

von den rekonstruierten Daten und Fakten, die streng chronologisch erzählt werden, während die Versuche, diese zu interpretieren, weniger überzeugend ausfallen, trotz unübersehbarer Bemühungen um einen lebendigen Erzählstil. So spekuliert die Autorin – mangels aussagekräftiger Privatzeugnisse – über die seelische Befindlichkeit der Komponistin etwa nach dem Selbstmord ihres Vaters („In dieser für sie dramatischen Wendezeit muss Emilie Mayer den Entschluss gefasst haben, ein neues Leben zu beginnen“, S. 14) oder über ihre Motive, den Lebensmittelpunkt zu wechseln, ohne sich mit Überlegungen zu Erzählstrategien, zu Modellen biografischer Konstruktion und zur eigenen Rolle als Biografin aufzuhalten. Damit bleibt sie weit hinter dem in der Künstler(innen)biografie erreichten Reflexionsniveau zurück, das in der Musikwissenschaft ja nicht zuletzt durch die Frauen- und Genderforschung – insbesondere die Arbeiten von Beatrix Borchard – voran gebracht wurde.

Nur ansatzweise wird der Versuch unternommen, den Fall Emilie Mayer geschlechtergeschichtlich zu kontextualisieren und etwa zu hinterfragen, wie ihre soziale Rolle – als Musikerin, als professionelle Künstlerin, als Autorin, als unverheiratete Frau – zu bestimmen wäre und inwiefern ihr Komponieren hiervon mit bestimmt wurde. Geschlechteraspekte haben ihren Platz vor allem in den häufigen Zitaten aus zeitgenössischen Quellen, die auf die Weiblichkeit der Komponistin zielen. Diese bleiben zumeist unkommentiert im Raum stehen und werden nicht zum Gegenstand der Analyse. Dadurch verfestigt sich der Eindruck, Mayer sei in der Tat – so wie es die Quellen vorgeben – als Frau mit kompositorischen Fähigkeiten eine absolute Ausnahmeerscheinung in ihrer Zeit gewesen. Unberücksichtigt bleibt dabei, dass das Motiv „die Komponistin als Ausnahmeerscheinung“ ein Topos ist, der in der auf Frauen bezogenen Musikkritik des 19. und 20. Jahrhunderts fast ebenso häufig erscheint wie die – in der Mayer-Rezeption ebenfalls oft anzutreffende – generelle Abwertung weiblichen Schaffens und der im Grunde dieselbe Funktion hat wie diese: weibliche Autorschaft für unmöglich zu erklären, im Sinne der Redensart „Ausnahmen bestätigen die Regel“.

Der zweite Teil der Arbeit, „Die Werke“, bietet wertvolle Erkenntnisse zu Datierungsfragen

und zum Quellenbestand. Hingegen beschränken sich die „Untersuchungen zu Aufbau und Form“ der Werke weitgehend auf etwas umständliche Beschreibungen der Satzverläufe, die mit eingestreuten Bemerkungen aus zeitgenössischen Rezensionen oder Kritiken angereichert werden, kaum jedoch analytisch zu den Tiefen der kompositorischen Gestaltung vordringen. Argumentative Munition, die man gebrauchen könnte, um der Vorstellung entgegen zu treten, Emilie Mayer sei eben doch nur eine von vielen KleinmeisterInnen des 19. Jahrhunderts gewesen, wird so leider nicht geliefert. Bleibt zu wünschen, dass weiterführende Untersuchungen zu Leben und Schaffen der Komponistin – und auch Editionen ihrer Werke! – erarbeitet werden. Wenn die Arbeit Runge-Wolls hierzu anregt, kommt ihr schon aus diesem Grunde ein nicht gering zu schätzender Wert zu. Ein tragfähiges Fundament für solche Studien bietet sie allemal.

(September 2006)

Rebecca Grotjahn

*KATRIN EICH: Die Kammermusik von César Franck. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. XII, 334 S., Nbsp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band XLVIII.)*

Abgesehen von der bereits 1929 erschienenen Studie Robert Jardilliers, *La musique de chambre de César Franck*, ist die von Katrin Eich vorgelegte Dissertation die erste Monographie, die explizit der Kammermusik Francks gewidmet ist: ein erstaunlicher Sachverhalt, da seine drei späten, zwischen 1878 und 1890 entstandenen Werke – *Klavierquintett f-Moll*, *Violinsonate A-Dur* und *Streichquartett D-Dur* – als bedeutender Beitrag zu einer eigenständigen französischen Kammermusik nach 1870/71 gelten. Eichs Studie erfüllt somit ein Desiderat, zumal auch die bislang vernachlässigten frühen Werke – die zwischen 1834 und 1844 entstandenen *Klaviertrios opp. 06, 1 und 2*, die beiden Stücke für Violine und Klavier *opp. 6 und 14* sowie die Komposition für Klavier mit Begleitung des Streichquintetts *op. 10* – ausführlich thematisiert werden. Im Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses stehen dabei die „Bedingungen, Verfahren und internen Verbindungslinien“ (S. IX) von Francks Kammermusik, insbesondere die Frage nach einem Zusammenhang zwischen den frühen und späten Werken.

