

spricht sie etwa im zweiten von Kagels *Cuatro piezas* (1954) von „zwölfönig-linearen“ Tonfolgen (S. 68), geht also von einer horizontalen Entfaltung der Reihe aus, wobei sie die Begleitung vollkommen unberücksichtigt lässt. Tatsächlich wird im Stück, wie bei Kagel zu der Zeit üblich, die Reihe vertikal entfaltet, was sich leicht erkennen lässt. Zum vierten Stück heißt es: „Kagel verwendete die Tonhöhen der Grundreihe aus Schönbergs Klavierstück op. 33a [...]. Kagel veränderte für sein Stück allerdings die Reihenfolge der Schönbergschen Reihe.“ (S. 70) Zwei Zwölfonreihen, die die gleichen Töne, aber in unterschiedlicher Reihenfolge, enthalten! Tatsächlich weisen die beiden Reihen keinerlei auffallende Ähnlichkeiten auf. Der Vergleich wird mit einem Zitat Schönbergs begründet, in dem dieser erklärt, dass er Reihen bevorzuge, in denen „die Umkehrung der ersten sechs Töne eine Quint tiefer die restlichen sechs Töne ergibt“ (ein Fall des von Milton Babbitt später als „Combinatoriality“ bezeichneten Phänomens, B. H.). Dies trifft auch auf die Reihe seines op. 33a zu, auf das hier diskutierte Stück von Kagel, der sich nie besonders für die konstruktiven Feinheiten der Zwölfonmethode interessiert zu haben scheint, aber keineswegs. Gewiss handelt es sich bei diesem Beispiel eher um eine Ausnahme, es bestätigt jedoch den Eindruck eines Werkes, das den Mindestansprüchen an akademische Examensarbeiten genügen mag, als Buch aber nicht zu empfehlen ist.

(Oktober 2012)

Björn Heile

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.1: Keyboard Concertos from Manuscript Sources I. Hrsg. von Peter WOLLNY. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2010. XXVIII, 211 S., Abb.*

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.2: Keyboard Concertos from Manuscript Sources II. Hrsg. von David SCHULENBERG. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2009. XXVIII, 225 S., Abb.*

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.6: Keyboard Concertos from Manuscript Sources VI. Hrsg. von Barbara Wiermann. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2012. XXII, 186 S., Abb.*

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.8: Keyboard Concertos from Manuscript Sources VIII. Hrsg. von Elias N. KULKUNDIS und David SCHULENBERG. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2010. XXIV, 271 S., Abb.*

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.9: Keyboard Concertos from Manuscript Sources IX. Hrsg. von Jane R. STEVENS. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2011. XXII, 161 S., Abb.*

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.13: Keyboard Concertos from Manuscript Sources XIII. Hrsg. von Arnfried EDLER. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2007. XX, 99 S., Abb.*

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.14: Keyboard Concertos from Manuscript Sources XIV. Hrsg. von Arnfried EDLER. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2008. XXIII, 143 S., Abb.*

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: *The Complete Works. Serie III: Orchestral Music. Band 9.15: Keyboard Concertos from Manuscript Sources XV. Hrsg. von Douglas LEE. Los Altos: The Packard Humanities Institute 2009. XXII, 90 S., Abb.*

Man kann gespannt sein, wie stark der 300. Geburtstag von Carl Philipp Emanuel Bach 2014 auf diese Gesamtausgabe ausstrahlen wird. Der erste Band eines neuen Werkverzeichnisses (Vokalwerke) soll bis dahin jedenfalls erschienen sein. Es wäre zu hoffen, dass die noch ausstehenden fünf der insgesamt auf 15 Bände konzipierten Abteilung: Konzerte für ein Tasteninstrument, die nach Handschriften zu edieren sind, zum Jubiläumsjahr auch fertig gestellt werden könnten.

Die Bände enthalten maximal drei Konzerte, was die Handhabung dort, wo zwei Werkfassungen mitgeteilt werden, etwas erschwert. Da das Aufführungsmaterial vom Packard Humanities Institute kostenfrei zur Verfügung gestellt wird, stellen die umfangreicheren Bände gleichwohl nur ein marginales Problem dar. Die Bände 13–15 mit jeweils nur zwei Konzerten ermöglichen jedenfalls ein angenehmeres Arbeiten.

