

Diese These versucht die Autorin durch eine detaillierte Analyse der Texte Wilhelm Müllers und ihrer Vertonung durch Schubert zu belegen. Ausgehend von Kritiken Eduard Hanslicks, der dem Zyklus eine gewisse Monotonie unterstellte, untersucht sie vor allem unterschiedliche Muster musikalischer Wiederholung, die sowohl in der formalen Anlage wie in der Binnenstruktur der Müllerlieder auffallend präsent sind, und interpretiert sie im Kontext moderner Erkenntnisse über das musikalische Hören, das menschliche Erinnerungsvermögen und Zeitempfinden. Überzeugend stellt sie dar, dass nicht die Wiederholung per se, sondern ihre spezifische Kombination mit anderen Parametern wie dem harmonischen Rhythmus oder dem rhythmischen Impuls eine bestimmte Wahrnehmung und Deutung des Textes beim Hörer hervorrufe; so lasse das Lied *Ungeduld* beim Zuhörer gleichzeitig die Empfindung von erfüllter und leerer Zeit entstehen. Die Wiederholung bestimmter musikalischer Muster bis hin zur Übersättigung oder zur bedrückenden Repetition eines einzelnen Tones in *Die böse Farbe* kennzeichne die zunehmend autistische Wahrnehmung des jungen Müllers und seine wachsende Abgrenzung von der Außenwelt.

La Face Bianconi deutet die einzelnen Lieder des Zyklus als verschiedene Stadien seiner krankhaften psychischen Entwicklung, die weit über den Anlass der banalen Liebesgeschichte hinausgeht, und vergleicht sie mit Hilfe von zahlreichen Querverweisen zur aktuellen psychoanalytischen Forschung mit dem Verlauf einer pathologischen Depression. Dabei entdeckt sie viele aufschlussreiche Beziehungen, die einen zyklischen Zusammenhang zwischen den einzelnen Liedern herstellen, etwa Anzeichen des tragischen Ausgangs im ersten Teil des Zyklus, die so bisher nicht konstatiert wurden. In einigen Fällen werden analytische Befunde allerdings zur Bestätigung der zentralen These sehr suggestiv gedeutet. So wird die Bedeutung des Strophenlieds als spezifisches formales Muster überbewertet, ist es doch in Schuberts Liedschaffen kontinuierlich vertreten. Auch bleibt vage, worin der wesentliche Unterschied zwischen der Wiederholung von Begleitfiguren in den grüblerischen Liedern („Lieder della ruminazione“) und in Liedern wie *Das Wandern* besteht, könnten doch beide die gleiche individuelle Befindlichkeit

und Wahrnehmung des lyrischen Ichs repräsentieren.

Im dritten Kapitel stellt La Face Bianconi ihre Deutung des Liederkreises wieder in Schuberts biographischen Kontext und verweist darauf, dass er die Auswirkungen einer psychischen Depression, wenn nicht am eigenen Leibe, so nachweislich in seiner engen Beziehung zu Johann Mayrhofer erlebt hat und diese Erfahrung in der *Schönen Müllerin* verarbeitet haben könnte. Die Lektüre der ganzen Studie wird durch die außerordentlich leserfreundliche Ausstattung des Buches unterstützt: der vollständige Abdruck der Lieder und des gesamten Textes einschließlich der nicht von Schubert vertonten Gedichte Wilhelm Müllers, der Kritiken Hanslicks samt einer dort zitierten Parallelvertontung Ludwig Bergers erleichtern den Nachvollzug der Analyse; einige Gedichte Mayrhofers und Skizzen Moritz von Schwind's zu Schuberts Vertonungen derselben erweitern den Horizont der Studie und verweisen sinnfällig auf die Übereinstimmung bestimmter Motive in den Werken beider Künstler.

Man mag La Face Bianconis Übertragung moderner psychopathologischer Befunde auf ein Kunstwerk des 19. Jahrhunderts und ihrer sehr gezielt angewandten musikalischen Hermeneutik methodisch mit Skepsis begegnen. Ihre Analyse der Bedeutung und der Rezeption von Wiederholungen in Schuberts Musik ist jedoch für die Erforschung seines Werks grundsätzlich von großem Interesse und leistet einen wichtigen Beitrag zur Neubewertung der *Schönen Müllerin*.

(Juli 2005)

Christine Martin

JUAN MARTIN KOCH: *Das Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen. Zur Kompositions- und Rezeptionsgeschichte der Gattung von Mozart bis Brahms. Sinzig: Studio Verlag 2001. 382 S., Nbsp. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Band 8.)*

Seit Adolf Bernhard Marx steht die Konzertkomposition in Verdacht, „stets ein Unternehmen zweideutiger Art“ zu sein, in dem die Kriterien, die „im freien Kunstwerk gelten“, überlagert sind durch die hypertrophen Ansprüche eines Einzelnen. Die Musikwissenschaft im 20. Jahrhundert hat die Irritation, die vom In-

strumentalkonzert ausgeht, lange Zeit dadurch aufzufangen versucht, dass sie einen „virtuosen“, als exhibitionistisch bearbeiteten von einem „symphonischen“, seriösen Typus unterschied und der Geschichte der Gattung im 19. Jahrhundert eine Tendenz von Ersterem zu Letzterem unterlegte (vgl. *MGG*, 1. und 2. Auflage). In verschiedenen Arbeiten aus jüngerer Zeit wurden die ästhetischen und analytischen Voraussetzungen dieser Konstruktion einer Kritik unterzogen und die Spezifik der Gattung Konzert ohne Seitenblicke auf das symphonische Genre bestimmt durch ihre Verwurzelung in der Virtuosität (Konrad Küster) oder durch die formbildende Rolle des Wechselspiels der „concerto agents“ (Joseph Kerman).

