

tenbeisp. (Abhandlungen zur Musikgeschichte. Band 8.)

Man kann dem Autor nicht dankbar genug sein, dass er uns diese wichtige Materialsammlung zu den *Meistersingern* zugänglich gemacht hat. Denn bis zum heutigen Tage ist die Diskussion über diese Oper vor allem von inhaltlichen Aspekten bestimmt, so dass hier eine wichtige Grundlage für dringend notwendige analytische Arbeiten geliefert wird. Hinzu kommen seine sorgfältigen und nachprüfbaren Darstellungen zum Arbeitsprozess Wagners, der sich bei diesem Werk doch in mancher Hinsicht vom sonstigen Verfahren unterschied. Gerade an den ersten Skizzen kann Linnenbrügger auch plausibel machen, dass Wagner bei der ersten Ausarbeitung – insbesondere beim Thema des Vorspiels – auf vorhandenes Material zurückgriff, so dass die These, der Oper liege eine musikalische und weniger eine dramatische Idee zugrunde, eindrucksvoll bestätigt wird. Dabei bietet Linnenbrügger einen tiefen Einblick in die Arbeitsweise des Komponisten, für den der „technische und handwerkliche Vorgang [...] stets Bestandteil seiner Intimsphäre [war], an welcher der hochsensible Wagner nur seine nächsten Getreuen teilhaben ließ“ (I, S. 68). Dass dabei gerade bei Wagner die Möglichkeit der Legendenbildung nahe liegt, zeigte sich schon beim *Rheingold*-Vorspiel, wobei Linnenbrügger leider Warren Darcys Darstellung (*Wagner's ‚Das Rheingold‘*, Oxford 1993, hier S. 62–64) nicht zu kennen scheint (S. 17, Anm. 36).

Allerdings zeigen schon die ersten Skizzen zu den *Meistersingern*, wie sehr auch eine anscheinend nur das Material sichtende Untersuchung auf Vorentscheidungen angewiesen ist, die eng mit der geläufigen Interpretation zusammenhängen. Keineswegs sind die ersten Skizzen nur „einstimmig“ notiert (S. 73). Das ist nur insofern richtig, als jede Stimme allein in einem System steht. Aber das entscheidende Moment dieser Skizzen ist der offenkundige Versuch, zwei musikalische Grundgedanken kontrapunktisch zu vereinen, wobei hier in der Gegenstimme noch das Quartennmotiv vorhanden ist, dessen Rubrizierung als „Meistersinger-Quart“ (S. 87) in die berühmte Irre aller Leitmotiv-Interpretationen führt. Denn dieses Quartennmotiv weist am Anfang des Vorspiels in eine ganz andere Richtung. Auch die „im Libretto enthaltene Fülle von bibli-schen Anspielungen“ (S. 133) sowie die eher bei-

läufig erwähnten Bezüge zu Bach lassen sich nicht allein über etwaige Aspekte des Textbuches, sondern nur in einer detaillierten Analyse des Notentextes aufnehmen und mit Sinn füllen. Dabei geht es nicht um ein inzwischen überholtes „Musikgeschichtsverständnis“, das etwa „alt“ mit „Barock“ verwechselte (S. 145). Es geht um eine grundsätzliche Neuorientierung bei der Interpretation dieser Oper, deren musikalischer Vergangenheitsbezug nicht beiläufig der Ausgestaltung eines altdeutschen Nürnberger Lokalkolorits dient, sondern als grundsätzliche kompositorische Auseinandersetzung – parallel zum *Tristan!* – mit Bach aufzufassen ist.

