

GÜNTER HENLE · VERLEGERISCHER DIENST AN DER MUSIK

GÜNTER HENLE
—
VERLEGERISCHER DIENST
AN DER MUSIK



G. HENLE VERLAG · MÜNCHEN

© 1973 by G. Henle Verlag, München

ISBN 3-87 328-038-8

Druck und Einband: Roetherdruck, Darmstadt

INHALT

Zum Geleit (Friedrich Blume)

Seite 7

Anfänge als Musikverleger

Seite 9

„Wie entsteht ein Notenband?“

Seite 15

Musikwissenschaftliche Probleme

Seite 37

Musikbücher

Seite 44

Ermutigendes Echo

Seite 47

Musikerfreunde

Seite 50

»Ende vom Lied«

Seite 74

*Dieser Sonderdruck ist – anlässlich des 25 jährigen Bestehens
des G. Henle Verlags im Jahre 1973 etwas erweitert und ergänzt – den
Erinnerungen von Günter Henle entnommen, die unter dem Titel
WEGGENOSSE DES JAHRHUNDERTS
als Diplomat, Industrieller, Politiker und Freund der Musik
bei der Deutschen Verlagsanstalt Stuttgart, 1968 erschienen sind.*

ZUM GELEIT

Druckschriften über Musik ein Wort des Geleits auf ihre Reise in ein unbekanntes Schicksal mitzugeben, ist in der Regel ein riskantes Unterfangen. Denn was für unerwartete Hindernisse oder Schwierigkeiten ihnen auf dem Büchermarkt in den Weg treten werden, ist nicht vorauszusehen. Und ob sie die freundliche Aufmerksamkeit, vielleicht sogar das wohlwollende Interesse der Musiker und Musikliebhaber zu erregen vermögen, das steht ganz und gar in den Sternen geschrieben.

Das vorliegende Büchlein, vom Günter Henle Verlag, München, zum Abschluß der ersten 25 Jahre seines Bestehens veranlaßt, bietet einen Rückblick auf die Entwicklung des Verlagshauses und auf die Lösungen, die für seinen selbstgesetzten Hauptzweck versucht oder gefunden worden sind, in der überaus lebendigen Darstellung aus der gewandten Feder ihres »Chefs« und Inhabers, der in einzigartiger Weise die zwei Berufe des Industriellen und des Musikverlegers in sich vereinigt. Entscheidend für das »Profil« des neuen Verlages war, daß ihm von vorneherein eine fest umrissene Idee zur Aufgabe gemacht wurde. Ausgehend von der Tatsache, daß der Markt auf dem Gebiet der praktischen Musik, insbesondere für Klavier und für Kammermusik, durch die »Bearbeitungen« des 19. Jahrhunderts beherrscht wurde, traten nun die heute wohlbekannten blauen Hefte des Henle Verlags an den Tag, die sich ernstlich und systematisch um die Darbietung möglichst reiner »Urtexte« bemühten. Auf diesem Gebiet hat sich der Verlag bis heute ein achtungsgebietendes Repertoire erarbeitet, das dem Zeitalter von J.S. Bach bis zu J. Brahms verpflichtet ist und sich durch die zuverlässige Anwendung wissenschaftlicher Methoden auszeichnet. In derselben Linie liegen die im Erscheinen begriffenen Gesamtausgaben der Werke von Joseph Haydn, von Ludwig van Beethoven und Frédéric

Chopin sowie eine Abteilung des »Erbes deutscher Musik«. Einige Bücher kamen hinzu, unter ihnen als hervorragendste Leistung (nicht nur der Autoren, sondern auch des Verlages) das »Thematisch-systematische Verzeichnis der Werke Beethovens« von G. Kinsky und H. Halm.

Mit diesen Leistungen hat sich der G. Henle Verlag in seinen ersten 25 Jahren weltweite Anerkennung erworben und ist in die vorderste Reihe der deutschen Musikverleger eingerückt. Die blauen Hefte liegen in den Schaufenstern der Musiksortimenter in New York und Tokio so gut wie in London oder München. Den gewichtigsten Teil der Arbeit trägt noch heute der Verleger-Industrielle selbst, eine unaufhörlich antreibende und anfeuernde Kraft, gegründet nicht auf bloße Liebhaberei, sondern auf eine wohlerworbene musikalische Ausbildung und eine praktische Musikausübung, die von seinen Jugendjahren bis zur Gegenwart nicht nachgelassen hat. Sein Interesse an der Musik ist zweidimensional gerichtet: einmal, in der wissenschaftlich-praktischen Ebene auf das Ziel, die Werke der großen Meister in zwingend überzeugenden Urtexten vorzulegen, und zum anderen, in der mäzenatisch-karitativen Ebene, gegründet auf das Bewußtsein der Pflicht gegenüber der überlieferten Musik auf der einen Seite, dabei aber auch gegenüber einer Spieler- und Hörerschaft mit der Herstellung »sauberer« Texte einen Beitrag zur Humanisierung und zum Wohlbefinden der Menschheit zu liefern, einen wesentlichen Beitrag zur menschlichen Gesittung, gerichtet an diejenigen, denen Musik »ein wesentliches Stück des Daseins, eine Sinn-erfüllung bedeutet« (12). Ein großer Kreis weltbekannter konzertierender Musiker wirkt als »stiller Teilhaber« klärend, beratend oder auch kritisch sichtigend mit an der Prägung des Verlags.

Der Zusammenhang zwischen dem gestaltenden Verleger und den zielbewußt gestalteten Musiktexten ist evident, die Idee, auf das Urtext-Prinzip einen Verlag zu bauen, verblüffend einfach. Gerade hier aber liegt der entscheidende Punkt, von dem aus die Problematik des Verlags zu verstehen ist. »Einfach« ist die Idee; die Komplikationen beginnen, wenn ihre Verwirklichung einsetzt. Hier tritt die Persönlichkeit mit ihrem ständigen kritischen Urteil entscheidend hervor. Person und Werk hängen in dieser Tätigkeit untrennbar zusammen. Sie rechtfertigen das Urteil des amerikanischen Musikwissenschaftlers Paul Henry Lang, wenn er den Verleger apostrophiert als »*not only a patron of the arts but one who sees far beyond the needs of the present*« (50). Wird es auf diese Art verstanden, so kann man wohl unbedenklich dem Büchlein die Prognose einer »glücklichen Fahrt« stellen.

Im Sommer 1973

FRIEDRICH BLUME

ANFÄNGE ALS MUSIKVERLEGER

Der Wunsch, ja das Bedürfnis, Musik auszuüben und mich mit ihr zu beschäftigen, war mir mit auf den Lebensweg gegeben. Die Jahre, in denen ich mich von Walther Lampe, dem bekannten Pianisten und Leiter von Klavier-Meisterklassen in München und Salzburg, in die höheren Geheimnisse des Klavierspiels einweisen ließ, gehören zu meinen schönsten Jugenderinnerungen. Wenn ich mich auch nicht zur Musikerlaufbahn entschließen konnte, so blieb die Musik doch ein Bestandteil meines Lebens, der aus ihm nicht wegzudenken ist. Schließlich hat mich ja auch meine Stellung als junger Diplomat in Buenos Aires, Berlin und London nicht davon abhalten können, gelegentlich das diplomatische Parkett mit dem Konzertpodium zu vertauschen. Ebenso hinderte mich auch später meine Tätigkeit im Wirtschaftsleben nicht, der Musik ihren Platz einzuräumen und einen Musikverlag zu gründen. Natürlich wechselte der Grad der Intensität, mit der ich mich diesen Interessen widmen konnte. Mit der Zeit verschoben sich die Akzente vom eigenen Musizieren mehr auf die musikverlegerische Tätigkeit. Aber gerade die Verlagsgründung fiel doch in eine Zeit eifrigster eigener Musikausübung, vor allem kammermusikalischer Betätigung.

Bei solch nachdrücklicher Beschäftigung mit der Musik und den Werken unserer großen Meister kam mir in zunehmendem Maße zum Bewußtsein, wie schlecht es um eine wirklich getreue Überlieferung unseres musikalischen Erbes bestellt sei. Die Ausgaben, die zur Verfügung standen, gingen zum überwiegenden Teil auf die großen Virtuosen des ausgehenden 19. Jahrhunderts und die von ihnen begründeten Schulen zurück. Sie waren vielfach mit Vortragsbezeich-

nungen aller Art so überladen, daß manches Werk in seiner Urgestalt unter dem Gestrüpp editorischer Zutaten kaum mehr zu erkennen war. Zwar hatte sich der Herausgeber vielfach als bedeutender konzertierender Künstler um die Wiedergabe solcher Kompositionen große Verdienste erworben, aber gerade seine ganz persönliche Auffassung, die er sich auf dem Podium erarbeitet hatte, machte es ihm, so will mir scheinen, oft unmöglich, als Herausgeber den Schöpfungen unserer Meister ein getreuer und zuverlässiger Mittler zu sein.

Das schriftlich festgelegte Notenbild ist die »res facta« einer Komposition, ein an und für sich lebloses Gebilde, das erst durch Wiedergabe und Interpretation zum Leben erweckt werden muß. Die Einzelheiten der Wiedergabe sind bei den meisten Komponisten mit unterschiedlicher Ausführlichkeit vorgeschrieben. Jedoch lassen auch noch so genaue Anweisungen weit voneinander abweichende Deutungen und Ausdrucksmöglichkeiten zu. Innerhalb dieses Rahmens ist dem ausführenden Künstler eine nicht geringe Freiheit gestattet. Gerade das macht das Leben des Kunstwerks aus. Erst sie verleiht ihm die wirkende Kraft. Überträgt nun aber ein Interpret seine persönlichen Auffassungen in allen Einzelheiten in eine Ausgabe, so schränkt er damit die in der Komposition liegende Gestaltungsfreiheit ein und zwingt dem Spieler seine eigene Vorstellung auf. Durch ein solches Verfahren kann unter Umständen das Bild eines Werkes recht einseitig beeinflußt werden, zumal die Menschen dazu neigen, das, was sie schwarz auf weiß gedruckt sehen, eben für das Original der Komposition und somit für eine bindende Vorschrift zu halten.

Die Stärke solcher Einflüsse selbst auf hervorragende Künstler lassen die folgenden Begebenheiten erkennen, die zugleich zeigen, welche Verantwortung auf dem Herausgeber lastet. Durch genaue Untersuchung des Autographs der Waldsteinsonate von Beethoven entdeckten wir bei unserer Verlagsarbeit, daß eine Stelle durch einen Lesefehler eines früheren, offenbar sogar des ersten Herausgebers, immer mit einer unrichtigen dynamischen Vorschrift versehen worden war. Der berühmte Beethoven-Spieler Edwin Fischer hatte diese Stelle immer so gespielt, wie sie in den Ausgaben zu lesen stand, obwohl er sich innerlich nie so recht mit dieser Darstellung befreunden konnte. Er hatte den gedruckten Notentext als verbindlich angesehen und sich ihm unterworfen. Als ich ihm meine Entdeckung mitteilte, schrieb er mir 1953 begeistert und erleichtert zugleich: »Ihre Mittei-

lung erlöst mich von einem immer als unmotiviert empfundenen Zwang. Beethoven op. 53 Satz III Takt 321. So kann man also frohgemut das *ff* weiterführen«.

Im gleichen Satz von Beethovens Waldsteinsonate machte ich eine weitere, höchst interessante Entdeckung. Offenbar durch einen Lesefehler des Stechers der Originalausgabe war in Takt 257 die Bezeichnung *espressivo* hineingeraten, die sich dann bis in die neuesten Ausgaben erhalten hat. Diese Stelle besteht aus fortlaufend gebrochenen Akkorden, die schon in Takt 251 beginnen. Dort findet sich die Bezeichnung *sempre pp*, ebenso in Takt 263. Das *espressivo* nun in der Mitte zwischen diesen beiden *sempre pp* bei völlig gleicher musikalischer Struktur hat zu ausschweifenden Spekulationen Anlaß gegeben. In seiner ausgezeichneten instruktiven Ausgabe widmet Artur Schnabel dieser Stelle eine besondere Anmerkung und schlägt vor, daß der Spieler die *espressivo*-Takte durch »größere Freiheit« und »eindringlicheren Klang« von den vorhergehenden und nachfolgenden Takten abheben soll. Auch Casella und Tovey kommentieren dieses *espressivo* mit gewundenen Erklärungen. Mit um so größerer Genugtuung stellte ich daher in der Eigenschrift mit Hilfe eines Vergrößerungsglases fest, daß es auch in Takt 257 ebenso wie in Takt 251 und 263 schlicht *sempre pp* heißt und daß Beethoven hier dem Spieler die schon gegebene Anweisung offenbar nur noch einmal ins Gedächtnis zurückrufen wollte. Bei der Abweichung in der Originalausgabe kann eine nachträgliche Autorkorrektur mit einiger Sicherheit als ausgeschlossen gelten, zumal da auch sonst in dieser Originalausgabe keine Anhaltspunkte für solche Eingriffe Beethovens vorliegen und derartige Wiederholungen gleicher dynamischer Zeichen, ohne durch eine Änderung der musikalischen Struktur veranlaßt zu sein, bei Beethoven häufig vorkommen und nur eine Bekräftigung der an dieser Stelle gültigen Dynamik darstellen (siehe Abbildung neben S. 16).

Ein klassisches Beispiel für die Neigung früherer Interpreten, die Werke unserer Meister mehr nach ihrer persönlichen Auffassung wiederzugeben, als sie in ihrer ursprünglichen Gestalt aufzuführen, sind die Bearbeitungen der Brucknerschen Sinfonien, mit denen man angebliche Instrumentationsmängel der Originalfassungen zu beseitigen gedachte. Immer mehr hat sich dem entgegen in den letzten Jahrzehnten der Gedanke durchgesetzt, daß man für die unverfälschte Bewahrung der großen Werke der Tonkunst »Urtexte«, das heißt von allen willkürlichen Zusätzen und Änderungen der Herausgeber gerei-

nigte Texte, benötigt und daß solche Texte auch als Grundlagen einer selbständigen künstlerischen Wiedergabe unerläßlich sind.

Überlegungen dieser Art erörterte ich viel in Kreisen mir bekannter und befreundeter Musiker. Langsam kristallisierte sich aus solchen Gesprächen bei mir der Gedanke heraus, einen eigenen Musikverlag zu gründen, dessen Aufgabe in der Herausgabe von Urtexten, vor allem unserer großen Meister der Klassik und Romantik (also etwa von Bach bis Brahms), bestehen sollte. Als dann nach dem Kriege auf dem Musikalienmarkt überhaupt kaum noch etwas Brauchbares zu haben war, bedurfte es keines weiteren Anstoßes, den Plan zu verwirklichen. Im Herbst 1948 erhielt ich von den Besatzungsdienststellen in München durch das verständnisvolle Eingehen des Herrn Don C. Travis, mit dem ich noch heute in gelegentlicher Briefverbindung stehe, die damals nötige Lizenz. Es war etwas schwierig, sie zu bekommen, da die zuständigen, an sich solchem Vorhaben gegenüber aufgeschlossenen amerikanischen Dienststellen in München begreiflicherweise gegenüber einem Stahlindustriellen als Musikverleger etwas skeptisch waren. Mit der Erteilung der Lizenz war aber dann der *G. Henle Verlag* sozusagen auch amtlich ins Leben getreten.

Als Verlagsort habe ich Duisburg-München gewählt, wobei sich Duisburg als mein ständiger Wohnsitz von selbst ergab, während mich zur Wahl Münchens neben meiner starken inneren Bindung an die bayerische Hauptstadt auch der Umstand bestimmte, daß diese im Nachkriegsdeutschland erneut ein Mittelpunkt des Kunstlebens zu werden verprach. Die Aufteilung zwischen den beiden Städten war dabei so gedacht, daß Duisburg mehr das Zentrum der Initiative und der musikwissenschaftlichen Arbeit, München der Sitz des kaufmännischen Verlagsgeschäfts, der Herstellung und des Vertriebs sein sollte, ohne daß die Grenzen allzu starr gezogen würden.

Die Tatsache, daß damals ein Mann der Industrie einen Musikverlag ins Leben rief, erregte natürlich einiges Aufsehen. In Kreisen der Verleger gab es in den ersten Jahren nach der Gründung Leute, die das Vorhaben nicht recht ernst nehmen wollten und das Wort von der Klöckner-Musikfabrik verbreiteten, bei dem eine gewisse Geringschätzung nicht zu überhören war. Die sonstigen Reaktionen zeigten die ganze Variationsbreite von zweifelnder Verwunderung bis zu begeisterter Zustimmung. Bei vielen der Zweifler hat sicher das Un-

vermögen weiter Kreise mitgesprochen, die Musik, wie alle wahre Kunst, als einen ganz natürlichen Ausdruck menschlichen Gestaltungswillens zu begreifen. Das wirtschaftliche Denken unserer Zeit, das in seinen geistigen Wurzeln freilich bis in die Aufklärung zurückreicht, hat auch die Musik zu einem Verbrauchsgut werden lassen. Künstler hasten mit dem Kraftwagen, der Eisenbahn oder dem Flugzeug von einem Konzertsaal zum anderen. Die Konsumenten können sich die Musik kaufen, sei es in Form einer Musiktruhe oder in der von Konzertkarten und Opernabonnements. Aus dieser Sicht – die allerdings mehr für Deutschland gilt, weniger für die USA, auch nicht für Großbritannien und schon gar nicht für die östlichen Länder – versteht man vielfach heute nicht mehr, daß Musik manchen Menschen noch ein wesentliches Stück des Daseins, eine Sinnerfüllung des Lebens bedeutet.

Das Wort vom »Verlust der Mitte« trifft so im europäischen Kulturbereich auch für die Musik zu. In der heutigen Gesellschaft hat sich weithin eine Einstellung zur Musik durchgesetzt, die in dieser Kunst weniger Berufung und Auftrag sieht als ein Geschäft für die Ausführenden und ein Mittel zur Hebung sozialen Ansehens für die Genießenden. In diesem Unverständnis scheint mir der Grund für jenes mir nicht selten begegnende Erstauntsein darüber zu liegen, daß ein Mann, der einen ihn vollständig ausfüllenden Beruf hat, sich außerdem noch so sehr in der Musik engagiert, ja auf diesem Gebiet wie in einem zweiten Beruf ständig tätig ist.

Um die Verlagsarbeit praktisch in Gang zu bringen, wurde zunächst in München ein Verlagsbüro eingerichtet. Dessen Leitung übertrug ich einem aus dem Buchgewerbe kommenden jüngeren Herrn, Friedrich Joseph *Schaefer*, der sich um die Entwicklung des Verlages sehr verdient gemacht hat. Ihm, der unlängst aus Altersgründen in den wohlverdienten Ruhestand getreten ist, folgte Dr. Martin *Bente*, der aus der musikwissenschaftlichen Schule der Professoren Blume und Gerstenberg hervorgegangen ist und von dessen Tätigkeit ich mir viel verspreche. Am Prinzregentenplatz bezogen wir zunächst einige Räume und bauten einen entsprechenden Mitarbeiterstab auf. 1955 wurde ein eigenes, inzwischen ausgebautes Haus in der Schongauerstraße erworben, in dem sich jetzt die Büro- und Lager Räume befinden.

Zu Beginn der Verlagsarbeit schoben sich naturgemäß technische Fragen in den Vordergrund. Ein Verlagssignet mußte gefunden werden, wozu ich ein Preisausschreiben veranstaltete; auch das äußere Gewand, in dem unsere Ausgaben erscheinen sollten, bedurfte der Festlegung. Klarer, übersichtlicher Notenstich, ausgewogene Raumaufteilung der Seiten, gut leserliche Schrifttypen, ästhetisch ansprechende Gestaltung der Schrifttexte (Titel, Vorwort usw.) – das alles waren Entscheidungen, denen ich besonderes Interesse zuwandte. Wenn immer wieder die Vorzüge auch des äußeren Bildes der Henle-Ausgaben hervorgehoben werden, so sehe ich darin eine Anerkennung der sehr nachdrücklichen Bestrebungen, die ich gerade auch in dieser Richtung stets verfolgt habe. Von mehreren Graphikern ließ ich Entwürfe für die äußere Gestaltung unserer Ausgaben herstellen, unter denen ich mich für den Vorschlag Joseph Lehnackers, München, eines langjährigen Mitarbeiters der Bremer Presse, entschied. Als Farbe des Einbands wählte ich jenes Taubenblau, das heute in aller Welt als die Kennfarbe meiner Ausgaben bekannt ist. In Fragen der Schrifttypen für Innentitel, Vorwort und Kopftitel sowie der Gliederung und räumlichen Gestaltung der beschrifteten Seiten berät uns schon seit vielen Jahren in ausgezeichneter Weise der Typograph Paul Pfauder in Darmstadt.

Sehr bald gelangten wir zu der Überzeugung, daß es nicht vorteilhaft sei, auch die Worttexte (z. B. Kopftitel oder Fußnoten), die auf den Notenseiten erscheinen, von der Notenstecherei ausführen zu lassen. Die den Stechereien zur Verfügung stehenden, vielfach reichlich altmodischen Schrifttypen ergaben kein befriedigendes Bild. Als Lösung bot sich an, die Worttexte solcher Seiten bei einer Druckerei in der Bodoni Antiqua setzen zu lassen und den Notentext dann bei der Herstellung der endgültigen Druckvorlagen durch Montage mit dem Worttext zu verbinden. Dieses Verfahren hat sich bewährt und wird von uns seit langem angewandt. Zwar werden dadurch die Korrekturarbeiten etwas erschwert und weitere Fehlerquellen eröffnet, aber es ergibt sich doch ein ungleich ansprechenderes Gesamtbild.

Wegen des Notenstichs wandte ich mich zunächst an die bekannte Universitätsdruckerei H. Stürtz AG in Würzburg, die Notenstecherei von Format in der Bundesrepublik. Als erste Werke meines Verlags wurden dort 1948 die Sonaten für Klavier von Mozart und die Impromptus und Moments musicaux von Schubert gestochen. Da aber Leipzig den Ruf der traditionellen Buch- und Musikalienstadt

genießt, nahmen wir auch dahin Verbindung auf. So kamen wir mit einer dortigen großen Notenstecherei in geschäftliche Beziehungen. Seit einigen Jahren arbeiten wir ferner mit einem weiteren renommierten Haus in der Bundesrepublik mit besten Ergebnissen zusammen. Seitdem wird an drei Orten für uns gestochen.

Da man ein Unternehmen erfahrungsgemäß nur dann mit Erfolg zu leiten imstande ist, wenn man einen genauen Einblick auch in die Technik der einzelnen Arbeitsgänge gewonnen hat, stattete ich schon bald dem Hause Stürtz in Würzburg mehrere Besuche ab, um mich an Ort und Stelle über das komplizierte Verfahren des Notenschnitts zu unterrichten. Das Ergebnis dieser Besuche hielt ich für so aufschlußreich, daß ich später nicht nur meine Duisburger musikwissenschaftlichen Mitarbeiter, sondern auch die wissenschaftlich tätigen Herren vom Haydn-Institut in Köln und vom Beethoven-Archiv in Bonn, die an den in meinem Verlag erscheinenden Gesamtausgaben der Werke dieser Meister mitwirken, zu solchen Informationsreisen veranlaßte.

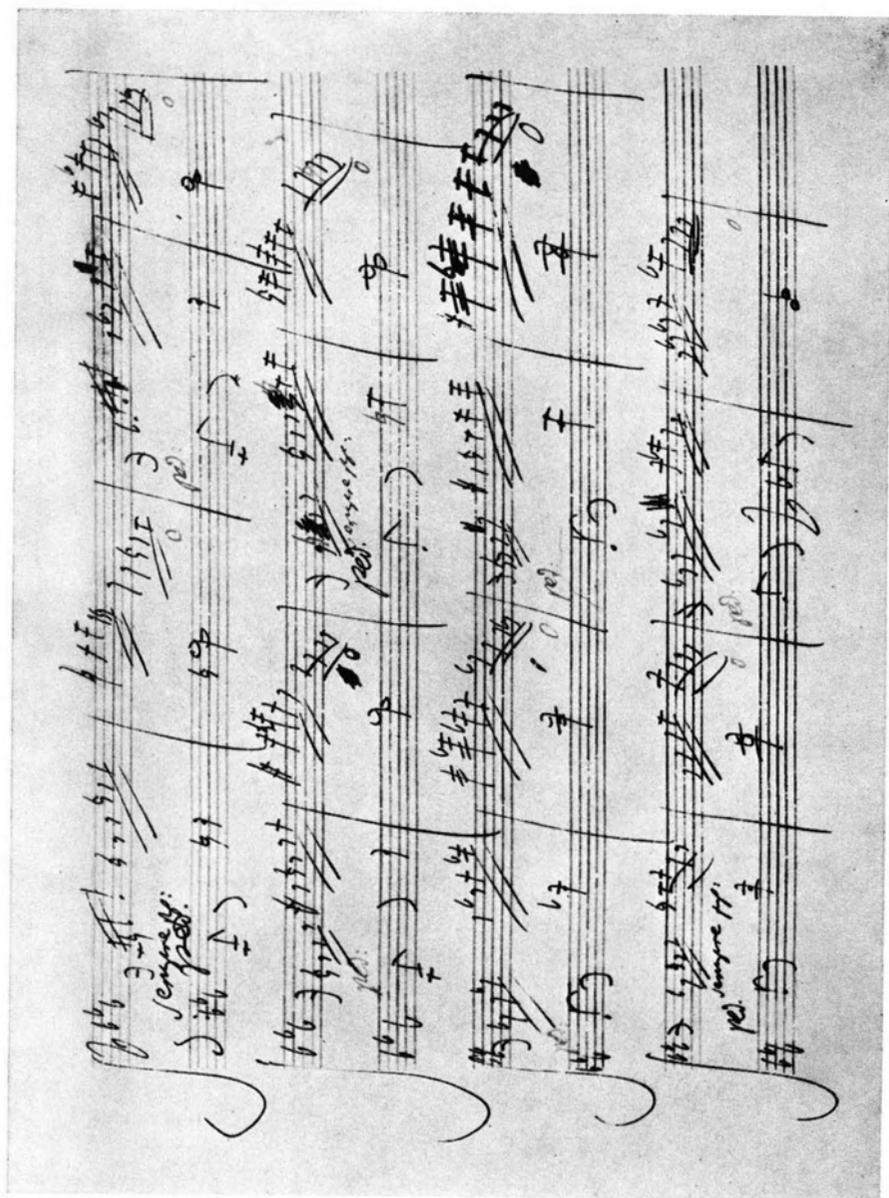
WIE ENTSTEHT EIN NOTENBAND?

