

hin, dass der Historismus im 19. Jahrhundert ein Gutteil Eigenschöpfung sein kann. Einen ähnlichen Gegenstand behandelt der Kunsthistoriker Michael Bringmann, dessen Darstellung der „Kirchlichen Monumentalarchitektur im späten 19. Jahrhundert“ die Problematik ästhetischer Selbstbehauptung der Kirchen im Industriezeitalter auf eindruckliche Weise darstellt. Während der Beitrag der Historikerin Monika Glettler („Die Monarchia Austriaca und die deutsche Musik“) von den Schwierigkeiten wirklich interdisziplinärer Darstellung zeugt, lässt sich aus Friedrich W. Riedels Überlegungen zu „Liturgie und Kirchenmusik im Umbruch zwischen Biedermeier und Gründerzeit“ einiges Material zum Überdenken gängiger Klischees entnehmen; vielleicht ist das 19. Jahrhundert als „saeculum religiosum“ in seiner Gänze erst noch zu entdecken. Näher an Bruckner befinden sich schließlich die Aufsätze von Dieter Michael Backes, der vom Aspekt der Instrumentation her die Bezüge zwischen Bruckners symphonischem und kirchlichem Stil zu erhellen versucht, von Winfried Kirsch, der sich mit der Formel „Versenkung und Ekstase“ dem Faszinosum von Bruckners Motetten nähert, von Jürgen Blume, der bei der Frage nach „Bruckners Einfluß auf die Kirchenmusik des 20. Jahrhunderts“ das „Einfluß“-Theorem etwas überstrapaziert und schließlich von Elmar Seidel, der die Frage nach der Anwendbarkeit von Simon Sechters Harmonielehre auf Bruckners Musik in weiser Beschränkung und damit auf hilfreiche Art und Weise zu beantworten sucht. Werk-, Begriffs-, Namens- und Ortsregister schließen den facettenreichen Band ab.

(März 2003)

Thomas Röder

*Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation. Bericht über die Tagung Wien 1997. Hrsg. von Gernot GRUBER. Laaber: Laaber-Verlag 2001. 331 S., Notenbeisp. (Schriften zur musikalischen Hermeneutik. Band 8.)*

Die Beschränkung auf einen deutlich konturierten Gegenstand, die Kammermusik, perspektiviert durch das Begriffspaar „Tradition und Innovation“, dies war das Konzept des Wiener Kongresses zum Brahms-Jahr 1997. Immerhin lassen sich im Spannungsfeld dieser beiden Begriffe grundlegende musikhistorio-

graphische Problemstellungen diskutieren wie etwa Kontinuität oder Diskontinuität von historischen Verläufen sowie Fragen von Kanonbildung und Musealisierung, von Traditionsbindungen und dem ihnen inhärenten Möglichkeitspotential. Konsequenterweise haben die Veranstalter mehrere Vertreter benachbarter Disziplinen mit der Aufgabe betraut, die Meta-Thematik systematisch aufzuschlüsseln (besonders aufschlussreich der Beitrag des Philosophen Wolfgang Röd; weitere Beiträge von Moritz Czáký und Paul Kuon).

Mit dem Versuch Wolfgang Gratzers, Thesen zur musikalischen Traditionsbildung einer kritischen Sichtung zu unterziehen, werden indessen die Grenzen deutlich, die den Erkenntnisraum dieses Begriffsrasters für den Gegenstand der Kammermusik von Johannes Brahms einengen. Grätzer fordert zu Recht, „zwischen dem (stets nur fragmentarisch rekonstruierbaren) Geschichtsbewußtsein von Personen, welchen eine traditionelle Handlung zugeschrieben wird, also z. B. Brahms, und dem Geschichtsbewußtsein derer, die von musikalischen Traditionen sprechen, etwa uns“, zu unterscheiden (S. 119). Doch in der Brahms-Forschung haben der Parteienstreit zwischen Wagnerianern und Brahminen (vgl. Manfred Wagners Beitrag zur Musiktheorie in Wien) und Schönbergs ideologische Vereinnahmung von Johannes Brahms das historische Denken offenbar in schier unverrückbaren Zeitachsen-Koordinaten erstarren lassen. Und so verlängern mehrere Aufsätze die betagten Debatten, inwieweit der (von wem eigentlich immer noch?) als „konservativ“ geschmähte Brahms aufgrund seiner Verwendung von Keimintervallen, musikalischer Prosa und Parameterdenken nicht eben doch als Innovator – und das heißt als Schönberg-Wegbereiter – zu identifizieren sei (obwohl Brahms, wie Christian Martin Schmidt pointiert, vom Begriff der „entwickelnden Variation“ im schönbergischen Sinne „und dies ist in vollem Ernste gesagt – keine Ahnung“ gehabt habe; S. 283).

