

Methodology of Music Research

12

Stefanie Acquavella-Rauch /
Birger Petersen
(Hrsg.)

Neue Ansätze zur Skizzenforschung für die Musik des langen 19. Jahrhunderts



PETER LANG

Komponieren – im Sinne eines Entwerfens und Entwickelns von Musik als Schreibvorgang und gedanklicher Prozess – ist direkt verbunden mit einem jeweils spezifischen neuzeitlichen Künstlerbild und Kunstbegriff. Dieser Band hat zum Ziel, die musikalische Skizzenforschung aus der unmittelbaren Verbindung zur philologischen Erschließung von Werkgenesen zu lösen und in den größeren Kontext einer Schreib- und Kreativitätsforschung zu stellen. Bezogen auf die drei Schwerpunkte Schriftbildlichkeit, Rekonstruktion des musikalischen Denkens und interdisziplinärer Methodendiskurs werden neue Ansätze für die Musik des langen 19. Jahrhunderts diskutiert. Übergeordnet soll der Band dazu beitragen, das Studium der Skizzen als eine als Problemgeschichte des Komponierens zu definierenden Kulturgeschichte musikalischen Schaffens formulieren zu können.

Stefanie Acquavella-Rauch ist (Junior-)Professorin für Musikwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz und der Gluck-Gesamtausgabe der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz. Nach dem Studium an der Philipps-Universität Marburg wurde sie dort 2008 mit einer Arbeit zur Arbeitsweise Arnold Schönbergs promoviert, 2016 folgte die Habilitation an der Universität Paderborn.

Birger Petersen wurde 2011 auf eine Professur für Musiktheorie an die Hochschule für Musik an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz berufen. Er studierte Musiktheorie und Komposition an der Musikhochschule Lübeck sowie Musikwissenschaft, Theologie und Philosophie an der Christian-Albrechts-Universität Kiel. Nach Lehrtätigkeiten in Lübeck, Bremen, Herford, Greifswald und Osnabrück war er an der Hochschule für Musik und Theater Rostock in der Abteilung Komposition und Musiktheorie tätig, seit 2004 als hauptamtlicher Dozent und seit 2008 als Professor.

Neue Ansätze zur Skizzenforschung für die Musik des langen 19. Jahrhunderts

Methodology of Music Research
Methodologie der Musikforschung

Edited by / Herausgegeben von Nico Schüler and / und
Stefanie Acquavella-Rauch

Vol. / Bd. 12



PETER LANG

Stefanie Acquavella-Rauch / Birger Petersen (Hrsg.)

**Neue Ansätze zur
Skizzenforschung für die Musik
des langen 19. Jahrhunderts**



PETER LANG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISSN 1618-842X

ISBN 978-3-631-79734-1 (Print)

E-ISBN 978-3-631-83597-5 (E-PDF)

E-ISBN 978-3-631-83598-2 (E-PUB)

E-ISBN 978-3-631-83599-9 (MOBI)

DOI 10.3726/b17609



Open Access: Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 Internationalen Lizenz (CC-BY)

Weitere Informationen: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

© Stefanie Acquavella-Rauch / Birger Petersen 2020

Peter Lang GmbH
Internationaler Verlag der Wissenschaften
Berlin 2020

Peter Lang – Berlin · Bern · Bruxelles · New York ·
Oxford · Warszawa · Wien

Diese Publikation wurde begutachtet.

www.peterlang.com

Inhalt

Vorwort

Stefanie Acquavella-Rauch und Birger Petersen
Skizzenforschung für die Musik des langen 19. Jahrhunderts.
Überlegungen zu neuen Ansätzen 7

Schriftbildlichkeit

Marcel Klinke
Die frühesten Handschriften von Richard Strauss. Zu Manuskriptsorten
und Kompositionsprozess in der ersten Schaffensdekade 15

Birger Petersen
Rheinbergers Skizzen. Neue (Be-)Funde zur Orgelmusik 35

Franziska Reich
Idiosynkrasie und Schriftlichkeit. Textgenetische Spuren in den
Skizzenmanuskripten Max Regers 55

Julia Ronge
Schriftbildlichkeit bei Ludwig van Beethoven 71

Rekonstruktion des musikalischen Denkens

Eike Feß
»... a humble [...] approach toward[s] perfection.« Skizzierung bei
Arnold Schönberg in Unterricht und Kompositionspraxis 87

Stefan König
Max Regers Schreibprozess und seine Entwicklungen in der
Wiesbadener Zeit (1890–1898) 107

Stephan Zirwes
Vom »Studieren« und »Zergliedern«. Zu Peter Cornelius' Abschriften
aus der komponierten Literatur 129

Interdisziplinärer Methodendiskurs*Stefanie Acquavella-Rauch*

Von romantischer Ironie zu ernsthafter Realität. Ein Beitrag zur
kompositorischen Schaffensästhetik 143

Manuel Bärtsch

Interpretationsskizzen 161

Martin Loeser

»In effigie«. Skizze, Improvisation und Ausarbeitung bei Carl Loewe 181

Personenregister 199

Stefanie Acquavella-Rauch und Birger Petersen

Skizzenforschung für die Musik des langen 19. Jahrhunderts. Überlegungen zu neuen Ansätzen

Wer mit dem Begriff ›Skizze‹ zunächst »die autographe Spur eines kompositorischen Schaffensprozesses, die nicht den Status eines abgeschlossenen und ausgeführten Werktextes hat und sowohl zum Quellenkomplex eines konkreten Kompositionsprojektes gehört, als auch unabhängig davon entstehen kann« bezeichnet,¹ versteht Komponieren als Entwerfen und Entwickeln von Musik und so als Schreibvorgang und gedanklichen Prozess. Damit verbunden ist ein jeweils spezifisches neuzeitliches Künstlerbild – ebenso wie ein spezifischer Kunstbegriff:² Die Verknüpfung von Denken, Schreiben und Skizzieren qualifiziert das Komponieren als intellektuellen Vorgang.³ Das Notieren von Ideen, Entwürfen oder Kontexten begleitet den kompositorischen Schaffensprozess. Das sich zwischen den Materialien verschiedener Ebenen und Medialität entwickelnde Beziehungsgeflecht kann unterschiedlich fixierte Gestalt annehmen.

Während die Erforschung von Skizzen und Fragmenten, insbesondere auch deren Edition, in der Literaturwissenschaft bereits sehr präsent ist⁴ und oft entscheidende Aufschlüsse bei philologischen, aber auch hermeneutischen Problemstellungen geben kann, gehört die musikalische Skizzenforschung erst seit

-
- 1 Dörte Schmidt, Art. »Skizze« [2001], in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Skizze.xml (25. Januar 2020).
 - 2 Bernhard R. Appel, »Über die allmähliche Verfertigung musikalischer Gedanken beim Schreiben«, in: *Die Musikforschung* 56 (2003), S. 347–365. Vgl. Birger Petersen, »Skizzen als Momentaufzeichnung im 19. Jahrhundert. Perspektiven der Musikforschung«, in: *Momentaufnahme und Augenblicksaufzeichnung*, hg. von Birgit Erdle und Annegret Pelz, Paderborn 2020 [im Druck].
 - 3 Vgl. Dörte Schmidt, »Komponieren als Antizipation. Entwurfspraktiken in der zeitgenössischen Musik und die Chancen einer vergleichenden Skizzenforschung«, in: *Die Tonkunst* 9 (2015), S. 161–176; hier: S. 162.
 - 4 Vgl. Peter Strohschneider, Art. »Fragment«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, hg. von Klaus Weimar mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller, 3 Bde., Berlin 1997–2003, Bd. 1, S. 624–625; hier: S. 624.

relativ kurzer Zeit zum methodischen Repertoire der historischen Musikwissenschaft.⁵ Parallel zur Entwicklung etwa der ›critique génétique‹ in der (zunächst französischen) Literaturwissenschaft der 1960er Jahre, die den Akt des Schreibens untersucht und bislang zu bemerkenswerten Differenzierungen gelangt ist,⁶ ist in der Musikwissenschaft eine ernsthafte Skizzenforschung aus der Intensivierung einer methodisch reflektierten und philologisch fundierten ›Werkstattforschung‹ erwachsen, die erst im späten 20. Jahrhundert einsetzt.⁷ Pate standen

-
- 5 »Die musikalische Skizzenforschung zeigt sich [...] als ein historisch gewachsenes Dispositiv um musikalische Notate.« Fabian Czolbe, *Schriftbildliche Skizzenforschung zu Musik. Ein Methodendiskurs anhand Henri Pousseurs Système des Paraboles*, Berlin 2014, S. 8. In diesem Kontext von Bedeutung ist das 2012 aufgenommene DFG-Graduiertenkolleg 1458, vgl. *Schriftbildlichkeit: Über Materialität, Wahrnehmbarkeit und Operativität von Notationen*, hg. von Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum und Rainer Totzke, Berlin 2012.
- 6 Vgl. Almuth Grésillon, »›Critique génétique‹. Gedanken zu ihrer Entstehung, Methode und Theorie«, in: *Quarto* 10 (1996), S. 14–23, sowie dies., »Erfahrungen mit Textgenese, ›critique génétique‹ und Interpretation«, in: *Text – Material – Medium. Zur Relevanz editorischer Dokumentationen für die literaturwissenschaftliche Interpretation*, hg. von Wolfgang Lukas, Rüdiger Nutt-Kofoth und Madleen Podwski, Berlin 2014 (= Beihefte zu *editio* 37), S. 67–79, bzw. Hermann Zwerschina, »Variantenverzeichnis, Arbeitsweise des Autors und Darstellung der Textgenese«, in: *Text und Edition. Positionen und Perspektive*, hg. von Rüdiger Nutt-Kofoth, Boda Plachta, H.T.M. van Vliet und Hermann Zwerschina, Berlin 2000, S. 203–229.
- 7 Die Beethoven-Forschung gehört in diesem Zusammenhang zu den ambitionierteren Bereichen der Erkundung von Skizzen und ihrer Bedeutung für die Werkgenese; eine Zusammenfassung liefert der Band *Beethoven's Compositional Process*, hg. von William Kinderman, Lincoln 1991. Vergleichbar relevante Studien liegen vor von Ulrich Konrad, *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*, Göttingen 1992 (= Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-Historische Klasse III/201), von Margret Jestremski, *Hugo Wolf. Skizzen und Fragmente. Untersuchungen zur Arbeitsweise*, Hildesheim 2002, von Bernhard Appel, *Vom Einfall zum Werk – Robert Schumanns Schaffensweise*, Mainz 2010 (= Schumann-Forschungen Bd. 13) und von Stefanie Acquavella-Rauch, *Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs. Kunstgenese und Schaffensprozess*, Mainz 2010. Vgl. außerdem *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hg. von Hermann Danuser und Günter Katzenberger, Laaber 1993 (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater 4) und den Band »Phänomen Skizze«: *Die Tonkunst* 9/2 (2015). Eine Übersicht liefert das Kapitel »Zur Geschichte musikalischer Skizzenforschung – Eine historiografische Topologie«, in: Czolbe, *Schriftbildliche Skizzenforschung zu Musik* (wie Anm. 5), S. 14–19.

neben der ›critique génétique‹ auch andere Perspektiven, etwa die der ›material philology‹ oder der Schriftbildlichkeitsforschung.⁸

Die musikalische Editionspraxis verfährt im Umgang mit Skizzenmaterial meist pragmatisch – unter Berufung auf bewährte philologische Operationen, um eine plausible Ordnung in fragmentarische Überlieferungen zu bringen oder nur noch rudimentär erkennbare Konzeptionen zu erkennen. Das grundlegende Dilemma, ob Skizzen und Fragmente Sonderformen der Überlieferung darstellen oder ein Textgebilde eigener Kohärenz⁹ mit einem speziellen Verhältnis zum ›Werk‹ sind, teilt die Musikwissenschaft mit der Literaturwissenschaft als offene Frage des editionswissenschaftlichen Diskurses. Bereits die humanistischen Philologen erkannten im Fragment »ein wesentliches Merkmal der Überlieferung antiker und mittelalterlicher Literatur«¹⁰ und prägten die Bedeutung eines ›literarischen Bruchstücks‹. Eine besondere Qualität besitzen dabei Skizzen wie Fragmente in der Nachfolge der Romantik im späten 19. und 20. Jahrhundert: Das Fragment als ›ästhetische Idee‹ mag als Charakteristikum der Moderne gelten, in der die Orientierung an einer werkorientierten Idee in Zweifel gezogen wird¹¹ – festgemacht etwa an den Fragmenten bei Novalis oder Hölderlin bis hin zum Schaffen Georg Heyms.

