

# Über die allmähliche Verfertigung musikalischer Gedanken beim Schreiben\*

von Bernhard R. Appel, Düsseldorf

„Schreiben ist eine Phänomenalisierung des Denkens. [...] Es ist falsch zu sagen, daß die Schrift das Denken fixiert. Schreiben ist eine Weise des Denkens.“<sup>1</sup>

Eine bestimmte Klasse von Substantiven teilt die zweifache Bedeutungseigenschaft, einerseits einen Prozess und andererseits zugleich das Ergebnis dieses Prozesses zu bezeichnen. Zu diesen Begriffen, für die die Linguistik keinen grammatischen Terminus bereit hält, gehören beispielsweise die Wörter „Bau, Erschließung, Konstruktion, Komposition, Korrektur, Operation, Verbesserung, Verfügung“. Sie alle beinhalten eine spezifische Handlungsweise und zugleich deren jeweiliges Ergebnis. Der sprachliche Gebrauchskontext grenzt im Regelfall die beiden Bedeutungssphären hinreichend voneinander ab. Die Statik des Ergebnisses setzt die Dynamik des Handelns voraus; das eine findet ohne das andere nicht statt.

Das Interesse des editorisch tätigen Musikphilologen an einer Komposition ist vornehmlich produktorientiert. Es geht ihm um die Komposition als abgeschlossenes Gebilde, deren Text kritisch zu konstituieren ist. Der prozesshafte Aspekt einer Komposition, ihre Genese, gerät dabei natürlich in den Blick, ist aber nicht eigentlich Gegenstand von Werkeditionen. Der Skizzenforscher dagegen arbeitet prozessorientiert. Er befasst sich mit Entwürfen, Skizzen und Arbeitsmanuskripten, in denen der Kompositionsvorgang erkennbar wird. Aber auch die Skizzenforschung legitimiert ihre Erkenntnisbemühungen aus dem Telos des Abgeschlossenen: Ihr gelten Arbeitsmanuskripte als Zwischenstationen auf dem Weg zur vollendeten Komposition, und selbst das uneingelöst gebliebene Kompositionsfragment wird als Konjunktiv eines Werks begriffen.

In den 1970er-Jahren hat sich in Frankreich eine philologische Zweigdisziplin herausgebildet, die in weiten Teilen als literaturwissenschaftliches Pendant zur traditionsreichen musikalischen Skizzenforschung gelten kann, deren Forschungsansätze aber dennoch unserer Fachdisziplin neue Impulse geben könnten. Die methodisch dem Strukturalismus verpflichtete sogenannte „critique génétique“<sup>2</sup> versteht sich als „analytische Handschriftenforschung“<sup>3</sup> bzw. als „Schreibforschung“ (S. 267). Ihr Ziel ist es, anhand

\* Der Beitrag wurde in stark gekürzter Form am 27.9.2002 in Düsseldorf im Rahmen des *Editorenseminars III: Schreib- und Schaffensprozesse und ihre editorische Darstellung* der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute vorgetragen. Die im Hinblick auf das sich daran anschließende Round-Table-Gespräch z. T. zugespitzten Thesen werden in der vorliegenden Druckfassung beibehalten.

<sup>1</sup> Vilém Flusser, „Die Geste des Schreibens“, in: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Bensheim/Düsseldorf 21993, S. 35 u. 38.

<sup>2</sup> Die folgenden Ausführungen beziehen sich, sofern nicht anders vermerkt, auf die Abhandlung von Almuth Grésillon, *Literarische Handschriften. Einführung in die „critique génétique“*, aus dem Französischen übersetzt v. Frauke Rother u. Wolfgang Günther, redaktionell überarbeitet v. Almuth Grésillon (= *Arbeiten zur Editionswissenschaft* 4), Bern/Berlin etc. 1999. Zitate und inhaltliche Bezugnahmen werden innerhalb meiner Darlegung in geklammerten Seitenverweisen nachgewiesen.

<sup>3</sup> Marianne Bockelkamp, *Analytische Forschungen zu Handschriften des 19. Jahrhunderts. Am Beispiel der Heine-Handschriften der Bibliothèque Nationale Paris*, Hamburg 1982, S. 10.

literarischer Werkstatthandschriften individuelle Schreibprozesse zu rekonstruieren. Dass dieser Ansatz mit kritischer Distanz an Friedrich Beißners genetischen Stufenapparat der Hölderlin-Ausgabe (1943–1974) anknüpft, die Hans Zeller in der Conrad-Ferdinand-Meyer-Ausgabe (1958 ff.) verfeinert hat, sei am Rande vermerkt (S. 226 ff.). Das Corpus textgenetischer Untersuchungen bildet der sogenannte „avant-texte“ (S. 25 u. 139 f.), in seiner wissenschaftlich erschlossenen Form auch „dossier génétique“ genannt (S. 52, 97, 140 u. 294), worunter die Summe aller verfügbaren Manuskripte (respektive Typoskripte) verstanden wird, die der Fassung eines literarischen Werks vorausgehen. Auch periphere Quellen, biographische Informationen, Tagebücher, Briefe, Berichte von Zeitgenossen, vom Autor benutzte Informationsquellen etc. werden in die textgenetischen Untersuchungen einbezogen (S. 38 u. 265). Sie gehen vom materiellen Befund der Handschrift aus und interpretieren die in ihr erkennbaren Schreib- und Denkbewegungen (S. 36). Dabei ist das Werkstattmanuskript im doppelten Sinne zu entziffern: einmal hinsichtlich des gemeinten, notierten Textes und zum andern hinsichtlich des Metatextes, der Aufschlüsse über den Schreibvorgang selbst gibt. Zum Metatext gehören die Raumordnung der Notate (die Topographie von Streichungen, Tekturen und Interpolationen), Einfügungsvermerke, auktoriale Selbstkommentare, Kritzeleien sowie alle mehr oder weniger zufälligen piktorialen Elemente (z. B. Tintenabklatsch) etc., Schreibspuren also, die auf die Konstruktion des Textes hinweisen, ohne selbst bedeutungstragender Verbaltext im Sinne des Literarischen zu sein. Schreiben ist – wie jede Selbsterfahrung lehrt – kein gleichförmig-kontinuierlicher Prozess. Denkpausen, Schaffenzäsuren, Korrekturen, Streichungen, Einschübe, Umstellungen usw. erzeugen individuelle Textbilder, welche innerhalb gewisser Grenzen auf Denkvorgänge des Autors rückschließen lassen. Die critique génétique unterscheidet zwischen „écriture“, dem Schreibprozess, und „écrit“, dem Schreibprodukt, wobei sie „écriture“ bzw. die ihr folgende „ré-écriture“ (Überarbeitung) zum Forschungsgegenstand erhebt. Mittels „quasi archäologischer Verfahren“<sup>4</sup> soll der Entstehungsprozess eines Werkes aus den Schreibspuren überlieferter handschriftlicher Textträger herausgefiltert werden. Louis Hay, einer der Begründer der neuen französischen Forschungsrichtung, bezeichnet den Entstehungsprozess als eine „dritte Dimension der Literatur, in der sich die verschiedenen Komponenten der Schrift – Sozialität und Individualität, Bewußtes und Unbewußtes, Sprache und Form – im Fluß, in ihrer ständigen Wechselwirkung, in ihrer dialektischen Dynamik wahrnehmen“<sup>5</sup> lassen. „Hauptziel“ der critique génétique „ist nicht die Herstellung des [Werk-]Textes, sondern das Freilegen der Schreibmechanismen, die dem Schaffensprozess zu Grunde liegen. Im Mittelpunkt dieser neuen Fachrichtung steht nicht der Text, sondern erstmalig die Handschrift“ (S. 125).

Zwischen der Werkstatthandschrift und dem gedruckten Werk besteht eine grundsätzliche Distanz. Denn weder ist die Chronologie des Schreibens identisch mit der finalen Textchronologie des gedruckten literarischen Werks noch ist die textgenetische Summe der Arbeitsmanuskripte deckungsgleich mit Inhalt und Form des publizierten Textes. Der Textgenetik liegt ein dynamischer Literaturbegriff zugrunde, in dem das abgeschlossene

<sup>4</sup> Louis Hay, „Die dritte Dimension der Literatur. Notizen zu einer ‚critique génétique‘“, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 16 (1984), S. 307–323; hier S. 308.

<sup>5</sup> Ebd., S. 323. Die beiden anderen „Dimensionen“ bestehen im Werk und seiner Rezeption.

Werk nahezu unbeachtet bleibt (S. 16). Mehr noch: Die Konzentration auf den „avant-texte unterminiert [...] die bislang unantastbare Autorität des (Werk-)Textes, da dieser zurückgestuft wird auf die Ebene eines Zustandes unter vielen“ (S. 27). Trotz der Distanz zum vollendeten Werktext geht es der *critique génétique* auch darum, die Erkenntnisse der Schreibforschung zu einem hermeneutischen Schlüssel für das Verstehen literarischer Werke zurechtzufeuern (S. 32 u. 44). Literatur wird als eine spezifische geistige Aktionsform verstanden (S. 15). Sie wird einerseits als rational kontrollierte Denkhandlung und andererseits als triebhafter Prozess begriffen (S. 19, 24 u. 239). In der textgenetischen Untersuchung werden die überlieferten Schreibdokumente geordnet, entziffert und schließlich durch Transkriptionen in eine lesbare Form gebracht, wobei diakritische Symbole über die Schreibchronologie und Schreibvorgänge Auskunft geben. Trotz zahlreicher textgenetischer Studien zur französischen Literatur<sup>6</sup> existiert bis heute noch keine verbindliche textgenetische Theorie (S. 44), vielmehr erweisen sich die unterschiedlichen Methoden und Darlegungsformen als ein rechtes „textgenetisches Babel“ (S. 153). Dessen ungeachtet hat die *critique génétique* mittlerweile in der französischen Musikwissenschaft, in der die Musikphilologie eine im Vergleich zu den angelsächsischen und deutschsprachigen Ländern eher untergeordnete Rolle spielt, erste Wurzeln geschlagen,<sup>7</sup> doch ein wirklicher Brückenschlag zur musikalischen Skizzenforschung ist noch nicht zu erkennen.

