

spenst (eine Erscheinung auf dem beliebten Berg Rigi, die Minna und Richard Wagner wahrnahmen) und späteren Bühnenbildern herstellt, aber angesichts der ungewohnten Querverbindungen im Denken Wagners haben solche Verknüpfungen und Assoziationen durchaus ihre Berechtigung. Auch wenn Walton, wie er selbst zugibt, ab und zu am Rande philologischer Haarspalterei operiert (S. 90), sind seine Schlussfolgerungen meist erfrischend und öffnen neue Türen.

Beide Arbeiten ergänzen sich somit und liefern Archiv- und gedankliches Material für eine weitere Auseinandersetzung mit einem Künstler, dessen Leben und Werk die Wissenschaft unvermindert fasziniert. Und der Stadt Zürich steht die neue Rolle als „Muse“ des Meisters nicht schlecht.

(Februar 2008)

Eva Rieger

*JOHANNES BEHR: Johannes Brahms – Vom Ratgeber zum Kompositionslehrer. Eine Untersuchung in Fallstudien. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. 426 S., Abb. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Band 6.)*

Kein Komponist des 19. Jahrhunderts wird so sehr – und zu Recht – mit einem ausgeprägten Metierbewusstsein in Verbindung gebracht wie Johannes Brahms. Als Instanz in Fragen des Kompositionshandwerks galt er schon seinen Zeitgenossen, die ihn darum immer wieder als Ratgeber, Gutachter und Lehrer bemühten. Umso erstaunlicher mutet es zunächst an, dass das Thema „Brahms als Kompositionslehrer“ die Forschung bislang nur am Rande beschäftigt zu haben scheint. Johannes Behrs Studie setzt hier an: Sie erkundet Ausmaß und Erscheinungsform von Brahms' Tätigkeit als Kompositionslehrer im weitesten Sinne, wobei sie neben dem bekannten Fall Gustav Jenner auch andere, bislang weitgehend unbekannte Namen anführt. Ihrer Fragestellung kommt dabei zugute, dass sie Begriff und Tätigkeit des Kompositionslehrers im Hinblick auf Brahms sehr weit fasst und dessen Gutachtertätigkeit für diverse Kompositionsstipendien und Preis-ausschreiben ebenso berücksichtigt wie fallweise Stellungnahmen im Bekanntenkreis. In dieser Ausweitung der Quellenbasis und ihrer extensiven Dokumentation liegt denn auch eine der Stärken der Arbeit.

Gegliedert ist sie in fünf Teile, deren erster und zweiter sich mit Brahms' Rolle als Ratgeber im Freundeskreis (mit Fallstudien zu Julius Stockhausen, Heinrich von Herzogenberg, Richard Heuberger und Robert Fuchs) bzw. als öffentlicher Ratgeber (u. a. gegenüber Hugo Wolf, Wilhelm Kienzl und Iwan Knorr) befassen. Im Falle Wolfs macht Behrs minutiöse Rekonstruktion der Begegnung die Beweggründe transparent, die jenen veranlassten, Brahms um Rat anzugehen. Gleiches gilt für Wilhelm Kienzl, wenngleich bei beiden vieles im Bereich (plausibler) Vermutungen verbleibt: Einzelheiten über den Inhalt von Brahms' Kritik an den ihm vorgelegten Werken (die in beiden Fällen niederschmetternd war) sind aufgrund der Quellenlage nicht oder nur sehr pauschal eruiert. Dafür aber kommen andere Aspekte zum Tragen, so z. B. die soziale Dimension der Brahms zugewiesenen Rolle als kompositorische Autorität, die einerseits von diesem erwartet und goutiert wurde (so im Zusammenhang mit Robert Fuchs und Eduard Behm), die aber andererseits im engeren Bekanntenkreis, namentlich gegenüber Heinrich von Herzogenberg, zu einer wahren Zumutung werden konnte und ihm diplomatische Verrenkungen abnötigte, die sich nicht ohne Komik lesen. Einfacher hatte er es da in seiner – im dritten Teil der Arbeit ausführlich dokumentierten – Funktion als Gutachter und Preisrichter beispielsweise für das Künstlerstipendium des Königlich-Kaiserlichen Ministeriums für Kultus und Unterricht oder für den Beethoven-Kompositionspreis der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Behrs umfassende Darstellung (die sich allerdings manchmal in Details verliert) erschließt hier ein reiches Quellenmaterial, das Brahms' durchaus machtbewusstes Agieren bei der Vergabe von Fördergeldern zeigt. Über den Kompositionslehrer, gar über grundlegende Aspekte seines kompositorischen Denkens schweigt es sich naturgemäß aus.

Anders dagegen die Erinnerungen des Komponisten Eduard Behm, denen sich der kurze vierte Teil widmet: Für die Frage nach dem Inhalt von Brahms' Kompositionsunterricht böten sie einige bemerkenswerte Ansatzpunkte, so dass man die Entscheidung des Autors, Behms Schülerschaft ausschließlich unter der soziologischen Perspektive eines Meister-Jünger-Verhältnisses zu behandeln, bedauern muss.

