

Clemens Gubsch

Cui bono?

Digitale Werkverzeichnisse als Ausgangspunkt komponistenbezogener Forschungsplattformen

Der Nutzen von komponistenbezogenen Werkverzeichnissen, ob in herkömmlicher Art und Weise im Print oder digital durch eine online- bzw. browserbasierte Präsentationsform zur Verfügung gestellt, wird weder für die Forschung noch darüber hinaus für den Musikalienhandel, das Konzertwesen oder audiovisuelle Medien in Zweifel zu stellen sein, sortieren, gruppieren, nummerieren, kurzum systematisieren diese Aufstellungen doch möglichst alle bekannten Werke eines Komponisten in normativer Weise und erleichtern gleichzeitig das Referenzieren, immer dann, wenn Werktitel zu Dopplungen führen oder die Vergabe von Opus-Nummern durch Verlage und / oder die Autoren selbst Inkonsistenzen hervorbringt. Welchen Stellenwert die Werknummierungen von Verzeichnissen einnehmen, lässt sich auch bei kanonisierten Komponisten erkennen: BWV 248¹ oder KV 626² führen selbst in einer musikwissenschaftlich unbedeckten Suchmaschine zum entsprechenden Werk Bachs oder Mozarts.

I – Digital vs. analog?

Genuin digitale Werkverzeichnisse unterliegen in der grundlegenden wissenschaftlichen Methodik zunächst den selben Problemstellungen und Entscheidungsprozessen wie ihre analogen Pendanten: Chronologische wie thematisch-systematische Ordnungen innerhalb des Gesamtkorpus

sind ebenso zu erstellen wie Richtlinien zur Beteiligung und Beibehaltung (un-)autorisierter Beinamen sowie zu Datierungen und Datierungsformen, oder wie die Beschreibung der Werkgenese und der angeschlossenen Publikations-, Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte, die sich nicht selten im Wechselspiel gegenseitig bedingen. »Nun sag', wie hast du's mit dem Werkbegriff?« steht dabei gewissermaßen als Gretchen-Frage bei den ›Unvollendeten‹ – das sind fragmentarisch überlieferte Werke, gleichermaßen wie nicht komplettierte oder ausschließlich im Skizzenstadium verbliebene Werke – ebenso im Raum wie eine ›letztgültige‹ Nummerierung und die damit implizierte Auf- oder Abwertung einzelner Werke³ oder wie die thematische Einordnung Genregrenzen überschreitender Werke. Gleiches mag für die Frage gelten, was eine Fassung gegenüber einer Variante oder einen Zyklus gegenüber einer Zusammenstellung konstituiert, denn die Entscheidung hin zur einen oder anderen Seite bedarf in der Regel, trotz klarer Systematik im Einzelfall sowohl in digitaler als auch analoger Form der wissenschaftlichen Einordnung und Kommentierung. Fragestellungen, die also bereits mit Blick auf das Einzelwerk zu einem disparaten Bild und divergierenden Forschungsmeinungen führen können, sind im Rahmen eines Verzeichnisses aber gleichzeitig immer auch in Abwägung zum Gesamtkorpus zu beantworten, um nicht der Versuchung zu erliegen, 99 Sonderfälle zu generieren.

Auch die Aufbereitung der so erschlossenen Werkinformationen zeigt sich trotz unterschiedlicher Ausgangs- und Zielmedien durchaus ähnlich:

- 1 Christine Blanken, Christoph Wolff und Peter Wolny: *Thematisch-systematisches Verzeichnis Der Musikalischen Werke Von Johann Sebastian Bach. Dritte, erweiterte Neuauflage (BWV 3)*, Wiesbaden 2022.
- 2 Franz Giegling, Alexander Weinmann, und Gerd Sievers: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis Sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts: Nebst Angabe Der Verlorengegangenen, Angefangenen, Von Fremder Hand Bearbeiteten, Zweifelhafte Und Unterschobenen Kompositionen*, Wiesbaden, 1964.

- 3 In diesen Zusammenhang werden meist Studien, Abschriften fremder Werke oder Fremdbearbeitung mit einer der Werknummer beigestellten Bezeichnung kenntlich gemacht, vgl. z. B. W[erke]A[nton]B[ruckner]add[endum] in: *Digitales Werkverzeichnis Anton Bruckner*, www.bruckner-online.at/?page_id=1588, letzter Zugriff am 30. November 2023.

Zeynep Helvacı

Ein Werkverzeichnis ohne »Werke«?

