

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«

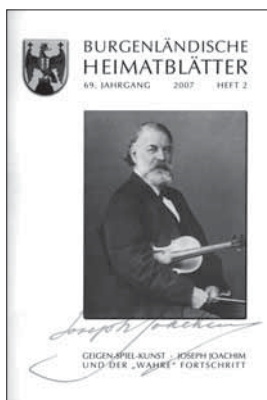
geraten zum Verschmelzungsanteil des oben zitierten Poolgedankens – ein im Grunde radikaler Ansatz, der jedoch nicht weiter zur Ausführung kommt. Dabei wären hier grundsätzliche Überlegungen am Platze, inwieweit man z. B. mit Dahlhaus davon sprechen kann, dass Brahmsens »entwickelnde Variation« nur ein 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-

scheinlichkeit« den damals dreizehnjährigen Joseph Joachim darstelle. Die Beweisführung selbst, bei der Fischers Porträt im Rahmen einer anthropologisch-kriminalistischen Merkmalsanalyse mit Fotografien Joachims verglichen wird, erscheint durchaus überzeugend. Doch bleibt eine Frage offen, die in beiden Beiträgen weder geklärt noch überhaupt

gestellt wird: Während das Porträt vom Maler selbst auf das Jahr 1844 datiert wurde, verließ der knapp zwölfjährige Joachim Wien bereits im Frühjahr 1843 in Richtung Leipzig. Der einschlägigen Joachim-Literatur zufolge hielt



Joseph Joachim (?)
Portrait von Berthold Fischer (1844)

Quelle: Privatbesitz, Wien

er sich 1844 – abgesehen von seinem entscheidenden London-Debüt – hauptsächlich in Leipzig auf, nicht aber in Wien. Hieraus lassen sich alternative Folgerungen ziehen: 1. Der Maler könnte das Porträt 1844 nach bereits früher angefertigten Vorarbeiten ausgeführt haben. Dann wäre hier allerdings nicht der dreizehnjährige, sondern der (noch) elfjährige Joachim abgebildet, der erst am 28. Juni 1843 seinen zwölften Geburtstag feierte und kurz nach der vorläufigen Porträtierung seine fast schulterlangen Haare erheblich gekürzt haben müsste, wie die auf Seite 78 des Kataloges wiedergegebene Fotografie des vermutlich Zwölfjährigen zeigt (die Datierung dieser Fotografie in »Die Tonkunst«, Jg. 3, Nr. 3, S. 04, auf »ca. 1842« nach den Angaben auf dem Original im Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck erscheint mir fraglich; vgl. auch die Bleistiftzeichnungen des langhaarigen Siebenjährigen und des kurzhaarigen Zwölfjährigen in: Andreas Moser: »Joseph Joachim. Ein Lebensbild«, Berlin 1898 und 1900, zwischen S. 8/9 und S. 40/41; Neue, umgearbeitete und erweiterte Ausgabe, Bd. 1, zwischen S. 8/9 und S. 54/55). 2. Alternativ bliebe nur die Erklärung, dass trotz der vielen in Rösings Gutachten aufgezeigten Detailähnlichkeiten eben doch nicht Joachim, sondern ein anderer Nachwuchsgieger auf Fischers Porträt zu sehen ist. Biografische und bildgenetische Aspekte sollten bei künftigen Diskussionen über das Porträt also auf jeden Fall mitbedacht werden.

Die Abbildungslegenden und Kommentartexte sind hilfreich, ließen sich aber – abgesehen von computertypischen Satzfehlern (z. B. S. 119, Zeile 2: streiche»zu übertragen«) – in Einzelfällen korrigieren bzw. ergänzen. Drei Beispiele seien genannt: 1. Auf S. 89 wird im Kommentar zu Joachims – nicht abgebildetem – »Concert (in ungarischer Weise)« op. 11 angegeben, Joachim habe sich »als Komponist später stets der »Deutschen Tonkunst« zugehörig« erachtet, dagegen als Geiger nie »die künstlerischen Fäden zu seinem Geburtsland Ungarn« abreißen lassen. Authentisch überliefert ist indes die genau entgegengesetzte, durch das »Concert in ungarischer Weise« plastisch bestätigte Aussage Joachims, als Geiger fühle er sich als Deutscher, als Komponist dagegen als Ungar (vgl. Beatrix Borchard: »Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte«, Wien 2005, S. 134; zum Kontext der Aussage vgl. von ders.: Artikel »Joachim«, in: MGG2, Personenteil, Bd. 9, Sp. 1060).

2. Zu Abbildung 34 samt Kurzkomentar (104f.) sei Folgendes ergänzt: Marie Soldats Abschrift von Joachims Kadenz zum 1. Satz von Brahms' Violinkonzert entstand knapp zwei Jahrzehnte vor der 1902 erfolgten Publikation der violintechnisch überarbeiteten, im Umfang jedoch nahezu identischen Druckfassung. Brahms, der die Kadenz nach Aussage Marie Soldats zu lang fand, zielte mit seinen eigenhändigen Eintragungen in Soldats Manuskript auf Kürzungen, die in mehreren Varianten angedeutet werden. Die definitive gekürzte Kadenzgestalt, die Marie Soldat in modifizierter Weiterführung der flüchtig skizzierten Brahms'schen Vorschläge schließlich festlegte, wird im 2004 erschienenen Violinkonzert-Band der neuen Johannes Brahms Gesamtausgabe eingehend erörtert und erstmals im Druck veröffentlicht (vgl. dort bes. S. 292–295, 304f.).

