

ihnen ausgeht. Entscheidend ist, daß die *Kreisleriana* — wie hier gezeigt werden sollte — so w i r k e n, als ob sie fantasiert seien, daß sie Elemente des unmittelbar Improvisatorischen enthalten (die sicher in großem Umfang artifizuell in die Musik eingearbeitet worden sein dürften), sich als solche zu erkennen geben und auch als solche gehört werden können. Für den Zuhörer wird die Illusion erweckt, als ob einer fantasierte, damit bei ihm das oben beschriebene sympathetische Mitschwingen seiner eigenen Phantasie durch den Anschein gesteigert wird, dem Entstehen der Musik soeben beizuwohnen. Auf diese illusionäre Weise überträgt sich die utopische Vision des fantasierenden Künstlers mit Nachdruck auf den Zuhörer.

Es dürfte kein Zufall sein, daß es ausgerechnet Clara Schumann war, die etwa zur Zeit der Entstehung der *Kreisleriana* das Auswendigspielen im Konzert einführte und damit genau die Suggestion des freien Fantasierens erzeugte, von welcher hier die Rede war.

## Bemerkungen zum Thema „Skizze – Entwurf – Fragment“ \*

von Wolfgang Plath, Augsburg

Man pflegt ein Kunstwerk als etwas zu betrachten, das i s t. Das Kunstwerk, sagt man, ist einzig, es ist vollkommen oder auch vollendet. Und jedenfalls ist es etwas Fertiges, sonst wäre es nicht vollendet oder vollkommen.

Ich will die Berechtigung einer solchen Betrachtungsweise nicht in Frage stellen, nicht hier und bei dieser Gelegenheit. Wohl aber möchte ich eine andere Betrachtungsweise daneben (nicht entgegen) setzen, die dem Musikhistoriker, insofern er *Historiker* ist, vielleicht sogar eher ansteht. Danach wäre das Kunstwerk nicht primär etwas, das ist, sondern etwas, das geworden ist. Ein jedes Kunstwerk hat seine Geschichte (womit ich durchaus nicht den historischen Kontext meine, in den es eingebettet ist). Ob es einzig und einmalig sei, bleibe dahingestellt; aber jedenfalls gibt es Stadien, in denen das Kunstwerk eben nicht oder noch nicht fertig und keineswegs vollkommen und vollendet vorliegt. Die Betrachtung des Kunstwerks als etwas Werdendes oder Gewordenes ist notwendig eine andere, als wenn ich es mit etwas Seiendem zu tun habe. Ein und dasselbe Kunstwerk kann sich, je nachdem, als zwei verschiedene Objekte meiner Betrachtung zeigen. Und man sage ja nicht (was man manchmal zu hören bekommt), daß die eine Art der Betrachtung die eigentlich rechte sei und die andere es an Respekt vor dem Kunstwerk fehlen lasse. Das ist brav, aber ein bißchen töricht gedacht und gesagt.

Wann b e g i n n t ein Kunstwerk zu werden? W i e l a n g e ‚wird‘ es? Und wann ist es f e r t i g? Das ist die Frage nach Anfang, Dauer und Ende eines Prozesses.

\* Vgl. *Mf* 44 (1991), S. 221, \*-Anmerkung.

Wann ein Kunstwerk fertig ist, scheint leicht zu beantworten. Es ist fertig, natürlich, wenn der Komponist seinen Schlußschnörkel malt und darunter schreibt: FINIS oder SOLI DEO GLORIA oder sonst etwas Frommes; wenn er seine Partitur zum Herausschreiben der Stimmen dem Kopisten übergibt; wenn er die Reinschrift zum Druck an den Verlag schickt; wenn der Druck, mit seinem Imprimatur versehen, dann endlich erschienen ist. Kurz: wenn die Arbeit getan ist, ist das Werk fertig.

Aber schon bei Herausschreiben des Aufführungsmaterials kann sich, wie wir wissen, die Physiognomie einer Komposition verändern; es treten etwa Bläserstimmen hinzu, die in der Partitur gar nicht vorgesehen waren — sei es, daß der Komponist sich nicht die Mühe machte, selbstverständliche Colla-parte-Instrumente eigens zu notieren, sei es aber auch, daß er sich für die Aufführung seines Werks zu einer wohlüberlegten Neuinstrumentierung entschloß. Während der Proben zeigt es sich, daß dem einen oder anderen Vokalstück doch besser instrumentale Einleitungen vorzuschicken sind: also werden sie nachkomponiert. Und bereits für die nächste Aufführung am nächsten Ort stehen vielleicht neue Veränderungen an, die der Autor selbst besorgt oder doch veranlaßt. Wann ist eine Oper ‚fertig‘? Bachs *Wohltemperiertes Klavier* ist niemals ‚fertig‘ geworden, wenn man darunter eine in allen Teilen und Einzelheiten definitiv und ein für allemal fixierte Textgestalt versteht. Und wir wissen alle, daß es durchaus im Belieben des Komponisten liegt, eine an sich fertige und vollendete Komposition nachträglich noch für unfertig und unvollkommen oder gar für mißlungen zu erklären und deswegen ein zweites Mal zu komponieren: Als gemäßigtes Beispiel nehme man etwa das *H-dur-Trio* op. 8 von Johannes Brahms, als radikaleres vielleicht Paul Hindemiths *Marienleben* in seinen beiden Fassungen.