Die Herstellung eines Notenheftes vom Manuskript bis zum fertig ausgedruckten Band ist ein vielgliedriger Arbeitsgang, von dem sich der Laie meist keine rechte Vorstellung machen kann. Das bei der Stecherei eingehende Manuskript wird dort zunächst seitenmäßig eingeteilt. Dabei sind einige wichtige Gesichtspunkte zu berücksichtigen. Dazu gehört vor allem, daß möglichst gute Wendestellen gefunden werden müssen, daß heißt das Ende jeder rechten Seite des Notentextes muß so beschaffen sein, daß es dem Spieler möglich ist, mit einer spielfreien Hand die Seite umzuwenden, ohne das Spiel zu unterbrechen. Des weiteren ist darauf zu achten, daß die Gesamtseitenzahl des Bandes durch vier teilbar ist, da jeder Druckbogen sechzehn Seiten umfaßt und der Buchbinder Reste von weniger als einem Viertelbogen (gleich vier Seiten) nicht heften kann. Einzelne Blätter einzukleben ist der Haltbarkeit des Bandes nicht zuträglich. Schließlich ist auch der »Vorspann« (das heißt die Seiten, die für den Titel, das Inhaltsverzeichnis, das Vorwort und dergleichen benötigt werden) zu berücksichtigen. Viele Herausgeber meinen, den »Vor-

spann« erst späterhin abliefern zu können, und, ehe man es sich versieht, ist eine Seite Text zu viel da!

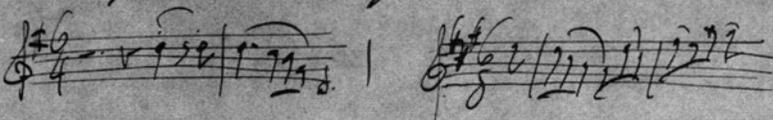
Bereits dieses Frühstadium der Herstellung erfordert laufende Beratungen zwischen dem Verlag und der Notenstecherei, wobei sich manchmal ergötzliche Geschichten ergeben. Als wir zum Beispiel bei einer Neuauflage der Klavierstücke von Beethoven gegen Schluß des Bandes ein kleines Stück herausnahmen, weil an seiner Echtheit Zweifel entstanden waren, fehlte trotz mancher Versuche immer noch etwa eine halbe Seite Notentext, um zu einer durch vier teilbaren Gesamtseitenzahl bei ausgewogener Notenverteilung zu kommen. Ich schrieb deshalb fast mehr im Scherz an Professor Dr. Joseph Schmidt-Görg, den Leiter des Beethoven-Archivs in Bonn, ob er mir nicht mit »einem halben Pfund« Beethoven aushelfen könne. Tatsächlich erhielt ich ein kleines Andante, das zudem bisher noch gar nicht veröffentlicht war, so daß wir nicht nur die Seite füllen, sondern auch noch die Erstveröffentlichung dieses Stücks für uns verbuchen konnten.

Sind alle Probleme der Einteilung, von denen hier nur die wichtigsten erwähnt werden konnten, geklärt, dann kann die eigentliche Stcharbeit, die auch heute noch rein handwerklich ausgeführt wird, beginnen. Notenlinien, Noten, Vorzeichen, Bögen, dynamische Zeichen, kurz alles, was zum Notenbild gehört, wird in Metallplatten eingeschlagen. Dabei werden nur die fünf in gleichen Abständen parallel untereinander laufenden Notenlinien, ein sogenanntes »System«, mit einem »Rastral« genannten Werkzeug gleichzeitig eingeritzt. Für alle übrigen Zeichen gibt es besondere Stempel, die jeder für sich allein in mühseliger Handarbeit spiegelbildlich eingeschlagen werden müssen. Die gerade Stellung der einzelnen Zeichen, der ausgewogene Abstand zwischen ihnen, der nicht zu flache und nicht zu gewölbte Verlauf eines Bogens und seine Dicke, das sind einige der Forderungen, die an ein ausgeglichenes Stichbild gestellt werden müssen und zu deren Erfüllung der Stecher ein großes Maß an Einfühlungsgabe, künstlerischem Sinn, Erfahrung und handwerklicher Geschicklichkeit mitbringen muß. Da ich gerade auf die Vollendung des Stichs und dessen ästhetisch einwandfreie Gestaltung großes Gewicht lege, haben wir durch unsere ständigen hohen Anforderungen und Verbesserungswünsche an der Erziehung einer ganzen Gruppe von Notenstechern mitgewirkt, die heute fast ausnahmslos für Arbeiten meines Verlages eingesetzt werden und einen erheblichen Fortschritt in diesem kunst-



Aus Beethovens Autograph der »Waldstein-Sonate« op. 53, Satz 3, Takte 251–266.
(Mit freundlicher Genehmigung des Beethovenhauses in Bonn) – Siehe S. 11

Zur Erinnerung an dieses gemeinsamen Musizieren



Adolf Busch. 21. II. 1951

Hermann Busch

Willi Busch.

Eintragung des Geigers Adolf Busch und seiner Brüder Hermann Busch und Willi Busch in unser Musiker-Gästebuch in Duisburg vom 21. Februar 1951

Ein Postkartengruß berühmter Musiker aus Zermatt 1960 - Von oben: Professor Schmidt-Görg; Yehudi Menuhin; Pablo Casals; Sándor Végh; Maria Stader

3331 Zermatt mit Matterhorn 4. 9. 60

Der hohe Kunde senden
 die Ihnen herzlichste Grüße -
 Prospekt in bester Ordnung - es
 Montag wird in Bonn.
 unmittelbar H. J. Schmidt-Lay

Alles Gute,

Y. Menuhin

Avec mes féli-
 citations pour la
 nouvelle édition
 de Beethoven!

Pablo Casals

Es ist ein dankbarer Musiker
 für Ihre Arbeit Sándor Végh



 SCHNELL - ZUVERLÄSSIG

Herrn

N. J. Heute

Duisburg

Klöcknerhaus

handwerklichen Gewerbe mit sich gebracht haben. Die so ausgebildeten Mitarbeiter liefern heute die Spitzenleistungen auf diesem Gebiete.

Sobald der Notenschich beendet ist, wird auf die Negativplatten ein grüner Farbauftrag gebracht, so daß von ihnen Positivabzüge – »Grünfahnen« genannt – gemacht werden können, auf denen die Noten und sonstigen Zeichen weiß und der Grund grün erscheinen. Sie werden zusammen mit dem Manuskript an den Verlag geschickt. Vier Sätze Grünfahnen werden hier an die Lektoren verteilt, die nacheinander an Hand der Stichvorlage Korrektur lesen. Einer der Lektoren befaßt sich dabei fast ausschließlich mit dem äußeren Notenbild. Dadurch habe ich den Notenstechereien schon manchen Kummer bereitet, denn diese müssen natürlich darauf achten, daß die Stichplatten nicht durch allzu viele Korrekturen Schaden leiden.

Sind diese ersten Korrekturen gelesen, dann werden alle notwendigen Änderungen in einem Grünfahnenatz zusammengefaßt, und dieser geht an die Stecherei zurück. Daraufhin wird die ganze Prozedur noch einmal mit drei Lektoren wiederholt. Einer von diesen liest dabei nach der Originalquelle (Autograph oder Originalausgabe) Korrektur, wodurch mitunter erneut Fehler im Manuskript zum Vorschein kommen können. Ist das der Fall, so muß unter Umständen auf der Platte eine ganze Stelle von der Rückseite her ausgehämert, auf der Vorderseite geglättet und neu gestochen werden. Das ergibt dann die schmerzlichen, weil nicht nur kostspieligen, sondern auch die Stichplatten strapazierenden »Autorkorrekturen«. Auch eine letzte Durchsicht, die der Herausgeber selbst vornimmt, kann weitere Autorkorrekturen ergeben. Wenn schließlich nach allen diesen Arbeiten das Menschenmögliche getan ist, um einen sauberen Text in ansprechender Form vorzulegen, werden die Grünfahnen mit dem Druckreifvermerk versehen, und die Herstellung kann weiterlaufen. Die Fahnen gehen zum »Ausdrucken« an die Druckerei.

Für die Vervielfältigung wird in der Regel das Offsetverfahren angewandt. Es werden sogenannte Barytabzüge hergestellt. Sie bilden die Reproduktionsgrundlage, von der mit Hilfe der Kamera oder eines Umkopierverfahrens ein Negativ- oder Positivfilm zu erhalten ist. In diesem Stadium der Herstellung werden auch die in völlig getrennten Arbeitsgängen in einer Druckerei hergestellten Worttexte wie Titel, Vorwort, Kopftitel der einzelnen Werke, Fußnoten usw., die natürlich inzwischen ebenfalls mehrere Korrekturgänge durchlaufen haben, in die Vorlagen hineinmontiert. Bei den Fußnoten er-

geben sich Sonderprobleme noch dadurch, daß die dreisprachigen Texte oft nur mühselig in eine ausgewogene äußere Form mit gleichen Textlängen gebracht werden können. Endlich ist es so weit, daß die Maschinenplatten hergestellt und zum Druck gegeben werden können. Den letzten Arbeitsgang bildet schließlich das Aufbinden und Beschneiden der Bände in der Buchbinderei. Damit liegt der fertige Band vor und kann nunmehr zur Auslieferung gelangen.

Ist schon die technische Herstellung ein mühsames und umständliches Verfahren, das große Aufmerksamkeit und die Mitwirkung vieler geschulter Kräfte verlangt, so besteht die noch schwierigere Aufgabe darin, ein zuverlässiges Manuskript herzustellen, das dem Notenstecher als Vorlage dient, die sogenannte »Stichvorlage«. Die Arbeit beginnt damit, die originalen Quellen des betreffenden Werkes festzustellen, ihren derzeitigen Aufenthaltsort ausfindig zu machen und sie dann, meist in der Form von Fotokopien, zu beschaffen. Dieser Tätigkeit widmete sich von Anbeginn an mit Geschick, Initiative und Spürsinn der Leiter meines Münchener Verlagsbüros, Herr Schaefer, der sich dabei, was noch zu erwähnen sein wird, lange Jahre auf den sachverständigen Rat und die Unterstützung des Leiters der Musiksammlung in der Bayerischen Staatsbibliothek in München, Dr. Hans Halm, stützen konnte. Späterhin wirkte zunehmend auch das hauptsächlich zur Erledigung musikwissenschaftlicher Arbeiten eingerichtete weitere Büro in Duisburg auf diesem Arbeitsgebiet mit. Für eine Urtextausgabe bilden die originalen Quellen die wichtigste Voraussetzung. Um sie aufzufinden und zu beschaffen, geht man im allgemeinen von den entsprechenden Katalogen und bibliographischen Verzeichnissen aus, soweit es solche gibt. Aber in den ersten Jahren nach der Gründung des Verlags waren schon derartige Kataloge und Verzeichnisse nur schwer zugänglich. Zumeist mußten und müssen wir alle Unterlagen fotokopieren lassen, um auch für spätere Überprüfungen die Arbeitsgrundlagen in Händen zu haben.

Im Krieg und in den nachfolgenden Jahren ist vieles Quellenmaterial vernichtet worden. Aber auch die erhaltenen Quellen sind häufig nicht leicht greifbar. Es hat eine unübersehbare Fluktuation auf diesem Gebiet eingesetzt. Zum Schutze vor Kriegsschäden wurden in großem Umfang wertvolle Handschriften und Drucke verlagert, oft genug, ohne daß eindeutige Nachweise über die Bestände und ihre

Auslagerungsorte geführt wurden. Die Auslagerungen der Kostbarkeiten aus der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek in Berlin sind ein melancholisch stimmendes Beispiel hierfür. Infolgedessen kehrte vieles, darunter größte Kostbarkeiten, nicht an seinen Ursprungsort zurück, wie zum Beispiel die Eigenschriften der Siebten Sinfonie, des ersten bis dritten Satzes der Neunten Sinfonie und des großen B-dur Klaviertrios op. 97 von Beethoven, Mozarts eigenhändige Partitur der Zauberflöte und so manches andere mehr. Angehörige verschiedener Nationen haben sich bemüht, den Verbleib besonders der nach Schlesien ausgelagerten Bestände zu ermitteln. Eine förmliche Jagd wurde unternommen. Gerüchten, auch wenn sie abenteuerlich klangen, wurde nachgespürt. Die Ergebnisse waren enttäuschend, ein Großteil blieb unauffindbar. Einzelnes kehrte zurück, manches davon fragmentarisch. Daß jedoch auch mehr als zwanzig Jahre nach den Kriegseignissen noch nicht jede Hoffnung begraben werden muß, lehren Erfahrungen neuerer Zeit: hie und da sind unerwartet Gruppen von ausgelagerten Quellenbeständen geschlossen und unversehrt aus der Hand unbekannter Absender an die Bibliotheken zurückgelangt. Die durch Auslagerung verursachte Fluktuation wurde dadurch verstärkt, daß Privatbesitzer unter dem Druck der Verhältnisse ihre Schätze veräußerten. Da die Erwerbenden häufig in der Anonymität blieben, wurden die Besitzverhältnisse noch schwerer durchschaubar.

Die Herbeischaffung der Quellen war und ist also ein mühseliges, von Entdeckerfreuden wie Enttäuschungen gleichermaßen durchsetztes Beginnen. Dank des Entgegenkommens der Bibliotheken und vieler Privatsammler im In- und Auslande konnten wir im Laufe der Jahre ein umfangreiches Quellenmaterial zusammentragen und damit ein Archiv anlegen, das heute über 70000 Blatt in Fotokopien umfaßt. Einige dieser Bibliotheken und Sammler seien hier in dankbarer Gesinnung genannt: die Westdeutsche Bibliothek in Marburg und die Universitätsbibliothek in Tübingen, die lange Jahre hindurch die Bestände der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek in Berlin bewahrt haben, soweit sie erhalten und nicht nach Berlin zurückgekehrt sind; die Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, Berlin (West), die Deutsche Staatsbibliothek in Berlin (Ost), die Bayerische Staatsbibliothek und die Städtische Musikbibliothek in München, die Staats- und Universitätsbibliothek in Hamburg, das Bach-Archiv und die Städtische Musikbibliothek in Leipzig, das Beethoven-Haus

in Bonn, das Robert-Schumann-Haus in Zwickau und das Liszt-Museum in Weimar, die Österreichische Nationalbibliothek, die Gesellschaft der Musikfreunde sowie die Stadtbibliothek in Wien, das Mozarteum in Salzburg, das Britische Museum in London, die Public Library und die Pierpont Morgan Library in New York, die Library of Congress in Washington, die Bibliothèque Nationale in Paris, das Chopin-Institut und die Nationalbibliothek in Warschau, die Staatsbibliotheken in Moskau und Leningrad, die Nationalbibliothek in Budapest die Sammlungen des 1962 verstorbenen Pianisten Alfred Cortot und des inzwischen ebenfalls verstorbenen Dr. Dr. h. c. H. C. Bodmer, Zürich; ferner die Sammlungen von Dr. Dr. h. c. Dr. h. c. A. van Hoboken in Ascona sowie von Koch-Floersheim, ehemals in Aarau (Schweiz), und des verstorbenen Konsuls Otto Taussig in Malmö.

Doch nicht immer zeigen sich die Eigentümer von Handschriften, zumal die privaten, geneigt, den wohlbegründeten Ersuchen um Überlassung von Fotokopien zu entsprechen. Es wäre gewiß nicht uninteressant, diese Haltung einmal psychologisch zu ergründen. Besitzerstolz auf der einen Seite, eine sicher unbegründete Furcht vor Wertminderung ihrer Schätze auf der anderen scheinen häufig Hand in Hand zu gehen mit Mangel an Verständnis für die Bedürfnisse der Wissenschaft, Forschung und Kunst. Da es sich häufig um beträchtliche Vermögenswerte handelt, mögen auch steuerliche Gründe die Ablehnung so mancher Sammler bestimmen. Welche grotesken Formen diese Zurückhaltung mitunter annehmen kann, berichtet der amerikanische Musikwissenschaftler O. E. Albrecht (Verfasser des bedeutsamen »Census of Autograph Music Manuscripts of European Composers in American Libraries«, 1953) in einem spannend geschriebenen Aufsatz (»Erlebnisse und Entdeckungen eines Manuskriptjägers in USA« in der Zeitschrift »Musica« 1948, Heft III, Seite 129). Auf eine an einen berühmten Konzertpianisten, Eigentümer einer Musikautographensammlung, gerichtete Anfrage erhielt er auf Umwegen folgende Antwort: »Der Sekretär von Herrn X beauftragt mich, Ihnen mitzuteilen, daß Herr X in seinen verschiedenen Wohnsitzen im In- und Ausland so viele wichtige Manuskripte besitzt, daß er gänzlich außerstande ist, Ihnen die erbetene Liste zukommen zu lassen.« Auch der Leiter meines Münchener Büros weiß manche pikante Einzelheit von seinen Quellenjagden zu berichten. So aufgeschlossen und bereitwillig manche Sammler den an sie gerichteten Wünschen entgegenkommen und so erfreulich es ist, wenn gelegent-

lich Autographenbesitzer, von denen man nichts wußte, sogar selber ihren Besitz zur Kenntnis geben, so schwer ist auf der anderen Seite eine Haltung zu verstehen, die sich darin gefällt, die Originale von Kunstwerken mit Ewigkeitswert in den Stahlschrank zu sperren.

Auch ich könnte hier viele Seiten mit der Wiedergabe von Erlebnissen füllen, die wir bei unserer Nachforschung und Jagd nach allen möglichen Quellen gehabt haben. Ich will mich darauf beschränken, von einer nicht alltäglichen Begebenheit zu erzählen, die sich einmal mit einem Schubert-Autograph zutrug. Als ich bald nach dem Kriege zum erstenmal wieder in Zürich war und den Antiquar August Laube besuchte, zeigte er mir allerlei interessante Autographen und alte Ausgaben. Dabei stieß er auf eine Komposition von Schubert, die er schon auf die Seite legen wollte, weil sie nur ein Fragment darstellte und deshalb, wie er meinte, für mich nicht interessant sei. Ich ließ mir die Handschrift aber doch zeigen, und siehe da, es war die erste der berühmten drei Sonatinen von Schubert für Violine und Klavier op. 137. Der erste und zweite Satz waren vollständig, vom dritten Satz war nur etwa das erste Drittel vorhanden. Da ich zu dieser Zeit gerade selbst mit der Herausgabe dieses Werkes beschäftigt war, interessierte mich diese Eigenschrift natürlich in hohem Maße. Sofort besorgte ich mir in der Stadt eine gedruckte Ausgabe und setzte mich, was mir Herr Laube freundlicherweise ermöglichte, zwei Abende lang in sein Kontor, um die gedruckte Ausgabe nach dem Autograph zu korrigieren. Der Zufall wollte es, daß ich sogar eine als »Urtext« bezeichnete Ausgabe erwischte hatte – die Abweichungen vom Original waren aber trotzdem überraschend groß!

Als ich einige Monate später erstmals nach dem Kriege nach New York kam, hatte ich bei einem dortigen Antiquar ziemlich genau das gleiche Erlebnis. Bei ihm fand ich die letzten zwei Drittel des dritten Satzes dieser Sonatine. Auch hier nahm ich sofort einen genauen Vergleich vor, so daß unsere Ausgabe dieser Sonatine sich auf ein vollständiges Autograph als Quelle stützen konnte. Damals riet ich beiden Händlern, ihre Autographe dem Schubert-Sammler Otto Taussig in Malmö anzubieten. Dieser hat dann auch tatsächlich das Stück aus New York erworben, warum nicht auch das aus der Schweiz, weiß ich nicht.

Eine wichtige Hilfe in unserer Arbeit stellten, wie schon erwähnt, die Auskünfte über Quellen und deren Bedeutung dar, die uns Dr. Hans *Halm*, der bis 1963 Leiter der Musiksammlung der Bayerischen

Staatsbibliothek in München war, immer wieder erteilt hat. Darüber hinaus war mir gerade in den ersten Jahren meiner Verlagstätigkeit, in denen sich dem Neuling auf diesem Gebiet laufend ungewohnte Probleme stellten, sein stets bereitwillig gegebener Rat von unschätzbarem Wert. Die Beziehungen zu ihm wurden noch dadurch vertieft, daß er die schwierige und entsagungsvolle Aufgabe übernahm, die durch den Tod von Georg Kinsky unterbrochene Arbeit an dem Standardwerk der Beethoven-Bibliographie, dem »Thematisch-Bibliographischen Verzeichnis aller vollendeten Werke Ludwig van Beethovens« fortzusetzen und zu vollenden. Dr. Halms früher Tod 1965 bedeutete auch für meinen Verlag einen fühlbaren Verlust.

Über ein Jahrzehnt intensiver wissenschaftlicher Arbeit hatte Georg *Kinsky* darauf verwandt, mit diesem Beethoven-Katalog sein Lebenswerk zu einem krönenden Abschluß zu bringen, als kurz vor der Vollendung Kriegseinwirkung und Verfolgung durch das damalige System ihn um die Früchte seiner Arbeit brachten. Zum Glück hatte er aber nicht lange vor der Katastrophe auf Anraten Dr. Halms eine Durchschrift seines Manuskripts der Bayerischen Staatsbibliothek zu treuen Händen übergeben. Es bedurfte dennoch eindringlicher Ermutigungen, nach Kriegsende den Gelehrten, der sämtliche Unterlagen seiner Arbeit verloren hatte, dazu zu überreden, daß er wenigstens den Versuch unternahm, sein Werk doch noch zum Abschluß zu bringen. Auch sonst schienen in jener harten Zeit die Schwierigkeiten, die sich der Herausgabe eines so umfangreichen und kostspieligen Werkes entgegenstellten, kaum überwindlich. Mich faszinierte aber diese überaus bedeutsame Sache sofort, und so erklärte ich mich bereit, das Buch in meinen Verlag zu übernehmen. Georg Kinsky betrieb nunmehr die Weiterarbeit mit Eifer, doch ereilte ihn mitten in diesem Bemühen der Tod. Hier war es nun Dr. Halm, der in die Bresche sprang und das Werk zum Abschluß brachte. Das war eine besonders mühevolle Arbeit, weil aus den hinterlassenen Unterlagen nicht hervorging, welche Abschnitte Kinsky bereits für druckreif und welche er noch der Überarbeitung und Ergänzung für bedürftig hielt.

Mit diesem Verzeichnis von Kinsky-Halm, das für die Beethoven-Forschung darstellt, was das Köchel-Verzeichnis für Mozart bedeutet, tat der Verlag den ersten größeren Schritt auf dem Gebiete der Herausgabe von Büchern. Sogleich nach Erscheinen ging es in alle Welt.

Für einen Teil der durch den letzten Krieg vernichteten und damit für die Forschung unwiederbringlich verlorenen wertvollen Quellen

bieten heute die in Vorkriegszeiten angelegten Mikrofilmsammlungen mancher Institute einen guten, wenn auch nicht vollgültigen Ersatz. Daraus zog mein Münchener Mitarbeiter Schaefer die Folgerung, stets selbst zu fotografieren, wann immer nur an wichtiges Material heranzukommen war. Hierbei zeigte es sich, daß die Eigentümer manchmal selbst nicht genau wußten, was sie unter Nebensächlichem oft an Schätzen besaßen. Auf Umwegen hatte er einmal den in Basel lebenden Besitzer einer von Beethoven teilweise selbst korrigierten Abschrift der Kreutzer-Sonate für Klavier und Violine op. 47 ausfindig gemacht. Wie oft in ähnlichen Fällen, wurde zunächst abgestritten, daß überhaupt etwas vorhanden sei. Erst beim dritten Besuch begann das Eis zu schmelzen. Der Besitzer willigte ein, ein Paket vom Speicher zu holen, um zu zeigen, daß sich darin jedenfalls nur Unwichtiges befinde. Obenauf in diesem Paket kam prompt die erwähnte Abschrift zutage. Verschiedene Anzeichen sprechen dafür, daß sie als Stichvorlage für die Originalausgabe gedient hat.