Die Anordnung der Stücke folgt dem Werkverzeichnis *Catalogue thématique des œuvres de Charles Philippe Emmanuel Bach (1714–1788)* von Alfred Wotquenne, Leipzig 1905, das über die Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Seite des am Bach-Archiv Leipzig angesiedelten Bach-Repertoriums verlinkt ist. Probleme beim Auffinden einer bestimmten Komposition resultieren im Wesentlichen daraus, dass im Notenteil auf die Mitteilung von Wotquenne-Nummern verzichtet wird und die Band-Nummern leserunfreundlich klein gehalten sind. Die Nummern des Helm-Verzeichnisses sucht man ohnehin zumeist vergeblich.

Bei den meisten der hier vorgelegten Konzerte ist die Quellenlage recht übersichtlich. Zwar ist nur von zehn der insgesamt hier vorliegenden 21 Konzerte eine originale Partitur überliefert; dank der sechs erhaltenen originalen Stimmensätze lässt sich die Überlieferungslücke aber recht gut überbrücken. Wo dennoch andere als die Originalquellen für die Textkonstitution hinzugezogen werden mussten, wurde meistens auf Stimmen des Hamburger Kopisten von C. P. E. Bach, Johann Heinrich Michel, zurückgegriffen, nur in drei Konzerten auch auf anderes sekundäres Stimmenmaterial (Wq 5, 18 und 24). Eine solche Quellenlage deutet zunächst auf eine relativ simple Editionsbasis, die sich mitunter freilich dann doch als recht komplex erweist: Zu ausgeprägt war C. P. E. Bachs Hang zu Überarbeitungen, dem sich zahlreiche Werkfassungen verdanken.

Einen ersten Einblick in die Überlieferungs- und Fassungsprobleme geben die Beschreibungen der einzelnen Konzerte („Introduction“) im Anschluss an ein „General Preface“ und ein normiertes Vorwort zu den Konzerten allgemein. Ebenfalls jeweils noch vor dem eigentli-

chen Notentext werden aufführungspraktische Gedanken mitgeteilt, die zumeist recht knappgehalten sind – und auch sein können, weil die Quellen in dieser Hinsicht selten mitteilbar sind. Selbst die Frage, für welches Tasteninstrument die Werke konzipiert sind, bleibt meistens offen. Der eigentliche Anmerkungs- teil, der weitere Aufschlüsse über etwaige Fassungsprobleme geben kann, ist dem Notentext traditionell nachgestellt. Einen raschen Quellenüberblick ermöglichen die festgelegten Siglen, wonach A auf Originalquellen beschränkt bleibt, B für die nicht autographen, aber für die Edition genutzten und D für alle diejenigen Handschriften reserviert ist, die für die Edition nicht herangezogen werden. In der Praxis zeigt sich dann aber, dass doch hin und wieder auch Quellen der Gruppe D für die Textkonstitution genutzt wurden, was dann aber aus den Anmerkungen erkenntlich wird.

Der Hinweis in der normierten Vorrede (S. VII), dem gemäß normalerweise „the latest known authorized version of a work“ zum Abdruck gelangen soll, mag zunächst einmal die ominöse Fassung letzter Hand aus der Versenkung hervorholen. Doch es werden auch frühere Fassungen berücksichtigt. Eine aus den Originalquellen erkennbare Darstellung der Werkgenese im strengen Sinn wird dabei allerdings nicht angestrebt.

Deutlich wird dies etwa in Band 1 der Serie, der offenkundig als Prototyp dienen sollte, obgleich er nicht als erster erschienen ist. Vom a-Moll-Konzert Wq 1, das 1733 in Leipzig entstand und im Zuge der Durchsicht und Umarbeitung auch einiger weiterer Konzerte durch Bach 1744 grundlegend revidiert wurde, werden sowohl Früh- als auch Spätfassung abgedruckt. Wenngleich das Vorwort darauf hinweist (S. XIII), dass das Quellenmaterial nach der abgeschlossenen späteren Fassung noch weitere Revisionen auf der akzidentellen Ebene enthält, sind diese allerdings nur über Tabellen im Kommentarteil mit Mühe und Not rekonstruierbar. Die etwas ungewöhnliche Reihenfolge der Fassungen im Notentext, bei der die späte Fassung der frühen vorangestellt ist, geht allenfalls aus dem Inhaltsverzeichnis her-

vor, denn die Titel selbst verzichten bedauerlicherweise auf alle Zusätze. Selbst die Wotquenne-Nummer, die einem die Orientierung innerhalb des Bandes erleichtern könnte, erfährt man an dieser Stelle nicht.

