

„Prae-Edition“, „Inter-Edition“, „In-spe-Edition“

Hans Zenders Komposition *¡O cristalina ...!* (2012 ff.)¹ in den unterschiedlichen Veröffentlichungsformen seines Verlags Breitkopf & Härtel

Frank Reinisch

*Das musikalische Werk, um dessen Autorisierung und angemessenes Verständnis sich ja Autor wie Interpret bemühen, ist als Gegenstand weniger leicht zu definieren als etwa ein Roman oder ein Gemälde. Sein ontologischer Status oder seine ‚Seinsweise‘, wie das der Phänomenologe Roman Ingarden genannt hat, lässt es auf die Instanz der klingenden Darstellung buchstäblich angewiesen sein, die auch durch stumme Lektüre nicht zu ersetzen ist, weil diese doch immer eine imaginäre klingende Darstellung impliziert.*²

I Einführung

Es gibt Binsenweisheiten zur Veröffentlichungsstrategie der Komponisten und Verlage, die zwischen dem 18. und dem 21. Jahrhundert keine wesentliche Veränderung erfahren haben. Um ein Werk zur Uraufführung zu bringen, musste und muss es in lesbarer Form vorhanden sein. Dafür war ein Notenschreiber – häufig im Auftrag eines Verlags – oder der Komponist selbst bereits tätig. In der Regel wird das Werk dann auch annähernd so erklingen sein, wie es im Notentext fixiert war, und die Aufführungssituation ermöglichte es dem Komponisten, so er denn zugegen war, das Werk kritisch zu überprüfen, was in etlichen Fällen Anlass zu Revisionen bzw. Neufassungen gab und gibt. Jahrhundertelang das „gleiche Spiel“ – von diesen Regelfällen soll im Folgenden indes nicht die Rede sein.

Was aber, wenn der Komponist nach der Veröffentlichung – in welcher Form sie auch immer zustande gekommen ist – aber noch vor der Uraufführung eingreift und ändert? Das Werk, so es denn nicht irgendwann auf seinen Ursprung zurückgeführt wird, ist so niemals gehört worden, und seine erste Präsentationsform ließe sich mit Blick auf die Situation der Uraufführung mit Fug und Recht als „Prae-Edition“ bezeichnen, auf die dann in absehbarer Zeit eine – zumindest definitivere – Ausgabe zu folgen hätte. Eine Form der „Prae-Edition“ liegt in der Aufführungsgeschichte in besonderen Fällen dann vor, wenn ein groß besetztes Werk mit Stimmenmaterial zu Gehör gebracht wurde, wie es

1 Die Schreibweise des Titels lautete ursprünglich und für lange Zeit *Oh cristalina ...* – sie wurde vom Komponisten im März 2018 bei den Vorbereitungen zur Neuauflage seines Schriftenbandes *Die Sinne denken. Texte zur Musik 1975–2003*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, 2., revidierte und erweiterte Auflage, Wiesbaden 2018, neu festgelegt.

2 Hans-Joachim Hinrichsen, „Wer ist der Autor? Autorschaft und Interpretation in der Musik“, in: *Wessen Klänge? Über Autorschaft in neuer Musik*, hrsg. von Hermann Danuser und Mathias Kassel (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, 12), Mainz u. a. 2017, S. 23–34, hier S. 28.

bei Robert Schumanns 1. Symphonie im August 1841 in Leipzig der Fall war. Auf Betreiben des Komponisten, vor dessen Ohren und unter finanzieller Beteiligung des Verlegers wurde sie vom Gewandhausorchester mit provisorisch erstelltem Aufführungsmaterial gespielt, von Schumann aber unmittelbar danach zurückgezogen und überarbeitet, sodass die Darbietung mit ihrer einmaligen Aufführungssituation unter Ausschluss der Öffentlichkeit durchaus „Prae-Execution“ genannt werden könnte.³ Bei Schuberts „Großer“ C-Dur-Sinfonie oder bei der Rückführung von Symphonien Bruckners auf ihre zu Lebzeiten des Komponisten nie gespielten Fassungen hingegen würde es sich nach dieser Definition nicht um „Prae-Editionen“ handeln, da diese Fassungen zu Lebzeiten des Komponisten weder publiziert wurden und auch nicht – zumindest nicht als vollständiges Material – im Hinblick auf Aufführungen an ein Orchester gelangt sind.

Wenn im Folgenden von Hans Zenders Komposition *¡O cristalina ...!* (2012 ff) die Rede ist, dann unter Berücksichtigung der Tatsache, dass im Zeitalter digitaler Verfügbarkeit von zu publizierender und publizierter Musik weitere Editionsformen definiert werden können, die sich aus den Möglichkeiten rascher Korrektur (eine Datei ist schneller zu korrigieren als eine Kupferstichplatte, Transparent- oder Notaset-Seiten), Speicherung (wie die originale, offene Notensoftware-Datei ist auch eine pdf-Datei schnell und unproblematisch archivierbar) und Versendung (pdf-Dateien sind in Sekundenbruchteilen beim Adressaten) zwangsläufig ergeben. Bei *¡O cristalina ...!* seien dabei die Begriffe „Inter-Edition“ und „In-spe-Edition“ eingeführt – und dies geschieht im Bewusstsein, dass die spezifische Genese dieses Werks als nicht untypisch für den Umgang mit der Musik unserer Tage erachtet werden kann.⁴

II Der Komponist

Ein kurzer Steckbrief zum Komponisten: Hans Zender (1936–2019) als Dirigent in leitenden Positionen in Bonn, Kiel, Saarbrücken und Hamburg tätig, zuletzt von 1999 bis 2011 ständiger Gastdirigent und Mitglied der künstlerischen Leitung des SWR Sympho-

3 Brief von Robert Schumann an Raimund Härtel vom 3. August 1841: „Ich komme hierbei auf den freundlichen Vorschlag Ihres Herrn Bruders, ‚eine besondere Probe im Gewandhaus zu veranstalten und uns wegen der Kosten mit einander zu besprechen‘. Wollen Sie, so theilen wir uns darein.“ (*Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, hrsg. von F. Gustav Jansen, 2. verm. u. verb. Aufl., Leipzig 1904, S. 432.) – Ein weiteres prominentes Beispiel ist die Oper *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* von Helmut Lachenmann. Hier hat der Komponist nach dem offenbar nur vorläufigen Abschluss der Partitur in der ausgedehnten Probenphase vor der Hamburger Premiere 1996 noch weiter Details ausgearbeitet bzw. korrigiert, womit das vom Verlag bereits gelieferte Aufführungsmaterial nicht mehr in vollem Umfang gültig war.

4 Der vorliegende Text greift Quellen und Überlegungen zur Entstehung des Werks auf, die der Verfasser – mit stärkerem Fokus auf die Bedeutung der Aufführungssituation – bereits in dem Aufsatz „*O glasklare Quelle*“. Hans Zenders *¡O cristalina ...!* – *Neue Musik im Spannungsfeld zwischen Aufführungen und Editionen*“ veröffentlicht hat; *Aufführung und Edition*, hrsg. von Thomas Betzwieser und Markus Schneider (Beiheft zu editio, 46), Berlin und Boston 2019, S. 233–250.

nieorchesters Baden-Baden und Freiburg. Von 1988 bis 2000 hatte Zender eine Professur an der Musikhochschule in Frankfurt inne. Zu seinen Hauptwerken zählen die Opern *Stephen Climax* (Uraufführung Frankfurt am Main, 15. Juni 1986) und *Don Quijote de la Mancha* (Uraufführung Stuttgart, 3. Oktober 1993 – Neufassung Heidelberg, 23. Januar 1999), die beiden oratorischen Zyklen *Shir Hashirim* (Gesamt-Uraufführung Saarbrücken, 29. März 1998) und *Logos-Fragmente (Canto IX)* (Gesamt-Uraufführung Berlin, 4. September 2011) sowie die komponierte Interpretation *Schuberts „Winterreise“* für Tenor und Ensemble (Uraufführung Frankfurt am Main, 21. September 1993).

