

Zeitraumes zwei andere für das Thema repräsentative Komponistennamen wählen, könnten diese etwa Grétry und Rossini lauten; auch die Ouvertüren Cherubinis, Méhuls oder Paisiellos waren für die Geschichte der Gattung sehr wirkungsmächtige Bezugspunkte. Dass Rossini unter den Einzelanalysen nicht vertreten ist, wird durch den knappen und sehr approximativen Hinweis, dass nahezu alle seine italienischen Ouvertüren der „einfachen zweiteiligen Anlage (AA)“ folgen würden (S. 21), ebenso wenig begründet wie durch die Feststellung, dass das sogenannte „Rossini-Crescendo“ als Steigerungsmittel in der Coda bereits in italienischen Sinfonien des ausgehenden 18. Jahrhunderts begegnet (S. 66). Schon allein die Tatsache, dass Rossini dank der (in Corvins Bibliographie nicht erwähnten) Arbeiten Philip Gossetts beinahe der einzige Komponist dieser Epoche ist, dessen Ouvertüren bislang systematisch und detailliert untersucht wurden, hätte eine stärkere Berücksichtigung seiner Werke auch aus methodologischen Erwägungen nahe gelegt.

In Corvins Auswahl, die „die im systematischen Kapitel gemachten Beobachtungen am Einzelfall exemplifizieren“ soll (S. 87), entfallen auf Méhul und Beethoven je drei Werke, auf Paisiello, Cherubini und Spontini jeweils zwei Werke sowie auf Bertoni, Haydn, Holzbauer, Grétry, Mozart, Schulz, Salieri, Piccinni, Martín y Soler, Vogel, Devienne, Steibelt, Cimarosa, Boieldieu, Berton, Fioravanti, Isouard, Hoffmann, Vogler und Weber jeweils ein Werk. Tatsächlich scheint die Vielfalt und Individualität der Einzellösungen den Ausschlag dafür gegeben zu haben, eine so große Zahl unterschiedlicher Kompositionen nacheinander abzuhandeln. Der Gefahr der Monotonie einer solchen Darstellungsweise begegnet der Autor dadurch, dass er jeweils einen Einzelaspekt ins Zentrum rückt, etwa die drei Akkordschläge in Holzbauers *Günther von Schwarzburg*, das Trompetensignal in Méhuls *Hélène*, die Mediantverhältnisse in Bertons *Aline reine de Golconde* oder die Monothematik in Fioravantis *I virtuosi ambulanti*. Wo solch griffige Etikettierungen sachlich nicht gegeben sind, bemüht Corvin nicht minder plakative Ersatzlösungen: Paisiellos *La serva padrona* etwa firmiert unter „Italienische Freiheit“, Cimarosas *Gli Orazi e i Curiazi* hingegen unter „Italienische Linie“, womit der Autor einmal mehr auf die vermeintliche Schematik italienischer

Formlösungen anspielt. Der Verlust an Detaildifferenzierung wird hier durch die Deutlichkeit der Aussage entschädigt, die freilich sehr stark auf der Annahme präexistenter Nationalstile insistiert.

In entsprechender Weise lassen auch die Schlussfolgerungen des Autors sehr klare Entwicklungslinien und Tendenzen erkennen: in Italien von der dreisätzigen Sinfonia zur einsätzigen Reprisesform, in Frankreich von der französischen Ouvertüre zur programmatischen, relativ freien Großform sowie generell zur Ausprägung von Mischformen, wie sie etwa durch Gluck, Salieri, Cherubini oder Beethoven verkörpert werden. Auch hinsichtlich der Herausbildung der Konzertouvertüren entwirft Corvin eine klare Typologie: Neben der formal freieren französischen Programmuvertüre entwickelt sich die am Sonatensatz orientierte deutsche Konzertouvertüre; als dritte Linie lässt sich die zu bestimmten Anlässen komponierte „Festouvertüre“ identifizieren. Die im Titel hervorgehobene Konzentration auf die Formkonzepte erweist sich somit auch als methodische Stärke, die das Buch zu einem wichtigen Referenzwerk zu seinem Thema macht.

