

ry“), so besteht der große Gewinn ihrer Ausführungen darin, konsequent künstlerisch ‚grenzüberschreitende‘ Phänomene als wesentliches Kennzeichen eines („Neuen“) Musiktheaters herauszuarbeiten. Hiermit wird zweifellos das Epizentrum der spannenden Wechselbeziehungen zwischen einem (wie auch immer etikettierten) Musik- und Tanztheater eher getroffen als in einer vergleichsweise unverbindlichen Aneinanderreihung von Erörterungen epochemachender Komponisten bzw. Choreografen vor dem Hintergrund ihres künstlerischen Schaffens.

Nicht zu Unrecht bedauert Katja Schneider in ihren dem Tanztheater gewidmeten (durch eine grenzziehende Absatzmarke von dem vorangegangenen Musiktheater-Vorwort deutlich abgesetzten) Einleitungsworten, dass auf vieles verzichtet werden musste, da der Tanz-Anteil des Bandes im Vergleich zu dem des Musiktheaters geringer ausfallen musste, was letztlich auch auf die „realen Machtverhältnisse“ (S. 15) zwischen den beiden Künsten/Disziplinen verweise (was freilich nicht zu bestreiten ist). Dennoch denke ich, dass dieses Defizit durch eine Präzision der Fragestellungen hätte kompensiert werden können: Da sich die Publikation von Reininghaus/Schneider der – nicht zu unterschätzenden – Herausforderung gestellt hat, „Experimentelles Musik- und Tanztheater“, nicht etwa „Experimentelles Musik- oder Tanztheater“ zu thematisieren, so wären doch gerade die genreübergreifenden Querverbindungen und synergetisch befruchtenden Wechselbeziehungen zwischen beiden ‚Sparten‘ von besonderem Interesse gewesen. Das gelingt vor allem Desi/Salzman mit einer verblüffenden Selbstverständlichkeit – so, als ob es nie eine Trennung zwischen dem Musik- und Tanztheater gegeben hätte. Es wäre jedoch ungerecht, aus diesem Grund das große Verdienst der Publikation von Reininghaus/Schneider zu schmälern: Es handelt sich hierbei um ein sehr wertvolles Kompendium herausragender Musik- und Tanztheaterproduktionen des 20./21. Jahrhunderts, das einen gewichtigen Stein ins Rollen gebracht hat. Ob dieser Stein weiter rollen darf, hängt weniger von dem außerordentlichen Engagement einzelner Wissenschaftler ab, sondern vielmehr von Wissenschaftstraditionen bzw. -kulturen, die – und das zeigt sich besonders eindringlich, wenn es um so ‚unakademi-

sche‘ Themen wie ‚Tanz‘ und ‚Körperbewegungen‘ geht – den europäischen Kontinent nicht nur geografisch, sondern vor allem auch wissenschaftstheoretisch meilenweit von dem angloamerikanischen Sprachraum trennen (mit allen Vor- und Nachteilen).

(Januar 2011) Stephanie Schroedter

CARL MARIA VON WEBER: *Sämtliche Werke. Serie III: Bühnenwerke, Band 11: Einlagen zu fremden Opern und Singspielen, Konzertarien und Duett mit Orchesterbegleitung*. Hrsg. von Markus BANDUR, Solveig SCHREITER und Frank ZIEGLER. Redaktion: Joachim VEIT und Frank ZIEGLER. Mainz u. a.: Schott Music 2009. Band 11: *Werktexte*. XXXVII, 299 S., Band 11b: *Kritischer Bericht*. XII, S. 303–574.

Das Corpus der hier zur Edition anstehenden Werke (WeV D u. E) hatte bereits Oliver Huck in seiner Paderborner Dissertation (*Von der Silvana zum Freischütz. Die Konzertarien, die Einlagen zu Opern und die Schauspielmusik Carl Maria von Webers*, Mainz 1999 [= *Weber-Studien* 5]) gewürdigt, doch bietet das Herausgeberteam der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe (WeGA) um Gerhard Allroggen und Joachim Veit nun eine noch sehr viel weiter reichende, denkbar umfassende historische Kontextualisierung einer Gruppe von Kompositionen, die zu Unrecht in den Hintergrund öffentlicher Aufmerksamkeit gerückt ist: Hier finden sich Werke, die, zur Demonstration sängerischer Kompetenz aktual konzipiert, vielfältige Hinweise auf die seinerzeitige musikalische Praxis erlauben und, schon ehemals mit Blick auf die unmittelbare Wirkung beim Publikum entworfen, kaum etwas von ihrer Virulenz verloren haben. Nicht nur die Musikstücke mit größtmöglicher philologischer Akribie erschlossen zu haben, sondern auch die Bedingungen der Entstehung und früherer Rezeption historiografisch mit einer Präzision zu rekonstruieren, die kaum noch Fragen offen lässt, hebt den vorliegenden Band denn auch weit über die Edition von „Parerga“ innerhalb einer Werkausgabe heraus.

