

onen und seiner methodischen Akkuratessse als Standardwerk zu bezeichnen ist.  
(April 2002) Martin Loeser

*AXEL BEER: Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum. Die Rahmenbedingungen des Musikschaffens in Deutschland im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Tutzing: Hans Schneider 2000. XI, 561 S., Abb.*

Briefe von Geschäftsleuten, Kunden und Lieferanten – Texte dieser Sorte gelten gemeinhin nicht unbedingt als musikgeschichtliche Quellen. Handelt es sich bei den Geschäftsleuten um Musikverleger, leuchtet ihre einschlägige Relevanz schon eher ein; Komponisten allerdings als „Lieferanten“ zu bezeichnen, kommt nahezu einer Blasphemie gleich, vor allem, wenn nicht nur „kleine Lichter“ wie Dotzauer oder Freystädler gemeint sind, sondern auch z. B. Ludwig van Beethoven – und erst recht, wenn Letzterer mit den beiden anderen auf dieselbe Stufe gestellt wird. Dass Heroengeschichte und Genieästhetik in der Musikwissenschaft nicht überwunden sind, zeigen nicht nur die von Axel Beer in seiner Einleitung als Gegenpositionen herangezogenen Standpunkte von Irmgard Keldany-Mohr bis Carl Dahlhaus, deren Aktualität bezweifelt werden könnte. Der beste Beleg ist vielmehr die Tatsache, dass ein so reichhaltiges Quellenmaterial, wie es der Studie zugrunde liegt, bislang in großen Teilen noch völlig unausgewertet war und dass auch die bereits vorliegenden Arbeiten zur Geschichte der Musikverlage ohne spürbare Konsequenzen auf die Geschichtsschreibung geblieben sind: Ökonomische Aspekte des Komponierens oder der Einfluss von Verlegern auf die Wahl musikalischer Gattungen zählen kaum zum Stoff von allgemeinen Musikgeschichten, sondern werden allenfalls als periphere Spezialkenntnisse angesehen.

Beers Habilitationsschrift gehört zu den Büchern, die man am besten von hinten zu lesen beginnt. Denn erst im Schlussteil wird deutlich, in welchem Maße die Ergebnisse das tradierte Bild von Musikgeschichte in seinen Grundfesten zu erschüttern vermögen. Hier entwirft der Autor ein neues Bezugsfeld für die Einordnung musikalischer Werke, ansetzend bei der Einsicht, dass Komponieren stets auf eine Funktion innerhalb des musik-kulturellen Kontexts bezo-

gen ist. Dies gilt auch dann, wenn das Selbstbild eines Komponisten die Orientierung an „unkünstlerischen“ Forderungen ausschließen sollte – was freilich die Ausnahme ist in der Zeit zwischen 1800 und 1830, in der die von Geschichtsbewusstsein getragene Vorstellung, für die „Nachwelt“ zu schaffen, ebenso wenig vorauszusetzen ist wie das Ideal künstlerischer Individualität. Als Ausgangspunkt für die Beurteilung von Musik wird vorgeschlagen, danach zu fragen, inwiefern sie „ihren noch so alltäglichen oder wie auch sonst ausgerichteten Anspruch erfüllt“ (S. 388), anstatt sie an den aus „Meisterwerken“ abgeleiteten ästhetischen Kriterien zu messen.

Sind die Folgerungen erst einmal gewärtigt, so werden auch die ersten beiden Teile zur spannenden Lektüre. Systematisch stellt der Autor zunächst die Elemente des Systems „Musikpublikation“ dar. Das Komponieren wird als Beruf unter sozialen wie ökonomischen Aspekten beschrieben, und ein Überblick über die Geschichte und Struktur des Musikverlagswesens gibt Aufschluss über dessen kulturhistorische Bedeutung. Dass das dritte Element, das Publikum, weniger klare Konturen gewinnt, ist vor allem eine Auswirkung der Quellenlage: Dieser gewichtige Teil der musikalischen Öffentlichkeit artikuliert sich seinerseits bekanntlich kaum öffentlich. Vor diesem Problem resigniert Beer vielleicht zu schnell, denn die Lektüre neuerer geschichtswissenschaftlicher Arbeiten, die ein ausgefeiltes Methodenrepertoire für die Auswertung von historischen Privatzeugnissen entwickelt haben, lässt vermuten, dass ein auch für die musikgeschichtliche Publikumsforschung ergiebiger Quellenbestand noch seiner Erschließung harret. Das kleine Kapitel über die Kundin Antoinette von Wilcke bleibt hinter dem methodologischen Anspruch zurück, den man mittlerweile an die Beschäftigung mit Privatzeugnissen stellen kann, und insgesamt bleibt das Bild von den musikalischen Öffentlichkeiten der Epoche unscharf.

Teil II der Studie deckt die Wirkungsmechanismen der Musikpublikation anhand der Kommunikation zwischen den drei Elementen Komponist, Verlag und Publikum auf. Es zeigt sich hier, wie wenig „autonom“ musikalisches Schaffen war und wie sehr es geprägt wurde von den Bedürfnissen des Marktes, die sich in verlegerischen Interessen manifestierten. Eine besondere

Bedeutung kommt dabei der Interdependenz zwischen Tagesproduktion und klassischem Kanon zu, waren es doch die modischen Kompositionen, die die wirtschaftliche Basis für ambitionierte verlegerische Projekte wie sorgfältig edierte „Klassikerausgaben“ schufen, welche freilich mit zunehmender Schnelllebigkeit des Marktes seit den 1820er-Jahren immer mehr in die Defensive zugunsten „gangbarer“ Stücke gerieten.