(April 2004)

Christian Berger

*INES GRIMM: Eduard Hanslicks Prager Zeit. Frühe Wurzeln seiner Schrift ‚Vom Musikalisch-Schönen‘. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2003. 183 S., Abb.*

Ines Grimm hat mit ihrer Berliner Dissertation eine Arbeit vorgelegt, die die Forschung zu Eduard Hanslick um eine wichtige Sichtweise bereichert. Wo andere Autoren zwischen dem schwärmerischen Hanslick der Jugendjahre und dem Wiener Kritiker Unterschiede in der Art der Berichterstattung betonen, gilt Grimms Aufmerksamkeit den Verbindungslinien, die die Epoche machende Abhandlung *Vom Musikalisch-Schönen* mit den geistigen und ästhetischen Prägungen der Vaterstadt in Beziehung setzen. Die Arbeit veranschaulicht, dass eine Akzentuierung von Inhaltsästhetik, davidsbündlerischen Schwärmereien und Berlioz-Begeisterung nur einen speziellen Aspekt darstellt, keineswegs jedoch die ganze Erscheinung des „Prager“ Hanslick ausmacht. Kommentare zur Instrumentation, die nur im Gesamtkonzept einen Wert habe (S. 73) sowie Bemerkungen zur „Einheit des Charakters“, der bei Johannes Brahms herausgestellt (S. 76 f.), Niels Gade aber abgesprochen wird (S. 72), nehmen Ansichten des reifen Kritikers vorweg, die mit inhaltsästhetischen Konzeptionen nur wenig zu tun haben. Besonders abwertend bespricht Hanslick Louis Spohr, dem exakt die gleichen musikalischen Mängel vorgeworfen werden wie ab 1857 Franz Liszt.

Grimms Buch gliedert sich in zwei größere Kapitel und ein Fazit. Der erste Abschnitt erschließt das geistige Umfeld des jungen Kriti-

kers in Prag. Hier erläutert die Autorin neben prägenden Einflüssen durch Václav Jan Tomášek, aber auch Bernard Bolzano und Franz Exner besonders den familiären Hintergrund. Details wie Hausbibliothek und Fremdsprachen, aber auch Abstammungsverhältnisse werden untersucht. Dass Hanslicks Mutter eine zum Katholizismus konvertierte Jüdin war, bekommt erst Jahre später im Streit mit Richard Wagner größere Bedeutung. Darüber hinaus berichtet Grimm ausführlich über die Aktivitäten des Prager Davidsbundes und dessen Rolle bei der Prager Berlioz-Euphorie.

Das zweite Kapitel richtet den Blick direkt auf einige „Quellen geistiger Prägung“ im Vorfeld von *Vom Musikalisch-Schönen*. Mit Bernhard Gutt, Ferdinand Gotthelf Hand, Johann Friedrich Herbart und Christian Friedrich Michaelis benennt Grimm vier Autoren, mit denen Hanslicks schriftstellerische Tätigkeit auf das Engste verknüpft erscheint. Mehr noch: Im Falle Guts, wie schon Payzant herausstellte, übernimmt Hanslick offen dessen Anschauungen, ohne jedoch deren Herkunft zu kennzeichnen.

Dagegen erscheint der Einfluss Ferdinand Gotthelf Hands, trotz Eigenaussagen Hanslicks und differenzierter Darlegung Grimms, eher zufällig (Hands *Ästhetik der Tonkunst* stand in der Hausbibliothek der Eltern) und außer einigen generellen Übereinstimmungen (Forderung nach Verwissenschaftlichung der Musikästhetik, widerspruchsvolle Verknüpfung von historisierenden und normativen ästhetischen Maximen) weniger stark ausgeprägt. Das liegt vor allem daran, dass Hand in der Musik weiterhin „eine unmittelbare Darstellung des Gefühlslebens“ sah (S. 126), während Hanslick sich „zugunsten der Forcierung autonomieästhetischer Ansätze“ (S. 129), wie Grimm selbst zu bedenken gibt, von den gefühlsästhetischen Standards distanzieren.