Zugleich ist diese Werkgruppe besonders geeignet, das Prinzip der WeGA zu illustrieren, indem nicht eine Kompilation heterogener Quellen zur Gewinnung einer „idealen“ Werkgestalt vorgenommen wird, sondern vielmehr

eine Hauptquelle die Basis bildet und spätere Modifikationen auch des Autors selbst im editorischen Anhang dokumentiert werden, um auf diese Weise die Überlieferungsgeschichte (sowie eine mutmaßliche Entwicklung des Komponisten) nachvollziehbar zu machen. So werden denn neben dem Kompositionsautograph (sofern vorhanden) die zeitgenössischen Abschriften sorgfältig hinsichtlich aller Varianten noch im Detail diskutiert – Abweichungen freilich finden sich meist nur bei Vortragsanweisungen, Phrasierungs- resp. Bindebögen, in Bezug auf Textfassung und/oder -unterlegung etc.; die kompositorische Substanz bleibt in all diesen Stadien unverändert, und wo Differenzen einzelner Töne festzustellen sind, können leicht Flüchtigkeitsfehler des Schreibers plausibel gemacht werden.

Entsprechend dem hohen Standard der Edition sind alle Lesartenvarianten (mit Ausnahme der offenkundig schon von Weber selbst und seinen Zeitgenossen nicht konsequent gesetzten Interpunktion) genauestens verzeichnet; Eingriffe der Herausgeber, die jedoch selten mehr als die Angleichung von dynamischen Angaben und die Vereinheitlichung der Artikulation betreffen, werden typografisch hervorgehoben und im Notentext durch Asterisken und Fußnoten nochmals akzentuiert. Wo die Quelle ihrerseits Interpretationsspielräume eröffnet, machen Faksimile-Ausschnitte (in Briefmarkengröße) die Entscheidungen der Herausgeber verständlich. So beeindruckend diese Editionsprinzipien auch sind und so viel Hochachtung die immense Arbeit der Editoren verdient, so vorsichtig sei doch auch gefragt, ob der Gegenstand diesen Aufwand hier tatsächlich lohnt: Die Erkenntnisse, die sich aus der Edition für die Arbeitsweise Webers oder für die Theaterpraxis des frühen 19. Jahrhunderts ergeben, sind letztlich gering, was gewiss auch dem hier vorgestellten Genre geschuldet ist: ingenios konzipierte Musik, deren Varianten jedoch primär usuell motiviert gewesen sein dürften, kaum aber durch geänderte kompositorische Intentionen. Mehr, das jedenfalls ist gewiss und unterstreicht die Bedeutung der Ausgabe, wird man zu diesen Werken Webers nicht mehr ermitteln können.

(Mai 2011)

Michael Heinemann

ROBERT SCHUMANN: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Orchesterwerke. Werkgruppe 2: Konzerte. Band 2: Introduction und Allegro appassionato. Concertstück für Pianoforte und Orchester op. 92, Concert-Allegro mit Introduction für Pianoforte und Orchester op. 134. Hrsg. von Ute BÄR. Klavierkonzertsatz d-Moll, Anhang B5. Hrsg. von Bernhard R. APPEL. Mainz u. a.: Schott Music 2007. XV, 326 S., Faksimile-Beiheft: 72 S.*

Nach dem 2003 in der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke Robert Schumanns* (RSA) erschienenen Klavierkonzert folgen im zweiten Band konzertanter Klavierwerke die 1852 bzw. 1855 publizierten Konzertstücke op. 92 und 134, die jeweils langsame Einleitung und schnellen Hauptteil umfassen und von der Zwickauer Mitarbeiterin der Schumann-Forschungsstelle, Ute Bär, herausgegeben wurden. Den Schluss des Bandes bildet der unvollendete Klavierkonzertsatz d-Moll (Anhang B 5), an dem Schumann Anfang 1839 in Wien arbeitete. Im Gegensatz zu der von Jozef De Beenhouwer ergänzten und 1986 uraufgeführten, 1988 von Joachim Draheim edierten Gestalt legt Bernhard R. Appel im Rahmen der RSA mit Recht keine Werk-, sondern eine (Doppel-)Quellenedition vor. Diese basiert auf Schumanns Particellentwurf (einschließlich eines fünftaktigen Scherzo-Ansatzes) und der im Satzverlauf weiter als das Particell gediehenen Arbeitspartitur. Das Fragment korrespondiert, wie Appel erhellend zeigt, mit Schumanns konzertästhetischen Erörterungen jener Zeit. Dass sich die monomane Passagenmotivik trotz reizvoller Sequenzharmonik im Kreis dreht, trug wohl zum kompositorischen Scheitern bei. Appels Edition verdient volle Zustimmung – abgesehen von der mit Blick aufs Scherzo-Fragment getroffenen Behauptung, „erst Johannes Brahms“ habe das Solokonzert durch ein Scherzo zur Viersätzigkeit erweitert (S. 309, Anm. 19): Vor allem Henry Ch. Litolffs „symphonische“ Konzerte und Franz Liszts Es-Dur-Konzert taten das auf je eigene Weise ja weit früher.

Von den Konzertstücken op. 92 und 134 wurden zu Schumanns Lebzeiten jeweils nur (Klavier- und Orchester-)Stimmen publiziert. Als Hauptquellen von Ute Bärs Edition fungieren beim 1849 komponierten Konzertstück *Introduction und Allegro appassionato* op. 92 denn auch die von Schumann bei der Drucklegung