Der Darstellungsmodus der Transkription soll die komplexe Zeitlichkeit des Schreibprozesses deutlich werden lassen. Vermittelt wird die Textabfassung (Textualisierung), der Schreibprozess als Denkhandlung. Der in der Schrift (*écrit*) manifest gewordene Schreibstrom (*écriture*) ist ein komplexer Arbeitsvorgang, wobei sich vier grundlegende Schreiboperationen unterscheiden lassen, die sich als Umarbeitungen (*ré-écriture*) auf einen Grundtext beziehen. Sie können den Status schreibtechnischer Universalien beanspruchen, denn sie gelten für literarische und kompositorische Werkstatthandschriften, und nicht zufällig sind sie in jedem Computerschreibprogramm verfügbar (S. 50 ff. u. 72). Sie lassen sich unter dem strukturalistischen Oberbegriff der „Substitution“ zusammenfassen, da es sich durchweg um Ersetzungsmaßnahmen handelt (S. 184):

#### Schreiboperationen (Umarbeitungsformen eines Grundtextes)

(→ bedeutet: „wird ersetzt (substituiert) durch“)

| Variante:    | Substitution:        | Maßnahme innerhalb des Schreibprozesses (Beispiele):                     |
|--------------|----------------------|--|
| Ersetzung:   | A → B                | Streichung (oder Tektur) u. Interlinearversion; Marginalie; Einlageblatt |
| Tilgung:     | A → Null             | Streichung; Tektur; Entfernen durch Herausschneiden                      |
| Erweiterung: | Null → A             | Interlinearversion; Marginalie; Einlageblatt                             |
| Umstellung:  | AXY → XAY (oder XYA) | Verweiszeichen; Tektur u. Neuschrift; Umpaginierung                      |

Jede dieser vier Grundoperationen beinhaltet unausgesprochen eine zeitliche Aussage, da sie Relationen zwischen einem früheren und einem späteren Textzustand herstellen (S. 47).

<sup>6</sup> Einen bibliographischen Überblick über neuere textgenetische Ausgaben bietet Grésillon, S. 303.

<sup>7</sup> Beispielsweise in Michaël Levinas' Aufsatz „De la rature et de l'accident dans le processus de la composition musicale“ in: *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention* 1 (1992), S. 113–116.

In der Handschrift präsentiert sich der Text als dreidimensionales Gebilde, denn die zweidimensionale Schrift und deren Umarbeitung vollziehen sich in der Zeit (S. 153 f.). Die Zeitdimension manifestiert sich im Modus des Schreibens: im regulären Textfluss ebenso wie in der Blattfolge verschiedener Manuskripte, in der Topographie von Marginalien, Interlinearvarianten, Überklebungen und Ersatzblättern und in Ordnungszeichen (Nummerierungen, Einfügungs- und Verweiszeichen; S. 183). Aus dieser Dreidimensionalität der Schrift resultieren besondere Darstellungsprobleme textgenetischer Publikationen, da sie auf die zweidimensionale Papierfläche angewiesen sind.

Aus diesen Ausführungen dürften Gemeinsamkeiten zwischen der *critique génétique* und der wissenschaftsgeschichtlich älteren musikalischen Skizzenforschung, die übrigens durchaus im Blickfeld der französischen Textgenetiker steht (S. 282), deutlich geworden sein, und der Leser mag sich deshalb fragen, worin denn nun der neue Impuls für unsere Disziplin liegen soll, der von der *critique génétique* ausgehen könnte.

Es ist hier nicht der Ort, die bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts zurückreichende Geschichte der musikalischen Skizzenforschung und ihre unterschiedlichen Forschungsansätze, Methoden und Erkenntnisziele darzulegen, und ich bin mir der problematischen Pauschalisierung bewusst, wenn ich von der musikwissenschaftlichen Skizzenforschung schlechthin spreche. So vielfältig, differenziert und methodenpluralistisch die Skizzenforschung sich im Verlauf ihrer etwa 150-jährigen Geschichte auch präsentieren mag, so teilen Skizzenuntersuchungen – soweit ich dies zu überblicken vermag – eine elementare Gemeinsamkeit. Sie gehen von einer gegebenen textlichen Grundschrift aus, verzichten aber darauf, skripturale Abläufe, die Mikrochronologie des Schreibens, die *écriture* der Grundschrift, systematisch zu untersuchen. Dies aber ist ein zentrales Anliegen der *critique génétique*. Überspitzt formuliert interessiert sie sich weniger für das, was geschrieben worden ist, als vielmehr dafür, wie es schreibend zu Stande gekommen ist.

Die musikalische Skizzenforschung dagegen behandelt die notierte Grundschrift quasi als voraussetzungslose *res facta*, die nicht weiter auf den ihr zugrundeliegenden Schreibprozess befragt wird, und analysiert vornehmlich nachfolgende Textschichten. In der Diktion der *critique génétique* hieße dies, der Blick der Skizzenforschung ist auf die *ré-écriture*, auf die Überarbeitung und Fortentwicklung des Textes und nicht auf die ihr vorausgesetzte *écriture* der Grundschrift gerichtet. Die *critique génétique* regt dazu an, in der Skizzenforschung – metaphorisch gesprochen – neben der Lupe auch das Mikroskop zu benutzen, um den Diskurscharakter kompositorischen Denkens offenzulegen.

Dass komponierendes Schreiben eine Denkform, „ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material“<sup>8</sup> ist, war auch Komponisten bewusst. In einem Brief an Henriette Voigt etwa schrieb Robert Schumann am 11. Juni 1838:

„Die Musiken mancher Componisten gleichen ihren Handschriften: schwierig zu lesen, seltsam anzuschauen; hat man's heraus aber, so ist's als könne es gar nicht anders sein; die Handschrift gehört zum Gedanken, der Gedanke zum Charakter etc.“<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Historisch-kritische Ausgabe, Teil 1, hrsg. v. Dietmar Strauß, Mainz, London 1990, S. 79.

<sup>9</sup> F. Gustav Jansen, *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, Leipzig 21904, S. 121 f. In die gleiche musikgraphologische Richtung zielt Schumanns Aussage über Mendelssohn Bartholdy: „Seine Handschrift [ist] auch ein Bild seines harmonischen Inneren!“ (*Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy. Nachgelassene Aufzeichnungen von Robert Schumann*, hrsg. v. Städtischen Museum Zwickau (Sachsen), bearbeitet v. Dr. Georg Eismann, Zwickau o. J. [1947], S. 55).

Der hier anklingende graphologische Aspekt der Musikhandschrift hat auch Emanuel Winternitz beschäftigt. In seinem 1955 erschienenen zweibändigen geschichtlichen Überblick über Kompositionsautographe hat er sich einer charakterdeutenden Musik-Graphologie angenähert, zugleich aber vor damit verknüpften übertriebenen Hoffnungen gewarnt.<sup>10</sup> Graphologie soll uns hier nicht weiter interessieren. Verdienstvoll bleibt Winternitz' systematische Annäherung an Schreibmittel, Schreibabläufe, Zeichenrelationen, Schreibdialekte und individuelle Notierungsformen.<sup>11</sup> Was in den 1970er-Jahren die literarische critique génétique für die französische Literatur ausbaute, hat Winternitz bereits Jahre zuvor für die musikalische Skizzenforschung in Umrissen konturiert. Doch wurden innerhalb der monographisch orientierten musikalischen Skizzenforschung seine systematischen Ansätze nicht aufgegriffen. Unsystematische, punktuelle Schreibanalysen innerhalb der Skizzenforschung und innerhalb der Editionsphilologie ließen sich allerdings unschwer auflisten.

Sowohl in der literarischen als auch in der musikalischen Editionsphilologie hat die Untersuchung der écriture zugegebenermaßen ihren festen, wenn auch nur partikularen Platz. Bereits Karl Lachmann forderte, dass der Editor „bei jedem Zweifel dem Verfasser in seine geistige Werkstatt schauen und ganz die ursprüngliche Thätigkeit desselben reproduciren“<sup>12</sup> müsse. Auch Gustav Nottebohm empfahl, den individuellen Modus der Notation zu studieren, um mehrdeutige Lesarten mittels Schreibanalyse zu klären.<sup>13</sup> Doch beschränken sich derartige Analysen auf einzelne editorische Problemfälle, etwa um das Zustandekommen von Abschreib- bzw. Überlieferungsfehlern herauszufinden oder um ambige Lesarten zu entschlüsseln. Die Ergebnisse dieser punktuellen, quasi advokatorischen Schreibuntersuchungen im Dienste der Editionsphilologie fließen zwar regelmäßig in die Textkonstitution ein und werden im kritischen Apparat dargelegt, sie sind aber von einer systematischen Analyse von Schreibvorgängen jenseits editorischer Interessen noch weit entfernt.

Es wäre vermessen, an dieser Stelle ein Programm für eine musikalische Schreibforschung vorzulegen, zumal dies eine forschungsgeschichtliche Würdigung dessen voraussetzte, was die traditionsreiche musikalische Skizzenforschung bereits geleistet hat. Lediglich einige grundsätzliche Überlegungen zu kompositorischen Schreibprozessen sollen hier mit einigen Fallbeispielen verknüpft werden, um aufzuzeigen, wo und wie eine systematische Erforschung musikalischer Schreibprozesse ansetzen könnte.

Im Unterschied zur eindimensionalen, linear vektorisierten Wortschrift präsentiert sich die Notenschrift in einer Partitur als zweidimensionales Konstrukt, als Graphik, was durch die Redeweise vom „Notenbild“ sprachlich treffend zum Ausdruck gebracht wird. Diese an sich triviale Feststellung wirft allerdings die Frage auf, wie dieses ‚Bild‘ schreibend zustande kommt, da der Komponist ja stets nur eine Dimension der Schrift, entweder die Horizontale oder die Vertikale realisieren kann. Unschwer lässt sich vorstellen, dass ein Klavierlied schreibtechnisch auf einem anderen Wege zustande kommt als ein Streichquartett oder eine Symphonie, dass eine Cantus-firmus-Vertonung wiederum anderen Schreibabläufen folgt als eine Variationsfolge oder ein Basso-ostinato-Satz. Nicht nur

<sup>10</sup> Emanuel Winternitz, *Musical Autographs from Monteverdi to Hindemith*, 2 Bde., Princeton 1955 (Neuaufgabe: New York 1965. Aus ihr wird nachfolgend zitiert); hier Bd. 1, S. 35. Winternitz' Anthologie knüpft an Georg Schünemanns Ausgabe *Musikerhandschriften von Bach bis Schumann* (Berlin/Zürich 1936) an, welche sich zum Ziel setzte, „Bausteine zu einer Grundlegung der musikalischen Handschriftenkunde“ zusammenzutragen (S. 8). Schünemanns graphologisch deskriptive Handschriftenbeschreibung steht unter dem Einfluss der Schriften des Graphologen Ludwig Klages, dessen grundlegende Publikation *Handschrift und Charakter* (1917) im Jahre 1936 in der 17. Auflage erschienen ist.

