

rie. Trotzdem fällt der Blick unweigerlich auch auf das Ganze der nun vollständigen Kantaten-Neuedition, deren Eröffnungsband (Adventskantaten) 1954 von Alfred Dürr vorgelegt wurde. Diese 47 Einzelbände samt ihren Kritischen Berichten haben nicht nur das geleistet, was im Vorwort jedes Bandes als Ziel formuliert wird, nämlich „der Wissenschaft einen einwandfreien Originaltext“ zu „bieten und gleichzeitig als zuverlässige Grundlage für praktische Aufführungen [zu] dienen“, sondern sie haben darüber hinaus – es ist schwer, es weniger emphatisch auszudrücken – Wissenschaftsgeschichte geschrieben. Denn es war die erneute intensive philologische Beschäftigung mit diesem zentralen Bach'schen Werk-Korpus, an der sich, ansetzend bei der Erarbeitung der „neuen Chronologie“, eine Diskussion über grundsätzliche Fragen von Biographie und Werk Bachs entzündete, die das Bachbild im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts grundlegend verändert hat. (Mai 2004) Werner Breig

*ROBERT SCHUMANN: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III: Klavier- und Orgelwerke. Werkgruppe 2: Werke für Klavier zu vier Händen bzw. für zwei Klaviere. Hrsg. von Joachim DRAHEIM und Bernhard R. APPEL. Mainz u. a.: Schott 2001. XII, 475 S., Faksimile-Beiheft, 56 S.*

Die *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* Robert Schumanns schreitet zielstrebig voran. Der vorliegende Band enthält die sechs vierhändigen Werke für ein oder zwei Klaviere (samt Frühfassungen einzelner Stücke) und teilt im Anhang noch sechs separate Werkfragmente mit. Die Herausgeber zählen zu den führenden deutschen Schumann-Forschern und haben zugleich immense editorische Erfahrung. Der Band profitiert denn auch – so viel sei gleich festgestellt – von der hohen Kompetenz des Editorenteams, das die quellenkritischen, werkgenetischen, veröffentlichungs- und rezeptionsgeschichtlichen Dimensionen der Werke ebenso kenntnisreich wie problembewusst aufgearbeitet und auf dieser Basis fundierte, quellenkritisch sorgsam abgesicherte Notentexte vorgelegt hat. Dass die Kritischen Berichte diesen editorisch-inhaltlichen Standard durch (insbesondere redaktionelle) Mängel unterschreiten, lässt sich letztlich

wohl noch als Schönheitsfehler abtun, gibt aber doch Anlass zu gewisser Besorgnis.

Schumanns *Ceuvre* bestätigt anschaulich, dass vierhändige Werke für ein Klavier im 19. Jahrhundert primär aufs private Spiel, vierhändige Kompositionen für zwei Klaviere dagegen tendenziell stärker auf konzertante Darbietung zielten: Unter den von Schumann autorisierten Werken wurden nur *Andante und Variationen* op. 46 für zwei Klaviere häufiger öffentlich vorgelesen und entsprechend rezipiert. Die übrigen zu Schumanns Lebzeiten gedruckten Kompositionen (*Bilder aus Osten* op. 66, *Klavier-Stücke für kleine und große Kinder* op. 85, *Ball-Szenen* op. 109 und *Kinderball* op. 130), die 1933 von Karl Geiringer erstmals publizierten, doch erst im vorliegenden Band wirklich textkritisch edierten *Polonaisen* von 1828 und die Fragmente des Anhangs beschränken sich jeweils auf ein Klavier und somit weithin auf den privaten Reproduktions- und Rezeptionsbereich. Dennoch sollte man ihre kompositorisch-ästhetische Wirkung nicht unterschätzen: So zählten die nach Schumanns offiziellem Bekunden von Friedrich Rückerts *Makamen des Hariri* angeregten *Bilder aus Osten* im 19. Jahrhundert zu den „bekanntesten und beliebtesten Werken“ des Komponisten (S. 350) und dokumentieren neben seiner Rückert-Rezeption auch die generelle Auseinandersetzung des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts mit „Geisteswelt und Poesie des Orients“ (S. 346).