III Das Werk

Im Auftrag der Donaueschinger Musiktage komponierte Hans Zender 2013 auf einen Text des spanischen Mystikers Juan de la Cruz (aus dem *Cántico espiritual*) das Werk *¡O cristalina ...!* für die Besetzung „für drei Gruppen von Sängern und Instrumenten“⁵ – so der Untertitel in der Partitur. Es ist die zweite kompositorische Auseinandersetzung mit dem kurzen Dialog. 2005 hatte Zender den Text bereits in seinem Werk *Tres canciones* für Singstimme und Klavier vertont.

Auch für *¡O cristalina ...!* wäre die Bezeichnung „Tres canciones“ zumindest als Untertitel nicht fehl am Platz. Das Werk hat eine Aufführungsdauer von etwa 13 Minuten. Es gliedert sich in drei Sätze, wobei die Taktzählung nicht jeweils neu einsetzt, sondern von Anfang bis Ende der Partitur durchläuft. Der Text besteht aus einem „Wechselgesang zwischen der Braut [bei *Tres canciones*: Cancion 1, in *¡O cristalina ...!* mit Frauenstimmen besetzt], deren Seele – gleich einer Taube – in den Himmel fliegen will, und dem Bräutigam, der sie zurück auf die Erde ruft [Cancion 2, in *¡O cristalina ...!* Männerstimmen], wo beide zusammenfinden [Cancion 3, in *¡O cristalina ...!* Frauen-, dann Männerstimmen, die quasi im Dialog zueinander singen].“⁶ Kennzeichnend für Zenders Musiksprache ist die Verwendung einer naturtönigen Stimmung bzw. von Harmonien, die aus reinen Intervallen aufgebaut sind. Dies war bei der Besetzung der *Tres canciones* natürlich nicht möglich. In *¡O cristalina ...!* sind die temperierten Instrumente umgestimmt. Die Harfe wird um einen Sechstelton abgesenkt, die Stimmung der beiden Klaviere ist um einen Viertelton gegeneinander verschoben.

5 Hans Zender *¡O cristalina ...!* für drei Gruppen von Sängern und Instrumenten, Wiesbaden 2014/2016. Nähere Hinweise und Klangbeispiel unter <https://www.breitkopf.com/work/9347/oh-cristalina> [Stand: 23. 5. 2023].

6 Lydia Jeschke, „Die Seele hat Flügel. Hans Zenders ‚Oh cristalina ...‘“, in: *Programmheft des SWR Symphonieorchesters zu den Aufführungen in Stuttgart (15. und 16. Dezember 2016), Mannheim (18. Dezember) und Freiburg (19. Dezember)*, S. [7] – [10], hier S. [7]; digital verfügbar als pdf-Download beim SWR: <https://www.swr.de/swrclassic/symphonieorchester/download-swr-378.pdf> [Stand: 23. 5. 2023].

Die Uraufführung fand am 17. Oktober 2014 bei den Donaueschinger Musiktagen statt. Die Wiederaufführung erfolgte im Dezember 2016 durch das inzwischen fusionierte SWR Symphonieorchester bei vier Konzerten in Stuttgart, Mannheim und Freiburg im Umfeld des 80. Geburtstags des Komponisten. (Zu dieser Fusion siehe auch unten.)

IV Die Werkgeschichte

Die Werkchronologie mag 2013 einsetzen, als Hans Zender im weiträumigen Vorfeld vor der Uraufführung einen – wie wir sehen werden – vorläufigen Schlussstrich unter die Partitur von *¡O cristalina...!* zieht. Sein Verlag Breitkopf & Härtel ist dadurch in der Lage, die Partitur bis Frühsommer 2014 ausschreiben zu lassen. Es folgen die Autor- sowie die Verlagskorrektur, sodann werden die Stimmen herausgezogen. Partitur, Instrumentalstimmen und Chorpartitur werden im Juli an den Veranstalter geliefert – Anfang September indes benachrichtigt Zender den für die Uraufführung vorgesehenen Dirigenten Emilio Pomárico:

Liebe Freunde, bei der Durchsicht der Partitur von ‚Cristalina‘ habe ich gerade noch rechtzeitig entdeckt, daß die Metronom-Bezeichnungen für den ersten bis sechzehnten Takt vergessen worden sind. Ich bitte herzlich, die jetzt folgenden Modifikationen in das Material einzutragen.⁷

Es erfolgt noch vor der Uraufführung – nun in Eile und mit im Verlag von Hand eingefügten Ergänzungen – eine zweite Produktion der Partitur. In das ebenfalls bereits gelieferte Stimmenmaterial werden die Angaben praktischerweise vor Ort manuell eingetragen. Nach der Uraufführung wird das Aufführungsmaterial im Verlag mit unspektakulärem Ergebnis geprüft – vom Komponisten erreicht den Verlag dazu eine Liste mit Änderungen, die sich möglicherweise teilweise erst aus der Einstudierung ergeben haben (‚Liste 57‘, Revisionsquelle 1).⁸

Recht bald danach, wohl noch Ende 2014, stellt Zender zwei weitere Listen (‚Liste 17‘ und ‚Liste a. – g.‘, Revisionsquellen 2 und 3) zusammen, von denen eine auch einen für die Instrumente neu komponierten Abschnitt enthält. Gleichzeitig beabsichtigt Zender, nachdem *¡O cristalina...!* nicht für die Dokumentations-CD der Donaueschinger Musiktage ausgewählt wurde, das Werk für eine Portrait-CD neu produzieren zu lassen, die

7 E-Mail von Hans Zender an Emilio Pomárico vom 6. September 2014; die Anrede „Freunde“ bezieht sich wohl darauf, dass die Nachricht vom Komponisten am selben Tag auch an Torben Maiwald, den damals im Verlag Breitkopf & Härtel zuständigen Lektor, weitergeleitet wurde.

8 Zur Bezeichnung der verschiedenen Revisionsquellen siehe weiter unten Abschnitt VI, *Die Revisionsquellen*.

vier seiner Juan-de-la-Cruz-Vertonungen enthalten soll.⁹ Für diese Produktion wäre die dritte Edition der Partitur bzw. eine zweite Edition der Stimmen erforderlich gewesen. Der CD-Plan kommt damals jedoch nicht zustande.

Anfang 2016 konkretisieren sich die Pläne für Konzerte, die im Umfeld des 80. Geburtstags des Komponisten (22. November 2016) stattfinden sollten. *¡O cristalina ...!* ist von Anfang an fester Bestandteil der Konzerte des SWR Symphonieorchesters, das in jenem Jahr seine heftig umstrittene und auch von Zender mit Vehemenz mehrfach öffentlich kritisierte Fusion aus den beiden in Stuttgart bzw. in Baden-Baden und Freiburg residierenden SWR-Rundfunkorchestern erleben sollte. Auf der Basis der drei vorhandenen Listen werden Partitur und Stimmen im Verlag revidiert:

Grundlage für die Neufassung waren die zusätzlichen Stimmen in den Takten 91 bis 99 sowie drei verschiedene Listen aus dem Herbst 2014, die hier in Kopie beigelegt sind. Ich habe daraufhin alles in Rot in die Partitur eingetragen. Die Neufassung betrifft die Seiten 1–8, 17–26, 28–30, 32 und 35–38. Bitte prüft, ob alles korrekt umgesetzt ist.¹⁰

