

Autograph der Rezensent 1978 zusammen mit weiteren Jugendliedern Pfitzners auffinden konnte. Dieses Lied, das die Gesamtausgabe – der Originalausgabe von Ries & Erler folgend – in *b*-moll wiedergibt, stand zudem im Autograph in *g*-moll, und diese ursprüngliche Konzeption hätte verdient, im Revisionsbericht festgehalten zu werden.

Insgesamt aber hat Hans Rectanus diese erste Gesamtausgabe von Pfitzners Liedern in muster-gültiger Weise begonnen, und seine gründliche Kenntnis der Quellen ist dem vorliegenden Band außerordentlich zugute gekommen. Im Bereich des neueren deutschen Kunstliedes bildet dieser Band sicher die wichtigste Neuerscheinung der letzten Jahre.

(Oktober 1981)

Peter Cahr

## Diskussionen

*Zur Ausgabe der Streichquartette op. 12, 13 und 44, Nr. 1–3 im Rahmen der „Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys“ (LMA III/1–2).*

Ludwig Finschers Rezension (*Mf* 1981/2, S. 242–245) basiert auf einem grundsätzlichen Widerspruch zwischen seinen Wünschen und den Prinzipien der *LMA*. Die *LMA* bietet nicht mehr, wie etwa die *Neue Bach-* oder *Mozartausgabe*, einen gesonderten Kritischen Bericht, stellt auch nicht, wie die *Neue Schubert-Ausgabe*, einen ausführlichen Kritischen Bericht, ergänzend zum Editionsband und den dort gegebenen Ausführungen, als Manuskript zur Einsicht bereit, sondern bezieht die Elemente des Kritischen Berichts in den Editionsband ein. Das bedeutet eine Beschränkung auf den editorischen Haupttext und das, was damit unmittelbar zusammenhängt. Dem wurde im Falle der Streichquartette dadurch in besonderer Weise Rechnung getragen, daß von einzelnen Sätzen der Quartette op. 44 auch Frühfassungen vollständig ediert wurden, was allein einen Notentext von 134 Seiten ausmacht; hinzu kommen die Revisionsberichte etc.

So weit wurde das von Finscher gewürdigt als „allen vernünftigen Anforderungen“ entsprechend. Aber S. 244 widerruft er seine Zustimmung zu dem Editionsprinzip: „Viel sinnvoller wäre es gewesen, wirklich alle Stadien der Komposition zu dokumentieren“, was der Verbindung

von Edition und Monographie gleich käme, aber nach den Prinzipien der *LMA* weder vorgesehen noch möglich ist. Zum andern referiert Finscher richtig, daß die von Mendelssohn selbst überwachten Drucke die Primärquellen sind, beklagt aber (S. 243f.), daß die Ausgabe nicht erschöpfend Auskunft über das Autograph gibt. Er findet es „störend (wenn auch nicht mehr als das)“ (S. 243), daß die Quellen ihrer Bedeutung für die Edition nach in der Rangfolge des Alphabets bezeichnet sind, und er findet es „schließlich . . . zumindest störend, daß die Tempobezeichnungen der Autographe nur bei der Beschreibung der Autographe erwähnt werden, nicht aber unter den Einzelnachweisen“ (S. 245). Letzteres wurde so gehalten, weil die Einzelnachweise sich natürlich auf die mit den Tempobezeichnungen der Primärquellen edierten Notentexte beziehen. Es ist deutlich, daß es Finscher in seiner Kritik nicht um die Edition und den Editionstext geht, sondern um eine „Rehabilitierung“ der Autographe in ihrer Bedeutung. Der Gedanke, daß ein Autograph Sekundärquelle ist und demnach für den Kritischen Bericht nachrangig behandelt werden muß, ist ihm offenbar unheimlich. „Vergrößerungen der gestochenen Stimmen gegenüber dem Autograph werden übernommen, auch wo sie ziemlich offenkundig sind: ein Beispiel gleich am Anfang von op. 12, wo die kurzen *cresc.-decresc.-*Zeichen in T. 13 übernommen, in T. 21, 29, 31 und 36 aber vergrößert werden“ (S. 243). Abgesehen davon, daß in T. 13 nur ein Zeichen über einer Note steht, das ein Akzent und keine *Decrescendo*-Gabel ist, während bei den übrigen Stellen *Cresc.-* und *Decresc.-*Gabeln innerhalb einer eintaktigen Figur stehen, übersieht Finschers Argumentation etwas Wesentliches: Die Drucklegung zwingt Mendelssohn oftmals erst zur Präzisierung und Vervollständigung seiner Dynamik, Artikulation, Bogensetzung, was im Vorwort dargelegt wurde. Schließlich gibt es, wie im Revisionsbericht ausgeführt, neben den Stimmen auch die Partitur-Erstdrucke, die ebenfalls noch zu Mendelssohns Lebzeiten erschienen sind und daher in Zweifelsfällen wie bei dem in den Typen etwas groben Erstdruck von op. 12 zur Klärung herangezogen wurden. Das Beispiel zeigt aber, wie Finscher indirekt das Autograph zur Primärquelle erheben will.

