

Jahrhundert erstellt wurden. Ihre für den Benutzer meist anonyme Arbeit wird nun in diesem Katalog der Nachwelt übermittelt. Gleichzeitig hat der Verfasser, und hier liegt der andere, grundlegende Vorzug des neuen umfassenden Buches, aus der exzellenten Vertrautheit mit dem Bestand heraus all diese Katalogangaben geprüft, von kleineren Unstimmigkeiten bereinigt und anhand der unmittelbar vorliegenden Quellen zu einem neuen, erweiterten Gesamtkatalog vereint.

Der Katalog ist nach Handschriftenarten gegliedert (Autographe, Abschriften). Innerhalb dieser Rubriken werden die Quellen nach Signaturen in numerischer Folge mitgeteilt. Die Beschreibungen der einzelnen Handschriften enthalten neben allgemeinen Angaben, die eine genaue Identifizierung des Stückes erlauben, detaillierte Informationen zu Umfängen und Formaten, Papiersorten, Schreibstoffen und Datierungen, außerdem zu Provenienz und Erwerbungszeitraum, zu Veröffentlichungen der Stücke sowie bibliographische Hinweise. Besonders wertvoll sind neben den üblichen Werk-, Literatur- und Personenregistern eine Reihe weiterer Verzeichnisse, beispielsweise eine Chronologie der Erwerbungen, eine Signaturenzusammenstellung sowie ein Verzeichnis der Liedtitel und Textanfänge. So dürfte es kaum noch Schwierigkeiten bereiten, ein bestimmtes Werk oder eine spezielle Quelle zu verifizieren. Ein gesonderter Abschnitt weist zudem die Inhalte der 17 Nachlass-Bände aus, die seit ihrer Verlagerung während des Zweiten Weltkrieges in Kraków aufbewahrt werden und dort einsehbar sind. Keine Erwähnung finden dagegen diejenigen (wenigen) Quellen aus dem Bestand der Staatsbibliothek, deren Standorte heute unbekannt und die wohl als tatsächliche Kriegsverluste aufzufassen sind.

Lobenswert ist neben der inhaltlichen Durcharbeitung die verlegerische Gestaltung eines solchen von Natur aus eher trockenen Katalogtextes durch den Henle-Verlag. Dazu zählen die ansprechende und übersichtliche graphische Gestaltung der Wortteile sowie die perfekten Reproduktionen einzelner Manuskriptseiten. Hier hat Klein einerseits verschiedene teilweise unveröffentlichte Kanonabschriften Mendelssohns, andererseits mehrere namentlich ermittelte Kopistenproben ausgewählt.

Als kleinen Wermutstropfen mag der Benutzer empfinden, dass mit diesem Katalog keinesfalls alle Autographe Felix Mendelssohn Bartholdys erfasst sind, die in der Staatsbibliothek aufbewahrt werden. Das betrifft neben den Aquarellen und einigen eigenhändigen Dokumenten insbesondere den umfangreichen, mehrere hundert Stücke umfassenden Briefbestand, der vor allem durch kluge Erwerbungs politik in den 1960er- und 1970er-Jahren, aber auch in jüngster Zeit erheblich an Umfang und Bedeutung gewonnen hat. Immerhin erarbeitete Hans-Günter Klein zeitgleich zum vorliegenden Katalog eine 163-seitige allgemeine Bestandsübersicht mit dem Titel *Das Mendelssohn-Archiv der Staatsbibliothek zu Berlin (Beiträge aus der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz 15)*, die 2003 in Berlin erschien und – zusammen mit dem Musikalienkatalog – Einblick in diese einmalige Sammlung von Quellen zu Leben und Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy und seiner Familie gewährt. Hans-Günter Klein gibt dem Leser den Schlüssel in die Hand, sich bereits aus der Ferne intensiv mit diesem weit verzweigten und faszinierenden Feld zu beschäftigen. Sein lang ersehnter und nun glänzend vollendeter Katalog dürfte der Mendelssohn-Forschung weitere Impulse verleihen.