Ein Quellenkatalog für osmanische Kunstmusik

Corpus Musicae Ottomanicae (CMO) ist ein von der DFG gefördertes Langzeitprojekt, das sich der kritischen Edition der vorderorientalischen Musikhandschriften widmet. Der Fokus liegt dabei auf dem Repertoire der höfischen und urbanen Kunstmusik im Osmanischen Reich. Dieses traditionell mündlich überlieferte Repertoire wurde ab dem 19. Jahrhundert in einem stetig wachsenden Umfang verschriftlicht. Dafür wurde hauptsächlich ein Notationsverfahren verwendet, das von dem armenischen Musiker Hambarjum Limönčean (türkisch Hampartsum Limonciyan, 1768–1839) und anderen Musikern um 1812 entwickelt wurde. Die nach Hampartsum benannte Notation entspricht ganz den Anforderungen an eine Aufzeichnung der modalen und rhythmischen Prinzipien der osmanischen Musik. Während die Hampartsum-Notation bis in das 20. Jahrhundert sowohl von armenischen als auch türkisch-muslimischen Musikern eingesetzt wurde, wurde das Repertoire auch in westlicher Notation, besonders ab Mitte der 1830er-Jahre in zunehmendem Maße aufgeschrieben. Der Manuskriptbestand in beiden Notationsformen vermittelt nicht nur ein historisches Repertoire, sondern spiegelt einen wichtigen Aspekt der Überlieferungsgeschichte einer Kunstmusikkultur, die sich bis in das 20. Jahrhundert in den urbanen Zentren des Vorderen Orients erhalten hat und besonders in der heutigen Türkei zum Teil immer noch lebendig ist.¹ Die kritischen Editionen umfassen nicht nur die Musik, sondern auch die Texte, beide in menschen- sowie maschinenlesbaren Formaten (PDF, MEI und TEI). Die

Editionen werden einerseits zum Verständnis der Überlieferungsprozesse des Repertoires, sowie des Zusammenhanges zwischen der gesungenen Poesie und der Musik beitragen. Andererseits eröffnet die Maschinenlesbarkeit weitgehende Möglichkeiten zu tiefergehenden analytischen Forschungen in der Zukunft.

Ein Teilprojekt des Vorhabens ist der Aufbau und die Entwicklung des Online-Quellenkataloges,² der neben den Metadaten der edierten Handschriften auch die Metadaten der relevanten praktischen und theoretischen Quellen zur osmanischen Musik enthält. Der Katalog umfasst bereits einen großen Umfang von Musikhandschriften aus dem 17. bis zum 20. Jahrhundert, Musikdrucke aus dem 19. und 20. Jahrhundert sowie zahlreiche relevante handschriftliche und gedruckte Gedichtsammlungen. Das CMO-Projekt wird an drei Standorten durchgeführt: Münster, Bonn und Istanbul. Jeder Standort ist mit speziellen Aufgaben vertraut. Die Musikeditionen werden am Institut für Musikwissenschaft und Texteditionen am Institut für Arabistik und Islamwissenschaften der Universität Münster vorbereitet. Perspectivia.net (Max Weber Stiftung) in Bonn übernimmt die technische Betreuung sowie die digitale Bereitstellung der Editionen. Das Orient-Institut Istanbul leitet das Projektmanagement vor Ort und koordiniert die Zusammenarbeit mit den relevanten türkischen Wissenschaftlern, Bibliotheken und Archiven. Eine andere zentrale Aufgabe des Instituts ist die Durchführung des Teilprojektes CMO-Quellenkatalog. Es ist außerdem beteiligt am Aufbau des Onlineportals und der Infrastruktur des Publikationsservers.³

1 Vgl. die Rubrik »Projekt CMO« der *CMO-Homepage*, www.uni-muenster.de/CMO-Edition/cmo/cmo.html, letzter Zugriff am 11. November 2023. Die Informationen und Kenntnisse, die diesem Beitrag zugrunde liegen, schildern die kollektive Arbeit des ganzen CMO-Teams. Dieser Text soll folglich nicht als die individuelle Produktion der Verfasserin verstanden werden, auch wenn nicht an jeder Stelle eine konkrete Referenz gegeben werden kann.