Zusätzlich fragt Breitkopf & Härtel Markus Maier, einen der Schlagzeuger des Uraufführungssymphoniestrainers, nach seinen Erfahrungen mit den Schlagzeugpartien des Werks. Maier hatte das Lektorat des Verlags bereits zuvor generell auf Verbesserungsmöglichkeiten der Schlagzeugaufteilung in den Partituren Zenders aufmerksam gemacht und konkret bei der Erarbeitung einer Neufassung eines anderen Werks hilfreich assistiert.¹¹ Nun wird sein Rat für *¡O cristalina ...!* fruchtbar gemacht („Liste MM“, Revisionsquelle 4) – dies geschieht zwangsläufig auch in Kontakt mit dem Komponisten, der am 27. April 2016 auf einem kleinen Notenblatt letztlich „3 [neue] Takte für die Cymbales“ liefert (Revisionsquelle 5). Im Vorfeld der geplanten Konzerte stellt dann der Verlag das zweite Aufführungsmaterial (und dabei auch die dritte Edition der Partitur) her. Für die Neuproduktion des Materials werden im Dialog zwischen dem Verlag und dem Dirigenten Cornelius Meister bzw. auch zwischen Zender und Meister Details abgestimmt und Fragen beantwortet. Nach den Konzerten fasst Meister zusammen:

Da wir alle Hans Zender mit so vielen Fragen gelöchert haben während der Proben, war es leider nur bei einem Teil möglich, sichere Antworten zu erhalten. Daher enthält meine Liste eine ganze Reihe von ungeklärten Stellen. Sicherlich werden Sie aber den rechten Weg finden, von Hans Zender herauszubekommen, welche Fassung die jeweils gültige ist [...].¹²

9 Außer *¡O cristalina ...!*: *¿Adonde? / Wohin?* für Violine, Sopran und Ensemble (2008/2010), *¡O bosques! / Oh Wälder!* für Sopran, gemischten Chor und kleines Orchester sowie *¿Por qué? / Warum?* für gemischten Chor (in zwei Gruppen) a cappella (2011).

10 Brief des Lektors Frank Reinisch (Breitkopf & Härtel) an Hans und Gertrud Zender vom 22. März 2016.

11 *Hannya Shingyo* für Bassbariton (oder Männerchor) und Orchester (2012/2014) – in der Neufassung für Männerchor erstmals aufgeführt am 22. Mai 2016 in Saarbrücken.

12 E-Mail von Cornelius Meister an Frank Reinisch vom 30. Dezember 2016.

Gleichzeitig erscheint im Label Wergo die geplante CD mit den Juan-de-la-Cruz-Vertonungen. Von *¡O cristalina ...!* wird dafür, da die 2015 geplante Neuproduktion nicht zustande gekommen war, der Mitschnitt der Uraufführung verwendet.

2017 kommen die editorischen Arbeiten zum Abschluss. Meister übermittelt dem Verlag seinen Dirigierplan sowie vor allem einen detaillierten Text zu den beiden von ihm dirigierten Zender-Werken („Liste CM“, Revisionsquelle 6).¹³ Neben einigen wenigen Detailkorrekturen gilt sein Augenmerk bei *¡O cristalina ...!* besonders der neuen Aufstellung der Chor- und Orchestergruppen, zu der Zender ausdrücklich seine Zustimmung erteilt hat. Partitur und Stimmen werden im Verlag korrigiert – sowohl manuell als auch in den offenen Daten. Eine Produktion der vierten und dann voraussichtlich endgültigen Edition wäre von diesem Zeitpunkt an möglich.

V Editionen?

Mit Blick auf die drei im Titel meines Aufsatzes genannten Editionsformen „Prae-“, „Inter-“ und „In-spe-Edition“ sei die Werkgeschichte von *¡O cristalina ...!* an spezifischen Punkten bewertet. Das im Juli 2014 an den Veranstalter gelieferte Aufführungsmaterial war unvollständig und, wie Zenders Formulierung „Modifikationen“ vermuten lässt, aus Sicht des Komponisten möglicherweise auch über die fehlenden Metronomangaben hinaus nicht (mehr) zur Aufführung freigegeben. Zweifelsohne enthält die bald nach der Uraufführung im Verlag eingetroffene „Liste 57“ die vom Komponisten erwähnten Ergänzungen. Andererseits sind in der Liste jedoch auch Korrekturen zusammengestellt. Eventuell ist diese Revisionsquelle sogar so gut wie identisch mit jenen Eingriffen, die vor der Uraufführung vor Ort im Stimmenmaterial eingetragen wurden und im Vorfeld auch zu einer zweiten Produktion der Partitur geführt haben. Die erste Präsentationsform von *¡O cristalina ...!* hingegen, zumal wenn sie nicht nur unvollständig, sondern auch revisionsbedürftig war, erfüllt damit die Kriterien einer „Prae-Edition“: das Aufführungsmaterial wurde produziert, an die Interpreten der Uraufführung geschickt und ohne Erklären einer einzigen Note wieder zurückgenommen und durch eine zweite Edition ersetzt.

Dass auch das in Donaueschingen im Oktober 2014 verwendete Aufführungsmaterial keine definitive Werkgestalt bietet, ergibt sich wenig später, als der Verlag die „Liste 17“ erhält. Diese Quelle stellt zusammen mit der schon bald nachfolgenden „Liste a.)–g.)“ das Ergebnis einer offenbar in zwei Stufen erfolgten prüfenden Durchsicht dar, die der Komponist mit einigem zeitlichen Abstand nach der Uraufführung und dabei wahrscheinlich auch beim Abhören des Konzertmitschnitts vorgenommen hat. Aus der Qualität der in diesen beiden Quellen enthaltenen Änderungen ergibt sich, dass das Aufführungsmaterial

¹³ Außer *¡O cristalina ...!* stehen noch Zenders *Schubert-Chöre* für Tenor, Frauenchor bzw. Männerchor und Orchester (1986) sowie Alexander Zemlinskys Orchester-Fantasie *Die Seejungfrau* (1902/1903) auf dem Programm.

der Uraufführung nicht in irgendeiner Form manuell überarbeitet und somit auch nicht mehr verwendet werden kann. Mit dieser Entwicklung kann die Donaueschinger Partitur für sich nicht mehr länger Gültigkeit reklamieren – sie „mutiert“ folglich zur „Inter-Edition“.

Der Verlag sammelt in dieser Phase lediglich – und dies aus zwei Gründen: zum einen zeichnet sich unmittelbar nach der Uraufführung keine weitere Darbietung von *¡O cristalina ...!* konkret ab (das Projekt einer CD-Produktion war von Zender thematisiert worden, aber es gab dafür keinen Termin), zum anderen ließ die Tatsache, dass der Komponist innerhalb kurzer Zeit zwei Änderungslisten erstellte, ein intensives, möglicherweise noch nicht abgeschlossenes Suchen nach der definitiven Werkgestalt vermuten. Wer den Umgang eines Komponisten mit dem eigenen Werk vor, während und nach einer Uraufführung kennt, der würde im Fall von Hans Zender ohnehin eher abwarten und die Produktion von verschiedenen zeitnahen „Inter-Editionen“ nach „Liste 57“, „Liste 17“ oder „Liste a.)–g.)“ vermeiden, um dann – im idealen und hier realisierten Fall – gezielt zur Wiederaufführung eine zumindest zwischenzeitlich gültige Edition zu erarbeiten.

Als später die Konzertserie im Dezember 2016 in den Fokus gerät, werden die bis dato vorliegenden Änderungen zusammengetragen und die erwähnte Zusammenarbeit mit dem Schlagzeuger Markus Maier gesucht. Wie die vor der Donaueschinger Uraufführung revidierte Partitur stellt auch die für die Aufführungen unter Leitung von Cornelius Meister produzierte dritte Auflage der Partitur eine „Inter-Edition“ dar, da Meister seine Erfahrungen und ungelösten Fragen an den Verlag für die künftige Arbeit weitergibt.

Was aber – diese hypothetische Frage sei erlaubt –, wenn der Verlag schon jeweils nach Erhalt von „Liste 57“, „Liste 17“ und dann noch einmal nach dem Erhalt von „Liste a.)–g.)“ Partituren erstellt hätte? Natürlich wären dies „Inter-Editionen“ gewesen, denn ihr Text war nur einige Zeit gültig. Andererseits würde ihnen – zumindest im Fall einer Produktion nach „Liste 17“ oder nach „Liste a.)–g.)“ – gleichermaßen der Hauch einer „Prae-Edition“ anhaften, da sie zwar physisch präsent gewesen wären, ihr Notentext aber in dieser Form nie erklungen ist.