<sup>11</sup> Winternitz, Bd. 1, S. 3–43. Im zweiten Einleitungskapitel befasst sich Winternitz mit „The Writing Act“ und nimmt dabei „The Tools of Writing, Changing Fashions of Writing, Individual Hands“ und „Relations between the Signs“ in den Blick.

<sup>12</sup> Karl Lachmann, *Kleinere Schriften zur deutschen Philologie*, hrsg. v. Karl Müllenhoff, Leipzig 1866, S. 566.

<sup>13</sup> Gustav Nottebohm, „Zur Reinigung der Werke Beethovens von Fehlern und fremden Zuthaten“, in: *AmZ, Neue Folge*, 21 (1876), Sp. 322.

Werkstatthandschriften, sondern gerade auch abgeschlossene Werkmanuskripte – Autographe im emphatischen Sinne – lassen sich hinsichtlich ihrer Genese befragen, zumal in ihnen nicht selten Skizzierung, Ausarbeitung und Überarbeitung – wie im folgenden Beispiel – bruchlos ineinander übergehen<sup>14</sup> (Abb. 1).



Abb. 1: W. A. Mozart, *Streichquintett C-Dur*, KV 515 (1787/89), 4. Satz, Allegro, T. 355–384 (US-Wa, The Gertrude Whittall Foundation Collection)

Das Streichquintett C-Dur KV 515 komponierte Mozart offenbar nach einem Leitstimmenprinzip, bei dem zunächst der kompositorische Vordergrund, d. h. eine einzelne melodisch bzw. thematisch führende Stimme niedergeschrieben wurde, wonach die übrigen Stimmen ergänzt wurden.<sup>15</sup> Das Faksimile (Abb. 1) zeigt, dass in den T. 355–375 zunächst Violine I als Leitstimme in eine ansonsten noch leere Partitur niedergeschrieben wurde, denn die Taktstrich-Positionen werden in dieser Stimme definiert und später für die restlichen Stimmen nach unten verlängert. Die winzige Streichung (einer Viertel- und einer Achtelpause) in Violine I, T. 375 kündigt nicht nur einen Wechsel der Leitstimme an, sondern indiziert – obwohl sie für die finale Werkfassung eine irrelevante Schreibspur darstellt – eine neue kompositorische Entscheidung: Sie manifestiert sich im nachfolgenden imitatorischen Abschnitt, in dem Violine I vorübergehend als Leitstimme entthront wird. Im Schreibprozess wechselt nun

<sup>14</sup> Dass Entwürfe in Arbeitsmanuskripten quasi resorbiert erscheinen, könnte eine Ursache dafür sein, dass vor 1800 vergleichsweise wenig separate Skizzen überliefert sind.

<sup>15</sup> Die folgenden Ausführungen zu Mozart stützen sich auf die Beobachtungen von Winternitz, Bd. 1, S. 77.

die Leitstimme für zwei Takte in das Cello (T. 373–374), springt danach kurz in die Viola I (T. 375–377), um schließlich (in T. 377) wiederum an Violine I überzugehen. Auch wenn das Taktstrich-Muster in T. 375–379 keine eindeutigen Aussagen über die tatsächlichen schreibtechnischen Grenzen des Leitstimmenwechsels erlaubt, zeigt doch die hier zweifelsfrei erkennbare Störung des vorigen regelmäßigen Taktstrich-Musters, dass hier eine Änderung der Schreibattitüde, ein Wechsel der stimmlichen Schreibebene und mithin ein Umbruch im kompositorischen Konzept vorliegt. Er lässt sich sogar noch genauer bestimmen, denn der Abschnitt T. 355–374 ist eine Quarttransposition von T. 100–119. Im Gegensatz zur ursprünglichen imitatorischen Verzahnung von Cello, Violine I und Viola II in T. 118–123 änderte Mozart in T. 373–378 die kanonischen Einsätze in Cello, Viola I und Violine I, wodurch der indikative Charakter der geringfügigen Schreibstörung in Violine I, T. 375 bestätigt wird: Die später gestrichenen Pausen in T. 375 folgten nämlich zunächst ‚mechanisch kopierend‘ dem Vorgabemuster der Parallelstelle (T. 120). Darüber hinaus zeigt der Parallelstellenvergleich, dass in den beiden Abschnitten unterschiedliche skripturale Prozesse vorliegen. Während T. 118–123 ff. im genuinen Sinne erfunden sind, erscheint Mozart in T. 355–375 als Kopist seiner selbst.

Robert Schumann hätte übrigens auf die Ausnotierung der Reprise aus schreibökonomischen Gründen verzichtet und sie lediglich durch einen kurzen verbalen oder numerischen Rückverweis mit Transpositionsvermerk ins Manuskript eingebracht. Zu fragen wäre, warum Mozart und vor ihm J. S. Bach und Händel und viele andere Komponisten weitgehend geschlossene Aufführungspartituren herstellten, wogegen Schumann und andere sich mit offenen Partituren begnügten, die einer komplettierenden Reinschrift bedurften, um aufgeführt und gedruckt werden zu können.

Was wir undifferenziert als „Komponieren“ bezeichnen, erweist sich in der Handschriftenanalyse als differenzierter, verzahnter Wechsel von Schreib-, Lese-, Hör- und Denkprozessen. Innerhalb der Werkgenese, die sich über die Stationen ‚Entwurf, Ausarbeitung, klangliche Erprobung, Revision, Fahnenkorrektur‘ etc. vollzieht, verhält sich – idealtypisch betrachtet – der schreibende Komponist in der jeweiligen Arbeitsphase in unterschiedlicher Weise zum eigenen Text. Während er in der Entwurfsphase seiner ‚inventio‘ und dem für ihn verbindlichen kompositorischen Regelsystem folgend im genuinen Sinne als Autor komponiert, verhält er sich in der Ausarbeitungsphase, der ‚elaboratio‘, tendenziell als reaktiver Handwerker oder bloßer Kopist, der seine eigenen Entwurfsvorgaben komplettiert. Während der klanglichen Erprobung, sei es selbst am Klavier oder in einer an ein Ensemble delegierten Probeaufführung, begegnet der Komponist seinem Text als Hörer und/oder als Interpret und Leser und zugleich als Kritiker seiner selbst. Die Phase der Revision versetzt ihn in die Rolle des kritischen und zugleich auch kreativen Redakteurs. Und die Fahnenkorrektur schließlich macht ihn zum Lektor, dem allerdings die eigene selbstkritische Autorensseele oft genug die Arbeit erschwert. Bearbeitet er darüber hinaus auch noch sein eigenes Werk, so wird er zum Arrangeur. Autor, Handwerker, Kopist, Hörer, Interpret, Kritiker, Lektor und Arrangeur in sich vereinigend, erweist sich der Komponist als eine psychologisch brisante multiple Persönlichkeit.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Hierin liegt eine wesentliche Ursache für schöpferische Blockaden begründet, wie wir sie aus vielen Komponistenbiographien kennen. Dies gilt auch mutatis mutandis für Literaten. Dass die critique génétique deshalb eine besondere Affinität zur Psychologie und zur Psychoanalyse aufweist, ist einleuchtend (Grésillon, S. 223).

Mit diesen unterschiedlichen Verhaltensweisen gegenüber dem eigenen Text korrespondieren verschiedene Schreibhaltungen: ‚erfinden, nach Regeln ergänzen, revidieren, lesen und korrigieren, konzeptionell ändern, arrangieren‘. Jede Attitüde hinterlässt ihre besondere Schreibspur, deren zugrunde liegende Denkhaltung es zu entziffern gilt. Komponieren ist eben mehr als bloß „ein Übersetzen der innerlich erklingenden Gebilde in die üblichen Notenzeichen“, wie Hugo Riemann<sup>17</sup> glaubte.

Die fürs erste irritierende Tatsache, dass Komponisten bereits inmitten des Kompositionsprozesses bestimmte, nicht nur mechanische Arbeiten an Hilfskräfte delegieren, wird angesichts dieser heterogenen Personalunion durchaus plausibel. Das Spektrum externer Assistenzen ist breit. Richard Wagner ließ einen großen Teil seiner ersten, mit Blei notierten Skizzen zum *Tristan* von Mathilde Wesendonck mit Tinte ‚überziehen‘, was stellenweise zu Fehlern führte, die Wagner im Entwurf selbst nicht mehr richtig stellte.<sup>18</sup> Während der Komposition vokalsinfonischer Werke beauftragte Schumann regelmäßig einen Kopisten mit der Reinschrift seines Vokalsatzentwurfs, um dann in das ansonsten noch leere Partiturenpräparat den Orchestersatz einzuarbeiten. Jean-Baptiste Lully hat bei einigen seiner Instrumentalwerke nur den zweistimmigen Außenstimmensatz komponiert und die Ausarbeitung der Mittelstimmen seinen Sekretären Lalouette und Colasse anvertraut.<sup>19</sup> Henry Purcell überließ in Vokalwerken die instrumentale Verdoppelung der Singstimmen seinen Assistenten.<sup>20</sup> In den letztgenannten Fällen (Schumann, Lully, Purcell) ist demnach der eigentliche Kompositionsprozess in scheinbar paradoxer Weise schon abgeschlossen *bevor* eine vollständige Partitur vorliegt. Joachim Raff assistierte Franz Liszt bei der Instrumentation symphonischer Werke. Viele Komponisten, z. B. Schumann und Brahms, suchten den kompetenten aufführungspraktischen Rat von Musikern oder lassen sich wie Anton Bruckner in ihrer Werkkonzeption beeinflussen. Die Kompositionswerkstatt ist keine Einsiedelei, sondern ein arbeitsteiliger kollektiver Handwerksbetrieb, in dem der Komponist mit Musikern, Kopisten, Librettisten, Stechern, Lektoren und Verlegern zusammenarbeitet.<sup>21</sup> Auch Impresarios, Kirchenbehörden, lokale Aufführungsbedingungen und selbst Zensoren<sup>22</sup> können auf die Werkgestalt Einfluss nehmen. Dies alles kann sich in Schreibspuren materialisieren.

Während in einer Druckausgabe das oben skizzierte unterschiedliche auktoriale Schreibverhalten gänzlich gelöscht ist, erlaubt die Analyse von Schreibspuren in Manuskripten Rückschlüsse auf einzelne Schaffensvorgänge.