Ganz anders bei Herbart. Überzeugend macht die Autorin Abhängigkeiten deutlich. Dabei ist es ihr besonderes Verdienst, der vornehmlich in der älteren Literatur zwar häufig gestreift, selten aber näher untersuchten Verbindung Herbart/Hanslick ausführlich auf den Grund zu gehen. Mit der „Ausgrenzung subjektiver Willensbestrebungen von ästhetischen Urteilen“ (S. 147), der „kontemplative[n] Versenkung in den ästhetischen Gegenstand“ (S. 148), werden maßgebliche Eckpunkte der Musikanschauung

Hanslicks vorweggenommen. Herbart fordert nicht nur einen aktiven Mitvollzug, sondern geradezu eine „Rekomposition“ des Kunstwerkes. Musikästhetik wird damit „in Herbarts Verständnis eine Statistik und Mechanik des Geistes“ (S. 149). Eine solcherart entidealisierte Ästhetik traf, so Grimm sehr prägnant, im reaktionären Österreich Metternichs auf fruchtbaren Boden: Phänomenorientierte Beschreibungen griffen, im Gegensatz zur spekulativen Geschichtsphilosophie des Idealismus, Staat und Kirche in ihrer Bedeutung nicht an. Hanslicks Anlehnung an Herbart bekam seiner Karriere ausnehmend gut, partizipierte er damit doch an einer Kunstphilosophie, die den Konservativismus der Donaumonarchie kritiklos hinnahm.

Für eine Beschäftigung Hanslicks mit Christian Friedrich Michaelis gibt es für die Prager Zeit keinen direkten Beleg. Deshalb deklariert Grimm ihre Überlegungen zu Michaelis als Exkurs. Da sich der Musikschriftsteller aber als Beleg für die „verrottete Gefühlsästhetik“ in der großen Fußnote am Ende des ersten Kapitels von *Vom Musikalisch-Schönen* wieder findet, kann man zumindest von einer Rezeption in der Vorbereitungsphase des Traktates ausgehen. Warum ihn Hanslick der Gefühlsästhetik zuschlägt, ist nach der Lektüre von Grimms Ausführungen nur schwer nachzuvollziehen. Michaelis' Schriften verfechten ein dezidiert selbstständiges Kunstwerk. Dieses erscheine „ohne jegliche Zweckgebundenheit [...] frei und selbstbestimmt als ein autonomes organisches Gebilde“ (S. 155). Der Komponist ist nicht mehr dem auf das emotionale Erleben fixierten Publikum verpflichtet, sondern allein dem Werk. Für den Hörer fordert Michaelis eine „freie uninteressierte Contemplation“, die sich auf die Form des Kunstwerkes zu richten habe. Um aber eine derartige Rezeption zu ermöglichen, müsse das Werk eine klar erkennbare Struktur aufweisen. Das geschehe insbesondere durch die Aufstellung, Wiederholung und Entwicklung eines Themas. Somit wäre es gut möglich, dass Hanslicks überproportionale Betonung des Themas, des „Samenkornes“, wie es in *Vom Musikalisch-Schönen* heißt, auf Gedankengänge aus dem Fundus von Michaelis zurückgeführt werden kann.

Als Fazit fasst Grimm zusammen: „So gibt es nur wenige Kernsätze in Hanslicks Ästhetik, die sich nicht in ähnlicher z. T. auch gleicher Formu-

lierung bei den genannten Autoren finden“ (S. 161). Hanslicks Musikästhetik trägt nicht das Siegel eines Neuerers, sondern das eines höchst konsequenten Zusammenfassers. (April 2004) Markus Gärtner

*Pluralismus wider Willen? Stilistische Tendenzen in der Musik Vincent d'Indys. Hrsg. von Manuela SCHWARTZ und Stefan KEYM. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2002. 261 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 19.)*

Die Anforderungen, die der schmale Band an sich selbst stellt, sind hoch: Nichts geringeres als eine „hinreichende Aufarbeitung, die für die ganze Epoche des Fin de siècle das Bild einer sich im Umbruch befindenden, widersprüchlichen und nach Orientierung suchenden Gesellschaft und Kunst bestätigen“, wird gefordert – als Voraussetzung, den französischen Komponisten Vincent d'Indy „in den ihm passenden historischen Rahmen“ zu platzieren (S. 10). Selbstverständlich kann dies in einem Band mit neun heterogenen Beiträgen nicht umfassend gewährleistet werden. Gleichwohl wird die Forschungsrichtung aufgezeigt, die gerade bei einem so sperrigen Gegenstand wie dem des vielseitigen, zuweilen auch widersprüchlichen Komponisten d'Indy angemessen scheint.