(August 2004)

Ralf Wehner

MARGIT L. McCORKLE: Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis. Unter Mitwirkung von Akio MAYEDA und der Robert-Schumann-Forschungsstelle hrsg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft, Düsseldorf. München: G. Henle Verlag 2003. 86, 1044 S., Abb., Notenbeisp.*

Dass eine Autorin in knapp 20 Jahren zwei gewichtige, heutigen philologischen Maßstäben entsprechende und selbst Maßstäbe setzende Werkverzeichnisse vorlegt, grenzt an ein Wunder. Die kanadische Musikforscherin Margit McCorkle hat nach dem 1984 erschienenen thematisch-bibliographischen Verzeichnis der Werke von Johannes Brahms, das mehr als 900 Seiten umfasst, im Jahre 2003 das über 1100-seitige Pendant für Robert Schumanns Œuvre vorgelegt. In beiden Fällen bedurfte es zur Realisierung natürlich der Mitwirkung kompetenter Kollegen, der Unterstützung

durch Archive, Privatsammler und Forschungsinstitutionen sowie der Schubkraft eines wissenschaftlich ambitionierten Musikverlages. Inhaltlich war für das *Schumann-Werkverzeichnis* vor allem die Kooperation mit der Robert-Schumann-Forschungsstelle (Düsseldorf/Zwickau) maßgeblich, die für die neue Gesamtausgabe verantwortlich zeichnet; konsequenterweise ist das Werkverzeichnis für Subskribenten auch als Teil der *Schumann-Gesamtausgabe* beziehbar.

Vorgänger des neuen „McCorkle“ waren vor allem das schon zu Schumanns Lebzeiten bei Friedrich Whistling erschienene, notgedrungen unvollständige (nicht-thematische) Werkverzeichnis von 1851, dann das 1860 erstmals bei Julius Schubert publizierte, 1982 in erweiterter 5. Auflage von Kurt Hofmann und Siegmund Keil herausgegebene thematische Verzeichnis sowie Hofmanns Erstdruck-Verzeichnis (Tutzing 1979); genannt seien außerdem Georg Eismanns Manuskriptnachweise im II. Sammelband der Zwickauer Robert-Schumann-Gesellschaft von 1966. Diesen Publikationen gegenüber stellt McCorkles Katalog als erstes umfassendes thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis intentional und faktisch einen Quantensprung dar. Der gegenüber dem *Brahms-Werkverzeichnis* größere Umfang erklärt sich vor allem daraus, dass im Falle Schumanns weit mehr bibliographisch relevantes Material vorliegt. Das betrifft die Zahl der mit Opusnummern versehenen Werke ebenso wie die Menge der von Schumann aus verschiedenen Gründen nicht publizierten Kompositionen sowie der Skizzen, Fragmente und Kompositionspläne. Reichhaltig ist auch das biographische Material (Tage- und Notizbücher, Briefe etc.), wobei die in Kraków befindliche „Correspondenz“, die auch die wichtigen Verlegerbriefe an Schumann enthält, systematisch einbezogen wurde.

In Abstimmung mit der neuen Gesamtausgabe hatte das *Schumann-Werkverzeichnis* noch kompliziertere Gliederungs- und Darstellungsprobleme zu bewältigen als seinerzeit das *Brahms-Werkverzeichnis*; die Problemlösung ist inhaltlich und katalogtechnisch weithin eindrucksvoll gelungen. (Einem der „leichteren“ komplizierten Fälle begegnet man beim Eintrag zum *Liederkreis* op. 39.) Viele bewährte Kriterien des *Brahms-Werkverzeichnisses* –

dessen Layout- und Druckqualität das *Schumann-Werkverzeichnis* nicht ganz erreicht – wurden übernommen, manche Darstellungsverfahren sinnvoll abgewandelt. Mit Recht entfallen jetzt etwa pauschale Informationen über Lesarten-Divergenzen zwischen Manuskript- und Druckquellen, die doch nur im Rahmen einer historisch-kritischen Edition adäquat erfassbar und dokumentierbar sind. Nahezu jede Seite des *Schumann-Werkverzeichnisses* wird Künstler, Musikliebhaber, Sammler, Bibliothekare, Musikwissenschaftler im Allgemeinen und Schumann-Forscher im Besonderen mit Neuem oder kaum Bekanntem konfrontieren. Wollte man den Informationsreichtum, der auch aus der intensiven Einbeziehung älterer und neuerer Forschungsliteratur resultiert, selbst nur in Andeutungen würdigen, würde das den Rahmen einer Rezension sprengen. Angaben zur Entstehung und Herausgabe der Werke sind ebenso betroffen wie Nachweise und Beschreibungen von Quellen. Dabei geht die Differenzierung von Druckauflagen und Neuausgaben oft über Hofmanns verdienstvolles Erstdruck-Verzeichnis hinaus, auf das McCorkles Katalog regelmäßig verweist.