Die Quellensituation für die späte Fassung ist recht eindeutig, gibt es hier doch einen Stimmensatz, der von Johann Sebastian Bach angelegt und von Carl Philipp Emanuel vervollständigt wurde. Nicht einsichtig ist daher die Entscheidung, eine weitere, erst ca. 1790 entstandene Quelle zum Vergleich heranzuziehen (B1), die laut „Evaluation of Sources“ eine direkte Kopie der Hauptquelle darstellt. Somit kann ihr als Codex descriptus für die Textkonstituierung doch eigentlich gar keine Bedeutung zukommen (auch wenn sie von der Hand Johann Heinrich Michels', des Kopisten Carl Philipp Emanuel Bachs, stammt).

Ein solches philologisch fragwürdiges Verfahren bildet zusammen mit einer kaum nachvollziehbaren Quellenbewertung einen wesentlichen Schwachpunkt des Bandes. Die Bedeutung der Originalquellen für die Textkonstitution liegt meist auf der Hand; doch weiß man bei weiteren Quellen, die für die Edition herangezogen werden, oft nicht so recht, warum diesen eine ähnlich große Bedeutung beigegeben wird. Eine Abhängigkeitsdiskussion, die zumindest einige der vielen Fragen, die sich dem Nutzer in dieser Hinsicht stellen, beantworten könnte, findet – zumindest in diesem Band – nicht statt. Hier muss der Nutzer der scheinbaren Allmacht des Editors glauben, ohne dass ihm die Chance eingeräumt wird, selber über die Wertigkeit einzelner Quellen aufgrund deren Lesarten urteilen zu können. Vollends beliebig erscheinen die quellenkritischen Entscheidungen bei den Sekundärquellen, da ihre grundsätzliche Bewertung nicht transparent gemacht wird. Wenigstens ein paar wenige Leit- oder Trennfehler hätten doch aufgelistet werden können. So könnte der Nutzer die Entscheidungen des Herausgebers nachvollziehen und zudem würde sich eine möglicherweise später noch aufgefundene Quelle gewissen Überlieferungszusammenhängen zuordnen lassen. Dies geht nun aber nur, indem alle Quellen noch einmal vollständig kollationiert

werden – und das sollte eigentlich nicht der Sinn einer kritischen Gesamtausgabe sein.

Der Eindruck der herausgeberischen Willkür verstärkt sich noch, wenn man die zu Beginn des Bandes gegebenen Faksimilia mit dem gültigen Notentext vergleicht. So schön es ist, dass die Abbildungen 1 und 2 einen Vergleich der frühen und späten Fassung des 1. Satzes von Wq 1 gestatten, so irritierend ist die Abbildung einer Quelle (B 3), die laut Kritischem Bericht nicht für die Textkonstitution der frühen Fassung, sondern lediglich als deren Vergleichsquelle dient (Abbildung 4). Zwar werden die Abweichungen dieser Quelle in einer separaten Liste auf S. 167 f. angeführt, doch bleibt eine Reihe von Sonderlesarten dieser Quelle unberücksichtigt. So wäre es doch durchaus interessant zu erfahren – wenn die Handschrift wirklich als Vergleichsquelle herangezogen werden muss, was sich aber aufgrund der fehlenden Abhängigkeitsdiskussion weder verifizieren noch falsifizieren lässt –, dass die Continuo-Stimme zahlreiche Bezifferungen aufweist, die sonst offenbar in keiner anderen Quelle enthalten sind. Der summarische Verweis auf diese Bezifferungen innerhalb der Handschriftenbeschreibung (wo man dergleichen nicht sucht) reicht dann eigentlich nicht aus. Wenn diese Quelle als Vergleichsquelle dient, so müssten diese (sinnvollen) Abweichungen bzw. Ergänzungen im Notentext oder mindestens im Anmerkungsapparat aufscheinen. Ähnliches gilt für den Tasto-solo-Vermerk in T. 46. Weitere kleinere Auslassungen und Fehler (in T. 36 f. enthält auch Violino II keinen Bogen; in T. 37 sind die Noten 5 und 6 und nicht 4 und 5 gemeint; in T. 48 fehlt in Violino II der Bogen) schaffen kein Vertrauen in die Sorgfalt des Herausgebers. Abgesehen davon, dass die zu dieser Quelle gegebene Liste („Variant readings“) der Logik nach vor den „editorial emendations“ stehen sollte, verwirrt der Kritische Bericht zu der frühen Fassung insgesamt mehr, als dass er über die Methodik des Herausgebers unterrichtet. So ist Quelle B 2, die mitunter auch als B 2ab bezeichnet wird, angeblich die Hauptquelle; in der Quellenbeschreibung aber sucht man ein solches Sigel vergeblich. Offenbar soll mit dieser Bezeichnung das Konglomerat der