Derzeit im Verlag erhältlich ist die Partitur der Fassung, wie sie im Dezember 2016 viermal dargeboten wurde. Die darüber hinausgehenden Fragen des Dirigenten Cornelius Meister wurden mittlerweile mit dem Komponisten geklärt:

[...] die glücklicherweise relativ kleine Liste von Cornelius Meister zu *¡Oh cristalina ...!* haben wir jetzt bearbeitet. Es ist alles schlüssig, sowohl was den Notentext selbst als auch was Ergänzungen in den Hinweisen betrifft. Nur an einer Stelle müssen wir Dich behelligen.¹⁴

Sobald eine Aufführung von *¡O cristalina ...!* konkretere Formen annehmen würde, werden die dem Notentext zugrunde liegenden Dateien – mit höchster Wahrscheinlichkeit ein letztes Mal – korrigiert. Die Stimmen könnten dabei vermutlich auch manuell überarbeitet

¹⁴ E-Mail von Frank Reinisch an Hans Zender vom 25. Januar 2017.

werden und die Datenkorrektur würde im Hintergrund stattfinden; die Partitur hingegen würde eine regelrechte vierte Auflage erleben. Bislang ist dies jedoch Zukunftsmusik – und so befindet sich *¡O cristalina ...!* derzeit im Status einer „In-spe-Edition“, deren Inhalt nach dem Tod des Komponisten genau definiert werden kann, aber haptisch bislang noch nicht greifbar ist.

VI Die Revisionsquellen

1. „Liste 57“

Erstes Resultat und Auftrag zur Weiterarbeit an *¡O cristalina ...!* ist eine dreiseitige Liste, die den Verlag bald nach der Uraufführung erreicht. Die Liste basiert auf einer Word-Datei, die Gertrud Zender für ihren Mann geschrieben hat. Die Überschrift lautet „Korrekturen Oh Cristalina ...“ [mit doppeltem Wortzwischenraum vor dem damals gültigen Werktitel], danach folgen als eine Art Zwischenüberschrift die Zeile „Tempoanweisungen Takt 1–15 (oberste Zeile Partitur)“ und anschließend elf weitere Tempoangaben, die bereits bei der Uraufführung selbst berücksichtigt wurden. Unter der zweiten Zwischenüberschrift „Druckfehler und Korrekturen:“ finden sich insgesamt 57 durchnummerierte Anmerkungen, die fast konsequent in der Reihenfolge der Partitur aufgelistet sind. (Zur eindeutigen Kennzeichnung wird diese Quelle daher „Liste 57“ genannt.) Bedeutsam sind dabei die handschriftlichen Ergänzungen des Komponisten. Neben der Namensnennung zu Beginn und der Unterstreichungen der Zwischenüberschriften fügt Zender einiges hinzu:

- zwei weitere Metronomangaben in der ersten Rubrik,
- ein kleines Notenbeispiel, das zeigt, dass die Liste von vornherein auf diese zum Verständnis notwendige Ergänzung hin ausgedruckt wurde (vgl. Abb. 1),
- und schließlich insgesamt in der zweiten Rubrik in Partiturreihenfolge sechs weitere Tempoangaben, womit die zu Beginn vorgenommene Zählung endgültig obsolet wird bzw. nur dann als korrekt verstanden werden kann, wenn man die ergänzten Tempoangaben als Fortsetzung der ersten Rubrik versteht, bei der jedoch kein weiterer Platz für Ergänzungen zur Verfügung stand.

Zusammengefasst enthält die zweite Rubrik mit einigen Mehrfachnennungen neben zwei allgemeinen Anmerkungen (so unter Nr. 15 die einzige Tempoangabe) insgesamt 25 Hinweise zu den beiden Klavieren, 13 zu den drei Schlagzeugern, 9 zu den Singstimmen (alle zu den Männerstimmen), 4 zur Harfe sowie insgesamt 6 zu einzelnen Streichinstrumenten. Diese deutliche Polarisierung lässt vermuten, dass sich hinter der für den Verlag eher Besorgnis erregenden Zwischenüberschrift „Druckfehler und Korrekturen“ vor allem Elemente einer Neufassung bestimmter Instrumentalpartien verbirgt. Die zu Beginn zahlreichen Hinweise zur Pedalisierung der Klaviere werden auf der zweiten Seite der Quelle durch dynamische Korrekturen ersetzt, wie schon der Hinweis Nr. 19 am Ende von Seite

Zender

Korrekturen Oh Cristalina...

Tempoanweisungen Takt 1 – 15 (oberste Zeile Partitur)

Takt 1 : Achtel = 84 – 88

Takt 2 : ab 3. Viertel : accelerando bis

Takt 4 : Viertel = 60 (Achtel = 120)

Takt 5 : ritardando bis

Takt 6 : Achtel = 88

Takt 7 : accel. bis

Takt 8 : Viertel = 60

Takt 9 : accel. bis

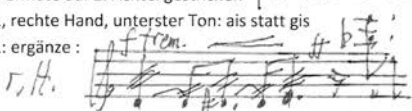
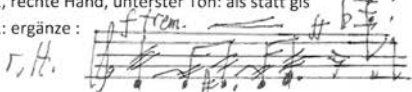
Takt 10 : Viertel = 66

Takt 13 : accel. bis

Takt 15 : Viertel = 80

T. 17 : $\text{♩} = 144$ (statt 120) | T. 36 : $\text{♩} = 76$ (statt 110) !

Druckfehler und Korrekturen:

- 1.) Takt 1, Klav.1 : erg. sost. Ped. plus rechtes Pedal
- 2.) Takt 4, Klav.1 : sost. Ped. plus rechtes Pedal
- 3.) Takt 8, Klav.1 : 3. Viertel: ergänze Ped.
- 4.) Takt 10, Klav.1, letztes Viertel: Ped.
- 5.) Takt 11, Klav.1, 3. Viertel: Ped.
- 6.) Takt 11, Klav.2, letztes Viertel: Ped.
- 7.) Takt 12, Klav. 1 und 2, 2. Viertel : Ped.
- 8.) Takt 12, Klav. 1 und 2, letztes Viertel: Ped.
- 9.) Takt 13, Klav. 1 und 2, letztes Viertel: Ped.
- 10.) Takt 15, Klav. 1 und 2 : Ped.
- 11.) Takt 13, Klav.1, letztes Viertel unteres System: g statt as
- 12.) Takt 18, Klav.1 : mf / Ped.l.v.
- 13.) Takt 19, Klav.1, letztes Viertel: Ped. weg
- 14.) Takt 18, Klav.2, 3. Viertel: Violin- statt Bass-Schlüssel; ebenso Takt 19; aber T. 20: Bass-Schl.
- 15.) Takt 26, alle : Fermate auf 1. Achtel gestrichen | T. 83 : accel. --- | T. 84 : $\text{♩} = 80$
- 16.) Takt 86, Klav.1, rechte Hand, unterster Ton: ais statt gis
- 17.) Takt 88, Klav.1: ergänze : 
r. H. 
- 18.) Takt 88, Harfe, 1.2.3. Viertel: tacet; 4. Viertel: ges trem.ff.
- 19.) Takt 91/92, Klav.1 : mf cresc. zum 2. Viertel von T.92, dann dim. bis Taktende

T. 91: Metr. etc. weg

Abb. 1: Hans Zender, *Jo cristalina ...!*, Liste 57^e (November 2014), Seite 1, Typo-
skript mit handschriftlichen Ergänzungen des Komponisten (Quelle: Archiv Breit-
kopf & Härtel, Wiesbaden)

1 zeigt. Einen noch klareren Fingerzeig auf eine Neufassung liefert die Verteilung der Korrekturen, was die Platzierung innerhalb der drei Abschnitte der Partitur betrifft. Lokalisiert man die insgesamt 76 Einträge in der „Liste 57“, so entfallen davon 26 (34 %) auf die ersten fünf (von insgesamt 38) Partiturseiten, 31 (41 %) auf die ersten zehn Seiten von Satz II und 12 (16 %) auf die letzten beiden Partiturseiten. Auf die 21 weiteren Partiturseiten im Inneren, also auf mehr als die Hälfte des Werks, entfallen also lediglich noch 7 Einträge (9 %). Für das Lektorat des Verlags ist dies ein so gut wie sicheres und beruhigendes Indiz, dass es sich in der Regel nicht um Druckfehler gehandelt haben kann – und für die Werkgestalt liegt ein klares Votum für ein Ringen des Komponisten um die richtigen Lösungen an Schlüsselstellen der Partitur vor: für den Anfang, für die ersten zwei Drittel von Satz II sowie für die Schlusslösung des Werks im dritten Satz.

