

**Klangbeschreibung.  
Zur Interpretation der  
Musik Wolfgang Rihms.**  
Hrsg. von Thomas Seedorf.



Sinzing: Studio Verlag 2015  
(Klang – Wort – Ereignis.  
Schriftenreihe der Hochschule  
für Musik Karlsruhe, 1). 186 S.,  
Pb., 28.00 EUR.  
ISBN 978-3-89564-171-8

Eines vorweg – Interpretation im Sinne der performativen Realisation von Musik spielt in dieser Aufsatzsammlung lediglich eine Nebenrolle. Die Texte gehen auf ein Symposium an der Hochschule für Musik Karlsruhe anlässlich Wolfgang Rihms 60. Geburtstag im Frühjahr 2012 zurück, „in Anwesenheit und unter lebhafter Teilnahme des Jubilars“, wie es im Vorwort des Herausgebers Thomas Seedorf heißt (S. 5). Eine wahrhaft kritische Auseinandersetzung mit dem unlängst als „Staatskomponist“ titulierten (Frank Hilberg in *MusikTexte* 144 [Februar 2015]), wahrscheinlich meist- (ur-) aufgeführten zeitgenössischen deutschen Komponisten ist daher kaum zu erwarten. Dennoch ist diese Sammlung mehr als eine Festschrift und vermag manch neue Perspektive auf Rihms vielfältiges Schaffen wie Ambivalenzen in dessen Rezeption zu eröffnen. So benennt Hermann Danuser gleich im Eröffnungsbeitrag als „Hauptproblem der Rihmforschung [...], den vom Komponisten gezeichneten Fährten zu enttarnen“ (S. 13). Ob Rihms umfangreiche Schriften tatsächlich unabdingliche Voraussetzung zum adäquaten Umgang mit seiner Musik sind, sei dahingestellt – die Beiträge des vorliegenden Bandes machen dieses „doppelte Fundament“ (ebd.) jedenfalls auf unterschiedliche Weisen fruchtbar. Danuser zeigt am Beispiel der bereits häufig diskutierten *Musik für drei Streicher*, wie der Wunsch nach Unmittelbarkeit der Darstellung sich in einer planvollen Ausarbeitung von Dynamik und Artikulation äußert. Der erst im performativen Akt zur Wirklichkeit werdende Klang wird manchmal noch vor dem Tonsatz zum zentralen Gestaltungsmerkmal – ohne seine Analyse bleibt die Musik unverständlich. Rudolf Frisius erläutert im folgenden Beitrag, wie Wolfgang Rihm scheinbar divergierende Einflüsse auf einen expressiven Kern verdichtet, um sie daraufhin, dem eigenen Schaffen anverwandelt, neu zur Geltung zu bringen. Dem Komponisten als Schreibenden widmet sich Dörte Schmidt: Sie nimmt den Leser auf einen faszinierenden Streifzug durch dessen in der Paul Sacher Stiftung aufbewahrte Skizzenbücher mit, von den frühen Versuchen des 15-jährigen bis in die jüngere Zeit. Lehrreich sind dabei nicht zuletzt Einblicke in die Publikationspraxis seiner meist als Reproduktion der Handschrift veröffentlichten Werke. Dorothea Ruthemeier untersucht ähnliche Quellen im Versuch, die kompositorische Relevanz der Skizzen zu erforschen – nicht zuletzt, so die Autorin, um damit „einseitige Verunglimpfungen“ (S. 64) gegenüber dem Komponisten aus dem Weg zu räumen. Im Vergleich mit Dokumenten aus der Werkstatt Mathias Spahlingers entsteht ein eindruckliches Bild des Weges, den beide von der Skizze zum Werk zurücklegen. Mit einem breiten ästhetischen Bogen zum Begriff des Melodischen betrachtet Martin Kaltenecker diastematische Gestalten bei Wolfgang Rihm

aus verschiedenen Blickwinkeln, um mit dem Fazit zu schließen, dass „Rihms Linien [...] die Dimension des Zuhörers“ letztlich als „uneinholbarer Gesang“ übersteigen (S. 100).

Die drei folgenden Beiträge beschäftigen sich mit Wolfgang Rihms Opernschaffen. Ivanka Stoianova führt den Leser gleichsam an der Hand durch das 2010 in Salzburg uraufgeführte Musiktheater nach Nietzsche *Dionysos*. Ihre tiefgehende Reflexion mündet im Topos des Wanderers, dessen schweifenden Habitus sie als Grundhaltung im Werk des Komponisten identifiziert. Stefan Mösch setzt dieser umfassenden Werkschau einen Brennspiegel entgegen: Eminent wirksame, dabei schwer zu deutende Allusionspassagen, die sich durch Rihms Schaffen seit seinen Anfängen ziehen, erklärt er hell-sichtlich als szenisches Mittel: „Narrativität“ entstehe im *Dionsysos* nicht nur „über dialogischen Diskurs, sondern über Klangaktion“ (S. 127). Ulrich Mosch stellt sich der schwierigen Frage, was es jenseits von technischer Souveränität eigentlich bedeute, einer Solistin eine Opernpartie „auf den Leib zu schreiben“. Sein ausgesprochen sensibler Beitrag bietet einmal mehr Einblicke in Rihms Werkstatt: Die frühesten Skizzen zum Monodrama *Proserpina* in der Textausgabe des Bühnenstücks von Johann Wolfgang von Goethe zeigen mit in Worten und Noten niedergelegten musikalischen Ideen ein gleichermaßen spontanes wie hinsichtlich des Kompositionsprozesses planvolles Vorgehen (Abbildungen S. 138 f.). Der abschließende Beitrag von Pierre Michel und Maryse Staiber sucht sich Rihms Cèlan-Vertonungen zu nähern – ein Dichter, dem der Komponist selbst einmal Unvertonbarkeit attestierte, ohne daraus gleichwohl dauerhafte Konsequenzen zu ziehen.

