

eine unproblematische Implantierung in den Konzertsaal erlaubt, oder zu Theaterkonzeptionen, die, wie beispielsweise Heiner Goebbels' szenische Bühneninstallation *Stifters Dinge* (2007), auf rein installativen Komponenten beruhen.

Dass die Autorin von vornherein einen eher selektiven Blick auf die Materie hat, die dem kreativen Potenzial vieler heutiger Musiktheaterarbeiten und damit auch dem Selbstverständnis vieler Komponisten nicht wirklich gerecht wird, dürfte eng mit ihrer These zusammenhängen, „dass die Weiterentwicklung neuer Typen der Oper und des Musiktheaters nur in Abhängigkeit von einem akzeptierenden Publikum geschieht“ (S. 22). Denn die hieraus resultierende Reserviertheit gegenüber allzu provozierenden Konzeptionen sowohl des Regietheaters als auch des Komponierens selbst und die Rückkoppelung von ästhetischen Entwicklungen des Musiktheaters an ein Geflecht aus Publikumsgeschmack und institutionalisiertem Realisierungsapparat im Sinn einer Kosten-Nutzen-Rechnung lassen für die Zukunft an den Opernhäusern eine eher konservierende Praxis vermuten. Dass Benzing aber zuletzt dennoch den Versuch unternimmt, die Strukturen und Mechanismen von Kulturpolitik und Musiktheaterbetrieb genauer zu beleuchten, um die Notwendigkeit eines verstärkten „Interesse[s] an künstlerischen Prozessen“ anstelle einer vorrangigen Befriedigung „kulinarische[r] Bedürfnisse der Zuschauer“ (S. 243) zu betonen, macht immerhin den Weg frei für einige brauchbare Vorschläge zur Veränderung institutioneller Strukturen. Insofern lässt sich das Buch dann doch noch als Plädoyer für die Theatervielfalt lesen, auch wenn Benzing dieser inhaltlich nicht gerecht wird.

(September 2012)

Stefan Drees

MARGIT HAIDER-DECHANT: Joseph Woelfl. Verzeichnis seiner Werke. Incipits: Hermann DECHANT. Hrsg. von der Internationalen Joseph Woelfl-Gesellschaft. Wien: Apollon Musikoffizin Austria 2011. XCVI, 444 S., Abb., Nbsp.

MARGRET JESTREMSKI: Hugo-Wolf-Werkverzeichnis (HWW). Thematisch-chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke Hugo Wolfs. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. XXXIV, 698 S., Nbsp. (Catalogus Musicus. Band XIX.)

Mit dem vorliegenden Verzeichnis der Werke Joseph Woelfls (1773–1812) wird Neuland betreten, nicht nur in dem Sinne, dass bislang noch kein derartiges Verzeichnis vorlag, sondern auch, weil Woelfl zumindest als Komponist heute kaum mehr bekannt ist; seine umfangreiche Produktion, sein Ruf als Pianist von Weltrang wie auch seine nahen Beziehungen zur Familie Mozart aber laden durchaus zu einem näheren Studium seiner Werke ein.

Margit Haider-Dechants Verzeichnis ist eine erweiterte Ausgabe ihrer 2008 vorgelegten Dissertation. Seitdem sind weitere 100 Einträge hinzugekommen, so dass nunmehr angeblich 622 Werke bekannt sind. Wie diese Zahl zustande kommt, ist anhand des Verzeichnisses allerdings rätselhaft: Über etwa 360 Einträge kommt es nicht hinaus. Die Zahl der tatsächlich verzeichneten Werke ist gewiss noch niedriger anzusetzen, wenn auch schwer abzuschätzen, wie noch gezeigt werden soll.

Das Woelfl-Verzeichnis nennt sich grundsätzlich chronologisch, wobei die Einträge in drei Kategorien aufgeteilt wurden: Frühwerke (Fw 1–11; vor 1795), Werke mit Opuszahl (Op. 1–69; ab 1795) und Werke ohne Opuszahl (WoO 1–140; ebenfalls ab 1795). Das Ordnungsprinzip der letzteren ist jedoch unklar; eine Chronologie nach den mitgeteilten Jahreszahlen wird nicht eingehalten, und Argumente für die Einordnung undatierter Werke werden meist nicht geliefert. Auch die originalen Opuszahlen gehorchen keiner strengen Chronologie; manche Nummern wurden übersprungen, andere mehrfach verwendet, wiederum andere bezeichnen Neuausgaben äl-

terer Werke. Da die chronologische Zählung jedoch sowieso spätestens dann in Schwierigkeiten gerät, wenn neu entdeckte Werke der Reihe einzuordnen sind, fragt es sich, ob vielleicht ein anderes Ordnungsprinzip angebrachter gewesen wäre.