3. Der reizvolle letzte Ausstellungs- und Katalogabschnitt betrifft »Die modernen Positionen des »Virtuosen««. Aber sind Herbert von Karajan (gestorben 1989) und Elvis Presley (gestorben 1977) wirklich noch angemessen »moderne« Repräsentanten des heutigen Musikbetriebs? Wäre nicht eher an Stars wie einerseits Anna Netrebko, Lang Lang, Anne-Sophie Mutter oder Simon Rattle und andererseits Madonna, Robbie Williams oder

(zumindest von einstigen Verkaufszahlen her) Michael Jackson zu denken – vom Erfahrungs- und Verehrungshorizont heutiger Teenager ganz zu schweigen? So veranlasst der schöne, empfeh-

lenswerte, mit 2,50 Euro erfreulich preiswerte Katalog nicht nur zum Durchlesen oder Stöbern, sondern auch zum Weiterdenken.

[Michael Struck]

Ernst Hertrich (Hg.): Robert Schumann Kinderszenen Op. 15

Fingersatz von Walther Lampe, München (Henle) 2007

Die »Kinderszenen« als Auswahl aus »an die 30 kleine[n] putzige[n] Dinger[n]« (Schumann) verloren mit ihrer Zusammenstellung zu zwölf Stücken und einem Epilog 1838 jede »Putzigkeit« und gehören seit langem auch für die größten Pianisten zur wesentlichen Konzertliteratur. Dieser Zyklus, dem unterstützt durch ein B-A-C-H-Zitat gleich zu Beginn des ersten Stückes eine Anlehnung an Bachs Klavierzyklen nicht fern zu sein scheint, trägt in seinem Zentrum jenes, als erstes in einer B-Tonart gesetzte »kleine Ding ›Träumerei« (Schumann), das bleibenden Ruhm nicht nur als unsterblicher Publikumsliebbling, sondern ebenso als prominenter Zankapfel zwischen Alban Berg und Hans Pfitzner erlangte. Wollte 1920 der eine über eine analytische Begrifflichkeit zum Verstehen kommen, mochte der andere in »mutig[em] Schwärmen« nur seufzen: »Wie schön!« Sicher, in dieser Auseinandersetzung darf Schumann vor allem als Objekt eines quasi weltanschaulichen Kräftermessens darüber gelten, ob über musikalische Qualität »in musiktheoretischer Hinsicht Rechenschaft zu geben« ist – »und das in möglichst präziser, lückenloser Weise« (Berg) oder ob man musikalisches Verstehen vor allem im Bewusstsein eines »Wunders« und »Zaubers« nur in »einer kleinen Gruppe« noch nicht »dieser Schönheit entwöhnt[er]«, intuitiv »Wissende[r]« erfahren kann. Hier eine durch Systematisierung verwissenschaftlichte musikalische Hermeneutik, dort eine geradezu anthroposophische Hermetik: Echtes Verstehen ist nur dem Eingeweihten vergönnt. Gleichzeitig ist sein Verstehen durch den Nicht-Eingeweihten logischerweise nicht hinterfragbar, während einen Eingeweihten in ebenso logischer Konsequenz gar nicht das Bedürfnis des Hinterfragens anfechten kann.

Wenn Ernst Hertrich die Kinderszenen bei Henle neu herausgibt, dann wohl nicht, um nur weitere Gelegenheit zum Schwärmen zu geben, sondern in

der Absicht, den Notentext einer noch differenzierteren Analyse und damit verbundenem vertieftem Verständnis zugänglich zu machen. Es fällt zunächst auf, was gegenüber der letzten Ausgabe unverändert bleibt. So wurde der Fingersatz von Walther Lam-



pe aus der Ausgabe von Wolfgang Boetticher, Henle 1977, übernommen, was sicher keinen Nachteil bedeutet. Sicht man daraufhin den ganzen Druck durch, so ergibt sich die ebenfalls identische Übernahme des Satzes hinsichtlich der Noten bzw. Pausen der alten Ausgabe. Dar-

über hinaus gibt es einige wenige eher graphiklogische Veränderungen bzw. Vereinheitlichungen. Über einige eingeklammerte doppelte Halsungen, die zuvor uneingeklammert standen oder nun hinzugefügt wurden (so Nr. 11, T. 2 in Parallele zu T. 15) bestand auch zuvor implizit kein Zweifel. Zudem finden sich Legatobögen ohne Veränderung der zuvor durch die Gesamterscheinung bereits nahe gelegten Bedeutung verlängert (so Nr. 2, T. 19, Nr. 4, T. 2). Ritardando-Angaben wurden ohne Veränderung des Gültigkeitsraumes umformatiert. Einige eingeklammerte Artikulationszeichen wurden unkommentiert hinzugefügt (so Staccato auf Sechzehntel in T. 1 und analoge Takte in Nr. 11). Ebenfalls unkommentiert wurde das zweitaktige Decrescendo zu Beginn von »Kind im Einschlummern« von T. 3 auf T. 2 vorgezogen.

Der abschließende knappe Kritische Bericht (Bemerkungen) stützt sich auf folgende Quellen: Autographe zu Nr. 1 (A1) und Nr. 9 (A2), die Erstausgabe bei Breitkopf & Härtel von 1839 (E1), das