Zuletzt kommt Wolfgang Rihm noch einmal selbst ausführlich zu Wort: Anlässlich der Uraufführung von *Nähe fern 1–4 für Orchester*, einer kompositorischen Auseinandersetzung mit Johannes Brahms, beantwortete er brieflich einige klug gestellte Fragen des Musikwissenschaftlers Thomas Meyer – die Korrespondenz ist hier erstmals vollständig zu lesen. Rihm schätzt Brahms „als Komponisten melodisch generierter Flussformen“, dessen „motivische Arbeit [...] immer melodisch großzügig gespeist“ sei. „So wie Brahms in seiner Zeit steht, spüre ich durchaus eine gewisse Verwandtschaft. Ich will das hier nicht ausführen – aber Kunst entsteht doch meist als Antwort auf Kunst.“ (S. 172) Bei aller gebotenen Vorsicht, mit welcher der Selbstausslegung eines Komponisten zu begegnen ist, lässt sich sagen: So schön und einleuchtend, wie Wolfgang Rihm hier sein persönliches Verhältnis zur Musik Johannes Brahms' schildert, möchte man ihm einfach vertrauen.

Eike Feß

**Hans Joachim Marx /  
Steffen Voss**  
Die G. F. Händel  
zugeschriebenen  
Kompositionen  
1700–1800  
(HWV Anh. B).



Hildesheim u. a.: Georg Olms  
Verlag 2017. 510 S., Leinen,  
zahlr. Notenbsp. und Abb.,  
69.00 EUR.  
ISBN 978-3-487-15483-1

Dieser Katalog gehört in jede musikwissenschaftliche Bibliothek. Hans Joachim Marx und Steffen Voss veröffentlichen mit diesem Buch den Anhang B zu Bernd Baselts *Verzeichnis der Werke Georg Friedrich Händels* (Leipzig 1978–1986) und bringen endlich Licht in das Dunkel der Händel zugeschriebenen Kompositionen. Die Katalogteile I bis IV (zu den Arien und Liedern, Duetten, Kantaten, Oratorien, Kirchenmusik und Orchesterwerken) wurden bereits in den *Göttinger Händel-Beiträgen* 11–14 (2006–2012) publiziert, liegen aber nun in aktualisierter Form gemeinsam mit den Teilen zur instrumentalen Kammermusik und zur Musik für Tasteninstrumente erstmalig in einem gemeinsamen Band vor.

Die Fülle an zweifelhaften Kompositionen zeugt von der gut bekannten, aber immer wieder aufs Neue erstaunenden komplexen Überlieferungslage bei Händel. Diese gründet sich auf seine eigenen Bearbeitungen und Kontrafakturen, auf die Pasticcio-Praxis und seine umfangreichen Entlehnungen aus fremden Kompositionen. Ferner – und das macht insbesondere der vorliegende Katalog deutlich – ist hierfür aber auch die frühzeitige und kontinuierliche Prominenz Händels verantwortlich, die zu zahlreichen Fehlzuschreibungen und Fälschungen führte. Diese Zusammenhänge aufzuhellen und die Händel-Incerta systematisch aufzuarbeiten, ist das Ziel dieses Buches, dessen immensen Aufwand wohl ein jeder abzuschätzen vermag, der auch nur punktuell versucht hat, die Echtheit einer Komposition nachzuweisen. Hans Joachim Marx und Steffen Voss widmeten sich nicht weniger als 380 Kompositionen von zweifelhafter Echtheit, die überwiegend in professionellen Kopisten-Abschriften und (wenngleich seltener) in Drucken vorliegen.

Die Gliederung des Bandes erfolgt nach Gattungen, wodurch eine rasche Orientierung gewährleistet ist. Die einzelnen Werkartikel sind stets nach demselben Schema aufgebaut: HWV Anh. B-Nummer, Titel, Notincipit, Angaben zum Komponisten (soweit ermittelbar), zur Besetzung, zu den Quellen mit RISM-Siglen und Provenienz, zur Forschungsliteratur und schließlich präzisen Anmerkungen zur Erörterung der Authentizität sowie zur Zuschreibung. Die Werke werden im Wesentlichen in drei Kategorien unterteilt: „echte“ Kompositionen Händels, wenn sich eindeutige Bezüge zu Libretti bzw. zweifellos von Händel stammenden Stücken herstellen ließen (Entlehnungen); „unechte“, wenn Werke einem anderen Komponisten zugewiesen werden konnten; „zweifelhafte“, wenn sich kein eindeutiger Befund ergibt. Auf diese Weise ist ein Katalog entstanden, der nicht nur mit Fehlurteilen aufräumt, sondern auch viele neue Ergebnisse zusammenfasst, die teils auf präexistenter Händel-Forschung basieren, großenteils aber auf langjährigen Recherchen von Hans Joachim Marx und Steffen Voss fußen. Im Katalog finden sich „neue“

Kompositionen Händels gleichermaßen wie eindeutige Falsifizierungen bislang als gesichert geltender Werke. So konnten – um nur wenige Beispiele zu nennen – das geistliche Lied „Der ist reich, der sich in Gott vergnügt“ und die Chanson „Quand on suit l'amoreuse Loix“ als authentische Kompositionen Händels eingestuft werden, drei bislang unbekannte Arien aus *Rodrigo* und *Almira* nachgewiesen, die vier Violinsonaten HWV 368, 370, 372 und 373 als unecht eingeordnet und die bekannte Gamba-Sonate in C-Dur dem Nürnberger Komponisten Johann Matthias Leffloth (1705–1731) zugeschrieben werden.