Gegenüber den Verzeichnissen Hofmanns und Keils ändert das *Schumann-Werkverzeichnis* in Übereinstimmung mit der neuen Gesamtausgabe auch die Systematik und Zählung der Werke ohne Opuszahl und der Werkfragmente, wobei Register XVI eine eindeutige Zuordnung auf der Basis der alten Zählung ermöglicht. Dass bei der nunmehr gültigen Systematisierung der Werke ohne Opuszahl, der Werkfragmente und zusätzlich auch der Werkpläne heikle Entscheidungen zu fällen waren, wird Kenner der Materie kaum verwundern. Im Gegensatz zu den von Hofmann/Keil bis 1982 festgelegten 32 WoO-Nummern entsprechen in McCorkles Katalog lediglich 8 Kompositionen den enger gefassten WoO-Kriterien. Entsprechende neue WoO-Nummern erhielten zum einen Kompositionen, die Schumann ohne Opuszahl publiziert (wie das *Patriotische Lied* und die Klavierbegleitung zu den Soloviolin-Werken Bachs), und zum anderen Kompositionen, die er als druckfertig ansah, ohne dass er schon konkrete Veröffentlichungsschritte unternommen hatte (*Violinkonzert*, *3. Violinsonate*, *Faustszenen*). Alles Weitere aus Schumanns opuszahlloser musikalischer Produkti-

on ist dem „Allgemeinen Anhang“ zugeordnet. Dabei umfassen die „Fragmente und nicht zur Veröffentlichung freigegebenen Werke, verschollenen Werke und Kompositionspläne“ die nach Gattung/Besetzung geordneten Anhänge A–N, von Schumann in irgendeiner Form bearbeitete oder herausgegebene Werke anderer Komponisten die Anhänge O–P sowie Sammelhandschriften mit Studien und Skizzen den Anhang R. Kaum ist zu leugnen, dass in den einzelnen Anhängen Heterogenes versammelt ist. Da folgen, um ein Beispiel zu nennen, in Anhang A („Orchesterwerke: Symphonien“) folgende drei Einträge direkt aufeinander: fragmentarische Skizzen zu einer *Hamlet-Sinfonia* (A2), die unvollendete, 1972 in zweisätziger Gestalt publizierte, von Hofmann/Keil als WoO 29 rubrizierte so genannte „*Jugendsymphonie*“ *g-Moll*, deren 1. Satz 1832/33 immerhin dreimal öffentlich erklang (A3), und die „Idee zu e.[iner] Symphonie in Es“, die allein durch einen Tagebucheintrag belegt ist (A4). Natürlich könnte man sich stärker differenzierende Ansätze vorstellen, bei denen – etwa für besagte *g-Moll-Symphonie* – die historisch-ästhetische Qualität einer durch Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte aufgewerteten ‚Werkhaftigkeit‘ stärker gewichtet würde. Doch das würde eine tragfähige Systematik letztlich an Grenzen oder sogar ad absurdum führen, da bibliographisch evaluierbare Kriterien nicht mehr greifen. Das Dilemma wird dadurch abgefedert, dass Register XVII alle im „Allgemeinen Anhang“ vorkommenden Titel alphabetisch auflistet und den Anhängen A–R zuordnet. (Die unvollendete, doch ‚werkhaft‘ eingebürgerte *g-Moll-Symphonie* erscheint hier wie auch in Anhang A selbst freilich nur unter dem nicht-authentischen gängigen Titel „*Jugendsymphonie*“, nicht aber unter dem philologisch korrekteren Stichwort „Symphonie, g-moll“.)