Die eigentlichen Methoden bleiben dabei variabel – mit Blick auf das eigentliche philologische Ziel. Die Dissertation Fabian Czolbes etwa nimmt Methoden

-
- 8 Vgl. allgemein Kai Bremer und Uwe Wirth, »Die philologische Frage. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die Theoriegeschichte der Philologie«, in: *Texte zur modernen Philologie*, hg. von Kai Bremer und Uwe Wirth, Stuttgart 2010, S. 7–47, sowie Sybille Krämer, »Operationsraum Schrift. Über einen Perspektivwechsel in der Betrachtung der Schrift«, in: *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, hg. von Gernot Grube, Werner Kogge und Sybille Krämer, München 2005, S. 23–57, und der Band *Notieren, Skizzieren. Schreiben und Zeichnen als Verfahren des Entwurfs*, hg. von Omar W. Nasim, Zürich 2010, außerdem Bernhard R. Appel, »Sechs Thesen zur genetischen Kritik kompositorischer Prozesse«, in: *Musiktheorie* 20 (2005), S. 112–122.
- 9 Vgl. Bodo Plachta, »›litterarische Sämereyen‹ – Anmerkungen zur neugermanistischen Fragmentedition«, in: *Die Tonkunst* 9/2 (2015), S. 114–121; hier: S. 115, sowie Herbert Kraft, »Die Edition fragmentarischer Werke«, in: *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 5 (1975), Heft 19/20: *Edition und Wirkung*, S. 142–146.
- 10 Plachta, »Anmerkungen zur neugermanistischen Fragmentedition« (wie Anm. 9), S. 114.
- 11 Vgl. Justus Fetscher, Art. »Fragment«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wolfzettel, Stuttgart 2000–2005, Bd. 2, S. 551–588; hier: S. 551. Vgl. auch Eberhard Ostermann, *Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee*, München 1991.

musikalischer Skizzenforschung zum Ausgangspunkt und verknüpft sie mit aktuellen Theorien zur Schriftbildlichkeit, um daraus den Entwurf einer schriftbildlichen Skizzenforschung zu Musik zu erarbeiten, der anhand von Skizzen und deren Konfiguration den kompositorischen Schaffensprozess nachzuzeichnen sucht.¹²

Musikalische Skizzenforschung zum späten 19. Jahrhundert im Vergleich der Arbeitsweisen verschiedener Komponisten

Im kulturhistorischen Kontext der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist – gemessen an den Erkenntnissen aus der Literaturwissenschaft – nach der Relevanz von Skizzenmaterial und nach dem Ort des zum Teil sehr umfangreichen Materials zu fragen. Dass die Skizzenforschung insbesondere für die Musik des 19. und 20. Jahrhunderts besonders aktiv ist, dürfte nicht nur der historischen Nähe zum musikalischen Gegenstand geschuldet sein.¹³ Eine große Rolle spielte dabei ursprünglich der traditionelle – und inzwischen zu erweiternde – Ansatz, das Schaffen und Wirken bedeutender ›Komponistengenies‹, beginnend mit Ludwig van Beethoven, nachvollziehen zu wollen.

Allerdings ist die Lage der musikalischen Skizzenforschung zum späten 19. Jahrhundert grundlegend anders geartet und sehr stark differenziert: So hat etwa Johannes Brahms – anders als Wolfgang Amadé Mozart oder Arnold Schönberg, der ausdrücklich seinen eigenen Skizzen und Fragmenten Bedeutung zumaß – sein gesamtes Werkstattmaterial vernichtet.¹⁴ Ähnlich wie bei Ludwig van Beethoven, dessen 70 überlieferte ›Skizzenbücher‹ vorzüglich erschlossen, aber bislang nur zu einem kleinen Teil in Quelleneditionen zugänglich gemacht worden sind,¹⁵ sind auch die Skizzen und Entwürfe Max Regers (bei denen es sich in erster Linie um Verlaufsskizzen handelt, die deutliche Abweichungen zu

12 Czolbe, *Schriftbildliche Skizzenforschung zu Musik* (wie Anm. 5).

13 Vgl. etwa ebd. oder Dörte Schmidt, »Die Behauptung des Autors. Komponieren unter den Bedingungen musikalischer Schriftkultur«, in: *Klangbeschreibung. Zur Interpretation der Musik Wolfgang Rihms*, hg. von Thomas Seedorf, Sinzig 2015.

14 Vgl. Arnold Schönberg, »Heart and Brain in Music«, in: *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*, hg. von Leonard Stein, London 1975, Berkeley ²1984, S. 53–76, hier: S. 67: »Unfortunately, Brahms destroyed everything he did not consider worthy of publication before he died. This is regrettable, for to be allowed to look into the workshop of such a conscientious man would be extremely instructive.«

15 Douglas Johnson, Alan Tyson und Robert Winter, *The Beethoven Sketchbooks. History, Reconstruction, Inventory*, hg. von Douglas Johnson, Oxford 1985, bzw. *Beethoven*

Beethovens Arbeitsskizzen aufweisen) dokumentiert,¹⁶ werden aber gegenwärtig in einer hybriden Editionsform in der Reger-Werkausgabe aufgearbeitet und für eine digitale Präsentationsform aufbereitet.¹⁷

Es ist bisher vor allem im Fall Beethovens (und bislang nur eingeschränkt bei Mozart) gelungen, die Skizze als gleichrangiges Quellenmaterial anzuerkennen, das bisweilen über besondere Schlüsselfunktionen verfügt. Während bei Beethoven, der musikalische Ideen in stets mitgeführten Notizheften sofort festzuhalten bemüht war,¹⁸ aber auch bei Schönberg zwischen Skizzenbüchern einerseits und Arbeitsmanuskripten andererseits, die bereits das Werk klar hervortreten lassen und als Zwischenstufe zur fertigen Partitur zu verstehen sind, eine klare archivarische und bedingt auch eine arbeitstechnische Trennung herrscht – wobei zwischen Skizzenbuch und Arbeitsmanuskript ein Hiatus besteht –,¹⁹ erklärt sich die Fülle an Skizzenmaterial bei Josef Gabriel Rheinberger neben der grundsätzlich anderen Schaffensweise des Komponisten durch seine intensive Unterrichtstätigkeit. Auch bei Rheinberger können sich Werkstattmanuskripte finden, die – wie bei Beethoven – »letzten Endes eine Serie von ›Skizzen‹«²⁰ sind. Wie in der Literaturwissenschaft auch ist die Frage, welche Rolle Skizzen in der Entstehung letztgültiger Partituren spielen, autotypisch und nicht ausgehend von Modellvorstellungen zu lösen. Ein interdisziplinärer Austausch kann an dieser Stelle das Methodenspektrum ebenso weitergehend voranbringen wie ein Vergleich unterschiedlichen Skizzenmaterials verschiedener Komponisten.

Skizzen und Entwürfe, Bonn 1952ff. und *Beethoven Sketchbook series*, hg. von William Kinderman, Chicago 2003ff.

- 16 Vgl. Rainer Cadenbach, *Max Reger. Skizzen und Entwürfe, Quellenverzeichnis und Inhaltsübersichten*, Wiesbaden 1988 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts VII).
- 17 *Reger-Werkausgabe. Hybrid-Edition*, hg. vom Max-Reger-Institut in Karlsruhe, Stuttgart 2010ff., bisher 10 Bde.
- 18 Vgl. Ludwig van Beethoven, *Berichte der Zeitgenossen, Briefe und persönliche Aufzeichnungen*, Bd. 1: *Berichte der Zeitgenossen*, hg. von Albert Leitzmann, Leipzig 1921, S. 333.
- 19 Vgl. Bernhard R. Appel und Joachim Veit, »Skizzierungsprozesse im Schaffen Beethovens: Probleme der Erschließung und der Digitalen Edition«, in: *Die Tonkunst* 9/2 (2015), S. 122–130; hier: S. 122–123; vgl. Lewis Lockwood, »On Beethoven's Sketches and Autographs. Some problems of definition and interpretation«, in: *Acta musicologica* 42 (1970), S. 32–47, deutsch: »Über Beethovens Skizzen und Autographe. Einige Definitions- und Interpretationsprobleme«, in: *Ludwig van Beethoven*, hg. von Ludwig Finscher, Darmstadt 1983 (= Wege der Forschung 178), S. 113–138.
- 20 Lockwood, »Über Beethovens Skizzen« (wie Anm. 19), S. 125.

Skizzenforschung und Möglichkeiten einer Rekonstruktion musikalischen Denkens

Zu den vornehmsten Aufgaben der Musiktheorie gehört die Analyse. Die besondere Situation der Musiktheorie als Disziplin innerhalb der Musikwissenschaft ermöglicht aufgrund der besonderen Expertise von Musiktheoretiker*innen in der Differenzierung und Identifikation von musikalischen Notationen entscheidende Perspektivwechsel für die musikalische Skizzenforschung auch außerhalb einer verengten philologischen Fragestellung: Mit Hilfe der Musiktheorie kann sich die musikalische Skizzenforschung aus der unmittelbaren Verbindung zur philologischen Erschließung von Werkgenesen im Kontext von Editionsprojekten lösen und sich in den größeren Kontext einer Schreibforschung stellen.²¹ Dabei gilt die Bemerkung Almuth Grésillons: Selbst bei hervorragenden Überlieferungsbedingungen »bieten die Handschriften nur einen kleinen Teil von Indizien für die gesamten mentalen Prozesse, die zwischen dem Beginn eines Projekts im Kopf oder im Unterbewussten des Autors und der Übergabe eines fertigen Textes an den Drucker erfolgen.«²² Aber der Einblick in die Komponistenwerkstatt macht nicht nur das Prozesshafte des kompositorischen Schaffens greifbar:²³ Er versetzt die Interessierten in die Lage, komplexe musikalische Denkvorgänge nachzuvollziehen. In erweiterter Perspektive trägt das Studium der Skizzen zu einer bis heute ausstehenden, als Problemgeschichte des Komponierens zu definierenden Kulturgeschichte musikalischen Schaffens auf einer stark individualisierten Ebene bei – und verpflichtet gleichzeitig die hermeneutisch ausgerichtete Kulturgeschichte auf ein philologisch fundiertes Quellenfundament,²⁴ indem die Skizzenforschung einheitsstiftenden Verstehensbemühungen die genaue Quellenlektüre entgegensetzt.