Der vorliegende Katalog ist zuallererst ein unverzichtbares Nachschlagewerk für alle Händel-Forscher und aktualisiert das Wissen über Händels Œuvre. Von weiterem musikhistorischem Interesse dürfte sein, dass der Quellenbestand an zweifelhaften Kompositionen Händels teils auch eine eigene Geschichte der vermutlich wissentlichen Fälschung erzählt. So spricht etwa die große Anzahl an Händel zugeschriebenen, aber eindeutig nicht von ihm stammenden Orchesterwerken für die Intention manchen Hofkapellmeisters (z. B. in Dresden, Regensburg und Stuttgart), seinem Vorgesetzten angeblich neue Werke Händels darbieten zu wollen (vgl. S. 146). Ob ähnliche Strategien auch für das Haus Breitkopf eine Rolle gespielt haben könnten (vgl. S. 225), bleibt weiteren Forschungen vorbehalten.

Panja Mücke

## Musikphilologie.

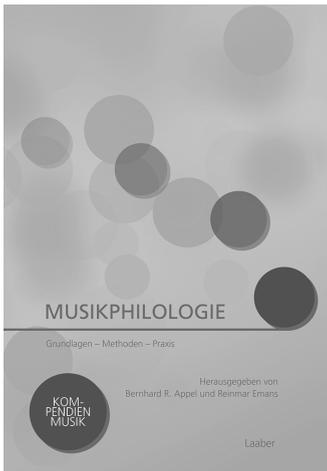
### Grundlagen –

### Methoden – Praxis.

Hrsg. von Bernhard R.

Appel und Reinmar Emans.

Die Musikphilologie ist eine Basiswissenschaft der Musikforschung, sie bietet Basiswissen für produzierende Musiker (Komponisten), praktische Musiker und Musikwissenschaftler. Wie bei den Sprachphilologien jene zum Wort, so verkörpert diese die Liebe zu und die Sorge um alle Musik fixierenden schriftlichen Zeichen, Noten und Vortragsbezeichnungen. Musikphilologen sind Hüter der Noten und der authentischen Werkgestalt von komponierter Musik. Basale Kenntnisse in Musikphilologie sollten also nicht nur Spezialisten, sondern alle, die auch in anderen Teilbereichen der Musikpraxis und -forschung aktiv sind, ihr Eigen nennen, wenn sie sich historisch, ästhetisch oder formanalytisch über Musik äußern oder sie aufführen wollen. Diese Bandbreite der Bedürfnisse und Interessen deckt der vorliegende Band vollständig d. h. vom Basis- zum Spezialwissen fortschreitend ab, wenn er auch eine gewisse Schlagseite zur Editionsphilologie hin aufweist. Ein wie vorgeschaltet wirkendes 1. Kapitel über Editionstypen (Werkausgaben, Skizzeneditionen und digitale Musikedition) deutet darauf hin. Die Bevorzugung der Editionsphilologie aber ist zeitbedingt, d. h. sie hat mit den momentan



Laaber: Laaber-Verlag, 2017  
 (Kompendien Musik, 3). 325 S.,  
 Pb., 32.80 EUR.  
 ISBN 978-3-89007-723-9

intensiven Anstrengungen zu tun, gesicherte Textgrundlagen für die Musikpraxis und -forschung bereitzustellen, besonders in Gestalt kritischer Gesamtausgaben. Die beiden Herausgeber und alle Autoren des Bandes, der im Rahmen einer von der Gesellschaft für Musikforschung herausgegebenen Reihe erscheint, gehören zu den versierten Spezialisten, liegen von Ihnen doch Editionen von Musikwerken vor mit hohem referenziellen Anspruch und von hoher Gültigkeit.

Im Zentrum der Musikphilologie steht das einzelne musikalische Werk (hier im 3. Kapitel abgehandelt), wobei hier kein gerne bemühter „emphatischer Werkbegriff“ gemeint ist, denn aus neutraler musikphilologischer Sicht ist ein aufgeschriebener dummer Schlager genauso ein Werk wie eine Konzertarie oder eine mehrsätziges Sinfonie. Alle Formen, in denen musikalische Werke als Handschriften oder Drucke (neuerdings als computergestützter Notensatz) zu einer Quelle für die Musikphilologie werden können, sind hier im 2. Kapitel von mehreren Autoren kritisch beschrieben: von Skizzen und Entwürfen über abgeschlossene Werkmanuskripte als Autograph des Komponisten oder als Abschrift, über die Original- oder Erstaussgabe bis zu Neuauflagen oder Titeldrucken. Es erscheint recht sinnvoll, die Musikhandschrift das eine Mal als Quellentyp zu behandeln und ein weiteres Mal (im 4. Kapitel) als Überlieferungsform, wobei dann die Notenschrift selbst, auch individuelle Schriftzüge eine Rolle spielen. Des Weiteren wird im 4. Kapitel die Dynamik in den Schreibprozessen musikalischer Werke (vom Entwurf bis zur vorläufigen Erstfassung und vor allem bis zu den meistens von den Komponisten selbst veranlassten und durchgeführten Bearbeitungen) gebührend berücksichtigt und an dem spannungsreichen Verhältnis zwischen Komponisten, Verlegern, Lektoren und Stechern am Beispiel der Entstehung von Werfassungen bei Johannes Brahms exemplifiziert. Auch damit verbundene drucktechnische, urheberrechtliche Fragen werden behandelt, sowie das Kopistenwesen historisch beschrieben. Hier gibt es vereinzelt zwischen dem 3. und 4. Kapitel weitere kaum zu vermeidende thematische Überschneidungen, die aber nicht unangenehm ins Gewicht fallen, sondern im Gegenteil durch unterschiedliche Darstellungsformen und Akzentsetzungen eine Bereicherung darstellen. Auch gibt es in diesem Zusammenhang erfreulich viele Zitate von Komponisten gegenüber ihren Verlegern über den Erstdruck aus ihren Manuskripten sowie über die verbesserten oder bearbeiteten Nachdrucke.