Apropos „Gangbarkeit“ – ein klein wenig mehr Berücksichtigung dieses wichtigen Kriteriums der Musikpublikation wünschte man sich zuweilen vom „Lieferanten“ des Buches. Nicht immer lässt Beer Problemstellungen und Vorgehensweisen transparent werden, nicht offensiv genug präsentiert er die Tragweite seiner Erkenntnisse, und vor allem: Zu verschwenderisch geht er mit den Fakten um. Auch wenn es sich bei den gebotenen Belegen um einen verschwindenden Bruchteil auch nur der interessantesten Dokumente handeln dürfte, auch wenn sich unter den Zitaten viele plastische, drastische und auch witzige Formulierungen finden – einfach aufgrund ihrer Menge überfordern sie das Fassungsvermögen der LeserInnen. Hinzu kommt, dass – von zehn im Anhang komplett wiedergegebenen Briefen abgesehen – oftmals nur einzelne Sätze und Fragmente zitiert werden. Dies beeinträchtigt nicht nur die Nachvollziehbarkeit der Argumentation, sondern auch die Verwertbarkeit für nachfolgende Forscher, denen Charakter und Ergiebigkeit der Quellen weitgehend verborgen bleiben und die nicht einmal aus zweiter Hand zitieren können. Um so dankbarer allerdings ist man für die detaillierten Verzeichnisse der Quellen, insbesondere für die Liste der „Periodika von besonderer musikgeschichtlicher Relevanz“ (S. 513 ff.), die als Leitfaden bei der Suche nach Materialien auch zu völlig anderen Themen dienen kann.

Macht es Beer den Lesern und Leserinnen der „Jetztzeit“ auch nicht leicht, bleibt doch zu wünschen, dass nicht erst die „Nachwelt“ die Ergebnisse aufgreift: Mögen Informationen über die Beziehungen zwischen Komponist, Verleger und Publikum bald so selbstverständlich in allgemeinen Musikgeschichten ihren Platz haben wie Beethoven und die anderen klassischen „Lieferanten“ von Musik!

(August 2002)

Rebecca Grotjahn

ERNST-JÜRGEN DREYER: *Zwei Briefe Richard Wagners an den Komponisten Robert von Hornstein im E. W. Bonsels-Verlag. Mit einer Monographie über Robert von Hornstein und einem Anhang über Robert Gund. Wiesbaden: Harrasowitz Verlag 2000. 213 S., Abb., Notenbeisp. (Ambacher Schriften. Band 10.)*

Die Monographie über einen „Kleinfürsten der Musik“ (S. 43, vom Verfasser aus einer Rundfunksendung zitiert) bietet eine knappe, übersichtliche und gut lesbare Darstellung des Lebens von Robert von Hornstein (1833–1890), eine Charakterisierung seiner Persönlichkeit und seiner Kompositionen, ein Werkverzeichnis, eine zusätzliche kleine Monographie über Hornsteins unehelichen Sohn Robert Gund (Gound), der in Wien neben Alexander von Zemlinsky und Josef Labor zu den Lehrern der jungen Alma Schindler gehört hat, sowie einen Notenanhang. Nach Überzeugung des Autors ist der „komponierende Baron und Hans Dampf in allen Gassen [...] fraglos eine denkwürdige Gestalt, die einen bio-bibliographischen Abriss verdient“ (S. 43). Dabei wird eingeräumt, Hornsteins Persönlichkeit biete das „Bild einer begabten, aber nachlässigen, bequemen und kritiklosen Natur, die sich, statt zu streben und zu ringen, mit dem nächstbesten Einfall zufrieden gibt, sich aus Deklamationsfehlern, Begleitoktaven und Oberflächlichkeiten des Klaviersatzes nichts macht und mangels künstlerischen Gewissens vom gebildeten Musiker zum Dilettantismus, ja zur ‚nur naiven‘ Produktion absinkt“ (S. 63). Innerhalb eines Œuvres von 1400 Liedern findet der Autor immerhin „eine Handvoll ernstzunehmende Konzertlieder [...], die, indem sie elaboriert sind, ohne ins Triviale zu entgleisen, doch in jene Sphäre ragen, die uns heute allein noch interessiert“ (S. 87). Diese Stücke werden dann mit einem analytischen Aufwand (siehe die Schemata auf S. 89–94) zergliedert, der wesentlich elaborierter erscheint als seine Objekte.

Was aber hat es mit den im Haupttitel genannten Briefen Richard Wagners auf sich? Dazu ist Folgendes zu sagen: Vorgeschaltet ist Dreyers Hornstein-Monographie ein Reprint der Publikation *Zwei unveröffentlichte Briefe Richard Wagners an Robert von Hornstein*, die 1911 von Hornsteins Sohn Ferdinand vorgelegt worden war, um Entstellungen in Wagners kurz vorher erschienener Autobiographie *Mein Leben* zu