In der Anlage und im philologischen Konzept erscheint der Band durchweg schlüssig: Dankenswerterweise wird der Notentext der vierhändigen Werke für ein Klavier in Partiturgehalt wiedergegeben. Endlich können Forscher und strukturbewusste Klavierduo-Ensembles also den gesamten Klaviersatz mühelos überschauen und sich den nervtötenden Pendelblick zwischen Primo- und Secondoseite sparen, den ihnen die Originalausgaben wie auch spätere Neudrucke verordnet. Leise könnte man demgegenüber fragen, warum die Herausgeber zwar in den verschiedenen Werken die wechselnden Bezeichnungen beider Spieler (Primo/Secondo; Erster/Zweiter Spieler; Spieler rechts/links) stets originalgetreu übernahmen, während sie die in einigen Werken für beide Spieler separat verzeichneten Pedalanweisungen nur noch der Secondopartie zuwiesen (siehe S. 362, 400): Abgesehen von der Frage, wie die Doppel-

angabe aufführungshistorisch zu bewerten ist, könnte es auch aus heutiger Sicht für Primospiele aufführungspraktisch durchaus nützlich sein zu wissen, wo sie mit klanglicher Bindung der Tonfolgen durch den Secondo rechnen können.

Indem der Band auf zahlreiche neue oder kaum bekannte Informationen zurückgreift, erweitert er den bisherigen Kenntnisstand der Schumann-Literatur merklich. Davon profitieren die akribisch recherchierten, prägnanten Ausführungen zur Werkgenese und vor allem zur vielfach verwickelten Publikationsgeschichte. Auch die jeweilige Rezeptions- und Bearbeitungsgeschichte ist reich, im Hinblick auf die *Kinder-Stücke* op. 85 schon fast überreich dokumentiert. Angesichts solcher Informationsdichte erstaunt es beinahe, dass im Zusammenhang mit den überwiegend im September 1849 komponierten vierhändigen *Kinder-Stücken* nur das 1848 entstandene zweihändige Klavier-*Album für die Jugend* op. 68, nicht aber die zeitlich näher liegenden *Lieder für die Jugend* op. 79 erwähnt werden, so bleibt für die Leser unklar, dass Schumann 1849 gleich zwei neue musikpädagogische Projekte betrieb. Und für die *Ball-Scenen* op. 109 vermisst man die durch Wilhelm Josef von Wasielewski verbürgten Schumann'schen Charakterisierungen des Werkes, während Schumanns ebenfalls durch Wasielewski überlieferte Begründung dafür, dass der zunächst als *Kinderball* betitelte Zyklus schließlich in *Ball-Scenen* umbenannt wurde, erst im Kapitel über den *Kinderball* op. 130 auftaucht (S. 445). Doch das bleiben Randglossen, während man als gewichtige Positiva beispielsweise die stichhaltigen Beweisführungen zur Existenz verschollener Kopistenabschriften (siehe etwa S. 337), Grundsatzbemerkungen zur „eigenwilligen Notierungspraxis“ in Schumanns Manuskripten (S. 420) oder den komfortablen Registerteil dankbar konstatiert. Großen Nutzen zieht man als Benutzer erneut aus dem obligatorischen Faksimile-Beiheft. Dessen schlüssig gewählte Beispieleiten stammen aus maßgeblichen Handschriften und umfassen daneben Titelblätter der meisten Originalausgaben sowie Ablichtungen aller im Anhang des Hauptbandes transkribierter Fragmente. (Drei Corrigenda zum Faksimileheft seien angemerkt: Das auf S. 3 abgebildete Titelblatt der *Jugend-Polonaisen* zeigt neben Robert und Clara Schumanns Schriftzügen nicht Johannes

Brahms' Handschrift, wie der Hauptband auf S. 305 und 307 angibt, sondern wohl diejenige Joseph Joachims; auf S. 36 f. ist zweimal die Secondoseite des *Polonaisen-Trios* aus der *Ball-Scenen*-Abschrift abgelichtet und das Sigel des auf S. 24–28 faksimilierten Arbeitsmanuskriptes der *Ball-Scenen* lautet nicht „AMA3“, sondern „AMB3“).