Der umfangreiche letzte Teil gehört schließlich dem Brahms-Schüler Gustav Jenner. Und hier wird nun tatsächlich versucht, anhand des Vergleichs von frühen mit späteren Fassungen ausgewählter Werke (Liedern, Klaviervariationen und der *Violinsonate* op. 8) die Inhalte seines Unterrichts bei Brahms zu erschließen. Die dabei gewählte Vorgehensweise, Jenners Erinnerungen an den Unterricht bei Brahms zu konkretisieren, „seinen allgemeinen Ausführungen exemplarische Einzelfälle gegenüberzustellen“ (S. 281), ist keineswegs fruchtlos, muss jedoch eingeständenermaßen hypothetisch bleiben. Dies auch deshalb, weil – um das Beispiel der *Violinsonate* op. 8 aufzugreifen – weder der Zeitpunkt ihrer Umarbeitung feststeht noch geklärt ist, ob zwischen der Brahms vorgelegten Erst- und der Druckfassung von 1903 weitere Zwischenstadien existiert haben.

„[E]ine Art ‚Kompositionslehre‘ von Brahms“ (S. 12) kann die Studie also nicht liefern, weil schon die Quellenlage es einstweilen nicht hergibt: Die philologische ‚smoking gun‘, ein etwaiges Manuskript eines Schülers mit Korrekturen von Brahms' Hand, scheint bislang nicht gefunden. Auf werkanalytischem Wege ließen sich aber doch noch weitergehende Einsichten gewinnen, z. B. durch einen genaueren Vergleich des im Eingangskapitel kursorisch behandelten Liedes von Julius Stockhausen und seiner Brahms'schen Rekomposition. Es macht andererseits eine der Stärken des Buches aus, diese Leerstelle anzuerkennen und nicht mit pauschalen Aussagen zu verdecken. Es regt dazu an, den mit ihm erreichten Forschungsstand zu überschreiten: Das ist viel.

(Dezember 2007) Markus Böttgermann

CAMILLA BORK: *Im Zeichen des Expressionismus. Kompositionen Paul Hindemiths im Kontext des Frankfurter Kulturlebens um 1920.* Mainz u. a.: Schott Music 2006. 231 S., Abb., Nbsp. (Frankfurter Studien. Band XI.)

Gegenstand der Arbeit sind Kompositionen Paul Hindemiths aus den Jahren zwischen 1917 und 1922: Die drei *Gesänge für Sopran und Orchester* op. 9, die drei Einakter *Mörder, Hoffnung der Frauen, Sancta Susanna* und *Das Nusch-Nuschi* sowie der Liederzyklus *Die junge Magd* op. 23,2. Die Autorin verfolgt dabei das Ziel, die genannten Werke in dem Maße als

expressionistische zu erweisen, wie sich in ihnen Bezüge zum Kontext eines spezifischen „Frankfurter Expressionismus“ just dieser Jahre ergeben. Es geht also um die Offenlegung und den Nachvollzug von Vernetzungen zwischen einem Teil von Hindemiths Frühwerk und dem kulturellen Umfeld, in dem es entstand. Das geschieht mit einem Schwerpunkt auf dem Opern-Triptychon und im Wesentlichen anhand dreier Aspekte: der Textwahl, der Inszenierung der drei Einakter bei ihrer Frankfurter Erstaufführung im März 1922 und ihrer Rezeption in der Presse. Hinzu kommen analytische Betrachtungen der Werke unter der Fragestellung, inwieweit „dieser Kontext für die Vertonungen von Bedeutung ist“ (S. 69).

Was die Textwahl betrifft, so kann die Arbeit einmal mehr zeigen, dass Hindemith hier durchaus nicht weniger künstlerische Sensibilität zeigt als andere Komponisten; seine Quellen – für Oskar Kokoschkas *Mörder, Hoffnung der Frauen* die Reihe *Der jüngste Tag* des Leipziger Kurt Wolff Verlags, für August Strammms *Sancta Susanna* der erste Band der von Herwarth Walden edierten Gesamtausgabe, für *Das Nusch-Nuschi* Franz Bleis bei Georg Müller in München erschienener Band *Das schwere Herz* – weisen jedoch ebenso wenig wie die gewählten Autoren auf einen spezifischen Frankfurter Kontext hin. Die Möglichkeit, dass Hindemith durch lokale Publikationen oder Hinweise aus seinem Bekanntenkreis auf sie aufmerksam wurde, wird allerdings eingeräumt. Ergiebiger ist der Aspekt der Inszenierung: Als „Frankfurter Expressionismus“ gelten der Theaterwissenschaft die Frankfurter Bühnenproduktionen zwischen 1917 und 1922, maßgeblich getragen von einer bestimmten personellen Konstellation (insbesondere Rudolf Weichert als Regisseur und Ludwig Sievert als Bühnenbildner). Zumal Sieverts Beteiligung an der Frankfurter Aufführung der drei Einakter (seine Bühnenbilder sind im Abbildungsteil der Arbeit wiedergegeben) dient als Argument, Hindemiths Werke in diesen Kontext einzureihen. Andererseits erlebten zwei der drei Stücke ihre Uraufführung nicht in Frankfurt, sondern in Stuttgart in der Inszenierung Oskar Schlemmers, was eher für eine Koinzidenz als für einen engen kontextuellen Zusammenhang zwischen Hindemiths Triptychon und dem „Frankfurter Expressionismus“ spricht. Hin-