

Bemerkungen zu Problemen der Edition von Mozart-Skizzen *

von Ulrich Konrad, Göttingen

I

Wer es unternimmt, Mozarts Skizzen gründlich zu erforschen, läuft Gefahr, sich hinsichtlich seines wissenschaftlichen Unternehmungsdranges im Urteil der Öffentlichkeit in ein eher trübes Licht zu stellen. Ist nicht allgemein bekannt, daß Mozart kaum der arbeitserleichternden Hilfsmittel bedurfte, sondern mit wunderbarer Leichtigkeit seine Werke im Kopf ausdachte und anschließend in einem bloß mechanischen Schreibakt mühelos zu Papier brachte? Wer wollte jener Auffassung widersprechen, die, um eine Formulierung des Komponisten Georges Bizet aufzugreifen, in Mozart den Prototyp des "génie de la nature"¹ sieht, eines Typs, bei dem der Schöpfungsakt spontan vor sich geht und das Unterbewußte ohne nennenswerte Einmischung des Willens zu ungehemmtem Ausdruck gelangt. Wenn dem so ist, dann kann es mit dem skizzierenden Mozart nicht weit her sein. Lehrt nicht auch der Blick in jedes Standardwerk der Mozartforschung, daß überhaupt nur ganz wenige Skizzen des Meisters überliefert seien? Und außerdem: Der Platz des ersten Komponisten, bei dem Skizzenforschung so recht beginnen kann, ist seit der Mitte des 19. Jahrhunderts für Beethoven reserviert. Er vertritt, nochmals in den Worten Bizets, das "génie de la raison"², das sich um die Formung seiner musikalischen Gedanken mühen, das jedes Werk mit allen Kräften seinem Genius abringen muß. Beethoven schwitzt beim Komponieren, Mozart nicht.

Da Mozarts Skizzen offenbar lediglich die Parerga darstellen, die als vernachlässigbare Ausnahmen die Regel vom unfehlbaren ‚Kopfkomponisten‘ bestätigen, mag man es geradezu als eine Zumutung empfinden, daß nun von Problemen der Skizzen-Edition bei Mozart gesprochen werden soll. Auch hier gebührt doch wohl das Primat dem Beethovenspezialisten. Zum einen verdankt die Disziplin der Skizzenforschung Beethoven ihre Existenz, und zum andern: Was ist ehrfurchtsgebietender als die Vorstellung von den unzähligen mit hieroglyphenähnlichen Zeichen übersäten Skizzenblättern Beethovens, von überaus schwierigen Manuskripten also, die in eine Ordnung zu bringen, zu entziffern und benutzerfreundlich zu edieren sind? Wer als Wissenschaftler mit diesem Gegenstand befaßt ist, darf unseres Respektes, auch unseres Mitgeföhls für sein beschwerliches Tun sicher sein. So hat es zu sein: Der Beethovenforscher schwitzt bei der Arbeit, der Mozartforscher nicht.

Kein großer Komponist der jüngeren Musikgeschichte ist von Mythenbildungen um seine Person und um seine Werke verschont geblieben. Der Abschied von solchen

* Vgl. oben S. 221, *-Anmerkung.

¹ Brief an Hector Gruyer, Rom, 31. Dezember 1858. *Lettres de Georges Bizet. Impressions de Rome (1857–1860) La Comédie (1871)*. Préface de Louis Ganderax, Paris o. J. [1908], S. 118.

² Ebda.

Mythen fällt schwer, ja nicht selten mißlingt er. Der Mozart-Mythos, oder besser gesagt, die Mozart-Mythen, haben in den zurückliegenden Jahren manche Erschütterung erfahren³. Man mag es begrüßen, daß der apollinische Mozart endgültig vom Podest gestoßen worden ist — oder soll man das „endgültig“ vorsichtshalber mit einem Fragezeichen versehen? — und zugleich bedauern, daß nun ein infantiler, ziemlich vulgärer, lediglich musikalisch genial begabter Durchschnittsmensch an seine Stelle getreten ist. Solchen Vorgängen von Mythenzerstörung durch Mythenneubildung darf man schon deswegen gefaßt begegnen, weil sie sich wiederholen, nichts Wesentliches der Künstlerexistenz berühren und mehr über den Mythenschöpfer als über seinen Gegenstand aussagen. Viel bedenklicher stimmt die Hartnäckigkeit, mit der sich der Mythos vom leichthin komponierenden Mozart zu halten vermag. Es ist hier nicht die Aufgabe gestellt, ein wirklichkeitsnäheres, von den überlieferten Tatsachen bestimmtes Bild von Mozarts Schaffensweise zu zeichnen⁴, aber wenigstens ein paar für das Folgende wichtige Behauptungen seien ohne weitere Erläuterungen in den Raum gestellt.

1. Mozart hat zeit seines Lebens nicht nur im Kopf komponiert, sondern meistens am Klavier probiert und auf dem Papier skizziert.

2. Mozart hat nicht allein vor seinem geistigen Auge stehende imaginäre Partituren mit leichter Hand niedergeschrieben, sondern oftmals auf dem Weg des schrittweisen Vorgehens Werkverläufe geschaffen, an deren Beginn das Ende nicht abzusehen war.

3. Mozart hat nicht zu beliebigen Zeiten, in beliebiger Umgebung, unabhängig von Stimmungen und Gefühlen, beliebige Kompositionen hinwerfen können, sondern er hat sich geistig bewußt auf die jeweils individuelle kompositorische Aufgabe eingestellt und die Arbeitsbedingungen aufgesucht, die zu ihrer Erfüllung erforderlich waren.

4. Auch wenn Mozart sein Werkstattmaterial wohl in der Regel vernichtet hat, nach seinem Tode außerdem noch erhaltene Skizzen nachweislich zerstört worden sind, haben sich nach heutigem Erkenntnisstand rund dreihunderzwanzig einzelne Skizzen und Entwürfe aus den Jahren 1768 bis 1791 erhalten. Das Material ermöglicht in seiner Gesamtheit weitgehende Schlüsse auf Mozarts Schaffensweise und widerspricht fast allen landläufigen Vorstellungen vom arbeitenden Mozart.