Das eben dargelegte Leitstimmenprinzip lässt sich bei Mozart übrigens vielfach nachweisen. Es tritt in Fragmenten eindrucksvoll und unzweifelhaft hervor.<sup>23</sup> Da es aber nicht nur bei Mozart, sondern auch bei anderen Komponisten anzutreffen ist, darf man im Leitstimmenprinzip eine überindividuelle kompositorische Schreib- und Denkhaltung vermuten. Sie lässt sich vor allem aus Entwurfsfragmenten herauslesen. Die Rekonstruktion der durch das Satzgefüge mäandernden Leitstimme eröffnet – nebenbei bemerkt – auch der musikalischen Analyse neue Wege.<sup>24</sup>

<sup>17</sup> Hugo Riemann, „Spontane Phantasietätigkeit und verstandesmäßige Arbeit in der tonkünstlerischen Produktion“, in: *Jb. der Musikbibliothek Peters* 16 (1910), S. 42.

<sup>18</sup> Die letzten 13 Blätter des 3. Aktes sind nicht in dieser Weise mit Tinte nachgezogen. Vgl. hierzu Robert Bailey, *The Genesis of Tristan und Isolde and a study of Wagner's sketches and drafts for the first act*, Diss. Princeton 1969, S. 70.

<sup>19</sup> Romain Rolland, *Meister der Musik (Musiciens d'autrefois)*, Paris 1908, deutsch v. Wilhelm Herzog, Olten 1950, S. 122 und 124. Rolland stützt sich auf die zeitgenössische Berichterstattung von Le Cerf de la Viéville.

<sup>20</sup> Sven Hansell, „Henry Purcell. The Fairy Queen (1692)“, in: *Musikerhandschriften von Heinrich Schütz bis Wolfgang Rihm*, hrsg. v. Günter Brosche, Stuttgart 2002, S. 18.

<sup>21</sup> Zur kollektiven Arbeit am Text am Beispiel J. S. Bachs siehe Reinmar Emans, „Quellenmischung von Partitur und Stimmen in der Neuen Bach-Ausgabe. Ein legitimes Verfahren der Edition?“, in: *Musikedition. Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis*, hrsg. v. Helga Lühning (= *Beihefte zu Editio* 17), Tübingen 2002, S. 97–106; hier S. 98 f.

<sup>22</sup> Alice M. Hanson, *Die zensurierte Muse. Musikleben im Wiener Biedermeier* (= *Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge* 15), Wien/Köln 1987; S. 58–62.

<sup>23</sup> Vgl. beispielsweise den gestrichenen ersten Entwurf der T. 212 ff. aus dem 2. Satz des *Streichquintetts C-Dur KV 515* (NMA VIII/19,1, S. 183 f.) sowie die grundlegenden Forschungen von Ulrich Konrad, *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*, Göttingen 1992.

<sup>24</sup> Johann Christian Lobe, der in seinem *Lehrbuch der musikalischen Komposition* (4 Bde., Leipzig 1850, 1855, 1860, 1867) Ratschläge zur Skizzierungs- und Entwurfstechnik erteilt, hält Mozarts Arbeitsweise „für die zweckmässigste beim Schaffen eigener Kompositionen.“ Lobe empfiehlt für das Erlernen der Instrumentation aus didaktischen Grün-

Abbruchsprofile fragmentarischer Skizzen sind besonders geeignet, Schreibverläufe zu rekonstruieren. In Robert Schumanns Skizzen zum *Requiem* op. 148 findet sich eine verworfene Fassung des *Benedictus* (Abb. 2).

[Seite 16. , 5:]

Tenor  
<1> <2> <3> <4> <5>  
Be ne dic tus qui ve nit in no mi ne De i Be ne

Bass  
Be ne dic tus qui ve nit in no mi ne De i

[Seite 16. , 6:]

<6> <7> <8> <<9>> <<10>>  
dic tus qui ve nit in no mi ne Do mi ni be ne dic tus qui ve nit in no mi ne

Be ne dic tus qui ve nit in no mi ne Do mi ni

[Seite 16. , 7:]

<<11>> <<12>> <9> <10>  
in no mi ne do mi ni

Abb. 2: R. Schumann, gestrichener Entwurf zum *Benedictus* aus dem *Requiem* op. 148 (Transkription des Originals im Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf: 74.114)

den eine Art Leitstimmen-Exzerpt auf der Basis einer gedruckten Komposition: „Handelt es sich [...] um das Studium des Schülers in Bezug auf die Art, wie die Meister ihre Gedankenzeichnung in der Partitur koloriert haben, so ist kein Verfahren unterrichtender und fantasiebefruchtender als das, aus guten Instrumentalwerken die blosse Hauptmelodie auszuziehen, einstimmig, nur auf einem Liniensystem notirt, dieselbe eine Zeitlang beiseite zu legen, dann wieder vorzunehmen, und ihre Instrumentierung nun Schritt für Schritt in der Partitur zu betrachten“ (Bd. 2, S. 225; hier zit.

Indem man den Text aus der Perspektive des Abbruchmusters betrachtet, ihn gewissermaßen rückwärts liest, lassen sich Schreibvorgänge und mithin kompositorische Denkformen annäherungsweise erkennen. Die Niederschrift erfolgte offenbar abschnittsweise und legt folgende Schreibchronologie nahe:

1. Notierung der Tenor-Melodie, denn in ihr ist die Skizze am weitesten vorangetrieben
2. Textunterlegung der Tenorstimme, denn sie enthält die letzte Textierungsmaßnahme
3. Notierung der Vokalbass-Melodie, denn sie folgt quantitativ und qualitativ, nämlich kanonisch, der Tenorstimme.
4. Die Textunterlegung der Vokalbass-Stimme ist schreibchronologisch unsicher zu bestimmen, da sie sich wegen der kanonischen Stimmführung aus dem Tenor ableiten lässt.
5. Notierung des Instrumentalbasses und der Generalbassziffern, denn der Instrumentalbass verhält sich in Bezug auf das Vokalduett reaktiv und ist quantitativ am wenigsten ausnotiert. Außerdem enthält er trotz seiner rhythmischen Gleichförmigkeit die meisten Korrekturen. Sie machen darauf aufmerksam, dass der harmonische Satz dem Komponisten Probleme bereitete.
6. Notierung instrumentaler Füllstimmen, die sich aber noch als Lückentext präsentieren.

Auch wenn die Stufen 1 und 2 bzw. 3 und 4 (also die Abfolge von Melodie und Textunterlegung) skriptural getrennt verlaufen, muss man davon ausgehen, dass mental beide Vorgänge miteinander verknüpft sind: Der liturgische Text formt den melodischen Verlauf, noch bevor er niedergeschrieben wird. Mit der Melodiebildung, z. B. durch den emphatischen Septimensprung, mit dem das Wort „Benedictus“ verbunden ist, ist bereits auch die dominantische Harmonik vorgegeben. Was im Schreibprozess notwendigerweise linear und chronologisch voneinander getrennt ist, ist in Wirklichkeit ein komplexer kompositorischer Denkvorgang. Die hier wie auch sonst bei Schumann häufig zu beobachtende nachlässige und schwer lesbare Textierung erklärt sich durch die Präexistenz des Singtextes: Weil er außerhalb der Skizze in gedruckter Form vorliegt, jederzeit also abrufbar ist, kann seine Niederschrift im Autograph vernachlässigt werden.

Schumanns Fragment lässt eine weitere Hypothese über den Schreibvorgang zu. Die Skizzierung der Singstimme folgt offenbar sprachlich-syntaktischen Einheiten, die im vorliegenden Text auch durch Pausen kenntlich gemacht sind. Den Anfang bildete der Tenorabschnitt „Benedictus qui venit in nomine Dei“, wobei offen bleibt, ob Schumanns Ersetzung des liturgisch verbindlichen „Domini“ durch „Dei“ absichtsvoll vorgenommen worden ist. Auslöser für die Streichung der T. « 9–12 » („benedictus ... domini“) war offenbar der Anschlussakt « 12 », der den Komponisten motivierte, den ursprünglich mit einer neuen Melodieführung geplanten Abschnitt durch eine Wiederholung der Eingangstakte « 2 » zu ersetzen. Damit tritt die Komposition aber gewissermaßen auf der Stelle. Vielleicht war dies der Grund, den Entwurf abzubrechen.

Über die Schreibchronologie des instrumentalen Einleitungstakts sind zwei Hypothesen möglich. Entweder wurde der Takt « 1 » als Antizipation der Singmelodik sofort festgelegt

nach Torsten Brandt, *Johann Christian Lobe (1797–1881). Studien zu Biographie und musikschriftstellerischem Werk* (= *Abhandlungen zur Musikgeschichte* 11), Göttingen 2002, S. 178). Das hier beschriebene Verfahren ließe sich auch in den Dienst der musikalischen Analyse stellen. Inwieweit Leitstimmen in der aufführungspraktischen Einrichtung sogenannter Dirigierstimmen ein analoges Gegenstück finden, wäre zu untersuchen.

<sup>25</sup> Der zweite Fall ist in Arbeitsmanuskripten zur Motette *Verzweifle nicht im Schmerzenthal* op. 93 belegt. Robert Schumann. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Le psaume cent cinquantième*, hrsg. v. Matthias Wendt. *Verzweifle nicht im Schmerzenthal* op. 93, hrsg. v. Brigitte Kohnz und M. Wendt. *Serie IV: Bühnen- und Chorwerke mit Orchester. Werkgruppe 3: Geistliche Werke. Bd. 1 – Teilband 1*, Mainz/London etc. 2000; Faksimile-Beiheft, S. 65 und 69. Die beiden Anfangstakte waren ursprünglich leer, bzw. mit Pausen versehen, da Schumann vorübergehend eine kurze Instrumentaleinleitung erwogen hat.

<sup>26</sup> Robert Schumann. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 5. Aufl. hrsg. v. Martin Kreisig, Bd. 2, Leipzig 1914, S. 374.

oder er wurde zunächst leer gelassen und erst nach der Tenorstimme aufgeschrieben.<sup>25</sup> Während das partiturmäßig getrennt notierte Tenor-Bass-Duett stimmlich verbindlich verortet ist, ist der particellartig komprimierte Instrumentalsatz nicht nur unvollständig, sondern auch klanglich ortlos, denn er enthält keine instrumentatorischen Hinweise. Dieses Faktum bestätigt wiederum den Primat der vokalen Leitstimmen, denen der Begleitsatz strukturell bzw. hierarchisch nachgeordnet ist. Er wäre in einem weiteren Arbeitsgang in einem separaten Manuskript als Partitur auszuarbeiten gewesen. Der Entwurf bietet außerdem lediglich die Substanz des nackten Tonsatzes, wogegen die akzidentelle Ebene von Tempo, Ausdruck, Dynamik und Phrasierung noch völlig fehlt. Schumann betrachtete sie als nachgeordnete „zweite Komposition“,<sup>26</sup> als eigenen Arbeitsvorgang.

