

– durchaus sympathisch – um politische Korrektheit bemüht, neigt aber gelegentlich zu subjektiven Verkürzungen, so beispielsweise dort, wo er unter dem Inbild „Allnatur“ Gedanken der monistischen Philosophie als „Wahngebilde“ bezeichnet, die „später die nationalsozialistische Ideologie aufgreifen und ausschlichten“ konnte (S. 434). Dabei lässt er die durchaus differenzierten Aspekte der Lebensphilosophie, ihre Herleitung von östlichen Philosophiesystemen wie dem Vedanta, von Schopenhauer, Bergson und von Goethes Naturphilosophie (die mit dem Nationalsozialismus nichts zu tun haben) ebenso außer Acht wie die komplexen geistesgeschichtlichen Strömungen der Kulturreformbewegung. Überhaupt bringt der Autor – wozu er natürlich berechtigt ist – seine eigene „Weltanschauung“ in vielen subjektiven Bewertungen zum Ausdruck, die der Leser oft, aber nicht ausnahmslos teilen wird.

Insgesamt ist Hermann Danuser unbedingt beizupflichten, dass nach der Lektüre seines fundierten und materialreichen Buches mit seinen wertvollen Skizzen und verdienstvollen Denkanstößen noch „ein sehr, sehr weites Feld künftiger Forschung“ übrig bleibt (S. 45), wobei der Schwerpunkt hier auf umfassendere, fachübergreifende Einzelanalysen zu legen wäre. Merkwürdig berührt in einem so gründlich recherchierten und interdisziplinär weit ausgreifenden Werk das Fehlen eines Literaturverzeichnisses, das angesichts der Fülle an Zitaten und Verweisen unentbehrlich gewesen wäre. Zuletzt sei bemerkt, dass dieses Buch – ein Markenzeichen der Edition Argus – ausgesprochen schön und hochwertig gestaltet und ausgestattet wurde.

(Juli 2011)

Ulrike Kienzle

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY. *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (MWV). Studien-Ausgabe von Ralf WEHNER. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2009. LXXXVIII, 595 S. (Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy. Serie XIII. Werkverzeichnis. Band 1A.)*

Das neue thematisch-systematische Mendelssohn-Werkverzeichnis (MWV) ist eine bibliografisch-philologische Großtat. Das in grünes Leinen gebundene, verlegerisch sorgsam betreute, im Mendelssohn-Jahr 2009 erschiene-

ne 683-seitige Buch ist Teil der *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy*, die MWV-Autor Ralf Wehner als Forschungsstellen-Leiter seit 1992 maßgeblich mitgeprägt hat. Ihm kann man nicht genug Komplimente machen für den Werkkatalog, der erstmals „eine mit Noten-Incipits versehene Gesamtschau des gedruckten und ungedruckten Schaffens mit einer Auflistung des Quellenbestandes verbindet“ (S. XII). Gegenüber der 1882 publizierten erweiterten, mehrfach nachgedruckten dritten Auflage des erstmals 1846 erschienenen *Thematischen Verzeichnisses* bedeutet es einen Quantensprung. Die Schwierigkeit der Aufgabe lag vor allem darin, dass nach Mendelssohns Tod „die Werkquellen schon bald überall hin verstreut wurden“ (ebd.). Nicht nur über die Werk- und Werkquellen-Überlieferung informiert Wehners Einleitung konzise und eindrucksvoll, sondern beispielsweise auch über Parallelausgaben, die spezielle Quellen-Textsorte von Chorstimmen-Vorabzügen für große Musikfest-Aufführungen, aufführungshistorische Spezialfragen und frühere Mendelssohn-Werkverzeichnisse.

Dass das MWV über Werkgenese, Quellen, Publikation und frühe Aufführungen knapper Auskunft gibt als die großen neueren Verzeichnisse der Werke von Brahms (1984), Schumann (2003), Grieg (2008) oder Reger (2011), liegt daran, dass es zunächst als „Studien-Ausgabe“ konzipiert wurde. Schon diese aber wird die Mendelssohn-Forschung und die Musikwissenschaft insgesamt nachhaltig anregen und prägen. Nachgewiesen werden „mehr als 750 Kompositionen aus einem Zeitraum von 28 Jahren“ (1819–1847); bei Auszählung der Nummern in den „Werkgruppen“ A–Z kommt man auf 778 Werkeinträge, wobei es gelegentlich Überschneidungen gibt – etwa wenn ein Einzelwerk in eine mehrteilige Komposition überging oder die Besetzung wechselte.

