

Wien, studierte Musikwissenschaft, Kunstgeschichte, Neuere Geschichte und Psychologie an den Universitäten in Wien und Köln, wo er mit einer Arbeit über den musikalischen Historismus zu Beginn des 19. Jahrhunderts promoviert wurde. Von 1959 bis 1990 war er in der Tonträgerindustrie tätig, zuletzt als Künstlerischer Direktor für das Klassik-Programm der Plattenfirma EMI. Drei Jahrzehnte, die es Kier in der Rückschau ermöglichen, ein dezidiertes Bild der medialen Musikvermittlung und die explizite Bedeutung der Tonträger für die (Musik-)Wissenschaft zu erstellen und in unbemäntelter Sprache zu vermitteln.

Einen breiten Raum nehmen die Arbeit im Studio und die Macht der Produzenten, beispielsweise Walter Legge, ein. Kier beschneidet den Kultstatus der eigentlichen Protagonisten, seien es Karajan, Rattle oder Gould auch dadurch, dass er die Schallplattenproduktion als Teamwork begreift. Der Arbeit von Tonmeister, Tontechniker und vor allem Produzent komme im Zuge der verbesserten Aufnahmebedingungen immer mehr Bedeutung zu. Die Aufgaben des Produzenten als »Hebamme der Aufnahme« reichen von einfachen Hilfestellungen bis hin zur völligen Dominanz über das Ergebnis, von der bloßen technischen Begleitung bis zur emotionalen, psychischen Unterstützung. Ein wirkungsmächtiger Produzent ist vergleichbar mit dem klangdramaturgischen Stellenwert eines Theater- und Filmregisseurs.

Auf den zeitgemäßen Einfluss von Musikaufnahmen aus dem Internet in Form von Mp3-Dateien geht Kier nur am Rande ein, zumal der Klassik-Sektor nicht in dem Maße von (il)legalen Downloads betroffen ist wie die Populärmusik. Gleichwohl beschäftigt sich der die Thematik ergänzende Aufsatz von Johann-Nikolaus Matthes, Professor für Tonmeisterkunde an der Universität für Musik in Berlin, mit dem Problem der Übertragung analoger Originalaufnahmen auf den digitalen Datenträger.

Die Fülle von Informationen, die Herfrid Kier in diesem Buch zusammengetragen und übersichtlich geordnet hat, stellt eine sehr verdienstvolle Dokumentation für alle diejenigen dar, die mit dieser Branche verbunden sind oder waren und sich für ihre Geschichte interessieren, Publikum eingeschlossen. Jedes Kapitel bündelt in einer Zusammenfassung die jeweils relevanten Stichpunkte, ein ausführliches Glossar bietet zudem wichtige Ergänzungen zur Diskologie. 100 Jahre nach der eigentlichen Geburtstunde der Klassik-Schallplatte ist offensichtlich der Boom der Klassik-Tonträger und ihrer Stars vorüber. »Der fixierte Klang« verkörpert somit einen Rückblick auf den Höhepunkt der Tonträgergeschichte ab den 1950er Jahren. Denn nicht jeder Interpret und Konsument klassischer Musik teilt die Meinung von Elisabeth Schwarzkopf, die das Hören von Tonträgeraufnahmen für reine Zeitverschwendung hält. [Henrik Drüner]

Michael Aschauer: Einheit durch Vielfalt?

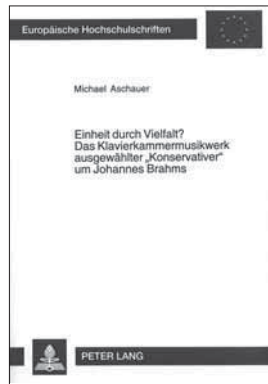
Das Klavierkammermusikwerk [...] um Brahms, Frankfurt a. M. (Peter Lang) 2006

In seiner zweiteilig angelegten (Darstellungsteil plus Analysen) Grazer Dissertation, die auf das Jahr 2003 zurückdatiert, untersucht Michael Aschauer ein wichtiges Feld musikologischer Forschung abseits der »Heroengeschichte«, welches doch mitten im ästhetischen Hauptstreit des 19. Jahrhunderts lokalisiert ist: Betrachtet wird die Klavierkammermusik von Robert Fuchs, Hermann Goetz, Karl Goldmark, Heinrich von Herzogenberg, Josef Gabriel Rheinberger, Robert Volkmann und dem jungen Richard Strauss nicht nur in ihrer Beziehung zu Johannes Brahms, sondern auch auf Bezugnahmen die – immer mit

Anführungszeichen versehenen – »Neudeutschen« betreffend. Nimmt man die oben aufgezählte Komponistengruppe als die im Titel ebenfalls durch Anführungszeichen problematisierten »Konservativen« hinzu, so fällt auf, dass beide Hauptbegriffe der Arbeit wesentlich uneigentlich gemeint sind. Will man diese als Schlagworte identifizierte Ausdrücke dennoch, wie es der Autor tut, als aufeinander bezogene Gegenpositionen verwenden, so sollten beide möglichst präzise bestimmt werden.