Eine gleichartige arbeitstechnische Trennung von Substanz und Akzidenz lässt sich auch bei anderen Komponisten beobachten; z. B. notiert Beethoven im Septett op. 20 Vortragsbezeichnungen und Bindebögen mit roter Tinte, während die Textsubstanz mit schwarzer Tinte niedergeschrieben worden ist. Analoges gilt auch für einige Kompositionsautographe Franz Liszts (z. B. in den beiden Franziskus-Legenden für Orchester, 1863). Max Reger trägt in alle seine Tonsätze dynamisch-agogische Angaben etc. in einem besonderen, nachgeordneten Arbeitsgang sorgfältig ein, wobei auch hier die eigens verwendete rote Tinte diese Eintragungen von der mit schwarzer Tinte geschriebenen Satzstruktur optisch abhebt.<sup>27</sup> Die schreibtechnische Trennung von Tonsatz und dynamisch-agogischen und artikulatorischen Zusätzen wird übrigens bereits im 18. Jahrhundert auch Kopisten empfohlen, um die Zuverlässigkeit von Abschriften zu erhöhen.<sup>28</sup>

Mit heutigen technischen Mitteln sind Tintenuntersuchungen möglich, die nicht nur die Trennung verschiedener Textschichten, sondern auch eine genauere Bestimmung von Schreibsäuren erlaubt.<sup>29</sup> Schumanns Schreibpraxis erinnert an den Bewegungsmodus der Echternacher Springprozession: Die Leitstimme wird in gewissen Abständen unterbrochen, weil der Komponist zum jeweiligen Ausgangspunkt der Leitstimme zurückkehrt, um von dort aus weitere Stimmen zugweise zu ergänzen. Der auf diesem Weg gewonnene Gerüstsatz wäre später in einem separaten Arbeitsgang in einem anderen Arbeitsmanuskript zum Werk vervollständigt worden. Doch dieses Verfahren gilt nicht generell für alle Werke. Wir kennen beispielsweise Verlaufsskizzen zu Symphonien oder reine Melodieentwürfe zu Liedern, die nahezu einstimmig sind, also einem durchgängigen Leitstimmenprinzip folgen.

Zu untersuchen wäre, wie einzelne Kompositionsgattungen die Modalitäten des Schreibens bestimmen. Vermutlich beruhen Textvertonungen auf wenigen kompositionsstrategischen Konstanten, auch wenn sie sich schreibtechnisch unterschiedlich manifestieren. Friedrich Chrysander wies darauf hin, dass Händel von den Rezitativen seines Oratoriums *Jephtha* zunächst bloß den Text notierte, um diesen erst später im Kontext der umgebenden Arien, Chor- oder Instrumentalsätze zu melodisieren und mit einem bezifferten Bass zu versehen.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> Susanne Shigihara, „Plädoyer für ein Monstrum. Zur Rezeption von Regers Violinkonzert A-Dur op. 101“, in: *Beiträge zur Geschichte des Konzerts. Festschrift Siegfried Kross zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. R. Emans u. M. Wendt, Bonn 1990, S. 335.

<sup>28</sup> Georg Feder, *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik*, Darmstadt 1987, S. 60 f.

<sup>29</sup> Zu Tintenbefunden vgl. Bockelkamp, *Analytische Forschungen zu Handschriften des 19. Jahrhunderts*, S. 73 f. Tintenuntersuchungen zu Beethovens Konversationsheften z. B. erlaubten Textschichtentrennungen und überführten Anton Schindler verfälschender Texteingriffe (vgl. hierzu: Dagmar Beck u. Grita Herre, „Einige Zweifel an der Überlieferung der Konversationshefte“, in: *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress 1977 in Berlin*, Leipzig 1978, S. 257–268). Jüngst hat Oliver Hahn, Mitarbeiter der Berliner Bundesanstalt für Materialforschung und -prüfung (BAM), mit einem Röntgenspektrometer Goethes Faust-Handschriften untersucht. Die Analyse ergab, dass die Ergänzungen im *Faust I* mit einer anderen Tinte als die Text-Grundschrift geschrieben wurde. Die Tinte der Ergänzungen stimmt mit derjenigen im *Faust II* überein, woraus zu schließen ist, dass Goethe die Veränderungen am 1. Teil frühestens während der Arbeit am *Faust II* vorgenommen hat („Detektor mit Kunstverstand“, in: *Geo*, Oktober 2002, S. 210 f.).

<sup>30</sup> G. F. Händel. *Jephtha. Faksimile der Handschrift*, hrsg. v. d. Deutschen Händel-Gesellschaft, Hamburg 1885, Vorwort, S. IV.

[Capriccio]

1: [19-24]

2: [25-28]

3: [29-32]

Harmonieskizze  
zu T. [27-29]

Abb. 3: Robert Schumann, Unvollendeter Entwurf eines *Capriccio pour le Piano à quatre mains* (um 1830), Anh. G3, T. 19-32 (D-BNn: Schumann 17)

Melodisch-lineares Denken ist wahrscheinlich ein archetypischer Kompositionsvorgang. Variationsätze wären daraufhin zu befragen, auf welche Weise das horizontale Thema und die mit ihm verknüpfte vertikale Harmonik im Schreibprozess miteinander verzahnt werden. Basso-ostinato-Verläufe können kontrapunktisch, also linear oder harmonisch vertikal, auf die Bassstimme bezogen sein, was sich in unterschiedlichen Schreibmodalitäten äußern müsste. In kontrapunktischen Cantus-firmus-Vertonungen beziehen sich die Gegenstimmen mutmaßlich wie konzentrische Kreise auf den *cantus prius factus*.

Dass harmonische Fortschreitungen, also vertikale Klangverbindungen, den Notierungsprozess lenken können, kann an einem kleinen Beispiel aufgezeigt werden (Abb. 3).

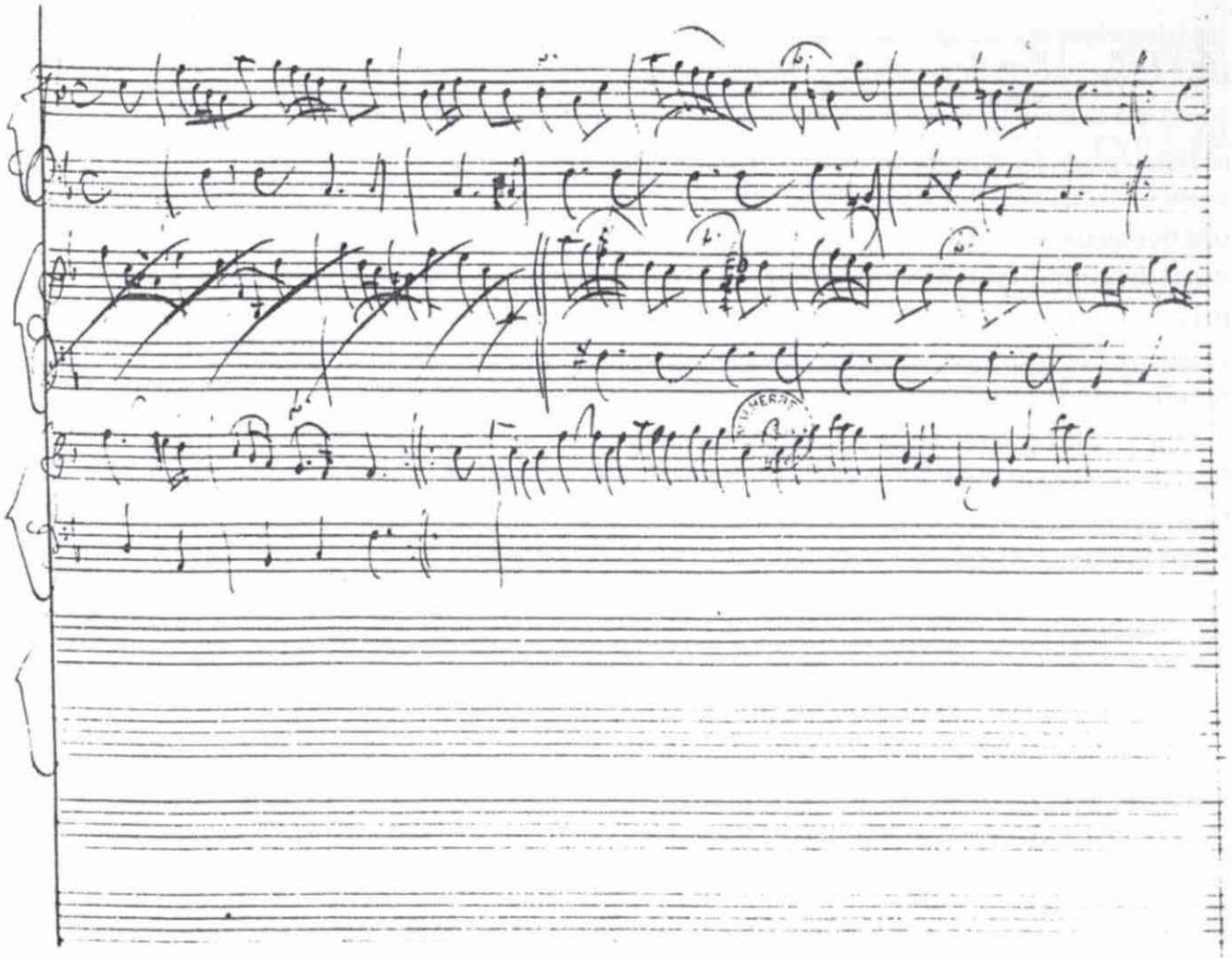


Abb. 4: Antonio Vivaldi, verworfener Schlusssatz zur *Sonate für Violine und Basso continuo F-Dur* (RV 19) (F-Pn: Rés. ms. 2225)

Schumanns unvollendet gebliebenes *Capriccio* für Klavier zu vier Händen wurde anfangs nach dem Leitstimmen-Prinzip notiert. Dies lässt die Abbruchsstelle T. 29–32 erkennen, da hier nur die Oberstimme des Primo-Parts aufgezeichnet worden ist. Die in T. 27 einsetzende chromatische Stimmführung verunsicherte den jungen Komponisten hinsichtlich der damit verbundenen harmonischen Verläufe. Er notierte sich deshalb quasi exterritorial ein unrhythmisiertes harmonisches Schema, das den Harmonieverlauf der modulatorischen Zone von T. 27–29 festlegt. Diesem Schema folgt die Vervollständigung des Satzes in den T. 27–28. Bezüglich einer weiteren Vervollständigung des Satzes hat sich Schumann jedoch selbst schreibtechnisch blockiert, weil er – aus nicht nachvollziehbaren Gründen – die harmonische Nebenskizze willkürlich in die Partitur eingetragen hat. Dieser Umstand mag dazu beigetragen haben, das Fragment aufzugeben.