Solche und weitere Fragen nach Alternativlösungen bleiben bei einem Verzeichnis dieser Größe und Komplexität ebenso wenig aus wie Addenda und Corrigenda:

Wie schon im *Brahms-Werkverzeichnis* zeigt die Gliederung der Werkmonographien eine gewisse bibliographische Bruchstelle: Die relevanten Informationen über Drucklegung, Erstdruck und eventuelle spätere Ausgaben sind stets auf zwei Orte verteilt („Zur Geschichte“, „Quellen“), wobei sie sich teils überlappen,

teils gesplittet sind. Wenn es auch gute Gründe dafür gibt – etwa die Bündelung von Basisinformationen zu Beginn eines Werkeintrags –, muss man als Benutzer doch stets zwei relativ weit voneinander entfernte Stellen der Werkmonographie konsultieren und abgleichen, will man sich umfassend über die gedruckte Werkgestalt orientieren. So bliebe zu fragen, ob ein einfacher Durchgang von der Entstehung und Aufführung über die Manuskriptquellen bis zu den Publikationsaktivitäten und Druckausgaben den Lesern nicht Zeit und Mühe und dem Verlag einige Seiten gespart hätte. Dass Widmungsexemplare und fremde Bearbeitungen Schumann’scher Werke nicht in den Haupteinträgen, sondern in den Registern IX und X dokumentiert sind, mag zunächst ebenfalls etwas umständlich erscheinen, doch lassen sich aus den Kompaktinformationen der Register rezeptionsgeschichtlich aufschlussreiche Beliebtheits- und Absatzprofile innerhalb von Schumanns Œuvre ablesen.

Versehen und Inkonsequenzen bleiben angesichts des gewaltigen Informationsgehaltes des Werkverzeichnisses in engen Grenzen. Zu den Corrigenda zählen die irrtümliche Tonartangabe b- statt h-Moll – ein typischer deutsch-englischer Irrläufer – für die *Ouvertüre zu Goethes Hermann und Dorothea* op. 136 (S. 562, 839), aber auch substantiellere Fehlinformationen (z. B. Einleitung, S. 25*: Clara Schumann und Joseph Joachim spielten die 3. *Violinsonate* nie öffentlich; S. 61: Clara Wiecks „Thema“, auf dem die gesamte *f-Moll-Sonate* op. 14 basiert, ist sicherlich nicht *Le Ballet des Revenants* op. 5, Nr. 4, sondern das ominöse *Andantino de Clara Wieck*, das im langsamen Satz ausdrücklich variiert wird; S. 667: die von Clara Schumann 1893 vernichteten Violoncelloromanzen wurden am 29. Januar 1854 nicht „im Hause Schumanns“ – also Düsseldorf – gespielt, sondern während Robert und Clara Schumanns Aufenthalt in Hannover). Vereinzelt vermisst man Standardangaben (S. 400: Tonart G-Dur für das *Klavier-Konzertstück* op. 92; S. 544: Incipits zum 2. und 3. Satz des *Cellokonzerts*; S. 556: Angabe „Stichvorlage“ zur Abschrift der *Gesänge der Frühe*; S. 621: Generalvorzeichen für Violine im Incipit zum „Intermezzo“ der 3. *Violinsonate*). Mit der Nennung weiterer Addenda und Corrigenda wäre der Rezension nur quantitativ, nicht qualitativ gedient.

McCorkles auf Deutsch und Englisch abgedrucktes Einleitungskapitel informiert ebenso fundiert wie komprimiert über die Geschichte der Schumann-Werkverzeichnisse, über die Rezeption und Publikation von Schumanns Kompositionen sowie die Überlieferung der Werkhandschriften. Der zumeist flüssig lesbaren deutschen Fassung des repräsentativen Einstiegstextes hätte eine kritische Endredaktion gut getan: Etliche irritierende Formulierungen und Tempus-Sprünge erwiesen sich beim punktuellen Vergleich mit dem Originaltext zumeist als Übersetzungsimporte (z. B. S. 26*/64*: „die großen Spätwerke“ für „the masterpieces of his mature years“ sowie „durch Europa und England“ für „all over central Europe and England“; S. 24*/62*: nach „das angebliche Fehlen spontaner Expressivität“ fehlt ein Äquivalent für „in his new style“).