Quellen 2a und 2b zusammengefasst werden. Da nun aber B 2b ohne Angabe etwaiger Leitfehler „an accurate copy of B 2a“ sein soll, bleibt unverständlich, warum ihr für die Erstellung des Notentextes irgendeine Relevanz zugesprochen wird. Bei der Auflistung der Quellen, die dem zu erstellenden Notentext zugrunde gelegt werden, bleibt B 4 außen vor, taucht dann aber in den Anmerkungen gleichwohl auf. Derartige Unschärfen und auch die Verteilung von Informationen auf ganz unterschiedliche Orte erschweren den Umgang mit dem Apparat massiv und machen es kaum möglich, die Entscheidungen des Herausgebers auf ihre Richtigkeit hin zu überprüfen. Zusätzlich belastet wird die Arbeit mit diesem Band durch redundante Informationen. So werden etwa in Wq 2 die vom Herausgeber hinzugesetzten Bögen eigens aufgelistet, obwohl sie doch bereits im Notentext durch Strichelung als Herausgeberzusätze gekennzeichnet sind. Auch dass auf S. 175 vom dritten Satz die Rede ist, obwohl der zweite gemeint ist, spricht nicht für die nötige Sorgfalt.

Wie wenig sich Peter Wollny, der Herausgeber dieses Bandes, in die herausgeberischen Karten schauen lassen will, zeigt das Kapitel „Doubtful and Spurious Works“ im Vorbericht. Nicht weniger als 27 Konzerte werden demnach aus der Gesamtausgabe verbannt, wobei das B-Dur-Konzert H 483 aus der Sammlung Landowska gar nicht erst in der Liste erscheint. Als Begründung für den Ausschluss dieser Konzerte wird der Nutzer meist nur mit dem stereotypen Satz abgespeist „The source has no documentable connection with C. P. E. Bach, nor does the stylistic evidence of the piece suggest him as a composer“ – für den Ausschluss aus einer Gesamtausgabe aber reichen diese Argumente, die keine Ergebnisse einer Echtheitsdiskussion darstellen, nicht hin (auch wenn die Einschätzung grundsätzlich zutreffen mag). Inwieweit nämlich die (unterstellte) fehlende Verbindung einer Quelle mit dem Autor eine eindeutig vorgenommene Autorzuweisung durch den Schreiber zu widerlegen in der Lage sein soll, bleibt ein Rätsel, verlaufen doch Handschriftenüberlieferungen nicht selten nach dem Zufallsprinzip. Zudem kann durch fehlende Quellen u. U. eine mangelnde

Beziehung zum Autor suggeriert werden, die de facto aber – zumindest indirekt – doch vorhanden ist. Vor allem aber fehlen jegliche Belege für diese Einschätzung.

Auch das andere Argument – die stilistische Evidenz – gehört zu den Scheinargumenten, denn gerade bei C. P. E. Bach mit seinem Hang zum Patchwork können aufgrund dieser Arbeitsweise stilistische Eigenarten dominieren, die nach einer fremden Feder „riechen“ müssen. Und schließlich hat Bach selbst 1773 auf kontextuelle Abhängigkeiten hingewiesen und dazu bemerkt, dass die „Herrn Kritiker [...] sehr oft mit den Kompositionen, welche sie recensiren, zu unbarmherzig umgehen, weil sie die Umstände, die Vorschriften und Veranlassungen der Stücke nicht kennen.“ (Zit. nach *Carl Philip Emanuel Bach's Autobiography 1773*, hrsg. von William S. Newman, Hilversum 1967; vgl. hierzu auch Reinmar Emans, *Vom überstrapazierten Autor. Biographische Konstruktionen bei Echtheitskritik*, in: *Musik und Biographie. Festschrift Rainer Cadanbach*, hrsg. von Cordula Heymann-Wentzel und Johannes Laas, Würzburg 2004, S. 17–29.) Wollnys Argumentation könnte aber allenfalls dann greifen, wenn dieser werkgenetische Aspekt vollständig ausgeblendet wird. Dass eine solche Haltung ohnehin seit langem obsolet ist, braucht wohl nicht eigens erwähnt werden. Zum Glück haben sich andere Herausgeber der Bände nicht wirklich minutiös an diesem Prototyp orientiert und lassen den Nutzer an ihren Entscheidungen deutlich stärker teilhaben. Wie luzide man unterschiedliche Fassungen auch innerhalb des konservativen Notendrucks nachvollziehbar trennen und deren Abweichungen beschreiben kann, zeigt die Edition der beiden Fassungen des e-Moll-Konzerts Wq 24 (auch hier tauchen die Nummern des Helm-Verzeichnisses nicht auf), deren Quellenlage verwickelter ist als diejenige von Wq 1. Der Herausgeber David Schulenberg listet die überlieferten Quellen auf und charakterisiert diese recht umfangreich, was aber aufgrund der fehlenden Autorisierungen selbst der Hauptquellen sinnvoll und nötig ist. Zwar zeigt sich hin und wieder eine recht subjektiv gefärbte Wertung, wenn etwa der Hauptquelle B 2 be-