Antonio Vivaldis verworfener, im zwölften Takt abgebrochener Entwurf zum Schlusssatz der *Sonate für Violine und Basso Continuo F-Dur* (RV 19) liefert nicht nur einen weiteren Beleg für jenen Typus der stimmenweisen Niederschrift, bei dem die Oberstimme dem Bassverlauf vorausgeht, sondern offenbart zugleich die Schreibchronologie, in der Vivaldi die Parameter Diastematik und Rhythmik aufeinander bezieht (Abb. 4).

In T. 11–12, den beiden letzten Takten vor dem Abbruch, scheint lediglich ein noch



Abb. 5: Antonio Vivaldi, verworfener Schlusssatz zur *Sonate für Violine und Basso continuo F-Dur* (RV 19): Rhythmisier- te Transkription der Skizzentakte 11–12 (vgl. mit Abb. 4)

unrhythmisierter Melodieverlauf der Violinstimme vorzuliegen. Was aber auf den ersten Blick wie eine gleichförmige Abfolge von Viertelnoten anmutet, erweist sich als rhythmisch organisiert: Durch gruppierende Symbolabstände, gleiche Behaltungsrichtung, angepasste Halslängen und durch Haltebögen ist die gemeinte rhythmische Organisation bereits latent festgelegt, so dass sie sich ergänzen lässt.

Dass diese rhythmische Interpretation (Abb. 5) zutrifft, ist leicht am definitiv ausgeführten Finalsatz dieser Sonate zu überprüfen.<sup>31</sup> Das Beispiel zeigt, dass die lineare Notation einer Stimme in einen diastematisch und in einen rhythmisch ausgerichteten Schreibvorgang gegliedert ist. Isoliert für sich genommen ist eine derartige Beobachtung scheinbar ohne Erkenntniswert. Die Einsicht in die Geometrie der Notation<sup>32</sup> wird aber dann bedeutsam, wenn komplexe Korrekturschichten voneinander getrennt werden sollen, denn das Komplexe und Unregelmäßige kann nur im Rekurs auf das Einfache und Regelmäßige erkannt werden.

Ein angehender Komponist lernt nicht, wie er sich in einen bestimmten Affekt versetzen und diesen dann angemessen in Töne umwandeln kann. Er lernt auch nicht, auf welchem Weg eine Musik zur ‚höheren Offenbarung, denn alle Weisheit und Philosophie‘ werden kann. Und niemand wird ihm beibringen können, wodurch Musik zu einer Seelensprache wird. Auch die Einsicht, dass gesellschaftliche Verhältnisse sich in der Musik widerspiegeln, wird keinen Tonsatz hervorbringen können. Als schreibend erzeugte Kunst antwortet Musik weder auf Affekte, noch auf Natur, noch auf Philosophie noch auf die Gesellschaft: Musik ist ein Kind der Musik. Ein Komponist benutzt musikalische Formeln und Schemata, bewegt sich in musikalischen Konventionen und Mustern, experimentiert damit, feilt und ändert an seinen Entwürfen. Felix Mendelssohn Bartholdy soll gegenüber Johann Christian Lobe dieses musikimmanente Denken dargelegt haben:

„[...] kann Einer ohne Bewußtsein Dessen, was sich in der Musik macht, etwas Schönes hervorbringen? Warum ändere ich eine Stelle? Weil sie mir nicht gefällt. Warum gefällt sie mir nicht? Weil sie gegen irgend ein ästhetisches Gesetz verstößt, das ich durch Studium der Muster gewonnen habe. [...] Wenn man mir Eigenthümlichkeit zugestehen will, so bin ich mir bewusst, dass ich sie zumeist meiner strengen Selbstkritik und meinem Aenderungs- und Verbesserungstrieb zu verdanken habe.“<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Antonio Vivaldi. *Vier Sonaten für Violine und Basso continuo*, RV 2, 29, 25, 6. Faksimile nach den Autographen der Sächsischen Landesbibliothek Dresden. *Nebst Violinsonate RV 19 nach dem Autograph der Bibliothèque Nationale de Paris und einem Kommentar*, hrsg. v. Karl Heller (= *Musik der Dresdener Hofkapelle. Autographen und singuläre Abschriften*), Leipzig 1982; verworfener Schlusssatz auf S. 7, ausgeführter Schlusssatz auf S. 8.

<sup>32</sup> Der Physiker Ernst Mach beschreibt die Musiknotation als „eine geometrische Darstellung durch eine Curve, wobei die Zeiten als Abscissen, die Logarithmen der Schwingungszahlen als Ordinaten aufgetragen erscheinen.“ (Zit. nach Georg Feder, *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Darmstadt 1987, S. 2.)

<sup>33</sup> „Gespräche mit Mendelssohn“, in: *Fliegende Blätter für Musik. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler. Von dem Verfasser der „Musikalischen Briefe“* [= J. Chr. Lobe], 1. Bd., Leipzig 1855, S. 280–296; hier S. 282 und S. 288. Schumann überliefert ähnliche Beobachtungen in seinen *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy. Nachgelassene Aufzeichnungen von Robert Schumann*, hrsg. v. Städtischen Museum Zwickau (Sachsen), bearbeitet v. Dr. Georg Eismann, Zwickau o. J. [1948], S. 39 u. 43.

Das Spektrum an Möglichkeiten, kompositorisches Handwerk zu erlernen, ist wahrscheinlich recht schmal, wie dies Komponistenbiographien zu entnehmen ist. Harmonie- und Kontrapunktlehre, Analyse und Nachahmung kompositorischer Muster, trial and error am Instrument etwa dürften die Rahmenbedingungen sein, in denen kompositorische Kenntnisse und Fertigkeiten erlernt und weiterentwickelt werden. Mutmaßlich lassen sich einige wenige Arbeitstypen voneinander unterscheiden, wobei der am Instrument schreibende Komponist<sup>34</sup> und der reine Papierarbeiter nur eine sehr grobe Klassifizierung darstellen. Schumann beispielsweise wechselte von einem zum anderen Verfahren.

Das sogenannte Schöpferische und Innovative, das die Kompositionsgeschichte in Fluss hält, bemisst sich aus der Distanz zwischen vorgefundenem Regelwerk und Stereotypen einerseits und ihrer spielerischen Umformung, Erweiterung und Überschreitung andererseits. Nur dies, nicht aber das komponierende Genie oder das Schöpferische an sich kann zum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung erhoben werden. Damit ist nichts gegen die Faktizität von musikästhetischen Anschauungen und zeitbedingten Mythologemen gesagt. Sie antworten in unterschiedlichen Weisen auf alte und neue musikästhetische Fragen, offerieren Rezeptionsmodelle und erfüllen damit eine wichtige gesellschaftliche Funktion, sagen aber nichts aus über die Pragmatik kompositorischer Schreibprozesse. Mit Erstaunen beobachten wir bei zahlreichen Komponisten deren unglaublich schnelle Kompositionsweise. Erstaunlich ist aber weniger die Kompositionsgeschwindigkeit als vielmehr unser unscharfes Wissen über kompositorische Schreibpraktiken. Die in vielen wissenschaftlichen Abhandlungen anzutreffende, der Tradition der *captatio benevolentiae* verpflichtete Bescheidungsformel, Skizzenforschung vermöge die letzten Gründe des Schaffensprozesses nicht zu erhellen, verfestigt – ob gewollt oder nicht – stets aufs neue das Mythologem, hinter dem Schaffensprozess stünde eine metaphysische Instanz, welche die Schreibfeder des Komponisten lenkt. Diese Vorstellung wird nicht zuletzt auch durch die religiösen Invokations- und *Gratias*formeln genährt, mit denen einige Komponisten (z. B. J. S. Bach, J. Haydn, F. Mendelssohn Bartholdy) ihre Werkmanuskripte eröffnen und schließen. Komponisten neigen überdies bei Darlegungen ihres Schaffensprozesses zu Selbstmystifikationen, denen Musikwissenschaftler nicht selten als koabhängige Mystagogen folgen. Dass man autopoetischen Kommentaren von Komponisten grundsätzlich mit Misstrauen begegnen sollte, ist kein moralischer Vorbehalt, sondern eine epistemologische Vorsichtsmaßnahme: Es geht darum, den Schreibakt selbst als generatives Prinzip zu begreifen. Der Suche nach einem *Movens*, das dem Schreibprozess noch vorgeschaltet wäre, liegt eine falsche Fragestellung zugrunde. Selbst dann, wenn der autopoetische Kommentar eines Komponisten beispielsweise die Verwendung fallender Sekunden zur Chiffre eines schmerzlichen Affekts ‚erklärt‘ und diesen in einen biographischen Zusammenhang stellt, wäre die Frage nach der Motivation dieser kompositorischen Entscheidung für Seufzermotive nicht beantwortet, sondern nur verschoben. Denn es wäre weiter zu fragen, weshalb gerade diese Chiffre und nicht eine andere, z. B. ein *passus duriusculus* gewählt worden ist. Die Suche nach einem text-externen *Movens* jenseits des Schreibvorgangs erzeugt eine potentiell infinite Fragefolge, der nicht bloß die Sinnlosigkeit sequenzierter Kinderfragen anhaftet, sondern die sich darüber hinaus vom Erkenntnisobjekt immer mehr entfernt. Der Ursprung kognitiver Prozesse lässt sich nicht erhellen. Es bleibt nur das Faktum des geschriebenen Textes. Paul Valéry fasste diese Erkenntnisgrenze in folgendes Bild: „Die Quelle ist der Punkt, von dem aus das Imaginäre sich ausbreitet. Das Wasser quillt dort, was darunter stattfindet, weiß ich nicht.“<sup>35</sup> Worüber man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.