Dem Manuskript, dem schreibenden Komponisten, dem historischen Wandel der Aufschreibsysteme als der primären Ausgangssituation aller Philologie scheint, verglichen mit den sekundären Problemen der Editionsphilologie, etwas zu wenig Aufmerksamkeit

geschenkt, während das brisante Thema der Textkritik ein eigenes Kapitel (5.) eingeräumt bekam, was sehr zu begrüßen ist, zumal sich hier die Koryphäen Walther Dürr und Bernhard R. Appel dieser Fragen angenommen haben. Fragen der Authentizität und der Textdifferenzen werden im Zeitalter der Digitalisierung von allem und jedem nicht etwa überflüssig, sondern eher noch dringlicher und müssen auch und gerade gegenüber dem Digitalisat erneut gestellt werden.

Großen Raum nimmt die Editionspraxis im 6. und mit knapp 100 Seiten längsten Kapitel ein. Angefangen von Quellenermittlung und -beschreibung über Fragen der Textkonstitution, werden hier alle relevanten Probleme im Umgang mit Partituren, mit Vokalmusik, dem kritischen Apparat sowie besonders mit historischen Notationen abgehandelt. Warnt noch Ulrich Leisinger von der Salzburger Akademie für Mozartforschung vor leichtfertigen Emendationen und Konjekturen (von denen allerdings auch die Neue Mozart-Ausgabe immer noch nicht ganz frei ist), so befremdet dann eine Äußerung von Sonja Tröster zu Hinzufügungen von Mensurzeichen oder nachträglichen Taktierungen: „In der Edition steht es dem Herausgeber daher frei, entweder der Quelle zu folgen, kein Mensurzeichen anzugeben und damit ein ungewöhnliches Notenbild zu evozieren oder die aufgezeichnete Musik nach eigenem Ermessen zu interpretieren“ (S. 258). Die Freiheit interpretatorischen Ermessens steht aber allenfalls dem Interpreten zu, der aus einer nicht interpretierten, sondern strikt der ungewöhnlichen Quelle folgenden Edition spielen können sollte.

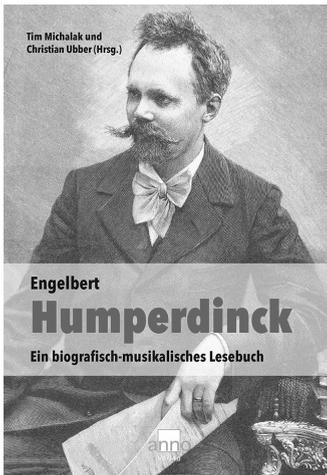
Dankenswerterweise enthält der Band ein Glossar, in dem die in den einzelnen Aufsätzen verwendeten Fachbegriffe erläutert werden; noch nützlicher wäre es gewesen, es als rasonierendes Sachregister mit Seitenangaben anzulegen.

Da der Band wirklich Basiswissen für jeden Musiker und musikwissenschaftlich Interessierten bereitstellt, sollte er, wenn nicht schon durch ein Abonnement der Reihe „Kompendium Musik“ abgedeckt, in keiner Musikbibliothek fehlen.

Peter Sühning

**Engelbert Humperdinck.  
Ein biografisch-  
musikalisches Lesebuch.**  
Hrsg. von Tim Michalak  
und Christian Ueber.

Das vorliegende ‚Lesebuch‘ versucht, wie im Vorwort der beiden Herausgeber formuliert, „wissenschaftliche, aber auch regionale Themen – wobei hier der Schwerpunkt auf dem Rheinland liegt –, zu Leben und Werk Humperdincks „aus neuen Perspektiven vor[zu] stellen“ (S. 8). Das durchaus verständliche Anliegen, bislang eher randständig reflektierte Aspekte über den seinerzeit und bis heute berühmten Komponisten besonders zu beleuchten, führt in diesem Fall allerdings zu einem insgesamt nicht durchweg überzeugenden Resultat.



Ahlen: Anno-Verlag 2017.  
208 S., Pb. mit Folienkaschie-  
rung. 16.95 EUR.  
ISBN 978-3-939256-71-7

Von einer u. a. biografisch orientierten Publikation ist zu erwarten, dass ein Lebensüberblick der betrachteten Persönlichkeit sowie ihres Wirkens vorgenommen wird. Die Einbeziehung mehrerer Autoren führt hier aber genau zum Gegenteil: Biografische Fakten werden vordergründig regional besprochen, wobei es immer wieder zu Wiederholungen, aber oft auch zu biografischen Lücken kommt. So wird z. B. die Eheschließung Humperdincks mit Hedwig Taxer eher beiläufig benannt (vgl. S. 26/69). Wesentliche Lebensabschnitte – z. B. München, Frankfurt, Berlin – werden erwähnt, aber kaum oder gar nicht gewürdigt. So liegt der erste Schwerpunkt der Publikation (ca. 100 Seiten) tatsächlich bei den Orten Siegburg, Xanten, Boppard; damit wird aber zumindest dem Titel des Buches nicht entsprochen.