Überzeugend wirkt bei der Durchsicht und bei stichprobenartigen Vergleichen mit Kritischem Bericht und Faksimileheft auch der Notentext, dessen editorische Begründungen in den Revisionsberichten üblicherweise gut nachzuvollziehen sind. Hauptquellen der von Schumann zum Druck gegebenen Werke sind in der Regel die Originalausgaben. Nur selten bleiben beim Notentext kleine Wünsche offen (S. 181: für T. 44/45–46 fehlen im oberen Primosystem Bogen-Ergänzungen gemäß linker Hand und Paralleltakten; S. 178: die Ergänzung eines Bogens in T. 7 f. des oberen Secondosystems wirkt inkonsequent, da die für den Eingriff maßgeblichen Paralleltakte 83 f. zwei Bögen aufweisen; S. 195: im Kopftitel der *Ball-Scenen* fehlt die Widmung an Henriette Reichmann).

Natürlich ließe sich über einzelne editorische Entscheidungen diskutieren (z. B. S. 100 f./366 f.: Gabel-Reichweiten im Hauptgedanken von Opus 66/4; S. 240/248 f./443: Bogen-Reichweiten im Hauptthema des *Walzers* op. 109/8, zumal das Faksimileheft auf S. 25 f. die Ursprünge und eine mögliche andere Lösung der Lesartenproblematik andeutet). Das gleiche gilt gelegentlich für Übertragungen früher Fassungen oder Lesarten. So gibt es Widersprüche bei der Frühfassung der *Gartenmelodie* op. 85/3: Die oben auf S. 401 mitgeteilte Transkription der Secondopartie von T. 31–32 würde in T. 31 nicht zum Primo passen; tatsächlich bietet die Gesamtübertragung der Frühfassung an dieser Stelle (S. 192, dort als T. 21 gezählt) eine abweichende Transkription, bei der nun jedoch die untere Primopartie fragwürdig wirkt. Das Faksimileheft (S. 13) zeigt, dass ein von Schumann in der oberen Secondopartie gestrichenes *fis'* in beiden Transkriptionen auf unterschiedliche Weise als #-Vorzeichen missdeutet, auf S. 192 aber überdies auch korrekt als Streichung übertragen wurde. Weitere Beispiele ließen sich nennen. Unklar bleibt, warum manche frühen Lesarten im Revisionsbericht mitgeteilt werden, andere hingegen nicht: Während auf S. 402 die

ursprüngliche Gestalt der oberen Secondopartie von T. 115–125 des *Gespenstermärchens* op. 85/11 mitgeteilt (wenn auch fragwürdig transkribiert) wird, bleibt die nicht minder interessante frühe Lesart der oberen Secondopartie von T. 24/25–36 (siehe Faksimileheft, S. 15 f.) unerwähnt. Andere Übertragungen erregen freilich schiere Bewunderung: Bei der Frühfassung des *Abendliedes* op. 85/12 haben die Herausgeber die verschiedenen Zeit- und Strukturschichten der Niederschrift Schumanns beispielsweise ebenso ingenüös wie sinnfällig voneinander abgesetzt (S. 193 f.; Faksimileheft, S. 17 f.).