2. „Liste 17“

Eine zweite, diesmal zweiseitige Liste erstellt Zender wenig später handschriftlich mit schwarzem Kugelschreiber selbst. Er erläutert dazu oben rechts „Diese Korrekturen sind zusätzliche zu den ersten Korr. nach der UA!“ (Abb. 2) – und er lässt mit der abschließenden Signatur „(Ende) Z“ auch ein zumindest vorläufiges Endergebnis erkennen. Gleich in

O cristalina... | Takt 12 bis 33 (alle Zeichen der Part. bleiben, bis auf die angegebenen. // Diese Korrekturen sind zusätzliche zu den ersten Korr. nach der UA!

1) Takt 12: Klavier I u. II: 3. Fingersatz: Ped
2.) „ „ „ : Ped bis Takt 15; 2. Fingersatz

3) Takt 15: „ „ 2. „ : Ped „ „ 4. Fingersatz (= 3. Fingersatz) bis Ende des Taktes

4) Takt 12, 11. Klavier II: (3. Fingersatz) Takt 12: (WT. 13: 19.

5) Takt 12, 11. Klavier II: (3. Fingersatz) Takt 12: (WT. 13: 19.

6) Takt 17: Panken: 6. Achtel (F) auf (statt F) | Takt 20: PK (auf 1) weg!

7) Takt: Metronom Takt 24: $\text{♩} = 120$

8) 1. Fingersatz, Takt 24: $\text{♩} = 120$

9) Takt: Takt 26: 1. Achtel: Fingersatz weg!

10) 2. Fingersatz, Takt 25: 1. Achtel: Fingersatz (statt 1. Fingersatz)

(Ende) Z

Abb. 2: Hans Zender, *O cristalina ...!*, „Liste 17“ (Ende 2014), Seite 1, Autograph mit neu komponierten Klaviertakten 16–18 bzw. 19 (Quelle: Archiv Breitkopf & Härtel, Wiesbaden)

der ersten Zeile wird mit „Takt 12 bis 33“ die betreffende Passage dieser Liste definiert. Auf sie beziehen sich die wieder durchnummerierten Hinweise 1 bis 15, denen mit etwas hellerem Stift Nr. 16 und 17 sowie ein weiterer Hinweis zwischen Nr. 3 und 4 hinzugefügt sind. Mit der genannten Passage verschiebt sich der Fokus auf die Fortsetzung am Werkanfang. Wieder gibt es neue Metronomangaben, und wieder steht die Partie der beiden Klaviere im Mittelpunkt. Von besonderer Bedeutung sind die neu komponierten Takte 16–18 bzw. 19, bei denen Zender erstaunlicherweise das Klavier II über dem Klavier I notiert.

3. „Liste a.)-g.)“

Spätestens mit dieser dritten Liste bzw. mit der darin enthaltenen, unten erwähnten Beilage ist klar, dass *¡O cristalina ...!* eine Überarbeitung in Etappen erfährt, die in ihrem Endergebnis als revidierte, vielleicht sogar als neue Fassung des Werks bezeichnet werden kann. Zender komponiert auf zwei Blättern zusätzliche Bläserstimmen für die Takte 90–99 sowie zusätzliche Streicherstimmen für die Takte 95–99 (Abb. 3a–c). Bedeutsam sind die Bezeichnungen in der Überschriftzeile der Liste, die einerseits als „Korrekt.[ur]“, dann aber nach dem Werktitel als „Ergänzung II“ erläutert wird. Mit der Zahl „II“ bezieht sich Zender dabei sicher auf seine erste autographe Korrektur-„Liste 17“.

Zweite Korrektur: O. cristalline: Ergänzungen!
 Neue Tempo - Änderungen: 19. bis Takt 17: $\Gamma = 108$ (gesamt)
 20, 21, 24: $\Gamma = 144$ (metabole)
 Neue Felle: a.) Takt 92, Pos., 5. Schloßzeitel: Γ (statt Γ)
 b.) T. 93, 1. Klav.: am Ende des Taktes: $\underline{f}$
 c.) T. 93, Harfe: $\underline{f}$ statt $\underline{ff}$
 d.) T. 96, Harfe: $\left| \begin{smallmatrix} 3 \\ 4 \end{smallmatrix} \right| \begin{smallmatrix} 1 \\ 2 \end{smallmatrix} \right|$
 e.) T. 100, 3. S. d. l.: $\left| \begin{smallmatrix} 4 \\ 4 \end{smallmatrix} \right| \begin{smallmatrix} 1 \\ 2 \end{smallmatrix} \right|$
 (erg.:) häng. Be. $\left| \begin{smallmatrix} 1 \\ 2 \end{smallmatrix} \right|$
 f.) Takt 100: Tutti: $\left(\begin{smallmatrix} 3 \\ 4 \end{smallmatrix} \right)$ weg! (es bleibt ab. $\frac{3}{4} + \frac{1}{8}$!)
 1.) Horn { hinter das 3. Viertel einen Punkt (.)
 Pos.
 K₆
 2.) Tip / S. d. l. Tenöre: Ende d. Taktes ein Γ -Pause
 3.) 1. Klav.: $\underline{f}$ 1. $\underline{f}$ (7 weg)
 2. Klav.: '12' weg
 g.) Siehe Beilage: Zusätzliche Eintragungen für
 Die Takte 90 bis 99!

Abb. 3 a

Handwritten musical score for measures 90-94. The score is written for Oboe (Ob.), Clarinet (Klar.), Trumpet (Tromp.), and other instruments. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). A handwritten note at the bottom right reads 'weiterer musikalischer Teil (95)'. The score is written on a system of staves with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/8.

Abb. 3b

Handwritten musical score for measures 95-99. The score is written for Clarinet (Klar.), Trumpet (Tromp.), and other instruments. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). A handwritten note at the bottom right reads 'weiterer musikalischer Teil (95)'. The score is written on a system of staves with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/8.

Abb. 3c

Abb. 3a-c: Hans Zender, *O cristalina ...!*, Liste a.)-g.) mit Beilage (Januar 2015), Autographe. Beilage mit Zusätzen zu Takt 90-99 (Quelle: Archiv Breitkopf & Härtel, Wiesbaden)

Wie die Listen zuvor, so hat auch diese Quelle zwei Entstehungsschichten. Vor der alphabetischen Reihenfolge sind zwei Tempo-Änderungen in etwas dunklerem Kugelschreiber eingefügt. Takt 17 wird dabei ein zweites Mal geändert (in „Liste 57“ waren es Achtel = 144) und diesmal mit Achtel = 108 so stark verlangsamt, dass das Tempo damit sogar noch unterhalb des ursprünglichen Anfangstempos (Achtel = 120) fixiert wird. Auch die Zwischenüberschrift „Neue Fehler“ vor Beginn der ursprünglichen Liste ist der zweiten Schicht zuzuordnen. Die (irrtümliche) Taktbezeichnung bei f) – die Änderung bezieht sich eindeutig auf Takt 109 und nicht auf Takt 100 – dürfte hingegen schon im ersten Stadium ergänzt worden sein.