Besonders problematisch erscheinen die, bezogen auf die Zeitgeschichte, eher unkritisch ausgeführten Betrachtungen zur Nachnutzung von Humperdincks Bopparder Wohnsitz, dem ‚Schlösschen‘. Hier wird die Absicht der damals Verantwortlichen, aus dem Gebäude und Areal 1935 eine „Heimstätte für deutsche Komponisten“ (S. 96) zu machen, ebenso unreflektiert wiedergegeben wie die Intentionen von Richard Strauss sowie Joseph Goebbels (S. 98).

Einen zweiten Schwerpunkt bilden die musikwissenschaftlichen Ausführungen von Christian Ubber und Cord Garben. Hier werden Betrachtungen zur Genese und zur Rezeption wichtiger Kompositionen Humperdincks, in Sonderheit auch zum Spannungsfeld der Auseinandersetzung mit der Person und dem Werk Richard Wagners, angestellt, die durchaus lesens- und überdenkenswert erscheinen. Ein dazu korrekt ausgeführter Zitatnachweis, begleitende Notenbeispiele und ausdrücklich korrigierende Neudeutungen zu Teilen des kompositorischen Schaffens von Humperdinck können auch Fachleute sowie ambitionierte Musikfreunde überzeugen und sollten durchaus als Beitrag zur Wissenschaftsdiskussion Beachtung finden (vgl. hierzu S. 109 ff.).

So ergibt sich eine ambivalente Gesamtsicht auf die Publikation. Einerseits wird auf erfreulich hohem (musik-) wissenschaftlichen Niveau analysiert und argumentiert, andererseits entsprechen vor allem die regionalgeschichtlich intendierten Beiträge diesem Anspruch nur ansatzweise.

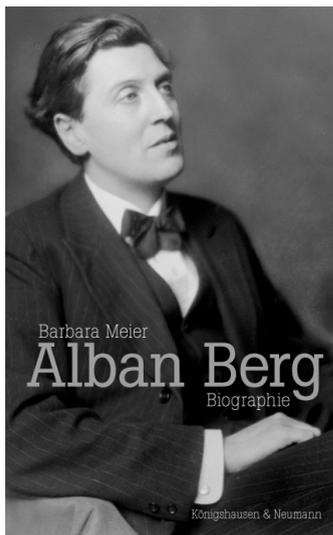
Als Belege dafür sollen hier genannt sein: das bis S. 108 fragwürdige Zitierverfahren, gelegentliche sprachliche bzw. drucktechnische Unzulänglichkeiten (vgl. S. 30, 50, 53, 56, 91, 94 sowie z. B. die unterschiedlichen Schreibungen des Namens Richard Strauss / Strauß – vgl. S. 98), mitunter peinlich wirkende Einlassungen einiger Autoren (z. B. im Beitrag von J. Reiss, S. 106 f.) und die nicht immer nachvollziehbare Zuordnung des allerdings insgesamt interessanten Fotomaterials (z. B. S. 47/67).

Darüber hinaus wirken manche der ‚Überlieferungen‘, teils als Zitate (ohne genaue Quellenangabe, vgl. z. B. S. 71), teils als nachgeschriebene (vermeintliche?) Mitteilungen von Zeitzeugen (vgl. u. a. S. 92, 105), im regionalgeschichtlichen Kontext sicher wertvoll, als Annäherung an eine bedeutende Persönlichkeit aber eher vordergründig prosaisch und, ob der nicht vorhandenen Belegbarkeit, auch fragwürdig. Somit wird der interessierte Bewohner bzw. Besucher der Rheingegend über den ersten Teil des Buches erfreut sein, im zweiten Teil der vertiefenden Analysen wohl eher überfordert; demgegenüber werden Fachleute auf manche Passagen des ersten Teils vermutlich mit Schmunzeln reagieren ...

Eine bewusst abstimmende redaktionelle Einflussnahme der Herausgeber für den beabsichtigten Folgeband mit Blick auf das Humperdinck-Gedenkjahr 2021 wäre wünschenswert und für die Wirkung eher vorteilhaft als die postulierte Toleranz von „Schreibergentümlichkeiten der Autoren“ (S. 9).

Hans-Peter Wolf

**Barbara Meier**  
Alban Berg. Biographie.



Würzburg: Königshausen und Neumann 2018. 346 S., kart., 36.00 EUR.  
ISBN 978-3-8260-6391-6

Um Alban Berg ist es in der deutschsprachigen Musikwissenschaft in letzter Zeit merkwürdig still geworden. Zwar sind in den letzten Jahren eine Reihe von Briefdokumenten veröffentlicht worden – darunter 2012 bis 2014 der vollständige Briefwechsel zwischen Helene Nahowski/Berg und Alban Berg sowie die handschriftlichen Briefentwürfe Bergs (auch das Particell des 3. Akts der Oper *Lulu* ist jüngst in der Gesamtausgabe erschienen) –, doch liegt die letzte „konventionelle“ Biografie schon über 40 Jahre zurück (geschrieben von Volker Scherliess und 1975 bei Rowohlt erschienen). Umso erfreulicher ist es, dass trotz des Mangels eines Jubiläums, auf das wir noch bis 2035 warten müssen, mit der von Barbara Meier verfassten Biographie ein neuer Versuch gemacht wird, uns die Musik und die Person Bergs näher zu bringen. Unter dem schlichten Titel *Alban Berg. Biographie* wird in gut 40 streng chronologisch geordneten Kapiteln von oft nur fünf bis acht Seiten Länge das Leben Bergs nacherzählt, unterbrochen von der Beschreibung und Analyse seiner Musik.