Die vorliegende Studie von Juan Martin Koch zum Klavierkonzert zwischen Mozart und Brahms schließt an die Arbeiten von Küster, Kerman, Tovey u. a. an, setzt insofern aber einen besonderen Akzent, als der Autor die Kategorie des Symphonischen nicht den Verächtern des Konzerts überlässt. Er gewinnt der „symphonischen Perspektive“ eine begrenzte Brauchbarkeit ab, indem er die Kategorie abrüstet (sich sozusagen auf Oechsle statt auf Dahlhaus stützend) und „konkrete stilistische Besonderheiten im historischen Kontext“ untersucht (S. 96). Die konkreten Untersuchungen, die bei Koch an die Stelle apriorischer Setzungen treten, gelten erstens der Konzeption und der kompositorischen Faktur einschlägiger Werke von Mozart, Beethoven, Litolff, Schumann, Liszt und Brahms. Sie betreffen zweitens die Geschichte der Begriffe und der Vorstellungen vom symphonischen Konzert in der zeitgenössischen Musikkritik sowie weitere rezeptions- und sozialgeschichtliche Aspekte der Gattung, etwa den Platz und die Funktion, die Instrumentalkonzerte innerhalb des Musiklebens, innerhalb musikalischer Veranstaltungen innehatten (S. 51, 351).

Der Schwerpunkt der Arbeit liegt auf Kompositionen, die zwischen 1840 und 1860 entstanden sind. Während dieses Zeitraums spielt, wie Koch zeigen kann, die Auseinandersetzung mit der Symphonie und ihrem ästhetischen Anspruch tatsächlich eine Rolle in der Geschichte des Instrumentalkonzerts – nicht freilich in dem Sinne, dass die Gattung sich der Symphonie angleicht, sondern umgekehrt dergestalt, dass in der Integration symphonischer Elemen-

te sich die Eigenständigkeit des Instrumentalkonzerts erweist und kräftigt (S. 352).

Die Übernahmen aus der Symphonie, die Henry Litolff seinen einschlägigen Werken implantiert (Erweiterung der Satzfolge, motivische Integration über Satzgrenzen hinweg usw.), greifen in die konzertante Struktur weit weniger ein als die Überschriften vermuten lassen. Sie betreten gerade nicht den Weg zum Typus „Symphonie mit obligatem Klavier“, den Koch an der 5. *Symphonie in d-Moll* von Niels Gade exemplifiziert (S. 191 f.).

Für Robert Schumann war das Instrumentalkonzert weder (wie für Thalberg) als Gattung erschöpft noch unproblematisch. Koch deutet das *a-Moll-Klavierkonzert* als Versuch, in Konzert und Symphonie mit Hilfe des ungeordneten Prinzips der Fantasie jene „formale Flexibilität“ und „Freiheit des Ausdrucks“ zu erreichen, zu der Schumann in den Werken für Klavier solo gefunden hatte (S. 237).

Im Schaffen Franz Liszts ist das Konzert eine zentrale Gattung, keineswegs bloß ein Hilfsmittel oder Zwischenstück auf dem Weg von der virtuoson Klavierkomposition zum großen symphonischen Werk (S. 262). Koch gibt eine genaue Darstellung der Entwicklung, die Liszts Auseinandersetzung mit der Gattung durchläuft. Hervorragend ist seine Analyse des *Es-Dur-Konzerts*, in dessen formaler Mehrdeutigkeit er zu Recht einen Zusammenhang mit der Symphonischen Dichtung sieht. Einen Vorschlag von Helmut Loos aufnehmend, der das Werk als quasi-dramatische Ausarbeitung des Solo-Orchester-Kontrasts der ersten Takte versteht, gelangt Koch zu einer Analyse Kerman'scher Art, in der die Interaktion der „concerto agents“ im Zentrum steht. (Kermans Buch *Concerto Conversations* erschien nach Abschluss des Manuskripts.)

In dieser vorbildlichen Analyse wird deutlich, dass die Zielsetzung, Konzertkompositionen als eigenständige zu verstehen, mehr als nur die Distanzierung von ästhetischen und historischen Vorurteilen verlangt. Es ist vor allem auch eine Sache des analytischen Instrumentariums. Koch zeigt diese Problematik in einer kritischen Auseinandersetzung mit Dahlhaus' Analyse des *d-Moll-Konzerts* von Brahms (S. 310 ff.). Ob Dahlhaus das Werk in Kalbeck'schen Bahnen als symphonisches betrachtet, sei dahingestellt. Aber die Affinität

der „Institution Analyse“ zum tönenden Diskurs und zur Sonatenform steht der Einsicht in den inneren Mechanismus von Instrumentalkonzerten ohne Zweifel im Wege.