(Februar 2008)

Arnold Jacobshagen

*Musikalische Gesprächskultur. Das Streichquartett im habsburgischen Vielvölkerstaat. Symposium 25.–27. April 2002. Hrsg. von Manfred ANGERER, Carmen OTTNER, Eike RATHGBER. Wien: Musikverlag Doblinger 2006. 172 S., Nbsp. (Beiträge der Österreichischen Gesellschaft für Musik. Band 12.)*

Wenn Manfred Angerer in seiner Einleitung zum vorliegenden Tagungsband den Verlegenheitscharakter des Themas einer „musikalischen Gesprächskultur“, spezifiziert durch die geographisch-politische – und implizit ethnographische – Eingrenzung „im habsburgischen Vielvölkerstaat“, eingesteht, vergibt er vor schnell ein spezifisches Erkenntnispotenzial. Im Rahmen eines Symposiums, das seinen wissenschaftlich-thematischen Anspruch dem eher formalen Aspekt der Notwendigkeit von Tagungen nachgeordnet hat (S. 8), ist es zunächst nicht erstaunlich, dass eine Vielzahl der Beiträge auf eine theoretische Reflexion der immerhin nicht unproblematischen Unterstellung einer kommunikativen Funktion einer bestimmten

Gattung in einem besonderen kulturellen Umfeld stillschweigend verzichtet. Nicht zufällig also häufen sich die bloßen „Anmerkungen“ und „Bemerkungen zu“ Komponisten und deren Werken, die dem habsburgischen Reich in irgendeiner Form zuzuordnen sind. Einigen der Beiträge gelingt es jedoch, das erhebliche Erkenntnispotenzial der Themenstellung – als Heuristik aufgefasst und in ihren Voraussetzungen bewusst gemacht – aufzuzeigen.

So macht etwa Hans-Joachim Hinrichsen als Verbindungsglied der späten Streichquartette Franz Schuberts zum frühen Schaffen die Kommunikationsstrukturen der halböffentlichen Wiener Salonkultur greifbar. Vor dem Hintergrund der Affinität der späten Kammermusik Schuberts zum Lied kann Hinrichsen implizite Bezüge auf eine konkrete Kommunikationssituation aufzeigen. Einkomponierte Materialien werden von Schubert so nicht bloß ästhetisch definiert – und sind einer hermeneutischen Analyse zugänglich –, sondern sozial kodiert (S. 38). Damit kann Hinrichsen auch die Metapher vom „musikalischen Gespräch“ als spezifische Diskursivität substantiieren, die in eklatantem Widerspruch zur oft kolportierten Auffassung eines Unpolitischen und Eskapistischen „kleinbürgerlicher“ Musik im Habsburgischen Reich stehe (S. 42f.).

Ohnehin entstammt ja der Topos vom Quartett als „Gespräch“ in seiner immer wieder herangezogenen Fassung aus dem Brief Goethes an Zelter vom 9. November 1829 letztlich einer aufklärerisch-illusionären Vorstellung von gleichberechtigter Kommunikation, die nur deshalb unproblematisch ist, weil sie politisch folgenlos blieb. Mit der Realität künstlerischer Existenz im Habsburgischen Reich hat sie wenig zu tun, genauso wenig mit den neuen, auch technischen Herausforderungen an die Gattung in der Konkurrenzsituation des modernen Konzertwesens. Daher ist es kein Zufall, dass auch Gerhard Winkler in seinem Beitrag zu Johann Nepomuk Hummel diskursive Aspekte eher in intertextuellen Bezügen aufzeigen kann als im vermeintlich kommunikativen Satzgefüge. In Hummels dienstlich weitgehend „exterritorialem“ Schaffen (S. 153) weist Winkler eine sorgfältige musikalische Inszenierung nach, die einerseits in einem subtilen „Bildprogramm“ auf einen witzig-gelehrten Konversationston im Stile Haydns rekurriert, andererseits eine intertex-

tuelle Abwehrstrategie entwickle, deren Objekt Beethoven darstellen könnte (S. 162).