II

Vor dem Hintergrund dieser begründbaren Behauptungen wenden wir uns nun der Edition der Mozartschen Skizzen und ihren Problemen zu. Zu den Zielen der *Neuen Mozart-Ausgabe* gehörte es von Anfang an, das überlieferte Werkstattmaterial vollständig dokumentieren und wiedergeben zu wollen. Die in den Jahren 1877 bis 1905 erschienene sogenannte ‚*Alte Mozart-Ausgabe*‘ (AMA) war in diesem Punkt, selbstver-

³ Vgl. zu dem Gesamtproblem Gernot Gruber, *Mozart und die Nachwelt*, Salzburg 1985.

⁴ Meine demnächst erscheinende Habilitationsschrift *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen¹¹ und Entwürfen* ist ganz diesem Thema gewidmet.

ständig auch bedingt durch die anders gelagerten Interessen der musikforschenden Öffentlichkeit, unbefriedigend geblieben⁵. In dem jedem Band der ‚Neuen Mozart-Ausgabe‘ (NMA) vorangestellten Standardvorwort sowie in den Editionsrichtlinien in der letzten Fassung von 1962 heißt es⁶:

„Innerhalb der Werkgruppen und Bände werden die vollendeten Werke nach der zeitlichen Folge ihrer Entstehung angeordnet. Skizzen, Entwürfe und Fragmente werden als Anhang an den Schluß des betreffenden Bandes gestellt. Skizzen etc., die sich nicht werkmäßig, sondern nur der Gattung bzw. Werkgruppe nach identifizieren lassen, werden, chronologisch geordnet, in der Regel an das Ende des Schlußbandes der jeweiligen Werkgruppe gesetzt. Sofern eine solche gattungsmäßige Identifizierung nicht möglich ist, werden diese Skizzen etc. innerhalb der Serie X, Supplement (Werkgruppe 30: Studien, Skizzen, Entwürfe, Fragmente, Varia), veröffentlicht.“

Es ist der NMA gelungen, diese sinnvolle Konzeption durchzuhalten. Kleinere Abweichungen, die sich aus nachträglichen Quellenfunden, wie etwa im Falle des *Klavierquintetts Es-dur KV 452*⁷, oder aus Fehlzuweisungen, wie in der schwierig zu deutenden Skizze zum *Flötenquartett C-dur KV 285b*⁸, ergaben, fallen nicht ins Gewicht. Gut die Hälfte der vorhandenen Skizzen darf in der inzwischen abgeschlossenen Werkausgabe als ediert gelten. So groß ist etwa der Anteil an Werkstattaufzeichnungen, der sich in der „ad opus-Edition“ sinnvoll unterbringen ließ. Wer Skizzen etwa zur *Prager Sinfonie* oder zu *Così fan tutte* sucht, vermag sie in den entsprechenden Bänden zu finden, wer mit gleichem Ansinnen die Ausgaben der *Jupiter-Sinfonie* oder der *Serenata Il rè pastore* zur Hand nimmt, wird aus dem Fehlen eines Anhangs in den Bänden in der Regel auf das Fehlen einer Skizzenüberlieferung schließen dürfen.

Auch wenn in den genannten Editionsrichtlinien keinerlei Vorschriften zur Form der Skizzenausgaben gemacht worden sind — ob aus Formulierungsnot oder aus weisem Ratschluß, sei dahingestellt —, so lassen sich die waltenden Normen sehr wohl aus

⁵ In der AMA sind Skizzen nur zu den Opernfragmenten *L'oca del Cairo* KV 422 [Serie XXIV Supplement, Nr. 37 [1882]] und *Lo sposo deluso* KV 424a = 430 [Serie XXIV Supplement, Nr. 38 [1882]] abgedruckt worden. Die angeblichen Skizzen zum *Klavierquintett Es-dur KV 452* [Serie XXIV Supplement, Nr. 59 [1892]; heute Paris, Bibliothèque Nationale, Département de la Musique, Ms. 221] haben mit Mozart nicht das Geringste zu tun.

⁶ Wolfgang Amadeus Mozart. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Editionsrichtlinien*, 3. Fassung (1962), in: *Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben*, im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung hrsg. von Georg von Dadelzen (= *Musikwissenschaftliche Arbeiten* 22), S. 99ff.

⁷ Kurz nach Erscheinen des entsprechenden Bandes entdeckte Ernst Heß im März 1957 in den Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek eine Skizze zur Durchführung des ersten Satzes (heute: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin, Mus. ms. autogr. W. A. Mozart 422, S. 150). Die Ausgabe dieser Skizze erfolgte 1958 ausnahmsweise im kritischen Bericht; vgl. W. A. Mozart. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* [NMA] VIII/1: *Quartette und Quintette mit Klavier und mit Glasharmonika*, vorgelegt von Hellmut Federhofer, Kassel 1957; dazu *Kritischer Bericht*, Kassel 1958, S. 52f.

⁸ Die Erstausgabe dieser Skizze erfolgte 1961 im dritten Band der Streichquartette unter dem Titel „Skizze zu einem Quartettsatz (?) in C für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV³ deest“; s. NMA VIII/20/1, Bd. 3: *Streichquartette*, vorgelegt von Ludwig Finscher, Kassel 1961, S. XII, 150, sowie den *Kritischen Bericht*, Kassel 1964, S. c/90. Kurz darauf entdeckte Franz Beyer den wahren Sachverhalt: Die Skizze wurde daher mit der korrekten Zuweisung „Autographe Skizze zu den Takten 149–158 aus dem 1. Satz des Flötenquartetts in C KV Anh. 171 [285^b]“ ein weiteres Mal abgedruckt; s. NMA VIII/20/2: *Quartette mit einem Blasinstrument*, vorgelegt von Jaroslav Pohanka, Kassel 1962, S. X, 86, sowie den *Kritischen Bericht*, von Wolf-Dieter Seiffert (für J. Prohanka), Kassel 1989, S. 16f. Vgl. außerdem W.-D. Seiffert, *Schrieb Mozart drei Flötenquartette für Dejean! Neuere Quellendatierung und Bemerkungen zur Familienkorrespondenz*, in: *MjB* 1987/88, bes. S. 268–270, und Konrad, *Mozarts Schaffensweise*.

dem weitgehend gleichen Erscheinungsbild der Ausgaben erkennen. Der Notentext wird quellengetreu, jedoch nicht diplomatisch genau dargeboten, sondern im Bereich der Notenzeichen weitgehend nach heute gültigen Regeln vereinheitlicht und zudem mit maßvollen Herausgeberzusätzen versehen. Diese Zusätze beziehen sich z. B. auf fehlende Schlüssel oder Akzidentien sowie auf die Markierung unsicherer Lesungen und Angabe alternativer Lesarten. Meist ermöglicht der Abdruck eines Faksimiles den unmittelbaren Vergleich von Vorlage und Edition; der Kritische Bericht gibt (oder wird geben) Auskünfte über Quellenbeschaffenheit und Herausgeberentscheidungen⁹. Diese Kurzcharakteristik genüge hier; zu einer Erörterung von Details, in denen auch bei der *NMA* der Teufel steckt, wird sich vielleicht später noch die Gelegenheit bieten.