Die Aufmachung des Buches ist spartanisch: kein Bild, kein Facsimile einer autographen Handschrift, kein Notenbeispiel. Nicht zuletzt deshalb, weil Meier gleich im ersten Kapitel ein Foto beschreibt, das eine Familienaufstellung zeigt, wirkt dies auf den ersten Blick irritierend. Aber dann schätzt man die Strenge und gewisse Sprödigkeit des Mediums als ein Moment, das zur Konzentration auf die

Schrift bzw. auf den Text zwingt und die eigene Imagination anregt. Man beginnt, die Bilder, die man vielleicht an anderer Stelle einmal gesehen hat, die Werke, die hier in ihrer Eigenart beschrieben werden, sich erneut vor Augen und Ohren zu führen. Der Autorin gelingt es, durch ihre eindringliche Erzählweise und plastische Sprache, (wieder) neugierig auf die Musik und die Person Bergs zu machen. Neue Quellen hat Meier in nur sehr begrenztem Umfang ausgewertet, eine Ausnahme stellen allein die Briefe Bergs an Anny Askenase dar, die Frau des Pianisten Stefan Askenase, in die sich Berg Anfang der 1930er-Jahre verliebte. Auch wenn man also im strengen Sinn nichts erfährt, was nicht aus den veröffentlichten Quellen schon bekannt ist, so liest man das Buch doch mit großem Gewinn. Denn Meier erweist sich als hervorragende Interpretin dieser Zeugnisse, die sie plausibel bündelt und zuspitzt, und der es gelingt, ein stimmiges Bild von der Person, auch vom Zusammenhang von Leben und Musik, oder wie es Constantin Floros ausdrückte, von der Musik als Autobiografie zu zeichnen. Die Konzentration auf publizierte Quellen bringt es mit sich, dass ein Schwerpunkt auf Bergs Verhältnis etwa zu Alma Mahler oder zu seinem Lehrer Arnold Schönberg liegt, außerdem werden das Werben um und die nicht immer leichte Ehe mit Helene Nahowski sowie die wohl von vornherein aussichtslose Beziehung zu Hanna Fuchs, die ihren Niederschlag u. a. in der *Lyrischen Suite* fand, ausführlicher zur Sprache gebracht. Schönberg kommt, wie man in vielen drastischen Schilderungen schon im Briefwechsel Helene Berg – Alban Berg nachlesen konnte, nicht gut weg. Er wird als fordernd, ja bisweilen rücksichtslos, nicht selten übellaunig geschildert, sodass Berg keine Lust hat, sich wieder Vorhaltungen machen zu lassen oder das schon „20mal gehörte Sich-Selbstberäuchern“ (S. 166) zu ertragen und sich vor Besuchen fast fürchtet. Die übergroße Anhänglichkeit von Berg an seinen Lehrer vermag auch die Autorin kaum hinreichend zu erklären, sodass man sich immer wieder fragt, warum Berg sich all dies gefallen ließ und woher die übergroße Loyalität denn rührte. Dass Schönberg bei Berg offensichtlich etwas aufgeschlossen hatte, zu dem er selbst keinen Schlüssel gehabt hatte, ihm also ein Dasein als Komponist und damit die Realisierung eines Lebensentwurfs überhaupt erst ermöglicht hat, wird auch in diesem Buch nur halb einsichtig.

Im Unterschied zu den problematischen Lebensverhältnissen etwa in der Zeit der letzten Kriegsjahre und unmittelbar nach dem I. Weltkrieg, als Berg auf Lebensmittelspenden angewiesen war und sich daher gerne von Bekannten und Verwandten einladen ließ, und dann in den letzten Lebensjahren nach 1933, als durch das Ausbleiben von Tantiemen aus Deutschland seiner Existenzgrundlage nach und

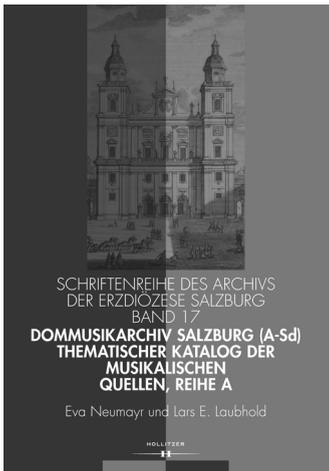
nach der Boden entzogen wurde, erfährt man deutlich weniger über das Verhältnis zu seinen Schülern oder zu Dirigenten, Sängerinnen und Sängern und Regisseuren. Auch wer etwas über das Verhältnis von Bergs Musik zu der seiner Zeitgenossen (etwa Ernst Krenek oder Paul Hindemiths, Igor Strawinskys oder Béla Bartóks, ja selbst Schönbergs) erfahren will, wird in diesem Buch nur selten fündig. Die Autorin beschränkt sich auf die Beschreibung von Bergs Musik, verzichtet jedoch weitgehend auf eine Einordnung im Kontext der verschiedenen Strömungen der Neuen Musik der 1920er- und 1930er-Jahre. Neuere Notenausgaben der Musik Bergs hat die Autorin allerdings leider kaum konsultiert. Sonst hätte sie nicht die Klaviersonate Opus 1 in das Jahr 1907/08 (S. 34) datiert, ein Datum, das inzwischen als relativ unwahrscheinlich gilt und durch die Annahme einer Entstehung in den Jahren 1908 bis Sommer 1909 ersetzt wurde (so in den Vorworten zu den beiden Neuausgaben, die bei der Universal Edition und im G. Henle Verlag erschienen sind). Auch die Datierung des Beginns der Arbeit am Streichquartett Opus 3 ins Frühjahr 1910 lässt sich durch die Quellen nicht erhärten. Zumindest fallen die Skizzen mit dem ersten der Lieder Opus 2 zusammen, die ebenfalls nicht exakt datierbar sind. Hier wird also zugunsten einer linear erzählbaren Lebensgeschichte die Unsicherheit einer genauen Datierung übergangen.