Die unterschiedlichen Bereiche der Musikwissenschaft – etwa die (digitale) Musikedition und die Musiktheorie – verbinden dabei unterschiedliche methodische Zugangsweisen zu musikalischen Phänomenen. Die Möglichkeiten digital basierter Musikeditionen bieten – insbesondere in Hinsicht auf die Darstellung graphischer Prozesse oder anderer metatextueller Informationen in Digitalisaten – neue Zugangswege, wie beispielsweise derzeit anhand der Aufarbeitung

21 Vgl. Schmidt, »Komponieren als Antizipation« (wie Anm. 3), S. 176.

22 Grésillon, »Critique génétique« (wie Anm. 6), S. 15.

23 Vgl. Ulrich Krämer, »Aus Schönbergs Werkstatt: Die Skizze als Versuchslabor musikalischen Denkens«, in: *Die Tonkunst* 9/2 (2015), S. 150–160; hier: S. 160.

24 Vgl. Schmidt, »Komponieren als Antizipation« (wie Anm. 3), S. 176.

des Skizzenmaterials Beethovens deutlich wird.²⁵ Diese Ansätze sind auch für eine Aufarbeitung anderer und andersgearteter ›Komponistenwerkstätten‹ etwa derjenigen Rheinbergers von großem Interesse. In seinen Skizzenbüchern und Arbeitsmanuskripten stehen beispielsweise unterschiedliche Stadien des Komponierens und der Ausarbeitung nebeneinander, wozu eine Fülle an tendenziell ungeordneten Mitschriften aus seiner Unterrichtstätigkeit kommt. Modalitäten des Skizzierens sind voneinander zu unterscheiden, die den Kompositionsprozess als solchen durchdringen, aber kategorial verschiedenen kompositorischen Arbeitsformen angehören können. Gerade die Auseinandersetzung mit Material aus musikalisch-kompositorischen Lehrkontexten stellt einen neuen Ansatz für die Skizzenforschung dar, den es mit Hilfe des Bandes erstmals auszuloten gilt.

Themenkomplexe

Der vorliegende Band ist das Ergebnis einer gleichnamigen Tagung, die zwischen dem 20. und 22. September 2018 am Alfried Krupp-Wissenschaftskolleg Greifswald stattfand. Dabei wurden die folgenden Themenkomplexe berücksichtigt und sind nun mit eigenen Beiträgen vertreten:

1. Schriftbildlichkeit. Unterschiedliche Schriftbilder zeitigen unterschiedliche Arbeitsweisen – auch und vor allem bei Komponisten. Trotz der insbesondere für das 19. Jahrhundert günstigen Quellensituation ist dieser Bereich weitgehend unerforscht. Die Tagung und diese Publikation haben die diesbezügliche Diskussion durch Beiträge zum (Hand)Schriftbild verschiedener Komponisten wie Richard Strauss, Josef Gabriel Rheinberger, Max Reger oder Ludwig van Beethoven auch bezogen auf einen Vergleich kompositorischer Arbeitsweisen erweitert. Es ist bisher nur in wenigen Fällen (insbesondere bei Ludwig van Beethoven und Wolfgang Amadé Mozart) gelungen, die Skizze als gleichrangiges Quellenmaterial mit Schlüsselfunktion anzuerkennen. Ein interdisziplinärer Austausch kann an dieser Stelle das Methodenspektrum ebenso voranbringen wie komparatistische Fragestellungen. Dabei stehen eher traditionelle Ansätze wie etwa zu Beethoven neueren – z. B. zu neu erschlossenen Quellengattungen – gegenüber.

25 Vgl. etwa die Projektwebseite www.beethovens-werkstatt.de (abgerufen am 12. Januar 2020) zum Projekt »Beethovens Werkstatt«, betreut von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz in Kooperation mit dem Beethoven-Archiv und dem Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold / Paderborn, oder auch die »Demonstratoren« unter www.freischuetz-digital.de (abgerufen am 12. Januar 2020).

2. Rekonstruktion des musikalischen Denkens. Während häufig vor allem Skizzenbücher und Arbeitsmanuskripte Einblicke in das kreative Denken zulassen, erklärt sich die Fülle an Skizzenmaterial bei Josef Gabriel Rheinberger u. a. durch seine intensive Unterrichtstätigkeit. Anhand des nachgelassenen Materials zu musikalisch-kompositorischen Lehrkontexten etwa von Peter Cornelius, Rheinberger oder Arnold Schönberg lassen sich die Werkstätten des 19. Jahrhunderts als Lehrwerkstätten rekonstruieren.
3. Interdisziplinärer Methodendiskurs. Skizzenforschung bietet einen der wenigen Zugänge dazu, wie künstlerische Gedanken im weitesten Sinne entstehen können. Ein intensiver Austausch mit der Literaturwissenschaft sowie gerade auch neue Ansätze etwa zu Interpretationsskizzen aus dem Kontext von Rollenaufnahmen für Reproduktionsklaviere sowie zum Thema Improvisation sind im Hinblick auf eine Öffnung der Thematik über Fächergrenzen hinaus sehr vielversprechend. Aus redaktionellen Gründen können die Tagungsbeiträge von Federica Rovelli (»Die Beethoven-Skizzenforschung zwischen deiktischen Darstellungsstrategien und multiperspektivischen Vermittlungsformen«) und Eckhard Schumacher (»Digitale Literaturwissenschaft – die Edition von *Jugend* von Wolfgang Koeppen als Beispiel für neue Ansätze der literaturwissenschaftlichen Skizzenforschung«) leider nicht in diesem Band erscheinen.

Anhand dieser verschiedenen Schwerpunkte werden das bisherige Methodenspektrum der musikalischen Skizzenforschung genauso wie die in diesem Kontext außerdem zu beachtenden Themenbereiche erweitert und neue Diskussionen angestoßen.

Der vorliegende Band zeigt daher nicht nur neue Ansätze auf, sondern bringt auch verschiedene Teildisziplinen der Musikwissenschaft miteinander in den Dialog. Der Erforschung des kreativen Denkens von Kunstschaffenden kommt damit eine wichtige Aufgabe zu und rückt das Feld der musikalischen Skizzenforschung zudem wieder näher an aktuelle musikwissenschaftliche Diskussionen rund um musikhistoriographische Zugänge und die Ausbildung von musikästhetischen Ansätzen. Übergeordnet handelt es sich damit um einen Beitrag dazu, das Studium der Skizzen als eine als Problemgeschichte des Komponierens zu definierende Kulturgeschichte musikalischen Schaffens formulieren zu können.

Die Herausgeberin und der Herausgeber danken der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung, Essen, für die großzügige Unterstützung der Tagung in Greifswald sowie den Freunden der Universität Mainz e. V. für die Finanzierung dieser Publikation. Abschließend sei außerdem Nico Schüler für die unkomplizierte Unterstützung beim Peer Review-Prozess und die Aufnahme des Bands in die Reihe *Methodology of Musicological Research* sowie dem Verlag Peter Lang für die professionelle Betreuung bei der Publikation gedankt.

Marcel Klinke

Die frühesten Handschriften von Richard Strauss. Zu Manuskriptsorten und Kompositionsprozess in der ersten Schaffensdekade

Mit vier Uraufführungen innerhalb von knapp drei Wochen trat der sechzehnjährige Richard Strauss im Frühjahr 1881 in das Licht der musikalischen Öffentlichkeit seiner Vaterstadt München: Am 14. März spielte das renommierte Streichquartett seines Onkels und Geigenlehrers Benno Walter sein *Quartett* op. 2 TrV 95, zwei Tage später folgten die *Drei Lieder* TrV 75 im Museumssaal. Am 26. März brachte Richards Vater Franz mit seinem Laienorchester, dem heutigen ›Symphonieorchester Wilde Gung'1 München«, in den Centralsälen erstmals den *Festmarsch* op. 1 TrV 43 seines Sohnes zu Gehör und am 30. März erklang im dritten Abonnements-Concert der Musikalischen Akademie im Odeon die im Jahr zuvor komponierte *Symphonie d-Moll* TrV 94 unter der Leitung von Hermann Levi.¹ Werden gerade die Symphonie und das Quartett immer wieder als früheste Zeugnisse von Strauss' musikalischem Talent hervorgehoben, so stehen sie zugleich auch am Ende der rund zehnjährigen ersten Phase seines Komponierens, die bis heute weitgehend unerforscht ist.² Von ca. 1870 bis zum Frühjahr 1881 entstanden nach dem Trenner-Verzeichnis³ nicht weniger als 88 Kompositionen, von denen 69 abgeschlossen wurden und 19 Fragment geblieben sind. Weiterhin sind vier Sammlungen mit Übungsmaterialien aus dem Kompositionsunterricht beim Münchner Hofkapellmeister Friedrich Wilhelm Meyer (1818–1893) überliefert. Dreizehn darüber hinaus ins Trenner-Verzeichnis aufgenommene Kompositionen aus diesem Zeitraum sind heute verschollen.⁴

-
- 1 Der *Festmarsch* und das Quartett gingen noch im selben Jahr in den Druck und erhielten damit ihre endgültigen Opuszahlen: Der *Festmarsch* erschien, finanziert durch Strauss' Onkel Georg Pschorr, als Strauss' einzige Komposition überhaupt bei Breitkopf & Härtel als op. 1, das Quartett beim Münchner Aibl-Verlag, der 1904 in die Universal Edition aufging, als op. 2.
 - 2 Der Verfasser erarbeitet momentan eine Dissertation zu den frühesten Werken von Richard Strauss TrV 1–105.
 - 3 Franz Trenner, *Richard Strauss Werkverzeichnis*, Wien ²1999.
 - 4 Dabei handelt es sich um folgende Kompositionen: *Des Alpenhirten Abschied* TrV 13, *Polka, Walzer und andere kleine Kompositionen* TrV 14, *Sonatine D-Dur* TrV 27,