Bei der so praktizierten „ad opus-Edition“ sind die Skizzen allein in realer und intentionaler Beziehung zum vollendeten Werk gesehen worden. Das ist legitim und grundsätzlich für eine Gesamtausgabe die adäquate Schweise. Allerdings bedeutet das nicht eine für jeden Fall gültige Entscheidung über die Angemessenheit durchaus verschiedener Möglichkeiten der Betrachtung von Skizzen. Der Erkenntnisweg vom vollendeten Werk zurück zur Skizze, der gemeinhin beschränkt wird, verläuft anders als derjenige von der rudimentären Skizze zum Werk. Übertragen auf die Skizzenedition heißt das: Der Abdruck von Werkstattmaterial im Anhang eines Werkbandes will etwas anderes als die eigenständige Edition von Skizzen; der Deutlichkeit halber einmal überpointiert ausgedrückt: in einer solchen nimmt die Skizze den Rang eines selbständigen Teils der Textgeschichte ein, dem man das später erreichte Ziel der abgeschlossenen Komposition im Anhang beigeben könnte. Der Mangel der „ad opus-Edition“ — jedenfalls im Falle Mozarts, wohl aber auch darüberhinaus — besteht in der Auflösung des häufig vorhandenen Aufzeichnungszusammenhangs. Sehr häufig stehen auf Mozarts Skizzenblättern nicht nur Notizen zu einem Werk- oder Werkausschnitt, sondern zu mehreren, oftmals auch unzusammenhängenden. Ob es sich dabei um Zufallsgemeinschaften oder geschlossene Gedankenkreise handelt, kann oft nicht, man sollte vorsichtiger sagen: oft noch nicht entschieden werden. Diese Tatbestände sind in den Werkbänden der *NMA* grundsätzlich nicht dokumentiert worden; die genannten Faksimiles beschränken sich stets auf die werkrelevanten Ausschnitte. Daß damit aber vielleicht wesentliche Einsichten verstellt werden, wird man auch ohne konkrete Beispiele einsehen können; Otto Jahn hat schon 1864 darauf hingewiesen, daß etwa bei Beethoven die Manuskriptgemeinschaft von Skizzen wichtige Indizien für die Lösung von Fragen der Chronologie bereitstelle¹⁰.

Da sich aber nun allmählich die Erkenntnis Bahn bricht, daß die Vorstellung vom ‚Kopfkompontisten‘ Mozart endgültig aufgegeben werden muß, verdienen die erhal-

⁹ Modellcharakter für die Skizzenedition im Rahmen der *NMA* kommt der jüngst von Faye Ferguson, Ulrich Konrad, Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm erarbeiteten Ausgabe der Skizze zum Kanon (Nr. 31) im zweiten Akt der Oper *Così fan tutte* KV 588 zu; s. *NMA* II/5, Bd. 18: *Così fan tutte ossia la scuola degli amanti*, vorgelegt von F. Ferguson und W. Rehm, Kassel 1991, Teilband 1, S. XXVII, Teilband 2, S. 634f.

¹⁰ Otto Jahn, *Beethoven und die Ausgaben seiner Werke* (1864), zit. nach *Gesammelte Aufsätze über Musik*, Leipzig 1866 S. 332.

tenen Werkstattaufzeichnungen erhöhte Aufmerksamkeit¹¹. Die *NMA* trägt dem insofern Rechnung, als sie entgegen der aus dem Standardvorwort zitierten Ankündigung nicht nur die verbliebene Hälfte der nicht werkbezogenen Skizzen in einem Supplementband, sondern vielmehr den vollständigen Bestand an Skizzenhandschriften in Faksimile und Edition vorlegen wird. Ihr Prinzip lautet, in einem Satz formuliert: Alle überlieferten Skizzen Mozarts werden in ihrem ursprünglichen Manuskriptzusammenhang, also in einer Quellenedition, historisch-kritisch herausgegeben¹².

III

Was ist eine Skizze? Da, soweit ersichtlich, nur das *New Harvard Dictionary of Music*¹³ dem Stichwort ein paar Zeilen widmet, im übrigen aber die individuellen Definitionen der Begriffe Skizze, Entwurf und Fragment wie terminologisches Wildkraut aus dem Boden schießen, mithin wissenschaftlich Verbindliches auf die scheinbar so einfache Frage nicht zitiert werden kann, muß hier eine wenigstens für die Mozart-Forschung verbindliche Erklärung versucht werden¹⁴.

Die *S k i z z e* stellt innerhalb des Kompositionsvorgangs die erste Form der schriftlichen Fixierung einer musikalischen Gestalt dar. Ihr Inhalt kann, bezogen auf die weitere Ausführung der Gestalt, vorläufig oder endgültig sein. Im darauffolgenden *E n t w u r f* wird die erste, satzkonstitutive Schicht der endgültigen Fassung eines Werkes oder Werkabschnitts festgehalten. Er ist reinschriftlich angelegt; aus ihm kann die schließlich vollständige Partitur erwachsen. Das *F r a g m e n t* ist eine auf dem Weg vom Entwurf zur Endgestalt nicht abgeschlossene Ausfertigung eines Werkes oder Werkabschnitts; es kann in sich voll ausgeführte Kompositionsteile bergen.