Ist also der End- und Zielpunkt des Werdeprozesses, der Zustand des Fertig-Seins, im Einzelfall kaum zu bestimmen, so kommen wir in die äußerste Verlegenheit, wenn es um den Beginn des Werdens geht. Ist es eine (oder gar ‚die‘) Eingebung, die den Prozeß in Gang setzt, oder ist es, sehr viel weniger romantisch, der einfache Entschluß des Komponisten, sich nunmehr diesem oder jenem Projekt oder Auftrage zuzuwenden? Und ist von Beginn an schon die visionäre Schau des Ganzen vorhanden, oder sind es zunächst nur unzusammenhängende Einzelheiten, die das schöpferische Bewußtsein beschäftigen? Ist es etwas dumpf Unbewußtes, das sich in quälendem Suchen, Probieren und Hin- und Herwenden schließlich zum präzisen musikalischen Gedanken läutert, oder läuft der Prozeß ohne alle Seelenpein zielstrebig und zügig und scheinbar ohne Komplikationen ab? Die Fragen ließen sich nach Belieben fortsetzen. Nichts davon können wir beantworten, nichts davon wissen wir — bis auf das eine: daß dieser Prozeß offenbar immateriell-geistiger Natur sein muß.

Das Werden eines Kunstwerks, einer Komposition ist als ein geistig-schöpferischer Prozeß zu verstehen, an dessen Beginn die geheimnisvolle Initialkonzeption, das schöpferische Mysterium schlechthin steht; an seinem Ende aber steht das fertige Werk gleichsam materialisiert in Gestalt der vollendeten Niederschrift oder Partitur da. Irgendwo auf der dazwischenliegenden Strecke des Werdens beginnt sich der geistige Prozeß in variablen Formen und Stadien der Niederschrift zu materialisieren. Hier kommt es zu jenen Phänomenen, um deren Klärung und Verständnis es uns im

eigentlichen geht: „Skizze“, „Entwurf“, „Fragment“ und, in gewisser Weise, auch noch „Fassung“. Von all diesen Begriffen läßt sich nach Funktion und Gestalt wohl nur die „Fassung“ einigermaßen verbindlich definieren: das ist der Alternativzustand einer bereits mehr oder weniger fertiggestellten Komposition — und als solcher per se die klare Widerlegung der gängigen Auffassung, das Kunstwerk müsse etwas unverwechselbar Einmaliges sein. Es ist gerade das Suchen nach und das Abwägen von Alternativen zu einer bereits gefundenen, dann aber als vielleicht nur vorläufig relativierten Lösung, die zu derartigen Fassungen des Kunstwerks führt.

Im Gegensatz zu „Fassung“, was in jedem Falle etwas relativ Fertiges meint, beziehen sich alle übrigen Stichworte, also „Skizze“, „Entwurf“, „Fragment“, auf etwas mehr oder weniger Unfertiges und Unvollständiges. Nur scheinen hier Definitionen der Funktion und Erscheinungsform, sofern sie auf allgemeinere Gültigkeit abzielen, kaum möglich. Nehmen wir die Skizze. Wenn beispielsweise gesagt wird und wurde, zum Wesen der Skizze gehöre ihr gleichsam privater Charakter und eine (infolgedessen) ganz spezifisch skizzenartige, d. h. flüchtige und schwer lesbare Geschwindschrift, und eine Skizze in „Reinschrift“ sei ein Widerspruch in sich selbst, so wird das jedenfalls für Mozart und sicherlich zum großen Teil auch für Beethoven gelten. Es ist aber sehr wohl vorstellbar, daß im 19. Jahrhundert ein Komponist etwas zunächst bloß Skizziertes in Reinschrift überträgt (oder von seinem Kopisten übertragen läßt), um auf dieser neuen Aufzeichnungsstufe dann weiter zu arbeiten. Je nach der eigentümlichen individuellen Arbeitsweise eines Komponisten kann eine Skizze sehr wohl etwas sein, das auch für fremde Augen bestimmt und damit also nicht mehr „ausschließlich privat“ gemeint ist, und es könnten sehr wohl auch Reinschriften bzw. Kopien von Skizzen existieren; darin muß man keinen Widerspruch sehen. Wie aber will man dann „Skizze“ definieren?