4. „Liste MM“

Diese Quelle ist zweiteilig. Zunächst präzisiert Markus Maier – separat für jeden der drei Spieler – jede problematische Stelle, wobei er die zusätzlich notierte Pauke gleich zu Beginn einem der drei Schlagzeuger zuordnet. Neben der jetzt gut realisierbaren Reduzierung von vier auf drei Spieler erfolgt vor allem eine konzentriertere Verteilung der verschiedenen Schlaginstrumente, eine präzisere und einheitlichere Benennung dieser Instrumente sowie eine konsequentere Notation der ohne fixierte Tonhöhe spielenden Schlaginstrumente. Von inhaltlicher Bedeutung sind Maiers Hinweise auf nicht spielbare Töne und dabei besonders auf eine Passage gleich zu Beginn in den Crotales (Cymbales antiquae). Nach Maiers Frage „Oktavieren?“ ist klar, dass spätestens an dieser Stelle der Komponist in die Problemlösung einbezogen werden muss (siehe Revisionsquelle 5).

Teil 2 der Quelle ist die oben bereits erwähnte Liste der im optimalen Fall konzentriert verteilten Instrumente. Dieser Vorschlag wird dann auch in die dritte Edition der Partitur übernommen.

5. „HZ 27.4.16, Cymbales“

Die von Hans Zender neu notierte Partie der Cymbales antiquae erweist sich als neu komponiertes Detail – und nicht als Kompromiss der nicht spielbaren Tonumfänge ab f^3 . Von den insgesamt 28 Tönen der 14 Intervalle sind nur 11 übernommen und 17 verändert. Letztlich bedeutet dies für die drei Takte eine Neukonzeption der Schlagzeugpartie I (Abbildung 4). Die Problemstellung des Interpreten hat also hier eine kreative Neubestimmung zur Folge.

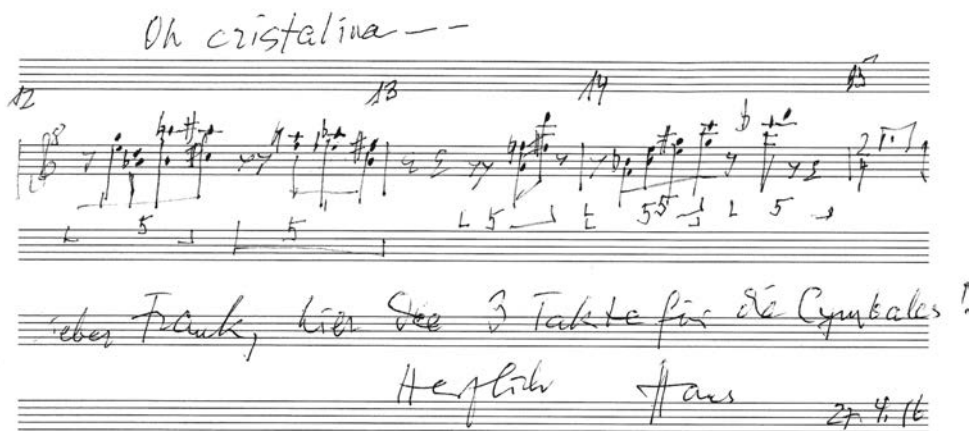


Abb. 4: Hans Zender, *„O cristalina ...!“, 3 Takte für die Cymbales* (27. April 2016), Autograph (Quelle: Archiv Breitkopf & Härtel, Wiesbaden)

6. „Liste CM“

Mit der „Liste CM“ sind die Anmerkungen zur Partitur gemeint, die der Verlag Anfang 2017 erhält – nicht die Auflistung von Dirigierhinweisen, die Meister bereits zuvor dem Verlag zur Information zur Verfügung gestellt hat. (Sie kann bei künftigen Neueinstudierungen hilfreich sein und sollte optimalerweise dem Aufführungsmaterial beigegeben werden.) Spürbar ist insgesamt in der „Liste CM“, dass zwischen Komponist und Dirigent ein intensiver Dialog stattgefunden hat. Inhaltlich bedeutsam sind dabei die insgesamt 10 Anmerkungen zum Notentext der Partitur. Gleich zu Beginn steht jedoch die in Kontakt mit dem Komponisten neu gefundene räumliche Verteilung der Instrumente und Chorgruppen im Mittelpunkt; sie wurde gegenüber der Uraufführung in Donaueschingen entscheidend verändert.¹⁵ Ihr soll im Folgenden kurz nachgespürt werden.

VII Klanggruppen im Raum

Betrachtet man den Aufbau, wie er bei der Uraufführung vorgenommen wurde (Abb. 5), so fallen auf den ersten Blick die unterschiedlich platzierten Chorgruppen (die mittlere Chorgruppe ist hinter dem Orchester aufgestellt) sowie die „weichen“ Übergänge zwi-

¹⁵ Für die Übermittlung der Platzierungsskizze sei dem SWR-Orchesterwart Stephan Teichmann vielmals gedankt. Von ihm erhielt ich bei Zusendung der Zeichnung noch den Hinweis, dass die Platzierung „noch während der Probenphase verändert wurde“, d. h., dass es unter diesem Aspekt auch eine raumakustische Diskussion gegeben hat. Auch Teichmann betonte dabei die Unterschiede von der Lösung, die bei der Uraufführung in Donaueschingen gewählt wurde.

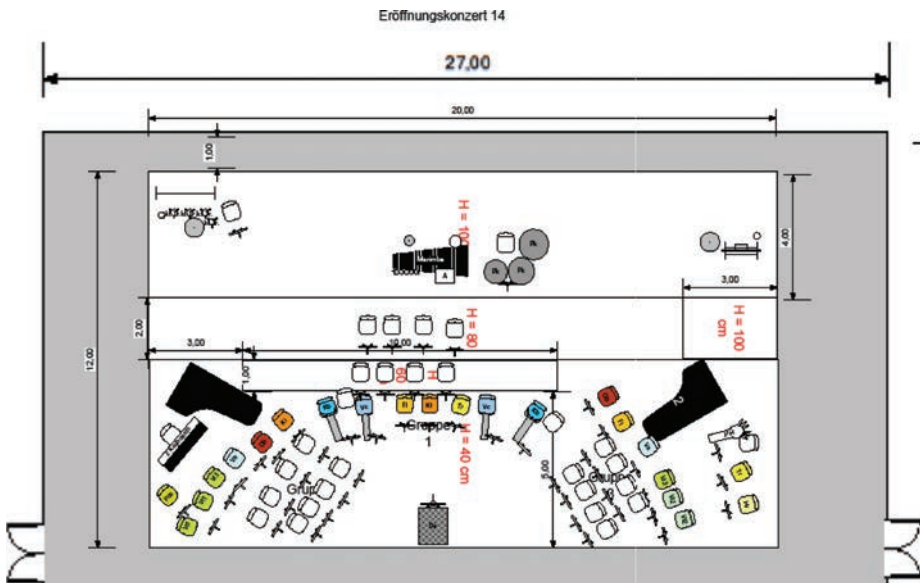


Abb. 5: Hans Zender, *¡O cristalina ...!*, Aufstellung bei der Uraufführung am 17. Oktober 2014 in Donaueschingen mit der mittleren Chorgruppe hinter den Instrumenten und „weichen“ Übergängen zwischen den drei Gruppen (Quelle: SWR Symphonieorchester)