Mozarts Sonatensatz in g-moll KV 312 gehörte nach dem Köchel-Verzeichnis von 1936 dem Juristen Professor Dr. Wach in Leipzig. In den fünfziger Jahren hat sich das Autograph noch im Besitz einer Nachfahrin von Dr. Wach befunden. Der unermüdliche Herr Schaefer machte diese Dame als Inhaberin eines Berghofs am Fuße der Jungfrau ausfindig und reiste, obwohl ihm schriftlich wiederholt beteuert worden war, daß keine Musikalien vorhanden seien, dorthin. Es wurde ihm aber dann doch ein in Leder gebundener Band vorgelegt, in dem mehrere Autographen enthalten waren: der erwähnte Sonatensatz von Mozart, eine Ecossaise von Beethoven, eine kleine Komposition von Haydn und einige Choralbearbeitungen von Bach. Wie bei dieser Gelegenheit erzählt wurde, soll ein Vorfahre der damaligen Besitzerin dieses Album seiner Braut zur Verlobung geschenkt haben. Inzwischen hat es offenbar seinen Eigentümer gewechselt. Es ist aber fraglich, ob es insgesamt in anderen Besitz übergegangen oder ob es in seine Einzelteile zerlegt worden ist und die Kompositionen der einzelnen Meister dann an verschiedene neue Besitzer gelangt sind.

Manchmal tauchen Quellen nur für kurze Zeit auf, um dann wieder im Dunkel zu verschwinden. Die näheren Umstände würden nicht selten einem Kriminalroman Ehre machen. So wollte ein Autographenbesitzer, dem Herrn Schaefers Verhalten bei der Suche nach verborgen gehaltenen Schätzen wohl etwas aufdringlich erschien, den ungebetenen Gast mit Hunden verjagen lassen. Auch die Dame des

Hauses wollte ihn nicht bei sich, sondern allenfalls in einem Café sprechen. Schließlich kam es doch noch zur Vereinbarung eines Treffens. Dabei tauchten unerwartet einige bedeutsame Eigenschriften berühmter Komponisten auf, die dann in einem Schuppen zwischen Kürbissen und Rüben fotografiert werden durften. Ihr jetziger Verbleib ist schon wieder unbekannt. Ein Satz einer Mozart-Komposition wurde sogar irgendwo unter Umständen fotografiert, die hier aus Diskretionsgründen nicht näher geschildert werden können.

Abenteuerlich war auch die Entdeckung einer wichtigen Abschrift der c-moll-Klaversonate von Mozart KV 457. Die große Bedeutung dieser Quelle wird im Köchel-Verzeichnis besonders hervorgehoben. Sie war 1932 durch den Antiquar Heck in Wien verkauft worden. Irgendwie hatten wir in Erfahrung gebracht, daß das Manuskript nach Spanien gegangen war. Dort stellte sich heraus, daß es gerade in den Tagen unserer Nachforschung an ein Auktionshaus in London weitergegeben worden war. Durch schnelle Einschaltung eines Londoner Vertreters der Firma Klöckner gelang es dann, vor der Versteigerung diese Abschrift noch rasch zu fotografieren. Jetzt ist der Verbleib auch dieser Quelle wieder unbekannt. Klöckner-Leute haben sich bei solchen Gelegenheiten übrigens schon öfters eingeschaltet und dabei kaufmännische und diplomatische Fähigkeiten auch außerhalb ihres eigentlichen Geschäftszweiges bewiesen. Ihrer Bewährung auch auf musikischem Gebiete sei hier ein Denkmal gesetzt.

Als wir die Violinsonaten von Mozart vorbereiteten und uns dabei die Eigenschrift von KV 454 fehlte, mußte ich einen musikwissenschaftlichen Mitarbeiter 1954 zur Durchführung eines Textvergleichs nach Stockholm entsenden, weil der betreffende schwedische Sammler grundsätzlich keine Fotokopien seines Quellenmaterials abgibt und nur die Erlaubnis erteilt, es in seinem Hause unter seiner Aufsicht einzusehen. Die Erwähnung dieser Einzelheit mag hier als Beispiel dafür stehen, wie ernst ich es mit der wissenschaftlichen Vorbereitung unserer Ausgaben nehme.

Mitte der fünfziger Jahre wurde in Duisburg das schon erwähnte weitere Verlagsbüro eingerichtet. Seine Leitung übertrug ich Dr. Ewald *Zimmermann*, der schon seit Anfang 1953 in Bonn für den Verlag gearbeitet hatte. Er ist aus dem Seminar von Professor Dr. Joseph Schmidt-Görg, dem inzwischen emeritierten Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Bonn, hervorgegangen und hat sich in mittlerweile zwanzigjähriger Tätigkeit um den Verlag sehr verdient

gemacht. Die große Umsicht und Sorgfalt seiner quellenkritischen Arbeit habe ich hoch schätzen gelernt.

Zu Professor *Schmidt-Görg*, der neben seiner akademischen Tätigkeit seine Arbeitskraft vor allem dem unter seiner Leitung stehenden Bonner Beethoven-Archiv widmet, war ich schon frühzeitig in enge Verbindung getreten. Er hat in jahrzehntelanger selbstloser Arbeit dieses Institut zu einer der bedeutendsten Sammel- und Forschungsstätte entwickelt, die sich mit der Persönlichkeit und dem Werk des Komponisten befaßt. Nahezu das gesamte Schrifttum der Welt über Beethoven ist dort zusammengetragen worden. Der schon eindrucksvolle ursprüngliche Bestand an Eigenschriften, Abschriften, Originalausgaben, Frühdrucken, Skizzen, Briefen usw. wurde vor mehreren Jahren noch beträchtlich erweitert, als der Schweizer Beethoven-Sammler Dr. Dr. h. c. H. C. *Bodmer* in einer Großmütigkeit, die ihresgleichen sucht, dem Archiv seine unschätzbare Sammlung vermachte. Mit der Verfügung über ein solches Material sind jetzt in Bonn die denkbar besten Arbeitsmöglichkeiten für die Beethoven-Forschung gegeben. *Bodmer* war im Gegensatz zu manchen anderen Sammlern ein Mann von vornehmer und aufgeschlossener Gesinnung. Ich habe ihn in seinem Züricher Haus besucht, seine Schätze dort in Händen gehalten und an Beethovens Schreibtisch gesessen – auf eine Beethovensche Inspiration dabei leider vergeblich wartend!

Ergaben sich bei der Vorbereitung unserer Beethoven-Ausgaben vor allem aus der oft so schwer entzifferbaren Schrift des Komponisten irgendwelche Probleme, so befaßte sich damit, wann immer ich ihn darum ersuchte – und das war nicht selten –, stets bereitwillig Professor *Schmidt-Görg* in Bonn. Aus seiner großen Sachkenntnis, seinem Einfallsreichtum und unter Ausnutzung des umfassenden, ihm zur Verfügung stehenden wissenschaftlichen Apparats, vor allem auch des umfangreichen Skizzenmaterials im Bonner Beethoven-Archiv, konnte er fast immer überzeugende Lösungen finden. Unsere Verlagsarbeit hat diesem überragenden Beethoven-Kenner und sympathischen Menschen viel zu verdanken. Ganz unprofessoral wußte er auch häufig die Atmosphäre strenger Wissenschaftlichkeit auf heitere Weise aufzulockern. Nach einem langen gemeinsamen Arbeitsvormittag bei ihm im Beethoven-Archiv, bei dem auch seine langjährige Assistentin, Frau Dr. *Dagmar von Busch*, damals noch Fräulein Dr. *Weise*, anwesend war, gingen wir anschließend zu dritt in ein Restaurant zum Mittagessen. Während der Unterhaltung kam mir der Einfall, an die

beiden die Frage zu richten, was sie wohl von Beethoven wissen wollten, wenn er jetzt hier erschiene und jeder von uns ihm *eine* Frage stellen dürfe. Fräulein Dr. Weise, die gerade mit der Herausgabe der Skizzen von Beethoven beschäftigt war, wollte darüber etwas erfahren. Ich wünschte mir eine Beantwortung der Frage, ob der Meister an der berühmten Stelle im ersten Satz der Hammerklaviersonate op. 106 (siehe dazu im weiteren auch Seite 51) *ais* oder *a* gespielt haben wollte. Schmidt-Görg aber traf mit seiner Frage ins Schwarze: Wer war die »Unsterbliche Geliebte«?

Durch jahrelange, eingehende Beschäftigung mit den Werken der großen Klassiker wurden wir auf dem Gebiete der Klavier- und Kammermusik allmählich zu besonderen Kennern von Handschriften und sonstigen Quellen. Das kommt natürlich der Arbeit an allen neuen sowie auch an den früheren Ausgaben bei Neuauflagen zugute. Stößt man auf eine problematische Stelle, so erinnert man sich oft, einer ähnlichen Frage schon einmal begegnet zu sein, und wird dadurch häufig auf den Weg zu einer Lösung geführt. Nicht selten war es mir dank eines guten Gedächtnisses möglich, meine Mitarbeiter dadurch zu verblüffen, daß ich beim Auftreten eines derartigen Problems einen anderen Band des betreffenden Komponisten aufschlug und bei einem ganz anderen Werk desselben Meisters auf das Vorliegen des gleichen Problems verweisen konnte. Als ich einmal mit dem Pianisten Rudolf Serkin über die Bedeutung und Ausführung eines etwas ungewöhnlichen Verzierungszeichens in der ersten Violinsonate von Beethoven (letzter Satz, Klavier, Takte 4 und 130) sprach – es handelte sich um eine Kombination von Praller- und Doppelschlagzeichen ✂ –, konnte ich ihn – ein Beispiel solcher Art – auf einen gleichen, auch ihm bekannten Fall im ersten Satz (Takte 17 und 76) der Fis-dur-Klaviersonate op. 78 des Komponisten hinweisen, in dem sich dasselbe Zeichen, wenn auch in umgekehrter Anordnung, findet.

Weil mein lebhaftes Interesse auch solchen Einzelfragen gilt, halte ich zu meinem Duisburger Büro ständig enge Verbindung und finde so die Möglichkeit, selbst in die Lösung auftretender Fragen einzugreifen. Freilich bedeutet das neben meinen hauptberuflichen Verpflichtungen eine mitunter kaum noch zu bewältigende Belastung. So müssen dauernd Wochenenden, Nachtstunden und Urlaubszeiten herangezogen werden.

In den ersten Jahren umfaßten die Aufgaben des Duisburger Büros in der Hauptsache zwei große Tätigkeitsgebiete. Einmal bedurfte es einer Koordinierung der Arbeiten an den von verschiedenen Herausgebern vorbereiteten Bänden. Alle eingegangenen Manuskripte wurden auf Zuverlässigkeit und Konsequenz der angewandten Verfahren überprüft, Unstimmigkeiten im Meinungs austausch mit den Herausgebern oder durch Hinzuziehung von besonderen Kennern bereinigt. Bei der Stichtarbeit wurden die verschiedenen Korrekturgänge überwacht; bei den technischen Vorbereitungen der Bandherstellung ergab sich eine enge Zusammenarbeit mit dem Münchener Büro.

Zum anderen verlangten die schon erschienenen Bände eine ständige Überprüfung für Neuauflagen. Da uns die Welt anfangs noch weitgehend verschlossen und damit auch der Zugang zu manchen Quellen versperrt war, während die Wissenschaft, besonders im Ausland, nicht stillstand, wurde manchmal erst nach dem Erscheinen eines Notenbandes eine bis dahin unbekannte Quelle verfügbar, oder es wurden durch wissenschaftliche Untersuchungen neue Gesichtspunkte gewonnen. Und natürlich haben auch wir selbst bei unserer Arbeit viel gelernt und immer wieder dazugelernt! Was sich aus eigener Tätigkeit oder aus den Untersuchungen der Musikforscher ergab, mußte laufend ausgewertet werden, damit die Ausgaben dem jeweils neuesten Stand der Forschung entsprachen.

Weitere Aufgaben erwachsen daraus, daß infolge der Zielsetzung meiner Verlagsarbeit zahlreiche textliche Abweichungen gegenüber den eingebürgerten Lesarten älterer Ausgaben auftreten. Das führt nicht selten zu Anfragen von Benutzern unserer Ausgaben und zur Erörterung strittiger Probleme, die uns häufig Anregungen zu noch weiteren Verbesserungen geben. So hat der bedeutende Wiener Pianist Paul *Badura-Skoda*, der schon seit vielen Jahren ein besonders reges Interesse an der Arbeit des Verlages bekundet, mir bei aller Eigenwilligkeit seiner Interpretationen schon manche wertvolle und von uns dankbar aufgenommene Anregung vermittelt. Er treibt – erstaunlich für einen zeitlich so in Anspruch genommenen reisenden Künstler – gemeinsam mit seiner durch musikwissenschaftliche Vorbildung wie durch persönlichen Charme gleichermaßen ausgezeichneten Gattin Dr. Eva *Badura-Skoda* laufend selbständige Quellenstudien. In Einzelfragen habe ich mich, unabhängig von der musikwissenschaftlichen Seite der Arbeit, auch immer wieder mit der Bitte

um ihren künstlerischen Rat an mir bekannte und zum Teil befreundete ausübende Künstler wie Adolf Busch, Edwin Fischer, Rudolf Serkin, Mieczyslaw Horszowski, Yehudi Menuhin, Wolfgang Schneiderhan, Felix Galimir und so manche andere gewandt. Auch der Professor für Musikwissenschaft an der Columbia University in New York, Paul Henry Lang, hat mir nicht selten wertvollen Rat und Hinweise gegeben.

Unser Verlagskatalog umfaßt mittlerweile (mit Einschluß der Einzelausgaben) rund 250 Notentitel. Wir hätten ohne weiteres eine weit größere Zahl herausbringen können, hätten wir uns nicht mit großem Aufwand an Zeit und Arbeitskraft um jede einzelne Neuausgabe und ebenso um die Vervollkommnung unserer schon erschienenen Ausgaben immer wieder von neuem bemüht, statt sie, wie es wohl sonst zumeist geschieht, nach dem ersten Erscheinen einfach unverändert nachzudrucken. Ein solches Verfahren, das sich ja nach Belieben über lange Zeiten fortsetzen läßt und außerordentlich viel Mühe und Kosten spart, halte ich mit unserem immer empfindlicher werdenden wissenschaftlichen Gewissen nicht für vereinbar. Gerade die ersten Nachdrucke fast jedes Werkes erfordern, wie ich meine, stets eine erneute Revision anhand der Quellen. Jeder von außen kommenden Anregung, für die wir stets dankbar sind, wird dabei sorgfältig nachgegangen. Oft macht eine Neuauflage noch einmal beinahe ebensoviel Mühe wie die erste Ausgabe.

Es war mir von Anfang an klar, daß der Zweck einer Urtextausgabe darin liegen muß, den Musikfreunden die Werke unserer Meister in unverfälschter Form darzubieten, soweit menschliches Vermögen dazu imstande ist. In ihrer Vorstellung soll sich nicht ein von irgendeinem Herausgeber vorgeformtes Bild festsetzen; statt dessen müssen sie die Möglichkeit erhalten, durch das Werk ein selbständiges, unmittelbares Verhältnis zu dem Komponisten zu finden. Der anzusprechende Personenkreis setzt sich aber nur zum geringsten Teil aus fertigen Musikern zusammen, die das Rüstzeug zu selbständiger Arbeit schon besitzen. Der weitaus größere Teil umfaßt Studierende und Liebhaber, die der spieltechnischen Anregungen bedürfen, wenn sie aus einem Urtext spielen. Um gerade diesen Personenkreis zu erfassen und ihn an die Urgestalt der Werke heranzuführen, erwies es sich als unerlässlich, dem Spieler solche Hilfsmittel in Form von Fingersatzvorschlägen und, bei Werken für Streicher, von Strichbezeichnungen an die Hand zu geben. Denn ohne solche Vorschläge würde

man Urtextausgaben eben nur für die paar hundert fertigen Musiker in aller Welt, die derartiger Hilfen nicht bedürfen, benutzbar machen, während sich die Vielzahl aller sonstigen Musikbessenen auf die bisher üblichen Bearbeitungsausgaben angewiesen sähe, die den originalen Text als solchen mehr oder weniger verdecken. Ich habe deshalb an der Beifügung von Vorschlägen für Fingersatz und Strich festgehalten.

Darüber kam es in der Anfangszeit meiner Verlagstätigkeit zu Auseinandersetzungen mit einem anderen Verlag, der mir wegen eben dieser Beifügungen das Recht streitig machen wollte, meine Ausgaben als »Urtexte« zu bezeichnen. Die Angriffe konnten jedoch verhältnismäßig leicht abgewehrt werden, zumal da in unseren Ausgaben an deutlich sichtbarer Stelle auf solche Hinzufügungen, die keine Änderungen des Notentextes bewirken, ausdrücklich hingewiesen wird. Der Verlag ging eher gestärkt aus diesen Auseinandersetzungen hervor. Im übrigen nahmen wir, um Mißverständnisse auszuschließen, die Gewohnheit an, die lapidare Bezeichnung »Urtext« im Innentitel durch eine je nach der Quellenlage mehr oder weniger umfassende, genauere Angabe zu verdeutlichen und etwa zu sagen: »Nach Handschriften, alten Abschriften und Erstausgaben herausgegeben von . . .«

Über das Problem und die Bedeutung der Urtextausgaben legte ich meine Ansichten in einem Aufsatz »Über die Herausgabe von Urtexten« nieder, der in der Zeitschrift »Musica« (1954, Heft 9) erschien. Unter dem Titel »Editing Urtext Editions« wurde diese Abhandlung im selben Jahr in »The Canon, Australian Journal of Music«, Band 7 Nr. 10, in Melbourne (Australien) abgedruckt. Sie erschien dann auch noch in »Violin and Violinists Magazine«, Band 16 Nr. 2, im Frühjahr 1955 in den USA. Später wurde von den Musikwissenschaftlern Dr. Georg Feder und Dr. Hubert Unverricht erstmalig der Versuch unternommen, in einem größer angelegten Aufsatz in der »Musikforschung«, Jahrgang 12, 1959, Seite 432ff, den etwas schillernden Begriff des Urtextes genauer zu umreißen und wissenschaftlich zu durchleuchten.

Nicht unerwähnt kann in diesem Zusammenhang freilich bleiben, daß neuerdings ein gewisser Mißbrauch mit der Bezeichnung »Urtext« getrieben wird, indem sie oft älteren Ausgaben beigelegt wird, obwohl die Voraussetzungen dazu fehlen. Manchmal geht dieser Mißbrauch auch eigenartige Wege. Die Bezeichnung »Nach dem Urtext« wird in einer Weise gebraucht, als ob nicht auch das »Dreimäderl-

haus« nach dem Urtext von Schubert zusammengestellt worden wäre. Geradezu skurril muß ein neuer Einfall anmuten, Ausgaben die Etikette »Reintext« aufzudrücken. Dem »Jäger« soll dadurch offenbar ein wertvolles »Wild« streitig gemacht werden, wobei man sich nur fragen kann, warum dies nicht auf die waidgerechte Art und Weise geschieht, eben wirkliche Urtextausgaben herzustellen.

Mozarts Klaviersonaten, Schuberts Impromptus und Moments musicaux sowie die Sonatinen für Violine und Klavier op. 137 erschienen als erste Verlagswerke bereits 1949. Die Herausgabe der Sonatinen Schuberts habe ich selbst besorgt und auch den Fingersatz fürs Klavier beigesteuert. In gleicher Weise habe ich bald danach auch selbst die beiden Cellosonaten von Brahms herausgegeben. Für die Strichbezeichnungen und den Fingersatz der Violinstimme von Schuberts Sonatinen hatte ich mir, wie dann später auch für Klavier-Violin-Sonaten von Mozart, Weber und Brahms, die Mitwirkung des ausgezeichneten Ersten Konzertmeisters des Duisburger Städtischen Orchesters, Karl Röbrig, gesichert. Die Fingersatzbearbeitung fast aller Klavierwerke, die im ersten Jahrzehnt des Bestehens meines Verlages erschienen sind, übernahm mein alter Lehrer, Professor Walther Lampe in München-Salzburg, der durch eine große Konzertpraxis und durch lebenslange pädagogische Erfahrungen besondere Voraussetzungen dafür mitbrachte und die Aufgabe mit pianistischem Einfallsreichtum erfüllte. Als mit Rücksicht auf das hohe Alter Lampes seine Mitarbeit an den Verlagsausgaben allmählich auslief, betraute ich mit der Aufgabe, praktikable Fingersätze zu finden, zunehmend den Professor für Klavierspiel an der Nordwestdeutschen Musikakademie in Detmold, Hans-Martin Theopold, dessen einfühlsame Art bei der Lösung der ihm gestellten Aufgaben ihn zu einem sehr geschätzten Mitarbeiter gemacht hat.

Schon bald nach Aufnahme meiner Verlagstätigkeit bewährte es sich, mit der nach philologischen Kriterien durchzuführenden Revisionsarbeit einen Musikwissenschaftler, mit der Einrichtung zum praktischen Gebrauch, das heißt für die Fingersatz- und Strichbezeichnungen, einen Praktiker zu betrauen. Dieses Verfahren wurde mit wenigen Ausnahmen bis heute beibehalten. Der Kreis der freien Mitarbeiter, die hierfür verpflichtet wurden, vergrößerte sich im Laufe der Jahre ständig. Ihre Zahl ist durch die dauernde Erweiterung des Verlagsprogramms mittlerweile so angewachsen, daß es heute

unmöglich erscheint, sie alle hier namentlich aufzuführen. Einzelne besonders zu nennen, würde mir unbillig erscheinen, weil dann zahlreiche andere, gleichermaßen erwähnenswerte Mitarbeiter ungenannt bleiben müßten.

Im weiteren Verlauf der Verlagsarbeit bin ich dann mehr und mehr dazu übergegangen, neue Ausgaben in eigener Regie herauszubringen. So wurden die Vierhändigen Klavierwerke und die Klaviervariationen von Mozart im eigenen Hause bearbeitet und veröffentlicht. Eine bedeutungsvolle Aufgabe, die Herausgabe sämtlicher Klavierwerke von Chopin, von der noch die Rede sein wird, haben wir in Angriff genommen. Weitere Neuausgaben solcher Art sind in Vorbereitung.

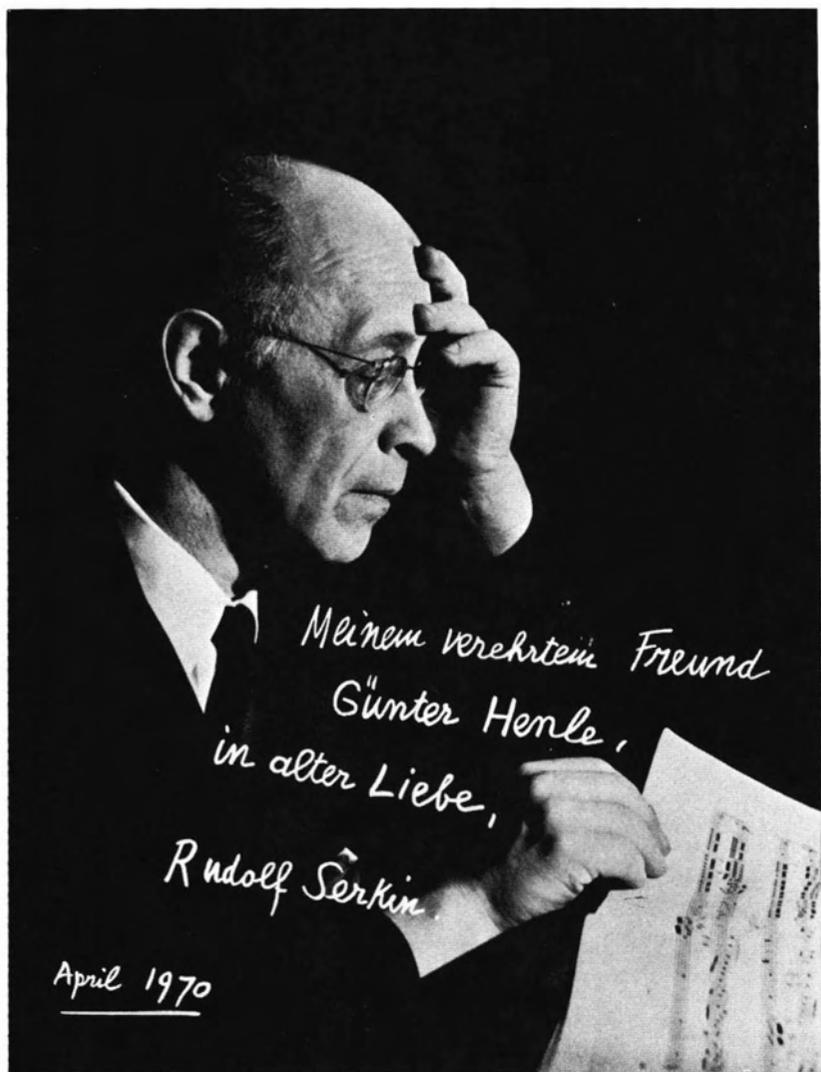
Durch jahrelange intensive Beschäftigung mit den Handschriften unserer Meister, mit Abschriften, Originalausgaben, Frühdrucken usw. haben wir einen reichen Schatz an besonderen Erfahrungen sammeln können, der nicht leicht einem Wissenschaftler, mag er als solcher noch so bedeutend sein, zur Verfügung stehen kann. Dadurch sind wir mit einer Vielfalt von Fragen, oft mehr schreibtechnischer Art, wie z. B. der Stellung von dynamischen Zeichen, der Längen von Artikulations- und Phrasierungsbögen, dann der Behandlung von Parallelstellen und so manchem anderen mehr, was nicht aus Büchern oder in Hörsälen zu erlernen ist, aber doch zum unerläßlichen Rüstzeug eines Herausgebers gehört, im Laufe der Zeit sehr vertraut geworden. Um diese Erfahrungen und Erkenntnisse nutzbar zu machen, müssen wir deshalb auch die von auswärtigen Herausgebern bearbeiteten Bände bei uns immer noch einmal einer gründlichen Durchsicht unterziehen. Das bedeutet manchmal beinahe ebensoviel Arbeit, als wenn wir den betreffenden Band in eigener Verantwortung bearbeitet hätten.