Eine Skizze ist weiterhin charakterisiert durch die besondere Form ihrer Aufzeichnung, nämlich in einer eigenen Skizzenschrift; die Aufzeichnungsform, d. h. das Verhältnis von Manuskriptsort und Schriftbild, ist überhaupt das verlässlichste Kriterium, um Werkstattnotizen von ausgefertigten Partituren zu unterscheiden. Das besondere Aussehen von Skizzenschriften im allgemeinen, von der Mozarts im besonderen rührt von ihrer Privatschriftlichkeit her. Das Skizzenmanuskript ist nie als ‚öffentliche‘, sondern immer als ‚private‘ Aufzeichnung gedacht. Es hat nie die Funktion, einem Zweiten neben dem Komponisten eine musikalische Information zu übermitteln. Was auf ihm mit einer stenographischen und in Teilen ihres Zeichensatzes auch kryptischen Schrift festgehalten wird, stellt zwar grundsätzlich einen sinnvollen Zusammenhang dar, muß sich aber in voller Bedeutung nur dem Schreibenden, nicht

¹¹ U. Konrad, „In seinem Kopfe lag das Werk immer schon vollendet ...“. Bemerkungen zu Mozarts Schaffensweise am Beispiel des Klaviertrios B-Dur KV 502, in: *Mjb* 1991 (Druck in Vorb.); ders., *Mozarts Schaffensweise*.

¹² *NMA* X/30, Bd. 3: *Skizzen und Entwürfe*, vorgelegt von U. Konrad (erscheint voraussichtlich 1995).

¹³ Art. *Sketch*, in: *The New Harvard Dictionary of Music*, hrsg. von Don Michael Randel, Cambridge, Massachusetts 1986, S. 752f.

¹⁴ Der folgende Definitionsvorschlag ist ausführlich begründet bei Konrad, *Mozarts Schaffensweise*.

dem fremden Lesenden erschließen. Skizzen haben sogar, Otto Jahn zufolge, „ein natürliches Vorrecht [...] kaum enträthselbar zu sein“¹⁵. Ein Melodieverlauf oder ein markanter Satzausschnitt, einmal als zu einem bestimmten Werk gehörig erkannt, vermag durch Vergleich mit der Endfassung relativ leicht zu entziffern und als musikalischer Sachverhalt zu verstehen sein. Aber bloße Partikel, Fragmente aus offensichtlich größeren Verläufen, Andeutungen von Gemeintem, scheinbar Sinnfernes, das nur in Verbindung mit Gedachtem seine Bedeutung hatte — das alles ist oftmals nur unsicher zu lesen und kaum einmal vollständig zu begreifen.

Der erste Schritt, das Entziffern, muß aber sicher getan werden, soll ein Verstehen überhaupt möglich werden. Skizzenentziffern heißt demnach nichts anderes als das Überführen von privatschriftlichen Aufzeichnungen in normschriftliche Mitteilungen, und das heißt so gut wie immer das Überwinden der Kluft zwischen Geschriebenem und Gemeintem. Skizzen zu übertragen, verlangt mehr als das diplomatisch getreue Nachschreiben der Quelle; ein solches Verfahren ergäbe bei Mozart vielfach musikalischen Unsinn. Nein, Skizzen zu übertragen verlangt das Herstellen von musikalisch intendiertem Sinn, und somit ist Skizzenedition stets zu einem guten Teil auch Skizzeninterpretation.

Die eingangs gestellte Frage nach den Skizzen Mozarts harrt noch einer vollständigen Antwort. Auf dem Weg zu ihr mag es hilfreich sein, die privatschriftlichen Werkstattaufzeichnungen Mozarts einmal nach Typen zu sortieren. Man wird der Vielfalt der Skizzen Mozarts mit einem einfachen Begriffspaar gerecht, nämlich den Begriffen *V e r l a u f s s k i z z e* und *A u s s c h n i t t s k i z z e*. Hauptaufgabe der Verlaufsskizze ist es, die Gesamtdisposition eines Werkes, eines Werkabschnitts oder eines konstitutiven Gestaltungsträgers (beispielsweise des Gesangspartes einer Arie) festzuhalten. Sie kann einstimmig sein — diese Form überwiegt bei Mozart —, aber auch mehrstimmig; in der Regel ist die Stimmenzahl hier geringer als bei der Ausführung. Zweck der Ausschnittskizze ist es, einen im Verhältnis zum Werkganzen kurzen Ausschnitt von musikalisch auffallender Faktur, sei das hinsichtlich der Harmonik, der Satzart, der Formenarchitektur oder anderer Elemente, mit Konzentration auf die Erfordernisse der je individuellen kompositorischen Aufgabe zu bewältigen. Sie begegnet vornehmlich in mehrstimmiger Ausführung; einstimmige Beispiele sind selten. Neben diesen Haupttypen wären gesondert noch selbständige kontrapunktische Skizzen, Studienaufzeichnungen sowie Kanonskizzen zu nennen.

Auf die musikalische Bedeutung und die Stellung dieser Skizzentypen und -sorten im Schaffensvorgang Mozarts näher einzugehen verbietet der gesteckte Rahmen.

IV

Ein erstes Problem der geplanten Skizzenedition liegt in der Ordnung des Materials. Da es sich um eine Quellenedition handeln soll, die definitionsgemäß die Überlieferung in

¹⁵ Jahn, *Beethoven*, S. 314.

ihrem gegebenen Zusammenhang wiederzugeben hat, bietet sich die chronologische Folge der bei Mozart fast ausnahmslos aus ein- oder beidseitig beschriebenen Einzelblättern bestehenden Skizzenmanuskripte als Ordnungsprinzip beinahe von selbst an. Das ist leichter gesagt als im konkreten Fall angewendet. Die sich auftürmenden Schwierigkeiten sind nicht gering zu achten. Wer eine absolute Chronologie meint verlangen zu dürfen, dem sei schon jetzt ein Mangel der Ausgabe eingestanden. Es lassen sich zwar, um ein Beispiel zu nennen, mit vernünftiger Gewißheit zehn Skizzenblätter in das Jahr 1782 weisen, aber welches davon zuerst und welches zuletzt geschrieben worden ist, das kann nicht gesagt werden¹⁶. Damit nun angesichts der chronologischen Anordnung der Skizzenmanuskripte der Weg zur einzelnen Skizze für den Benutzer der Ausgabe mühelos gegangen werden kann, wird der Inhalt der Quellen in ausführlichen Incipit-Registern erschlossen werden.

Ein weiteres Problem der Ausgabe, und das betrifft nun jede Skizzenausgabe, liegt in der Präsentation des musikalischen Textes. Die Geschichte der selbständigen Skizzeneditionen ist bekanntlich noch jung, und doch ließen sich ihre wechselvollen Geschehnisse schon zu einer Odyssee, selbstverständlich im Skizzenformat, verarbeiten. Seit der von Joseph Schmidt-Görg im Jahre 1952 verantworteten Ausgabe des Skizzenbuchs Beethovens aus den Jahren 1819/20¹⁷ hat sich vor allem an der Auseinandersetzung um die adäquate Edition des Beethovenschen Skizzencorpus eine methodologische Diskussion entzündet, die ein ganzes Arsenal von Entwürfen, Argumenten und Gegenargumenten hervorgebracht hat. Ob sie inzwischen in einen Konsens gemündet ist, darf man wohl bezweifeln¹⁸.