Auf bisher einmalige Weise erschließt das MWV Mendelssohns Kompositionen (einschließlich der Studien, Skizzen, Albumblätter und Notenzitate in Briefen) sowie seine Bearbeitungen fremder Werke. Originalkompositionen werden dabei nicht mehr nach zu Lebzeiten oder posthum vergebenen Opuszahlen präsentiert. Stattdessen wird „eine systematische Gliederung in 26 Werkgruppen sowie ein neues Klassifizierungssystem eingeführt“ (S. XXXV):

Jedes „Werk“ erhält eine eigene Werknummer aus einem Buchstaben (Werkgruppe) samt Zahl (werkgruppeninterne Chronologie). Dass im Inhaltsverzeichnis (S. VII) die werkgruppenspezifischen Buchstaben A–Z fehlen, verwundert daher.

Bei Werken, die Gattungsgrenzen überschreiten, musste Wehner sich für eine Zuordnung entscheiden, zu der gelegentlich Alternativen denkbar wären. So rubriziert das *MWV* die „Symphonie-Cantate“ *Lobgesang A 18/op. 52* als „Sakralwerk“ (S. 24) und ordnet sie den „Groß besetzten geistlichen Vokalwerken“ zu. Dass der *Lobgesang* auch als Mendelssohns explizit ‚sakral‘ geprägte symphonische Antwort auf die Frage nach ‚Musik und/als Kunstreligion‘ gelten kann, wird dadurch eher verdeckt als verdeutlicht.

Schon als „Studien-Ausgabe“ erweist sich das *MWV* als höchst ergiebig und aufschlussreich. Die Werkeinträge umfassen *MWV*-Zahl (plus Opuszahl, falls zu Lebzeiten Mendelssohns erschienen), Besetzung, ggf. Textautor oder -quelle, Entstehungszeit und Incipit(s). Die folgenden Angaben zu den (Werk-)„Quellen“ betreffen erhaltene bzw. nachweisbare Manuskripte, Vor- und Korrekturabzüge, bis 1847 erschienene Drucke oder posthume Erstausgaben sowie Anmerkungen über Entstehungsumstände und – sofern gattungsmäßig sinnvoll bzw. belegbar – Uraufführung. Die zumeist einzeiligen Incipits schließen Artikulation, Tempo und ggf. Metronomangaben sowie Angaben zur Taktanzahl ein, sparen die Dynamik dagegen aus. Nur selten stößt man hier auf kleine Imperfektionen (z. B. S. 72, *Festmusik D 1*, Nr. 1, T. 5: erste Diskantnote recte d^3 statt fis^3 ; S. 130, *Lied zum Geburtstage K 1*: recte G- statt D-Dur-Vorzeichnung; S. 322, Presto agitato U 94: fünftletzter Note fehlt \sharp für fis^1 ; S. 233, 1. Klavierkonzert O 7/op. 25, 2. Satz: zweites Incipit bringt statt Cello-Melodik die Viola-Unterstimme).

Die Anordnung und Zählung innerhalb der 26 Gruppen erfolgt streng chronologisch. Werke mit längerer Entstehungszeit werden unterschiedlich behandelt: Laut Datierung der Frühfassung wird gezählt, wenn diese schon vor der Überarbeitung aufgeführt wurde, so *Die erste Walpurgisnacht*, die gemäß der 1830/32 komponierten, 1833 uraufgeführten Erstgestalt die niedrige Werkzahl D 3 trägt, wenngleich die

1844 als Opus 60 gedruckte Fassung für Mendelssohn „geradezu ein anderes“ Stück war (76–78). Dagegen steht die 1829/42 entstandene „Schottische“ Symphonie op. 56 gemäß der späten Vollendung, Uraufführung und Publikation an vorletzter Stelle der Symphonien (226f., N 18). Dass den „Sinfonien“ nicht gleich „Ouvertüren und andere Orchesterwerke“ (P), sondern erst „Konzerte und konzertante Werke“ (O) folgen, liegt wohl daran, dass Gruppe P auch Gelegenheitsstücke enthält. Angesichts der geschichtsträchtigen Binde- und Trennkräfte zwischen Mendelssohns symphonischen und parasymphonischen Konzeptionen – insbesondere zwischen Symphonie und Konzertouvertüre – überzeugt die bibliografische Spreizung nur bedingt.