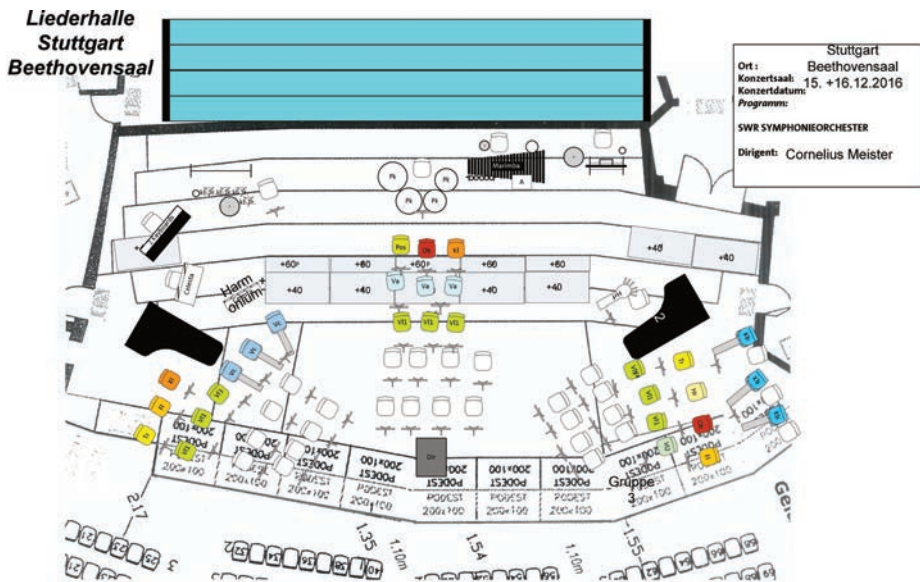


Abb. 6: Hans Zender, *¡O cristalina ...!*, Aufstellung in der Liederhalle Stuttgart (15. und 16. Dezember 2016), Aufstellung mit allen drei Chorgruppen vor den Instrumenten und klar voneinander getrennten Gruppen (Quelle: SWR Symphonieorchester)

schen den Gruppen auf. Zudem gibt es deutliche Differenzen zu den Angaben in der zweiten Edition der Partitur, also der Partitur der Uraufführungsfassung. Die Instrumente der Gruppe 2 links und der Gruppe 3 rechts scheinen miteinander vertauscht zu sein – darüber hinaus entsprechen die skizzierten Schlaginstrumente sowohl in Gruppe 2 als auch in Gruppe 1 eher den Instrumenten, die in der Partitur zu Gruppe 1 genannt sind. Die einfach besetzten Streichinstrumente (Viola, Violoncello, Kontrabass) sind jeweils gedoppelt und auf verschiedene Gruppen verteilt. Dies entspricht einem Besetzungshinweis in der Partitur und gibt übrigens auch einen Fingerzeig auf eine frühe Umdisposition des Komponisten. Auf einer Besetzungsliste aus der Zeit, als das Werk noch nicht seinen Titel trug, vertauscht Zender die Bratsche mit dem Kontrabass – ein Fingerzeig auf die Bedeutung der Streicherverteilung.

Meister hingegen teilt für die Stuttgarter Liederhalle 2016 in klar getrennte Gruppen: Gruppe 1 in der Mitte, Gruppe 2 links, Gruppe 3 rechts (Abb. 6). Seine Aufteilung wird dann in den Vorspann der Partitur übernommen. Meister verdreifacht sogar die Streichinstrumente, wobei die Bezeichnung der Violinen in der Skizze nicht konsequent bzw. fehlerhaft ist. Die Partiturnotation reflektiert jedoch den Raumaspekt nicht. Die Anordnung der Instrumente folgt dem traditionellen Schema und korrespondiert an keiner Stelle und in keiner Fassung mit der Aufteilung in drei Gruppen (anders als dies in anderen Partituren Zenders der Fall ist). Welche Bedeutung Meister der neuen Aufteilung beimisst, verdeutlicht er dem Komponisten vor der Aufführung:

„Wir haben vor, die besondere Aufstellung für ‚Oh cristalina‘ in allen drei Sälen zu realisieren. Zumindest ist das der Plan, über den der SWR und ich in den letzten Monaten oft gesprochen haben. Um den Umbau zu schaffen, hat der SWR vor kurzem die Konzert-Reihenfolge geändert: zuerst ‚Oh cristalina‘, danach die Schubert-Chöre.“¹⁶

VIII Revisionsschichten

Im Folgenden soll an zwei Beispielen gezeigt werden, welche Quelle – nach Ausführung aller Korrekturen – zum jeweils gültigen Resultat beigetragen hat. Zuvor sei indes noch eine Übersicht über Verteilung und Relevanz der Änderungen im Verlauf der Partitur gegeben (Abb. 7). Die Revisionsquellen sind in chronologischer Folge genannt. Wichtige Änderungen sind durch einen Großbuchstaben und fett markiert. Bei „Liste 57“ ist zudem die Zahl der Änderungen erwähnt. Die Satzanfänge sind farbig unterlegt. Erkennbar ist die Kumulation an den genannten drei ‚Schlüsselstellen‘: der Beginn von Satz I, der Beginn und der anfängliche Verlauf von Satz II sowie der Schluss von Satz III.

¹⁶ E-Mail von Cornelius Meister an Hans Zender („Cc“ an Frank Reinisch) vom 19. November 2016.

Satz	I																II																III											
Seite	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38						
Quelle																																												
„Liste 57“	4	4	7	8	3			1	1								2	3	5	7	1	3	3	3	1	3		1	1	1	1	x			1	x	6	6						
„Liste 17“				X		X	X	X									x																											
„Liste a.)–g.)“				x		x											x	X	X	X		X																						
HZ 27.4.16				X																																								
MM				X		x											X	x		x	x	x	x		X			x					X	X	x	x	x	x	x					
CM				X	x	x	x		x		x															x																		

Abb. 7: Hans Zender, *¡O cristalina ...!*, Verteilung und Relevanz der Änderungen auf den 38 Partiturseiten und in den verschiedenen Revisionsquellen

Aus Abbildung 7 geht zudem hervor, dass auf Seite 4 jede Revisionsquelle für zumindest einen neuen Baustein verantwortlich ist. Tatsächlich ergibt die Markierung der Stellen auf dieser Seite ein regelrechtes Mosaik (Abb. 8). Berücksichtigt ist in der abgebildeten, end-korrigierten Partiturseite nur die für die jeweilige Stelle letzte Änderung. Deutlich wird dabei auch, welchen Parametern sowohl der Komponist als auch letztlich die kritischen Interpreten Sorgfalt angedeihen lassen.

Der Beginn von Satz II (Partiturseiten 18–20, Abb. 9a–c) zeigt hingegen ein völlig anderes Ergebnis. Hier prägen im Wesentlichen die dynamischen Präzisierungen der „Liste 57“ und die fast immer zusätzlich neu komponierten Blöcke aus „Liste a.)–g.)“ – zunächst in den Bläsern, dann auch in den Streichern – das Bild. Die auf MM zurückgehende Änderung auf der Partiturseite 18 ist nichts anderes als ein Tausch zwischen den beiden betroffenen Schlagzeugpartien.¹⁷

¹⁷ Wie verschieden sich der Anfang von Satz II ausnimmt, wurde im Referat der Frankfurter Tagung, das dem in Anm. 4 erwähnten Aufsatz vorherging, durch einen Hörvergleich der Takte 80 bis 99 in beiden Interpretationen gezeigt.

Abb. 8: Hans Zender, *jO cristalina ...!*, Partitur der Endfassung (2017), Seite 4 mit markierten Änderungen. ‚Liste 57‘ = rosa, ‚Liste 17‘ = braun, ‚Liste a)–g)‘ = rotbraun, Hinweise Markus Maiers = blau, die neu geschriebene Cymbales-antiques-Passage = grün, die Hinweise Cornelius Meisters = lila. © des Notentextes: 2017 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

18

Pic.

Fl.

Ob.

Cl.

Trp.

Pos.

Marimba

Stl. Dr.

Klav. I

Klav. II

Harp

Synth.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Kb.

mp

ff

p

f

près de la table

ord. apout.

trem.

Fl.

p

Abb. 9a

[illegible]

Abb. 9b

95

Picc.

Ob.

Cl.

Fl.

Bs.

Trp.

Tbn.

Tuba

Euph.

Hr.

Viol. I

Viol. II

Viola

Vcllo

Kb.

Ch.