2 Abrufbar unter www.corpus-musicae-ottomanicae.de.

3 Vgl. die Rubrik »Projektbeschreibung«, www.uni-muenster.de/CMO-Edition, letzter Zugriff am 11. November 2023.

Carsten Lange und Berthold Over

Wege zu Telemann ›digital‹

Das Telemann-Werkverzeichnis und MerMEId – ein Werkstattbericht

Als äußerst produktiver Komponist hat Georg Philipp Telemann ein riesiges musikalisches Œuvre hinterlassen, das selbst den meisten Fachwissenschaftlern als kaum überschaubar gilt, ganz abgesehen von jenen Personenkreisen, die sich aus musikpraktischer Perspektive oder rein informativ mit ihm und seinem Werk auseinandersetzen wollen. Vor dem Hintergrund der fortschreitenden Digitalisierung in der Wissenschaft und in anderen Bereichen sowie in Anlehnung an bereits bestehende digitale Verzeichnisse zum Schaffen von Komponisten ist es seit Langem ein Ziel der Telemannforschung, das Werk Telemanns zunächst in einer Datenbank zu erfassen und dann nach und nach webbasiert öffentlich zugänglich zu machen. Ein derartiges digitales Werkverzeichnis wäre eine kaum zu überschätzende Ausgangsbasis für jede Annäherung an den Komponisten und für eine fundierte Auseinandersetzung mit seinem Werk. Langfristige böte solch eine zeitgemäße, anforderungsgerechte und nutzerfreundliche Datenbanklösung auch die Möglichkeit, aktuelle Ergebnisse der Telemannforschung zusammenzuführen und in Bezug auf die einzelnen Werkdatensätze einzupflegen.

Die enormen Herausforderungen im Umgang mit Telemanns Werk werden mit Blick auf die Erforschung einerseits und die Katalogisierung und die damit zusammenhängenden Erfordernisse steter Aktualisierung andererseits überdeutlich, wenn man sich die schiere Anzahl von mehr als 3.500 Werken vor Augen hält. Auch in Anbetracht dieser Zahl ist das verdienstvolle Wirken von Werner Menke und Martin Ruhnke, die mit ihren zwischen 1982 und 1999 publizierten Werkverzeichnissen zum Vokal¹ und Instrumentalwerk²

wahrhaft Pionierarbeit geleistet haben, nicht hoch genug zu würdigen. Dass mit jedem Erscheinen eines Werkverzeichnisses dessen Überarbeitung beginnt, ist eine Binsenweisheit. Im Zusammenhang mit den Verzeichnissen von Menke und Ruhnke verhält es sich nicht anders. Insbesondere in den letzten fünfzig Jahren haben die Ergebnisse der Telemannforschung zu einem erheblichen Erkenntniszuwachs geführt. Beispielhaft sei hier auf verbesserte Einblicke in das große Feld des kirchenmusikalischen Schaffens Telemanns, auf Werkdatierungen, auf die Erschließung unbekannter Werke und Werkbestände³ sowie nicht zuletzt

Werkverzeichnis (TWV). Instrumentalwerke (= Georg Philipp Telemann. Musikalische Werke. Supplement), 3 Bde., Kassel [u. a.] 1984, 1992 und 1999.

- 3 Vgl. telemann.org/telemann-zentrum/bibliographie.html (letzter Zugriff am 12. November 2023) mit Bibliografien zu Telemanns Leben und Werk und zu ausgewählten Themen der Telemannforschung. Insbesondere die Rückführung des Archivs der Berliner Sing-Akademie, das 2002 dem Telemann-Zentrum erstmals zugänglich wurde, hat viele neue Impulse gebracht: *Telemann, der musikalische Maler / Telemann-Kompositionen im Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz, Magdeburg, 10. bis 12. März 2004, anlässlich der 17. Magdeburger Telemann-Festtage* (= Telemann-Konferenzberichte 15), hgg. von Carsten Lange und Brit Reipsch, Hildesheim [u. a.] 2010, hier vor allem die Beiträge von Ralph-Jürgen Reipsch: *Der Telemannbestand des Notenarchivs der Sing-Akademie zu Berlin – ein Überblick*, S. 275–363, und Christoph Henzel: *Telemann-Überlieferung im Spiegel des Notenarchivs der Sing-Akademie zu Berlin*, S. 364–412; Ralph-Jürgen Reipsch: *Die Georg Philipp Telemann-Sammlung*, in: *The Archive of the Sing-Akademie zu Berlin. Catalogue / Das Archiv der Sing-Akademie zu Berlin. Katalog*, hgg. von Axel Fischer und Matthias Kornemann, Berlin [u. a.] 2010, S. 151–159. Auch auf dem Gebiet der Instrumentalmusik sind neue Entdeckungen zu verzeichnen: Ralph-Jürgen Reipsch und Stephen Zohn: *Unbekannte Instrumentalmusik von Georg Philipp Telemann – Zur Vergabe neuer TWV-Nummern*, in: *Die Musikforschung* 59 (2006), Heft 4, S. 366–369. Hingewiesen sei auch auf die Wiederentdeckung des Originaldruckes der *Fantaisies pour la Basse de Violle [...] par Telemann*, Hamburg 1735, die inzwischen

1 Werner Menke: *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann*, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1982 und 1983, zweite erweiterte Aufl. Bd. 1: *Cantaten zum gottesdienstlichen Gebrauch*, 1988.