scheinigt wird, dass sie zwar keine autographen Eintragungen enthält, aber doch deswegen als autorisiert gelten kann, weil der Schreiber Anonymus 303 zahlreiche Werke Bachs kopiert hat. Doch gibt Schulenberg gleichzeitig immerhin zu bedenken, dass daraus nicht zwingend abgeleitet werden kann, dass seine Kopie auch in diesem Fall in „association with the composer“ entstanden sein muss. Mit einer ganz ähnlichen Argumentation wird wenig später allerdings eine Quelle J. G. Müthels (D 3) für die Textkonstitution abgelehnt. Dank einer recht umfangreichen „Evaluation of Sources“, die nur bedingt eine Abhängigkeitsdiskussion sein kann, weil nach Ansicht des Herausgebers die diversen Abweichungen in den Handschriften nur den Schluss zulassen, dass sie unabhängig voneinander entstanden sind, lässt sich diese These immerhin nachvollziehen. Doch wird dem Leser bei Wq 24 auch eine etwas abweichende Quellenbewertung ermöglicht. Jedenfalls versucht Schulenberg, seine Entscheidungen mit größtmöglicher Transparenz zu begründen. Dass letztlich die Quellenkritik bei der Überarbeitungsmanie C. P. E. Bachs und der daraus resultierenden, in diesem Fall hinreichend detailliert beschriebenen Quellensituation versagen muss, kann nicht dem Herausgeber angelastet werden, der auch in den speziellen Anmerkungen seine editorischen Entscheidungen nachvollziehbar darzustellen versucht. Warum freilich die in der Hauptquelle reichlich vorhandenen Triolenbögen und -ziffern nicht übernommen werden, ist nicht recht einsichtig; immerhin aber sind diese, wenngleich etwas pauschal, dokumentiert. Doch letztlich erweist sich auch hier die Entscheidung, Abweichungen der Alternativquellen in einer separaten Liste anzuführen, als sperrig und we-

nig sinnvoll. Denn nicht gerade selten werden solche Abweichungen auch in den „editorial emendations“ gelistet, die dann aber im anderen Verzeichnis nicht mehr aufscheinen. Man muss also ständig mit beiden Listen umgehen, um an die gewünschten Informationen zu gelangen. Insgesamt aber zeigt die Edition von Wq 24, dass auch im Rahmen der konservativen Editionsmethodik, die für diese Ausgabe nun einmal gewählt wurde, nicht auf Transparenz der gewählten Entscheidungen verzichtet werden muss.

An dem grundlegenden Problem dieser Ausgabe ändert dies freilich nichts. Denn die methodischen Prämissen fast aller historisch-kritischen Gesamtausgaben basieren darauf, dass diese stark autorzentriert angelegt sind; nur so kann die Ein- und Abgrenzung der hier zu behandelnden Werke einigermaßen gewährleistet werden. Im Falle eines Komponisten wie Carl Philipp Emanuel Bach, der durch Entlehnungen, Bearbeitungen und unterschiedlichste Überarbeitungsstufen den Autor als alleinigen Urheber eines Werkes massiv in Frage stellt und ihm mehr oder weniger gezielt dekonstruiert, bedarf es innovativer Herangehensweisen, die vor allem für einige digitale Editionen schon seit einiger Zeit vielversprechend entwickelt und erprobt worden sind. Mit ihrer konservativen und konventionellen Methodik jedenfalls, die zudem möglichst wenig Gebrauch etwa von Ossia-Lesarten macht, wird die C. P. E.-Bach-Ausgabe heutigen philologischen Bedürfnissen kaum hinreichend gerecht werden können. Sie mag zwar letztlich einen einigermaßen zuverlässigen Notentext bieten, das Attribut „historisch-kritisch“ aber hat sie nicht in allen Bänden verdient.

(Juni 2013)

Reinmar Emans