Weit problematischer erscheint eine bibliographische Grundsatzentscheidung des *Schumann-Werkverzeichnisses*: In den Incipits fehlen die vom Komponisten vielen seiner Werke beigegebenen Metronomzahlen, während alle anderen maßgeblichen kompositorischen Parameter bis hin zu Klavier-Pedalzeichen erfasst sind. (Das *Brahms-Werkverzeichnis* hatte die wenigen autorisierten Metronomangaben dagegen in die Incipits aufgenommen.) Der Verzicht ist umso gravierender, als sich in Forschung und Aufführungspraxis die Erkenntnis durchzusetzen beginnt, dass die Metronomzahlen keinesfalls, wie früher behauptet, als irrelevant abzutun sind. (Gerd Nauhaus hat schon 1978 nachgewiesen, dass die Legende von Schumanns angeblich fehlerhaftem Metronom auf Clara Schumann zurückgeht, von ihr aber 1864 in den *Signalen für die musikalische Welt* quasi widerrufen wurde.) Wie Schumanns Bezeichnungspraxis zeigt, waren Metronomzahlen für ihn ein wesentliches Teilmoment im Hinblick auf die klangliche Präsenz seiner Werke. Gerade die komprimierte Form gesammelter Satzincipits hätte für Künstler und Forscher auch zumindest ansatzweise die auffallenden Veränderungen in Schumanns Tempovorstellungen zwischen den 1830er- und frühen 1850er-Jahren dokumentieren können; sie sind am Verhältnis zwischen Notation, verbalen Tempobezeichnungen und Metronomangaben gut ablesbar. Angesichts aller sonstigen Vorzüge des Kataloges ist dieses Defizit bedauerlich.

Ungeachtet dessen stellt das Werkverzeichnis einen Forschungsbeitrag dar, der der Schumann-Forschung neue bibliographische Standards vorgibt und wichtige Impulse und Hilfen für die künftige Auseinandersetzung mit Schumanns kompositorischem Schaffen bereithält. Dass ein solches Projekt in Zeiten eines gewissen Kultur- und Wissenschaftspessimismus realisierbar war, macht Mut. (August 2004) Michael Struck

Der „Komponist“ Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft. Symposium Würzburg 2000. Hrsg. v. Ulrich KONRAD und Egon VOSS. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2003. 183 S., Notenbeisp.

Richard Wagner ist zumindest in einer Hinsicht einzigartig, unvergleichbar: dass er nach wie vor – als einziger Komponist der Musikgeschichte – in einem Maße metamusikalische Interessen auf sich zieht, dass man häufig den Eindruck gewinnen könnte, einen Literaten vor sich zu haben, der nebenbei auch noch Töne produziert hat, die aber kaum etwas mit dem Wesen seines Werks zu tun haben. Das hängt ganz gewiss mit dem eigenen Anspruch seiner Künstlerpersönlichkeit zusammen. Der fragwürdigen und von der Nachwelt – zumal von Nietzsche – für und gegen ihn ausgespielten Selbststilisierung zu einem erst spät über die Dichtung zur Musik gelangten Komponisten, dem die Musik (entsprechend der These von *Oper und Drama*) vornehmlich Zweck zum Mittel des dramatischen Ausdrucks ist, der als ‚bloßer‘ Musiker nichts zu bedeuten hätte, sondern seinen Rang aus der Vereinigung von Dichtung und Musik gewinne und Ähnliches mehr. In der Tat hat Wagner seine musikalischen Dramen mit einer im weitesten Sinn literarischen Semantik aufgeladen, wenn nicht überladen, die den rein musikalisch zu vermittelnden Bedeutungsgehalt entschieden transzendiert. Zudem hat er durch seine schriftstellerische Einmischung in nahezu alle Kulturbereiche gewissermaßen – auf genialdilettantische Weise – die Rolle des Universalisten Goethe im 19. Jahrhundert zu übernehmen versucht, gegenüber der modernen ‚Ausdifferenzierung‘ jener Bereiche ihre Integration eingeklagt.

Wenn Carl Dahlhaus behauptet, dass die Wirkung von Wagners Œuvre primär musika-