2 Martin Ruhnke: *Georg Philipp Telemann. Thematisches systematisches Verzeichnis seiner Werke. Telemann*

Yuliya Shein

Das GluckWV-online – der digitale Bestandteil einer analogen Gesamtausgabe

Das digitale, thematisch-systematische Verzeichnis sämtlicher Werke von Christoph Willibald Gluck (GluckWV-online) ist Bestandteil des Langzeitvorhabens Gluck-Gesamtausgabe (GGA) der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz und stützt sich auf die Ergebnisse jahrzehntelanger Forschung und die Editionsarbeit des Projektes. Den ersten Versuch, eine »kritisch gesicherte Ausgabe der Werke Glucks« herauszugeben unternahm bereits die 1909/10 neu gegründete Gluck-Gesellschaft. Nach der Publikation einiger Opern in den drei Reihen »Denkmäler der Tonkunst« in Deutschland, Österreich und Bayern, kam dieses Projekt jedoch zum Erliegen. 1943 begann Rudolf Gerber mit Vorarbeiten zu einer neuen Gluck-Gesamtausgabe. 1951 erschien im Bärenreiter-Verlag der erste Band: *L'Yvrogne corrigé – Der bekehrte Trunkenbold*. Nach Jahren unsicherer Finanzierung und viel ehrenamtlicher Arbeit wurden erst mit der Übernahme der GGA in das Akademienprogramm im Jahr 1979 und der Einrichtung einer Projekt-Arbeitsstelle mit einem oder zwei hauptamtlichen Mitarbeitenden an der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur die Bedingungen für eine kontinuierliche Arbeit an der GGA geschaffen.

Die GGA erscheint beim Bärenreiter-Verlag und umfasst 59 Bände: 53 Notenbände mit eingebundenen Kritischen Berichten, drei separate Kritische Berichte und drei Supplementbände. Als moderner, digitaler Teil der klassischen, analogen Gesamtausgabe wurde von den Mitarbeiterinnen der GGA zusammen mit der Digitalen Akademie, Mainz, das GluckWV-online konzipiert und entwickelt. Seit April 2013 ist dieses Werkverzeichnis auf der Homepage der GGA unter der Adresse www.gluck-gesamtausgabe.de öffentlich zugänglich. Die Inhalte des GluckWV-online wurden im Sinne eines *work in progress* sukzessive veröffentlicht. Heute ist das bereits zu Beginn anvisierte Ziel, eine vollständige und systematische Auflistung aller bekannten Kompositionen Glucks in sämtlichen Fassungen zu erstellen sowie die ermittelten Daten

zu Entstehung, Uraufführung, Erstausgabe und Rezeption der Werke mit entsprechenden Quellen nachweisen zusammenzustellen, erreicht.

Die technische Umsetzung des GluckWV-online basiert auf dem datenbankgestützten Content-Management-System Typo3. Die wichtigsten Kriterien für die Auswahl dieser Software waren u. a. die lizenz- und kostenfreie Nutzung und eine große Anzahl von sog. System-Extensions, wodurch Typo3 mit beträchtlicher Flexibilität an den gewünschten Anwendungszweck angepasst werden kann. Des Weiteren können ohne Programmierkenntnisse Inhalte erstellt und bearbeitet sowie Daten via Webbrowser arbeitsplatzunabhängig – auch während laufender Arbeitszugriffe – administriert werden. Typo3 wird von der Mainzer Digitalen Akademie für die Software Cultural Heritage Framework verwendet, die für Verwaltung und Veröffentlichung digitaler Ressourcen aus dem Bereich des kulturellen Erbes entwickelt wurde und neben GluckWV-online auch andere Forschungsportale unterstützt.

Die inhaltliche Arbeit am GluckWV-online begann mit einer neuen vollständigen Nummerierung der Werke Glucks, die die bis heute noch bedeutende, aber lücken- und teilweise fehlerhafte Aufzählung von Alfred Wotquenne ablöst.¹ So wird Glucks Gesamtwerk im neuen Werkverzeichnis in sieben Gruppen gegliedert: 1. Opern, 2. Ballette, 3. Musik zu weiteren Bühnenwerken (Pasticci unter Verwendung Gluck'scher Musik und seine bis heute einzige nachgewiesene Schauspielmusik), 4. Nicht-dramatische Vokalmusik, 5. Instrumentalmusik, 6. Bearbeitungen eigener Musik sowie 7. Nicht realisierte Werke und Incerta. Die Werkgruppen 2., 4. und 5. enthalten eigene Untergruppen; innerhalb der Gruppen werden die Werke chronologisch (Opern, Ballette), alphabetisch (nicht-dramatische Vokalmusik, Incerta) oder nach Besetzung