Die Herausgeber, Manuela Schwartz (mit ihrer Dissertation als d'Indy-Expertin hervorgetreten, hier im Band leider nicht mit einem eigenen Beitrag präsent) und Stefan Keym, benennen zu ihrer Forderung Eckpunkte, etwa das zeitgenössische symbolistische Sprechtheater, das Wort-Ton-Verhältnis, die Wiederentdeckung alter Musik, die Ästhetik des Néoclassicisme, die Diskrepanzen von Theorie und Praxis u. a. m. Die Vielfalt ästhetischer Strömungen, denen sich d'Indy ausgesetzt sah, führe, so Schwartz und Keym, zu unterschiedlichen Antworten, die sich nicht nur im Verlauf der Jahre modifizierten, sondern auch je nach Tätigkeitsfeld unterschiedlich ausfielen: Der Pädagoge d'Indy spricht zuweilen eine andere Sprache als der Komponist oder der ästhetisch Reflektierende. Diese Heterogenität wird von den Herausgebern als Phänomen eines „weitgehend unbeabsichtigten stilistischen Pluralismus“ (S. 13) beschrieben, für das sie Akzeptanz, nicht Glättung fordern.

Die ersten Aufsätze des Bandes bieten vor allem Einzelanalysen: Peter Jost über d'Indys Charakterstücke für Klavier, die als Auseinandersetzung mit Schumann und Mendelssohn interpretiert werden, freilich mit dem Versuch der Aktualisierung und Personalisierung. Damien Ehrhardt beschäftigt sich mit d'Indys Beiträgen zur Programmmusik, wobei der Standort französischer Programmmusik nicht als „zukunftsweisendes Ideal der Instrumentalmusik“, sondern vielmehr als „eine neue Möglichkeit unter vielen anderen“ (S. 44) verortet wird. Herbert Schneider und Giselher Schubert setzen sich monographisch mit einzelnen Werken d'Indys auseinander: mit der Trilogie *Wallenstein* nach Schiller und der *Symphonie cévenole*. Schuberts Kontextualisierung – v. a. mit dem Bezugspunkt Berlioz – überzeugt; umso bedauerlicher, dass der Autor den spannenden Hinweis auf Liszt und Rimskij-Korsakov nennt, aber (wohl aus Platzgründen) nicht vertieft. Stefan Keym rückt dann mit großem Gewinn zwei buchstäbliche Randbereiche in den Mittelpunkt: langsame Einleitung und Coda in d'Indys Instrumentalmusik. Dabei differenziert Keym nicht nur historische und nationale Unterschiede, sondern kann auch an diesem Punkt die Diskrepanzen zwischen dem Theoretiker und dem Praktiker d'Indy ausmachen.

Joachim Kremers Aufsatz über den „Régionalisme artistique“ beleuchtet ausführlich die verschiedenen Ausprägungen und Stadien des Regionalismus in Frankreich seit 1870, um dann – und hierin bezeichnend für den Forschungsstand an sich – den Brückenschlag zu d'Indys Beitrag (eventuell auch seine Vorbildfunktion) zum französischen „régionalisme musicale“ als „Problemfeld“ mit weitaus mehr (durchaus anregenden) Fragen als (womöglich vorschnellen) Antworten zu umschreiben. Dabei entpuppt sich „régionalisme“ als ein im französischen Kontext vernachlässigtes, um die Jahrhundertwende freilich vieldiskutiertes Phänomen, mit dem sich d'Indy sowohl theoretisch als auch künstlerisch auseinander setzte.

Während sich Renata Suchowiejko bereits anhand der Kammermusikkompositionen dem von d'Indy so geschätzten zyklischen Prinzip nähert, geht es in Lucile Thoyers Beitrag explizit um die späte Kammermusik d'Indys, vor allem unter dem Aspekt des Néoclassicisme. Auch hier also wieder einer der Widersprüche des be-