Eike Rathgeber geht in seiner Interpretation der Quartette Leoš Janáčeks über bekannte Modelle programmatisch-biographischer Deutungen hinaus und stellt sie in den Kontext der Auflösung des Habsburgischen Reiches, dessen kolonialistischen Anspruchs und künstlerischer Werte (S. 109). Rathgeber liest sie als Manifestation einer stets gegen den Widerstand der Autoritäten durchgesetzten Beschäftigung mit russischer Sprache, Literatur und Erzählweise, speziell der Tolstojs. Es sei gerade der vollständige Verlust eines Diskurses zugunsten eines auf vier Stimmen aufgespaltenen Monologes, der die Erzählstruktur der *Intimen Briefe* bestimme (S. 112). Aus der Negation heraus kann so die Ablehnung eines diskursiv-gesprächhaften Duktus' selbst diskursiv werden.

Eine andere Form des kompositorischen Reflexes auf veränderte, vor allem stark temporalisierte und ausdifferenzierte Strukturen in der Gesellschaft der Moderne stellt nach Klaus Lippe die Komplexität in Alban Bergs Quartetten dar. Für die Gattung nicht weniger als für das Gesellschaftssystem gelte eine radikale Entkanonisierung integraler Sinnbestände und Wertordnungen. So problematisch die von Lippe präferierte künstlerisch-soziale Widerspiegelungstheorie ist – erkenntnistheoretisch fällt sie weit hinter die Dialektik der musiksoziologischen Überlegungen Adornos zurück –, so wichtig ist doch die Beobachtung, wie Bergs Arbeit am Detail in einem Pluralismus einander überlagernder Formen zu einem „organisierten Chaos“ führe (S. 86). Da sich Lippes Komplexitätsbegriff an dieser Stelle auf Niklas Luhmann bezieht, bleibt allerdings die Frage nach der systemtheoretisch notwendigen Komplexitätsreduktion offen, die ihrerseits Sinn zu stiften und neue Komplexität zu erzeugen imstande ist. Nicht zufällig übrigens konstatiert auch der Beitrag von Dominik Schweiger zu den *Bagatellen* Anton Weberns eine zunehmende Kluft zwischen Denkbareit und Wahrnehmbarkeit und damit einen erheblichen Diskursverlust. Stattdessen liege ein Spiel ereignisartiger Elemente vor, die keinem übergreifenden Signifikat mehr zuzuordnen seien (S. 140).

Weitere Beiträge des Bandes versuchen im Wesentlichen, die gattungsgeschichtliche Position einzelner Komponisten innerhalb der auf

Haydn zurückgehenden Tradition zu erörtern. In seinen Überlegungen zu Wolfgang Amadé Mozart rät Friedhelm Krummacher aber dazu, das Quartetttschaffen als Ganzes einmal in den Blick zu nehmen und dabei bewusst den Maßstab „Haydn“ auszuschalten (S. 62). Diesen Ansatz macht er am Beispiel der drei Kopfsätze von KV 172, 428 und 499 fruchtbar. Salome Reiser betont den Einfluss der Wiener Streichquartettkomposition auf die Werke von Johannes Brahms, hebt aber hervor, wie stark die zeitgenössische Einordnung einer Anlehnung an Beethoven als Etikettierung begriffen werden muss, die mit der Eingliederung in einen vertrauten Horizont das Verständnis erleichtert habe (S. 118). Geradezu außerhalb der Gattung sieht Hartmut Schick Antonín Dvořáks Opus B 19, das „merkwürdigste Streichquartett des 19. Jahrhunderts“ (S. 126); Dvořáks Position zu Haydn erklärt er als die eines Neoklassizisten. Hartmut Fladt beschreibt das Auseintreten von Material und Verfahrensweise bei Béla Bartók, dessen Streichquartette in einem Spannungsfeld zwischen österreichischer Tradition und französisch-russischer Moderne anzusiedeln seien. Gerold W. Gruber wendet sich der Gattung innerhalb des kompositorischen Schaffens von Arnold Schönberg zu, die als traditionsbeladene für eine Kontinuität des 19. Jahrhunderts stehe. Erika Hitzler betreibt eine „Ehrenrettung“ Paul Hindemiths als Wegbereiter der Moderne in der Auseinandersetzung mit Schönberg und vor dem Hintergrund einer letzten Beschwörung der musikalischen Tradition von Beethoven bis Mahler (S. 49). Carmen Ottner geht auf die programmatischen Aspekte der Quartette Bedřich Smetanas ein und stellt sie in Relation zur altösterreichischen Vorgeschichte der Gattung, insbesondere bei Haydn. (Juli 2008) Karsten Mackensen