Oder nehmen wir das Fragment. In seiner engeren und spezifischen Bedeutung ist „Fragment“ nicht einfach nur ‚Teil oder Bruchstück eines nicht bzw. nicht mehr existierenden Ganzen‘, auch nicht schlechthin ‚unvollständige Vorstufe von etwas Späterem‘ oder wie auch immer; vielmehr ist das Arbeiten mit Fragmenten charakteristisch für die individuelle Arbeitsweise Mozarts, der — wie vor allem Alan Tyson mehrfach demonstriert hat — angefangene Kompositionsniederschriften, gewöhnlich in Gestalt von nur teilweise ausgefüllten und mehr oder weniger rasch abbrechenden Partiturentwürfen, bei Bedarf und passender Gelegenheit zu einem u. U. wesentlich späteren Zeitpunkt wieder vornimmt, um dann erst die Komposition zu Ende zu führen und fertigzustellen. Möglicherweise ist Mozart der einzige Komponist, der sich einer solchen Arbeitsmethode bedient hat; möglicherweise ist es also unsinnig, den Begriff „Fragment“ (in diesem Sinne) allgemein verbindlich definieren zu wollen, weil einfach kein Bedarf für eine solche Definition besteht.

Auch das, was wir bei Mozart „Entwurf“ oder auch „Partiturentwurf“ nennen, nämlich eine Gerüstpartitur der Hauptstimmen, die in einem (vorauszusetzenden) zweiten Arbeitsgang zur fertigen Partitur auszufüllen ist, gibt es denkbarerweise bei anderen Komponisten mit andersgearteten Arbeitsgewohnheiten überhaupt nicht. Also sollte man daraus auch keinen Terminus mit Gültigkeit über den Mozartschen Bereich hinaus zu machen versuchen.

Es bleibt somit als ein Fazit, daß sich bei der Beschreibung des Werdens einer Komposition die zu verwendenden Termini sinnvollerweise jeweils aus der Arbeitsmethode des jeweiligen Komponisten ergeben sollten. Bei Schumann dürften die Dinge anders liegen als bei Wagner, bei Schubert anders als bei Hindemith, bei Beethoven sicherlich wieder anders als bei Mozart. Es hat darum auch keinen Sinn, das Fehlen einer einheitlichen Terminologie (als etwas Erstrebenswertes) zu beklagen: dieses Manko liegt offenbar in der Natur der Dinge selbst begründet.

Ich möchte abschließend noch einen zweiten Punkt wenigstens in Andeutungen zur Sprache bringen. Er betrifft, stark vereinfacht, die Dimension der Zeit im Werdeprozeß eines Kunstwerks. Ich brauche nur an die sattsam bekannte Tatsache zu erinnern, daß Beethoven viel Zeit, manchmal sogar enorm viel Zeit für die Fertigstellung einer Komposition benötigte; zwischen den allerersten Skizzen und der Vollendung können Jahre liegen. Diese Distanz läßt sich zuverlässig messen oder doch abschätzen. Eine ganz andere Frage, bei der wir weder messen noch abschätzen können, wäre: In welchem Stadium der geistigen Arbeit beginnt Beethoven mit der Niederschrift von Skizzen? Oder noch gröber ausgedrückt: Wie groß ist die Distanz zwischen erstem Einfall und erster Skizze? Ich vermute (ohne das hier näher begründen zu wollen und zu können), daß das Skizzieren bereits in einem sehr frühen Stadium der Konzeption beginnt. Ganz anders bei Mozart. Wir haben nicht die geringste Vorstellung davon, wie lange er sich geistig mit einer Komposition beschäftigte, bevor er sie skizzierte; ob er dann sogleich an den Entwurf des Ganzen ging, und wieviel Zeit dann nochmals bis zur völligen Fertigstellung des Werkes verging. Die überlieferten Datierungen der Autographe und des Werkverzeichnisses geben dazu keine Anhaltspunkte. Aber die unglaubliche Präzision seiner Skizzen läßt die Vermutung zu, daß er erst in einem relativ sehr späten Stadium der geistigen Arbeit zum Hilfsmittel der Skizze greift; die Distanz zwischen erstem Einfall und erster Skizze kann groß gewesen sein — wie groß, wissen wir nicht: vielleicht Wochen, vielleicht Monate, vielleicht Jahre. Die Relation zwischen Denken und Aufschreiben ist bei Beethoven allem Anschein nach ganz anders geartet als bei Mozart. Beethovens Skizzen können als Protokolle seines Denkens verstanden werden. Mozarts Skizzen fixierten die Ergebnisse des Gedachten; die Prozesse, die sich davor abgespielt haben müssen, können wir nicht einmal ahnen.

\*

Der vorstehende knappe Text basiert weitgehend auf dem Konzept für meine — dann leider nicht gehaltene — mündliche Einleitung in das Generalthema der Augsbüger Tagung. Daß dieser Text an letzter Stelle der Tagungsbeiträge abgedruckt wird, sollte nicht dazu führen, ihn als ‚Schlußwort‘ des Ganzen mißzuverstehen. Die einzelnen Spezialreferate, in sich verschieden genug, bedürfen sicherlich keiner nachträglichen Aufsummierung. Dennoch sei eine Bemerkung zum Schluß gestattet: Für den Insider war es außerordentlich lehrreich, den referierenden Kollegen der einzelnen Forschungsinstitute über die Schulter sehen zu dürfen. Es ist zu hoffen und zu wünschen, daß auch der Außenstehende Interesse daran hat finden können. Ob damit eine allgemeine Diskussion eingeleitet werden kann, wird sich zeigen; eine lebendige Information, so wie sie hier vorliegt, ist fürs erste vielleicht schon genug.