1 Alfred Wotquenne: *Catalogue thématique des œuvres de Christoph Willibald von Gluck*, Leipzig [u. a.] 1904.

Daniel Tiemeyer, Boris Voigt, Ulrike Roesler, Severin Kolb und Matthias Richter

Herausforderungen und Chancen eines digitalen Liszt-Quellen- und Werkverzeichnisses

Ordnung und Systematisierung standen seit jeher im Zentrum der Beschäftigung mit dem Œuvre von Franz Liszt. Dessen Komplexität führte zu einer großen Anzahl unterschiedlicher Werkverzeichnisse und -listen, angefangen bei dem zweimaligen Versuch des Komponisten, sein eigenes Schaffen in einem Verzeichnis zu ordnen.¹ Den vielgestaltigen Verzeichnissen implizit ist von Anfang an die Frage nach einem Liszt'schen ›Werkbegriff‹, der sich in seiner Gestalt offenbar als weniger konkret – oder eben als vielschichtiger – erweist, als dies bei anderen Komponisten des 19. Jahrhunderts der Fall ist. Dieser Problematik zu begegnen, die historischen Vorhaben der Liszt-Werkverzeichnisse zu würdigen, gleichzeitig aber auch kritisch zu hinterfragen und für das Digitale Liszt Quellen- und Werkverzeichnis (LisztQWV) fruchtbar zu machen, ist eine große konzeptionelle Herausforderung. Sie ist im Folgenden zu umreißen, zunächst mit einem Blick auf die ›Werk‹-Kategorien ›Original und ›Bearbeitung‹ bei Liszt (I), sodann auf die daraus folgenden informationstechnischen Herausforderungen für das FRBR-Modell (II) sowie die verteilte Datenhaltung über RISM und MerMELd (III) und schließlich auf das Langfristziel des »Liszt-Portals« als Plattform für eine komponistenbezogene Forschungsdateninfrastruktur (IV).

I – Original und Bearbeitung: Leitkonstanten in der Konzeption Liszt'scher Werkverzeichnisse

Die Kategorien ›Original‹ und ›Bearbeitung‹ erweisen sich als »less than perfectly suited for capturing the multitude of subtle gradations in all of the

compositional possibilities represented in Liszt's output between the poles represented by »pure« original compositions and transcriptions that remain faithful to the original.«² Bereits dem ersten *Thematischen Verzeichnis der Werke von F. Liszt*, das 1855 von Breitkopf & Härtel publiziert wurde, gingen langjährige Überlegungen voraus.³ Liszt hatte sich schon Mitte Oktober 1848 in seiner Korrespondenz mit dem Leipziger Verleger Kistner mit der Idee eines solchen Verzeichnisses auseinandergesetzt; die Vorbereitungen mit Breitkopf & Härtel begannen Mitte Juli 1852.⁴ Über zwanzig Jahre später, im Jahre 1877, folgte eine zweite, überarbeitete Version, die nicht nur die Aktualisierung der Kompositionen, sondern auch eine starke Revision von Aufbau und Struktur des Verzeichnisses mit sich brachte. Der Vergleich beider Verzeichnisse zeigt nicht nur unterschiedliche Aspekte der Selbst-Inszenierung Liszts als Komponist im Sinne einer verlegerischen Marketingstrategie, sondern auch eine Veränderung der Konzeption seiner Werke selbst.

Die Struktur des 1855er-Verzeichnisses⁵ erweist sich zunächst als denkbar einfach: Sie besteht aus vier Abteilungen für »Werke für das Pianoforte und für die Orgel (Pedalflügel)«, »Vocalcompositionen«, »Werke für Orchester«, »Literarische Werke« und einem Anhang, der neben Schriften auch Bildnisse

2 Michele Calella: *Reckoning with the Past. Strategies of Musical Authorship in Liszt's Thematic Catalogue (1855/1877)*, in: *Music & Letters* 101 (2019), Heft 1, S. 67.

3 Anteil an der Arbeit hatte neben Liszt auch Joachim Raff, der von Breitkopf & Härtel mit der Erstellung des Manuskriptes beauftragt wurde, vgl. Calella, *Reckoning with the Past* (wie Anm. 2), S. 37. Der *Catalogue thématique des Œuvres publiées par F. Liszt* in der Fassung von 1855 in Raffs Hand findet sich im Goethe- und Schiller-Archiv (GSA) unter der Signatur 60/Z 14.