STEFAN HANHEIDE: *Mahlers Visionen vom Untergang. Interpretationen der Sechsten Symphonie und der Soldatenlieder.* Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2004. 408 S.

Stefan Hanheides Habilitationsschrift ist im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit dem Forschungsgebiet „Musik im Zeichen politischer Gewalt“ entstanden. Im Zentrum der Betrachtung steht eine Gruppe von Werken Gustav Mahlers, bei denen die klangliche, idiomatische

und semantische Sphäre des Militärischen vordergründig erscheint. Bei seiner Untersuchung geht der Autor von der Deutung der *Sechsten Symphonie* Mahlers als „Vorahnung der Katastrophen des Jahrhunderts“ aus. Diese von ihm bezeichnete „Interpretationskonstante“ wurde in der Zwischenkriegszeit bereits angedeutet, von Erwin Ratz am Ende der 1950er-Jahre formuliert, kurz darauf von Hans Ferdinand Redlich übernommen und von Theodor W. Adorno auf die *Soldatenlieder* erweitert sowie politisch durch den Hinweis auf den Faschismus noch zugespitzt. Hanheide ortet eine „Diskrepanz“ zwischen „der Intensität und Vehemenz, mit der die drei Mahler-Forscher ihre Position behaupteten, und der marginalen Rolle, die sie im Mahler-Bild der Gegenwart spielt“. Dies bringt ihn dazu, die „Interpretationskonstante an der Sache selbst“ zu messen, wobei er darunter zum einen die Biographie Mahlers, sein Werk und seine Ästhetik, zum anderen die „geschichtlich[e] Entwicklung dieser Interpretation“ samt politischer Veränderungen versteht (S. 7). Dementsprechend ist das Buch gegliedert: Dem Teil, in dem „Mahlers Berührungen mit der Politik seiner Zeit“ anhand der bestehenden biographischen Literatur nachgegangen wird, folgen eine knappe Darstellung der „Sphäre von Militär und Untergang“ in Mahlers Ästhetik sowie die Analyse derselben in drei ausgewählten Soldatenliedern und in der *Sechsten Symphonie*.

Die Teilung der folgenden zwei Kapitel in „Interpretations-“ und „Rezeptionsgeschichte“ basiert auf der von Hanheide eingeführten Unterscheidung zwischen dem bewussten Versuch, „die Musik Mahlers in eigenen Büchern und Artikeln zu deuten“ (Interpretation), und dem „eher akzidentielle[n] Zugang zu dieser Musik, wie er sich vor allem in Aufführungskritiken findet“ (Rezeption, S. 7 f.). Im letztgenannten Kapitel wendet Hanheide ein numerisches Verfahren an, in dem thematisch gruppierte und chronologisch in zwei Kategorien (vor und nach dem Ersten Weltkrieg) geteilte Auszüge aus den gesammelten Aufführungskritiken der *Sechsten Symphonie* in Hinblick auf die Sphäre von Militär und Untergang ausgewertet werden. In einem Schlusskapitel werden die Ergebnisse zusammengefasst. Die im rezeptionsgeschichtlichen Kapitel ausgewerteten Auszüge sind schließlich in einem Anhang angeführt.