

schienenen „Sammeldrucken“. 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-

länglich zu dokumentieren ist. Dazu dient ihm der Begriff einer „genetischen Textkritik“, der, aus der Arbeit des Philologen resultierend, ein Werk bis in die Anfänge erster Konzeptionen oder – bei Vokalkompositionen – frühe Lektüreerfahrungen zurückverfolgen helfen soll. Methodisch streng differenziert Appel sehr genau die einzelnen Phasen einer Werkentstehung: von Kompositionsstudien und improvisatorischen Stadien, Motive und Themen am Klavier zu entwickeln, über eine sukzessive Emanzipierung vom Instrument und intensivere Ausarbeitung mittels Skizzen bis hin zur Erstellung eines Arbeitsmanuskripts. Grundlage der Darstellungen sind stets Schumanns Äußerungen, soweit durch Notate und Briefe zu belegen; auch Einflüsse von Freunden und Künstlerkollegen, Überarbeitungen in der Phase der Drucklegung sowie bei späteren Nachauflagen werden thematisiert. Demnach erscheint Schumanns Schaffensweise weit weniger spontan als je anzunehmen, sondern in hohem Maße rationalisiert, und das einzelne Werk oft als Resultat eines intensiven Diskurses mit Musikern aus dem Umfeld wie auch Wünschen und Erfordernissen, die seitens der zahlreichen Verleger formuliert wurden.

Was verbaliter die Entstehungsgeschichte dokumentieren kann, hat Appel so vollständig wie möglich zusammengetragen und klug systematisiert; wo Rückschlüsse aus Eintragungen im Notentext – Kompositionsautographe wie Marginalien in Korrektorexemplaren – erhellen, lässt ein umfangreicher Abbildungsteil alle Beobachtungen leicht verifizieren. Eine Liste von Schumanns oft noch verfügbaren Handexemplaren eigener Werke erlaubt schließlich weitere Recherchen, um die in der vorliegenden Studie in den Grundzügen nachgezeichnete Entstehungsgeschichte am Einzelwerk zu prüfen. Hier wäre dann Gelegenheit, die textkritischen Ermittlungen durch hermeneutische, schaffenspsychologische oder somatologische Argumentationen zu ergänzen, wie sie von Roland Barthes oder Slavoj Žižek vorgelegt wurden: Dass Bernhard Appel auf die Einbeziehung solcher für das Verständnis etlicher Kompositionen Schumanns mindestens diskutabler Arbeiten verzichtet, mag man bedauern; doch den Rekurs auf ein so solides Fundament der Werkbetrachtung, wie Appel es hier bietet, wird nur der als positivistisch denunzieren, der es sich

leisten kann, auf eine philologische Grundlegung der Werkbetrachtung zu verzichten.

(Mai 2011)

Michael Heinemann

*Sibelius in the Old and New World. Aspects of His Music, Its Interpretation, and Reception.* Hrsg. von Timothy L. JACKSON, Veijo MUR-TOMÄKI, Colin DAVIS und Timo VIRTANEN. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2010. 433 S., Abb., Nbsp. (Interdisziplinäre Studien zur Musik. Band 6.)

Der vorliegende Sammelband ist der Kongressbericht zur *Fourth International Jean Sibelius Conference*, die im Januar 2005 in Denton (Texas, USA) stattfand. Nach den vorangegangenen Konferenzen in Helsinki trägt der Tagungsort dem Umstand Rechnung, dass die amerikanische Sibelius-Rezeption und -Forschung neben der englischen und der finnischen vom größten Enthusiasmus und der größten Produktivität geprägt ist.

Timothy L. Jackson, Gastgeber der Tagung und einer der bekanntesten Vertreter der amerikanisch-schenkerianistischen Sibelius-Forschung, hat in dem Band einen umfangreichen Beitrag untergebracht, dessen Brisanz es nötig erscheinen lässt, ihm zu ungunsten der übrigen Beiträge der Publikation einen größeren Platz zur Kommentierung einzuräumen. In „Sibelius the Political“ schließt Jackson seine Argumentation an eine nicht konkret belegte und kontextualisierte Äußerung von Goebels (!) an. Es geht darin um die Unmöglichkeit einer unpolitischen Haltung der Kunst in der Zeit des nationalsozialistischen ‚Aufbruchs‘. Jackson versucht in der Konsequenz eine Positionierung von Sibelius für oder gegen das Regime zu belegen. Er zieht dazu Briefe des Komponisten Günther Raphael an Sibelius heran, der sich nach rassistischen Repressionen Hilfe suchend an den von ihm bereits früher kontaktierten 70jährigen finnischen Kollegen wandte, aber zwischen 1933 und 1946 keine nachweisbaren Antworten erhielt. Außerdem führt er Belege für Tantiemenzahlungen Nazi-Deutschlands an Sibelius sowie weitere Quellen über Sibelius' Kontakte zum Regime an. Er diskutiert die Frage, wie viel über die Diskriminierung und Ermordung der Juden durch die Nationalsozialisten in Finnland be-