4 Vgl. Calella, *Reckoning with the Past* (wie Anm. 2), S. 35–39.

5 Franz Liszt: *Thematisches Verzeichnis der Werke von F. Liszt. Von dem Autor verfasst*, Leipzig 1855.

1 Vgl. hierzu Klaus Wolfgang Niemöller: *Werkbegriff und Werkverzeichnis bei Liszt*, in: *Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland* 87 (1991), S. 37–46.

Silke Reich

Über Systematik und Werkverzeichnisnummern

Chance und Herausforderung für born digital Werkverzeichnisse

Bereits in den frühesten schriftlichen Aufzeichnungen finden sich Hinweise darauf, dass Menschen den Drang haben, die Welt um sie herum zu verstehen. Dieses Grundbedürfnis führt häufig, wenn nicht sogar immer zu dem Versuch, Ausschnitte der Welt oder gar die ganze Welt zu sortieren und zu klassifizieren. So schreibt etwa John Dewey in *Human Nature and Conduct*: »Etwas zu klassifizieren ist ebenso nützlich wie natürlich. Der unbestimmten Fülle besonderer, sich wandelnder Ergebnisse begegnet der Geist, indem er definiert, inventarisiert, auflistet, rubriziert und bündelt.«¹ Listen und Kataloge sind dabei die vermutlich häufigste Form, mit dem wir diesem Bedürfnis in unserem Alltag Ausdruck verleihen. Der Beitrag widmet sich der Frage, wie wissenschaftliche Werkverzeichnisse die Herausforderung bewältigen, abstrakte musikalische Entitäten (Werke) zu erfassen und in eine »sinnvolle« Ordnung zu bringen. Wenngleich sich entsprechende Listen und Indicis bereits ab dem Mittelalter nachweisen lassen, kommen komponistenspezifische Verzeichnisse, wie wir sie heute verstehen, erst im 19. Jahrhundert auf. Bei dem größten Teil komponistenspezifischer Werkverzeichnisse, die insbesondere ab dem frühen 19. Jahrhundert entstehen, handelt es sich um Marketinginstrumente der Musikverlage und Musikalienhändler. Die Intention ist dabei nicht, alle Werke eines Komponisten zu erfassen, sondern nachzuweisen, welche Kompositionen eines Komponisten zum Verkauf bzw. Erwerb zur Verfügung stehen. Das systematische Verzeichnis der Werke Mozarts von Ludwig Köchel steht am Beginn einer Entwicklung, die auch eingebettet ist in die Etablierung der Musikerforschung als Wissenschaft. Mit dem 1862 erstmals unter

dem Titel *Chronologisch-thematisches Verzeichnis Sämmtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts* erschienenen Werkverzeichnis steht nicht mehr das Verkaufsinteresse eines Verlages hinter dessen Erstellung, sondern beginnende wissenschaftliche Neugierde. Ausgehend von Köchels Mozart-Verzeichnis wird anhand ausgewählter Werkverzeichnisse zunächst betrachtet, wie die Herausgebenden die Herausforderung meistern, jene abstrakten Entitäten musikalischer Werke für eine Printpublikation zu erfassen und zu systematisieren. In einem weiteren Schritt wird dies ebenfalls anhand ausgewählter Onlineverzeichnisse untersucht. Beachtung findet die Frage, ob die Herangehensweise, wie Werkverzeichnisse strukturiert sind und präsentiert werden, durch den Wandel des Mediums vom gedruckten Buch zur online verfügbaren Datenbank beeinflusst wird.

I – Systematik gedruckter Werkverzeichnisse

Ludwig von Köchels *Chronologisch-thematisches Verzeichnis Sämmtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts* hebt sich durch zwei wesentliche Punkte von Werkverzeichnissen seiner Zeit ab. Einerseits sind die Werke einheitlich und nach gleichen Standards beschrieben, andererseits basieren die Einträge auf Quellenstudien und nennen alle Köchel bekannten Quellen zu einem Werk. Wie die einzelnen Werkeinträge im Verzeichnis sortiert sind, motiviert sich aus den Entstehungsumständen und wird von Köchel in seinem Vorwort thematisiert: »Eben das Erscheinen eines so umfang- und gehaltreichen Werkes [Otto Jahns Mozart-Biografie] musste den Wunsch nach einem Apparate rege machen, dasselbe mit Bequemlichkeit zu lesen – zu studiren, möchte ich lieber sagen; nach einem Apparate, der uns die in der Biographie besprochenen Compositionen nach

1 John Dewey: *Human Nature and Conduct*, New York 1922, S. 131, zit. nach Ernst Cassirer: *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur*, Hamburg ²2007, S. 109.

