

via such other frameworks as autobiographical composition, cultural identity, and Romanticism“ (S. 248). Diese Sichtweise, welche sich gerade jenseits der Kategorien Geschlecht und Gender verortet, wirft die Frage auf, inwieweit sich ein Forschungsgegenstand, dem mehr oder weniger klare Vorstellungen zu diesen Kategorien inhärent sind, ohne eine Reflexion derselben abschließend zu betrachten ist – oft genug sind Komponistinnen des 19. Jahrhunderts (in)direkt zu diesen Kategorien von Zeitgenoss:innen positioniert worden oder haben sich selbst dazu positioniert. Die Einschätzungen der in einem der vorangegangenen Zitate bereits erwähnten Rezensenten Rellstab und Fink sind nur ein Beispiel dafür; die Frage nach der Tradierung ist ein weiteres.

Abschließend sei in diesem Zusammenhang auf eine Parallele zwischen der Auswahl des Titelmildes und der Monographie verwiesen: Das Porträt Johanna Kinkels ist ästhetisch ansprechend. Genauso ist die Einordnung der Komponistin in ihre Zeit und die Ästhetik ihrer Zeitgenoss:innen gelungen. Zugleich ist Johanna Kinkel auf dem Porträt indes als Hausfrau mit Nähutensilien abgebildet, die für das Titelbild gleichwohl herausgeschnitten worden sind. Diese Auslassung steht exemplarisch für die fehlende und doch vielleicht erkenntnisreiche Kontextualisierung in die Diskurse der historischen Musikwissenschaft, welche sich mit Reflexionen der eigenen wissenschaftlichen Perspektive, den Kategorien Geschlecht und Gender, aber auch Fragen der biographischen Darstellung oder Kanonisierung und Tradierung auseinandersetzen.

Unabhängig von der Wahl der wissenschaftlichen Perspektive sind Bunzels Betrachtungen jedoch ein Zugewinn für die historische Musikwissenschaft, da die Kompositionen Johanna Kinkels mit anderen zeitgenössischen Kompositionen verglichen und im traditionellen musikästhetischen Diskurs des 19. Jahrhunderts verortet werden.

(Juli 2022)

Daniela Glahn

*ANTON WEBERN: Briefwechsel mit der Universal-Edition. Hrsg. von Julia BUNGARDT. Wien: Lafite 2020. 367 S., Abb. (Webern-Studien. Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe. Band 5.)*

Korrespondenzen von Komponisten und ihren Verlegern haben eine besondere Aussagekraft, deren Spektrum von rein geschäftlichen Vorgängen bis hin zu werkästhetischen Bekenntnissen reicht, deren man an anderen Stellen u. U. kaum je fündig würde. In solchen „Glücksfällen“ (für die Beteiligten wie die Nachwelt) erscheint der Verleger als eine Mischung aus engem Vertrautem, Freund, Geschäftspartner und künstlerischem Berater. Ganz sicher war der legendäre Verlagsdirektor der Universal Edition, Emil Hertzka (1869–1932), eine solche Verlegerpersönlichkeit, ohne dessen Engagement für die „unerhört“ avantgardistischen Werke der Wiener Schule um Arnold Schönberg diese eine gänzlich andere Rezeption erhalten, vielleicht sogar geschichtliche Position eingenommen hätten.

Hertzka wäre aber dieser Erfolg sicherlich nicht beschieden gewesen, hätte er die Werke Schönbergs und seiner bedeutendsten Schüler blindlings zum Druck befördert; denn er verstand es – vielleicht wie kein zweiter –, wirtschaftliche Interessen und avantgardistisch-künstlerisches Verlagsprofil in Einklang zu bringen. Und so findet man im ersten Brief Weberns an Hertzka vom 5. Dezember 1911 (zugleich die Nr. 1 der Edition) lediglich die Bitte um einen durch Schönberg vermittelten Preisnachlass für die Partitur von dessen *Pelleas und Melisande*, und es sollten noch fast drei Jahre vergehen, ehe er mit ersten eigenen Liedern vorsichtig an Hertzka herantrat. Und noch bis 1920 sollte es dauern, bis es zu ersten Vertragsabschlüssen kam.