Beachtlich ist die Bandbreite der Besetzungen und Gattungen, in denen sich Strauss versucht: An Vokalmusik liegen 35 Klavierlieder vor, dazu kommt ein Orchesterlied. Acht weitere Lieder sind verschollen. Einige Chorwerke (Chorlieder TrV 37 und TrV 92 sowie *Vier Sätze einer Messe* TrV 54) sind in drei Sammlungen zusammengefasst, daneben schrieb Strauss zwei einzelne Chöre für Aufführungen am Münchner Ludwigsgymnasium, das er ab 1874 besuchte. Die frühe Musik für Soloinstrumente umfasst neben *Zwei Etüden* für Horn TrV 15 (1873) ausschließlich Kompositionen für Klavier, deren Bandbreite von kurzen Tanzstücken wie der *Schneiderpolka* TrV 1 (1870),⁵ der *Panzenburg-Polka* TrV 11 (1872) oder *Fünf kleinen Stücken* TrV 18 (1873) über mehrere kurze Sonatinen (TrV 22–27) bis hin zu den beiden ausgedehnten Sonaten in c-Moll TrV 79 (1879) und h-Moll op. 5 TrV 103 (1881) sowie den *Fünf Klavierstücken* op. 3 (1881) reicht. An Kammermusik liegen neben verschiedenen Duobesetzungen wie *Introduction, Thema und Variationen* für Waldhorn und Klavier TrV 70 (1878) und einem gleichnamigen Stück für Flöte und Klavier TrV 76 (1879) sowie den beiden Klaviertrios Nr. I TrV 53 (1877) und Nr. II TrV 71 (1879) zwei unvollendete Entwürfe zu Quartettsätzen und das erwähnte Quartett op. 2 (1880) vor. Die orchestralen Unternehmungen der ersten Jahre reichen von abgeschlossenen Kompositionen wie dem *Festmarsch* op. 1 (1876) und der *Serenade G-Dur* TrV 52 (1877) über teils vollendete, teils bloß skizzierte Ouvertüren bis hin zur *Romanze für Klarinette und Orchester Es-Dur* TrV 80 (1879) und der *Symphonie d-Moll* (1880). Außerdem sind mehrere fragmentarische Singspielentwürfe erhalten, u. a. über Franz Bonns *Ein Studentenstreich* (= *Szenen zu einem Singspiel* TrV 40) und über Goethes *Lila* (= *Lila* TrV 62). Ein bislang in der Forschung gänzlich unbeachtet gebliebener Teil der frühen Schaffensjahre sind Strauss' Übungen aus dem Kompositionsunterricht zwischen ca. 1875 und 1880: vier vierstimmige Sätze, eine im Trenner-Verzeichnis als *Vorstudien zu Harmonielehre und Kontrapunkt* TrV 36 betitelt Sammlung mit Tonsatzübungen sowie die drei Hefte *Kontrapunktische Studien*

Für Musik TrV 74, *Drei Lieder* TrV 75, *Das rote Laub* TrV 78, *Hochzeitsmusik* TrV 84, *Die drei Lieder* TrV 87, *Der Morgen* TrV 89, *Scherzando G-Dur* TrV 96, *Immer leiser wird mein Schlummer* TrV 97, *Mutter, o sing mich zur Ruh* TrV 100 und *Festchor* TrV 102.

5 Die Datierungen der frühesten Klavierkompositionen im Trenner-Verzeichnis sind nicht durchweg gesichert. In einigen Fällen legen die Entwicklung von Strauss' Hand- und Notenschrift sowie seiner technischen Fähigkeiten eine zwei bis drei Jahre spätere Entstehung nahe als bei Trenner angegeben.

I TrV 57, II TrV 81 und III TrV 91, die Einblicke in sein systematisches Erlernen musikalischer Formen und Satztechniken erlauben.

Zu den frühen Kompositionen und Unterrichtsmaterialien sind 76 Manuskripte von Richard Strauss überliefert und 15 Abschriften fremder Hand erhalten, die entweder von Vater Franz oder von mehr oder minder professionellen Kopisten stammen.⁶ Vom *Chor aus Elektra von Sophokles* TrV 104 ist lediglich der Teildruck eines Klavierauszuges geblieben.

Terminologie

Studien zu Strauss' Manuskripten und seinem Kompositionsprozess beschränken sich bislang zumeist auf die Genese einzelner, meist umfangreicherer Werke (wie der Opern) oder Werkgruppen (wie der Tondichtungen).⁷ Demnach komponierte Strauss, je nach Gattung, in drei bzw. vier Arbeitsstadien, denen – der Terminologie von Jürgen May folgend – die Manuskriptsorten ›Vorskizze‹, ›Skizze‹, ›Particell‹ und ›Partitur‹ zugeordnet werden können.⁸ Zu den ›Vorskizzen‹ zählen alle Aufzeichnungen vor Beginn der Arbeit in den Skizzenbüchern. Darunter fallen verbale oder musikalische Annotate wie Motive oder Harmoniefolgen an den Seitenrändern von Gedichtbänden oder in Typoskripten von Opernlibretti. Als ›Skizze‹⁹ wird klassifiziert, »was Strauss in die

6 Vgl. dazu die Ausführungen zu den Abschriften, S. 33f.

7 Vgl. Günter Katzenberger, »Vom Einfall zur harten Arbeit. Zum Schaffen von Richard Strauss«, in: *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hg. von Hermann Danuser und dems., Laaber 1993 (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 4), S. 65–83; Reinhold Schlötterer, »Zum Schaffensprozess bei Richard Strauss. Ausgehend von autographen Dokumenten der bayerischen Staatsbibliothek«, in: *Richard Strauss. Autographen. Porträts. Bühnenbilder. Ausstellung zum 50. Todestag*, hg. von Hartmut Schaefer, München 1999, S. 23–37; Walter Werbeck, »Strauss's Compositional Process«, in: *The Cambridge Companion to Richard Strauss*, hg. von Charles Youmans, New York 2010, S. 22–41 und Jürgen May, »Der Kompositionsprozess«, in: *Richard Strauss Handbuch*, hg. von Walter Werbeck, Stuttgart und Kassel 2014, S. 114–129.

8 Ähnlich formulierte es Werbeck: »Strauss's description of his process of composing operas includes four stages: intensive study of the libretto; drafting of musical sketches; linking the sketches together in a particell [...]; and, finally, writing the orchestral score.« Werbeck, »Compositional Process« (wie Anm. 7), S. 24.

9 Von Strauss selbst sind die Termini ›Rohskizzen‹ und ›Reinschriftskizzen‹ überliefert, die er allerdings nicht einheitlich benutzt. Vgl. May, »Kompositionsprozess« (wie Anm. 7), S. 117.

sogenannten Skizzenbücher notierte«,¹⁰ jene Notenhefte, die er ab 1886, wenn auch keineswegs konsequent oder systematisch, führte. Eine Skizze kann von wenigen Takten über mehrere Seiten reichen und ist damit für gewöhnlich deutlich umfangreicher als eine Vorskizze.¹¹ Ist ein (größer besetztes) Werk in den Skizzenbüchern vorangeschritten, beginnt Strauss mit dem ›Particell‹. Dabei handelt es sich um die »erste durchgängige Niederschrift des gesamten Werkes in zwei bis drei Notensystemen«¹² – was allerdings Änderungen substanzieller Art, z. B. Hinzufügungen, Streichungen oder Umarbeitungen ganzer Passagen auch in diesem Stadium nicht ausschließt.¹³ Das Particell unterzog Strauss nach Abschluss einer akribischen Vorbereitung für die nachfolgende Anfertigung der Partitur: Er fügte Instrumentationsangaben ein, denen May, da sie nicht durchgehend zu finden sind, die Funktion von Gedächtnisstützen für die spätere Niederschrift zuschreibt.¹⁴ Auch in diesem letzten Schritt kann es noch zu Änderungen kommen, selbst wenn in den Partituren kaum noch Korrekturen zu finden sind. Im Gegensatz zu den anderen Manuskriptsorten hat Strauss seine Partituren am Ende meist datiert.

Manuskriptsorten

Strauss' Handschriften aus der ersten Schaffensdekade lassen sich nicht in vier, sondern in drei Manuskriptsorten gliedern: ›Skizzen‹, ›Orchesterskizzen‹ und

10 Ebd., S. 116. Dies schließt in manchen Fällen die Existenz von losen Skizzenblättern nicht aus.

11 May betont die Problematik, die sich aus einer Differenzierung zwischen Vorskizze und Skizze ergibt, die rein auf der Basis der physischen Beschaffenheit der Quellen erfolgt und Grenzfällen wie etwa längeren notierten Passagen in Librettotyposkripten einerseits oder den zahlreichen verbalen Umschreibungen musikalischer Sachverhalte in den Skizzenbüchern andererseits nicht gerecht wird. Vgl. ebd.

12 Ebd., S. 117.

13 Das erste Particell im Sinne dieser Definition liegt mit q00227 zum *Lied ohne Worte* Es-Dur für Orchester TrV 124 vor, das Trenner auf 1883 datiert. Eine feste Etablierung im Schreibprozess erfährt diese Manuskriptsorte mit dem Particell zur 1. Fassung von *Guntram* TrV 168 von 1892 (RSQV-ID: q13345, Richard-Strauss-Archiv Garmisch-Partenkirchen).

14 May, »Kompositionsprozess« (wie Anm. 7), S. 121f. Wie weit diese Vorbereitungen gehen können, zeigen Dispositionslisten für einzelne Partiturseiten, in denen die Instrumente und die benötigten Systeme aufgelistet sind oder auch Nummerierungen über den Takten, mit denen eine neue Partiturseite oder Akkolade in der Partitur beginnen soll.

›Reinschriften‹. Differenzierungskriterien sind erstens physische Merkmale (Notenpapier, Schreibmittel) und zweitens die Schrifttypen, die sich in den frühen Manuskripten mithilfe der von Ulrich Konrad erarbeiteten Dichotomie recht sauber in Privat- und Normschrift klassifizieren lassen:¹⁵ Die Privatschrift hat einen flüchtigen Schreibcharakter, der sich durch unterschiedlich große Notenköpfe und durch Hälse auszeichnet, die häufig in die falsche Richtung gezogen sind. Die Normschrift hält sich dagegen meist an die gängigen Konventionen des Notenschreibens und ist oft bis in Details (wie etwa der Länge von Crescendogabeln) auf Akkuratessse bedacht. Drittens werden inhaltliche Aspekte wie der Grad der Ausarbeitung, das Ausmaß korrigierender Eingriffe in den Notentext, das Vorhandensein von textinternen Verweisen oder die Anwendung schreibökonomischer Verfahren zur Differenzierung herangezogen. Auf dieser Basis gliedern sich die 118 Handschriften in 52 Skizzen, 21 Orchesterskizzen und 45 Reinschriften, wobei sieben Manuskripte keine eindeutige Zuordnung erlauben. Für 19 Kompositionen liegen Manuskripte in mehr als einer Kategorie vor, allerdings gibt es kein Werk, zu dem Zeugnisse aus allen drei Kompositionsstadien erhalten sind.

Nach einem Blick auf die frühesten Kompositionsversuche werden an den Manuskripten zum Klavierlied *Einkkehr* TrV 3 die Manuskriptsorten Skizze und Reinschrift, die Strauss bei klein besetzten Werken verwendete, betrachtet. Merkmale einer Orchesterskizze, die er für größere Besetzungen in Orchesterwerken und Singspielentwürfen benötigte, folgen am Beispiel der *Ouvertüre E-Dur* TrV 69.