3. You

sehr hoher Woodblock

ord.

ged.

f

ord.

ve

te

pu

lo

ma

c. 1 batt

arco x p.

p

mf

f

pp

mp

con sord. (spitz)

con sord. (spitz)

Maracas

Abb. 9c

Abb. 9a–c: Hans Zender, *¡O cristalina ...!*, Partitur der Endfassung, Seite 18–20 mit markierten Änderungen aus drei Revisionsquellen: ‚Liste 57‘, ‚Liste a)–g‘, Hinweise Markus Maiers. Markierungen wie in Abbildung 8. © des Notentextes: 2017 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

IX Schluss

Insgesamt kann Hans Zenders *¡O cristalina ...!* als relativ ‚aufregender‘ Modellfall für eine zeitgenössische Komposition gelten, die zunächst als Manuskript konzipiert, noch vor der Uraufführung vom Verlag digitalisiert und vervielfältigt wurde, und an der sich verschiedene Editions- und Aufführungsphasen hin zur Entwicklung einer Werkgestalt ablesen lassen. Die erste Edition von Partitur und Stimmen ist in Details noch unvollständig und somit als „Prae-Edition“ zum Zeitpunkt der Uraufführung nicht mehr gültig. Dies ist – zumal in der Neuen Musik – keineswegs ein Einzelfall.¹⁸ Die heute mögliche Ersatz- oder insbesondere auch Vorablieferung von pdf-Dateien erlaubt Komponist, Interpreten, Veranstalter und Verlag – und in diesem Viergestirn befindet sich auch die Neue Musik in einer Uraufführungssituation – ein wesentlich rascheres Reagieren auf Änderungen in Form von letztlich nicht mehr gültigen „Inter-Editionen“. Nach der Uraufführung indes wird *¡O cristalina ...!* an drei Scharnierstellen entscheidend korrigiert bzw. durch hinzugefügte Instrumentation erweitert. Modellhaft lässt sich zudem bewerten, dass wir es in der zeitgenössischen Musik meist mit jahrelangen Arbeitsbeziehungen zwischen Autor und Verlag zu tun haben – was letztlich zu einer eher reduzierten Zahl an „Inter-Editionen“ führt.

Infrage gestellt wird die jeweilige Gültigkeit des Notentextes durch die Tatsache, dass die Erstfassung – neben den Möglichkeiten einer „unkörperlichen“ Verbreitung¹⁹ in etlichen Rundfunksendungen – fast zeitgleich mit der Aufführung der revidierten Fassung als CD vorgelegt wurde, diese lieferbar und im Gegensatz zu den eher regionalen Konzertrezensionen durch Besprechungen in Fachzeitschriften weithin und auch international beachtet worden ist.²⁰ Rechnet man zudem die Auflage einer CD gegen die in der Regel bei einem mietweise angebotenen Orchesterwerk geringe Zahl an Partituren, so würde eine quantitative Verbreitung eindeutig für die Erstfassung sprechen. Wer sich zu Recht die Frage stellt, inwieweit dadurch das Werk getrübt sein könnte, der halte sich vor Augen, dass Robert Schumanns 4. Symphonie – es sei erneut auf Schumann zurückgekommen – heutzutage immer häufiger und besonders von informierten Interpreten in der vom Autor verworfenen Erstfassung aufgeführt wird als in der bekannten und zu Lebzeiten des Komponisten veröffentlichten Version.

¹⁸ Siehe Anm. 3.

¹⁹ In „unkörperlicher Form“ – dies folgt der Formulierung im Berechtigungsvertrag der VG Musikedition, S. 5, § 2.II.1.b. Vgl. die Neufassung des Vertrags vom 7. 12. 2021; URL: <https://www.vg-musikedition.de/service/statuten/statuten/page> [Stand: 25. 3. 2023].

²⁰ Vgl. Lutz Leslie, „Hans Zender/¿Adónde? Wohin? 4 Canciones nach Juan de la Cruz“, in: *Das Orchester* 66/4 (2017), S. 66; URL: <https://dasorchester.de/artikel/adonde-wohin-4-canciones-nach-juan-de-la-cruz-2/> [Stand: 25. 3. 2023]; Rainer Nonnenmann, „Hans Zender ¿Adónde? Wohin?“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 178/2 (2017), S. 70; Pierre Rigaudière, „WER 73362 Hans Zender: ¿Adónde? Wohin?“, in: *Diapason*, Nr. 655 (Februar 2017), S. 105; Dirk Wieschollek, „Zender Adónde? Wohin?, 4 Canciones nach Juan de la Cruz; [...]“, in: *Fono Forum* 63/2 (2017), S. 54.

Zur Frage „Wer ist der Autor?“ – so der Titel des inzwischen publizierten Basler Symposiums 2011²¹ – liefert *¡O cristalina ...!* trotz der kompetenten Beiträge der Interpreten – von Dirigent einerseits und Orchestermittglied andererseits²² – einen eindeutigen Befund. Der Autor heißt Hans Zender – er ist der Verfasser bzw. Auftraggeber der Änderungslisten und er hat die von Interpreten herangezogenen Hinweise und Vorschläge gutgeheißen bzw. kreativ verarbeitet. Mehr noch: Zender hat die CD-Publikation, die aus marktstrategischen Gründen nicht nach seinem 80. Geburtstag hätte stattfinden dürfen, vorangetrieben und sie dabei als künstlerischen Kompromiss akzeptiert, um seine mehrfache Auseinandersetzung mit den Texten von Juan de la Cruz auch für die Nachwelt zu dokumentieren. Andererseits hat er nie einen Zweifel aufkommen lassen, dass es im Fall von weiteren Aufführungen niemals ein Zurück zu Erstfassung des Werks geben dürfe. Es versteht sich von selbst, dass der Verlag dazu beiträgt, dieses Votum auch in Zukunft zu unterstützen und zu bekräftigen: durch das eindeutige Notenmaterial, im Vorfeld der Entscheidungsfindung über eine Aufführung aber auch dadurch, dass jeder Interpret auf Anfrage vom Verlag zur Information nicht die vorhandene CD, sondern vielmehr den Mitschnitt der Neufassung erhält. *¡O cristalina ...!* wurde in einer guten Fassung uraufgeführt und besitzt derzeit durch die Tatsache, dass zwei verschiedene Fassungen in zwei verschiedenen Editionsformen vorliegen, ein janusköpfiges Erscheinungsbild. Demgegenüber steht indes die klare Definition der Werkgestalt durch den Komponisten. Die faktisch ehemals vorhandenen oder theoretisch möglichen „Prae-“ und „Inter-Editionen“ sind ungültig. Nur die „In-spe-Edition“, in der alle Änderungen eingearbeitet sind, wird den gültigen Notentext von Hans Zenders *¡O cristalina ...!* enthalten.

21 Vgl. Hinrichsen (wie Anm. 2).

22 „Die Berücksichtigung von Aufführungserfahrungen der Interpreten bei der Herausgabe neuer Ausgaben wird wohl in Zukunft die Aufführungstradition der Stücke steuern und modifizieren, indem sie sie um den Mehrwert der Identität der ‚historischen‘ Interpreten anreichern.“ Angela Ida De Benedictis, „Auktoriale versus freie Aufführungstradition. Zur Interpretationsgeschichte bei Nono und Berio (... und Stockhausen ist auch dabei)“, in: *Wessen Klänge?* (wie Anm. 2), S. 47–68, hier S. 61. – Vgl. dazu im selben Band auch Hans-Joachim Hinrichsen: „Inzwischen ist sogar der Vorgang der musikalischen Aufführung als solcher seinerseits zum Titel musikalischer Werke erhoben worden. Hans Zenders Adaptation von Franz Schuberts *Winterreise* etwa heißt im Untertitel ausdrücklich ‚Eine komponierte Interpretation‘“ (Hinrichsen, wie Anm. 2, S. 33), wobei dort die angesichts des Haupttitels des Bandes „Wer ist der Autor?“ brisante Frage „Wem gehört die Winterreise?“ erstaunlicherweise nicht diskutiert wird.