Dennis Ried

Die Werkdatensätze von *Henze-Digital* als Ansätze für ein digitales Werkverzeichnis

Hinter *Hans Werner Henzes künstlerisches Netzwerk (Henze-Digital)*, einem DFG-Projekt unter der Leitung von Antje Tumat (Detmold / Paderborn), verbirgt sich eine digitale Briefausgabe.¹ In der ersten Projektphase (August 2021 bis August 2024) werden zum einen Korrespondenzen zwischen Henze und ausgewählten Librettisten² und zum anderen die Korrespondenz zwischen Henze und seinem Mäzen Paul Sacher ediert. In einer zweiten, bereits beantragten Arbeitsphase (September 2024 bis September 2027) soll diese Edition um Kompositionskollegen und Ausführende erweitert werden. Es mag verwundern, dass eine Briefausgabe einen Beitrag zu einem Tonkunst-Heft leistet, das digitalen Werkverzeichnissen gewidmet ist. Doch erlaubt es gerade das Dynamische, das digitalen Editionen aufgrund des Mediums eigen ist, die Werkdatensätze einer digitalen Briefedition einmal aus einer ganz anderen Perspektive zu betrachten. Im Folgenden stehen also nicht die Briefe im Zentrum der Diskussion, sondern Stand und Möglichkeiten der im Rahmen der Edition aufgebauten Werkdatenbank.

Es gibt verschiedene Motivationen für die Erstellung von Werkverzeichnissen: Der Bedarf nach einem vollständigen, objektiven Verzeichnis als verlässliche Forschungsgrundlage, die Festschreibung des eigenen Lebenswerkes oder wirtschaftliche Aspekte (z. B. Liste der erschienenen und beziehbaren Werke). Im Fall Henze kommen mehrere dieser Aspekte zusammen. In den Jahren 1973, 1983, 1986, 1996 und 2013³ sind beim Schott Musikverlag Henze-Werkverzeichnisse im Druck

erschienenen, ergänzt um ein 2016 online publiziertes *eWerkeverzeichnis*.⁴ Diese Verzeichnisse enthalten zwar alle bei Schott erschienenen bzw. über den Verlag beziehbaren Werke, sie sind jedoch nicht vollständig – gemessen am Œuvre. Henze selbst hat 1996 ein Werkverzeichnis publiziert,⁵ das an dieser Stelle weitergehende und zum Teil überaus detaillierte Informationen zu den einzelnen Werken bereitstellt.⁶ Auf der Webseite der Hans Werner Henze Stiftung findet sich ebenfalls ein Werkverzeichnis, das auch die nach 1996 entstandenen Werke enthält und die derzeit umfangreichste, professionell kuratierte Datensammlung zu den Werken Henzes darstellt.⁷ Ferner findet sich in der Privatbibliothek Henzes ein *GEMA Werkeverzeichnis 1991–1996*, das Kopien des Zettelkataloges des Deutschen Rundfunkarchivs enthält und damit kein Werkverzeichnis im eigentlichen Sinne, sondern ein Aufführungsverzeichnis der Werke ist.

Wozu braucht es nun ›noch‹ ein Werkverzeichnis für Henze? Hierzu muss zunächst festgehalten werden, dass das Projekt *Henze-Digital* derzeit kein solches anstrebt. Weiter ist festzuhalten, dass zwar ein reichhaltiger Fundus an Informationen zu den Werken Henzes überliefert ist, diese sich jedoch auf unterschiedliche Medien erstrecken und zugleich mit deutlicher inhaltlicher Varianz. Und auch wenn das *eWerkeverzeichnis* des Schott Musikverlages (PDF) und die Webseite der Hans Werner

4 Schott Musikverlag (Hg.): *eWerkeverzeichnis*, Mainz 2016, https://schott-production.s3.eu-central-1.amazonaws.com/public_content/contributor/8708/ewv/hans-werner-henze_DE.pdf, letzter Zugriff am 20. November 2023.

5 Hans Werner Henze: *Hans Werner Henze. Ein Werkverzeichnis 1946–1966*, Mainz 1996.

6 Für die bis zum April 1996 (Redaktionsschluss) erschienenen Werke stellt dieses Verzeichnis die umfassendste Dokumentation der Werke Henzes dar.

7 Hans Werner Henze Stiftung (Hg.): *Werkverzeichnis*, www.hans-werner-henze-stiftung.de, letzter Zugriff am 20. November 2023.

1 Zugang zur Edition: henze-digital.zenmem.de.

2 In alphabetischer Folge: Wystan Hugh Auden und Chester Kallman, Miguel Barnet, Hans Magnus Enzensberger, Friedrich Hitzler, Grete Weil und Walter Jockisch.

3 Möglicherweise sind mehr als die genannten Hefte im Druck erschienen. Die angegebenen Jahreszahlen gehen auf Exemplare zurück, die in der Privatbibliothek von Hans Werner Henze überliefert sind.