Früheste Versuche

Es überrascht kaum, dass sich jene Manuskripte, die auf Basis der Entwicklung von Strauss' Hand- und Notenschrift und seiner musikalischen Vorbildung als die frühesten Zeugnisse seines Komponierens einzuordnen sind und etwa zwischen 1870 und 1872 entstanden, sich noch keiner Manuskriptsorte eindeutig

15 Die von Ulrich Konrad für die Mozart-Autographen erarbeitete Terminologie, die eine nicht für die Öffentlichkeit bestimmte »Privatschrift«, von der »Normschrift« unterscheidet, die sich in ihrem öffentlichen Charakter explizit an eine*n andere*n Leser*in als den Schreiber selbst richtet, lässt sich (mit allen Grenzfällen, die eine solche Einteilung notgedrungen mit sich bringt) auf die frühen Manuskripte von Richard Strauss anwenden. Vgl. Ulrich Konrad, *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*, Göttingen 1992 (= Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse 3), S. 347ff.

zuordnen lassen.¹⁶ Strauss' Diktum, er habe in der Niederschrift seines *Weihnachtsliedes* TrV 2 die Noten eher gemalt als geschrieben,¹⁷ gilt auch für andere frühe Manuskripte: Entgegen der bisherigen Chronologie zählen neben dem *Weihnachtslied* wohl das *Moderato* TrV 9, die letzten vier Takte von *Herz, mein Herz* TrV 8 sowie eine vierstimmige Abschrift von Haydns *Kaiserhymne* XXVIa:43¹⁸ zu seinen frühesten Niederschriften. Bis auf *Herz, mein Herz* (in Bleistift) sind alle Manuskripte in schwarzer Tinte und auf horizontal etwa mittig durchgeschnittenen Bögen eines ursprünglich zwölfzeiligen Notenpapiers geschrieben.

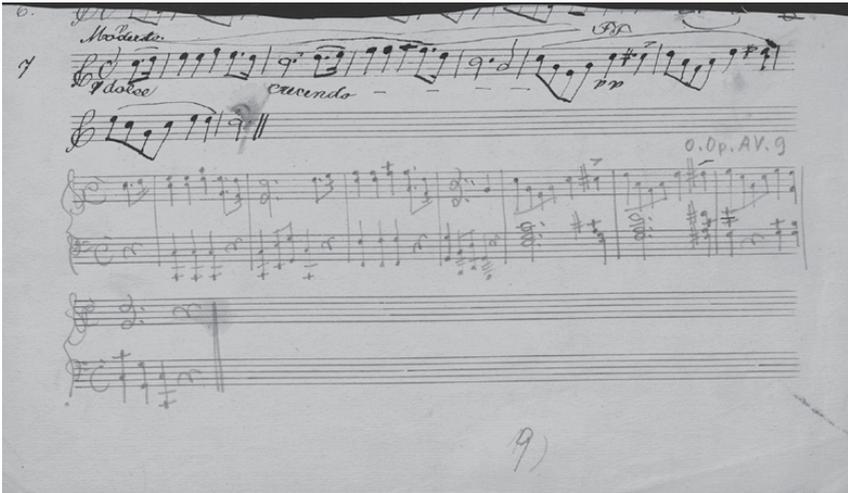


Abb. 1: *Moderato*, RSQV-ID: q00023, Bl. 1^r, Richard-Strauss-Archiv Garmisch-Partenkirchen

-
- 16 Eine Ausnahme bildet die Quelle q00006, ein sehr frühes Tintenmanuskript der *Schneiderpolka* TrV 1 von Richards Hand. Ein Brief an seinen Vater Franz belegt, dass es sich hier um die Abschrift von einer Vorlage handelt: »Ich habe dem Herrn Nibler, dem August, dem Herrn Lehrer und dem Theodor versprochen ihnen meine Polka abzuschreiben habe aber 1 keine Zeit gehabt und 2. habe ich kein gescheides [sic!] Notenblatt.«, Richard Strauss an Franz Strauss, 13. Juni 1872, Sammlung Dr. Dietrich Rauchenberger, Hamburg.
- 17 Vgl. Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, Mainz 2014, S. 204. Das Manuskript des *Weihnachtsliedes* ist im Richard-Strauss-Archiv nicht mehr auffindbar, wurde aber vielfach als Faksimile abgedruckt, so etwa in: Willi Schuh, *Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre. Lebenschronik 1864–1898*, Zürich 1976, S. 33.
- 18 RSQV-ID: q00067, Bl. 6^v, Richard-Strauss-Archiv Garmisch-Partenkirchen.

Die achttaktige Melodie in den oberen beiden Notenzeilen, darunter in der Handschrift von Franz Strauss im Klaviersatz ausgesetzt, lässt einige Schwierigkeiten des Anfängers deutlich erkennen: Neben den orthographischen Problemen, dem nur mit Mühe erkennbaren »a« in »Moder[a]to« und dem fehlenden »s« in »crescendo« wirken auch die Angaben zur Dynamik (*piano*, *pianissimo* und das zur oberen, abgetrennten Melodie Nr. 6 gehörige *fortissimo*) in ihrer Ausführung noch sehr unbeholfen. Auch die durchweg nach links unten gezogenen Notenhäse und die krummen Balkungen der Achtelnoten in Takt 5 bis 7 zeugen von wenig Routine im Notenschreiben. Darüber hinaus ist Takt 4 mit fünf statt vier Vierteln gefüllt und die Anweisungen zu Vortrag und Dynamik widersprechen sich: Das *dolce* will nicht recht zum Marschcharakter der Melodie passen und es erscheint ungewöhnlich, dass das in Takt 2 beginnende und sich bis Takt 5 steigende *crescendo* über den Schluss des Vordersatzes hinaus gehen sollte, um in der Mitte von Takt 5 in ein *pianissimo* zurückzufallen.

Diese Manuskripte sind in der Summe als (sicher vom Vater aufmerksam begleitete) erste kompositorische Gehversuche zu werten. Für die musikalische Entwicklung des jungen Richard Strauss sind sie nicht geringzuschätzen, doch zeigen sie, dass in diesem Stadium von einem geregelten Kompositionsprozess noch keine Rede sein kann.

Skizzen

Wie im späteren Kompositionsprozess kann eine Skizze auch in den frühen Manuskripten von wenigen Melodietakten bis hin zum vollständigen Rohentwurf reichen, wenngleich Letzteres nur bei kürzeren Werken, z. B. Liedern, der Fall ist. Die Skizzen sind fast immer auf losen Einzelblättern mit zehn, zwölf oder 16 Notenzeilen und überwiegend in Bleistift, in Ausnahmefällen auch in schwarzer Tinte geschrieben¹⁹ und in Strauss' Privatschrift verfasst.²⁰ In der Regel beschränkt sich der Komponist auf ein Klaviersystem, lediglich bei Liedern und Singspielentwürfen fügt er weitere Systeme für die Gesangstimmen hinzu. Während häufig ein Werktitel am oberen Rand der ersten Seite zu finden ist, fehlen meist andere Paratexte wie Komponistename, Datierung, Opuszahl oder Widmung. Auch die Fixierung musikalischer Grundparameter wie Tempo

19 Z. B. die Tintenskizze zum frühen Lied *Waldconcert* TrV 5, RSQV-ID: q00019, Richard-Strauss-Archiv Garmisch-Partenkirchen.

20 Zu den Charakteristika von Strauss' Privatschrift vgl. die entsprechenden Ausführungen zum Skizzenmanuskript von *Einkehr* TrV 3 (q00016) unten, S. 25.

und Dynamik bleiben die Ausnahme. Ebenso fehlen fast durchgängig Vortrags- oder Phrasierungsangaben.

Ein zentrales Merkmal der Skizzen sind Strauss' zahlreiche Eingriffe in den Notentext. Sie qualifizieren diese eindeutig als Arbeitsmanuskripte und erweisen sich damit in Fragen seines Kompositionsprozesses als ergiebig. Zu solchen Eingriffen gehören Radierungen, Streichungen oder Korrekturen von einzelnen Noten oder Akzidenzien bis hin zu ganzen Passagen, aber auch Verweise und verbale Anmerkungen. Einige dieser Merkmale weist auch die Skizze zum Klavierlied *Einkehr* TrV 3 auf:²¹

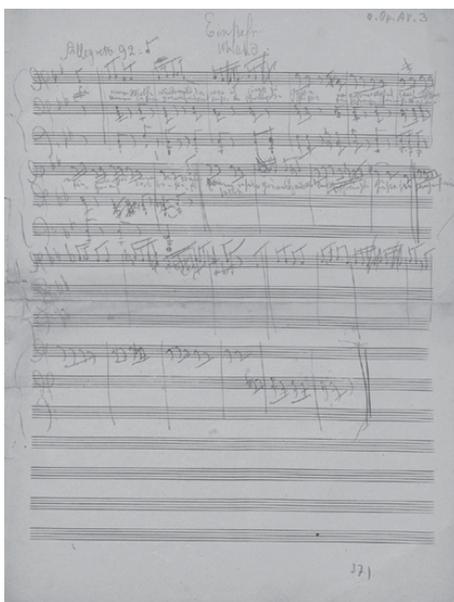


Abb. 2: Bleistiftskizze zu *Einkehr* TrV 3, RSQV-ID: q00016, Bl. 1^r, Richard-Strauss-Archiv Garmisch-Partenkirchen

²¹ Eine Bemerkung zur Datierung des Liedes: Es wird im Trenner-Verzeichnis als TrV 3 gelistet und auf den 21. August 1871 datiert. Die Jahreszahl übernimmt Trenner aus dem früheren Asow-Verzeichnis (Erich Müller von Asow, *Richard Strauss. Thematisches Verzeichnis*, Band 3, nach dem Tode des Verfassers vollendet und hg. von Alfons Ott und Franz Trenner, Wien 1974, S. 1121). Asow wiederum scheint sich auf das früheste Werkverzeichnis im Anhang der Strauss-Biographie von dessen Schulkameraden zu beziehen (Max Steinitzer, *Richard Strauss*, Berlin und Leipzig

Sie ist in Bleistift auf sechzehnzeiligem braunem Notenpapier geschrieben, das mittig eine horizontale Knickspur aufweist.²² Wie die meisten anderen Liedskizzen enthält sie unter dem Titel auch den Namen des Textdichters Ludwig Uhland, außerdem eine Tempoangabe (*Allegretto*) und sogar, wenn auch in der falschen Reihenfolge, eine Metronomangabe (»92 = [Achtel]«). Die Skizze umfasst vier Akkoladen à drei Systeme (Gesangstimme und Klavier), doch sind nur in den ersten acht Takten alle Stimmen ausgeführt. Ab Takt 9 ist allein die Melodie der Gesangstimme (ab Takt 14 ohne Text) weiterskizziert. Nach deren Ende folgen zwei Takte in der rechten Hand des Klaviers (Takt 25/26). Eine Angabe des zugrundeliegenden 2/4-Takts fehlt und die B-Dur-Verzeichnung ist in einigen Notensystemen nicht akkurat gesetzt: So finden sich z. B. die »b« in der linken Hand des zweiten Notensystems hinter dem Bassschlüssel auf der Linie von *b* und im Zwischenraum von *g*¹ (nicht, wie es korrekt wäre, im Zwischenraum von *es*¹).²³ Solche fehlerhaften Verzeichnungen sind keineswegs untypisch für Strauss' Skizzen (und auch Orchesterskizzen) und finden sich bis in die 1880er Jahre. Die Bassschlüssel, wenn auch immer über die oberste und unterste Linie der betreffenden Notenzeilen hinaus geschwungen, sind doch eindeutig als solche zu erkennen. Die Violinschlüssel dagegen sind als zwei von links unten begonnene aneinandergehängte ovale Schlaufen weit von ihrem normalen

1911, S. 178), der ohne jeden Beleg 1871 als Entstehungsjahr angibt. Den 21. August dürfte Asow aus der Widmung des Liedes herleiten, das Strauss seiner Tante zum Namenstag dediziert. – Diese Datierung erscheint aufgrund mehrerer Faktoren sehr unwahrscheinlich: Erstens sind Strauss' Hand- und Notenschrift in der Skizze wie in der Reinschrift schon wesentlich weiter entwickelt als in Vergleichsdokumenten aus den Jahren 1871 und 1872. Darüber hinaus weist die weiter unten behandelte Reinschrift bis in kleinste Details eine Vielzahl von Gemeinsamkeiten mit einer Reihe anderer und teilweise von Strauss datierter Reinschriften auf, die eine Entstehung nicht vor November 1874, möglicherweise sogar noch später, nahelegt. Auch technisch ist dieses Lied wesentlich avancierter als die Kompositionen aus den Jahren 1870 bis 72.