So war es bis heute möglich, aus der Zeit etwa von Bach bis Brahms die Klaviermusik unserer bedeutendsten Meister zum großen Teil und auch in beträchtlichem Umfang Kammermusik in Urtextform herauszubringen, ohne daß damit das Programm bereits erschöpft wäre. Denn immer noch gibt es eine Vielzahl von Werken, nicht nur der großen Komponisten, die der Erschließung in ihrer originalen Gestalt harren. Um eine Erweiterung und Vervollständigung unserer Edition werde ich mich daher auch künftighin bemühen.

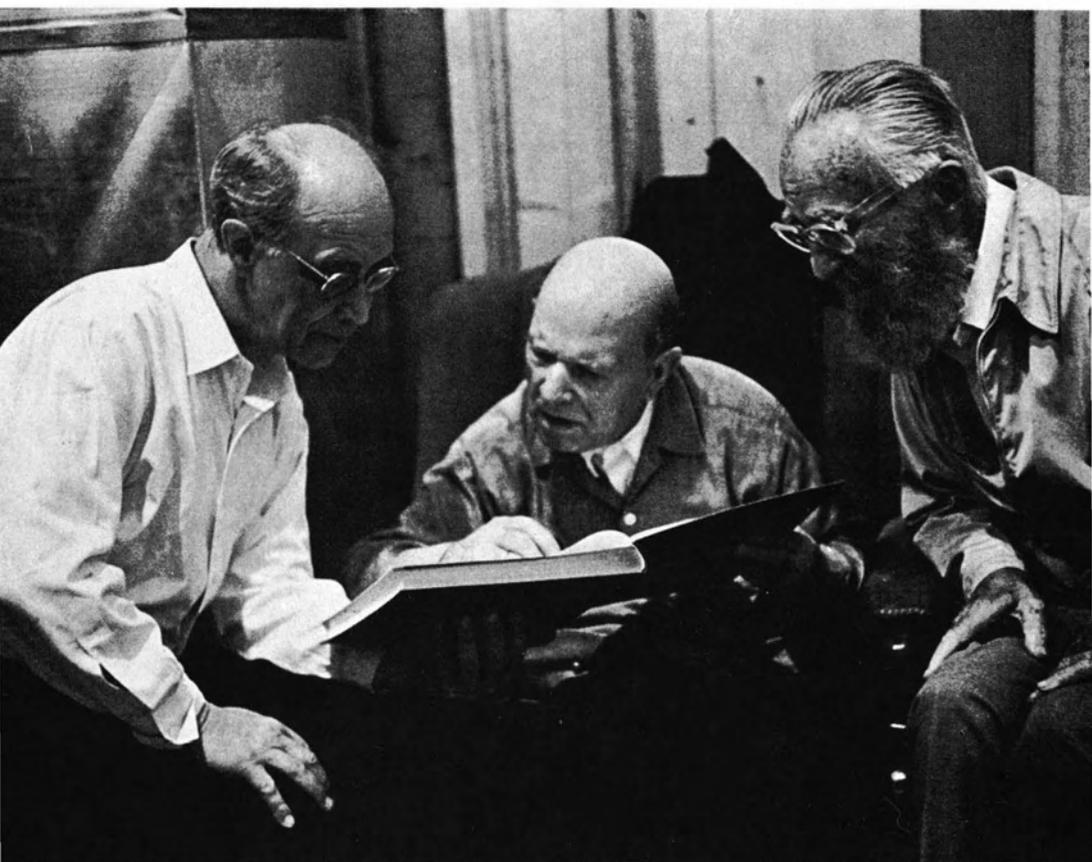
Im Laufe der Jahre, in denen sich nach dem ersten Anlauf meine Verlagsarbeit immer mehr ausdehnte, trat mit dem Wiedererwachen geistigen Lebens nach den schweren Kriegsjahren die offensichtliche Notwendigkeit zutage, die Werke unserer großen Meister der Musik in neuen Gesamtausgaben herauszugeben. Dafür war ein wirkliches Bedürfnis vorhanden, da solche Ausgaben teilweise schon über hundert Jahre alt und infolge des inzwischen verfügbar gewordenen neuen Quellenmaterials und der modernen Methoden der Quellenkritik völlig überholt sind. Es kam hinzu, daß für manche Komponisten Gesamtausgaben überhaupt noch nicht zustande gekommen waren. Die Reihe dieser Stiefkinder wird von keinem geringeren als Joseph Haydn angeführt, was bei einem Vergleich mit der Literatur etwa so wäre, wie wenn es noch keine Gesamtausgabe der Werke Schillers gäbe. Zweimal war im Falle Haydn ein entsprechender Anlauf genommen worden; jedoch kamen beide Versuche nicht über ein paar Bände hinaus.

Um diesem wirklichen musikalischen Notstand abzuhelpfen, gründeten wir 1955 das »Joseph Haydn-Institut« in Köln mit dem Ziel der Herausgabe sämtlicher Werke Haydns. Spiritus rector dieses Unternehmens war Professor Dr. Friedrich *Blume*, damals Ordinarius für Musikwissenschaft in Kiel und Präsident der Gesellschaft für Musikforschung. Es konnte als schöner Erfolg meiner bis dahin geleisteten Verlagsarbeit gewertet werden, daß dieses hochbedeutsame, auf etwa hundert Bände zu berechnende Unternehmen der Haydn-Gesamtausgabe meinem Verlag anvertraut wurde. Namhafte Forscher aus aller Welt arbeiten daran mit. Bisher liegen schon fünfundvierzig Bände vor. Bei Gründung des Haydn-Instituts übernahm den Vorsitz Professor Blume selbst, während mir das nicht immer dankbare Amt des Schatzmeisters übertragen wurde. Seit einigen Jahren berät uns in Fragen der Haydn-Forschung auch der inzwischen emeritierte Kölner Ordinarius für Musikwissenschaft, Professor Dr. Dr. h. c. art. Karl Gustav *Fellerer*. Über sein Spezialarbeitsgebiet, die Geschichte der katholischen Kirchenmusik, hinaus ist er in weite Bereiche musikwissenschaftlichen Forschens vorgestoßen. Als jahrelanger Präsident der Gesellschaft für Musikforschung fand er für sein organisatorisches Talent ein ausgedehntes Feld der Betätigung.

Gleich zu Beginn ergab sich die günstige Gelegenheit, die Arbeit an diesem Werk gewissermaßen mit einem festlichen Trompetenstoß einzuleiten. Das Autograph der sogenannten »Schöpfungsmesse« von



Rudolf Serkin



Beim Music Festival in Marlboro (Staat Vermont, USA) 1964
Von links: Rudolf Serkin; Pablo Casals; Edward Steichen (amerikan. Fotograf)

Haydn, das seit 1939 als verschollen galt, wurde unerwartet in der Schweiz zum Verkauf angeboten. Das fünfzigjährige Jubiläum unserer Firma Klöckner & Co in Duisburg bot den willkommenen Anlaß, die kostbare Handschrift zu erwerben und sie der Bayerischen Staatsbibliothek in München zum Geschenk zu machen. Sogleich ließ ich dann aber eine Faksimile-Ausgabe dieses Manuskripts, das Haydns Altersschrift in einem besonders eindrucksvollen Beispiel zeigt, herstellen und veröffentlichen. Seitdem konnte mancher Freund und Gönner unserer Haydn-Arbeit mit einem Exemplar dieses Druckes erfreut werden.

Daß für ein Unternehmen wie die Herausgabe eines so umfangreichen Gesamtwerkes ganz erhebliche Mittel benötigt werden, liegt auf der Hand. Glücklicherweise, wenn auch nicht ohne mancherlei Mühen, konnten die erforderlichen Geldquellen bislang erschlossen werden. Es bleibt zu hoffen, daß dies bis zum Abschluß der Aufgabe auch weiterhin gelingen möge. In meiner Eigenschaft als Schatzmeister des Haydn-Instituts hatte ich natürlich manchen Schriftwechsel zu führen. Bei Einrichtung eines Postscheckkontos erhielt ich vom Postscheckamt einen Brief unter der Anschrift »Herrn Joseph Haydn, Institut e. V., Klöcknerhaus, Duisburg« (s. Abb. neben S. 55). Der eingerahmte Umschlag zierte heute einen Raum des Instituts. Als einmal neue Briefbogen bestellt wurden, fragte der Inhaber der kleinen Druckerei, an die der Auftrag ging, seine Angestellten, ob sie denn auch wüßten, wer dieser Joseph Haydn sei, worauf die Antwort erfolgte: »Das ist doch der Herr in Köln, mit dem wir in Geschäftsverbindung stehen.«

Eine andere schöne und bedeutsame Aufgabe bot sich dem Verlag mit der neuen Beethoven-Gesamtausgabe. 1862–1888 war eine solche Gesamtausgabe erschienen, die dem seither verflossenen Jahrhundert der Beethoven-Forschung nicht mehr standhalten konnte. Die Landesregierung von Nordrhein-Westfalen nahm sich nach längeren Verhandlungen des großen Sohnes ihres Landes, Ludwig van Beethovens, an und gab durch Bewilligung der nötigen Mittel im Jahre 1959 den Startschuß zur Herausgabe einer neuen Gesamtausgabe. Es war nur eine Selbstverständlichkeit, daß Professor Schmidt-Görg damit betraut wurde. In Übereinstimmung mit der finanzierenden Regierung wurde die natürlich sehr begehrte verlegerische Seite ebenfalls meinem Verlag übertragen. Von diesem Werk sind inzwischen fünfzehn Bände erschienen.

In diesen Zusammenhang gehört auch die Erwähnung eines gesamt Ausgabenähnlichen Unternehmens, das von einer größeren Gemeinschaft deutscher Verlagshäuser betrieben wird und unter dem Titel »Das Erbe deutscher Musik« sich die Veröffentlichung von bedeutenden Werken der Vergangenheit aus etwa fünf Jahrhunderten zur Aufgabe gemacht hat. Auch mein Verlag ist an dieser Fortsetzung der ehemaligen »Denkmäler deutscher Tonkunst« beteiligt und hat in diesem Rahmen die Abteilung »Frühromantik« übernommen. Zwei Bände: »Goethes Lieder, Oden, Balladen und Romanzen mit Musik« von Johann Friedrich Reichardt konnten bisher erscheinen.

Mit der Herausgabe von zunächst vier Bänden Klaviermusik böhmischer Komponisten der Beethovenzeit wollte mein Verlag Werke von zu Unrecht als »Kleinmeister« bezeichneten Musikern wieder ans Licht bringen und allgemein zugänglich machen. Die Kompositionen von J. A. *Steffan*, A. *Rejcha*, V. J. *Tomásek* und J. H. *Voršísek* sind oft von so ursprünglicher Frische, voll von neuen und wegweisenden Ideen, daß sie durchaus einen Platz neben den allbekannten Werken der großen klassischen Meister verdienen. Es ist Musik besonderen Gepräges, in der der allgemeine Zeitstil mit den Eigenarten des böhmischen Nationalstils eine glückliche Verbindung eingegangen ist. Die Herausgabe von Werken weiterer, zeitlich und geographisch in diesen Raum gehörender Komponisten ist geplant.

Haben wir mit dieser böhmischen Reihe einen bisher mehr peripheres Gebiet darstellenden Sektor neu zu beleben versucht, so planen wir mit einem anderen Vorhaben einen Vorstoß zu einem der Zentralpunkte der musikalischen Entwicklung im 19. Jahrhundert. Franz *Liszt*, als Virtuose das Idol einer ganzen Generation, hat, wie mir scheint, als Komponist allzu lange im Schatten des großen Pianisten gestanden. Auf ihn als den Schöpfer harmonisch und satztechnisch interessanter Klaviermusik hinzuweisen, ist der Zweck, dem eine geplante Reihe von Auswahlbänden Liszt'scher Klavierkompositionen dienen soll. Natürlich bin ich mir bewußt, daß sich in dem umfangmäßig gewaltigen Oeuvre eine große Anzahl von Werken befindet, die nur oder überwiegend dazu bestimmt waren, rein virtuoson Bedürfnissen zu dienen und an die deshalb ein musikalischer Wertmaßstab nicht unbedingt anzulegen ist. Aber es gibt auch Kompositionen, bei denen hinter ihrem äußeren virtuoson Schein beachtenswerter musikalischer Gehalt verborgen liegt, ganz zu schweigen von manchen Spätwerken, deren mehr asketischer Satz und kühne

Harmonik schon auf Bartók und seine Zeit hinzuweisen scheinen. Innerhalb dieses Vorhabens ist der erste Band der »Années de Pèlerinage« bereits erschienen. Es folgt jetzt die Klaviersonate in h-moll, nachdem es unter nicht geringen Bemühungen gelungen ist, dem Autograph auf die Spur zu kommen, dessen Verbleib nach dem Tode des letztbekannten Eigentümers, des Marchese della Valli di Casanova in Pallanza, seit Mitte der dreißiger Jahre nahezu völlig unbekannt geblieben war. Hiervon bringen wir aus Anlaß des 25jährigen Bestehens des G. Henle Verlags neben der Urtext-Ausgabe auch eine mehrfarbige Faksimile-Ausgabe heraus, die weitestem Interesse begegnen dürfte, da es wohl noch kein geschlossenes und so bedeutsames Klavierwerk von Liszt als Faksimile gibt. Um diese Liszt-Arbeiten hat sich mein jüngerer musikwissenschaftlicher Mitarbeiter Dr. Ernst Hertrich besonders verdient gemacht.

Ein unlängst in Angriff genommenes, wichtiges Vorhaben, dessen Verwirklichung sich über viele Jahre erstrecken wird, ist die Herausgabe einer Anzahl bedeutender Werke der Operngeschichte. In aller Welt bekunden die Leiter der Opernbühnen wachsendes Interesse an älteren Opern, um dem Verschleiß des gängigen Spielplans entgegenzuwirken. Die Musikforschung wendet sich ebenfalls zunehmend der Geschichte der Oper zu, einer Gattung, die lange Zeit nicht im Mittelpunkt des historischen Interesses gestanden hatte.

Der erfreuliche Aufschwung des Editionswesens und die Erschließung von Quellen der Musikgeschichte hat bislang aus einleuchtenden Gründen die Quellen der Operngeschichte beiseite gelassen. Diesem Mangel sucht mein Verlag mit einer Ausgabenreihe entgegenzuwirken, in der Partituren wichtiger Werke der europäischen Operngeschichte in kritischer Ausgabe vorgelegt werden. Sie soll dem praktischen Bedürfnis des Musiklebens ebenso dienen wie dem wissenschaftlichen Anspruch auf quellenkritisch einwandfreie Texte. Um den Rahmen dieses Publikationsvorhabens wenigstens anzudeuten, seien die Namen einiger Komponisten, deren Opern wieder zugänglich gemacht werden sollen, angeführt: Pier Francesco Cavalli, Reinhard Keiser, Antonio Salieri, Johann Friedrich Reichardt, Carl Ditters von Dittersdorf, Joseph Weigl, Peter von Winter und andere.

Anreger und wissenschaftlicher Mittelpunkt dieses Vorhabens ist der Bochumer Professor für Musikwissenschaft, Dr. Heinz *Becker*, der sich dieser Aufgabe mit Leidenschaft verschrieben hat.

Obwohl gerade in den ersten Jahren nach dem Kriege ein dringendes Bedürfnis nach guten Ausgaben bestand, war es für den jungen und noch unbekanntem Verlag nicht leicht, sich gegen alte, weltbekannte Firmen auf dem Musikalienmarkt durchzusetzen. Unter den Möglichkeiten, ein breiteres musikinteressiertes Publikum überhaupt mit dem Vorhandensein des Verlags und seinen Zielen bekannt zu machen, bot sich der Weg an, auf Ausstellungen Rechenschaft über die bisher geleistete Arbeit zu geben. Der erste Schritt in dieser Richtung wurde 1949 in Detmold getan, als deutsche Musikverleger auf der ersten Deutschen Musikalienmesse nach dem Kriege ihre Erzeugnisse zur Schau stellten.

Bei uns lagen damals allerdings erst ganze drei Notenbände vor: die Klaviersonaten von Mozart, Band I und II, und die Impromptus und Moments musicaux von Schubert. Da aber ein Ausstellungsstand mit nur drei Bänden einen allzu dürftigen Eindruck erweckt hätte, kam Herr Schaefer auf den Gedanken, jeden Band von verschiedenen Seiten zu zeigen, einmal im Außentitel, dann im Innentitel und schließlich auch noch mit Kunstdrucktafel, Inhaltsverzeichnis, Vorwort und Notentext. Immerhin konnte sich der Betrachter auf diese Weise ein gutes Bild von der Beschaffenheit unserer Ausgaben machen. Damit wurden auch die ersten Verbindungen zu dem so wichtigen Sortiment hergestellt, durch das dem Verleger die Wege zum Absatz erschlossen werden.

In den nächsten Jahren folgten die Musikalienmessen in Boppard und Düsseldorf und so manche andere mehr. Inzwischen vergrößerte der Verlag seine Herstellung. Auf den Kongressen der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Köln 1958 und in Salzburg 1964 war er dann schon sehr repräsentativ vertreten. Dem folgte 1965 eine kleine Wanderausstellung der Henle-Ausgaben für die Schaufenster von Sortimentern in England, wo sie an verschiedenen Plätzen wie Oxford und anderen Städten gezeigt wurde, um dann in London zu enden. Die Durchführung dieser Veranstaltung ging von unserer Londoner Verlagsvertretung aus.

Eine völlige Überraschung für mich brachte der Besuch der Weltausstellung in Brüssel im August 1958 mit sich. Ich nahm natürlich im deutschen Pavillon ein besonderes Interesse auch an dem Raum, der der Musik gewidmet war. Hier entdeckte ich eine Vitrine mit Notenbänden und Musikbüchern. Das obere Fach war, wie ich mit Genugtuung feststellen konnte, ausschließlich dem Henle Verlag

eingräumt; in das untere teilten sich mehrere andere Musikverlage. Bei den Weltausstellungen stellen nun nicht die einzelnen Unternehmungen aus, sondern das jeweilige Land, das ganz neutral seine Auswahl trifft. Ich schied aus diesem Saal mit dem befriedigenden Gefühl, daß die dafür verantwortlichen (mir nicht bekannten) Stellen in diesem Falle eine ausgezeichnete Entscheidung getroffen hatten!

Inzwischen haben die Ausgaben meines Verlags große Verbreitung und weltweite Anerkennung gefunden. Heute übersteigt der Absatz im Ausland bereits den in der Bundesrepublik. Hauptabnehmer draußen sind die USA, gefolgt von Japan und Großbritannien.

MUSIKWISSENSCHAFTLICHE PROBLEME

Durch unsere Arbeit konnten, wie sich im Verlauf der Jahre erweisen sollte, auch der Musikwissenschaft gewisse Impulse gegeben werden. War mit der Urtextfrage ein wichtiges Grundsatzproblem zur Erörterung gestellt worden, so wurden wir bei der Vorbereitung der Ausgabe von Mozarts Violinsonaten, deren Revision der inzwischen verstorbene Mozartforscher Ernst Fritz Schmid durchgeführt hatte, erneut auf die Problematik der Staccatozeichen in den Quellen aufmerksam, die uns schon bei unseren früheren Mozart- und dann den Beethoven-Ausgaben beschäftigt hatte. Staccatozeichen erscheinen im wesentlichen in den drei Formen von Punkt, Strich und Keil; es stellte sich die Frage, ob in ihrer unterschiedlichen Anwendung bei Mozart eine eindeutige Systematik zu erkennen sei. In der Fachwelt war das Problem zwar nicht unbekannt, aber bisher doch nur am Rande behandelt und in der praktischen Editionsarbeit – bewußt oder unbewußt – beinahe wie ein heißes Eisen meist umgangen worden. Nach mancherlei Erörterungen ließ ich dann 1954 durch die musikwissenschaftliche Fachzeitschrift »Die Musikforschung« zu einem wissenschaftlichen Preisausschreiben »Strich, Punkt und Keil bei Mozart« aufrufen. Das Ergebnis war insofern interessant und nützlich, als die Teilnehmer des Wettbewerbs zwar nicht zu einer endgültigen Lösung gelangten, ihre Untersuchungen aber die Sachlage in aller Breite erörterten und von den verschiedensten Seiten beleuchteten. Nach gründlicher Abwägung aller Argumente entschlossen wir uns,

einer Richtung zu folgen, die in der Verschiedenheit der Zeichen mehr zufällige Abweichungen und kaum eine vom Komponisten bewußt und noch weniger systematisch gebrauchte Anweisung für verschiedene Ausführung sieht. Fortan verwendeten wir in unseren Mozart-Ausgaben ebenso wie bei Beethoven und zum Teil auch bei Haydn nur die Form des Punktes als Staccatozeichen. Die erkenntnisreichen fünf Preisarbeiten wurden unter dem Titel »Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart« veröffentlicht (»Musikwissenschaftliche Arbeiten« Nr. 10, Kassel 1957).

Nicht uninteressant ist es, welche Entscheidungen in dieser Frage für die anderen zur Zeit im Erscheinen begriffenen Gesamtausgaben getroffen worden sind. Die neue kritische Gesamtausgabe der Werke Beethovens bekennt sich gleichfalls zu einem einheitlichen Zeichen. Doch läßt sie in Anbetracht der veränderten historisch-stilistischen Lage, in der die Werke entstanden, noch den Keil als zweite Form zu, aber nicht als Staccato-, sondern nur als Akzentzeichen. Die Gesamtausgabe der Werke Haydns bedient sich dagegen ebenso wie die Neue Mozart-Ausgabe bewußt zweier verschiedener Zeichen für das Staccato, nämlich des Punktes und des Striches. Hat also das Preisausschreiben auch keine allgemein gültige Lösung gebracht, so hat es doch wesentlich zur Klärung des ganzen Fragenbereichs beigetragen.

Im Laufe der folgenden Jahre stellte uns die Verlagsarbeit noch vor weitere Probleme, für deren Aufhellung sich ebenfalls wissenschaftliche Preisausschreiben als geeignete Plattform empfahlen. Anfang 1957 lud die »Musikforschung« auf meine Veranlassung zur Bearbeitung des folgenden Themas ein: »Echtheitsfragen in den Sonaten Mozarts für Klavier und Violine«, und im Herbst 1957 folgte das dritte von mir angeregte und ermöglichte Preisausschreiben: »Die Eigenschriften und die Originalausgaben von Werken Beethovens in ihrer Bedeutung für die moderne Textkritik« (die Lösung von Hubert Unverricht wurde im Heft 17 der »Musikwissenschaftlichen Arbeiten«, Kassel 1960, abgedruckt). Vor allem dieses letzte Thema berührte ein Problem, dem wir uns in unserer Arbeit fast ständig gegenübergestellt sahen. Angeregt durch die Mitarbeit an unseren Ausgaben unternahm es auf meine Empfehlung hin auch Professor Paul Mies, diesen Fragenkreis in seinen »Textkritischen Untersuchungen bei Beethoven« zu durchleuchten, die in den »Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn. Neue Folge. Vierte Reihe« in meinem Verlag 1957 erschienen sind. Sie befassen sich eingehend mit dem Gesamtproblem

der Textkritik bei Beethoven, wobei ich mit dieser Schrift das Ziel verfolgte, die so zahlreichen Erkenntnisse, die uns die Herausgabe von Kompositionen Beethovens gebracht hat, für zukünftige Arbeiten an Werke dieses Komponisten nicht verlorengehen zu lassen.

Als Ergebnis aller dieser Untersuchungen und unserer eigenen vielfältigen Erfahrungen, besonders auch bei der Herausgabe der Werke Chopins, ergab sich, daß die Frage, ob die Eigenschrift oder die Originalausgabe, das heißt die mit Wissen und vielleicht sogar unter Aufsicht des Komponisten hergestellte erste Ausgabe, den größeren Quellenwert besitzt, nur von Fall zu Fall entschieden werden kann. Diese Entscheidung wird nicht nur bei den verschiedenen Komponisten unterschiedlich ausfallen; im Schaffen eines einzelnen kann sich die Lage sogar bei jedem seiner Werke verschieden darstellen.

In der Hauptsache sind wohl zwei Gesichtspunkte zu beachten:

– Einmal kann sich der Komponist auch nach Abschluß des eigentlichen Schaffensvorgangs mit seinem Werk weiter so stark auseinandersetzen, daß er auch während der Drucklegung noch umfangreiche Änderungen vornimmt.