Insgesamt aber handelt es sich um ein überaus lesenswertes Buch, das im Bereich der Briefdokumente die neueren Veröffentlichungen und Forschungsergebnisse klug und einleuchtend zusammenfasst und so ein lebendiges Künstlerbild entstehen lässt. Die Person Bergs in all ihrer Zwiespältigkeit, mit all ihren Selbstzweifeln und Inszenierungsstrategien einer romantischen und romanhaften Biografie wird uns in diesem Buch auf eindrucksvolle und nachdrückliche Weise nähergebracht. Und das Buch macht Lust darauf, vor diesem Hintergrund die Musik Bergs wieder zu hören. Was kann man von einer Komponistenbiografie mehr verlangen.

Ullrich Scheideler

**Eva Neumayr und  
Lars E. Laubhold**  
Dommusikarchiv Salzburg  
(A–Sd). Thematischer  
Katalog der musikalischen  
Quellen, Reihe A.

Ein stattlicher, sehr umfangreicher Band ist hier entstanden, und bereits dank seiner physischen Präsenz repräsentiert er würdig eines der bedeutendsten kirchlichen Musikarchive Österreichs: das Dommusikarchiv Salzburg. Dennoch drängt sich die Frage auf: Wozu heute noch gedruckte Katalogwerke dieser Art, deren vielfältige Register niemals auch nur annähernd das Recherchepotential elektronischer Datensammlungen erreichen können? Nun, hier kann beruhigend ein Faktum vorangestellt werden: Der gesamte Datenbestand



Wien: Hollitzer Verlag 2018  
 (Schriftenreihe des Archivs der  
 Erzdiözese Salzburg, 17). 952 S.  
 145.00 EUR (Printausgabe geb.),  
 124.99 EUR (PDF).

ISBN

978-3-99012-509-0 (geb.),

978-3-99012-511-3 (PDF)

ist auch elektronisch in RISM A/II erfasst, besser gesagt, er wurde dort aufgearbeitet, und der vorgelegte Katalog kann als bearbeiteter Auszug angesehen werden. Dies scheint selbstverständlich, doch Kenner der jüngeren Geschichte von RISM Österreich wissen, dass es hierzulande durchaus Fälle gedruckter Kataloge ohne Integration in die Datenbank gab, womit der diesbezügliche Hinweis keineswegs überflüssig ist. Dass freilich auch im Zeitalter der Datenbanken ein ‚physisches‘ und repräsentatives Katalogwerk, somit ein Buch im klassischen Sinne, seine Daseinsberechtigung hat, sollte gerade von Bibliothekaren anerkannt und gewürdigt werden.

Der Band enthält die Signaturenreihe A des Musikalienbestandes des Salzburger Dommusikarchivs; dieser umfasst Material der Salzburger Hofkapelle (größtenteils Stimmenabschriften), aber auch anderer Gruppierungen, aus der Zeit zwischen dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts und 1841, dem Gründungsjahr von „Dommusikverein und Mozarteum“. Die Katalogisierungsarbeit geht in ihren Ursprüngen auf eine brisante Entdeckung zurück: 1966 kam Walter Senn einem großangelegten Diebstahl auf die Spur, indem er im Verkaufskatalog eines renommierten deutschen Antiquars eine Reihe von Salzburger Musikalien vorfand; die Spur ließ sich in den Salzburger Dom zurückverfolgen, wo die Musikalien „mangelhaft gesichert“ untergebracht waren. 1970 wurden sie in das „Konsistorialarchiv“ (heute Archiv der Erzdiözese Salzburg) übersiedelt, wo sie seither verwahrt werden. In der Folge hat Ernst Hintermaier umfassende Erschließungsarbeiten durchgeführt. Die Neuaufstellung des Bestandes im 2006 errichteten Archivgebäude brachte neben dem Faktor der Sicherheit auch den der konservatorischen Erhaltung in Form eines Klimatisierungssystems, das höchsten aktuellen Ansprüchen genügt.

Einige der ältesten hier verzeichneten Handschriften entstammen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, von kontinuierlicher Überlieferung kann man jedoch erst ab dem zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts sprechen. Unter den verzeichneten Komponisten stechen einige markante Personalbestände hervor: Anton Cajetan Adlgasser, Stefano Bernardi, Heinrich Ignaz Franz und Karl Heinrich Biber, Antonio Caldara, Johann Ernst Eberlin, Luigi Gatti, Joseph, aber vor allem Michael Haydn, Matthias Kracher, Giuseppe Francesco Lolli, Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Stadlmayr, Tomás Luis de Victoria – und eine große Zahl von Anonymi, deren Identifizierung durch den vorliegenden Band fraglos erleichtert wird. Der Aufbau der einzelnen Titelaufnahmen sei hier wiedergegeben, um den tiefen Erschließungsgrad der vorgelegten Katalogarbeit deutlich zu machen: Komponist mit Lebensdaten; Einordnungstitel gemäß den Regeln von RISM; eventuelle weitere Titel; Werkverzeichnisnummer

(sofern vorhanden); zusammenfassender Besetzungshinweis; Diplomatischer Titel; Materialbeschreibung (Umfangs- und Materialangaben); Art der Quelle (Abschrift, Autograph, Druck); Angaben zu den beteiligten Schreibern; Angaben zu Wasserzeichen; Angaben zum Einband; physischer Zustand des Materials; Maximalbesetzung; in der Quelle genannte Interpreten; Vorbesitzer; Aufführungsvermerke; Musikincipits; allgemeine Bemerkungen; Literaturhinweise; alte Signaturen; Datensatznummer in RISM A/II; Verweis auf die Sammelhandschrift, in der das Werk enthalten ist.

