

von Musikfesten, was eine breite Sicht auf ihr öffentliches Leben bietet. Der Anhang enthält die Abbildungen von 67 Konzertprogrammen, die im Robert-Schumann-Haus in Zwickau aufbewahrt werden.

(Juli 2006)

Eva Rieger

GERO EHLERT: *Architektonik der Leiden-schaften. Eine Studie zu den Klaviersonaten von Johannes Brahms. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. 615 S., Nbsp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band 50.)*

Johannes Brahms' bereits 1852/53 entstandene drei Klaviersonaten (op. 1, 2 und 5) sind sowohl durch starke Emotionen als auch durch eine sehr sorgfältig strukturierte Form gekennzeichnet. Die Wechselwirkungen zwischen beiden Seiten wurden in der bisherigen Literatur kaum untersucht, die meist entweder auf analytische oder auf poetisch-programmatische Aspekte der Sonaten konzentriert ist. Mit dem Titel seiner Kieler Dissertation erweckt Gero Ehlert die Erwartung, dass er sich dieses Desiderats annehmen werde. Im anderthalbseitigen Vorwort, das eine reguläre Einleitung ersetzt, gibt er indes als sein Hauptziel an, durch „detaillierte Analysen“ den „Facettenreichtum und die handwerkliche Reife dieser frühen Werke zutage zu fördern“ (S. XIII). Bei der Lektüre der umfangreichen Arbeit wird rasch klar, dass es vor allem um die motivisch-thematische Struktur der drei Sonaten geht, die nacheinander Satz für Satz analysiert werden.

Mehr noch als architektonische Formaspekte stehen dabei prozessuale Momente im Mittelpunkt, die dem Autor als entscheidendes Qualitätsmerkmal gelten: Sie werden von ihm oft als „entwickelnde Qualitäten“ bezeichnet, die einer „Degeneration zur potpourrihaften Aneinanderreihung“ entgegen wirkten (z. B. S. 328). Durch den Nachweis dieser Qualitäten versucht Ehlert die Kritik zu entkräften, die sowohl in etlichen zeitgenössischen Rezensionen der Sonaten als auch in Teilen der Sekundärliteratur geübt wurde, namentlich durch Walter Frisch (*Brahms and the Principle of Developing Variation*, Berkeley/Los Angeles 1984), der Brahms' Frühwerk die Prozessualität seiner reifen Kompositionen abspricht. Anders als Frisch will Ehlert unter thematischen Prozessen nicht das von Arnold Schönberg mit Bezug

auf Brahms und eigene Werke so genannte Verfahren der „entwickelnden Variation“ verstanden wissen, sondern motivisch-thematische Arbeit in der Tradition Beethovens (es würde das Verständnis der Arbeit erleichtern, wenn dies gleich in einer Einleitung und nicht erst auf S. 361 f. klargestellt würde). Ehlerts thematische Analysen sind überzeugend, ausgewogen, sehr genau und stets gut nachvollziehbar (z. B. die Darstellung auf S. 209 f., wie zuvor versteckte motivische Bezüge in der Durchführung des Kopfsatzes von Opus 2 allmählich hervortreten). Allerdings stellt sich die Frage, ob die Akribie, mit der er thematischen Prozessen in den drei Sonaten nachspürt, tatsächlich dem musikalischen Denken der Entstehungszeit der Werke entspricht oder nicht doch einer von der Zweiten Wiener Schule inspirierten modernen Perspektive, wie sie besonders Carl Dahlhaus in die musikwissenschaftliche Analyse eingebracht hat.

Andere musikalische Parameter werden zwar nicht ausgeklammert, bleiben jedoch im Schatten der motivisch-thematischen Analyse. Dabei wäre zu diskutieren, ob etwa die geringe Präsenz der Grundtonart C-Dur im Kopfsatz von Opus 1 oder der langsame Schluss des Finales von Opus 2 nicht bemerkenswerter und neuartiger sind als die Übernahme der Beethoven'schen Verarbeitungstechniken oder der gelegentliche Gebrauch kontrapunktischer Verfahren, mit denen Brahms nach Ehlert expressive Momente „objektiviert“. Den Horizont der analytischen Schwerpunktsetzung des Buches bildet offensichtlich der Mythos der „drei großen Bs“ (Bach – Beethoven – Brahms). Aspekte, deren Vorbilder eher in der „Romantik“ wurzeln (insbesondere bei Schubert), werden weniger berührt. Dies betrifft auch die auffälligen Tendenzen zur motivischen Vereinheitlichung der Sätze, die bereits seit Adolf Schubring's Beitrag in der *Neuen Zeitschrift für Musik* (1862) bei der Rezeption von Brahms' Sonatentrias eine wichtige Rolle spielen. Während Ehlert dem Nachweis der Einheit und „Logik“ der einzelnen Sonatensätze großes Gewicht beimisst, verhält er sich gegenüber den satzübergreifenden Bezügen auffällig skeptisch: Dass der motivische Kern bei Opus 2 und Opus 5 im jeweils zuerst entstandenen langsamen Satz liegt, hält er für möglich, aber nicht sicher (wie viele Autoren übergeht er bei Opus 5, dass das

erst in der Coda des Andante vollständig präsentierte Volksliedthema bereits in T. 5 f. des Kopfsatzes deutlich antizipiert wird, woraus sich eine andere Perspektive zur Interpretation nicht nur des Kopfsatzes eröffnet).

