänomen, das auf den Bannkreis des Wiener Expressionismus beschränkt bleibt, sondern eines der globalen Kennzeichen der musikalischen Moderne. Davon geht Simon Oberts Dissertation aus, der es gelingt, auf Basis von ausgewählten Kompositionen und Rezeptionsdokumenten eine multiperspektivische Innensicht der Moderne zu eröffnen.

Im ersten Teil der Studie klärt Obert die Voraussetzungen des Diskurses über Länge und Kürze. Klingendes Dauern erkennt er als Grundbedingung von Musik und differenziert eine extensive, also messbare und äußerlich motivierte, sowie eine intensive, der konkreten Formung geschuldete, musikalische Dauer. Diese Unterscheidung liefert den Rahmen für Oberts zentrale These, dass die kurzen Stücke ihr ästhetisches Potenzial aus der Spannung zwischen dem extensiven als Musik „Zu-Kurz-Sein“ und dessen Relativierung durch die intensive Formung bezögen. Wenn an sich zu

Kurzes als „angemessen kurz“ wahrgenommen werden kann, bedingt dies die doppelte Fragestellung erstens nach den Normen, welche die Wahrnehmung der Zeitgenossen geprägt haben, zweitens nach den konkreten kompositorischen Mitteln, die traditionelle Korrelationen von Quantität und Qualität aufbrechen.

Daher unterzieht Obert im zweiten Teil seines Buchs zahlreiche Rezeptionsdokumente und programmatische Schriften – von der Konzertkritik bis zu Schönbergs brieflichen Manifesten – aufschlussreichen ‚close readings‘, die ein differenziertes Bild von den zwischen 1900 und 1920 vorherrschenden Meinungen über musikalische Länge und Kürze vermitteln. Gewinnbringend ist, dass der Autor dabei vor soziokulturellen Grenzen keinen Halt macht und Zeugnisse aus Amerika, England, Frankreich, Italien, Deutschland und Österreich mit gleichem Recht nebeneinander stellt, um Konstanten und Unterschiede herauszuarbeiten. Globale Einigkeit besteht bei den Kritikern darüber, dass die moderne Musik zu lang sei. Als Ursachen der Überlänge gelten den Zeitgenossen sowohl Redundanz als auch Komplexität. Wiederholungen und Sequenzen oft kleinster Motive vermitteln einerseits den Eindruck von Statik, andererseits bewirken sie Orientierungsverlust in der Überfülle. So verschieden der Eindruck des ‚Zu Lang‘ auch erklärt wird, er zeichnet sich ab als Charakteristikum einer Musik, die in ihrer Entfremdung vom Publikum als modern im negativen Sinne wahrgenommen wurde. Dass sich diese Kritik mit der Forderung nach kürzeren Stücken und Kürzungen langer Werke verbindet, liegt auf der Hand und bildet als öffentliches Faktum den Verständnishintergrund für das Phänomen musikalischer Kürze. Dieses nicht isoliert zu betrachten, sondern in Abhängigkeit von Länge und ihrer Wahrnehmung, erweist sich als konzeptionell sinnvoll. Es ist Oberts Verdienst, in diesem Zusammenhang zahlreiche kaum bekannte Quellen bereitgestellt und kommentiert zu haben, ohne die musikalische Kürze nur partiell zu verstehen wäre: So zeichnet sich aus Oberts Materialien manche wissenschaftliche Umwertung ab, beispielsweise, dass nicht die atonale Harmonik, sondern die Kürze der Form das Hauptproblem bei der Rezeption von Schönbergs und Weberns Musik darstellte. Die scharfe Kritik am Mammu-