Eva Neumayr und Lars E. Laubhold haben dieses Verzeichnis, das auf einem grundlegenden Zettelkatalog von Ernst Hintermaier basiert, in vorbildlich exakter Weise erarbeitet. Zu kritisieren wäre allenfalls ein Detail der Titelvergabe: Während Eigennamen von Werken in lateinischer oder deutscher Originalsprache aufscheinen, wird bei vergebenen normierten Gattungsbezeichnungen der englische Begriff (im Plural, auch wenn es sich um ein Einzelwerk handelt) verwendet; freilich ist dies dem Regelwerk von RISM geschuldet. Man mag dies als den kleinen Tribut ansehen, den die Parallelität des gedruckten Werkes mit der Datenerfassung in RISM erfordert – und man wird ihn gerne entrichten, wenn der ungeheure Zuwachs an Recherchekapazität bedacht wird, den die Integration in ein internationales Onlineverzeichnis bietet.

Thomas Leibnitz

**Eva Neumayr,  
Lars E. Laubhold und  
Ernst Hintermaier**

Musik am Dom zu  
Salzburg. Repertoire und  
liturgisch gebundene  
Praxis zwischen  
hochbarocker  
Repräsentation und  
Mozart-Kult.

Der vorliegende Band ist das ‚Nebenprodukt‘ einer umfänglichen Katalogarbeit, der Verzeichnung der handschriftlichen Musikalienbestände des Salzburger Dommusikarchivs. Es wäre nicht das erste Werk, das auf solcherart ‚uneigentliche‘ Weise entstanden wäre; man denke an Anthony van Hobokens Verzeichnis der Werke Haydns, das in seinen Anfängen ‚nebenbei‘ erstellt wurde, da Hoboken Mühe hatte, die Haydn-Drucke seiner großangelegten Erst- und Frühdrucksammlung adäquat zu erfassen und die Notwendigkeit zu umfangreichen Quellenstudien zu Haydn erkannte. Die Inhalte des vorliegenden Bandes zur Musik am Salzburger Dom sollten, nach den Worten der Autoren, ursprünglich ein Vorwort zur Druckausgabe des Kataloges bilden, doch es zeigte sich bald, dass das – in immerhin sieben Jahren intensiver Grundlagenforschung – ‚angefallene‘ Material diesen zunächst vorgesehenen Rahmen bei weitem sprengen würde. So wurde aus der Not eine Tugend gemacht, und es entstand eine umfängliche, inhaltlich allerdings etwas heterogene Monographie zur Musik am Salzburger Dom.



Wien: Hollitzer-Verlag 2018  
 (Schriftenreihe des Archivs der  
 Erzdiözese Salzburg, 18). 415  
 S., Ill., 55.00 EUR (Printausgabe  
 geb.), 49.99 EUR (PDF).

ISBN

978-3-99012-539-7 (geb.),

978-3-99012-540-3 (PDF)

Es ist allerdings, dies merken die Autoren ausdrücklich an, zwischen der „Musik am Salzburger Dom“ und der „Dommusik“ zu unterscheiden, denn der Dom war einerseits Sitz des Metropoliten (der als „Primas Germaniae“ unter den deutschen Erzbischöfen eine Sonderstellung besaß), andererseits aber auch seit 1635 die Hauptkirche der Stadtpfarre, deren Musik sich von der Kathedralliturgie deutlich absetzte. Dieser Differenzierung entsprechen die ersten Kapitel, die vom „Dom als Metropolitankirche“, der „Geschichte der Musik an der Metropolitankirche“ und dem „Dom als Stadtpfarrkirche“ handeln. Aus musiksoziologischer Sicht ist zweifellos die Funktion des Domes als Stadtpfarrkirche von besonderem Interesse: Von den nachweisbaren Musikern ab dem 17. Jahrhundert über die Neuorganisation der Stadtpfarrmusikanten bis zu Repertoire- und Besetzungsfragen reicht der Bogen der Darstellung. Weitere Kapitel behandeln den „Sonderfall Mozart“, Aspekte der Aufführungspraxis am Salzburger Dom, die Sammlung „Dommusikarchiv“ (das Musikrepertoire am Salzburger Dom im Licht des „Catalogus Musicalis“) und den Salzburger Dom als Ausgangspunkt der Verbreitung musikalischer Quellen. Es ist wohl bereits dieser Kapitelauflistung zu entnehmen, dass hier einzelne Quellen- und Materialbereiche eher additiv als systematisch auf das Generalthema „Musik am Salzburger Dom“ bezogen sind. Dies soll den Wert und die Bedeutung dieser hochkarätigen Materialsammlung nicht schmälern, die sich freilich – bedingt durch ihre Entstehung – eher als Faktenkompendium erweist denn als ganzheitlich konzipierte und durchgängig narrative Darstellung des Themas.

Thomas Leibnitz