Die Werkeinträge sind Resultate intensiver Studien. Die Hochachtung vor Wehners Kompetenz steigert sich noch, bedenkt man, dass in Mendelssohns Albumblättern eigene, z. T. keiner bekannten Komposition zuzuordnende Ideen von anonymen Fremdzitaten unterschieden werden mussten. Zwei Anhänge dokumentieren „Zweifelhafte“ (A) und „Fremde Werke“ (B); bei letzteren finden sich unter „Bearbeitungen“ auch die legendären Aufführungsfassungen von Bachs *Matthäus-Passion* (1829, 1841).

Der immense Informationszuwachs, den das *MWV* bedeutet, lässt sich in einer Rezension nicht im Einzelnen würdigen. Nur vor dem Hintergrund seines besonderen wissenschaftlichen Stellenwertes seien einige konzeptionelle Unschärfen angesprochen und die neue Werkzählung kritisch beleuchtet.

Ein kleines, nicht Wehner anzulastendes Corrigendum betrifft Abschriften dreier *Lieder ohne Worte*, nämlich U 176 (Fragment), U 177/op. 62 Nr. 3 (Abschrift e) und U 180/op. 67 Nr. 1 (Abschrift f): Sie stammen, anders als auf den Seiten 351f. und 462 angegeben, *nicht* von Brahms' Hand. Eine bedauerliche Kommunikationspanne verhinderte, dass diese Einschätzung der Kieler Brahms-Forschungsstelle ins *MWV* einging. Bei den Werktiteln orientiert sich das *MWV* so strikt an der Formulierung der Erstdrucke, dass zwar Klavierquartette und -trios, nicht aber Streichquartette und Cellosonaten als Nr. 1, 2 etc. gezählt werden. Etwas größere Benutzungshemmnisse gibt es in puncto Fassungen. Bei Werken wie Orato-

rien, Symphonien und Teilen der Kammermusik werden die von Mendelssohn erstellten oder überwachten Klavierbearbeitungen im Abschnitt zur „Veröffentlichung“ genannt; seine vierhändigen Arrangements werden zudem in der Vorbemerkung zu den vierhändigen Klavierwerken aufgelistet (S. 284). Sicherlich gerät ein Werkverzeichnis bei der Differenzierung von „ Fassungen“ und Umarbeitungen an Darstellungsgrenzen (S. 126), doch vermisst man Informationen und Querverweise gelegentlich ‚existenziell‘ – nicht zuletzt beim Vergleich mit Wehners Werkliste in der neuen *MGG*: Da arbeitete Mendelssohn sein 1841 für Klavier zu zwei Händen komponiertes *Andante con Variazioni* (U 159) drei Jahre später zu einer stark erweiterten vierhändigen Fassung um (S. 344). Beide Werkgestalten erschienen 1850 als posthume Opera 83/83a. Anders als etwa beim Klavierstück U 124 und beim Sololied K 115, die zu Duetten wurden (J 11/op. 63 Nr. 4, J 10/op. 63 Nr. 5), wertet Wehner die im Umfang fast verdoppelte, kompositorisch autarke vierhändige Alternativversion nur als „Arrangement“ (S. 344) und erwähnt sie in der Vorbemerkung zu den vierhändigen Originalwerken lediglich flüchtig unter „Bearbeitungen“ (S. 284). Für Künstler und Forscher ist sie dadurch im *MWV* nahezu lebendig begraben. Ähnlich ergeht es dem Konzertstück für Klarinette und Bassettorn f-Moll Q 23/op. 113, das allein in der Fassung mit Klavier, nicht aber in derjenigen mit Orchester einen Werkeintrag erhält (S. 260, vgl. S. 229).