Julia Bungardt hat ihrer mustergültigen Edition eine 70-seitige Einführung vorausgeschickt, in der sie Weberns stete Bemühungen um einen Druck seiner Werke

beschreibt, die sich durchaus auch auf andere Verlage erstreckten, trotz nachdrücklicher Empfehlungen Schönbergs („Das ist eine Nummer!!!!“, S. 12) aber erfolglos blieben. In der Zeit nach den ersten Vertragsabschlüssen gerät die Korrespondenz zum Spiegel der durchaus wechselvollen Verlagsgeschichte, die Bungardt in ihrer einführenden Darstellung durch genau die Details ergänzt, die zum Verständnis der Briefe bzw. als ergänzende Informationen bedeutsam sind.

Sicherlich liest man die Briefe mit dem größten Gewinn, wenn man parallel dazu die auch von der Herausgeberin als Referenzwerk angegebene Biographie von Hans und Rosaleen Moldenhauer *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes* (Zürich 1980) heranzieht. Aber auch ohne dies sind diese Briefe, wenn sie sich nicht auf rein Geschäftliches beziehen, aussagekräftig genug, was die ästhetische Ausrichtung des Komponisten betrifft, die in allererster Hinsicht auf Person und Werk Arnold Schönbergs fokussiert (um nicht zu sagen: fixiert) war. So zeigt der Brief Weberns an Emil Hertzka vom 3. Januar 1925 (Nr. 18 der Edition), in dem man u. a. erfährt, dass Webern einer Aufforderung Hertzkas (offensichtlich an mehrere Komponisten), Kinderstücke für Klavier zu komponieren, bislang nicht nachgekommen ist. Webern schreibt dazu: „weil es bei mir in dieser Hinsicht nie so wird, wie ich will, sondern nur so, wie es mir bestimmt ist, wie ich muß“ (S. 101). Für diesen Gedanken ist u. a. wohl das Schönberg'sche *Du sollst nicht, du mußt* (op. 27/2) ausschlaggebend. Schönberg selbst benennt er auch in einer Ankündigung für den Druck seiner *Bagatellen für Streichquartett* op. 9, bei denen er Hertzka ersucht, „dass sie ein Vorwort von Schönberg enthalten“. Dass ihm dieses später sehr berühmt gewordene Vorwort wichtig ist, offenbart für Webern zwar eine bedeutsame ästhetische Ausrichtung, doch er ist geschickt genug, dies Hertzka gegenüber auch mit finanziellen Anreizen schmackhaft zu machen, wenn er schreibt: „denn es ist doch

klar, dass das auf den Absatz der Stücke von wesentlichstem Einfluß sein muß“ (S. 102). Die Abbildung einer Verlagsanzeige zeigt, dass Hertzka dem durchaus entsprach.

Wie weit Weberns Vertrauen in Emil Hertzka reichte, zeigt sich etwa in einem Brief (Nr. 23 vom 15. April 1925), in dem er ihn bittet, „mir bei diesen meinen Absichten behilflich zu sein und Ihren so überaus weitgehenden Einfluß ein wenig für mich geltend zu machen“ (S. 108), nämlich die Nachfolge von Rudolf Schulz-Dornburg als städtischer Musikdirektor in Bochum zu erhalten. Und tatsächlich hat Hertzka ein solches Empfehlungsschreiben verfasst. Dass Webern letztlich erfolglos war, kann man Hertzka kaum anlasten.

In späteren Jahren lässt die Korrespondenz ein deutlich gewachsenes Selbstbewusstsein Weberns erkennen – so z. B. wenn er am 6. Dezember 1927 (Brief Nr. 59) Hertzka gegenüber argumentiert, dass sein Aufstieg als Komponist „zweifellos ein zwar zäher aber doch stetiger, niemals unterbrochener Aufstieg meiner Sache“ (S. 134) war. Sodann schreibt er, durchaus geschäftsmäßig und in Eigenwerbung nicht ungeschickt, welche Werke er komponiert hat, welche aufgeführt worden sind, und auch, in welchen Ländern. Wir sehen Webern hier nicht etwa zurückhaltend und tendenziell eher vergeistigt, allem Weltlichen abgewandt (diesem Klischee hat er wohl kaum je entsprochen). Webern hatte vielmehr eine sehr genaue Vorstellung davon, was sein Werk buchstäblich „wert“ war, natürlich in erster Linie in künstlerischer Hinsicht, dann aber auch materiell für den Verlag (und damit indirekt auch für ihn selbst).