Unter diesen Auspizien wird „Tradition“ zur Instanz des Hergebracht-Vertrauten, von der sich Brahms mit diversen kompositorischen Strategien individuell abhebt. Diese Perspektive liegt den meisten Untersuchungen zu einzelnen Werken zugrunde (analytisch besonders dicht und impulsgebend: Peter Revers

zum *Horntrio* op. 40 und Josef Lederer zum *Klaviertrio* op. 101; weitere Beiträge: Gottfried Scholz zum *Klaviertrio* op. 8, Agnes Dittrich zum *Klavierquintett* op. 34, Gerold W. Gruber zur *Violoncellosonate* op. 38, Siegfried Mauser zur *Violinsonate* op. 100 und Reiner Boestfleisch zu den *Klarinettensonaten* op. 120). Dass jedoch keineswegs immer offensichtlich ist, was genau für Brahms als Tradition zu verstehen sei, darauf machen drei anregende Beiträge mit gattungsgeschichtlicher Orientierung aufmerksam: Gernot Gruber und Michael Kube bezogen auf Streichquintett und Streichsextett mit ihren spezifischen Satz- und Klangstrukturen und Friedhelm Krummacher mit Blick auf das Streichquartett um und nach 1850.

Aberundet wird der redaktionell sorgfältig bearbeitete Band durch einige Aufsätze zum Wien der Brahms-Zeit (Friedrich C. Heller, Otto Biba, Hartmut Krones) sowie einen Gesamtüberblick über Brahms' Kammermusik aus der Feder Imogen Fellingens.

(Mai 2003)

Signe Rotter-Broman

HERVÉ LACOMBE: *Georges Bizet. Naissance d'une identité créatrice*. Paris: Fayard 2000. 863 S., Abb.

Georges Bizet zählt zu jenen Komponisten, deren Ruhm sich nahezu ausschließlich einem einzigen Werk verdankt. Den Welterfolg von *Carmen* konnte Bizet freilich nicht mehr erleben: Er starb drei Monate nach der glücklosen Uraufführung seines letzten Werkes im Alter von nur 36 Jahren am 3. Juni 1875 in Paris. Während *Carmen* (1875) nach wie vor die Repertoirestatistiken des internationalen Opernbetriebs anführt, sind die übrigen Werke Bizets, mit Ausnahme der gelegentlich aufgeführten *Pêcheurs de perles* (1863), der aus der gleichnamigen Schauspielmusik arrangierten *Arlésienne-Suite* (1872) sowie der frühen *C-Dur-Symphonie* (1855) noch immer kaum bekannt. Entsprechend einseitig war lange Zeit auch die Forschungssituation, ungeachtet der Tatsache, dass sich der Komponist in seinem kurzen Leben abgesehen von Kammer- und Kirchenmusik nahezu allen musikalischen Gattungen widmete. So konnte Lesley A. Wright noch im Jahre 1981 in ihrer bis heute grundlegenden Dissertation *Bizet before Carmen* daran gehen, ein gewal-

tiges Terrain musikwissenschaftlich aufzuarbeiten, wobei sie zunächst nachdrücklich auf die drei Hauptdesiderate der Bizet-Forschung aufmerksam machte: das Fehlen einer kritischen Gesamtausgabe, eines Werkkatalogs und einer zuverlässigen Briefausgabe. Seither ist allerdings einiges geschehen, und neben Wright hat sich in der Bizet-Forschung zweifellos Hervé Lacombe die größten Verdienste erworben: Sowohl die Gesamtausgabe der musikalischen Werke als auch jene der Briefe ist von ihm (mit) auf den Weg gebracht worden. Darüber hinaus hat Lacombe auch zur Interpretation Bizets und der Oper seiner Zeit wesentliche Anstöße geliefert. In seinem inzwischen mehrfach preisgekrönten und übersetzten Buch *Les Voies de l'opéra français* (Paris 1997) hatte Lacombe nicht etwa *Carmen*, sondern *Les Pêcheurs de perles* zum Paradigma einer ganzen Epoche der französischen Operngeschichte erhoben und damit in der Fachwelt kein ungeteiltes Echo hervorgerufen. Mit der vorliegenden monumentalen Bizet-Biographie verzichtet der Autor auf vergleichbare Provokationen und präsentiert stattdessen ein auf breiter Quellenbasis gewissenhaft recherchiertes Standardwerk, das ohne Zweifel für die nächsten Jahrzehnte Maßstäbe setzen wird.

Unkonventionell ist Lacombes biographischer Ansatz höchstens insofern, als er die Lebensschilderung Bizets nicht erst mit dessen Geburt, sondern bereits mit dem ersten Herzschlag des Fötus, etwa fünfundzwanzig Tage nach der Zeugung, beginnen lässt und den Leser auch über die wichtigsten Stationen der embryonalen Hirnentwicklung informiert. Inwieweit dieser Exkurs als Erläuterung des Untertitels *Naissance d'une identité créatrice* von Belang ist, mag dahingestellt bleiben. Im Übrigen folgt Lacombe in der Anlage der Biographie jedoch der auch in älteren Arbeiten zu findenden Dreiteilung. Während im ersten Teil („Les années d'apprentissage“, S. 17–262) Bizets Ausbildung am Conservatoire, seine starke persönliche und künstlerische Prägung durch Fromental Halévy und vor allem Charles Gounod, sein Bühnendebüt als Sieger des legendären Kompositionswettbewerbs an Jacques Offenbachs Théâtre des Bouffes-Parisiens mit *Le Docteur Miracle* (1855) und seine Italienreise nach dem Gewinn des Rompreises (1857) im Vordergrund stehen, schildert der zweite Teil („L'épreuve de réalité“, S. 263–456) den leid-