Finscher kritisiert, daß bei den „Ausgewählten Korrekturen“ im Autograph „einige der bemerkenswertesten Stellen gerade nicht erwähnt“

werden (S. 244). Daß ein solches Unterfangen – ebenso das, was Finscher an Einzelbemerkungen anschließt, „die sich auf das Wichtigste beschränken“ – eine Ermessensfrage ist, wurde offen ausgesprochen. Es ging um Stellen unterschiedlicher Problematik; hierzu einige Beispiele (römische Zahlen = Sätze, arabische Zahlen = Takte) in ihrer Charakterisierung; im Band sind die Beispiele abgedruckt: op. 12–IV, nach 78 drei T. ersatzlos gestrichen; op. 12–IV, 127 V. 1, 128 V. 2 urspr. anders, ein auf 128 urspr. folgender Takt gestrichen; op. 12–IV, 167–168 V. 2, Va., Vc. urspr. anders; op. 13–IV, 315–320: veränderte Konzeption in den Unterstimmen, urspr. keine Pause der Va. von 315, 2. Viertel bis 319, 1. Viertel; op. 44 Nr. 1, I 60–66, Va., Vc. urspr. anders: die Änderung bringt teils Oktavversetzung im Vc. und Pause der Va.; 60–65, 2. Viertel: die Änderung bringt zunächst Imitation des Vc. durch die Va., die dann pausiert; die Vc.-Führung ist auf Stützung der Violinen reduziert, damit diese deutlich hervortreten können. Die Reihe ließe sich fortsetzen. In der Edition ging es nicht darum, Korrekturen an bestimmten Nahtstellen zu suchen und solche einer bestimmten Art in größerer Zahl zu bieten, sondern im Sinne der hier gegebenen Auswahl aus der Auswahl solche „unterschiedlicher Problematik“ zu bieten, und das hat durchaus mit der Kompositionsweise zu tun.

Zu den von Mendelssohn selbst vorgenommenen Bleistifteintragungen in den Autographen eine Anmerkung. Sie sind nicht immer in den Drucken wiederzufinden, aber später als der Haupttext des Autographs gemacht worden. Bei solcher Vielschichtigkeit wird klar, daß eine erschöpfende Darstellung im Rahmen der Edition geradezu unmöglich wird, weil Übertragungen dann schnell zur Interpretation werden. Finschers Anspruch könnte nur eine Faksimile-Ausgabe mit ausführlichem Kommentar gerecht werden; ob, wann und wo sie erscheinen kann und soll, steht freilich dahin.