Es sei an diese Diskussion sowie an die zur Standardliteratur gehörenden Monographien und Ausgaben der Skizzen von Bach über Beethoven, Debussy, Dvořák, Haydn, Reger, Strauss, Schönberg bis Wagner¹⁹ lediglich erinnert, um vor diesem

¹⁶ In vielen Fällen, vor allem da, wo keine einem bestimmten Werk zuweisbaren Aufzeichnungen vorliegen, ermöglicht allein die Papierdatierung die Eingrenzung des Zeitraums, in den ein Skizzenblatt zu stellen ist. Hier bietet der von Alan Tyson erarbeitete Wasserzeichenkatalog wertvolle Hilfe (Druck im Rahmen der NMA in Vorb.); vgl. entsprechende Angaben auch schon zu Skizzenmanuskripten in A. Tyson, *Mozart. Studies of the Autograph Scores*, Cambridge 1987.

¹⁷ Ludwig van Beethoven. *Drei Skizzenbücher zur Missa solemnis I. Ein Skizzenbuch aus den Jahren 1819/20*, vollständige, mit einer Einleitung und Anmerkungen versehene Ausgabe von Joseph Schmidt-Görg, Bonn 1952.

¹⁸ Wichtige jüngere Beiträge stammen etwa von Sieghard Brandenburg, *Über die Bedeutung der Skizzen Beethovens*, in: *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongreß 20. bis 23. März 1977 in Berlin*, hrsg. von Harry Goldschmidt, Karl-Heinz Köhler und Konrad Niemann, Leipzig 1978, S. 39ff., Diskussion S. 52ff.; Douglas Johnson, *Beethoven Scholars and Beethoven's Sketches*, in: *19th Century Music* 2 (1978), S. 3ff.; Joseph Kerman, *Sketch Studies*, in: *19th Century Music* 6 (1982), S. 174ff.; D. Johnson/A. Tyson/Robert Winter, *The Beethoven Sketchbooks. History, Reconstruction, Inventory*, Oxford 1985; Barry Cooper, *Beethoven and the Creative Process*, Oxford 1990.

¹⁹ In Auswahl: Robert Lewis Marshall, *The Compositional Process of J. S. Bach. A Study of the Autograph Sources of the Vocal Works*, 2 Bde., Princeton 1972; Claude Debussy, *Esquisses de Pelléas et Mélisande (1893–1895)*, publiées en fac-similé avec une introduction par François Lesure, Gené 1977 (= *Publications du Centre de Documentation Claude Debussy*); Antonín Sychra, *Antonín Dvořák. Zur Ästhetik seines sinfonischen Schaffens*, Leipzig 1973; Georg Feder, *Joseph Haydns Skizzen und Entwürfe. Übersicht der Manuskripte, Werkregister, Literatur- und Ausgabenverzeichnis*, in: *FAM* 26 (1979), S. 172ff.; Rainer Cadenbach, *Max Reger — Skizzen und Entwürfe. Quellenverzeichnis und Inhaltsübersichten*, Wiesbaden 1988 (= *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn* 7); Franz Trenner, *Die Skizzenbücher von Richard Strauss aus dem Richard-Strauss-Archiv in Garmisch*, Tutzing 1977 (= *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft* 1); Rudolf Stephan, *Zur Gesamtausgabe der musikalischen Werke Arnold Schönbergs*, in: *Festschrift für einen Verleger. Ludwig Strecker zum 90. Geburtstag*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Mainz 1973, S. 82ff., bes. S. 84; John Deathridge, *The Nomenclature of Wagner's Sketches*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 101 (1974/75), S. 75ff.

*anfang sind Com. in d
die jenseit in d, aber in A. B. C. D. E. F. G. H. I. J. K. L. M. N. O. P. Q. R. S. T. U. V. W. X. Y. Z.*

Non Mozart und sein Landgeflücht.

Kopie 228
13!

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is dense and includes various symbols, clefs, and notes. There are several annotations in German script written above the staves. The first staff has a long line of text: "anfang sind Com. in d" followed by "die jenseit in d, aber in A. B. C. D. E. F. G. H. I. J. K. L. M. N. O. P. Q. R. S. T. U. V. W. X. Y. Z." The second staff has a shorter line: "Non Mozart und sein Landgeflücht." Below the staves, there is a handwritten note: "Kopie 228" and "13!". The notation itself consists of various rhythmic values, stems, and beams, some of which are heavily scribbled over or crossed out.

Abbildung 1

Anfang eines Canon à 4:
 vox prima in diatessaron, quarta in sub=diapente.

Von Mozart und seine Handschrift.

zu KV 515b = 228

zu KV 557, c

Sk 1787k, a

Sk 1787k, b

Sk 1787l

zu KV 557, a

zu KV 557, b

Abbildung 2

die Prinzipien der Skizzenedition innerhalb der *NMA* erkennbar werden mögen. Ausgewählt wurde zu diesem Zweck ein Blatt, das zwar nicht repräsentativ alle Skizzenarten, dafür aber fast alle Schwierigkeiten Mozartscher Werkstattmanuskripte enthält (s. Abbildung 1, S. 338). Es läuft in meinem Katalog²⁰ unter der Sigle Skb 1787a und hat zur besseren Verständigung den Namen „Skizzenblatt Berlin DSB VI“ erhalten, was darauf hinweist, daß es in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin aufbewahrt wird²¹ und in der Reihe der dort beheimateten neun Skizzenblätter chronologisch an sechster Stelle steht.