Markus Waldura

Tonsatzgerüste aus Skalen und Orgelpunkten in Berwalds Instrumentalwerken



Wer die Verwendung kontrapunktischer Techniken in Berwalds Tonsätzen untersucht, stellt damit zugleich die Frage, wie sich dieser Komponist in jenem Konflikt zwischen der Überwindung von Traditionen einerseits und der Aneignung der Historie andererseits positioniert hat, den Erich Doflein als »tiefste[n] Kern der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts« bezeichnet hat.¹ Doflein betont zugleich, dass auch fortschrittliches Komponieren im 19. Jahrhundert zunehmend im Bewusstsein seiner eigenen Geschichtlichkeit stattfindet. Dass die schöpferische Auseinandersetzung mit historischer Musik Neuartigkeit nicht ausschließen musste, bewies schon Beethoven in seinem Spätwerk, indem er das Potenzial traditioneller kontrapunktischer Techniken, insbesondere der Fuge, zur Erweiterung der musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten nutzte. Nur ein Jahrzehnt nach der Entstehung seiner letzten Streichquartette entdeckte Schumann in der Musik Bachs ein Reservoir an unausgeschöpften Möglichkeiten, die er für die Gewinnung einer besseren Zukunft der Musik ausgewertet wissen wollte. Auch in seiner Musik wie in der Mendelssohns ist die Verwendung von Fuge und Fugato sowohl Reflex der schöpferischen Auseinandersetzung mit der Musik Bachs, als auch Fortsetzung der Wiener klassischen Tradition.

Die Instrumentalmusik Berwalds zeigt verglichen mit diesen Komponisten eine deutlich andere Nutzung kontrapunktischer Techniken, bei der Fuge und Fugato praktisch keine Rolle spielen. Das könnte sich daraus erklären, dass Berwald, 1796 noch im 18. Jahrhundert geboren, seine Prägung in einer Zeit erfuhr, in der die Musik des ausgehenden 18. Jahrhunderts noch erklingende Gegenwart und die Wiederentdeckung Bachs

wenig fortgeschritten war. Doch wie die Forschungen von Erling Lomnäs wahrscheinlich machen, hatte Berwald um 1810 Kompositionsunterricht bei Joachim Nicolas Eggert, einem aus dem deutschen Sprachraum stammenden Komponisten, dessen Kompositionen neben Partien im kontrapunktischen Stimmtausch Fugati und regelrechte Fugen enthalten.² Berwald brauchte also keine Bach-Renaissance, um sich für die Fuge zu interessieren. Und tatsächlich belegt im Finale seines frühen Streichquartetts in g-Moll (1818) eine Schlussfuge den Einfluss von Eggerts Kompositionen. Doch in den ab 1841 entstandenen Instrumentalwerken seiner Reifezeit treten an die Stelle von Fugen bzw. Fugati hybride Formen, die zwischen Fuge, Kanon und vierfachem kontrapunktischem Stimmtausch eine Zwischenstellung einnehmen. Ein klassischer Kanon liegt lediglich im »Elfenspiel« am Anfang des Allegro vivace vor.³ Er dient der Illustration eines außermusikalischen Geschehens: Dargestellt wird offenbar, wie sich die Elfen nach und nach zu ihrem gemeinsamen Reigen zusammenfinden.

Ein zweiter Kanon, den Berwald im 1. Satz seines Klaviertrios in d-Moll in die Reprise einfügt, steht einer Fuge insofern näher, als der erste und dritte Einsatz im Quintabstand beantwortet

1 Erich Doflein: *Historismus in der Musik*, in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 14), hg. von Walter Wiora, Regensburg 1969, S. 23.

2 »Geht man zu Eggerts eigenen Kompositionen, so findet man einen Anhänger der Wiener Klassik mit einem Fuß in der Frühromantik. Die Satztechnik ist gediegen und neigt zu Polyphonie, oft mit doppeltem oder mehrfachem Kontrapunkt, Fugati und regelrechten Fugen. [...] Vergleicht man nun Eggerts Kompositionen mit Berwalds Frühwerken, so zeigen sich *rein kompositorische* Ähnlichkeiten, die so in die Augen fallend sind, daß Berwald entweder Schüler Eggerts gewesen ist oder sonstwie seine Schreibart auf vielerlei Weise übernommen hat.« Erling Lomnäs: »Weißte Flecke« im Bilde Franz Berwalds, in: *Berwald-Studien. Referate des Berwald-Symposiums Stockholm 1996*, hg. von Hans Åstrand, Växjö 2001, S. 10.

3 T. 34–53.