- 22 Die Angabe »o. op. AV. 3« in der rechten oberen Ecke in violetterem Buntstift ist die Nummer, unter der *Einkehr* im Asow-Verzeichnis gelistet ist. Sie muss nach 1974, dem Erscheinungsjahr des dritten Bandes (möglicherweise von Strauss' Schwiegertochter Alice, die das Archiv bis zu ihrem Tod 1991 verwaltete) hinzugefügt worden sein. Auch die Zahl »37.« am unteren rechten Rand stammt wahrscheinlich nicht von Strauss, sondern ist Teil einer früheren Nummerierung der Skizzenmanuskripte von fremder Hand.
- 23 Zahlreiche Reinschriften belegen, dass Strauss um 1874 problemlos in der Lage war, die Generalvorzeichnung richtig zu setzen.

Erscheinungsbild entfernt. Diese recht spezielle Ausführung findet sich häufig in Strauss' Skizzen (seltener auch in Orchesterskizzen) und ist ebenfalls bis in die 1880er Jahre hinein nachweisbar.²⁴

Insgesamt scheint Strauss hier kaum auf Sauberkeit bedacht, auch wenn der Notentext des Manuskripts durchweg leserlich ist. Neben dem Verzicht auf die Klavierbegleitung und die Textierung zeugen auch die offenbar eilig gesetzten Schlüssel und Generalvorzeichnungen sowie die teils krummen Taktstriche und die oftmals weit über die zu verbindenden Notenhälse hinausgehenden Balken, die allesamt von links unten nach rechts oben gezogen sind, dass es Strauss offenbar darauf ankam, seine musikalischen Einfälle möglichst rasch zu Papier zu bringen. Ein weiteres Indiz dafür ist die Erweiterung des Schreibraums am rechten Rand des zweiten Notensystems, die ebenfalls in vielen Skizzen zu finden ist: Hier schreibt Strauss in der Gesangstimme zwei Noten und einen Teil des Liedtextes über das Ende der Notenzeile hinaus.

Dass seine musikalische Konzeption bereits das Lied in seiner gesamten Anlage umfasst, belegen die Doppelstriche hinter Takt 8 und 16 und der Schlussstrich nach Takt 26. (Der Doppelstrich in Takt 12 scheint dagegen nur einen Viertakter zu markieren.) Den Takten 1 bis 8 sind die Texte der ersten und dritten Gedichtstrophe unterlegt. In Takt 9 bis 16 wiederholt Strauss den Beginn der dritten Gedichtstrophe, bricht die Textierung aber am Ende des zweiten Systems ab: Offenbar wurde er sich hier bewusst, dass er die dritte anstelle der zweiten Strophe notiert hatte.²⁵ Nach Takt 16 folgt eine nur wenig variierte und nicht textierte Wiederholung der ersten acht Takte, der sich ein zweitaktiges, nur für die rechte Hand notiertes Nachspiel anschließt.

Reinschriften

Im Gegensatz zu den Skizzen (und den meisten Orchesterskizzen) ist dem Notentext der Reinschriften häufig ein Titelblatt vorangestellt, das, meist ebenfalls auf Notenpapier geschrieben, in allen Fällen den Titel der Komposition und den Namen des Komponisten oder dessen Kürzel »R. St.« bzw. »R. Str.« enthält. Hinzu kommen gelegentlich eine Widmung und ein damit einhergehender

24 Möglicherweise hat sich Richard Strauss diese Form des Violinschlüssels in den Skizzenmanuskripten seines Vaters abgeschaut: Zwischen beiden besteht große Ähnlichkeit.

25 Diese Verwechslung mag daher rühren, dass sowohl die zweite als auch die dritte Gedichtstrophe auf dem Wort »Es« beginnen (2. Strophe: »Es war der gute Apfelbaum [...]«, 3. Strophe: »Es kamen in sein grünes Haus [...]«).

Widmungsanlass, eine Opuszahl²⁶ oder eine Datierung von unterschiedlicher Genauigkeit: Während bei kürzeren Instrumentalstücken oder Liedern, deren Reinschrift schnell zu Papier gebracht werden konnte, mitunter taggenaue Datierungen verzeichnet sind, finden sich auf den Titelblättern längerer Werke entweder eine Jahreszahl, eine Kombination aus Monat und Jahr, aus Jahreszeit und Jahr oder ein Kompositionszeitraum, bei dem nicht immer genau zu eruieren ist, ob er die gesamte Zeit der Komposition oder nur den Zeitraum für die Anfertigung der Reinschrift meint. Bis Anfang 1878 ist die Datierung auf der ersten, seither auf der letzten Notenseite oder am Ende einzelner Sätze zu finden. Bei den Deckblättern der Lieder wird unter dem Titel in der Regel auch der Name des Textdichters genannt:

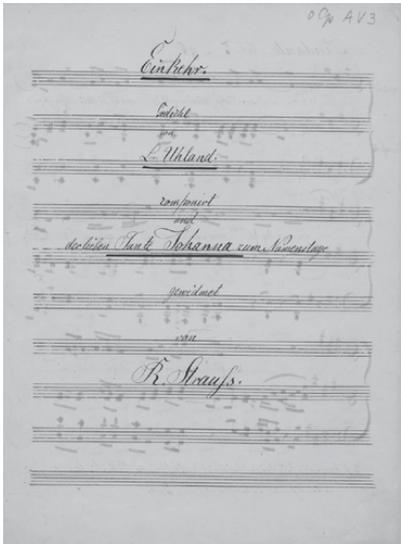


Abb. 3 und 4: Titelblatt und 1. Notenseite der Tintenreinschrift zu *Einkehr* TrV 3, RSQV-ID: q00015, Bl. 1^r und v, Richard-Strauss-Archiv Garmisch-Partenkirchen

26 Schon sehr früh beginnt Strauss damit, seine Kompositionen mit Opuszahlen zu versehen, die er allerdings vielfach verwirft, um von neuem zu beginnen. Einige Manuskripte enthalten zwei, eines sogar drei Opuszahlen. Die endgültige Zählung beginnt, wie eingangs erwähnt, 1881 mit den Drucken des *Festmarschs* op. 1 und des *Quartetts* op. 2.

Die gerade, gleichmäßige und auf Sauberkeit bedachte Handschrift ist, genau wie die Notenschrift der folgenden Seiten, als Strauss' Normschrift zu identifizieren. Auch wenn in der oberen Hälfte des beschriebenen Teils die Worte der einzelnen Zeilen nicht genau untereinanderstehen, ist Strauss' Bemühen um ein symmetrisches Erscheinungsbild des Blattes augenfällig. Darüber hinaus sind der Titel und die Namen von Textdichter und Widmungsträgerin (wohl unter Zuhilfenahme eines Lineals) unterstrichen. Statt auf 16-zeiligem Notenpapier wie die Skizze ist die Reinschrift von *Einkehr* auf zehnzeiligem Notenpapier notiert, wohl weil die größeren Abstände zwischen den Systemen das problemlose Notieren von Liedtext und Dynamikangaben zwischen den Notenzeilen erlauben und Strauss genug Platz für die teilweise systemübergreifenden Phrasierungsbögen lassen.

Generell verwendete Strauss für die Reinschriften klein besetzter Werke zehn- oder zwölf-, für Klavierwerke maximal 14-zeiliges Notenpapier. Dabei griff er auf Papier mit vorgedruckten Klaviersystemen oder mit Systemen für eine Gesangstimme und Klavier zurück. Das Schreibmittel der Reinschriften ist meistens schwarze, in wenigen Fällen auch braune Tinte.²⁷ In der in Abb. 3 und 4 abgebildeten Reinschrift fällt dazu eine sehr breite Feder auf.

Über dem Notentext stehen die von seiner Hand stammende Tempoangabe *Andante* mit einem verschnörkeltem »A« und die Metronomzahl [Achtel] = 96, die offenbar von fremder Hand hinzugefügt ist – möglicherweise von Franz Strauss, von dem auch auf den folgenden Seiten kleine Eingriffe im Notentext zu finden sind. Den Notenzeilen des ersten Systems sind, ebenfalls von Richard Strauss, die Besetzungsangaben »Singstimme« und »Pianoforte« in lateinischer Schrift vorangestellt. Der gestauchte, aber durchweg leserliche Liedtext ist dagegen in deutscher Kurrentschrift geschrieben, die Korrektur im Text zu Takt 7, wo das Wort »grünem« gestrichen und darunter durch »langem« ersetzt wird, ist dem Vater zuzuordnen. Dass Richard Strauss bei der Anfertigung der Reinschrift auf besondere Sorgfalt bedacht war, zeigen auch die mit Bleistift gezogenen Führlinien, die den geraden Verlauf der Tempo- und Besetzungsangaben wie des Liedtexts gewährleisten. Violin- und Bassschlüssel sind sauber ausgeschrieben, die Kreuze der Generalvorzeichnung am richtigen Platz, auch alle Noten sind einwandfrei lesbar.

27 Die Bleistifteintragungen im Manuskript stammen zwar möglicherweise von Strauss selbst, haben aber nichts mit dem Kompositionsprozess zu tun: *Einkehr* wurde in einem Richard-Strauss-Sonderheft von *Die Musik* am 15. Januar 1905 gedruckt und es ist wahrscheinlich, dass die Eintragungen (Balkungen usw.) erst im Zusammenhang dieser Publikation vorgenommen wurden. Eine zeitgenössische Abschrift des Liedes (RSQV-ID: q14077, Bl. 1^v-2^r, Richard-Strauss-Archiv Garmisch-Partenkirchen) enthält ebenfalls entsprechende Bleistifteintragungen.

Im Gegensatz zur Skizze enthält die Reinschrift auch Angaben zu Dynamik und Phrasierung. Weiter fällt auf, wie akkurat Strauss die Takte und die Zählzeiten untereinander stellt. Von den nachträglichen Bleistifteintragungen und den minimalen Eingriffen seines Vaters abgesehen sind von Strauss' Hand in dieser wie in den meisten anderen Reinschriften keine weiteren Korrekturen vorhanden.

