

*Der späte Schumann. Hrsg. von Ulrich TAD-DAY. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2006. 223 S., Abb. Nbsp. (Musik-Konzepte. Neue Folge. Sonderband.)*

Dieser Sonderband der neuen Folge der *Musik-Konzepte* enthält die Texte der Referate, die auf einem im Mai des Schumannjahres 2006 an der Universität Bremen veranstalteten Symposium gehalten wurden. Dabei stand das Spätwerk als solches weniger ausschließlich im Mittelpunkt, als es der Titel erwarten lässt: Gerade die ausgewiesenen Experten für diesen Bereich unter den ausschließlich deutschsprachigen Referenten schreiben über Gegenstände, die entweder nicht spezifisch für den „späten“ Schumann sind oder aber Vergleiche bzw. Gegenüberstellungen späterer Werke mit solchen der früheren Zeit beinhalten. So gibt Michael Struck eine instruktive Anleitung zu Tempofragen am Beispiel der *Kinderszenen* und der *Gesänge der Frühe*, die sich zum „Hauptziel“ setzt, „Pianistinnen und Pianisten zu neuem Nachdenken [...] und zu poetisch-strukturbewußtem Spiel anzuregen“; überzeugend verlagert er die häufig diskutierte (und von Clara Schumann aufgebrachte) Frage nach der Beschaffenheit des Schumann’schen Metronoms auf diejenige nach dem sinnvollen Umgang mit ihm. Irmgard Knechtges-Obrecht spürt den Ursprüngen der beiden Klaviersammlungen opp. 99 und 124 nach und kommt zu dem Ergebnis, dass sie trotz ihres überwiegend der Frühzeit angehörenden Inhalts aufgrund ihres Charakters von musikalischen „Hausbüchern [...] unbedingt zur späteren Phase des Schumann’schen Schaffens [...] gehören“.

Unter analytischen Auspizien vergleicht Hubert Moßburger frühe und späte Fantasien bei Schumann, wobei insbesondere die *Kreisleriana* den *Phantasiestücken* op. 111 gegenübergestellt werden. Als Elemente der Vergleichbarkeit ermittelt der Verfasser die „motivische Triolenbewegung, [die] reiche Chromatik, [die] zyklische Verklammerung“ und die „Synchronisierung“ der Satzschichten. Reinhard Kapp wiederum diskutiert die vielfältigen Möglichkeiten Schumanns, in mehrsätzigen zyklischen Werken eine durchgängige Einheit unter Beibehaltung des Einzelsatzprinzips zu schaffen, ein Verfahren, das von Beethoven seinen Ausgang nehme (der es allerdings seinerseits möglicherweise bei Carl Philipp Emanuel Bach kennenlernte) und

das sich bei Schumann seit den frühen 1840er-Jahren mit zunehmender Tendenz zeige, bis es in den 1850er-Jahren „fixer Bestandteil von Schumanns kompositorischem Handwerk“ geworden sei. Auch Ulrich Mahler geht bei seiner Betrachtung der *Sechs Gesänge* op. 107 von der Frage nach dem zyklischen Charakter der Sammlung aus, deren Texte zwar von verschiedenen Dichtern stammen, die jedoch bereits unter dem Aspekt der poetischen Thematik den Eindruck erweckt, „mehr“ zu sein „als eine lockere Zusammenstellung inhaltlich halbwegs zueinander passender Vertonungen“. Als „mehr subkutane“ Mittel der musikalischen Vereinheitlichung erweisen sich rhythmisch-deklamatorische Abweichungen sowie solche der syntaktischen Struktur der Musik vom Sprachvers sowie das wechselnde, mitunter bis zu völliger Unabhängigkeit getriebene Verhältnis der Singstimme zum Klavierpart, das einen Aspekt der Moderne bei Schumann ausmache. Beispiele für eine überwiegend problematische Rezeption der Stücke werden beschlossen durch eine Betrachtung von Aribert Reimanns Transkription des Opus’ für Singstimme und Streichquartett aus dem Jahr 1994.

Peter Jost rollt noch einmal die Frage des Verhältnisses der *Genoveva* zum fast zeitgleichen *Lohengrin* Wagners auf, die „gar nicht so weit“ auseinanderlägen und kompositionshistorisch jeweils als Reflexe auf Webers *Euryanthe* aufzufassen seien. Sowohl bei der Stoffwahl wie auch bei der Personenkonstellation gebe es zahlreiche Berührungspunkte, und auch in der musikalischen Gestaltung wie etwa in der – äußerlich hervorstechenden – Gliederung in Nummern bzw. dramatische Szenen wie auch im „wissenden Orchester“ gebe es mehr Gemeinsamkeiten als bisher angenommen. Den Hauptunterschied sieht der Autor in der individuellen Weise des Herangehens der beiden Komponisten an den Stoff, das bei Wagner über das intuitive Erfassen der dramatischen Faszination der Hauptgestalten, bei Schumann hingegen über die a priori entwickelte historisch-ästhetische Gattungsreflexion erfolgte. Bernhard R. Appel zeichnet nach, wie Schumann seit seinen frühen Erfahrungen bei Friedrich J. Thibaut immer wieder die Auseinandersetzung mit der „alkatholischen“ Kirchenmusik gesucht hat und wie sich dies namentlich in den Dresdner und Düsseldorfer Jahren sowohl

in seiner dirigentischen als auch in seiner kompositorischen Tätigkeit niederschlägt.