Die Frage nach „Werk“-Erfassung, -Verständnis und -Rezeption des *MWV* trifft einen ‚crucial point‘. Bekanntlich hatte Mendelssohn „heillosen Respekt“ vor der Drucklegung (S. XXI). Bei seiner Entscheidung, Werke mit bzw. ohne Opuszahlen zu publizieren, dürften indes auch Veröffentlichungsumstände maßgeblich gewesen sein. Wenn Wehner die wenigen opuszahllosen zweihändigen Klavierstücke pauschal als „marginal“ wertet (S. 287), wird das einem Werk wie dem *Scherzo à capriccio* U 113 mit seiner intrikat-stringenten Struktur und reizvoller Verquickung von Scherzo- und Passionato-Gestus nicht gerecht. Sollten Werkverzeichnisse solch präformierende Wertungen heute nicht besser vermeiden?

Präformierend ist auch die neue „Werk“-Qualifikation des *MWV*: Gegenüber dem Werkpro-

fil, das Mendelssohn der Mit- und Nachwelt durch seine Publikationspraxis hinterließ, kreiert es mit seinen 26 Werkgruppen in streng chronologischer Binnengliederung ein neues Bild. (Diese Aussage ist relativ unabhängig davon, dass zahlreiche Werke und Stücke nicht oder noch nicht veröffentlicht waren, als der Komponist starb.) Denn es ändert die Kriterien von „Werk“-Status und „Werk“-Erfassung zum Teil nachhaltig. Nur so lässt sich verstehen, wie das *MWV* auf nunmehr „mehr als 750 Kompositionen“ kommt: Ein „Werk“, genauer: eine *MWV*-Werkeinheit, ist einerseits jede mehrteilige zyklische oder dramatische Komposition – vom Oratorium über Schauspielmusik, Symphonie und Sonatensatz-Zyklen bis hin zu Variationen. Außerhalb dieser Konzeptionen wird jedes einzelne Stück – ob Chor-satz, Lied mit oder ohne Worte, Duett, Präludium oder Fuge – separat gezählt und gemäß Entstehungszeit platziert – auch wenn die Einzelkomposition zusammen mit anderen gleichartigen Stücken von Mendelssohn selbst oder posthum, mit oder ohne Opuszahl veröffentlicht wurde. Dieses Vorgehen rechtfertigt Wehner mit den „Besonderheiten“ der Quellenüberlieferung und Druckgeschichte, der „Spezifik der Fassungen“, dem „Problem“ posthum vergebener Opuszahlen (ab op. 73) und vor allem mit „den Erfordernissen eines systematischen Werkverzeichnisses“ (S. XXXV). Da seiner Ansicht nach die Opuszahlen bei Mendelssohn „eine Entstehungs- und Publikationsfolge suggerieren, die in den wenigsten Fällen der tatsächlichen Chronologie entspricht“ (S. XXIII), setzt er ganz auf systematisch-chronologische Ordnung. (Damit zieht er andere Konsequenzen aus einer vergleichbaren Problemlage als Margit McCorkles Schumann-Werkverzeichnis.) „So gut wie alle Kompositionen“ habe Mendelssohn „überdies „zunächst als eigenständige Werke und nicht als Teile eines Zyklus‘ entworfen“; die spätere Zusammenstellung von Vorhandenem und Nachkomponiertem sei ein „sekundärer künstlerischer Akt“ gewesen (S. XXXVIII).

Alte und neue Werkzählung sind im *MWV* zweifach vernetzt: durch die Konkordanz des Registers und durch die Dokumentation der im Werkkatalog separierten Stücke in autographen oder abschriftlichen „Sammelhandschriften“ sowie in zu Lebzeiten oder posthum er-

schienenen „Sammeldrucke“. Beide Termini wirken allerdings wenig glücklich, da sie traditionell die Zusammenstellung von inhaltlich bzw. auktorial *Heterogenem* betreffen, was hier gerade nicht zutrifft. Einseitig erscheint mir auch die Vorstellung, ein zusammenhängendes mehrteiliges „Werk“ sei nur, was qua Gattung vorgegeben oder a priori „zyklisch“ geplant sei. Gerade das 19. Jahrhundert kennt bei Liedern und Klavierstücken neue „Werk“- und Gruppierungsqualitäten, man denke an Schubert, Chopin, Schumann, Brahms, Grieg – und warum nicht auch Mendelssohn?