Von der Skizze zur Reinschrift

Beim Vergleich der Skizze und Reinschrift von *Einkehr* frappieren einige durchaus tiefgreifende Änderungen, die Strauss in der Reinschrift vornimmt, ohne sie zuvor in der Skizze vermerkt zu haben. Während die Skizze in B-Dur notiert ist, steht die Reinschrift einen Halbton tiefer in A-Dur, eine Änderung, die möglicherweise auf führungspraktischen Bedingungen geschuldet war: Strauss' Tante Johanna Pschorr, der das Lied gewidmet ist und die manche der frühen Lieder bei den sonntäglichen Hausmusiken im Familienkreis vortrug, könnte ihn um die Transposition gebeten haben.²⁸ Auch das Tempo ist leicht modifiziert und von *Allegretto* [Achtel = 92] in der Skizze auf *Andante* [Achtel = 96] in der Reinschrift geändert. In der Skizze schließen die jeweils achttaktigen Melodieabschnitte unmittelbar aneinander an. Nur nach dem letzten Abschnitt folgt, wie erwähnt, ein kurzes Nachspiel. In der Reinschrift hingegen sind nach den ersten wie auch den zweiten acht Takten zweitaktige Zwischen- bzw. Nachspiele eingefügt (Takt 9/10 bzw. Takt 19/20), die letzte Strophe (Takt 21–28) hat dagegen kein Nachspiel.²⁹ In der Skizze hat Strauss die drei Achtakter nach dem Schema A–B–A' konzipiert: Der dritte beginnt wie der erste, doch statt wie dieser in die Dominante zu modulieren, verbleibt die Musik in der Tonika. In der Reinschrift hingegen lautet das Formschema A–B–B: Der letzte Achtakter ist eine nahezu wörtliche Wiederholung des zweiten.

Einblicke in einige Details von Strauss' Arbeitsweise liefert eine vergleichende Betrachtung der Gesangsmelodie in den Takten 1 bis 8. Nach dem unveränderten Quartsprung des Auftakts und den jeweils wiederholten Achtelnoten in Takt 1 mit einem kleinen Sekundschrift abwärts nimmt Strauss erste Änderungen in Takt 2 vor, über dessen Beginn in der Skizze ein Fragezeichen vermerkt war, das

28 Vgl. zu den Hausmusiken der Familie Pschorr: Johanna Rauchenberger-Strauss, »Jugenderinnerungen«, in: *Richard Strauss Jahrbuch* 1959/60, S. 7–30.

29 Bis auf marginale Änderungen entspricht der Notentext der Reinschrift den gedruckten Versionen des Liedes in: Richard Strauss, *Lieder. Gesamtausgabe*, Band 3, hg. von Franz Trenner, London 1968, S. 222f., und Richard Strauss, *Nachlese. Lieder aus der Jugendzeit und verstreute Lieder aus den späten Jahren*, hg. von Willi Schuh, London und Bonn 1968, S. 4f.

später gestrichen wurde. Die Intervallstruktur stimmt in Skizze und Reinschrift überein, doch wird die in der Skizze wiederholte Kombination aus einer punktierten Achtel- und einer Sechzehntelnote in der Reinschrift bei der Wiederholung zu zwei geraden Achteln geglättet. Offenbar fungieren die in der Skizze vermerkten Fragezeichen als Gedächtnisstützen. Zwar bleibt fraglich, ob Strauss diese während der Niederschrift der Skizze oder in einem nachfolgenden Korrekturdurchgang setzte. In jedem Fall markiert er damit aber ein Problem, das er augenscheinlich nicht unmittelbar zu beheben weiß.

Ein nächster Eingriff findet sich in Takt 3. Von den zunächst notierten zwei Sechzehntelgruppen ($b^1 a^1 g^1 a^1$ und $c^2 b^1 a^1 b^1$) streicht Strauss die jeweils letzten beiden Noten, sodass vier Sechzehntel $b^1 a^1$ und $c^2 b^1$ übrig bleiben, die dann in der Reinschrift zu Achteln gedehnt werden (transponiert: $a^1 gis^1 h^1 a^1$). Der Achtelvorhalt d^2 zum Halbschluss auf F-Dur am Beginn von Takt 4 der Skizze ist in der Reinschrift auf eine Viertelnote verlängert (Halbschluss jetzt in E-Dur). Am Auftakt zu Takt 5 ersetzt Strauss in der Skizze eine ursprünglich notierte Achtelnote d^2 durch g^1 und damit einen einfachen Sekundschritt durch einen Sextsprung $g^1 - es^2$, der auch in der Reinschrift (jetzt $fis^1 - d^2$) beibehalten wird.

Wie der weitere Verlauf zeigt, müssen Änderungen in der Reinschrift nicht unbedingt aus Korrekturen in der Skizze hervorgehen. In Takt 7 verändert Strauss die acht Sechzehntelnoten der Skizze, die zu vier Zweiergruppen zusammengefasst sind, in der Reinschrift zu einer wiederholten Folge aus einer Achtel- und zwei Sechzehntelnoten, wodurch auf den vollen Zählzeiten Ruhepunkte entstehen. Außerdem verstärkt er in der Reinschrift die sinkende Tendenz der Melodielinie, indem er die in der Skizze notierten Aufschwünge zu Beginn und in der Taktmitte durch einen Beginn auf dem Hochtönen e^2 ersetzt und so planvoll auf den Ruhepunkt und den Halbschluss in Takt 8 hinleitet.

Zwischenstadium Orchesterskizze

Genügt Strauss bei der Verfertigung von Liedern und Kompositionen kleiner Besetzung zum Ausarbeiten eine Skizze, auf deren Basis er die Reinschrift erstellt, so nutzt er zu orchestral besetzten Werken ab ca. 1874³⁰ einen zwischengeschalteten Produktionsschritt, die Orchesterskizze. Dabei handelt es sich um die Erweiterung einer Skizze vom Klaviersystem auf alle Orchesterstimmen³¹ und zugleich,

30 Die ersten Orchesterskizzen liegen zur *Ouvertüre zum Singspiel »Hochlands Treue«* TrV 17 vor; RSQV-ID: q00036, Richard-Strauss-Archiv Garmisch-Partenkirchen.

31 In drei frühen, unvollständigen Skizzenmanuskripten, die im Klaviersatz verfasst sind (q00107 und q00108 zu *Andante cantabile* D-Dur TrV 55 und *Andante* B-Dur TrV 56 sowie q00115 zu *Lila* TrV 61) finden sich vereinzelte, offenbar nachträglich von Strauss

nachdem Strauss, ähnlich wie in den Skizzen, weitere Korrekturen und Umarbeitungen vorgenommen hat, um die Vorlage für die Anfertigung der Reinschrift, die bei den Orchesterwerken einer Partitur entspricht. Je nach Besetzung auf 14-, 16- oder 18-zeiligem Notenpapier und meist in Bleistift geschrieben, ist die Orchesterskizze in Strauss' Privatschrift verfasst. Dabei wechseln zuweilen innerhalb eines Manuskripts Passagen, in denen alle Instrumentenstimmen durchgängig aufgeschrieben sind, mit solchen, in denen nur die aktuell spielenden Stimmen notiert sind. Im Gegensatz zu den Skizzen sind in den Orchesterskizzen neben einer Überschrift auch Strauss' Name und eine Datierung vorhanden, allerdings nicht wie in den Reinschriften auf einem Titelblatt, sondern am oberen Rand der ersten Seite.

Einige weitere Charakteristika dieser Manuskriptsorte zeigt eine Seite aus Strauss' Orchesterskizze zur *Ouvertüre E-Dur* TrV 69 von 1878:

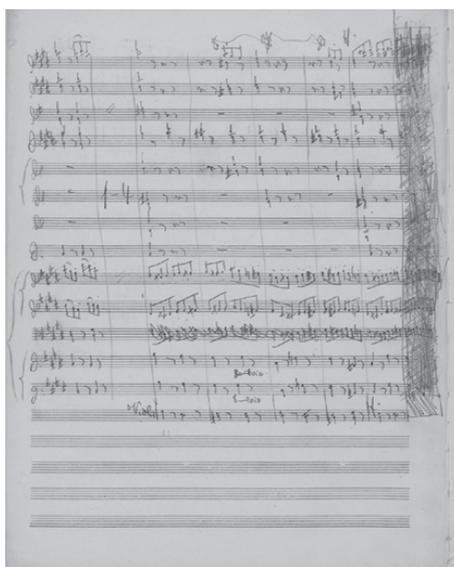


Abb. 5: Orchesterskizze zur *Ouvertüre E-Dur* TrV 69, RSQV-ID: q00129, Bl. 8^v, Richard-Strauss-Archiv Garmisch-Partenkirchen

eingefügte Instrumentationsangaben. Diese können zwar durchaus als Belege für sein planvolles Vorgehen bei der Überführung des Werkes vom Klaviersatz in eine größere Besetzung betrachtet werden, qualifizieren diese Manuskripte aber nicht zu durchgearbeiteten Particellen in dem von May beschriebenen Sinn (vgl. S. 19, Fußnote 7).

Strauss' Notenschrift in der Orchesterskizze ist deutlich akkurater als in den Skizzen: Ziel ist hier nicht mehr das schnelle Fixieren eines Einfalls, sondern vielmehr die Ausformung bereits entworfenen Materials für die Orchesterstimmen. Im Violin- und Bassschlüssel bestehen, obschon beide kleiner gehalten und (außer in der Kontrabassstimme) nicht mehr weit über die äußeren Notenlinien eines Systems hinaus geschwungen sind, noch immer deutliche Ähnlichkeiten mit den Skizzen. Allerdings ist in den Schlüsseln der Hornstimmen mit ihrer Verkleinerung der zweiten ›Schlaufe‹ eine Annäherung die Gestalt des bekannten Violinschlüssels erkennbar.

Auch die Orchesterskizzen sind von Korrekturen durchzogen. Markieren die Tilgungen und Verbesserungen falscher Noten und Akzidenzien im dritten bis fünften Takt in den Stimmen von Fagott und Hörnern Korrekturen inhaltlicher Fehler, so merzt Strauss mit den Radierungen fehlerhaft gesetzter Pausenzeichen im vierten Takt eher Flüchtighkeitsfehler aus. Eine weitere (ebenfalls schon in einigen Skizzen zu findende) Schreibgewohnheit ist die lückenlose Streichung, ja Schwärzung kompletter Passagen, wie des letzten Taktes auf der abgebildeten Seite, der zuvor – als eine Erweiterung des Schreibraums wie in den Skizzen – über den rechten Rand der Notenlinie hinaus angefügt worden ist. Die ab dem dritten Takt unter der Kontrabassstimme hinzugefügte alternative Bratschenstimme stellt ebenfalls eine Erweiterung der Akkolade dar, die ab dieser Stelle die oben gestrichene Stimme ersetzt: Strauss tauscht für die Bratschen die Verdoppelung der Violinen durch begleitende Viertel aus, die denen der Violoncelli und Bässe entsprechen.