Zusammengefasst: Kochs gründliche Studie – methodisch überzeugend durch die Verschränkung rezeptionsgeschichtlicher und kompositionsgeschichtlicher Aspekte, wohlthuend sachlich und unaufgeregt in der kritischen Auseinandersetzung mit der Literatur, „leserfreundlich“ in Gliederung und sprachlicher Präsentation der Gedanken – leistet einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der Gattung. (Juli 2005) Thomas Kabisch

EVA-MARIA VON ADAM-SCHMIDMEIER: *Das Poetische als zyklisches Prinzip. Studien zum Klaviermusikzyklus im 19. Jahrhundert.* Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2003. 379 S., Nbsp. (*musicologica berlinensia. Band 10.*)

Das Interesse der Autorin gilt dem komplexen Typus eines von ihr so genannten „Poetischen Klaviermusikzyklus“, dessen Zusammenhang sich nicht nur instrumentalen Mitteln, sondern der Mitwirkung einer „poetisch-literarischen Leitidee“ verdankt (S. 57 f.). Ein erster, 100 Seiten umfassender Teil des Buchs („Zur Methodik“) mündet in eine Darstellung analytischer Strategien, die das Ineinander von instrumentalen Strukturen und poetischer Idee aufhellen sollen (S. 103). Ein zweiter Teil gilt der Einlösung des Ansatzes in Kommentaren zu Werken von Robert Schumann (op. 2, 6, 16, 66), Theodor Kirchner (op. 17, 53) und Franz Liszt (*Album d'un voyageur; Harmonies poétiques et religieuses*, 1853).

In der Arbeit wird gezeigt, dass eine „poetisch-literarische Leitidee“ als „zykluskonstituierendes Moment“ wirken kann – so in Schumanns *Papillons*, dem „Prototyp des Poetischen Klaviermusikzyklus, der für eine ganze Komponistengeneration [...] neue Wege ebnete“ (S. 172), in den beiden direkt an Schumann anschließenden Zyklen von Theodor Kirchner sowie in den untersuchten Werken Franz Liszts, die auf anderen Voraussetzungen beruhen. Vom „Poetischen Klaviermusikzyklus“ werden rein instrumental begründete Zyklusbildungen (*Davidsbündlertänze*) unterschieden, sowie Werke, in denen die Selbständigkeit der Einzelstücke überwiegt (*Kreisleriana*).

Die Werkbetrachtungen folgen, vermutlich der gattungsorientierten Fragestellung und leichter Vergleichbarkeit zuliebe, einem identischen Ablaufplan. Motivisch-thematische und harmonische Charakteristika werden kommentiert. Nachdruck liegt auf thematischen Bezugnahmen (innerhalb einzelner Sätze wie satzübergreifend) und auf Entlehnungen aus anderen Kompositionen. Dicht und originell ist die Analyse der Liszt'schen *Harmonies poétiques et religieuses* von 1853, deren zyklische Anlage auf ein liturgisches Vorbild aus der Passionszeit verweist.

In manchen Teilen des Buchs irritieren allzu ausführliche Referate und Zitate verschiedenartiger Quellen und Sekundärliteratur, deren Nutzen für die Gedankenführung dem Rezensenten gelegentlich undeutlich geblieben sind (S. 104 ff., S. 112 ff.). Nicht immer hat die Autorin der Versuchung widerstanden, bedeutende Themen in erhabenem Ton zu traktieren („menschliche Ursehnsucht nach Ewigkeit und Unendlichkeit“, S. 293). Mitunter kommt es dann zu Stillblüten („Arbeitsleben und Todeskampf, an sich unvermeidbare Lebensstationen und nicht a priori pejorativ besetzte Begriffe“, S. 304).

(Juni 2005) Thomas Kabisch

ELISABETH FÖHRENBACH: *Die Gattung Konzertstück in der Rezeption Robert Schumanns.* Kassel: Verlag Merseburger 2003. 416 S., Abb., Nbsp. (*Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Band 163.*)

Elisabeth Föhrenbachs Freiburger Dissertation widmet sich einem attraktiven Thema: Wie zahlreiche Zeitschriften-Rezensionen Robert Schumanns aus den 1830er- und 1840er-Jahren zeigen, die später in die *Gesammelten Schriften über Musik und Musiker* eingingen, waren Konzertstücke für ihn ästhetisch überzeugende, praktikable Alternativen zum traditionellen Solokonzert. So wirkt es plausibel und sachgerecht, wenn Föhrenbach die Rezensionen zum doppelten Bezugspunkt ihrer Untersuchung macht: Einerseits konfrontiert sie Schumanns Aussagen und Wertungen mit eigenen analytischen Überlegungen zu den von ihm rezensierten Kompositionen. Andererseits stellt sie Schumanns Reflexionen über die Gattung Konzertstück – sofern man von einer ei-