– Zum anderen kommt es darauf an, ob der Komponist ein gewissenhafter Korrekturleser war, wobei mit Korrekturlesen nicht nur die Überprüfung der Druckfahnen, sondern in weiterem Sinne auch die kritische Durchsicht der fertig gedruckten Ausgaben gemeint ist.

Als geradezu klassisches Beispiel für den zuerst erwähnten Komponistentyp kann Robert *Schumann* gelten. Er änderte oft während der Drucklegung noch so stark an seinen Werken, daß diese in der gedruckten Fassung ein ganz anderes Gesicht zeigten als in der Eigenschrift. Manchmal wurde dann Jahre später die gedruckte erste Ausgabe noch einmal einer Umarbeitung unterzogen, so daß es von einem solchen Werk späterhin auch noch eine zweite Originalausgabe gibt. Deshalb dürften bei Schumann die ersten unter seiner Aufsicht entstandenen Drucke gegenüber den Autographen in der Regel die verlässlicheren Quellen sein, wobei man freilich nicht außer acht lassen darf, daß die Zuverlässigkeit durch mögliche Druckfehler immer etwas eingeschränkt sein kann.

Zum zweiten Punkt: bei der Korrektur von Stichfehlern muß zunächst bedacht werden, daß die Notenstecher z.B. zu Beethovens Zeit, wie die Erfahrung lehrt, nicht sehr sorgfältig gearbeitet haben. Zahllose Klagen *Beethovens* bezeugen dies, wie z.B. sein Brief an einen

seiner Verleger: »Fehler – Fehler! Sie selbst sind ein einziger Fehler!« Aus Anlaß des Erscheinens der Streichquartette op. 18 klagt er: »Herr Mollo hat neuerdings meine Quartette sage voller Fehler und Errata in großer und kleiner Manier herausgegeben, sie wimmeln wie die kleinen Fische im Wasser, d. h. ins Unendliche . . .« Wenn der bekannte Beethoven-Forscher W. Hess (Ausgabe der Kantate »Un lieto brindisi«) zu dem Schluß kommt: »Beethoven war ein schlechter Korrekturleser«, so ist diese Aussage wohl dahin zu verstehen, daß der Meister sich doch mit dem Korrigieren seiner Werke beschäftigte, aber eben häufig genug erst dann, wenn sie schon gedruckt vorlagen, wie z. B. der eben erwähnte Fall seines Verlegers Mollo (Streichquartette op. 18) zeigt. Ähnlich liegen die Dinge bei der mit deutschen Titeln erschienenen Ausgabe der Hammerklaversonate op. 106, in der schon einige Druckfehler berichtigt sind, die sich noch in der im gleichen Monat (September 1819) erschienenen Ausgabe mit französischem Titel finden.

Sehr eingehend wurde die verwickelte Frage der Wertbeurteilung von Autographen und Originalausgaben bei Beethoven in der bereits erwähnten Abhandlung von Paul *Mies*, Textkritische Untersuchung bei Beethoven, dargelegt. In einer zusammenfassenden Überschau wird als Ergebnis der wissenschaftlichen Untersuchungen festgestellt, daß die Originalausgaben Beethovenscher Werke häufig recht fehlerhaft seien, was aber ihre zeitweilige Überbewertung als Quellen nicht verhindert habe; es stellen sich heute mehr und mehr doch wieder die Autographe als die wichtigste Säule historischer Arbeit dar. Dazu gehörten letztlich auch die den Verlegern übermittelten Druckfehlerberichtigungen in Form von Listen und brieflichen Mitteilungen.

Ähnlich dürfte es sich bei *Brahms* verhalten. Häufigere handschriftliche Eintragungen in den aus seinem Privatbesitz stammenden Erstausgaben (den sog. Handexemplaren) wie auch ein gründlicher Vergleich seiner Handschriften mit den Erstausgaben zeigen, daß auch der Notenstich zu seiner Zeit an Zuverlässigkeit zu wünschen übrig ließ. Eindrucksvoll ist, mit welcher Sorgfalt der Komponist vielfach seine Werke niedergeschrieben hat. Daß auch Brahms nicht sogleich jeden Fehler in einer gedruckten Ausgabe entdeckte, zeigt sein Brief an seinen Verleger Fritz Simrock vom 23. November 1879 zur Klavier-Violinsonate op. 78: »f statt d, S. 21 der Sonate ist natürlich ein Fehler. Wie oft habe ich sie jetzt gespielt und es nicht gesehen!« (Siehe unsere Ausgabe Seite 24, Takt 9, 4. Sechzehntel.)

So dürften auch bei Brahms' Werken in der Quellenbewertung die Autographe und seine Eintragungen in die Handexemplare den ersten Platz zu beanspruchen haben.

Die Arbeit des Verlages zielte auf diese Weise beständig darauf hin, sich die neuesten wissenschaftlichen Erkenntnisse zu eigen zu machen, sie nach Möglichkeit zu bereichern und den großen Fundus eigener Erfahrung auszuwerten. Dabei fühlten wir uns natürlich stets der Forderung nach einer Wiedergabe unverfälschter Texte unterworfen, was aber nicht auszuschließen brauchte, daß den Herausgebern für die Methoden ihrer Arbeit eine gewisse Beweglichkeit zugestanden werden konnte. Denn unbeschadet des obersten Gebots größtmöglicher Texttreue ließen sich außer einigen mehr allgemeinen Editionsgrundsätzen, zu denen besonders auch die weitgehende Wiederherstellung der originalen Schreibweisen mit ihrer oft auch optisch so eindrucksvollen Veranschaulichung der musikalischen Struktur gehört, keine festen Regeln aufstellen, nach denen dann bei zeitlich und stilistisch so weit auseinanderliegenden Komponisten wie Bach und Schubert oder Beethoven und Schumann hätte vorgegangen werden können.

Sehr nachdrücklich wurde uns dieser Sachverhalt ins Bewußtsein gerufen, als wir uns anschickten, sämtliche Klavierwerke Chopins herauszugeben. Der erste Band, die *Préludes*, der von einem auswärtigen Mitarbeiter bearbeitet wurde, ließ die Problematik noch wenig deutlich werden, zumal hier eine geschlossene Eigenschrift und die Erstausgabe als Quellen vorlagen. Aber schon beim nächsten Band, den *Etüden*, traten Schwierigkeiten auf. War nämlich bei den großen Meistern der Klassik, wie Mozart und Beethoven, die Quellenlage insofern verhältnismäßig übersichtlich, als hier im allgemeinen Eigenschriften, Erstausgaben und Abschriften, die es recht reichlich gibt, in ziemlich leicht überschaubaren Abhängigkeitsverhältnissen zueinander standen (die großen bibliographischen Verzeichnisse von Köchel und Kinsky-Halm bilden dabei die wertvollsten Hilfsmittel), so ergab sich bei Chopin mit einer Unzahl von eigenschriftlichen, abschriftlichen und gedruckten Quellen und beim Fehlen aller bibliographischen Hilfsmittel – der Katalog von Maurice J.E. Brown erschien erst später – eine Lage, die nach einer grundsätzlichen Klärung verlangte.

Im Februar 1960 fand in Warschau der Erste Internationale Chopin-Kongreß statt, zu dem ich meinen musikwissenschaftlichen

Mitarbeiter Dr. Zimmermann entsandte. Dank der aufgeschlossenen Haltung der führenden polnischen Musikwissenschaftlerin, der Professorin an der Warschauer Universität Dr. Zofia Lissa, gelang es, erste Verbindungen zu Instituten und Persönlichkeiten in Polen herzustellen, die für die Chopin-Forschung von Bedeutung sind. Die Polen zeigten anfänglich große Reserve, nicht zuletzt weil sie selbst eine neue Chopin-Ausgabe vorbereiteten. Ihre Zurückhaltung konnte aber mit Behutsamkeit allmählich überwunden werden. Bei einem weiteren Besuch in Warschau 1963 wurde uns wichtiges Quellenmaterial freundlichst zur Verfügung gestellt. Professor Lissa war im gleichen Jahr zu einem Gegenbesuch in Deutschland, um bei der Jahresversammlung des Haydn-Instituts in Köln über Beziehungen zwischen Haydn und Polen zu berichten. Mit den dann weiter bei uns von Dr. Zimmermann herausgegebenen Ausgaben der Etüden, Walzer, Nocturnes, Préludes (Neurevision), Polonaisen, Impromptus und Scherzi dürften die Editionspraxis und besonders die Chopin-Philologie neue Anregungen empfangen haben. Bei dem Band der Nocturnes habe ich mich wegen des großen Umfangs der notwendigen Erläuterungen und Anmerkungen dann entschlossen, einen gesonderten Kritischen Bericht erscheinen zu lassen, wie dies bei Kritischen Gesamtausgaben üblich ist. Da wir mit unserer Chopin-Arbeit damit dem Gesamtausgabenstil entsprechen, haben wir auch die folgenden wie die bereits erschienenen Bände mit solchen Kritischen Berichten versehen. Ich glaube daher sagen zu können, daß bisher noch bei keiner der zahllosen Chopin-Ausgaben so viel Gründlichkeit und wissenschaftliche Umsicht aufgewendet worden ist.

Unsere Beziehungen zu den polnischen wissenschaftlichen Stellen haben inzwischen einen ausgesprochen freundlichen Charakter angenommen. Zu ihrer Pflege habe ich mir im weiteren ein Vergnügen daraus gemacht, verschiedenen polnischen Instituten und Persönlichkeiten eine Anzahl deutscher Musikzeitschriften laufend zur Verfügung zu stellen, welche Geste eine freundliche Aufnahme gefunden hat. Die Chefkonservatorin des Museums der Chopin-Gesellschaft in Warschau, Frau Krystyna *Kobylańska*, lud ich zu Vorträgen in der Bundesrepublik ein, die interessiert und beifällig aufgenommen wurden.

Ähnlich heikel wie bei Chopin ist auch – fast zwei Jahrhunderte vorher und deshalb nicht so sehr verwunderlich – die Quellenlage bei den Klavierwerken Johann Sebastian Bachs, von denen Professor

Dr. Rudolf *Steglich* in Erlangen einen großen Teil für unsere Ausgabe vorbereitet hat. Als Bach lebte und wirkte, war die Verbreitung von Kompositionen durch Abschriften durchaus üblich. So gibt es im Umkreis von Bach, der auch ein großer und eifriger Pädagoge war, eine Unzahl von Abschriften seiner Werke von Schülern, Enkel-schülern und Kopisten. So sehr haben einige unter diesen sich den Schriftzügen Bachs im Laufe der Zeit anzupassen und anzunähern gewußt, daß man ihre Abschriften lange Zeit hindurch für originale Handschriften Bachs hielt. Mancher Besitzer eines vermeintlichen Bachautographs hat aufgrund der neueren Erkenntnisse in dieser Beziehung schon schwere Enttäuschungen erlebt. Neben dieser großen Zahl von Abschriften gibt es dann die wirklichen Eigenschriften und die Erstdrucke, in die Bach aber im Laufe der Zeit auch häufig noch handschriftliche Änderungen eintrug. Da die Abschriften offensichtlich zu ganz verschiedenen Zeiten und nicht unmittelbar nach den Eigenschriften angefertigt wurden, entstehen so oftmals verschiedene Quellenschichten, die sich aus den einander überlagernden Lesarten der Eigenschriften ableiten.

Hier kann sich nur noch ein Spezialist zurechtfinden. Um diese unübersichtliche Lage mit den modernsten Methoden der Philologie, wie zum Beispiel durch Untersuchungen über die Schreiber, über verwendete Papiere usw., zu klären, hat sich in Tübingen ein Mittelpunkt der Bach-Forschung entwickelt, deren Ergebnisse in den von Professor Dr. Walter *Gerstenberg* herausgegebenen »Tübinger Bachstudien« vorgelegt werden. Zur Lösung von Textproblemen in unserer Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers hat Professor Gerstenberg in dankenswerter Weise mit seinem wertvollen Rat beigetragen. Bei anderen Bänden, bei denen die Lage nicht minder verwickelt war, verdanke ich solchen Rat Professor Dr. *Georg von Dadelsen*, früher ebenfalls in Tübingen, dann Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Hamburg und jetzt in gleicher Eigenschaft in Tübingen. Er unterzieht sich zur Zeit auch der Aufgabe, die letzten Bände der Klavierwerke von Bach in meinem Verlage herauszugeben. Als eine besondere Huldigung an diesen großen Barockmeister der Musik habe ich Ende 1965 eine sehr freundlich aufgenommene Faksimile-Ausgabe der Bauernkantate von J. S. Bach herausgebracht.

Das Auftauchen wissenschaftlicher Probleme bei unserer Arbeit führte also, wie man sieht, zu immer enger werdenden Verbindungen

mit der Musikwissenschaft und deren Vertretern. Mit vielen namhaften Professoren dieses Wissenschaftszweiges, und dies keineswegs auf unser eigenes Land beschränkt, stehe ich in laufendem Briefwechsel. In besonders enge Verbindung trat ich zu Professor Dr. Friedrich *Blume*, dem langjährigen Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Kiel, der als einer der führenden Gelehrten auf seinem Gebiet auch während vieler Jahre Präsident der Gesellschaft für Musikforschung und Präsident der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft gewesen ist. Ein großes Fachwissen, weitreichende internationale Beziehungen und sein Auftreten als Mann von Welt, das so gar nichts von einem weltfremden Gelehrten an sich hat, zeichnen ihn besonders aus. Er hat sich dankenswerterweise nach seiner Emeritierung meinem Verlag als Berater zur Verfügung gestellt und kommt schon seit Jahren regelmäßig nach Duisburg, um mit uns alle anfallenden Fragen zu besprechen. Auch schriftlich und telefonisch stehen wir laufend mit ihm in Verbindung. Sein Rat ist uns stets von unschätzbarem Wert.

Schon lange ehe ich in diese enge Berührung zu ihm getreten bin, wurde mir auf dem Hamburger Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung unter dem Vorsitz Professor Blumes im Jahre 1956 die Ehrenmitgliedschaft dieser Gesellschaft verliehen. In meinen kurzen Dankesworten zitierte ich Hans Sachs aus dem dritten Akt der Meistersinger:

»Euch macht ihr's leicht, mir macht ihr's schwer,
Gebt ihr mir Armen zu viel Ehr'.«

Mir macht ihr's schwer: Das sollte eine kleine Anspielung darauf sein, daß der Musikverleger natürlich immer nur eine dienende Funktion hat, auch wenn er beileibe nicht darauf verzichtet, gelegentlich eine eigene Meinung zu haben.

MUSIKBÜCHER

Es konnte nicht ausbleiben, daß sich mit der Zeit auch eine Ausweitung des Verlagsprogramms auf dem Gebiete der Buchveröffentlichungen ergab, wenn ich mir in dieser Beziehung im Interesse der eigentlichen Verlagsaufgabe, Urtexte herauszugeben, auch Zurückhaltung auferlegte und solche Veröffentlichungen im wesentlichen auf Schriften beschränkte, die mit der Erstellung unserer Notenausgaben

zusammenhängen. Vom Beethoven-Verzeichnis von Kinsky-Halm, das inzwischen zum grundlegenden Standardwerk der Beethoven-Forschung geworden ist, war schon die Rede. Ich übernahm ferner die Herausgabe einer Reihe »Schriften zur Beethoven-Forschung« als »Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn«, bei denen sich wiederum zeigte, wie stark Verlagsarbeit und Musikwissenschaft zu einer lebendigen Wechselwirkung gelangen können. Als erste Schrift dieser Reihe, der inzwischen weitere folgten, erschien das schon erwähnte Buch »Textkritische Untersuchungen bei Beethoven« von Professor Paul Mies. Wichtige Erkenntnisse zur Bewertung und Auslegung der Quellen, der Abhängigkeitsverhältnisse zwischen Eigenschrift und Originalausgabe und vieles andere mehr aus dem Bereiche der Textkritik sind hier niedergelegt, Ergebnisse also, die zumeist im Zusammenhang mit unseren Beethoven-Ausgaben erarbeitet worden sind. Nach langdauernden, gründlichen Vorbereitungsarbeiten erschien 1965 in dieser Reihe eine Genealogie Beethovens unter dem Titel »Beethoven. Die Geschichte seiner Familie« von Professor Schmidt-Görg.

Den Schriften zur Beethoven-Forschung hat sich in jüngster Zeit eine neue Reihe angeschlossen, die den Titel »Haydn-Studien« führt. In diesen Heften, die in loser Folge erscheinen sollen, werden Ergebnisse und Erfahrungen, die sich bei der Arbeit an der Haydn-Gesamtausgabe einstellen, zusammen mit anderen Forschungen zu Haydns Schaffen veröffentlicht.

Endlich hat sich der Buchsektor nicht unbeträchtlich fortentwickelt durch die Mitarbeit an einem weltweiten Unternehmen, dem »Répertoire International des Sources Musicales« (RISM), dessen Leitung nach Einholung von Vorschlägen und Angeboten aus den verschiedensten Ländern meinen Verlag zusammen mit einem anderen deutschen Verlag mit der verlegerischen Durchführung betraut hat. Die bibliographischen Arbeiten von Robert Eitner, seine lange vor der Jahrhundertwende erschienene »Bibliographie der Musiksammlerwerke« und sein in den ersten Jahren unseres Jahrhunderts herausgekommenes zehnbändiges »Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung« gelten schon seit Jahrzehnten als überholt. Als Leistung eines einzelnen sind sie kaum hoch genug zu schätzen; sie haben aber doch ihre Bedeutung weitgehend verloren, da die rasch fortschreitende Entwicklung der Musikwissenschaft eine unwahrscheinliche Menge von früher unbekanntem Quellen

in allen Ländern erschlossen hat und durch zwei Weltkriege und ihre Folgeerscheinungen die Besitzverhältnisse sich grundlegend verschoben haben. Gegenwärtig weiß niemand, was es all überall an Musikhandschriften, Musikdrucken und Schriften über Musik von den Uranfängen bis in die Neuzeit gibt. Daher entschlossen sich Anfang der fünfziger Jahre die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft und die Internationale Vereinigung der Musikbibliotheken, die gewaltige Aufgabe einer bibliographischen Erfassung der in sämtlichen Teilen der Erde vorhandenen musikalischen Quellen (bis um 1800) gemeinsam in Angriff zu nehmen. Internationale Arbeitsgruppen von Musikwissenschaftlern und Musikbibliothekaren, einzelne Gelehrte und viele sonstige Mitarbeiter durchsuchen zu diesem Zweck in der ganzen Welt Bibliotheken, Archive und Privatsammlungen. Eine heute etwa funfundvierzig Länder umfassende Organisation sammelt die Ergebnisse und verarbeitet sie zu Katalogen.

Auch dieses Unternehmen steht unter der Oberleitung von Professor Blume. Meinem Verlag sind die systematisch-chronologischen, dem anderen Verlag die alphabetischen Kataloge übertragen worden. Mit elf Bänden, die bei uns bisher erschienen sind, wurde das wahrhaft internationale Unternehmen gestartet. Die damit verbundene technisch-verlegerische Arbeit, die besonders auf Herrn Schaefer in München gelastet hat, kann ohne Übertreibung als außergewöhnlich bezeichnet werden.

Zum Schluß soll ein zur Zeit noch in Vorbereitung befindliches wichtiges Werk erwähnt werden: der Chopin-Katalog der polnischen Musikwissenschaftlerin Krystyna Kobylańska. Die in Fragen der Chopin-Dokumentation, besonders der handschriftlichen Quellen, hochspezialisierte Verfasserin, die in mehr als fünfzehnjähriger Arbeit ein umfangreiches Werk in polnischer Sprache über Chopins Autographe und handschriftliche Eintragungen in Abschriften und Erstausgaben vollendet hat, wird auf meine Anregung hin in Kürze in meinem Verlag einen Werkskatalog von Chopin vorlegen. Er wird nicht nur sehr eingehende und weit über den engeren Rahmen des in vielen Einzelheiten bereits überholten »Brown-Index« hinausgehende Angaben über die handschriftlichen Quellen enthalten, sondern auch ausführliche Hinweise über die Erstausgaben, die meist ungefähr gleichzeitig in drei Ländern erschienen sind. Der in deutscher Sprache abgefaßte Katalog wird sicherlich eine wesentliche Lücke in dem Rüstzeug der modernen Chopin-Forschung schließen.

ERMUTIGENDES ECHO

Die Sorgfalt und Mühe, die ich auf jede erdenkliche Weise unseren Ausgaben zuteil werden ließ, fanden ihren Widerhall in einer Fülle anerkennender Zuschriften über die Arbeit des Verlages, die mir im Laufe der Jahre zugegangen sind. Einige von ihnen sollen nachstehend (in alphabetischer Reihenfolge) Platz finden:

Claudio ARRAU:

»... Heute sind die bedeutenden Urtextausgaben des Henle-Verlags weltberühmt. Kein Musiker, der etwas auf sich hält, kann ohne sie auskommen. Mit der Bereicherung durch diese Ausgaben stehen wir in Ihrer Schuld für die wissenschaftliche Arbeit, die hingebungsvolle Forschung, die Liebe und den persönlichen Einsatz, den Sie dieser Sache gewidmet haben.«

Wilhelm BACKHAUS:

»... Die Ausgabe (Beethoven, Klaviersonaten) repräsentiert sich sehr schön, der Notendruck ist eine Freude und eine Erholung für die Augen...«

Adolf BUSCH:

»... Es war mir eine große Freude, diese ausgezeichnete Ausgabe (Mozart, Violin-Klaviersonaten) zu sehen, meines Erachtens die beste, die bisher herausgekommen ist...«

Pablo CASALS:

»... May I take this opportunity to thank you and congratulate you for your important contribution to music through your music publications, done with such devotion and competence...«

Alfred CORTOT:

»... la perfection de votre édition... sa valeur musicologique, qui ne laisse place à aucune interprétation fautive...«

»... votre édition des Etudes de Chopin d'après le Urtext d'origine, présentée avec un soin des plus remarquables...«

Edwin FISCHER:

»... Sie erfüllen mit diesen Publikationen eine dringende Aufgabe in vorbildlicher Weise... So ist das Resultat ein wahrheitsgetreuer, von Zutaten zu persönlicher Art freier Text in übersichtlichem Druck.«

»... voller Bewunderung des herrlichen Werkes Ihrer Ausgabe (Beethoven, Klaviersonaten)...«

Wilhelm FURTWÄNGLER:

» . . . Es ist außerordentlich verdienstlich und notwendig, endlich den Text auf verlässliche Weise so herauszubringen, wie er von seinem Urheber gedacht und gewollt war . . . «

» . . . Für den Kenner ist es ein wahres Vergnügen, die Musikwerke auf diese Weise unmittelbar vor sich zu sehen . . . «

Clara HASKIL:

» . . . je suis heureuse de les (les œuvres) posséder dans leur forme originale, magnifiquement éditées et présentées . . . «

Mieczyslaw HORSZOWSKI:

» . . . présenter un texte véritablement authentique des œuvres musicales. Les résultats de votre travail sont infiniment précieux . . . «

Eugen JOCHUM:

» . . . Die Ausgaben sind hervorragend, der Druck vorbildlich . . . «

Wilhelm KEMPF:

» . . . Ihre herrlichen Ausgaben unserer Klassiker . . . Sie können stolz und wir Künstler dankbar sein für diese in jeder Weise vorbildlichen Klassiker-Ausgaben. «

Erich KLEIBER:

» . . . Die Ausgaben sind wirklich ganz ausgezeichnet, . . . Die werkgetreue Wiedergabe des Notentextes, der von allen Hinzufügungen späterer Bearbeiter gereinigt wurde, ist ein großes Verdienst, und der so klare, deutliche Stich macht den Gebrauch der Noten zu einer reinen Freude . . . «

Wilhelm MALER:

» . . . Ich . . . halte sie (die Ausgaben) für eine maßstabbildende Leistung im deutschen Editions Wesen . . . «

Yehudi MENUHIN:

» It is a reassuring sign of the new humility and aesthetic philosophy penetrating mankind today that the ambition of an editor is to be as discreet and as respectful of the composer's intent as possible, whereas not so long ago it would appear that his ambition was to suffocate the original score in his own commentary. Please allow me to add in a more personal vein that this high-minded attitude is as true of the man, Dr. Günter Henle, as it is of his Henle Edition itself and without whose dedication and devotion this edition would indeed never have achieved its immaculate form. «

Carl ORFF:

»... Ihre ausgezeichneten Urtext-Ausgaben sind mir längst bekannt und sehr vertraut, ich empfehle sie auch immer wieder im Unterricht...«

Edith PEINEMANN:

«... Ich hatte das unschätzbare Glück, die Sonaten der Klassiker von Jugend an aus Ihren herrlichen Ausgaben studieren zu können. Dank Ihrer großen Sorgfalt blieben mir alle Zweifel an der Echtheit des Notentextes erspart...«

Max ROSTAL:

»... ich nehme diese Gelegenheit wahr, Ihnen zu Ihrer wahrhaft großartigen Kontribution im Verlagswesen und damit zur Hebung der musikalischen Interpretationskunst zu gratulieren und ganz persönlich zu danken...«

Arthur Rubinstein:

»... it is a great contribution to music to have an authentic ›urtext‹ and not the individualistic approaches to the master's work by so many pianists...«
»... your beautiful edition of the great composers. They are really a joy to work with, so beautifully printed, and so true to the text...«

Wolfgang SCHNEIDERHAN:

»... Es ist mir nicht nur ein Bedürfnis, sondern auch eine große Freude, Ihnen mit diesen Zeilen zu sagen, wie sehr dankbar ich Ihnen bin, daß mir und ich glaube sagen zu dürfen allen ernst suchenden Künstlern durch die liebevolle und verantwortungsvolle Arbeit ihrer Urtextausgaben unendlich geholfen wurde. Ihre Werke sind das Fundament für mein Arbeiten, sie sind mir unentbehrlich und lieb geworden; sie bedeuten eine ebensolche Hilfe für meinen Schülerkreis...«

Rudolf SERKIN:

»... gar nicht genug dankbar sein für die künstlerische Tat, die Werke der großen Meister wieder unverfälscht zugänglich zu machen... Es ist ganz hervorragend und beispielgebend, was der Henle Verlag mit diesen Ausgaben geleistet hat...«

Isaac STERN:

»... what a joy it is to work with your editions. They are the most logical, musically speaking, and the planning and printing are of the utmost clarity and thus, a great help... what an aid it is to be able to have complete confidence in the printed score in front of you...«

Schließlich sei noch als letztes Zeugnis ein Absatz aus einem Brief angeführt, den mir 1958 der Professor für Musikwissenschaft an der Columbia-Universität in New York, Paul Henry *Lang*, geschrieben hat. Er lautete:

»Henle Verlag is not an ordinary business venture, it rates attention beyond the needs of business. Perhaps you will forgive me if I liken you to the Fuggers and Sarasins of old, to the Count Lichnowskys and Count Rasumowskys, but with this difference: you are not only a patron of the arts, but one who sees far beyond the needs of the present. The importance of your Verlag will gradually penetrate beyond the circle of the connoisseurs, and you must be prepared for this eventuality.«

Mit den Fuggers, Sarasins, Lichnowskys und Rasumowskys verglichen zu werden, ist immerhin keine alltägliche Anerkennung für einen Verlag, der sich als ein noch immer junges Unternehmen in zwischen seinen Platz auf dem hart umkämpften Markt in der Bundesrepublik und in der Welt hat erarbeiten können.