Der Tod Hertzkas 1932, die Emigration Schönbergs in die USA im Folgejahr und Alban Bergs Tod 1935 markieren tiefe Zäsuren im Leben Weberns, die in der Verlagskorrespondenz kaum Spuren hinterlassen haben. Eine wichtige Bezugsperson wird nun der ebenfalls dem Schönberg-Kreis entstammende Erwin Stein, der nach seiner Emigration die UE-Interessen über den Verlag Boosey

& Hawkes abwickelte, während Webern zugleich auch während der Zeit des Nationalsozialismus für das Wiener Haus tätig blieb, überwiegend jedoch in Berater-Funktion.

Nicht nur in philologischer Hinsicht ist Julia Bungardts Edition makellos; es gelingt ihr auch in beispielhafter Weise die Vermittlung dessen, was (vielleicht etwas pathetisch formuliert) „Briefe“ zu „Dokumenten“ macht. Die Ausgabe wird ergänzt durch einen vielgestaltigen Anhang, dessen erster Teil mit dem Briefwechsel zwischen der Witwe Wilhelmine Webern bis zu ihrem Tod am 29. Dezember 1949 und der Universal Edition in besonderer Weise anrührt – allein durch die Mischung aus beidseitig bemühter Geschäftsmäßigkeit und tiefer persönlicher Anteilnahme, besonders im Austausch mit der Prokuristin Barbara („Betti“) Rothe. – Es folgen Weberns Kurzgutachten für die Universal Edition, eine eigene Aufstellung ungedruckter Werke (vermutlich Ende 1944), ein Verzeichnis der Briefe, ein aufschlussreiches Personenverzeichnis mit Kurzbiographien von UE-Mitarbeiterinnen und -Mitarbeitern, eine Auflistung der in der UE zu Lebzeiten des Komponisten erschienenen Erstausgaben, sowie Fundstellen der Briefe und ungedruckten Quellen, Bibliographie und Register. Dieser Band hat Maßstäbe in der Korrespondenz-Edition gesetzt, und es erscheint zunächst geradezu beklemmend, dass die Zeit solcher Formen bedeutender Gedankenaustausche, wie sie vielleicht wirklich nur in Briefen realisierbar ist, wohl endgültig vorbei ist. Aber jede Zeit etabliert ihre eigenen medialen Geschichtsräume, und an die Stelle von Briefen werden andere Zeugnisse treten.

(August 2022)

Manuel Gervink

JÜRGEN ARNDT: *Caterina Valente, Wolfgang Lauth, Jazz und Schlager. Facetten der 1950er Jahre und darüber hinaus. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2021. 464 S. (Mannheimer Manieren. Musik und Forschung. Band 10.)*

Keine der beiden im Titel des anzudeutenden Bandes genannten Personen genießt aktuell den Status eines Eintrags in *MGG-online*. Gleichwohl dürfte hier bei der Durchschnittsbevölkerung wie bei Musikforscher:innen durchaus ein Wissensgefälle zwischen beiden gegeben sein. Caterina Valente kennt man und wird sie wahrscheinlich intuitiv unmittelbar der Kategorie Schlager zuordnen. Beim Namen Wolfgang Lauth hingegen wird vor allem der Spezialistenkreis der Jazzkenner:innen hellhörig werden. Immerhin war der Pianist und Komponist in den 1950er Jahren eine, wenn nicht die Galionsfigur der deutschen Szene (und wurde auch zweimal in Umfragen zum Jazzmusiker des Jahres gewählt). Valente und Lauth lebten in den 1950er Jahren in Mannheim (Lauth wohl seit seinem Studium bis zu seinem Tode 2011, Valente von 1952 bis 1957 in der Stadt, sowie von 1957 bis 1959 in der Region). Und so hatte das Buch seinen Ursprung in der Anfrage zu einem Tagungsbeitrag zu populärer Musik in Mannheim, kurz nachdem der Verfasser Jürgen Arndt an die dortige Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst berufen worden war (S. 7, 9). Die akribischen Recherchen zu diesem ironischerweise bis heute nicht gehaltenen Referat haben in über zehn Jahren zu einer mehr als bemerkenswerten Monographie geführt.

Und in dieser Monographie gelingt Arndt mindestens dreierlei: Erstens leistet das Buch Grundlagenforschung in der erheblichen lacuna, die die bundesdeutsche Unterhaltungsmusik der Nachkriegszeit in der Forschung bedauerlicherweise immer noch darstellt. Zweitens stellt Arndt nicht einfach den „Jazzler“ Lauth der „Schlagerängerin“