Neben umfangreichen, tiefgründigen Analysen enthält das Buch eine Darstellung von Brahms' musikalischer Ausbildung in Hamburg und seiner Reise 1853 nach Weimar, Göttingen und Düsseldorf sowie eine detaillierte Erörterung der zeitgenössischen Rezensionen der drei Sonaten, bei der Ehlert anders als in den Analysen eine ständige Apologie der Werke vermeidet. Die abschließende historische Einordnung bezieht sich auf Brahms' reifes Instrumentalschaffen, das nach Ansicht des Autors „nur die Entfaltung“ des in den Sonaten bereitgestellten „kompositorisch-ästhetischen Potentials“ ist (S. 590). Zur gattungsgeschichtlichen Stellung der Werke äußert er sich kaum – bis auf die lapidare Bemerkung, dass die Sonate „nach und nicht zuletzt durch Beethoven in die Krise geraten“ sei (S. XIII; ähnlich S. 27). Allerdings zieht er bei der Analyse einige bekannte Klaviersonaten des 19. Jahrhunderts (von Beethoven, Hummel, Schumann, Chopin, Liszt, selten Schubert) zum Vergleich heran (Vorbild für das Scherzo von Opus 2 dürfte indes weniger Mendelssohns „Elfenspek“ als vielmehr das Scherzo aus Webers *Sonate* op. 70 gewesen sein).

Trotz der genannten Einwände bildet Ehlerts Arbeit einen gewichtigen Beitrag zur Brahms-Analyse, der zahlreiche neue Details der drei bereits häufig untersuchten Werke erschließt. Dank der klaren, leserfreundlichen Gestaltung, die nicht nur die Sprache und Argumentationsweise betrifft, sondern auch die Informationsstreuung (damit man einzelne Teile unabhängig voneinander lesen kann, nimmt der Autor bewusst zahlreiche Wiederholungen in Kauf) und den graphischen Satz (analytische Detailbetrachtungen sind in kleinerer Schriftgröße gesetzt und können übersprungen werden), dürfte das Buch einen größeren Kreis analytisch interessierter Leser ansprechen.

(August 2006)

Stefan Keym

RENATA SUCHOWIEJKO: *Henryk Wieniawski. Kompozitor na tle wirtuozofskiej tradycji skrzypcowej XIX wieku. Poznań: Towarzystwo*

*Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego 2005. 297 S., Nbsp.*

Dem Schaffen Henryk Wieniawskis (1835–1880) wurde bislang in der Musikpraxis deutlich mehr Aufmerksamkeit geschenkt als in der Musikwissenschaft – ein Schicksal, das er mit vielen so genannten Virtuosenkomponisten teilt. Ein wesentlicher Grund dafür liegt nach Joseph Kerman (*Concerto Conversations*, Cambridge, Mass. 1999) darin, dass die Musikanalyse immer noch primär vom Paradigma des individuellen autonomen Kunstwerks ausgeht, das den von Musikern primär zur Präsentation der eigenen Virtuosität geschriebenen Stücken kaum gerecht wird. Ausgehend von Kermans These verfolgt Renata Suchowiejko in der ersten Monographie zu Wieniawskis Schaffen einen kulturhistorische und analytische Perspektive verbindenden Ansatz, der dem aufführungs- und gattungsgeschichtlichen Kontext großes Gewicht beimisst.

Neben verschiedenen methodischen Überlegungen zeitgenössischer Autoren – zum Gattungsbegriff (Jeffrey Kallenberg), zur musikalischen Kommunikation (Edward T. Cone) und zur Funktion von Kunst als menschlichem Begegnungsfeld (Andrzej Nowicki) – bildet das historische Konzept von Musik als „Sprache der Gefühle“ einen wichtigen Ausgangspunkt von Suchowiejkos Studie. Die Autorin weist nach, wie dieses gemeinhin vor allem mit der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts assoziierte Konzept in Frankreich weit ins 19. Jahrhundert hinein wirkte (u. a. über Jérôme-Joseph Momigny und Anton Reicha) und zu einem wesentlichen Aspekt der so genannten „französisch-belgischen Violinschule“ um Rodolphe Kreutzer, Pierre Baillot und Pierre Rode wurde, der auch Wieniawski über seinen Lehrer am Pariser Conservatoire, Lambert Massart, entstammt. Der Virtuose wurde als Redner und Akteur angesehen, der eine direkte Wirkung auf sein Publikum auszuüben sucht. Im Mittelpunkt stand der Vortrag, nicht das Werk. Prototyp dieser Richtung und Vorbild Wieniawskis war Niccolò Paganini, dessen „perfect musical performance“ Suchowiejko anknüpfend an Lydia Goehr der „perfect performance of music“ Louis Spohrs und Joseph Joachims entgegen setzt, bei der sich der Virtuose in den Dienst der Werke stellt.

Die Bedeutung von Suchowiejkos Studie liegt nicht zuletzt darin, dass sie über den speziellen