MUSIKERFREUNDE

Meine Beziehungen zu Musikern und Musikforschern beschränkten sich natürlich nicht auf solche Zuschriften oder auf einen Gedankenaustausch über bestimmte Textfragen, sondern führten immer wieder auch zu persönlichen Begegnungen, die sich nicht selten zu dauernden, manchmal sogar engen freundschaftlichen Verbindungen entwickelten. Wollte ich alle meine Erlebnisse mit diesen bedeutenden Künstlerpersönlichkeiten niederschreiben, würde das den hier gesteckten Rahmen erheblich überschreiten. So mögen nur einige meiner Musikerfreunde gewissermaßen stellvertretend für viele (und in ganz willkürlicher Reihenfolge) hier besondere Erwähnung finden.

Mit Edwin *Fischer*, dem unvergleichlichen Beethoven- und Brahms-Interpreten mit der Kraft eines Riesen und dem Herzen eines Kindes, bin ich zu meiner Freude häufig zusammengekommen. Er war trotz seiner bemerkenswerten Technik kein blendender Virtuose. Sein temperamentvolles Spiel war von einem vergeistigten inneren Feuer erleuchtet, während seine lebhaften Gefühlsregungen sich in seinem



Dem verehrten HERRN DR. Günter Henle
in dankbarer Erinnerung
11-III-72 David Oistrach

David Oistrach



Übergabe des ersten Bandes der neuen Gesamtausgabe von Beethovens Werken in Düsseldorf 1961 – Von links: Professor Dr. Joseph Schmidt-Görg (Bonn); Ministerpräsident Dr. Franz Meyers (Düsseldorf); der Verfasser

lebendigen Mienenspiel widerspiegelten. erinnerte die gedrungene, untersetzte Gestalt schon immer ein wenig an Beethoven, so nahm die Ähnlichkeit seines mächtigen Hauptes mit dem des Komponisten im Laufe der Jahre immer mehr zu. Nach einem seiner Konzerte in der ersten Nachkriegszeit – wie damals so oft in beinahe ungeheizten Sälen – besuchten wir ihn im Künstlerzimmer. Da er sehr erhitzt war, legte ihm meine Frau ihr schwarzes Pelzcape um die Schultern. Aus diesem Umhang ragte dann nur sein eindrucksvoller Kopf hervor. Ein majestätischer Anblick – Reinkarnation Beethovens oder ein König Lear.

Als ich ihn einmal in Hertenstein oberhalb des Vierwaldstätter Sees in seinem wundervoll gelegenen Häuschen besuchte, führten wir auch eine längere Unterhaltung über eine Frage, die seit eh und je die Pianisten bewegt: ob in dem Übergang von der Durchführung zur Reprise im ersten Satz von Beethovens Hammerklaviersonate (Takte 224–226) ein achtmal wiederkehrender Ton *ais* oder *a* lauten muß. Das *ais* entspricht der Originalausgabe (das Autograph ist verschollen) und einer kühneren Harmonieauffassung, die beim späten Beethoven durchaus vorstellbar ist. D'Albert sagt in seiner Ausgabe dazu in einer Fußnote denn auch lapidar: »*ais* natürlich«. Das *a* würde voraussetzen, daß achtmal ein Auflösungszeichen weggelassen worden ist. Das ist unwahrscheinlich, wird aber trotzdem von den Anhängern dieser Textauslegung mit Passion und mitunter geradezu Unduldsamkeit vertreten, wenn es darum geht, das immerhin quellenmäßig verbürgte *ais* zu bekämpfen. Sie klammern sich häufig an eine bei Nottebohm wiedergegebene (nicht überzeugende) Skizze, die dieses *ais* noch nicht enthält, vergessen dabei aber, daß Beethoven ja durchaus nicht gezwungen war, sich sklavisch an seine ersten Entwürfe zu halten. Edwin Fischer war ein überzeugter Anhänger des *ais*, weil, wie er meinte, Beethoven an dieser Stelle ganz in der Welt des vorhergehenden H-dur lebte.

Über meine Urtextausgaben zeigte er sich immer wieder erfreut und beglückt. »Wenn Sie einmal gestorben sind«, so sagte er gelegentlich zu mir, »und vielleicht alle Ihre anderen Taten vergessen sein werden, dann werden die Musiker noch immer Ihrer gedenken, dankbar dafür, daß Sie ihnen die unverfälschten Texte unserer großen Meister wieder zurückgegeben haben.« Im Zusammenhang mit meiner Absicht, die Klaviersonaten von Beethoven mit ihm herauszugeben, ergaben sich manche Gespräche. Fischer war lebhaft daran interessiert,

durch Konzertverpflichtungen aber so sehr in Anspruch genommen, daß er Jahre dazu benötigt hätte. Eine so lange Zeit konnte und wollte ich aber mit der Herausgabe dieses Standardwerkes der Klavierliteratur nicht warten. So kam es leider nicht dazu.

Mit Karl *Klingler*, dem Nestor der deutschen Geiger und Primus eines seinerzeit berühmten Streichquartetts, kam ich durch Vermittlung von gemeinsamen Bekannten in Verbindung. Ich besuchte ihn erstmals während des Krieges auf seinem Gut in der Altmark, wohin er sich zurückgezogen hatte, weil er sich als Lehrer und Professor an der Berliner Musikhochschule den Nazis nicht beugen wollte. Freundlicherweise musizierte er damals wie auch später noch häufig mit mir Sonaten für Klavier und Violine. Einmal war auch sein Bruder Fridolin, der Bratschist seines Quartetts, zugegen, und wir spielten das sogenannte Kegelstatt-Trio von Mozart – ein für mich unvergeßliches Erlebnis. Nach Kriegsende mußte er sein in der Ostzone gelegenes Gut verlassen und sich nach manchen Kreuz- und Querfahrten in München eine neue Heimat schaffen.

Da Professor Klingler die bei Musikern übrigens nicht seltene Doppelbegabung für Musik und für Mathematik besaß, beschäftigte er sich auch viel mit kompliziertesten Fragen der Mathematik, zum Beispiel dem Problem der Winkelteilung nur mit Lineal und Zirkel, über welches Thema er sich mit seinem alten Freunde Max Planck vielfach unterhalten hat. Von Zeit zu Zeit schickte er mir atemberaubende geometrische Zeichnungen. Bis in seine letzten Lebensjahre nahm er nach wie vor regen Anteil am Geschehen der Zeit und auch an der Arbeit meines Verlages. Mancherlei wertvolle Anregungen habe ich ihm zu danken. Er war es auch, der mich auf eine bisher immer falsch wiedergegebene Stelle im ersten Satz von Beethovens letzter Violinsonate op. 96 (Takt 127) hingewiesen hat. Diese in der Eigenschrift gemachte Entdeckung räumt mit einem Fehler auf, der sich seit den ersten Drucken dieses einzigartigen Werkes durch alle bekannten späteren Ausgaben hindurch bis auf den heutigen Tag erhalten hat. (Das \sharp vor der Note f^2 gehört erst zum fünften, nicht schon zum ersten Achtel.) Leider ließ es meine so knapp bemessene Zeit nicht zu, Karl Klingler so oft zu besuchen, wie ich es gerne getan hätte.

Als ich noch im diplomatischen Dienst in Südamerika tätig war, ist mir unter den deutschen Besuchern in Buenos Aires besonders un-

vergeßlich der aus Österreich stammende Berliner Generalmusikdirektor Erich *Kleiber*, der als Gastdirigent einen außergewöhnlichen Erfolg hatte und mit dem ich damals in nahe persönliche Berührung kam. Den Posten des musikalischen Leiters der Berliner Staatsoper, den neben der Wiener Oper begehrtesten Dirigentenstuhl der alten Welt, nahm der damals noch jugendliche Künstler nach einem kometenhaften Aufstieg schon seit einigen Jahren ein. Ich habe auf sein Leben insofern entscheidend eingewirkt, als ich einmal in eine seiner Orchesterproben eine bildhübsche junge Amerikanerin mitbrachte, mit der er sich prompt eine Woche später verlobte. Daraus hat sich für mich eine treue Freundschaft mit beiden Kleibers entwickelt. Bei seinen Konzertproben, denen ich so oft wie möglich beiwohnte, konnte ich beobachten, wie das ganze Orchester geradezu an den Lippen des großen Dirigenten hing, wenn er seine Auffassung erläuterte oder Anweisungen für das Spiel gab. Als die letzte Probe zu Ende war und Kleiber den Taktstock niederlegte, hörte ich den Konzertmeister wie zu sich selber mit Trauer in der Stimme sagen: »Finito« – so etwa wie »schade, schade, daß es zu Ende ist«.

Noch eine andere Episode vom Kleiber-Besuch in Buenos Aires möchte ich hier erzählen. Als freundliche Geste wurde von argentinischer Seite vorgeschlagen, ein deutsches Mitglied des Orchesters solle bei einem Konzert ein Solo spielen. Kleiber willigte, wenn auch etwas skeptisch, ein. Bei den Proben erwies sich, daß seine Skepsis berechtigt war. Die Hauptprobe verlief ganz schlecht. Da nahm Kleiber den Mann beiseite und sagte ihm in seinem heimatlichen österreichischen Dialekt: »Genga's zua, werdn's krank!«.

Kleibers Sohn Carlos, mein Patensohn, ist ebenfalls Dirigent geworden und zählt heute bereits zu den führenden Orchesterleitern unseres Landes.

Mit Walter *Giesecking*, dem Pianisten von sublimster klavieristischer Kultur, dessen unübertrefflicher Klangsinn ihn zum unerreichten Interpreten der französischen Impressionisten werden ließ, bin ich in Berührung gekommen, als ich ihm die Herausgabe meines ersten Verlagswerkes, der *Impromptus und Moments musicaux* von Schubert, antrug, die er dann auch übernahm. Im Zusammenhang mit den editorischen Arbeiten daran führte ich manche interessante Unterhaltung mit ihm, begleitet von klanglichen Illustrationen am Klavier. Gelegentlich besuchte ich ihn auch in Wiesbaden, wo er seinen Wohn-

sitz hatte. Allgemein galt er als ein wenig umgänglicher Mann, doch habe ich persönlich ihn nur von der freundlichsten Seite kennengelernt. Giesecking verfügte dank seines phänomenalen Gedächtnisses über ein außergewöhnlich umfangreiches Repertoire. Da er lesend, nicht am Klavier ühend auswendig lernte, konnte er die Zeit seiner Eisenbahnfahrten und Flugzeugreisen nutzbringend anwenden. Von ihm stammt das Wort, daß man Tonleitern nicht immer von neuem zu üben brauche, wenn man sie einmal zu spielen gelernt habe . . .

Das Gedenken an Giesecking ruft auch die Erinnerung an einen anderen, gleichfalls allzu früh verstorbenen, bedeutenden Pianisten unserer Zeit, Eduard *Erdmann*, wach, mit dem Giesecking in früheren Jahren das allmählich leider aus der Übung gekommene Spiel zu vier Händen auf einem und auf zwei Flügeln öffentlich pflegte. Erdmann war nicht der Typ, der als Klavierlöwe den ganzen Erdball bereiste, um die Menschenmassen zu Beifallsstürmen hinzureißen. Er war eine mehr innerliche Natur von ebenso hoher geistiger Kultur wie vitaler Musikalität. Als Interpret trat er dienend hinter dem Kunstwerk zurück, das er dennoch immer zu blühendem Leben zu bringen wußte. Es machte ihm aber auch nichts aus, in einem Konzert in Duisburg bald nach Kriegsende, als es mit den Konzertflügeln noch recht schlecht bestellt war, unter das Instrument zu kriechen und zusammen mit dem schnell herbeigerufenen Mechaniker irgendeinen sperrigen Mechanismus wieder in Ordnung zu bringen, nachdem der Flügel mitten im Spiel seinen Dienst versagt hatte.

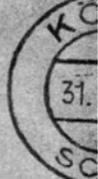
Im übrigen war dieser Künstler ein Original und bekannt für seine reichlich bohemehafte Lebensführung. Giesecking erzählte uns davon, wie er Erdmann einmal auf Konzertreisen in einem Bahnhof getroffen und ihn gefragt habe: »Wo haben Sie denn Ihren Frack?« Worauf dieser nur mit einem verschmitzten Lächeln auf seinen umgehängten Rucksack gedeutet habe. Man kann sich vorstellen, wie dieses Kleidungsstück daraus zum Vorschein kam. Zugleich war Erdmann aber auch ein ungemein belesener Mann, der sich seitenlang Verse aus der »Göttlichen Komödie« von Dante aufsagte, wenn er nachts keinen Schlaf finden konnte. Es entsprach nur seiner Natur, daß er auch ein passionierter Büchersammler war, der eine der bedeutendsten Privatbibliotheken in Deutschland besaß. Er pflegte scherzhaft von sich zu sagen, er sei nicht Bibliophile, sondern Bibliomane. Seine Tochter war mit dem bekannten Maler Emil Nolde verheiratet, was zur Folge hatte,



Paris, 20.12.69

Herrn Dr. Günter Henke mit meiner Bewunderung
Dankbarkeit für sein grossartiges Werk für die Musik
Arthur Rubinstein

Arthur Rubinstein

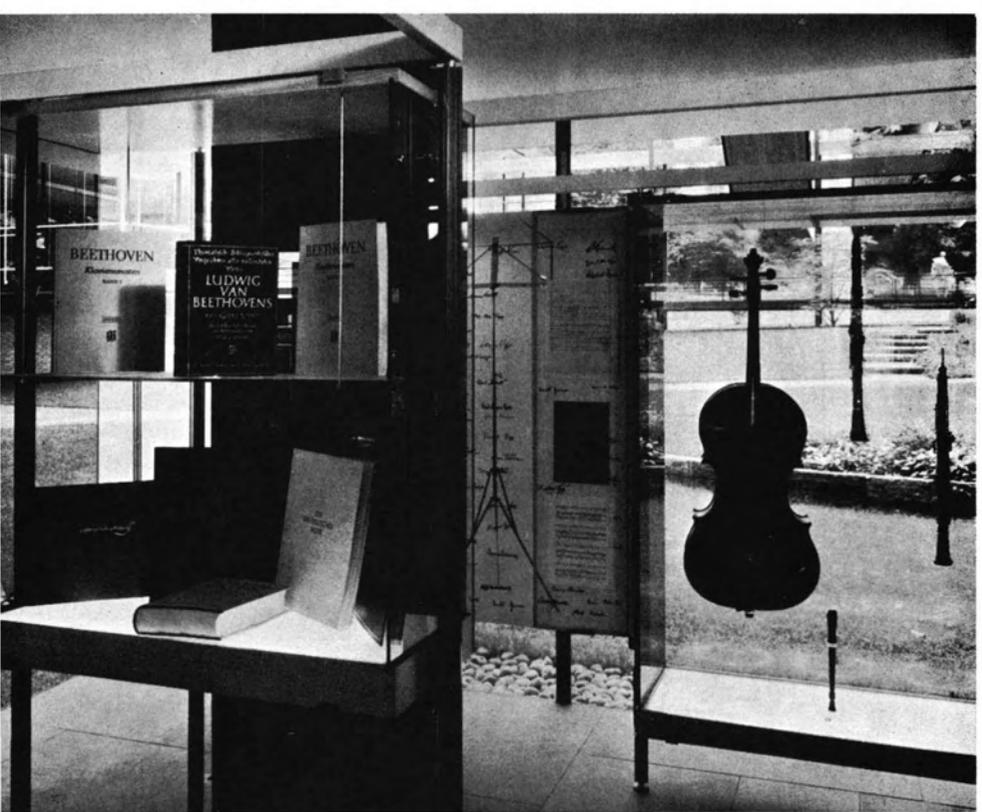


Herrn 129210
 Joseph Haydn
 Institut e.V.

PS (22a)Duisburg
 PSchA -----
 Kln (Klößknerhaus)

Brief des Postscheckamts in Köln an den Verfasser bei der Errichtung eines Postscheckkontos für das Joseph Haydn-Institut in Köln 1955 – Siehe S. 33

Weltausstellung in Brüssel 1958: Die Vitrine mit Musikwerken. Im oberen Fach nur Ausgaben des Henle Verlags



daß der Schwiegervater Erdmann fast dreißig Jahre jünger war als der Schwiegersohn Nolde.

Erdmann komponierte auch. Dieser Seite seines Musikertums konnte ich allerdings wenig Geschmack abgewinnen, als nach dem Kriege ein supermodernes Klavierkonzert von ihm in Duisburg uraufgeführt wurde. Wir gaben ihm nachher ein festliches Souper, bei dem ich auch eine Rede auf den Komponisten halten mußte. Selten fiel mir das Reden so schwer wie hier, und ich führte einen regelrechten Eier-tanz auf.

Mein musikwissenschaftlicher Mitarbeiter Dr. Zimmermann, der in früheren Jahren bei Erdmann studierte, hat durch manche ernste, aber auch heitere Erzählung mein Bild dieser originellen Künstlerpersönlichkeit bereichert. Wie er zu berichten weiß, nannte Erdmann keinen seiner Schüler mit Namen, wahrscheinlich um sein Gedächtnis zu entlasten, sondern nur »Teuerste« und »Teuerster«. Wenn er einen seiner Schüler zum gemeinsamen Essen aufforderte, pflegte er gleich hinzuzufügen: »Leider kann ich Sie aber nicht dazu einladen« – alle wußten, daß seine Einkünfte soweit wie möglich zum Buchhändler wanderten. »Wissen Sie«, so erzählte Erdmann einmal, »früher legte ich auf mein Äußeres wenig Gewicht« – wie mag er damals wohl ausgesehen haben! – »und als ich einmal in Afrika während eines Urlaubs mit Artur Schnabel (dem großen Pianisten) spazierenging, philosophierten wir über Humanitätsideale. Schnabel meinte, alle Menschen seien Brüder. Ich wandte dagegen ein: ›Artur, das will mir nicht in den Sinn, daß ich einen Hottentotten als meinen Bruder ansehen soll.‹ Darauf blieb Schnabel stehen, sah mich von oben bis unten an und sagte: ›Eduard, du bist ein Hottentott.‹«

Seiner Grundeinstellung nach war und blieb Erdmann ein Anhänger der modernen Richtung in der Musik, für die er auch konsequent eintrat, ohne darum freilich je die Werke der klassischen und romantischen Meister im geringsten zu vernachlässigen.

Meine Begegnungen mit einem der größten Musiker, die ich erlebt habe, waren nicht durch meine musikalischen Interessen veranlaßt, sondern ich war ihm als junger Attaché im Auswärtigen Amt Anfang der zwanziger Jahre aus ganz anderem Anlaß nähergetreten. Es war Eugène d'Albert, dessen Klavierabende zu den unvergeßlichsten musikalischen Erinnerungen meines Lebens gehören und dessen brutal-feurige Gewalt fast jedermann in seinen Bann zog. D'Albert,

pianistischer Thronerbe von Liszt und wohl einer der genialsten Klavierspieler aller Zeiten, war mit dem damaligen Staatssekretär im Auswärtigen Amt, Herrn von Haniel, gut bekannt, der ihm für seine vielen Auslandsreisen immer eine sogenannte »Grenzempfehlung« mitgab. Irgendwie war es mir gelungen, mich in diese Sache einzuschalten, wodurch ich in einen umfangreichen Briefwechsel mit d'Albert geraten war. Er bestand freilich nicht im Austausch tief-schürfender Kunstbetrachtungen, sondern aus lauter Mitteilungen über d'Alberts Reisen und die Grenzempfehlungen, die er hierfür zu erhalten wünschte. Immerhin ließ ich es mir nicht nehmen, nach seinen Berliner Konzerten regelmäßig im Künstlerzimmer zu erscheinen, wo ich als nützlicher Helfer stets aufmerksam empfangen wurde. Einmal hörte ich dabei mit, wie er, der damals gerade seine vierte oder fünfte Frau gehehlicht hatte, zu einem Bekannten sagte, er habe jetzt einen Trick herausgefunden, wie man sich ganz schnell scheiden lassen könne. Die Scheidungsoase Las Vegas stand damals noch nicht zur Verfügung.

Um seinen Verschleiß an Ehefrauen rankten sich naturgemäß mancherlei Anekdoten. So erzählte man sich, daß er mit seiner ihm soeben angetrauten neuen Frau einmal nach Wien gekommen sei und dort Brahms wiedersehen wollte. Er ließ ihm einen Vorschlag zu einem gemeinsamen Abendessen übermitteln. Brahms war dann aber abends sehr müde, weil er einen anstrengenden Tag gehabt hatte, und wollte lieber zu Bett gehen. Er meinte trocken: »Ach, d'Albert heiratet ja doch noch einige Male, die vierte Frau überspring ich.« Als einige Zeit später d'Albert in der Tat wieder einmal geheiratet hatte und seine neue Frau zum erstenmal an seiner Seite in einer Gesellschaft erschien, sagte nach dem Abendessen ein ihm befreundeter Dirigent: »Mein Kompliment zu Ihrer Wahl, lieber d'Albert; ich habe selten eine so charmante Gattin von Ihnen kennengelernt.«

Künstler können eben nicht mit herkömmlichen Maßstäben gemessen werden. Eine ähnliche Episode wie die vorstehende wird von dem Maler Picasso erzählt. Er begab sich eines Tages in Begleitung seiner derzeitigen Weggenossin zu seiner Bank. Der Pförtner grinste ihn breit an, und auf Picassos Frage, was es zu lachen gäbe, antwortete er: »Sie haben Glück. Die meisten Kunden, die ich hier gesehen habe, kommen Jahr für Jahr mit derselben Frau, und sie sieht immer ein wenig älter aus. Jedesmal, wenn Sie kommen, haben Sie eine andere Frau, und jede ist jünger als die vorhergehende.«

Wie bei Musikern, die die höchsten Stufen nachschaffenden Künstlertums erklommen haben, häufiger zu beobachten, nahm auch bei d'Albert in späteren Jahren das Interesse am Konzertieren merklich ab. Er verlegte sich leider fast ganz auf das Komponieren. Mit seiner Oper »Tiefland« hat er sich zwar weltweiten, aber vergänglichen Ruhm erworben. Um diese Zeit diente ihm das Podium nur noch als Stätte des Broterwerbs. Auf Konzerte bereitete er sich kaum noch vor, und es gab Musiker, die sagten, nach einem d'Albert-Abend könne man einen Waschkorb voll falscher Noten unter dem Flügel aufsammeln. Und doch konnten auch da noch geniale Blitze den Zuhörer aufhorchen und an vergangene Zeiten denken lassen. Ich habe das selbst des öfteren erlebt. Unvergesslich wird mir bis an mein Lebensende bleiben, wie er die Einleitungstakte, besonders schon gleich den ersten Akkord, des G-dur-Klavierkonzerts von Beethoven spielte. Wie aus einer anderen Welt kommend war dieser Akkord plötzlich hingezaubert. Ich habe diesen Anfang nie wieder so einzigartig schön spielen hören – meine vielen Pianisten-Freunde mögen mir verzeihen, daß ich das sage!