Überhaupt mutet das Verzeichnis provisorisch an, und es entsteht der Eindruck, dass es sich eher um – allerdings wertvolle – Arbeitspapiere für eine kommende Woelfl-Ausgabe handelt. Verstärkt wird der Eindruck dadurch, dass unter jedem Eintrag bereits die Nummer des Bandes in einer scheinbar geplanten, jedoch nirgends näher erläuterten „kritischen Neuausgabe“ vermerkt wird. Für ein eigentliches Werkverzeichnis jedoch scheinen grundlegende Aspekte nicht genügend reflektiert. Dringend vermisst man Überlegungen zu dem Werkbegriff, der dem Verzeichnis zugrunde gelegt wurde, denn genau gesehen handelt es sich nicht um ein Werk-, sondern um ein gemischtes Quellen- und Titelverzeichnis. Das omnipräsente Problem der Werkontologie ist beispielsweise bei einem Vergleich der „weitgehend identischen“ Op. 6 und Op. 55 zu sehen, die mit den Entstehungsdaten 1798 bzw. 1810 verzeichnet sind, wobei offensichtlich letzteres nicht das Kompositions-, sondern das Publikationsjahr bezeichnet. In einem Werkverzeichnis wären sie vermutlich als zwei Ausgaben oder allenfalls Fassungen desselben Werkes zu verzeichnen. Derartige Neuausgaben unter neuer Opuszahl kommen relativ häufig vor; die eher als Verlagsnummern anzusehenden Opuszahlen werden von Haider-Dechant ohne Weiteres zu Werknummern im modernen Sinne erhoben. So bleibt das Verhältnis zwischen Werk, Fassung und Quelle stets unklar. Worin sich z. B. die „Werke“ WoO 49 und 66 (*Sechs Walzer für Pianoforte zu vier Händen* bzw. *Sechs Walzer vor 4 Hände*) unterscheiden, ist nicht ersichtlich; sie scheinen trotz abweichender Titel sogar auf denselben Quellen zu beruhen. Manche Einträge (z. B. WoO 65, 67, 69–71, 79 und 80) enthalten außer einer Titelalternative nichts als einen Verweis auf andere Einträge, nicht einmal eigene Quellen. Dass aber eine Titelvariante bereits ein neues Werk konstituiert, scheint mit einem

modernen Werkbegriff kaum vereinbar. Der Quellen- bzw. Titelbezug der einzelnen Einträge geht so weit, dass der angegebene Haupttitel unter der jeweiligen Nummer nicht etwa ein Einheitstitel ist, sondern eine mitunter sogar typografisch dem Vorbild nachgestaltete und – wie z. B. unter WoO 63 – bis zu mehrere Seiten lange Transkription des Titelblatts und der Einleitung der verzeichneten Quelle. Die Quellenperspektive hat ferner zur Konsequenz, dass nicht nur Woelfs Bearbeitungen von Fremdwerken, sondern sogar Fremdbearbeitungen von Woelfl-Werken als eigenständige „Werke“ (von Woelfl?) verzeichnet werden, so etwa WoO 131, *The favorite pas de deux [...] by F. Dizi*, wo der Eintrag obendrein eine Verbindung zu Woelfl gar nicht erst verrät. Ein Nachschlagen im systematischen Register klärt den Leser auf, dass es sich um eine Bearbeitung fremder Hand handelt, nirgends aber wird mitgeteilt, welches Werk Woelfs hier bearbeitet wurde. Erst eine Durchsicht der Incipits macht ersichtlich, dass offensichtlich eine Bearbeitung der Nr. 6 aus dem Ballett *Alzire*, WoO 44 bzw. 44a, vorliegt.

Was bei der äußeren Ausstattung des Verzeichnisses als ungewöhnlich, aber durchaus nicht negativ auffällt, ist das große Format (DIN A4). Der Inhalt präsentiert sich als unveränderte Wiedergabe einer (Word-)Textdatei. Falls ein eigentliches Layout im Rahmen des Projektes auch nicht möglich gewesen ist, hätte eine Annäherung an ein professionelles Satzbild doch den Gesamteindruck verbessern können. Schade auch, dass die an sich einwandfreien Incipits nicht als PostScript-Grafiken oder dergleichen eingebunden wurden und deshalb wegen Rasterung unscharf dastehen. Auch hätte man dem Text eine sorgfältige Korrektur unbedingt gegönnt, wo schon der Aufwand einer schön gebundenen Ausgabe nicht gescheut wurde. Dadurch hätten sich auch noch manche Unstimmigkeiten vermeiden lassen, so etwa, dass die Pariser Handschrift der Oper *Der Kopfohne Mann* (WoO 6) im Haupteintrag als Kopistenabschrift, im Register als Autograph bezeichnet wird; WoO 106 (*Twelve Waltzes for the Piano Forte*) wird im chronologischen Register als *Twelve Valse*

pour Piano Forte verzeichnet, im systematischen als *Six Valses pour Piano Forte*; Die Entstehungszeit der Klavierbearbeitung des Balletts *Alzire* (WoO 44a) wird „London 1810?“ eingeschätzt, direkt darunter Verlagsanzeigen aus dem Jahr 1807 zitiert.