Bei dem ausgesuchten Beispiel handelt es sich um die Rückseite eines beidseitig mit Skizzen gefüllten Einzelblattes. Das Papier ist von einer für Mozarts Wiener Zeit typischen querformatigen, zwölfsystemig rastrierten Sorte; der Erhaltungszustand des Autographs ist, nicht zuletzt aufgrund der hohen Papierqualität, gut. Ein Teil der Eintragungen wurde mit hellbrauner, wässriger Tinte vorgenommen, ein anderer mit dunkler, schwarzbrauner. Solche markanten Tintendifferenzen sind für Mozarts Autographie insgesamt charakteristisch; sie ermöglichen, wenn auch in Grenzen, Schlüsse auf den Umfang der bei einem einzelnen Schreibvorgang notierten Partien. Im vorliegenden Fall bilden die Aufzeichnungen am Ende der oberen vier Systeme rechts sowie auf den letzten vier Systemen eine ‚Farbgruppe‘; damit korreliert ihre inhaltliche Zusammengehörigkeit, doch dazu gleich mehr. Der Notentext ist lediglich an einer Stelle durch einen Tintenklecks unlesbar geworden, ansonsten aber mit Lupe, Ausdauer und einigem Nachdenken am Original vollständig zu entziffern. (Eine Bemerkung am Rande: Wirklich einwandfreie Übertragungen von Mozartschen Skizzenmanuskripten lassen sich in der Regel nur an den Originalen herstellen.)

Die erste der diversen Worteintragungen stammt vom Komponisten selbst. Mozart hat am oberen Rand eine Titelzeile formuliert: „Canon à 4t vox prima in diatessaron, quarta in sub = diapente“. Sie beinhaltet die Anweisung für den ersten Folgeinsatz einer Kanonstimme in der Oberquarte, für einen zweiten in der Unterquinte. Wie man an der Wiederholung der Intervallangaben zu Beginn des zweiten und dritten Systems erkennt, bezieht sie sich auf die gleich zu Anfang notierte Komposition. Außer Mozart haben sich noch weitere Hände auf der Seite verewigt, so eine nicht sicher identifizierbare (Georg Nikolaus Nissen? Maximilian Stadler?) mit der Bemerkung „Anfang eines“ vor der Titelzeile sowie Nissen mit der stereotypen, auf beinahe jeder von Mozart stammenden oder unter seinem Namen laufenden Handschrift zu findenden Echtheitsbestätigung „Von Mozart und seine Handschrift“. Ein Bibliothekar oder Forscher aus jüngerer Zeit hat die Identifizierung der ersten Skizze mit dem *Doppelkanon* KV 515b = 228 sogleich am Rande festgehalten und die Bedeutung seines Fundes mit einem doppelt unterstrichenen „NB!“ hervorgehoben.

²⁰ Ein historisch-kritisches Verzeichnis aller überlieferten Skizzen Mozarts ist Bestandteil meiner in Anm. 4 genannten Arbeit.

²¹ Signatur Mus. ms. autogr. W. A. Mozart KV 553, KV 228 (515b), KV 557; vgl. den inzwischen erschienenen Katalog *Wolfgang Amadeus Mozart. Autographenverzeichnis*, bearbeitet von Frank Ziegler, Berlin 1990 (= *Deutsche Staatsbibliothek. Handschrifteninventare* 12), S. 38f.

Die Aufzeichnung ist in typischer Skizzenschrift erfolgt, die sich allerdings im vorliegenden Fall eines ausgesprochenen Kanonstudien-Blattes der flüchtigen Gebrauchsschrift annähert (man begegnet also einer ganz bestimmten Aufzeichnungsform, wie sie oben erwähnt wurde). Dennoch sind einige der charakteristischen Merkmale der Skizzenschrift — so etwa die kleinen Noten oder Sonderformen der Akzidentien — vorhanden. Ausstreichungen, mehr noch Überschreibungen, prägen das Bild. Von einer planvollen Manuskriptanlage kann nicht gesprochen werden, weder hinsichtlich der Verteilung und Anordnung von selbständigen musikalischen Sinneinheiten noch, innerhalb der einzelnen Akkoladen, hinsichtlich der korrekt wiedergegebenen rhythmischen Organisation in der Vertikalen.

Auf der Seite lassen sich sieben Abschnitte unterscheiden. Am Beginn (erste Hälfte der Systeme 1—4) steht der vierstimmige *Doppelkanon* KV 515b = 228, seit der Erstausgabe durch Breitkopf & Härtel mit dem Text „Ach, zu kurz ist unsers Lebens Lauf!“ verbreitet²². Dann sind noch drei ausführliche Partiturskizzen zum vierstimmigen *Kanon* „Nascoso è il mio sol“ KV 557²³ aufgeschrieben worden. Die Einsicht in die Reihenfolge der Niederschrift dieser Skizzen (1. erste Hälfte der Systeme 9—12; 2. zweite Hälfte der Systeme 9—12; 3. zweite Hälfte der Systeme 1—4) ergibt sich nicht aus dem paläographischen Befund, sondern aus dem analytischen: Das Ineinandergreifen der drei Fassungen mit ihrer zum Teil erfolgten Rückbesinnung auf bereits verworfenes Material offenbart sich erst bei genauer Betrachtung des Notentextes und bestimmt dann die chronologische Ordnung von selbst.

Neben den beiden werkbezogenen Skizzen bzw. Skizzengruppen finden sich noch zwei weitere, nicht einer endgültig ausgefertigten Komposition zuweisbare Werkstattnotizen. Als erstes zu nennen ist der in Skizze abgeschlossene, aufführbare vierstimmige *Kanon* in a Sk 1787j (zweite Hälfte der Systeme 5—8)²⁴, als zweites die fragmentarische zweiteilige Skizze eines vierstimmigen *Kanons* in g Sk 1787k (erste Hälfte der Systeme 5—8)²⁵. Letztere zeigt unmittelbar Mozarts Vorgehen beim Komponieren von Kanons. Das geplante Werk wird in Partitur entworfen, wobei die Melodieglieder von oben nach unten sukzessive notiert werden: zunächst das erste Glied relativ vollständig, dann die weiteren abschnittsweise entweder einzeln oder in Gruppen dazu. Nach dem Prinzip „Versuch und Irrtum“ experimentiert Mozart bei diesem Verfahren mit den Möglichkeiten sowohl der melodischen als auch der harmonischen Fortschreitung. Daß in den Kanonskizzen der größte Anteil an Korrekturen in der Regel im dritten und vierten Melodieglied auftritt, liegt in der Natur der Sache: Mit jeder in den Oberstimmen fixierten melodischen und harmonischen Bewegung verkleinert sich der Spielraum für die Folgestimmen. Falls noch jemand geneigt sein sollte, den häufig kolportierten Anekdoten vom in feucht-fröhlicher Runde launige Kanons aufs Papier werfenden Mozart Glauben zu schenken, dann seien ihm die Skizzen zu einigen dieser Gesell-

²² NMA III/10: *Kanons*, vorgelegt von Albert Dunning, Kassel 1974, S. XVIII., 96, 107.