Symptomatisch zeigen sich die Separierungsproblematik und der konzeptionelle ästhetisch-historische Riss, der durch das *MWV* geht, wenn man vergleicht, wie einerseits die Präludien und Fugen für Orgel op. 37 bzw. für Klavier op. 35, andererseits die Orgelsonaten op. 65 behandelt werden. Viele Einzelsätze aller drei Opera entstanden zu verschiedenen Zeiten, was das *MWV* hinsichtlich der Opera 35 und 37 insofern pointiert, als die Werkeinträge konsequent auf Querverweise zwischen zusammengehörigen Präludien und Fugen verzichten, so dass man sich die traditionellen Stückpaare auf dem Umweg über die „Sammeldrucke“ 14 und 15 vergegenwärtigen muss. Doch lässt sich wohl kaum leugnen, dass Mendelssohn seine Präludien nicht nur tonartlich, sondern auch konzeptionell auf die früher entstandenen Fugen hin ausrichtete. Bei den werkgenetisch ähnlich heterogenen Orgelsonaten zieht das *MWV* dagegen – wohl aufgrund einer Auffassung vom ästhetischen Primat der Gattung Sonate, die Komponisten des 19. Jahrhunderts zunehmend relativierten oder gar bestritten – die entgegengesetzte Konsequenz. Es vergibt die Werkzahl nicht satz-, sondern sonatenweise, bleibt bei den Angaben zur Entstehungszeit nun aber ungewohnt pauschal („bis ca. Mitte Mai 1845“). Genauer informieren nur die Werkeinträge zu Vor- und Frühformen der Sätze sowie die Informationen zum „Sammeldruck 31“ (op. 65). Wer den Informationsschatz des *MWV* heben will, muss sich die Erkenntnisse also durch viel Hin- und Herblättern erschließen und dabei gleich mit drei Zählungen operieren.

So deklariert das *MWV* Mendelssohn bei der Präsentation von Teilen seines Schaffens als Einzelstück-Schreiber, als Partikularisten.

Wird der Komponist dadurch nicht einmal mehr von seinen Zeitgenossen und deren innovativen Bestrebungen isoliert? Soll ein Werkverzeichnis den Blick auf ein *Ceuvre*, auf dessen Entstehung und Wirkung derart präformieren? Soll es ästhetisch und rezeptionsgeschichtlich *Tabula rasa* machen? Das sind Fragen, die das *MWV* provoziert und die womöglich kontrovers beantwortet werden. Ungeachtet dessen haben wir es hier mit einer werkbibliografischen Leistung besonderen Ranges zu tun.

(Mai 2011)

Michael Struck

BERNHARD R. APPEL: Vom Einfall zum Werk. Robert Schumanns Schaffensweise. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 352 S., Abb., Nbsp. (Schumann Forschungen. Band 13.)

Es liegt gewiss nicht im Trend, Fragen wie die, was „Komponieren“ heißt und wie sich Kategorien von „Einfall“ und „Arbeit“ im musikalischen Werk manifestieren, wieder ins Zentrum musikhistorischer Aufmerksamkeit zu rücken und nicht nur aus musiktheoretischer oder schaffenspsychologischer Perspektive zu erörtern. Doch zielen sie aufs Ganze: den ästhetischen Gegenstand, der sich nicht aus Akzidenzbestimmungen konstituiert, sondern als künstlerisches Handeln sowohl in biografischen Konstellationen begründet ist wie zugleich in Korrelation zu keineswegs invarianten „Gesetzen“ eines Handwerks steht. Diese Aspekte historisch zu differenzieren, ist keine leichte Aufgabe, selbst wenn die Quellenlage auf den ersten Blick so günstig wie im Falle Robert Schumanns ausfällt, der den Schaffensprozess sorgfältig reflektierte. Trotz einer Vielzahl von Notizen, Tagebuchaufzeichnungen und einer umfassenden Korrespondenz bleiben selbst hier offene Flanken, die Schumann selbst konzidierte – mutig und freimütig genug, ungleich weniger stark als etwa Richard Wagner einem Rechtfertigungszwang gegenüber allem und jedem genügen zu müssen.

Dass sich Bernhard R. Appel nun dieses Themas angenommen hat, ist ein Glücksfall. Viele Jahre als Herausgeber der Robert-Schumann-Gesamtausgabe tätig, kann er aus souveräner Kenntnis der Quellen einen systematischen Entwurf vorlegen, der auf eine Rekonstruktion des Schaffensprozesses zielt, soweit er hin-