Dies gelingt Aschauer bei den genannten Komponisten nur mit Abstrichen; bei der Kontrastfolie

scheint es gar nicht erst intendiert gewesen zu sein. »Neudeutsch« – das ist hier eine Setzung für alles Programmatische, irgendwie Fortschrittliche, Dissonante, usw. Verkürzungen und Generalisierungen wie diese, dass »nach allgemeiner Ansicht die »Neudeutschen« die Gleichberechtigung zwischen dem Wort und der Musik betonen« (9, unglücklicherweise gleich der erste Satz dieser Studie), legen nahe, dass Aschauer nur eine recht oberflächliche Vorstellung davon zu haben scheint, was Komponieren im neudeutschen Sinne ausmachen könnte. Dass nämlich auch Kunst, Historie, Mythos, also Bildung im allgemeinen Sinne herangezogen wurde, um der Musik neue Hörerschichten zu erschließen, erwähnt die Studie mit keinem Wort. Immer steht »Literatur« im Mittelpunkt, d. h. bei Instrumentalmusik, auf die es hier schließlich ankommt, die Anbindung an programmatische Elemente (ob formuliert oder intendiert spielt hier offenbar ebenfalls keine Rolle). Auch wenn Aschauer verweishaft auf »Techniken der Neudeutschen« zu sprechen kommt, so erscheinen diese wenig spezifisch wie z. B. »Motivklammern über Einzelsätze hinweg« (125). Nur folgerichtig, wenn der Autor denn auch einschränkt, dass sich »so manche Prinzipien der »Neudeutschen« in ihrer praktischen Anwendung gar nicht so sehr von jenen der »Konservativen« unterscheiden« (128), und »dass alle Komponisten, auch Brahms selbst sowie die »Neudeutschen« aus einem gemeinsamen Grundstock an kompositorischen Möglichkeiten schöpfen, den die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts eben für alle gemeinsam geboten hat.« (134) Sollte demnach die Kontrastfolie der Neudeutschen Schule gar nicht als solche taugen? Und wenn doch: Welche Werke müssten dann herangezogen werden? Eigentlich doch wohl – Klavierkammermusik. Indes: Gab es über die Ableger Raff und Draeseke hinaus überhaupt eine neudeutsche Kammermusik? Und wenn ja: Bedeutet diese nicht gleichzeitig die Aufgabe bestimmter Elemente neudeutscher Ideo-



logie, so dass von »neudeutsch« – nun tatsächlich in Anführungsstrichen – nur in einem übertragenen Sinne gesprochen werden könnte?

Doch auch bei den Komponisten der Gegenseite, den »Konservativen«, um die es ja vornehmlich geht und deren Auswahl zumindest mit Rheinberger und Strauss recht willkürlich ausfällt (andere wie Ignaz Brüll hätten ebenso gut herangezogen werden können), gelingt es der Studie nicht, den anfänglich recht befriedigenden Eindruck aufrecht zu erhalten. Nach Kurzinformationen zu den einzelnen Komponisten steigt Aschauer zunächst in die »sozialhistorische[n] Rahmenbedingungen« (21–51) ein, wobei dem Unterabschnitt über den »Komponist als Lehrer oder freischaffender Künstler« (41–48) eine erste Grunddefinition zukommt: Aufgrund ihrer Lehrtätigkeit verharren Künstler an Institutionen länger und nachhaltiger im Überkommenden. Sodann jedoch werden die Blickrichtungen starrer angelegt: Entweder geht es um den individuellen historisch-persönlichen Bezug jedes einzelnen zu Brahms (53–72) oder zu Wagner/Liszt (73–92). Die interne Binnendifferenzierung, der Blick aufeinander, wird leider nicht thematisiert. So unterbleiben eigentlich interessante Wahrnehmungen, z. B. Robert Fuchs' bezüglich Herzogenbergs, wie sie Fuchs' Biograf Anton Mayr mitteilt. Die skizzierte Vorgehensweise wiederholt sich nun bei der kompositorischen Auseinandersetzung mit Brahms (93–134) – dann jedoch klopft der Autor nicht, wie man vielleicht hätte erwarten können, Annäherungsgrade an den ästhetischen Gegner ab, sondern manövriert die titelgebende Komponistengruppe zwischen die beiden Pole »Tradition und Fortschritt« (135–178). Besonders dieses letzte Kapitel des Darstellungsteils verflüssigt das bis dorthin Aufgezeigte wieder ins vollkommen Konturlose. Da wird bei jedem Komponisten versucht, individuelle Züge aufzuzeigen, die sich jedoch im Anschluss gleich selbst wieder als eben nicht sonderlich originell dekuivieren. Zum Beispiel: Wie unterscheiden sich Rheinbergers »kühne Modulationen« (151 – das angefügte Notenbeispiel zeigt einen Wechsel in die Paralleltonart!) von Strausens »fortschrittlicher Alterationsharmonik« (173) oder gar einer »tiefgründige[n] Harmonik« (170 und 174), die Aschauer wahlweise auf Herzogenberg und Strauss bezieht? Dabei geht es nicht nur um das stets unangenehme Problem eines Beschreibungsmodus',