So liegt hier eine inhaltsreiche, gewichtige Edition vor. Gerade deshalb ist zu bedauern, dass es – wie manche der vorangehenden Randbemerkungen schon andeuteten – bei der Schlussredaktion und beim Korrekturlesen des Kritischen Berichtes offensichtlich an Zeit und Konzentration mangelte und somit Qualität geopfert wurde. Davon sind besonders markant, wenn auch nicht ausschließlich, die Ausführungen zu den *Kinder-Stücken* op. 85 betroffen, bei denen sich die Versehen phasenweise häufen, etwa auf S. 374 f.: Dort schlägt die Jahreszahl 1849 mehrfach irrtümlich in „1848“ um; wenn die hübschen Erinnerungen der Dresdnerin Marie von Lindeman, die übrigens schließlich zu „Lindemann“ mutiert, an Robert und Clara Schumanns weihnachtliches Vierhändigspiel einiger *Kinder-Stücke* zitiert werden, dann wird jenes Vorspiel irrtümlich und zugleich vage auf den „24./25. Dezember 1848“ datiert. Anmerkung 20 zieht sogar noch die Jahreszahl 1850 in Erwägung, obwohl Robert und Clara Schumann damals längst in Düsseldorf lebten und Gerd Nauhaus' vorzügliche Edition von Schumanns „Haushaltbüchern“ (Leipzig 1982, S. 513) belegt, dass Marie von Lindeman am 24. Dezember 1849 Weihnachtsgast der Familie Schumann war. Schwerer wiegt, dass im Revisionsbericht zum *Gespenstermärchen* op. 85/11 (S. 402) die schon erwähnte Transkription der ursprünglichen oberen Secondopartie von T. 115–125 rhythmisch anfangs absurd verunglückt ist; womöglich wurden hier Schumanns halbe Sechzehntelbalken am Taktanfang und -ende missdeutet (vgl. S. 15 f. des Faksimileheftes mit dem Beginn des Stückes). Und was nützt ebendort der lapidare Hinweis, in T. 111 des gleichen Stückes enthalte das Teilautograph AM5 „Fingersätze“, wenn nicht mitgeteilt wird,

welche? Stehen gebliebene Computerfehler sind keine Seltenheit (z. B. S. 365: fehlende Taktzahl in der einzigen Lesartbemerkung zu Nr. II; S. 365 f.: Zahlen statt Notenzeichen in den Bemerkungen zu Opus 66/III, T. 2, 28, 29; S. 367: Bemerkung zu Nr. V, T. 17, mit Taktartsymbolen statt Tonbuchstaben; S. 454: die unverständliche letzte Bemerkung zu Nr. 4 des *Kinderballs* ist ein verrutschtes Rudiment der Bemerkung zu Nr. 5, T. 59). Diese und zahlreiche weitere Versehen einschließlich fragwürdiger Taktangaben können im Eifer der Texterstellung passieren, sollten aber beim Redigieren und Korrekturlesen möglichst erkannt und beseitigt werden. In ihrer Summe behindern sie die Arbeit mit einem Band, dessen wissenschaftliche Qualitäten unbestritten sind. Das Dilemma ist symptomatisch für den zunehmenden Spagat neuerer Gesamtausgaben: Die philologisch-editorischen Qualitätsansprüche sind gegenüber den alten Gesamtausgaben erheblich gestiegen. Außerdem erscheinen die Bände der *Neuen Schumann-Ausgabe* stets komplett mit Notentext und Kritischem Bericht, was die editorische Stringenz steigert, aber auch den Arbeitsdruck pro Band erhöht. Gleichzeitig wird bei wissenschaftlichen Publikationen immer mehr an Lektorats-Kapazitäten gespart. Die beteiligten Institutionen der Kulturwissenschaften, die sich gegenüber Natur- oder Wirtschaftswissenschaften ohnehin zunehmend unter Legitimationszwang sehen, sollten sich fragen, ob sie bei ihren international beachteten Editionen auf kompetente Endkontrolle (die sich jeder Lebensmittel- oder Autohersteller leistet) verzichten können. Sie würden, auf lange Sicht, am falschen Ende sparen. Gerade weil knapper werdende Geldmittel effizient genutzt werden müssen, sollten Forschungsstellen, Verlage, Finanzierungs- und Koordinierungs-Institutionen gemeinsam nach Möglichkeiten suchen, das Problem in den Griff zu bekommen.

(Mai 2004)

Michael Struck

NIELS W. GADE: *Werke: Serie I: Orchesterwerke, Band 6: Symphonie Nr. 6 op. 32. Hrsg. von Jan MAEGAARD. Copenhagen: Engström & Sødring / Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. XIII, 175 S.*