Finscher kritisiert ferner, Hillers Veranlassung zu den Veränderungen bei op. 44 sei nicht herausgearbeitet worden. Das ist richtig, doch erschien und erscheint mir bei Mendelssohns Eigenart, während der Drucklegung noch Überarbeitungen mit z. T. gravierenden Veränderungen in vielen Werken vorzunehmen, so gewichtig, daß die Veranlassung dazu unbedeutend wird. Stattdessen kam es mir darauf an, den Zeitraum der Veränderungen, die offensichtlich in engem

Kontakt mit dem David-Quartett erfolgten, einzugrenzen. Da das Material des David-Quartetts nicht mehr aufzufinden war, mußte hier mit Briefstellen der Vorgang selbst erschlossen werden.

Daß Finscher die Bemerkungen zur Rezeption ohne Präzisierung als nebensächlich abtut, hängt mit seinem Interesse für die Autographe und seinen auffallend geringen Äußerungen zum neuen Notentext selbst zusammen. Da die alte Gesamtausgabe ebenfalls auf die Drucke zurückgriff, sich in den Noten selbst wenig, in Dynamik, Artikulation, Phrasierung in der *LMA* aber viel gegenüber der alten Gesamtausgabe verändert hat, wurde dem nachgegangen. Die Untersuchungen zur Rezeption konzentrieren sich auf die Ermittlung der Veränderungen zwischen Erstdrucken und alter Gesamtausgabe in Ausgaben, einige Arrangements eingeschlossen. Insofern hat diese Frage zur Rezeption durchaus mit der Edition zu tun.

Der Stellenwert von Finschers Kritik ändert sich daher nicht nur graduell, sondern grundsätzlich.

Gerhard Schuhmacher

Die Rezension meines Buches *Beethovens Eroica und Prometheus-Musik* durch Hubert Unverricht (*Mf* 34, [1981], S. 371 f.) veranlaßt mich zu folgenden Bemerkungen:

1. Von einer Rezension erwartet man gemeinhin, daß sie über die Forschungsergebnisse und die Methodik eines Buches informiert und sich mit ihm auseinandersetzt. Hubert Unverricht hat eine eigene Art zu rezensieren. Er hält es nicht für nötig, über den Inhalt und die Ergebnisse eines Buches zu referieren. Von meinem Buch gibt er ein Zerrbild. Es gibt kaum etwas, was er nicht verfälscht hat. Seine Rezension ist ein Sammelsurium unrichtiger Behauptungen, unzulässiger Unterstellungen und kleinlicher (dazu noch nicht stichhaltiger) Einwände.

2. Die Behauptung, meine Schriften setzten die durch Kretzschmar und Schering angebahnte Richtung der Hermeneutik fort, ist falsch. Richtig ist, daß meine Arbeiten sich zur alten Hermeneutik konträr verhalten. Wer einigermaßen im Schrifttum bewandert ist, weiß, daß Kretzschmars Verfahren „psychologistisch“ ist und daß Scherings Beethoven-Deutungen allesamt subjektiv und spekulativ sind. Meine Untersuchungen basieren dagegen stets auf historischen, strukturellen und semantischen Gegebenheiten;

die Schlußfolgerungen sind nachprüfbar und beweisbar. Ein Beispiel: Scherings Ansicht, daß die *Eroica* eine Homer-Symphonie sei, ist völlig aus der Luft gegriffen. Das Ergebnis meiner Untersuchungen hingegen, daß Beethoven bei der Komposition des Werkes die Gestalt des Titanen Prometheus–Bonaparte vorgeschwebt hat, stützt sich auf ungezählte Fakten, Daten und Beobachtungen. Unverrichts Behauptung freilich beweist, daß er die Schriften von Kretzschmar und Schering nicht verstanden hat, von meinen eigenen ganz zu schweigen.