Bequemerweise wird auf Rezensionen, Verlags- und Konzertanzeigen sowie Einträge in Bibliothekskatalogen nicht nur hingewiesen, sondern sie werden wörtlich wiedergegeben. Kaum sinnvoll dagegen sind die Zitate aus vorwiegend alten Lexikonartikeln (z. B. Eitner und Riemann), die sich ohnehin meist nur auf eine Erwähnung des jeweiligen Werkes beschränken. Oftmals wären Erläuterungen zur Quellenlage und Werkgeschichte hilfreicher als die zahlreichen Zitate.

Dennoch handelt es sich bei dem vorliegenden Woelfl-Titelverzeichnis bzw. der Zitatensammlung für ein individuelles Unterfangen schon jetzt um ein beachtliches Material, und zur Weiterarbeit kann nur aufgefordert werden. Für eine Veröffentlichung in der vorliegenden Form scheint es allerdings noch nicht reif; nicht nur hinsichtlich der Werkzahl verspricht es mehr als es hält. Gerade für ein solches „work in progress“ hätte ein digitales Verzeichnis, das laufende Korrekturen zulassen würde, sich zumindest vorerst angeboten, bis prinzipielle und inhaltliche Fragen hinreichend geklärt wären.

*

Zwar nur zwei Buchstaben trennen Wolf von Woelfl, Welten dagegen die neu vorliegenden Verzeichnisse ihrer Werke. Mag auch der Gegenstand der beiden Verzeichnisse schon angesichts der historischen Distanz, der unterschiedlichen Quellenlage und der Menge der Vorarbeiten, auf die sie sich stützen können, noch so verschieden sein, so lassen sich daraus die Unterschiede methodischer Stringenz und Akribie doch nicht erklären. Das 2011 veröffentlichte Hugo-Wolf-Werkverzeichnis (HWW) von Margret Jestremski ist ein überaus solides, umfassendes Nachschlagewerk, das ohne das Mitwirken mehrerer Mitarbeiter über Jahre hinweg kaum hätte zustande kommen können, wie es im Vorwort auch ausdrücklich mitgeteilt wird. Das Ergebnis lässt

allerdings auch kaum etwas zu wünschen übrig.

Der geradezu vorbildlichen Einleitung, die nicht nur die Vorarbeiten auf dem Gebiet und Generelles zur Überlieferung der Werke Wolfs erläutert, sondern vor allem systematisch und sorgfältig die Prinzipien darlegt, die dem Verzeichnis zugrunde gelegt wurden, schließt sich das eigentliche Werkverzeichnis an. Es ist grundsätzlich chronologisch nach Kompositionsdatum geordnet, was bei der insgesamt sehr guten Datierbarkeit der Werke Wolfs durchaus angemessen erscheint. Nach den 169 verzeichneten Werken, die als vollendet anzusehen sind, werden im Anhang Skizzen, Kompositionspläne, verschollene Kompositionen, Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten und Wolf fälschlich zugeschriebene Kompositionen gewissenhaft beschrieben.

Dem HWW liegt ein bewundernswert gründliches Quellenstudium zugrunde, das sich nicht etwa damit begnügt, Informationen aus vorhandenen Vorarbeiten wie z. B. der 1998 beendeten Wolf-Gesamtausgabe (WGA) zu reproduzieren, sondern diese auch stets nachprüft, weitgehend ergänzt und bisweilen korrigiert. Allein für Wolfs Oper *Der Corregidor* (HWW 158) sind beispielsweise 75 Quellen verzeichnet und beschrieben, in der WGA zum Vergleich etwa ein Dutzend. Eine wahrlich erstaunliche Leistung ist die Identifikation der in manchen Fällen zahlreichen noch zu Wolfs Lebzeiten erschienenen Drucke, einschließlich genauer Beschreibung ihrer jeweiligen Identifikationsmerkmale.