Ist gegenüber selbst-exegetischen Aussagen von Komponisten also Vorsicht geboten, so sind deren überprüfbare Werkstattkommentare ernst zu nehmen. Es lohnte sich, das dabei gewählte Vokabular („prüfen, verwerfen, feilen, ausfüllen, setzen, umarbeiten“) zu sammeln und zu vergleichen und es mit Werkstattmanuskripten aber auch mit praktischen Anweisungen von Kompositionslehren in Beziehung zu setzen.

Die Musikwissenschaft hat zahlreiche Abhandlungen über den Schaffensprozess, über musikalische Inspiration und Darlegungen zu didaktischen, psychologischen und arbeitstechnischen Prinzipien des Komponierens hervorgebracht, Selbstzeugnisse von Musikern zum Komponieren bereitgestellt, unzählige Kompositionstraktate zur Kompositionspraxis befragt aber dennoch fehlt, wie Werner Braun dies 1970 formulierte, „zur Erforschung musikalischer Gestaltungsvorgänge noch immer die geeignete Methode“.<sup>36</sup> Zu einem

<sup>34</sup> Vgl. hierzu Werner Braun, „Komponieren am Klavier“, in: *AfMw* 12 (1966), S. 125–143.

<sup>35</sup> Zit. nach Grésillon, S. 37.

<sup>36</sup> Werner Braun, „Musikalische Inspiration – zwischen systematischer und historischer Forschung“, in: *Mf* 23 (1970), S. 6.

ähnlichen Befund gelangt Lewis Lockwood mit Bezug auf Beethoven, wenn er eine „still largely uncharted domain of Beethoven's procedures of composition“<sup>37</sup> feststellt.

Eine Schreibforschung, die die allmähliche Verfertigung musikalischer Gedanken beim Schreiben zu rekonstruieren beabsichtigt, kann nur an der genetischen Wurzel des Schaffens, beim Schreibprozess, bei der Mikrochronologie des Schreibens ansetzen. Die jüngere Skizzenforschung blieb in dieser Hinsicht freilich nicht untätig. Lockwood hat im eben zitierten Aufsatz exemplarisch einen eigenartigen Schreibvorgang Beethovens im Variationsatz der Klaviersonate op. 26 untersucht.<sup>38</sup> Ulrich Konrad analysierte Schreibvorgänge Mozarts<sup>39</sup> und legte eine mustergültige Edition der Skizzen<sup>40</sup> vor.

Mit zwei Kernproblemen hat sich die literatur- oder musikbezogene textgenetische Forschung auseinanderzusetzen. Das eine besteht in der methodisch sauberen Trennung von Schreibsequenzen und von Textschichten, das andere in der publizistischen Präsentation von Arbeitsergebnissen. In der musikalischen Skizzenforschung potenzieren sich diese Probleme in hohem Maße, da der musikalische Text im Unterschied zum literarischen nicht monolinear, sondern als multi-lineares Partiturgefüge konstruiert wird. Entsprechend komplex gestalten sich die Textschichten, die oft nicht nur eine Einzelstimme, sondern mehrere Stimmen und Parallelstellen betreffen. Parallele und analoge Satzteile, Gestaltungsprinzipien wie Wiederholung, Reprise und Variation etc. sind musikspezifische Phänomene, die in literarischen Werken kaum Entsprechungen finden. Kleine lokale Textveränderungen des Komponisten können Variantenlawinen auslösen, die den gesamten Systemzusammenhang einer Komposition verändern. Das daraus resultierende Darstellungsproblem der Skizzenedition ist eine Ursache für den unüberschaubaren Methodenpluralismus, den wir derzeit vorfinden.

Die Untersuchung von Schreibprozessen setzt allerdings eine geschichtliche Reflexion über das Lesen von Musik voraus. Heutige Musiker und manche philologisch abstinentere Musikwissenschaftler lesen historische Notentexte mit einer bestürzend naiven Genauigkeit, welche die Geschichtlichkeit und Offenheit von Notation verkennt. Insbesondere Kompositionsautographen werden von Musikern nicht selten mit aufführungspraktischen Heilerwartungen gelesen, obwohl Autographe so gut wie nie einen definitiven Werktext enthalten. Er ergibt sich erst aus der philologischen Konstitution. Einige der Ursachen für das gegenwärtig zu beobachtende hypertrophierte Leseverhalten seien wenigstens angedeutet. Die im 19. Jahrhundert begründeten Denkmäler-, Monument- und Gesamtausgaben haben deren Benutzer zu einem positivistisch verhärteten Leserblick erzogen, weil sie den Glauben an einen definitiven, so und nicht anders gemeinten und gewollten, geschlossenen Text kultiviert haben. Die Geschichte der Notation ist jedoch eine Geschichte wachsender Detailgenauigkeit und Ausdifferenzierung akzidenteller Textkomponenten (Dynamik, Agogik, Ausdruck, Spieltechnik etc.). Diese Entwicklung spitzte sich in der seriellen Musik zu. Sie fordert zu Recht ein quasi atomisierendes Lesen des Einzeltons, da alle seine Parameter kompositorisch genau definiert sind. Die für frühere Musik relevante Unterscheidung von substantieller und akzidenteller Textebene wird im Serialismus aufgehoben. Diese Schule des Lesens wirkt unreflektiert zurück auf die Lektüre älterer Notentexte, die jedoch ein anderes Leseverhalten fordern, weil hier die akzidentelle Ebene entweder gänzlich fehlt oder nur cum grano salis festgelegt ist. Dabei schwankt die Bedeutung gewisser Symbole (z. B. Akzentkeile, Punkte, Striche u. a.) je nach historischem Kontext. Die editorische Modernisierung und Normierung originaler Notentexte hat außerdem deren Historizität nivelliert oder getilgt bzw. sie durch eine scheinhafte Exaktheit verdeckt. Tendenziell folgt dagegen die gegenwärtige Editionsphilologie einem historisch angemesseneren Prinzip des offenen Werktextes, der zu einem anderen Leseverhalten anhält, aber durch nachfolgende praktische Ausgaben in der Regel durch eine geschlossene Textgestalt wieder zunichte gemacht wird.

<sup>37</sup> Lewis Lockwood, „On Beethoven's Sketches and Autographs: Some Problems of Definition and Interpretation“, in: *AMl* 42 (1970), S. 32–47; hier S. 33.

<sup>38</sup> Ebd. Eine neue *Beethoven Sketchbook Edition*, hrsg. v. Martha Frolich, Joseph Kerman u. L. Lockwood wird derzeit vorbereitet (siehe *19th Century Music* 26 (2002) 1, S. 111).

<sup>39</sup> Konrad, S. 346 ff.

<sup>40</sup> *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie X: *Supplement*, Werkgruppe 30: *Studien, Skizzen, Entwürfe, Fragmente, Varia*, Bd. 3: *Skizzen*, Kassel 1998.

Der begrenzte zweidimensionale Raum bedruckten Papiers reicht zur Darstellung komplexer, chronologisch differenzierter Systemzusammenhänge nicht aus. Neue und effiziente Darstellungsmöglichkeiten von Schreibprozessen versprechen digitale Publikationsformen, denn sie erlauben eine holistische Präsentation komplizierter Textsachverhalte: Schreibschichten lassen sich in elektronischen Medien getrennt aufzeigen und zugleich verknüpfen.<sup>41</sup> Statt umständlicher verbaler Kommentare teilen sich geschichtete und miteinander vernetzbare Textbilder inhaltlich selbst, also deiktisch mit, und die Aufgabe des Textgenetikers kann sich auf die Differenzierung, Präsentation und Verknüpfung von Schreibschichten konzentrieren. Hier sind EDV-kompetente Musikwissenschaftler gefordert, sich in die Programmentwicklung und in die Methodendiskussion einzubringen.

Schon ein oberflächlicher wissenschaftsgeschichtlicher Rückblick lehrt, dass alle Philologien sich neue technische Reproduktions-, Dokumentations- und Arbeitsmittel dienstbar gemacht haben. Die um 1800 entwickelte Lithographie begründete das Faksimile und öffnete das Tor zur Reproduktion von Autographen. Die Perfektionierung photographischer Verfahren verkürzte Arbeits- und Reisewege, half Kosten sparen und wies der Quellendokumentation und Textkritik neue publizistische Wege. Mittels UV-Licht konnten Palimpsesten verborgene Primärschriften entlockt werden. Phonographen erweiterten die Augen-Philologie um eine Ohren-Philologie. Beta- und Elektronen-Radiographie liefern heute gestochen scharfe Wasserzeichen. Die Schumann-Forschungsstelle konnte 1995 im Landeskriminalamt Nordrhein-Westfalen opto-elektronische Schriftentzifferungen durchführen.<sup>42</sup> Neue technische Verfahren stellen nicht nur neuartige Werkzeuge zur Verfügung, sondern verändern Arbeitsmethoden und formulieren darüber hinaus neue wissenschaftliche Fragestellungen.<sup>43</sup>

Die von der öffentlichen Hand bzw. von Stiftungen und privaten Initiativen getragenen historisch-kritischen Musikerausgaben stehen bekanntermaßen unter einem immensen Publikationsdruck. Dem im 19. Jahrhundert geborenen Denkmälerkonzept zufolge werden innerhalb eines zunehmend restringierten Zeitrahmens Werkausgaben mit definitiven Aufführungstexten erwartet. Dieser verfestigten Erwartungshaltung steht eine Radikalisierung des philologischen Leitspruchs „ad fontes“ gegenüber: Es geht nicht mehr nur um den finalen Werktext, sondern um dessen genetische Wurzeln und die mentalen Vorgänge beim Komponieren. Eine konzentrierte, vertiefende Skizzenforschung ist aber in den Editionsinstiuten nicht möglich. Dass dennoch in der jüngsten Zeit Skizzen-dokumentationen in den Gesamtausgaben breiteren Raum einnehmen als je zuvor, zeugt von einem grundlegenden Wandel editorischer Konzepte, der allerdings mit den Ziel- und Zweckvorgaben der Geldgeber kollidiert. Angesichts dieser Situation scheint es aussichtslos, dass Editionsinstiute ihre Handschriftenforschungen ausbauen. Ideal, wenn auch utopisch, wäre die Einrichtung einer speziellen Forschungseinrichtung nach dem Vorbild des *Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM)*, das 1982 dem CNRS in Paris angegliedert worden ist. In einer solchen Einrichtung könnte in Verbindung mit den etablierten Editionsinstiuten analytische Handschriftenforschung systematisch betrieben werden. Welcher Nutzen daraus zu ziehen wäre, sei hier abschließend skizziert.