Wilhelm *Furtwängler* bin ich in meinem Leben häufig begegnet, zunächst vorwiegend im Auslande, denn einen so prominenten Dirigenten nahm die jeweilige Deutsche Botschaft immer gern unter ihre Fittiche. In der Frühzeit meines Verlages führte ich einen ausgedehnten Briefwechsel mit ihm, da ich daran dachte, ihn für die Herausgabe sämtlicher Symphonien Beethovens zu gewinnen. Er war daran durchaus interessiert, der Plan kam aber nicht zur Ausführung, da Furtwängler bald wieder eine ihn voll ausfüllende Konzerttätigkeit aufnahm. Seiner ganzen geistigen und künstlerischen Haltung nach war Furtwängler ein großer Individualist. Der Reiz seiner Schriften liegt großenteils darin, daß sie die Gedanken einer ebenso von verfeinerter Kultur wie von starker Subjektivität geprägten Persönlichkeit wiedergeben. Ob er sich zum Herausgeber einer Urtextausgabe wirklich geeignet hätte, erscheint mir heute fraglich.

Furtwänglers Schlagtechnik zeichnete sich nicht gerade durch besondere Präzision aus. Den Einsatz gab er oft mit einer merkwürdig fahrigem Bewegung, die einer Schlangenlinie von oben nach unten glich. Als er einmal ein ihm fremdes Orchester leitete, wollte schon der erste Einsatz nicht klappen. Bescheiden fragte der Konzertmeister: »Herr Doktor, bei welchem Zacken in Ihrem Blitz sollen wir einsetzen?«

Furtwängler war nicht nur der große Dirigent, sondern auch ein einzigartiger Begleiter am Klavier. Bei einem Hauskonzert in der Deutschen Botschaft in London hörte ich ihn einige deutsche Opernstars von der Covent Garden-Opernsaison begleiten. Sein Spiel war so hinreißend schön, daß ich mehr zum Klavier als zu den Singenden hinhörte. Beim Essen danach band er sich eine große Serviette um den Hals, um sich nicht zu bekleckern. Es war ein komisch-sympathisches Bild. Wenn man in der Unterhaltung mit ihm seiner Bewunderung für ihn Ausdruck gab, hatte er nichts dagegen einzuwenden. Jede Anerkennung freute ihn.

Noch heute erinnere ich mich an eine weit zurückliegende Begebenheit in der Berliner Philharmonie. Nach längerer Wartezeit vor Beginn des Konzerts – das Publikum wurde schon etwas unruhig – teilte ein Ansager mit, daß der Solist sich etwas unpäßlich fühle; ob ein Arzt im Saale anwesend sei. Sofort stürzte sich ein halbes Dutzend Herren auf die Tür zum Künstlerzimmer. Jeder wollte gerne den prominenten Künstler einmal behandelt haben. Es war der Cellist Pablo *Casals*, der damals bei uns Musikbegeisterten vielleicht als der größte aller lebenden Interpreten galt. Persönlich begegnete ich diesem Meister erstmals nach dem Zweiten Weltkrieg bei einem privaten Zusammensein im Bonner Beethovenhaus. Casals interessierte sich lebhaft für den in meinem Verlag erschienenen Beethoven-Katalog von Kinsky-Halm, den ich ihm dedizierte. Seine jugendliche Frau begleitete ihn damals schon. Bei einer späteren Wiederbegegnung in Marlboro (Vermont, USA) bei den dortigen Musikfestspielen, wovon gleich anschließend mehr erzählt wird, war sie dann zu einer bezaubernden jungen Frau erblüht. Was ich von dem fast Neunzigjährigen in Marlboro bei den dortigen Proben und Konzerten hörte, ließ deutlich werden, daß man von Casals jetzt nicht nur als von einem künstlerischen, sondern auch einem physischen Phänomen sprechen muß. Seine Bach-Interpretationen sind noch heute einzigartig und suchen in Vergangenheit und Gegenwart ihresgleichen. In Marlboro sind wir dem inzwischen 96 jährigen Pablo Casals seither noch häufig begegnet.

Nennt man die größten Pianisten unserer Tage, so steht der Name Rudolf *Serkin* unter den allerersten. Er, anderen gegenüber voller Wärme und Nachsicht, stellt an sich und seine Kunst die höchsten

Anforderungen und ist dort von unerbittlicher Strenge. Seine Wiedergabe unserer großen Meister schlägt alle Hörer in ihren Bann. In künstlerischem und menschlichem Betracht ist er eine einmalige Erscheinung unserer Tage. Meine Frau und ich sind mit ihm seit Jahren eng befreundet. Er ist der ehemalige Duopartner und spätere Schwiegersohn des großen, überragenden Geigers Adolf *Busch*, der in den zwanziger Jahren in Berlin lebte und den ich schon damals persönlich kennengelernt hatte. Adolf Busch hat mir einmal – das war aber lange Zeit danach Anfang der fünfziger Jahre – auch das unvergeßliche Erlebnis beschert, mit ihm zusammen zu musizieren; wir spielten die erste Sonate von Brahms für Violine und Klavier und die letzte große Sonate von Mozart in A-dur. Im persönlichen Umgang besaß Busch eine große Ausstrahlungskraft und konnte auch sehr amüsant und unterhaltend sein. So erzählte er einmal, er habe auf einer Reise in Italien mit seinen Streichquartettkollegen eines Tages vor einem Konzert ein wenig reichlich dem so süffigen italienischen Weine zugesprochen. Er sei ihnen so leicht vorgekommen, daß sie sich seiner Wirkung gar nicht bewußt geworden wären, woraufhin sie dann am Abend den letzten Satz eines Quartetts in einem schon mehr als beschwingten Prestissimo-Tempo heruntergespielt hätten. Noch nie sei ihnen ein gleicher, geradezu frenetischer Beifall zuteil geworden. Als sie das nächste Mal in derselben Stadt konzertierten, hätten sie geglaubt, sich besonders anstrengen zu müssen, um ihren Ruf dieses Mal in gewissenhafterer Weise, das heißt mit normalen Tempi, zu festigen – der Erfolg sei entschieden lauer gewesen! Adolf Busch ging 1926 nach Basel und 1940 in die USA, wo er mit seiner Familie nicht weit von Rudolf Serkins Farm auf dem Lande im Staat Vermont lebte. Nach dem Kriege kehrte er wieder in die Schweiz zurück, verstarb aber schon 1952. Er hatte sich in seinen letzten Lebensjahren zunehmend vom Podium zurückgezogen und der Komposition zugewandt.

Für Anfang 1957 hatte ich bei dem uns freundschaftlich verbundenen, hervorragenden Generalmusikdirektor der Stadt Duisburg, Georg Ludwig *Jochum*, ein Konzert angeregt, das dem Andenken an Adolf Busch gelten sollte. Hierfür waren die deutsche Erstaufführung eines Psalms von Adolf Busch für Chor und Orchester, das erste Klavierkonzert von Brahms mit Rudolf Serkin als Solisten sowie als Schluß Beethovens Eroica vorgesehen. Mit diesem Gedenkkonzert zu Ehren seines verstorbenen Schwiegervaters und Partners Busch,

das vom Westdeutschen Rundfunk übertragen wurde, wollte ich es auch dem nach wie vor in Amerika lebenden Künstler leichter machen, den Weg nach Deutschland, wenn nicht für ständig, so doch zum Konzertieren, wiederzufinden. Serkin sagte zu unserer großen Freude auch zu, erkrankte aber leider kurz vorher, so daß er nicht mitwirken konnte. An dem Erfolg, den die Aufführung des Psalms von Busch errang, konnte sich auch dessen Witwe, die zu dem Konzert aus Basel gekommen war, mit erfreuen. Für Serkin aber bedeutete dieses Ereignis, auch wenn er selbst dabei fehlen mußte, doch die entscheidende Anregung zum neuen Beginn einer großartigen Konzertkarriere in Deutschland, wohin er seither alljährlich kommt. Seine Klavierabende gehören zu dem Eindrucksvollsten, was an musikalischen Ereignissen auf deutschem Boden heute zu verzeichnen ist.

Vor einem knappen Jahrzehnt konnten wir unsere seit langem gehegte Absicht ausführen, Rudolf Serkin einmal bei den von ihm geleiteten Marlboro-Musikfestspielen zu besuchen. Darüber hat meine Frau eine kleine Aufzeichnung niedergeschrieben, die ich hier folgen lassen möchte:

»Jedes Jahr, wenn wir Rudolf Serkin sahen, sagte er zu uns: »Besuchen Sie uns doch einmal in Marlboro«, und 1964 taten wir es endlich.

Marlboro, im Staate Vermont gelegen, ist ein Universitäts-College. Adolf Busch besaß eine Farm in der Nähe und hatte dort längere Zeit seinen ständigen Wohnsitz. Auch Serkin erwarb dort eine Farm, die er heute noch neben seiner Stadtwohnung in Philadelphia bewohnt. Noch zu Lebzeiten von Busch entstand der Gedanke, in den Ferien die College-Gebäude zu benutzen, um jungen Musikern Gelegenheit zu geben, hier in Ruhe zu arbeiten. Die beiden Künstler errichteten Meisterklassen für verschiedene Instrumente.

Im Laufe der Zeit veränderte sich allmählich der Stil von Marlboro. Es war nicht mehr das reine Meister-Schüler-Verhältnis, sondern stärker drängten junge, bereits im Beruf stehende Musiker dorthin, die zusammen mit den Älteren, bereits Arrivierten, musizieren wollten, um von ihnen zu lernen und mit ihnen und mit gleichaltrigen Kollegen Kammermusik zu spielen, für die sie sonst kaum Zeit hatten. Lediglich Pablo Casals, der seit einigen Jahren ebenfalls regelmäßig dorthin kommt, hält noch Meisterklassen ab. Er dirigiert auch die Kammerkonzerte, bei denen führende Musiker, darunter der bekannte Geiger Alexander Schneider wie auch so mancher andere erste Repräsentant seines Instruments, mal am ersten Pult, mal in der hintersten Reihe mitspielen. Jeder dient nur der Idee, gute Musik zu machen und dem anderen zu helfen. Startum gibt es nicht. Die Älteren

erhalten kein Honorar, und die Jüngeren bezahlen, wenn sie es können, für ihren Aufenthalt selbst; der Rest wird durch Stipendien bestritten.

Serkin empfing uns voller Freude und nahm uns gleich mit in den ›Campus‹, der aus einem über fünfhundert Personen fassenden Konzertsaal, einem Haus, das Küche und Speisesaal enthält, und einer Anzahl größerer und kleinerer Wohnhäuser besteht, aus denen Klänge der verschiedensten Instrumente zu uns herübertönten. Unser Gastgeber machte uns mit vielen seiner jungen und älteren Musikerfreunde bekannt. Sie stammten aus Norwegen und Portugal, aus Österreich, der Schweiz, besonders zahlreich natürlich aus Amerika; eine junge deutsch-polnische Pianistin war gleichfalls darunter.

Hier lernten wir endlich auch Serkins Frau Irene, die Tochter Adolf Buschs, kennen, die als Geigerin im Orchester mitspielte und der vielen Proben wegen mit ihrer kleinen vierjährigen Tochter Margie im Campus wohnte. Sie ist ein ruhiger, warmherziger Mensch und der gute Geist dieser Gemeinschaft; wir schlossen sie sogleich in unser Herz. Der siebzehnjährige Sohn Peter ist bereits ein fertiger Pianist und machte damals zum erstenmal allein eine Konzertreise durch Europa. Gemeinsam mit seinem Vater hatte er schon öfters dort konzertiert.

Serkin lud uns ein, die Mahlzeiten mit ihnen zusammen einzunehmen. Man saß an langen Tischen, wie es sich gerade traf. Jeweils ein paar der jungen Musiker hatten eine Woche lang ›Servierdienst‹. Es ging fröhlich und zwanglos zu, und durch das allgemeine Interesse der Künstler an den Henle-Musikausgaben nahmen sie uns sogleich als zu ihnen gehörig in ihren Kreis auf. Die Seele des Ganzen war auch hier Rudolf Serkin, der bei der bekannten amerikanischen Ungezwungenheit allgemein nur mit ›Roody‹ (Rudi) angeredet wurde. Es ging das Scherzwort dort über ihn um: ›There is a man called Roody, who never seems too moody.‹

Um zehn Uhr morgens begannen die Proben der Kammerkonzerte. Pablo Casals und auch Alexander Schneider, dieser meist vom Konzertmeisterpult aus, dirigierten. Faszinierend der alte, damals schon fast neunzigjährige Casals; wenn er den Saal betrat, stand alles auf. Mit großer Ehrfurcht und Hingabe folgten die Musiker seinen Erläuterungen und Anweisungen. Meist sang er mit, um sich noch besser verständlich zu machen; sein ›la la la‹ klingt uns noch heute in den Ohren.

Es war hinreißend zu erleben, wie die einzelnen Werke immer edler im Klang, immer reifer in der Auffassung wurden, weshalb wir auch keine Probe versäumten und jeden Tag von 10 bis 12 Uhr morgens, von 4 bis 6 Uhr nachmittags und nochmals nach dem Abendessen zwei Stunden lang der Musik lauschten.

Am Freitag fand das erste öffentliche Konzert statt. Alle Plätze waren ausverkauft, noch im Freien vor offenen Fenstern und Türen saßen Zu-

hörer. Wir waren beglückt unter ihnen und hörten bei den Aufführungen mit doppelter Freude die Werke, die wir nun so gut kannten und die man zum Teil nur selten hört, weil es schwer ist, zum Beispiel drei erstklassige Pianisten für Tripelkonzerte oder ausgefallene Kombinationen von Geigern, Cellisten und Bläsern jeder Art beisammen zu haben.

An dem einzigen probefreien Nachmittag nahmen uns Rudolf und Irene Serkin mit zu ihrer Farm. Irene fuhr den Jeep, ein Stadtwagen könnte auf den primitiven Wegen nicht durchkommen. Das Besitztum liegt wunderbar auf einer Anhöhe, Wälder rings umher, kein Haus sonst zu sehen, nur einige Wiesen, auf denen Kühe weiden. Das Wohngebäude ist ein ziemlich altes Bauwerk, und das Ganze erinnert lebhaft an die so hübsche Beschreibung jener Gegenden von Alice Herdan-Zuckmayer in ihrem Büchlein »Farm in den grünen Bergen«. Das Leben ist hart. Im Winter schneien sie häufig ein, Strom und Telefon fallen aus. Verbindung mit anderen Menschen ist erst wieder möglich, wenn der Schneepflug kommt. Die große innere Gelassenheit, die man bei Frau Serkin spürt, muß sie hier erworben haben, wo es noch Schlangen und Bären gibt, wo der Wald so dicht ist, daß man sich oft nur mit einem Buschmesser den Weg bahnen kann, und wo man ganz auf sich gestellt ist. Wir sahen auch das in der Nähe gelegene alte Haus von Adolf Busch, darin seinen Arbeitsraum, den jetzt sein Schwiegersohn benutzt und der eine unwahrscheinliche Atmosphäre ausstrahlt.

Ein ähnlich einsames Farmhaus sahen wir in jener Gegend kurz darauf noch einmal, als wir in seinem dortigen Ferienort Professor Julius *Held*, den bedeutenden Kunsthistoriker und Rubensforscher an der Columbia University in New York, besuchten, mit dem wir uns angefreundet hatten. Seine Wohnstätte besitzt weder fließendes Wasser noch elektrisches Licht. Dafür ist der Wald wegsamer und soll weniger von Bären und Schlangen bevölkert sein.

So haben wir nun das Leben unserer Musiker- und Kunstfreunde kennengelernt und daran teilgenommen. Dankbar verließen wir Vermont.«

Einige Jahre später und seither noch öfters waren wir erneut in Marlboro. Seine Anziehungskraft auf junge Künstler ist in der Zwischenzeit so stark gewachsen, daß längst nicht alle Bewerber teilnehmen können. Dank der Hingabe Rudolf Serkins ist hier in den grünen Bergen Vermonts eine Stätte der musikalischen Begegnung geschaffen worden, die ihresgleichen in der Welt nicht hat.

Allein dadurch, daß Serkin seine hohen künstlerischen Gaben ganz einsetzt, fordert er von den Mitspielenden ihr ganzes Können. Als wir einigen Proben des Brahms-Klavierquintetts mit Serkin am Klavier beiwohnen konnten, wußten wir nicht, was wir an ihm mehr bewundern sollten: sein kraftvoll männliches Spiel, gepaart mit zar-

testem Wohlklang, oder die Art, mit der er es vermochte, die Jüngeren an seinen musikalischen Auffassungen teilhaben zu lassen. Man muß ihm Dank dafür wissen, daß er vor einigen Jahren die Leitung des Curtis-Instituts in Philadelphia übernommen hat, der wohl bedeutendsten Musikhochschule der USA, wenn nicht inzwischen der ganzen Welt.

Der vorstehenden Schilderung meiner Frau will ich noch das folgende über eine Begebenheit anschließen, die ebenfalls mit Rudolf Serkin zusammenhängt:

Irmgard Seefried, die Gattin des bekannten Geigers Wolfgang Schneiderhan und selbst eine große Sängerin und Künstlerin, war einmal auf einer amerikanischen Tournee ermüdet in ihr Hotelzimmer zurückgekehrt und wollte vor ihrem abendlichen Auftreten noch ein wenig ruhen. Da klang von irgendwoher Klavierübungen zu ihr herüber. Sie fühlte sich dadurch zunächst ärgerlich gestört. Als sie aber näher hinhörte, wurde sie hellwach. Der Übende war Rudolf Serkin.

Bald nach unserem ersten Besuch in Marlboro war Serkin wieder einmal in Duisburg. Er gab bei uns ein Hauskonzert, das begreiflicherweise in unserer musikalischen und menschlichen Berührung mit dem großen Künstler von so bezwingendem Charme einen Höhepunkt bildete, der sich tief in unser Gedächtnis eingepreßt hat. Der Anlaß bereicherte mich im übrigen um einen neuen Flügel. Unseren alten Steinway, der bereits auf eine Lebensdauer von über zwanzig Jahren zurückblickte, glaubten wir Serkin nicht zumuten zu können. So ersetzten wir ihn durch einen neuen. Nun ist ein uneingespieltes Instrument nicht gerade das Ideal für ein Konzert, doch löste sich dieses Problem gewissermaßen von selbst, da Serkin zu unserer Freude schon zwei Tage vorher in Duisburg eintraf und täglich längere Zeit zur Vorbereitung seiner weiteren Konzerte am Flügel saß. Dieser war dann doch einigermaßen für den Konzertabend präpariert. Da Serkin am darauffolgenden Tage erst nachmittags weiterreisen mußte, setzte er seine Arbeit am Klavier noch eine ganze Weile fort. Seither pflege ich zu sagen, daß ich meine neuen Flügel immer von Rudolf Serkin einspielen lasse.

Der Geiger Yehudi *Menuhin*, auf seinem Instrument wohl einer der größten Meister, die je gelebt haben, war von den Künstlern, die Deutschland während der Nazizeit gemieden hatten, der erste, der nach dem Kriege wieder bei uns spielte. Seine philosophische Grund-

haltung, sein vornehmer Charakter und seine Warmherzigkeit, die ihn zu einem so besonders liebenswerten Menschen machen, ließen ihn über nur zu verständliche Hemmungen hinwegkommen. Leitgedanke seines Lebens ist das leuchtende Ideal einer wahren »humanitas«. Das Wesentliche seines Künstlerdaseins besteht darin, daß er einen Weg geht, der ihn bis an den Urquell schöpferischen Gestaltens heranführt. So wird es ihm möglich, durch Intuition und Reflexion die Absichten der Komponisten so genau zu erkennen, daß er sich schließlich mit ihren Werken identifizieren kann. Seit langen Jahren schon bin ich mit ihm eng befreundet. Ziemlich bald nach Kriegsende begegnete ich ihm erstmals persönlich bei einem kleinen Diskussionsempfang, den eine mir bekannte belgische Dame für ihn veranstaltete. Dort sprach er mit Wärme und großer Sachkenntnis über den von ihm so verehrten Philosophen Constantin Brunner, dessen Schriften im Dritten Reich verbrannt worden waren. Menuhin suchte nach einem Weg, sie wieder neu herauszubringen, und ich beschloß, in Dankbarkeit für seine großmütige Haltung, ihm dabei zu helfen.

Als Menuhin einige Zeit darauf in Düsseldorf ein Konzert gab, schrieb ich ihm, ob er es wohl einrichten könne und wolle, uns in Duisburg zu besuchen. Ich werde die erregte Stimme unserer Telefonistin im Klöcknerhaus nicht vergessen, die mir am Konzerttage durchsagte: »Herr Menuhin ist am Apparat«. Er kam am gleichen Tage zu uns zum Mittagessen herüber. Von Anfang an war es, als kennten wir uns schon seit langem. Seine ungewöhnlich ausdrucksvollen Augen nahmen uns sofort gefangen. Er war ganz ungezwungen im Wesen, von großer Schlichtheit und Natürlichkeit, und wirkte weniger in sich gekehrt als auf dem Podium. Seither war er ein häufiger Gast in unserem Hause. Bei Tisch ist er immer sehr angeregt. Einmal erzählte er uns: »Ich lerne jetzt Skifahren«. Auf mein offenbar erschrecktes Gesicht hin fügte er lächelnd hinzu: »Nur so viel, damit ich mich mit meinen Kindern auf Skiern fotografieren lassen kann.« Ernster schon war es ihm mit einer anderen Art sportlicher Betätigung, der Beschäftigung mit Jogaübungen. Er war seit seiner ersten Konzertreise durch Indien mit Nehru bekannt, den er sehr verehrte und der ihn mit großer Gastlichkeit aufnahm. Als ich dann selbst nach Indien kam, trug er mir Grüße an Nehru auf, wobei sich dieser interessiert danach erkundigte, ob Menuhin noch immer so eifrig Joga betreibe.

Natürlich vertiefen wir uns bei jedem Zusammensein auch in musikalische Probleme. Ich zeige ihm dabei unsere jeweilig neuesten



Yehudi und Hephzibah Menuhin beim Konzert im Münchner Cuvilliés-Theater
für den Kulturkreis der Deutschen Industrie, März 1964 – Siehe S. 66



Edith Peinemann und der Verfasser

Textentdeckungen, an denen er stets lebhaft interessiert ist, wie ich daran interessiert bin, seine Meinung über dieses oder jenes Problem zu erfahren. Seinerseits hat er mich schon häufig auf problematische Stellen bei Mozart, Beethoven und anderen Meistern aufmerksam gemacht, die ihn beschäftigen.

So rief Menuhin einmal am Tage eines Düsseldorfer Konzerts vormittags bei mir an, und wir verabredeten uns zum Mittagessen bei uns in Duisburg. Er bat mich, die Fotokopien des Autographs und der Originalausgabe der letzten Violinsonate von Beethoven op. 96 mit nach Hause zu bringen; es interessiere ihn, ob darin nicht im letzten Satz Takt 218 im Klavierbaß die Note des zweiten Achtels *G* statt, wie in den meisten landläufigen Ausgaben, *Gis* heißen müsse. Sofort untersuchte ich die Stelle in den Quellen und fand seine Vermutung bestätigt. Vorsorglich rief ich aber noch den Leiter des Beethoven-Archivs in Bonn, Professor Schmidt-Görg, an und bat ihn um Nachprüfung. Eine Stunde später rief dieser zurück und teilte mir das Ergebnis seiner Untersuchungen mit, wozu er noch weitere Quellen herangezogen hatte: *G*, nicht *Gis* muß es heißen. Menuhin sah sich die Stelle in meinen Fotokopien auch selbst noch genau an und war von der raschen Klärung des Falles beeindruckt und sehr befriedigt. Er wollte immer schon *G* von seinem Klavierpartner hören und nicht *Gis*.

Auch einen in gewissem Sinne umgekehrten Fall erlebte ich mit dem großen Geiger bei dieser gleichen Sonate. Als mir Professor Karl Klingler zur Beseitigung eines Fehlers im ersten Satz verholfen hatte, von dem auf Seite 52 berichtet wird und der sich seit rund 150 Jahren in fast sämtlichen Ausgaben mit Zähigkeit am Leben erhalten hat, machte ich Menuhin und seine Schwester am Tage ihres Konzerts in Essen, bei dem diese Sonate auf dem Programm stand, darauf aufmerksam. Die verbesserte Lesart fand sofort ihre Zustimmung, und sie freuten sich darüber, sie schon am gleichen Abend spielen zu können. Als wir die beiden Künstler nach dem Konzert im Künstlerzimmer aufsuchten, war die strahlende Frage an mich: »Haben Sie gehört, daß wir *f* statt *fis* gespielt haben?«

Inzwischen hatten wir also, wie sich aus dem eben Erzählten ergibt, auch die Bekanntschaft mit Menuhins Schwester *Hephzibah* gemacht, der treuen und hervorragenden Partnerin seiner Kammermusikonzerte. Auch sie zählt seither zu unserem Freundeskreis. Ihre herzlich zupackende Natur ist ein glücklicher Gegensatz zu der ungemainen Sensibilität des Bruders. Außer der Musik widmet sie sehr

viel Zeit sozialen Aufgaben, und zwar so intensiv, daß man sich fragen muß, wie sie das alles bewältigen kann.