Zwei Referate beschäftigen sich mit Editionsprojekten: Ute Bär berichtet auf der Grundlage ihrer Darstellung in I.2.2. der *Robert-Schumann-Ausgabe* über den Prozess der Drucklegung des *Konzertallegros* op. 134, und Gerd Nauhaus nimmt die Neuausgaben der von Schumann in seiner letzten Schaffenszeit betriebenen *Gesammelten Schriften* und der Sammlung *Dichtergarten* zum Anlass, über Wandlungen seines Selbstverständnisses als Schriftsteller und als profunder Kenner der Literatur nachzusinnen, wobei die Ankündigung von Projekten wie der Edition des vollständigen Textes des *Davidsbündler*-Aufsatzes gespannt in die Zukunft blicken lässt. Dagmar Hoffmann-Axthelm bemüht sich – ausgehend von Karl Jaspers' Vergleich von *Strindberg und van Gogh* – um eine einfühlsame Darstellung von Schumanns Umgang mit dem Phänomen der psychischen Krankheit im realen Leben und am Beispiel der *Geistervariationen*.

Die beiden einleitenden Aufsätze von Martin Geck und Ulrich Tadday bemühen sich um eine grundlegende ideengeschichtliche Verortung des späte(re)n Schumann und finden sie gemeinsam in der Zuordnung zum musikalischen „Realismus“. Während jedoch Geck Schumanns künstlerische Identität in seiner „unverbrüchlichen Treue zum Ideal, das letztlich ein metaphysisches ist“, ausmacht, vertritt Tadday die These, der „bisherige Bruch und Widerspruch zwischen der vermeintlich romantischen Ästhetik des Frühwerks und der des sogenannten realistischen Spätwerks“ werde „insofern durch das veränderte Paradigma geheilt, als Schumanns Musikästhetik von Anfang an über die Philosophie vor allem Jacobis und Jean Pauls realistisch motiviert gewesen“ sei. Darüber dürfte freilich weiter zu diskutieren sein.

(Juli 2007)

Arnfried Edler

„Ich schwelge in Mozart...“. *Mozart im Spiegel von Brahms. Katalog zur Ausstellung im Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck*. Hrsg. von Wolfgang SANDBERGER. Lübeck: Brahms-Institut/Musikhochschule Lübeck 2006. 95 S., Abb. (Veröffentlichungen des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck. Band 3.)

Der vorliegende Band stellt den Katalog einer Ausstellung dar, die 2006 anlässlich des 250. Geburtstages Wolfgang Amadeus Mozarts im Brahms-Institut der Musikhochschule Lübeck stattfand. Hier sollte ein besonderer, bisher noch wenig beachteter Aspekt beleuchtet werden: die Auseinandersetzung mit dem Mozartschen Schaffen durch Johannes Brahms. Der Anhang des Bandes („Ausstellung“, S. 23 ff.) stellt eine Auswahl der wichtigsten Stücke der ca. 50 Exponate umfassenden Ausstellung dar. Ein großer Teil davon stammt aus dem Nachlass von Brahms, war also in dessen persönlicher Bibliothek vorhanden. Der größte Teil dieses Brahms-Nachlasses befindet sich heute im Archiv und in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Das berühmteste Exponat, als Leihgabe der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, stellt das Original-Manuskript der g-Moll-Symphonie KV 550 dar, das Brahms durch Vermittlung Clara Schumanns durch die Landgräfin Anna von Hessen als Dank für die Widmung seines *Klavierquintetts* f-Moll op. 34 erhalten hatte („Ausstellung“, S. 52–55). Ferner enthält die Ausstellung die Erstausgabe der Klavierwerke KV 457 und 457 (Artaria, Wien 1785, „Ausstellung“, S. 42 f.), die sich neben den Erstausgaben der Opern *Idomeneo*, *Entführung aus dem Serail*, *Hochzeit des Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Zauberflöte* und *Titus* („Ausstellung“, S. 80, „Köchel“, S. 14 f.) ebenfalls im Besitz des Komponisten befand.

Die drei vorangehenden Aufsätze beleuchten unterschiedliche Aspekte der Mozart-Rezeption von Brahms: Während der erste eher allgemein gehaltene Aufsatz von Wolfgang Sandberger („Ich schwelge in Mozart“ – Mozart im Spiegel von Brahms“) einzelne wichtige Aspekte dieser Rezeption aufzeigt, z. B. den Hinweis auf die eigenen Kadenzen von Brahms zu den Konzerten KV 466, 491 und 453 oder auch auf die wichtige Mozart-Biographie von Otto Jahn, die Brahms eingehend studierte, zeigt der Aufsatz von Jürgen Köchel („Der Hamburger Brahms und Mozart“) sehr detailliert die Mozart-Rezeption des jungen Brahms in dessen Hamburger und Detmolder Zeit auf, welche sich neben der Aufführung von Klavierkonzerten Beethovens (op. 37, 58, 73) primär auf Aufführungen einzelner Klavierkonzerte Mozarts bezieht („Köchel“, S. 13 f.). Der dritte Aufsatz