<sup>41</sup> Zum Einsatz des Computers in der critique génétique vergleiche auch Grésillon, S. 241 f.

<sup>42</sup> Robert Schumann. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Studien und Skizzen*. Serie VII: *Klavierauszüge, Bearbeitungen, Studien und Skizzen*, Werkgruppe 3: *Studien und Skizzen*, Bd. 4: *Dresdener Skizzenheft*, hrsg. v. Reinhold Dusella u. M. Wendt, *Taschennotizbuch*, hrsg. v. Bernhard R. Appel, Kazuko Ozawa-Müller u. M. Wendt, Mainz, London etc. 1998, S. XIV.

<sup>43</sup> Vgl. hierzu Wolf Kittler, „Literatur, Edition und Reprographie“, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 65 (1991), S. 205–235. Zum Zusammenhang zwischen Technik und Philologie vgl. auch Grésillon, S. 222.

1. Eine komparatistisch betriebene Schreibforschung diene vor allem der Entmythologisierung kompositorischer Schaffensprozesse. Auch wenn wir es ungern eingestehen, bestimmen insgeheim Mythologeme populäre musikgeschichtliche Vorstellungen.

Zahlreiche Beispiele ließen sich hier anführen. Während beispielsweise der geschäftstüchtige Telemann mit Schemata und Formeln fabrikmäßig arbeitete, wofür er mit einer Auswahlausgabe abgestraft wird,<sup>44</sup> hat J. S. Bach mit teutscher Gravitas kontrapunktische Kabbalistik betrieben, was ein Heer von Zahlenspekulanten nachzuweisen bemüht ist. Haydn, der gediegene Arbeiter, soll nicht nur in seinen Symphoniefinales seine Tintenfeder lediglich ausgespritzt haben. Mozart hatte Mühe, der Geschwindigkeit des göttlichen Diktats schreibend zu folgen,<sup>45</sup> während Beethoven sich titanisch abmühte, aus trivialen Einfällen erschütternde Themen zu meißeln. Schumann erträumt sich, animiert durch Alkohol und Zigarren, am Klavier phantastische kompositorische Zufallsprodukte, und dem unsäglichen Buch Arthur M. Abells<sup>46</sup> zufolge sollen Brahms, Bruch, Grieg, Humperdinck, Puccini und Richard Strauss von einem Gott inspiriert gewesen sein, von dem nicht nur anzunehmen ist, dass er protestantischen Glaubens, sondern zugleich auch weißhütig war.

2. Eine systematische, d. h. eine historisch und personell übergreifend betriebene Schreibforschung würde skripturale Konstanten und individuelle Schaffensweisen herausarbeiten und gleichzeitig eine Terminologie zur Analyse von Handschriften bereitstellen, welche den komparatistischen Diskurs über die Schaffensweise einzelner Musikerpersönlichkeiten erlaubte. Davon würde vor allem auch die traditionelle Musikphilologie profitieren, für die punktuelle Untersuchungen von Schreibprozessen bei Editionsarbeiten zur Klärung von Lesarten stets unverzichtbar waren und sind.

3. „Wer den Künstler erforschen will, besuche ihn in seiner Werkstatt.“<sup>47</sup> Diskursfähiges Verstehen von Musik bedeutet, wissen, wie Musik gemacht ist. Die philologische Rückversicherung musikalischer Analysen an autographen Texten ist bislang eher die Ausnahme denn die Regel. Musik als hierarchisch strukturiertes Stimmgefüge lässt sich durch Handschriftenuntersuchungen auf eine autornahe Weise entflechten und verstehen. Die prozessorientierte Schreibforschung vermag das aufzuhellen, was die produktorientierte Werkedition verdunkelt. Schreibforschung liefert der Analyse werkimmanente Leitvorstellungen,<sup>48</sup> dämpft hermeneutischen Überschwang und gibt der Aufführungspraxis wesentliche Impulse.<sup>49</sup>

4. Aus einer systematischen Schreibforschung resultierte ein neuer Ansatz für eine Kompositionsgeschichtsschreibung, in der die Poiesis, die konkrete Denk- und Schreibhandlung, die Entwicklungslinien vorgäbe. Dass diese Forschung ihre Schwerpunkte vornehmlich in der Musik des 19. und 20. Jahrhundert fände, ist vor allem durch die über-

<sup>44</sup> Zur Deformation des Telemann-Bildes siehe Martin Ruhnke, „In welchem Maße werden zur Zeit in der Musikwissenschaft die Ergebnisse der Quellenforschung benützt und gewürdigt?“, in: *Quellenforschung in der Musikwissenschaft*, in Verbindung mit Wolfgang Rehm u. Martin Ruhnke hrsg. v. Georg Feder (= *Wolfenbütteler Forschungen* 15), Wolfenbüttel 1982, S. 123–142.

<sup>45</sup> Konrad, S. 7, S. 67 f. hat diesen Mythos anhand detaillierter Quellenuntersuchungen entschieden zurückgewiesen.

<sup>46</sup> Arthur M. Abell, *Gespräche mit berühmten Komponisten über die Entstehung ihrer unsterblichen Meisterwerke, Inspiration und Genius*, Eschwege 21973.

<sup>47</sup> Robert Schumann im Prospectus zur ersten Nummer der Leipziger *NZfM*, 3. April 1834 (*NZfM* 1 (1834), S. 1).

<sup>48</sup> Vgl. hierzu beispielsweise: Walther Dürr, „Franz Schubert in seiner Zeit: Ergebnisse musikalischer Quellenforschung“, in: *Quellenforschung in der Musikwissenschaft*, S. 113–119 sowie Michael Struck, „Zur Relation von Quellenbefunden und analytischem Erkenntnisgewinn im Spätwerk Robert Schumanns“, in: *Mf* 44 (1991), S. 236–254.

<sup>49</sup> Vgl. hierzu beispielsweise W. Dürr, „Notation und Aufführungspraxis“ [bezogen auf Franz Schubert], in: *Schubert-Handbuch*, hrsg. v. W. Dürr u. Andreas Krause, Kassel/Stuttgart 1997, S. 91–111, sowie Wolf-Dieter Seiffert, „Die Untersuchung autographischer Korrekturen als Chance ‚authentischer‘ Werkinterpretation. Dargestellt anhand von Mozarts ‚Haydn-Quartetten‘“, Publikation im *Mozart-Jb. 2001* in Vorbereitung. Herrn Dr. Seiffert danke ich verbindlichst für die freundlich vorab gewährte Lektüre des Typoskripts.

lieferungsgeschichtliche Selektion von Musikhandschriften bedingt. Doch bliebe zu erkunden, inwieweit auch Komponisten-Handschriften aus früheren Jahrhunderten hinsichtlich kompositorischer Schreibprozesse befragt werden könnten.

5. Das Verschwinden kompositorischer Normen im 20. Jahrhundert, eine notorisch verunsicherte Musikkritik und die Abwesenheit ästhetisch verbindlicher Wertkriterien wirft die Forschung zur Neuen Musik geradezu auf die faktische Basis von Arbeitsmanuskripten zurück, um die Organisation kompositorischen Denkens verstehen zu lernen.<sup>50</sup>

6. Auch die Geschichte der Notation könnte unter dem Aspekt des Schreibens auf neue Weise betrieben werden. Eine historische Notenorthographie, verstanden als selektive Konventionalisierung individueller Schreibformen, wäre noch zu schreiben. Sie hätte sich auf den Fundus von Einzelhandschriften zu beziehen und diesen mit einer analytischen Notendruckforschung zu verbinden. Leseverhalten, Analyse und Aufführungspraxis würden dadurch nachhaltig beeinflusst werden.

7. Umgekehrt wäre die Notation als kategoriale Formung kompositorischen Denkens zu befragen, denn komponierendes Schreiben findet innerhalb historisch vorfindlicher Notationssysteme statt, woraus folgt, dass das System selbst Schreiben und Denken lenkt. Dieser Zusammenhang, der prinzipiell auch für linguistische Systeme gilt,<sup>51</sup> ist längst erkannt, aber kaum erforscht. Heinrich Bessler und Peter Gülke kehrten hervor, „daß die Niederschrift als Vergegenständlichung bestimmter Denkkategorien zurückwirke auf die Vorstellung des Erfindenden, daß die allzu oft als frei gerühmte Phantasie der Komponierenden sich in einem vorstrukturierten Raum bewege und die künstlerische Mitteilung vorgeformter, mitteilbarer Kategorien nicht entraten könne.“<sup>52</sup> Auf Analoges zielt Wilhelm Seidels Feststellung, dass „das musikalische Denken der Komponisten [...], wo und wie es sich auch artikulieren mag, schriftbestimmt und in hohem Maße schriftgestützt, gelegentlich sogar schriftgezeugt“<sup>53</sup> ist.

<sup>50</sup> Vgl. hierzu *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Hermann Danuser u. Günter Katzenberger (= *Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover* 4), Laaber 1993, insbesondere die Einführung von H. Danuser, „Inspiration, Rationalität, Zufall. Über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert“, S. 11–21.

<sup>51</sup> Benjamin Lee Whorf führte den Nachweis, dass die Grammatik einer Sprache „nicht nur ein reproduktives Instrument zum Ausdruck von Gedanken ist, sondern vielmehr selbst die Gedanken formt, Schema und Anleitung für die geistige Aktivität des Individuums ist“ (B. L. Whorf, *Sprache, Denken, Wirklichkeit. Beiträge zur Metalinguistik und Sprachphilosophie*, Reinbek 1963, S. 12).

<sup>52</sup> Heinrich Bessler u. Peter Gülke, *Schriftbild der mehrstimmigen Musik* (= *Musikgeschichte in Bildern, III: Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Lfg. 5), Leipzig <sup>2</sup>1981, S. 8.

<sup>53</sup> Wilhelm Seidel, *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, Darmstadt 1987, S. 92. Vgl. auch Georg von Dadelsen, „Über das Wechselspiel von Musik und Notation“, in: *Festschrift Walter Gerstenberg zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. G. v. Dadelsen u. Andreas Holschneider, Wolfenbüttel/Zürich 1964, S. 17–25. Die jüngst angekündigte Publikation *Anschauungs- und Denkformen in der Musik*, hrsg. v. Max Haas, Wolfgang Marx u. Fritz Reckow, Bern/Berlin etc. 2002, war mir noch nicht zugänglich.