²³ Ebda., S. XIII, 40—42, 103.

²⁴ Ebda., S. 112 (Nr. 10). Die Sigle ist dem in Anm. 20 genannten Verzeichnis entnommen.

²⁵ Ebda., S. 111 (Nr. 9).

schaftskanons, etwa „Gehn wir im Prater, gehn wir in d’Hetz“ KV 558, „Difficile lectu mihi mars“ KV 559 oder „Bona nox! Bist a rechta Ox“ KV 561 zum Studium empfohlen²⁶. Man kann daraus lernen, daß Mozart gerade mit diesem Genre seine liebe Mühe hatte und sich nicht selten bei der Arbeit daran festbiß.

Eine erste Möglichkeit der Skizzenedition liegt in der bloßen Faksimilierung des Autographs und der Hinzufügung weniger Herausgeberkommentare. Die Skizzen beispielsweise zu Claude Debussys Drame-lyrique *Pelléas et Melisande* oder zur *Zehnten Symphonie* Gustav Mahlers liegen auf diese Weise herausgegeben vor²⁷. Ehe dazu etwas gesagt werden soll, sei ein weiterer, mit dem ersten eng verwandter Typ vorgestellt, jener der diplomatisch getreuen Umschrift. Bei ihm sollen die Tugenden der Reinschrift oder des Drucks, also besonders die leichte Lesbarkeit, mit jenen der Originalhandschrift, also besonders der unverstellte Blick auf die erste Niederschrift, kombiniert werden. Das bereits 1927 von Karl Lothar Mikulicz edierte, unter der Sigle Landsberg 7 laufende Skizzenbuch Beethovens²⁸ und die schon genannte, methodisch dieser verpflichteten Skizzenbuch-Ausgabe Schmidt-Görgs seien als Beispiele für diesen Typ angeführt.

Zweifellos würde sich der mit Mozarts Skizzenschrift nicht oder wenig vertraute Leser auf einer diplomatischen Umschrift leichter zurechtfinden als auf dem Faksimile. Aber beim Studium von Notentexten ist nicht, jedenfalls nicht primär das Schriftbild entscheidend, sondern der darin übermittelte musikalische Inhalt. „Faksimile“ wie „diplomatische Umschrift“ lassen in dieser Hinsicht den Leser gleichermaßen im Stich: Was nun wirklich zum intendierten Notentext gehört, was aus der Vielfalt der Zeichen für den Sinn des Ganzen oder seiner Teile konstitutiv ist, was an paläographischen Informationen wesentlich oder unwesentlich ist, das alles muß er selbst herausfinden (vom Herausgeber wird das nicht verlangt). Wenn die Umschrift tatsächlich diplomatisch im strengen Sinne angelegt sein sollte, hätte der Leser sich an manchen Stellen mit unverständlichen, mit unsinnigen oder mit zweifelhaften Noten auseinandersetzen, überall da nämlich, wo anstelle des musikalisch Gemeinten bloß das schriftlich Fixierte reproduziert worden wäre. Rechtfertigt aber die bloße bessere Lesbarkeit die Herabwürdigung einer Edition zur Reproduktion? Sollte man nicht kritisch durchdachte, von klaren Prinzipien geleitete und in ihren Entscheidungen dokumentierte Herausgebere Tätigkeit trennen von einer technischen, wenn man so will „blinden“ Duplizierung eines an sich einmaligen Schreibaktes?

Selbstverständlich ersetzen rhetorische Fragen keine Argumentation. Sie würde hier aber zu weit weg von den Problemen der Edition von Mozart-Skizzen führen. Wohin die Diskussion und Argumentation innerhalb der *NMA* geführt hat, mag an den Entscheidungen über die Gestalt der geplanten Skizzenbände gesehen werden (einiges ist ja bereits oben dazu ausgeführt worden). Neben das Faksimile der Quelle wird eine

²⁶ Ebda., S. 104f. (KV 558), 105 (KV 559), 106 (KV 561). Zu KV 558 vgl. Hermann Reichenbach, *Mozarts Skizzen zu einem Kanon*, in: *Junge Musik* 3 (1955), S. 78ff.

²⁷ Debussy, *Esquisses* (wie Anm. 19). *Gustav Mahler. 10. Symphonie*, hrsg. von Erwin Ratz, München 1967.

²⁸ *Ein Notierungsbuch von Beethoven aus dem Besitze der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin*, vollständig hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Karl Lothar Mikulicz, Leipzig 1927, Nachdr. Hildesheim 1972.

Übertragung gestellt, die sich in der räumlichen Anordnung der Eintragungen an die Gegebenheiten des Originals hält, den Notentext selber aber maßvoll redigiert (s. Abbildung 2, S. 339). Solche Redaktionen betreffen die Herstellung eines musikalisch sinnvollen Verlaufs in der Horizontalen und Vertikalen, Ergänzungen hauptsächlich von Schlüsseln und Akzidentien und die Stilisierung von Sonderzeichen oder Kancellierungen; sofern Eingriffe essentiell oder Entscheidungen fraglich sind, werden sie unmittelbar durch eckige Klammern, Fragezeichen oder Alternativangaben gekennzeichnet bzw. ergänzt. Ein gesonderter Kritischer Bericht dokumentiert neben der Quellengeschichte alle diese Redaktionen. Darüberhinaus strebt die Edition an, auch jede in den Skizzen sichtbar werdende Einzelkorrektur bzw. die Folge und Beziehung verschiedener Korrekturschichten typographisch zu verdeutlichen.

Auf dem Skizzenblatt DSB VI bieten die drei Partituren zum *Kanon* KV 557 für die dabei zu meisternden Schwierigkeiten gutes Anschauungsmaterial. Beim Notentext in seiner vorläufig redigierten Gestalt treten die Korrekturschichten recht deutlich hervor: Man sieht, daß es solche gibt und man erkennt dort, wo Mozart Noten ausgestrichen hat, auch eine Folge von Erstfassung und Korrektur. Nun gehörte es zu Mozarts Schreibgewohnheiten, Fehler oder erste Niederschriften, sofern sie spontan korrigiert wurden, einfach mit dem Finger auszuwischen; solch einen Vorgang vermag man am Beginn der Skizze zum *Kanon* KV 515b zu beobachten. Wo sich dieses Verfahren verbot, strich Mozart — eher selten — das Geschriebene durch oder — häufiger anzutreffen — er überschrieb es. Die Edition wird die originalen Streichungen in stilisierter Form wiedergeben und Auswischungen markieren²⁹. Wie aber soll sie bei den Überschreibungen verfahren?