Die erste Begegnung mit Menuhins Frau Diana hatte ich, als sie noch ein Kind war. Ich verkehrte damals in London im Hause einer Lady Evelyn S. Harcourt, bei deren Sonntagnachmittagsempfängen regelmäßig und oft recht bemerkenswert musiziert wurde. Ihre beiden kleinen Mädchen feigten dabei mit Vorliebe durch die Räume. Die ältere dieser Töchter wurde später Tänzerin und ist heute Menuhins Gattin. Dieser familiären Zusammenhänge wurde ich jedoch erst Jahre nachher, nämlich durch die Lektüre einer Biographie Menuhins, gewahr. Ich fragte daraufhin seine Frau Diana, ob ihre Mutter in den frühen dreißiger Jahren wohl die Londoner Fernsprechnummer Laxman 0164 gehabt habe (was ich meinen aufbewahrten Terminkalendern jener Zeit entnahm). Diese kleine Geschichte verblüffte begreiflicherweise die charmante junge Frau einigermaßen, als ich sie ihr bei einem Besuch in ihrem reizenden Heim erzählte, das die Familie in dem schon ins Ländliche übergehenden Londoner Vorort Hampstead bewohnt.

In seiner Sorge über den immer mehr in Erscheinung tretenden Mangel an guten Orchestermusikern wie auch an Solistennachwuchs hat Menuhin vor einigen Jahren in London eine internationale Schule gegründet, in der musikalisch besonders begabte Kinder im Alter von etwa sieben bis fünfzehn Jahren neben einem umfassenden allgemeinen Schulunterricht schon in jungen Jahren eine gründliche musikalische Ausbildung erhalten sollen. Nur auf diese Weise sei, so meinte Menuhin, eine frühzeitige Auslese und Förderung besonderer Begabungen möglich. Kinder aller Länder und Rassen finden in dieser Schule Aufnahme.

Im Kulturkreis der Deutschen Industrie, von dem noch kurz die Rede sein wird, war ich gerade mit den Fragen der Nachwuchsförderung ständig befaßt. Menuhins Plan interessierte mich daher lebhaft, und ich ließ es mir angelegen sein, bei meinen industriellen Freunden dafür zu werben. Die Krönung dieser Aktion bildete ein Konzert der Geschwister Menuhin im Münchener Cuvilliés-Theater vor Mitgliedern des Kulturkreises im März 1964, das von mir mit einem Vortrag über »Gedanken zur modernen Musikerziehung« eingeleitet wurde. Dank dem Auftreten der Menuhins und dem bestrickenden Rahmen dieses Theaterraums stellte die Veranstaltung ein glanzvolles künstlerisches und gesellschaftliches Ereignis dar (s. Abb. neben S. 64).

Einige Monate danach schon schrieb mir mein Freund Yehudi, daß sich eine kleine zwölfjährige deutsche Schülerin um Aufnahme in seine Schule beworben habe; er bat mich um eine Erkundung ihrer Begabung. Sie hieß Dorothee Hengen und stammt aus einem Försterhaus, das gar nicht weit von unserem Jagdhaus im Westerwald gelegen ist. Auf dem Wege dorthin stattete ich der Familie einen Besuch ab und wurde durch die frappierende Begabung des Kindes überrascht. Die Eltern erklärten sich mit meinem Angebot, für die Ausbildung des Mädchens zu sorgen, einverstanden. Dorothee besuchte als erste Deutsche diese internationale Schule. Was daraus wird, bleibt abzuwarten. Ihre dort verbrachten Jahre verliefen verheißungsvoll.

Bei einem Duisburger Konzert noch während des Krieges begegnete ich erstmals Wolfgang *Schneiderhan*, den ich ebenso wie Menuhin immer für einen der besten lebenden Interpreten der Violinkonzerte von Beethoven und Brahms gehalten habe. Seitdem ist die Verbindung zu ihm nicht mehr abgerissen. Sein Künstlertum ist gepaart mit großer Bescheidenheit, und sein freundliches und herzliches Wesen macht ihn besonders liebenswert. Oft war er schon bei uns in Duisburg zu Gast, wobei er immer wieder seiner Freude über unsere alten Möbel, das Porzellan und die Bilder Ausdruck gab und einmal meinte, hier müßte man als Künstler wunderbar leben und arbeiten können. Es fehlt uns etwas, wenn wir nicht mindestens einmal im Jahr mit ihm zusammensein können. Glücklicherweise kommt das kaum jemals vor. Wann immer bei unseren Verlagsarbeiten textliche Probleme in einem Werk für die Violine auftreten, die nicht rein musikphilologischer Art sind, sondern bei denen auch die künstlerische Seite eine Rolle spielt, ist Schneiderhan einer der ersten, die von mir um ihre Meinung befragt werden. Das bringt es mit sich, daß ich fast immer, wenn ich mit ihm zusammenkomme, ein Paket mit Fotokopien von Autographen, Originalausgaben und sonstigen Unterlagen bei mir habe, um mit ihm nach den richtigen Lösungen zu suchen. Fasziniert von der jeweiligen Problematik, ist Schneiderhan dabei ein unschätzbare Helfer. Auch seinen nunmehr bereits langjährigen, hervorragenden Klavierpartner, Walter *Klien* – der auch ein ausgezeichnete Solist ist –, zählen wir schon seit Jahren zu unseren engeren Musikerfreunden.

Es ist bei einem Künstlerehepaar, das ständig auf Reisen ist, nicht verwunderlich, daß wir Schneiderhans Frau, die Kammersängerin von Weltruf Irmgard *Seefried* von der Wiener Oper, erst viele Jahre

später kennenlernten. Sie schrieb in unser Musiker-Gästebuch: »So, jetzt war ich auch da – die Gattin!« Gelegentlich geben beide gemeinsame Konzerte, und man kann dann mitunter eine völlig unbekannte, oft hinreißend schöne Musik in schlechthin vollendeter Wiedergabe zu hören bekommen. Zu unserer großen Freude wurde uns ein solcher Genuß in Gestalt eines Hauskonzerts bei uns im Frühsommer 1966 unter Beteiligung von Walter Klien bereitet. Aber solche musikalischen Begegnungen des Künstlerehepaares sind leider selten. Meist führen sie ihre Konzertverpflichtungen getrennte Wege. Schlaglichtartig beleuchtet wurde uns ein solches Künstlerdasein einmal durch ihren Bericht von einer Tournee durch Australien. Sie und ihr Mann waren – aber jeder getrennt für sich – für annähernd die gleiche Zeit zu einer solchen Konzertreise verpflichtet. Da die Termine es so verlangten, reisten sie beide sechs Wochen lang im Abstand von vier bis fünf Tagen durch die Städte des australischen Kontinents, ohne sich auch nur einmal zu begegnen.

Mit dem großen russischen Künstler David *Oistrach*, wohl einem der bedeutendsten Geiger aller Zeiten, habe ich mich erstmals schon vor vielen Jahren einen ganzen Nachmittag lang in einem Pariser Hotelzimmer über alles Denkbare, außer Politik, unterhalten. Er ist von gewinnendem Wesen und ebenfalls großer Bescheidenheit, wie man es nicht selten bei überragenden Künstlern erlebt. Wenn er auf dem Podium steht und spielt, drückt sich die ungeheure Konzentration in seinem von geballter Energie erfüllten Gesichtsausdruck aus. Aber gleich nach dem letzten Ton lockert sich die Spannung, und er lächelt ungezwungen und dankbar ins Publikum.

Unsere Bekanntschaft mit ihm hat sich im Laufe der Jahre vertieft, und er war mit seiner liebenswerten Gattin, ebenso wie später sein Sohn Igor, auch schon Gast in unserem Duisburger Haus. In München trafen wir uns einmal mit ihm nach einem Konzert und verbrachten sehr anregende Stunden zusammen. *Oistrach* erzählte, wie er Brahms immer mehr und mehr liebe; er war so liebenswürdig hinzuzufügen, er habe im Konzert dieses Abends den langsamen Satz der 3. Brahms-Sonate mir zuliebe zugegeben, dessen besondere Vorliebe hierfür er kannte.

Seit einigen Jahren gehören auch Nathan Milstein und Leonid Kogan zu dem Kreis von Geigern der Weltklasse, mit denen mich

persönliche Beziehungen verbinden. Der großartige Geiger *Milstein* hat ein im wahrsten Sinne des Wortes internationales Flair. In Rußland geboren, besitzt er einen amerikanischen Paß, wohnt in London und spielt in der ganzen Welt. Höchste Klangkultur zeichnet seine Kunst aus. Jedes seiner Konzerte ist ein einzigartiges Erlebnis. Hinterher erweist er sich dann beim gemeinsamen Souper als ein temperamentvoller Unterhalter.

Leonid Kogan, nach *David Oistrach* wohl der führende Geiger Rußlands, zählt ebenfalls zur Spitzenklasse in der Welt. Mit seiner Frau *Elisabeth Kogan* (einer Schwester des bekannten russischen Pianisten *Gilels*) hat er eine Schallplatte mit Werken für zwei Violinen ohne Begleitung eines anderen Instruments eingespielt, die zu dem Eindrucksvollsten gehören, was ich an Schallplatten kenne. Seine Interpretation der großen Violinkonzerte von *Beethoven* und *Brahms* ist schlechthin vollendet. Seine Tochter, noch ein junges Mädchen, ist bereits seine Konzertpartnerin am Klavier und wagt sich mit Recht schon an die bedeutendsten Werke der Violin-Klavier Duos heran.

Den weltbekannten Pianisten *Arthur Rubinstein* hörte ich zum ersten Male, als wir beide noch ein wenig jünger waren, nämlich vor fünfundvierzig Jahren in Buenos Aires, wo er eine Reihe von Konzerten gab und bei seinen Hörern einen tiefen Eindruck hinterließ. Doch ging es ihm in seiner pianistischen Entwicklung ähnlich wie *Franz Liszt*. Dieser hörte, als er ebenfalls schon ein fertiger, allseits bewundelter Pianist war, in Paris den berühmten Geiger *Paganini*. Er war von dessen Technik so beeindruckt, daß er sich für einige Zeit vom Konzertpodium völlig zurückzog und mit großem Eifer an der Perfektion seiner eigenen Technik arbeitete. Das machte ihn dann zu dem einzigartigen Klavierspieler, als der er in der Erinnerung der Nachwelt fortlebt. Bei *Arthur Rubinstein* übernahm die Rolle von *Paganini* seine junge Frau und die Gründung seiner Familie. Nun fühlte er sich, wie er selbst erzählt, verpflichtet, das nachzuholen, was ihm noch zu fehlen schien.

Seit Anbeginn meiner Verlagstätigkeit nimmt *Rubinstein* daran lebhaften Anteil, was er in Gesprächen – zum Beispiel an der spanischen *Costa del Sol*, wo er in unserer Nähe ebenfalls ein Sommerhaus besitzt – oder in Briefen an mich und gelegentlich auch in der Öffentlichkeit in schmeichelhafter Weise ausspricht, weil er die Wiederherstellung der reinen, unverfälschten Texte unserer großen Meister so

sehr begrüßt. Wenn er auch in Deutschland schon lange nicht mehr öffentlich spielt, so gab er doch den deutschen Musikfreunden vor einigen Jahren Gelegenheit, in einem Konzert nahe der deutsch-holländischen Grenze, das vornehmlich für Deutsche zugänglich war, seiner Kunst zu lauschen. Damals setzte eine wahre deutsche Wallfahrt zu dem hübschen niederländischen Städtchen Nijmegen ein, wo das Konzert stattfand.

Im Frühjahr 1967 hat Rubinstein uns das unvergeßliche Erlebnis geschenkt, in unserem Duisburger Haus zu einem privaten Besuch unser Gast zu sein und uns dabei durch sein hinreißendes Klavierspiel zu verzaubern. Noch vergrößert wurde unsere Freude über diesen Besuch, da sich in seiner Begleitung auch seine Gattin Aniela befand, die durch ihre Persönlichkeit und ihr gewinnendes Wesen unsere Herzen für sich einnahm. Bei diesem Anlaß hatten wir Gelegenheit, die Vielseitigkeit des großen Künstlers zu bewundern: die für sein Alter erstaunliche Vitalität und Frische, die ihn noch heute hundert Konzerte im Jahr bewältigen läßt, seine geistige Beweglichkeit und die Universalität der Interessen, seine bestrickende Art und seine Ausstrahlungskraft im Umgang mit Menschen, aber auch seinen Humor und seinen Sinn für frohe Lebensart mit guten Speisen und Getränken und anregender Geselligkeit – welche dieser in ihrer Vielfalt schillernden Eigenschaften soll man am meisten bewundern? Ich meine, es ist der Zusammenklang aller, der das Bild dieser einzigartigen Künstlerpersönlichkeit rundet, als die Rubinstein in die Geschichte der Musik eingehen wird.

Auch zu zahlreichen anderen Künstlern hat sich meine Verbindung weiter gefestigt und vielfach freundschaftlich gestaltet. Gemeinsames mitunter sogar öffentliches Musizieren hat dazu beigetragen. So lud mich Yehudi Menuhin vor einigen Jahren ein, mit ihm zusammen in einem Konzert der von ihm ins Leben gerufenen, alljährlich in Gstaad in der Schweiz veranstalteten Music Festivals zu musizieren. Wir wählten dazu die Sonate von Brahms für Klavier und Violine in G-dur op. 78. Ich hatte sie vor Jahren schon einmal in privatem Kreis mit einem anderen Großen, Adolf Busch, gespielt. Mit ihr hat es eine besondere Bewandnis. Von damals her war mir in Erinnerung, daß Busch den letzten Satz dieser Sonate, der gemeinhin reichlich schnell gespielt wird, in einem wesentlich ruhigeren Tempo nahm. Dadurch bleibt die Struktur dieser Musik besonders transparent und erhält eine

dem Ausdrucksgehalt entsprechende, leicht melancholische Färbung. Bei der Vorbereitung der Ausgabe dieses Werkes für meinen Musikverlag fand ich in der Eigenschrift, daß Brahms das Tempo dieses Finalsatzes zunächst mit *Allegro non troppo* bezeichnet, dann das *non troppo* durch *moderato* ersetzt und schließlich in der Kopistenabschrift, die als Stichvorlage für die Erstausgabe diente und eigenhändige Verbesserungen des Komponisten enthält, dem *moderato* noch ein *molto* hinzugefügt hatte. Auf solche Weise ist die von Brahms ständig verlangsamte Tempobezeichnung geradezu dokumentarisch belegt. In diesem Zusammenhang mag die Äußerung der Pianistin Frau von Beckerath, die noch mit Brahms selbst musiziert hatte, von Interesse sein. Nach dem Spiel dieses Satzes habe Brahms auf ihre Frage nach dem Tempo geantwortet: »Noch langsamer« (berichtet von der Geigerin Professor Eva Hauptmann, Hamburg-Würzburg). Unnötig zu sagen, daß Rudolf Serkin dieses Tempo ebenfalls langsamer nimmt, wie sich auch Arthur Rubinstein hierzu bekennt. Es handelt sich doch um ein »Regenlied«, wie dieser zu mir einmal sagte, wobei er auf die Verwendung des Grundmotivs in Brahms' bekanntem Regenlied anspielte.

Ein anderes nicht uninteressantes Problem war bei diesem letzten Satz aufgetaucht. In Takt 4 (und ebenso 64) lautet die dritt- und zweit-letzte Sechzehntelnote der rechten Klavierhand nach eindeutiger Fassung sämtlicher Quellen, mit denen allen sich Brahms erkennbar gründlich befaßt hat, cis^1 und nicht c^1 . Der gleiche Quellenbefund liegt in Takt 55 für das 12. Sechzehntel vor (cis^1 statt des allseits gespielten c^1). cis^1 im Klavier als Leitton zum d^1 der Violine läßt an der zuletzt erwähnten Stelle diese Fassung auch durchaus glaubwürdig erscheinen. Darauf machte mich Rudolf Serkin aufmerksam. Sonst habe ich noch von keinem Pianisten jemals diese Noten richtig spielen gehört.

Noch einmal ergab sich eine Gelegenheit, die von mir so geliebte Brahms-Sonate öffentlich zu spielen. Im Frühjahr 1969 veranstaltete der Kulturkreis der Deutschen Industrie im Kaisersaal der Würzburger Residenz eine Dichterlesung, bei der auch musiziert wurde. Den Schluß des Abends bestritt die bereits in der ganzen Welt hochgeschätzte Geigerin Edith *Peinemann* zusammen mit mir und mit »meiner« Brahms-Sonate, natürlich mit dem ruhigeren Tempo des 3. Satzes und dem dreimaligen cis^1 ! Ich hätte gern gelegentlich auch ein anderes Duo-Werk gespielt, doch ließ mir meine hauptberufliche

Arbeit damals einfach keine Zeit zur Vorbereitung, wie sie ein Musizieren mit solcher Prominenz erfordert hätte.

Daß Tätigkeit in der Industrie und Musikpflege zusammengehen können, ist für manche Menschen eine Überraschung, wie die folgende ergötzliche Begebenheit zeigt. Es war eine unserer Entdeckungen gewesen, daß in der Kreutzer-Sonate von Beethoven, 1. Satz, Takt 95 (und ebenso bei der Reprise), der Doppelschlag der Violine mit dem unteren Ganzton *fis* und nicht mit dem Halbton *fisis* (wie es in den meisten landläufigen Ausgaben steht) zu spielen sei. Diese richtige Version hörte ich eines Tages in einem Konzert in Düsseldorf von der hervorragenden italienischen Geigerin *Gioconda de Vito*. Zufällig begegnete ich der Künstlerin einige Tage später im Aufzug des Hotels »Vier Jahreszeiten« in München. Ich sprach sie auf ihr Düsseldorfer Konzert an und zeigte mich erfreut über die urtextgetreu gespielte Stelle in der Kreutzer-Sonate, worauf sie meinte: »Ah, Sie sind ein Kollege?« Ich verneinte mit dem Hinzufügen, daß ich ein Industrieller sei, worauf sie dann wieder sagte: »Das kann einem auch nur in Deutschland passieren.«

Es war nicht verwunderlich, daß ich im Laufe der Zeit auch in Kreisen der Industrie ein wenig in den Ruf eines Musikfachmannes kam. Anfang der 1950er Jahre war der Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie gegründet worden. Ich wurde gebeten, den Vorsitz des für musikalische Fragen zuständigen Gremiums zu übernehmen, dem vor allem die Förderung des künstlerischen Nachwuchses obliegt. Es setzt sich unter der ausgezeichneten Geschäftsführung von Professor *Gustav Stein* aus Fachleuten und aus musikinteressierten Industriellen zusammen, die alljährlich einen Wettbewerb für Nachwuchskräfte der verschiedensten Instrumente abhalten. Zu diesen Vorspielveranstaltungen wurden vor allem auf Vorschlag von Musikhochschulen und Akademien, aber auch aufgrund von Selbstbewerbungen jeweils die begabtesten Nachwuchskräfte eingeladen. Dabei wechselten wir alljährlich zwischen Pianisten, Streichern, Bläsern, Sängern, Organisten, Kammermusikvereinigungen und anderem. Bei diesem Probespiel wurde nicht selten die ganze Problematik des musikalischen Nachwuchses im Nachkriegsdeutschland offenbar, und ich habe die jugendlichen Teilnehmer, die leer ausgingen, gelegentlich mit dem sarkastischen Wort Hans von Bülow's

MOZART

Sonaten
Klavier und Violine

BAND I

URTEXT



G. HENLE VERLAG

78

Ein Notenband aus dem G. Henle Verlag

getröstet (die Theaterleute schreiben es dem Berliner Theaterdirektor Adolf L'Arronge zu): »Je preiser gekrönt – desto durchher gefallen.«

Neben manchem Mittelmäßigen kam aber immer wieder auch eine große Begabung ans Licht. Eine junge Geigerin erschien mir so besonders förderungswürdig, daß ich mir ihre Ausbildung persönlich angelegen sein und sie bei dem großen Geiger und Pädagogen Max Rostal, damals noch in London, weiterstudieren ließ. Dort hat sie einige Jahre intensiv gearbeitet und 1956 den ersten Preis im Wettbewerb der Deutschen Rundfunkanstalten in München gewonnen. Heute ist Edith *Peinemann* in den bedeutendsten Konzertsälen Europas und Nordamerikas, wo sie zusammen mit führenden Dirigenten der Welt konzertiert, schon ein feststehender Begriff. Zu ihren Erfolgen konnten wir noch dadurch beitragen, daß ihr der Kulturkreis der deutschen Industrie ein Instrument von edelstem Klang, eine Guarneri de Gesù, zur Verfügung stellte, das sie inzwischen selbst erwerben konnte. In den letzten Jahren hat diese Geigerin eine bedeutsame weitere Entwicklung genommen, die für ihre Karriere noch Großes erwarten läßt.

Bei der schon erwähnten Veranstaltung im Würzburger Schloß im Mai 1969 wirkte außer Edith Peinemann auch der jugendliche Cellist Claus *Kanngiesser* mit, ebenfalls ein Stipendiat des Kulturkreises. Er beeindruckte mich schon damals durch seine außergewöhnliche Begabung und bemerkenswerte Reife. Kurze Zeit später war er unser Gast in Duisburg, wo sich durch gemeinsames Musizieren dieser Eindruck noch weiter verstärkte. Yehudi Menuhin, den ich auf ihn aufmerksam machte, erklärte sich nach Anhören sofort bereit, mit ihm gemeinsam öffentlich zu spielen. Ein solches Konzert konnte ich dann alsbald ermöglichen, und zwar mit dem Doppelkonzert von Brahms für Violine und Violoncello mit den Städtischen Symphonikern in Duisburg, wo die beiden Solisten erwartungsgemäß sehr gefeiert wurden. Eine Folge davon war nicht zuletzt die Berufung von Claus Kanngiesser im jugendlichen Alter von 26 Jahren als Professor für Violoncello an die angesehene Musikhochschule in Saarbrücken. Kanngiesser wird, davon bin ich überzeugt, in der Zukunft noch viel von sich reden machen.

Eine nicht geringe Zahl weiterer bemerkenswerter künstlerischer Begabungen auf dem Gebiete der Instrumentalmusik verdankt so dem Kulturkreis eine für ihre Entwicklung entscheidende Förderung in dem

immer härter werdenden Wettbewerb mit dem musikalischen Nachwuchs aus allen Ländern der Welt.

Ich habe die Tätigkeit im Kulturkreis stets als eine notwendige und fruchtbare Arbeit empfunden und meinen Beitrag dazu gerne geleistet. Nach Vollendung meines 65. Lebensjahres zog ich mich mit Rücksicht auf meine vielfältigen anderweitigen Verpflichtungen von der Leitung dieses Musikkreises zurück. Den Vorsitz weiß ich bei meinem Nachfolger, dem Bankier Hermann J. Abs, in guten Händen.

»ENDE VOM LIED«

In den zu seinen schönsten Klavierwerken zählenden »Phantasie-stücken« op. 12 hat Schumann dem letzten dieser Stücke den Titel »Ende vom Lied« gegeben. Damit möchte ich auch diese Erinnerungsschrift abschließen. Musikalischer Enthusiasmus, verlegerischer Dienst an der Musik und Musikerfreundschaften haben sich im Laufe meines Lebens zu einer unlöslichen Einheit verdichtet. Meinem ursprünglichen Ziel, den Urtextgedanken in weiteste Kreise der Musikausübenden hineinzutragen, glaube ich ein gutes Stück nähergekommen zu sein, und meine Musikerfreunde haben mir bestätigt, damit in gewissem Sinne Pionierarbeit geleistet zu haben. Nach einer Reihe schwerer und auch opferreicher Jahre kann jetzt meine Absicht, einen normal arbeitenden Musikverlag aufzubauen, als erreicht angesehen werden. Fester denn je bin ich heute davon überzeugt, eine Aufgabe von großer Dringlichkeit zu erfüllen. Es ist in unserer Zeit schon fast eine Selbstverständlichkeit, daß die beruflichen Musiker sich dem Urtextgedanken verpflichtet fühlen. Aber auch die Musikliebhaber streben in zunehmendem Maße danach, sich von der künstlerischen Bevormundung durch die Bearbeitungsausgaben alten Stils freizumachen. Diese Entwicklung bedeutet natürlich zwangsläufig, daß in großem Umfange solche Bearbeitungsausgaben überholt sind. Aber so geht es nun einmal im Leben: »Das Bessere ist des Guten Feind«, und alles unterliegt der Entwicklung und dem Fortschritt. Wohl aus dieser Erkenntnis heraus ist auch bei anderen Verlagen neuerdings das Interesse am Herausbringen von Urtexten geweckt worden. Soweit sich das nicht einfach darin niederschlägt, daß alten Ausgaben ein Urtextstempel aufgedruckt (was vorgekommen ist) und damit der

Gedanke auf kommerzielle Weise mißbraucht wird, ist das nur zu begrüßen. Ich beanspruche selbstverständlich keinerlei Monopol auf solche Ausgaben, sondern bewillkomme jeden anderen Urtextherausgeber als Mithelfer bei einer großen Aufgabe. Wenn sich durch mein Vorgehen die Reinerhaltung der überkommenen Werke unserer musikalischen Kultur durchsetzt, so wird das Ziel, das ich mir mit der Gründung meines Musikverlages gesteckt habe, voll erreicht sein und wird meine Liebe zur Musik die schönste Frucht getragen haben, die ich mir wünschen kann.