Wird die Frage nach der Relation von Früh- und Spätwerk durch Francks kammermusikalische Schaffenspause zwischen 1844 und 1877 aufgeworfen, bildet die konträre rezeptionsgeschichtliche Beurteilung seiner Kammermusik einen weiteren Ansatzpunkt für Eich. So stellt sie in ihrer Einleitung (S. 1–30) zunächst „[k]onträre Sichtweisen“ dar (S. 2–15), wobei sie die Herausstellung Francks als Leitfigur eines „renouveau“ der französischen Instrumentalmusik nach 1870/71 und zugleich auch die daran geknüpfte Vorstellung einer musikgeschichtlichen Zäsur hinterfragt. Ebenso nimmt sie die unterschiedliche kompositionstechnische und ästhetische Bewertung der Musik Francks ins Visier. Eichs Ausgangspunkt ist dabei die Beobachtung, dass diese zugleich als fortschrittlich und konservativ, als Kulminationspunkt nach Beethoven – wie dies vor allem unter Berufung auf das zyklische Sonatenprinzip von Vincent d’Indy verfochten wurde – und als lediglich inszeniert und teilweise sogar misslungen eingeschätzt werden konnte. Nicht zuletzt die auch von prominenter musikwissenschaftlicher Seite, u. a. von Georg Knepler und Carl Dahlhaus, geäußerte Kritik an der relativen Kontrastarmut, Reihung von Satzblöcken und der eher geringen Arbeit mit dem motivisch-thematischen Material (vgl. S. 6 ff., 12) entlarvt Eich als einseitig. So beruhe eine derartige Sichtweise wesentlich auf der Vorstellung, dass ein Sonatensatz stets eine prozessuale Entwicklung und dialektische Kontrastierung von Themen aufweisen müsse (vgl. S. 12). Dass diese – spezifisch deutsche, von Adolf Bernhard Marx pointierte – Perspektive zumindest für Francks frühe Kammermusik unangemessen ist, da Francks „ästhetische und formtheoretische Voraussetzungen“ vorwiegend in der französischen Musiktradition wurzeln, skizziert Eich im zweiten Teil ihrer Einleitung (S. 16–24). In einer tour d’horizont zur französischen Ästhetik und Musiktheorie seit Jean Jacques Rousseau macht sie dabei neben der Sonatentheorie von Jérôme Joseph de Momigny vor allem diejenige Antonín Rejchas als prägend für Franck aus (vgl. S. 21 ff.).

Vertieft wird dies in Kapitel 1 zu „Werkbestand. Entstehung, Überlieferung, Kontext“ der frühen bzw. späten Kammermusik (S. 31–54, 55–76), in dem Eich u. a. in die Pariser Kammermusiktradition der 1830er-Jahre und

deren unterschiedliche Satztraditionen – *principe concertant*, *dialogué*, *brillant* – einführt. Während Francks Komponieren anfangs eher von einem Denken in Werkgruppen bestimmt gewesen sei, sei für das Spätwerk eher die „Orientierung hin zum Einzelwerk“ bestimmend, „das als Vertreter einer Gattung oder sogar mit seiner formalen Idee für sich selbst steht“ (S. 55). Dies zeigt Eich im Kernstück ihrer Studie, Kapitel 2 bis 4 (S. 77–290), in umfangreichen, satzweise vorgehenden Analysen, deren Erkenntnisse jeweils am Kapitelende durch eine Zusammenfassung gebündelt werden. Gleichermäßen aufschlussreich wie anstrengend für den Leser ist dabei der überaus detaillierte sprachliche Nachvollzug der jeweiligen Satzverläufe. Wohltuend ist hingegen Eichs besonnenes Abwägen hinsichtlich etwaiger Vorbilder und gattungshistorischer Bezugnahmen Francks (vgl. etwa S. 80, 113, 126 ff., 139 ff.), seiner kompositorischen Ideen und daran gebundenen satztechnischen Verfahren. Dabei berücksichtigt die Verfasserin stets auch die übergeordnete, auf unterschiedliche hierarchische Ebenen eines Werkes oder einer Werkgruppe gerichtete formfunktionale Bedeutung des thematischen Materials, von Abschnitten oder Sätzen. So kann Eich ausgehend von der Gegenüberstellung der Pole des Kammermusikœuvres, *Klaviertrio fis-Moll op. 1, Nr. 1* und *Streichquartett D-Dur*, nachweisen, dass Franck bereits in den frühen Werken dazu tendierte, die „Auseinandersetzung mit dem Material auf die gesamte Werkebene“ zu verlagern (S. 144); ebenso finden sich dort bereits Ansätze zu einer Poly- bzw. Trithematik, wie sie etwa für das *Klavierquintett f-Moll* oder die *Violinsonate A-Dur* typisch ist.

Insgesamt bietet Eichs Arbeit damit einen fundierten und facettenreichen Einblick sowohl in die Voraussetzungen als auch in die kompositorische Gestaltung der Kammermusik Francks, darüber hinaus einen gewichtigen Beitrag zu dem in der deutschsprachigen Forschungsliteratur immer noch unterrepräsentierten Bereich der französischen Musikgeschichte.

(September 2006)

Martin Loeser