The image shows a musical score for a canon in 3/8 time, consisting of four staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The score illustrates the process of editing a sketch, with some notes crossed out and others corrected or added. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a different key signature, and the third and fourth staves continue the piece with various rhythmic patterns and accidentals.

Notenbeispiel 1

²⁹ In den bisherigen Skizzenpublikationen der *NMA* ist dieses Detailproblem nicht immer einheitlich behandelt worden: So fehlt in der Edition des *Kanons* KV 515b = 228 die Wiedergabe der ausgewischten Erstfassung in Takt 1. In Takt 6 dagegen sind stilisierte Ausstreichungen angebracht, wo im Autograph Überschreibungen vorliegen; s. *NMA* III/10, S. 107.

Im Blick auf die erste Skizze zum *Kanon KV 557* zeigt sich die Unvollkommenheit der vorläufigen Redaktionsarbeit.

Im dritten Melodieglied wird sich die Schichtung, so wie typographisch dargeboten, schwerlich feststellen lassen. Im zweiten Takt des vierten Melodiegliedes stiften die rhythmischen Verhältnisse Verwirrung. Um Möglichkeiten, hier Abhilfe zu schaffen, wird man nicht verlegen sein. Soll man etwa, wie bei der vorbildlichen Ausgabe des sogenannten Keßlerschen Skizzenbuches von Beethoven jeder ‚Fassung‘ ein eigenes Notensystem einräumen³⁰? Soll man typographische Sonderzeichen einführen, um originale und hinzugefügte Durchstreichungen kenntlich zu machen oder noch einfacher, verschiedene Versionen durch unterschiedliche Schriftgrade voneinander abheben? Oder soll man, wie bei der Herausgabe des Werkstattmaterials von Johann Sebastian Bach geschehen, die farbliche Differenzierung der Schichten anstreben³¹?

Die letzte Entscheidung über den Modus bei der *NMA* ist noch nicht getroffen, doch gibt es eine Präferenz für das zuletzt genannte Vorgehen, eben die Farbdifferenzierung der Schichten. Dabei soll die Grundschicht, d. h. die Gesamtheit aller in Erstfassung notierten Partien, in schwarz gedruckt werden; über diese wird die erste Korrekturschicht in Rot gelegt.

Der eben zitierte erste Takt des dritten Melodiegliedes wird dann schlagartig verständlich werden, weil man vor Augen geführt bekommt, wie Mozart ab dem zweiten Achtel die Melodie verändert weiterführt, sie auf dem fünften Achtel durch eine Pause unterbricht und so etwas ganz Neues schafft.



Notenbeispiel 2

Die rhythmischen Verhältnisse in Takt 2 des vierten Melodiegliedes klären sich, weil man erkennen kann, daß die Achtelfahne auf der ersten Schlagzeit und die Viertelnote zur Korrekturschicht gehören, Grund- und Korrekturschicht sich schließlich auf dem doppelt-caudierten *f'* wieder treffen.

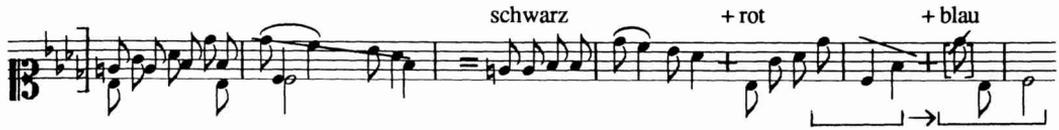


Notenbeispiel 3

³⁰ Ludwig van Beethoven. *Keßlersches Skizzenbuch*, Übertragung von Sieghard Brandenburg, Bonn 1978 (= *Veröffentlichung des Beethovenhauses. Neue Folge. Erste Reihe: Beethoven, Skizzen und Entwürfe* 5, erster Teil).

³¹ Marshall, *The Compositional Process* (wie Anm. 19).

Die Markierung einer zweiten Korrekturschicht erfolgt in Blau. Sie betrifft im vorliegenden Beispiel den Übergang von Takt 2 zu 3 im dritten Melodieglied.



Notenbeispiel 4

Insgesamt sind die Schichten in den Stimmen aufeinander bezogen. Das braucht eine Edition nicht mehr sichtbar zu machen, weil Einsichten in solche Korrespondenzen zweifellos in den Bereich der Analyse fallen. Aber liegt nicht offen zu Tage, daß Mozart bei der beschriebenen Veränderung des dritten Melodiegliedes beinahe zwangsläufig zu Retuschen am vierten und letzten Achtel in Takt 1 des zweiten Melodiegliedes gezwungen wurde, oder ist es nicht beeindruckend zu beobachten, wie er beim Übergang von Takt 2 zu 3 mit der Melodieführung kämpft und Partikel innerhalb der Stimmen vertauscht? Hier ist das Skizzenblatt zum Experimentierfeld geworden, schlägt sich das freie mentale Spiel mit musikalischen Gedanken unmittelbar im normgebundenen schriftlichen Kompositionsexercitium nieder. Die drei Skizzen zu KV 557 und die von ihnen noch in zahlreichen Einzelheiten abweichende endgültige Fassung gestatten einen tiefen Einblick in das instinktiv Prozeßhafte dieses Spiels und gewähren zugleich eine Ahnung vom Grad der Bewußtheit Mozarts beim Komponieren.

Zu Beginn war von der Zumutung die Rede gewesen, die ein Gespräch über Probleme der Edition von Skizzen Mozarts darstellen könnte, wenn es über Skizzen bei Mozart selbst schon nicht viel zu sagen gebe. Entgegen dieser eher düsteren Prognose bestand die Zumutung hoffentlich nur darin, Mozarts noch häufig mißdeutete Schaffensweise als einen faszinierenden Gegenstand für wissenschaftliches Nachdenken aufzufassen. Bei diesem Gegenstand bedeutet die Überwindung der Probleme einer Skizzenedition nicht mehr, aber auch nicht weniger, als den Weg zum tieferen Verständnis schöpferischer Vorgänge bei Mozart ebnen zu helfen.