der durch angeblich informationstragende Adjektive versucht, Intensitätsgrade zu vermitteln, und doch nur Wortnebel erzeugt. Denn wenn es an anderer Stelle um das »Wechselspiel zwischen Klavier und Streichern« und »klangflächenartige, fließende Dreiklangsbrechungen im Klavier« (160) im Klaviertrio op. 115 von Robert Fuchs geht, beschreibt der Autor das bereits Vermutete dann doch explizit: »Ähnliche Verfahrensweisen finden sich, wie oben erwähnt, auch bei Goldmark und Rheinberger.« (ebd.) Hinzu treten immer wieder reflexartige Zuweisungen von melodischen Abschnitten an Schubert und nahezu jeder Formstelle, die nicht unter den Sonatensatz verbucht werden kann, unter dem Schlagwort »Fantasie« an neudeutsche Vorbilder. Welche genau, Fantasien wie Komponisten, scheint nota bene nicht zu interessieren.

Kann so die Frage nach individuellen Ausprägungen beantwortet werden? Nein, eher geschieht das Gegenteil, und »Konservative« wie »Neudeutsche«

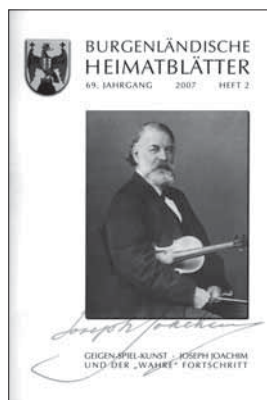
geraten zum Verschmelzungsanteil des oben zitierten Poolgedankens – ein im Grunde radikaler Ansatz, der jedoch nicht weiter zur Ausführung kommt. Dabei wären hier grundsätzliche Überlegungen am Platze, inwieweit man z. B. mit Dahlhaus davon sprechen kann, dass Brahmsens »entwickelnde Variation« nur ein Spiegelbild von Liszts Thementransformation darstellt; oder auch, wie individuell geprägtes Akkordmaterial (Stichwort Tristan-Akkord) am Ende des 19. Jahrhunderts ganz selbstverständlich zum Standardrepertoire eines jeden Tonsetzers gleich welcher Couleur gehören konnte.

Zu erwähnen bleibt der an den Haupttext anschließende, auffallend großdimensionierte und mit vielen selbstgesetzten Notenbeispielen ausgestattete Einzelanalysenteil (181–398), der seinem Anspruch auf »Erleichterung des Zugangs« (181) zu den von Aschauer im Darstellungsteil nur ausschnittsweise vorgestellten Klavierkammerkompositionen einlöst. [Markus Gärtner]

Winkler, Kuzmits (Hgg.): Geigen-Spiel-Kunst.

Joseph Joachim und der »wahre« Fortschritt. Eisenstadt (Burgenl. Heimatblätter, 69. Jg., H. 2) 2007

Zum Gedenken an den 100. Todestag des großen Geigers, Lehrers, Dirigenten, Komponisten und Hochschulleiters Joseph Joachim (1831–1907) gab es 2007 – neben größeren Gedenkveranstaltungen wie den Joachim-Tagen an der Berliner Universität der Künste (28.–30. Juni) und einem Joachim-Symposium an der Musikhochschule Hamburg (8.–11. November) – auch eine mehr als siebenmonatige, von Gerhard Winkler und Wolfgang Kuzmits konzipierte Joachim-Ausstellung im Haydn-Haus Eisenstadt, zu der ein 64-seitiger Katalog erschienen ist. 17 der 75 Ausstellungsexponate sind im Katalog (überwiegend in Farbe) abgebildet. Die Stationen von Joachims Leben, Schaffen



und Wirken werden durch die qualitativ guten Abbildungen und die Legenden zu sämtlichen Exponaten anschaulich dokumentiert; Gerhard Winklers Einführungstexte verdeutlichen geschichtliche, biografische und ästhetische Kontexte (Konstellationen im musikalischen Kulturkampf I: Joachim und die Liszt-Wagner-Schule. – II: Der Schumann-Kreis / Joachim und Brahms. – Berufsstationen des Interpreten und Pädagogen – London, Hannover, Berlin. – Die »Joachim-Schule«: der Virtuose im Dienste der Werkinterpretation. – Der »romantische Virtuose: Paganini und Liszt – Die überwundene »Gegenposition«? – Die modernen Positionen des »Virtuosen«: Karajan – Elvis).

Eine kleine Joachim-Sensation könnte das Auftauchen eines Öl-Porträts (vgl. Abb. S. 103) von der Hand des Wiener Porträtmalers Berthold Fischer aus dem Jahre 1844 sein. Im Beitrag Gerhard Stradners sowie im Gutachten Friedrich Rösings (Universität Ulm) wird engagiert argumentiert, dass diese Abbildung mit »an Sicherheit grenzender Wahr-