Die anschauliche Darstellung von Teil und Gesamtheit bei Liederzyklen sind für ein Werkverzeichnis stets eine Herausforderung und gerade im Falle Wolf eine Kernfrage. Hier wie auch sonst im HWW jedoch wird mit vorbildlicher Systematik vorgegangen. Auf die Frage nach dem Werkcharakter der Liederzyklen und -hefte Wolfs soll hier nicht eingegangen werden; es wurde jedem Zyklus bzw. Heft, auch den nicht ursprünglich zyklisch konzipierten, eine Werknummer zugeteilt, die einzelnen Lieder darin mit Unter Nummern versehen, was für die Darstellung durchaus vorteilhaft ist. So tragen z. B. die 1888 veröffentlichten

ten *Sechs Lieder für eine Frauenstimme* die Nummer HWW 101, die Lieder darin die Nummern 101|1, 101|2 usw. Entstehungsgeschichte, Quellen und Rezeption der Sammlung werden unter der Hauptnummer beschrieben, ergänzende Informationen und Quellen zu den einzelnen Liedern dagegen unter der jeweiligen Unternummer, so dass sowohl generelle als auch liederspezifische Sachverhalte problemlos dargestellt werden können und so ein übersichtliches Gesamtbild entsteht.

Auch die Register müssen als wertvolle Hilfe hervorgehoben werden. Neben den üblichen systematischen und alphabetischen Werkregistern und dem allgemeinen Namenregister lassen sich Dichter, Übersetzer, Verleger, Interpreten der ersten Aufführungen sowie Besitzer der Manuskripte nachschlagen. Das Buchmedium wurde hier fast bis an seine Grenzen ausgenutzt, zeigt aber wie immer bei Verzeichnissen dieser Art eben auch seine Begrenzungen. Nicht zuletzt innerhalb der Liederzyklen sind Querverweise so zahlreich, dass eine digitale Darstellung etwa mit wahlweiser Einblendung der relevanten Informationen an Ort und Stelle doch viel Blättern ersparen würde. Dies beeinträchtigt allerdings den Gesamteindruck keineswegs, denn auch typografisch sind die Verweise etwa auf Werke und Quellen unmissverständlich gekennzeichnet und leicht zu verfolgen.

Wohltuend ist die auf den Erklärungen in der Einleitung beruhende methodische Transparenz des Verzeichnisses, wenn auch in manchem Detail möglicherweise andere Prinzipien ebenso sinnvoll gewesen wären. Es fragt sich beispielsweise, ob die orthografische Modernisierung von Werktiteln (z. B. *Zitronenfalter im April* statt des originalen *Citronenfalter im April*) nicht mehr Fragen aufwirft als sie beantwortet, teils weil die Grenzen einer Modernisierung stets diskutabel bleiben, teils weil auch „moderne“ Titel an einem bestimmten – wenn auch späteren – historischen Ort verankert bleiben. Pointiert wird die Sache gerade dadurch, dass Jestremski selbst sich der älteren, d. h. nicht-reformierten deutschen Rechtschreibung bedient. So bleiben z. B. Titel wie

Herbstentschluß (Nr. 84) und „*Nun laß uns Frieden schließen*“ (Nr. 159|8) in originaler Schreibweise. Gerade in letzterem Fall würde eine Modernisierung des zum Titel erhobenen Textbeginns allerdings auch die Frage aufwerfen, ob z. B. der im Incipit wiedergegebene Text dann ebenfalls zu modernisieren sei. Die konsequente Wiedergabe der Titel in originaler Orthografie würde zumindest dieses Problem vermeiden, bei Inkonsequenzen aber freilich die Frage aufwerfen, welche Quelle den jeweils als autoritativ zu verstehenden Titel zu liefern hätte. Zu begründen wäre eventuell noch die Auswahl der „ersten nachgewiesenen Aufführungen“, z. B. ob hier eine rein zeitliche Abgrenzung vorgenommen wurde oder andere Kriterien (etwa die Anwesenheit Wolfs) berücksichtigt wurden. Dadurch ließe sich besser beurteilen, inwiefern sich aus der Zahl der vermerkten Aufführungen Schlüsse über die Rezeption ziehen lassen. Dass sich dem Leser allerdings nur sehr selten überhaupt derartige Detailfragen stellen, bestätigt nur den äußerst überzeugenden, ja nahezu überwältigenden Gesamteindruck, den das HWW macht. Es wird ohne Zweifel bis in eine nicht absehbare Zukunft das unumgängliche Referenzwerk der Wolf-Forschung sein.

(Oktober 2012) Axel Teich Geertinger

Monumenta Musica Europea. Sektion II: Renaissance. Band 1: Florence, BNC, Panciati-chi 27. Text and Context. Hrsg. von Gioia FILOCAMO. Übers. von Bonnie J. BLACKBURN. Turnhout: Brepols 2010. XX, 988 S., Abb.

Der von Gioia Filocomo als Ergebnis ihrer langjährigen Beschäftigung mit der Quelle und ihrem Repertoire vorgelegte Band bietet die vollständige Edition des Codex Panciati-chi 27 und geht in seiner Einleitung ausführlich auf die Charakteristika und Problematiken einer derartigen Anthologie ein. Damit liegt nicht nur eine Quelle von großer Bedeutung für die Lauda und den Beginn der mehrstimmigen Requiemtradition in Italien in wissenschaftlicher Ausgabe vor, sondern die Veröf-