3. Aus der Tatsache, daß ich in meinem Buch an Stelle eines Vorworts mehrere (übrigens totgeschwiegene) Äußerungen von Beethovens Zeitgenossen bringe, meint Unverricht auf „spätromantische Tendenzen“ in meiner Veröffentlichung schließen zu können. Er behauptet allen Ernstes, die Zitate sagten wenig zu dem behandelten Thema, verrieten aber einiges über meine „Einstellung“. Diese Behauptung ist (sollte sie nicht boshaft gemeint sein) an Leichtfertigkeit nicht zu überbieten. Was die Zitate besagen, liegt doch auf der Hand für jedermann, der zu lesen versteht. Sie stammen nämlich von Beethovens Schülern, Freunden und Bekannten und dokumentieren eindrucksvoll, daß Beethoven beim Komponieren sich oft von außermusikalischen Ideen anregen ließ – was denn auch bei der *Eroica* der Fall ist. Ferdinand Ries bezieht sich ausdrücklich auf dieses Werk, wenn er schreibt: „Beethoven dachte sich bei seinen Compositionen oft einen bestimmten Gegenstand...“. „Spätromantische Tendenzen“ bei wem?

4. Das Buch ist ferner keineswegs die „Frucht einer Lehrveranstaltung“(!), sondern das Resultat langjähriger Untersuchungen, die sich auf eine ganze Reihe unerforschter Gebiete erstrecken. Dazu gehören: die musik- und theatergeschichtliche Semantik des *Eroica*-Begriffs; die Kategorien *dramma eroico*, *ballo eroico* und *danza eroica*; Viganòs Libretto zu den *Geschöpfen des Prometheus*; die Frage der Zuordnung der *Prometheus*-Musik zu den Szenen der Handlung; die Skizzen Beethovens; die zeitgeschichtlichen und literarischen Zeugnisse der Bonaparte-Begeisterung zu Beethovens Zeit und anderes mehr. Ein sachkundiger unvoreingenommener Leser merkt sofort, wieviel mühsame Forschungsarbeit in dem Buch steckt. Anders Unverricht.

5. Wenn der Rezensent meint, in Nr. 2 der *Prometheus*-Musik ginge meine „Inhaltsdeu-

tung“ zu weit in das Detail, so verkennt er den Sachverhalt. Auch diese „Inhaltsdeutung“ ist keineswegs frei erfunden; sie stützt sich vielmehr auf die überaus präzisen szenischen (choreographischen) Angaben bei Carlo Ritorni, die ich auf die Musik bezogen habe. Zu den Ergebnissen meines Buches zählt der Nachweis, daß Beethovens *Prometheus*-Musik programmatisch konzipiert ist.

6. Das Literaturverzeichnis ist keineswegs „etwas schnell“ zusammengestellt worden, wie es Unverricht wahrhaben will. Es zählt immerhin rund 100 Titel. Darunter befinden sich Untersuchungen (so die Schriften zum Prometheus- und Bonaparte-Stoff), die in der Beethoven-Forschung bislang niemals berücksichtigt wurden und zum ersten Mal in meinem Buch verwertet sind.

7. Eine Rezension wie die Unverrichts nützt niemandem: weder dem Rezensenten noch dem Autor, weder der Fachwelt noch der Forschung. Der Rezensent disqualifiziert sich zwar selbst; trotzdem wird der Autor gezwungen, gegen die Verbreitung der Unwahrheit sich zur Wehr zu setzen.

Constantin Floros

## Eingegangene Schriften

GERHARD ALBERSHEIM: Die Tonsprache. Tutzing: Verlag Hans Schneider (1980). XIII, 388 S. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Band 15.)

ARD Jahrbuch 80. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD). Hamburg: Hans-Bredow-Institut (1980). 372 S., Tab., Taf., Abb.

PIERRE ATTAINGNANT: Second Livre (1536). Transcribed by Albert SEAY. Colorado Springs 1980. II, 64 S. (Colorado College Music Press, Transcriptions. No. 3.)

PIERRE ATTAINGNANT: Vingt Deuxiesme Livre (1547). Transcribed by Albert SEAY. Colorado Springs 1980. III, 67 S. (Colorado College Music Press, Transcriptions. No. 4.)

Bielefelder Katalog Klassik. Schallplattenverzeichnis für Klassische Musik, Geistliche Musik,