Die immer noch zahlreichen Änderungen und Korrekturen in den Orchesterskizzen sind in der Regel von nicht mehr so basaler Art wie z. B. die Änderungen der Gesangsstimme in der Skizze zu *Einkehr*. Im Vordergrund stehen jetzt eher Fragen der Besetzung und der richtigen Stimmverteilung. Im Gegensatz zu den Skizzen enthalten die Orchesterskizzen Dynamik- und Phrasierungsangaben (vgl. das *fortissimo* im siebten Takt, die Bögen in den Violinen und der Flöte im ersten oder die durchgehenden Staccatopunkte in der ersten und am Beginn der zweiten Violine ab dem dritten Takt).

Darüber hinaus liefert das abgebildete Blatt ein auch für diese Manuskript-sorte charakteristisches Beispiel für ein von Strauss häufig verwendetes schreib-ökonomisches Verfahren:³² Taktgruppen, die im Verlauf des Werkes an anderer

32 Das früheste Zeugnis dieser Technik liegt bereits in einer Bleistiftskizze zur *Panzenburg-Polka* TrV 11 (RSQV-ID: q00027, Richard-Strauss-Archiv Garmisch-Partenkirchen)

Stelle notengetreu wiederholt werden sollen, nummeriert er am oberen (und in manchen Manuskripten zusätzlich am unteren) Rand einer Akkolade mit einer Zahl pro Takt fortlaufend durch, wie an den nachträglich wieder gestrichenen Zahlen »6«, »7« und »8« über dem vierten bis sechsten Takt zu erkennen ist. Der zweite, leere Takt auf der Seite, in dem lediglich die Zahlen »1–4« vermerkt sind, zeigt das Resultat eines solchen Verfahrens: Hier sind in der Anfertigung der Reinschrift vier bereits auf einer vorherigen Seite nummerierte Takte einzufügen. Die kleine, schwer lesbare Bleistiftzahl »81« unterhalb des dritten Taktes indiziert eine durchgehende Taktzählung der gesamten Orchesterskizze, die die einzufügenden Takte (»1–4«) mit einbezieht.

Solche schreibökonomischen Verfahren adressiert Strauss nicht nur an sich selbst: In einigen Fällen wurden die Orchesterskizzen mit solcherlei Notaten an Kopisten weitergegeben.³³

Abschriften

Abschließend sei kurz die letzte Manuskriptsorte zu den frühesten Werken gestreift, die zwar nicht von Strauss' Hand stammt, aber für die heute bekannte Gestalt einiger Kompositionen von großer Bedeutung ist: die Abschriften. Bis zum Frühjahr 1881 liegen insgesamt 15 Abschriften von Klavier-, Kammer- und Orchesterkompositionen vor, sieben von Franz Strauss, drei von professionellen Kopisten und fünf wohl von anderen Familienmitgliedern.

Dass der Vater Abschriften von Partituren seines Sohnes anfertigte, war wohl der Tatsache geschuldet, dass er dessen Kompositionen in Proben seiner Liebhaberorchester ›Harbni‹ und ›Wilde Gung'l‹ durchspielen ließ und teilweise, wie oben erwähnt, auch öffentlich aufführte. In seiner vergleichenden Untersuchung zu Richard Strauss' Manuskripten und Franz Strauss' Abschrift zum *Festmarsch D-Dur* TrV 135 weist Scott Warfield eine Vielzahl von stillschweigenden

vor, die um 1874 entstanden sein dürfte, ist im Wesentlichen aber in den Orchesterskizzen zu finden.

33 Das gilt nicht für die *Ouvertüre E-Dur*, zu der allein die Orchesterskizze, nicht aber eine Kopistenabschrift vorliegt. Im Übrigen zeichnen sich solche Orchesterskizzen, die nachweislich an einen Kopisten gegeben wurden, durch größere orthographische Sorgfalt in der Niederschrift und auch in den Korrekturen aus, als diejenigen, die entweder von Strauss selbst oder überhaupt nicht ins Reine geschrieben wurden.

Änderungen des Vaters nach, die für die Abschriften früherer Werke noch zu überprüfen sind.³⁴

Anhand von Materialien zu den Hausmusiken der Pschorr-Familie im Richard-Strauss-Archiv lässt sich zeigen, dass die Familie nicht nur für Abschriften von Strauss' Werken, sondern auch für kleine Kompositionen anderer Familienmitglieder professionelle Kopisten beauftragte, deren Identität zum Teil ermittelt werden konnte. Offenbar wurde großer Wert auf den Besitz von repräsentativen Abschriften gelegt. Die weniger professionellen Abschriften von Strauss' Kompositionen, die wohl von Familienmitgliedern gefertigt wurden, dürften lediglich der Verbreitung im Familienkreis gedient haben oder waren konkret für Aufführungen bestimmt.

Zwar sind für die frühen Kompositionen von Richard Strauss keinerlei Dokumente erhalten, die als ›Vorskizzen‹ zu qualifizieren wären. Das schließt aber keineswegs aus, dass es solche gegeben hat. Nach offenbar vom Vater begleiteten ersten Gehversuchen bildet sich recht früh, um 1874, eine Folge von zwei bzw. drei Arbeitsschritten mit entsprechenden Manuskriptsorten im Kompositionsprozess heraus, mit denen Strauss seine Arbeitsweise systematisierte und die teilweise schon die für die späteren Jahre nachgewiesenen Stadien erkennen lassen. Vor diesem Hintergrund erscheint die Behauptung Willi Schuhs, nach der Strauss' »streng kontrollierte[s] und bewußter durchgearbeitete[s] Komponieren« erst »etwa im Herbst 1878 mit dem Übertritt aus der Lateinschule in die Gymnasialabteilung ein[gesezt]«³⁵ habe, kaum mehr haltbar.

Schon in den frühen Jahren findet ein beachtlicher Teil der kompositorischen Arbeit in den Skizzen statt. Nach dem ersten Festhalten musikalischer Gedanken wie im Skizzenmanuskript zu *Einkehr* (ein Schritt, der, wenn auch in geringem Umfang, in späteren Jahren häufig in den Vorskizzen zu finden ist), arbeitet Strauss diese so weit aus, dass er im Anschluss für Werke kleinerer Besetzung direkt an die Anfertigung der Reinschrift gehen kann. Zu Werken größerer Besetzungen benötigt er dagegen den Zwischenschritt der Orchesterskizze, in die er das zuvor Erarbeitete auf die Orchesterbesetzung überträgt, um die Musik dort weiter auszuformen. Dieses Arbeitsstadium scheint Strauss später

34 Scott Warfield, »The Autograph of Strauss' s Festmarsch«, in: *Richard Strauss-Blätter. Neue Folge* 28 (1992), S. 60–81. Eine solche Überprüfung findet im Rahmen der Dissertation statt.

35 Schuh, *Strauss* (wie Anm. 17), S. 59.

als unökonomisch angesehen und zugunsten des Particells aufgegeben zu haben. Hier konnte er auf wenigen Systemen (und dadurch mit wesentlich geringerem Schreibaufwand) die Niederschrift der Partitur planen. Während Strauss die Partitur, in der das Werk in seine letztgültige Gestalt überführt wurde, in seinen Jugendjahren häufig durch Kopisten erstellen ließ, vollendete er sie und damit den gesamten Schreibprozess eines Werkes später immer bis zur Datierung nach der letzten Akkolade selbst.

Birger Petersen

Rheinbergers Skizzen. Neue (Be-)Funde zur Orgelmusik

Die Auseinandersetzung mit Skizzenmaterial ist mehrheitlich Inhalt und Aufgabe der Musikwissenschaft im Kontext von Editionen – also notwendigerweise in Zusammenhang mit Werkgenese oder Fragen von Lesarten. Eine Hineinnahme der Erarbeitung von Skizzen in eine analytische Arbeit ist vergleichsweise selten; dabei kann eine Untersuchung von Skizzen, etwa im Zuge des Vergleichs von vollendeten Kompositionen mit verworfenen Fassungen bei größerem Detailreichtum wesentliche kompositorische Kategorien und Ideen, vor allem aber ästhetische Entscheidungen auf unterschiedlichen Ebenen offenlegen.¹

Im Folgenden sollen zunächst Rheinbergers Orgelsonate Nr. 2 As-Dur op. 65, die sogenannte »Fantasie-Sonate«, und die Orgelsonate Nr. 4 a-Moll op. 98 unter Heranziehung des Skizzenmaterials näher betrachtet werden. Beiden Sonaten ist eine insgesamt günstige, weil sehr materialreiche Quellenlage gemein, wobei eine erstaunliche Vernachlässigung des Skizzenmaterials bei der Edition im Rahmen der Gesamtausgabe zu bemerken ist. Darüber hinaus ist der Rolle, die die Hand Franziska Rheinbergers im Kompositions- und Bearbeitungsprozess offenkundig gespielt hat, ein besonderes Augenmerk zu schenken. Schließlich möchte ich auf eine bislang unbekannte Quelle zur letzten Orgelsonate Rheinbergers, der Sonate Nr. 20 F-Dur op. 196 »Zur Friedensfeier« hinweisen.

1. Zur Sonate As-Dur op. 65

Die von Rheinberger »Fantasie-Sonate« genannte zweite Orgelsonate As-Dur op. 65 entstand im Juli 1871, also nach einer mehr als zweijährigen Gattungspause und im Kontext der großen Requiem-Vertonung op. 60. Zu dieser Sonate stellt Martin Weyer im Kritischen Bericht der Gesamtausgabe lapidar fest, dass das Autograph »fragmentarisch erhalten«² sei. »Unter den Skizzen fanden sich auf sechs Blättern

1 Vgl. dazu Ullrich Scheideler, Felix Wörner und Kilian Sprau, »Editorial«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 14/2 (2017), <<https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/951.aspx>> (Abruf: 27. Januar 2019).

2 Martin Weyer, »Kritischer Bericht«, in: Josef Gabriel Rheinberger, *Orgelsonaten I*, hg. von Martin Weyer, Stuttgart 1990 (= GA 38), S. 202–268, hier: S. 202.

die Takte 1–161 des ersten Satzes in kalligraphischer Reinschrift. Sie stimmen einschließlich der Metronomangaben und der Registervorschrift mit E überein.«³ Tatsächlich befinden sich die Skizzen zur Sonate in der Skizzenmappe 4;⁴ ein Vermerk am Ende datiert sie auf den 7. Juli 1871. In der Handschrift Franziska Rheinbergers hat sich darüber hinaus eine Reinschrift der Takte 1–158 des ersten Satzes erhalten.⁵

Die zweite Orgelsonate ist die erste, zu der auch ein Arrangement für Klavier zu vier Händen entstand. Franziska Rheinberger notierte unter dem 21. November 1872 in ihrem Tagebuch: »Curt macht gegenwärtig das 4-händige Arrangement seines Requiems und ich das Arrangement seiner Orgelsonate.«⁶ Als Sekundärquelle gibt auch Weyer ein Arrangement aus der Feder Franziska Rheinbergers an: »Außerdem liegt die ganze Sonate als ›Fanny's Skizze zum vierhändigen Arrangement der Orgelphantasie comp. von Josef Rheinberger‹ auf 14 Blättern vor. Hier sind zahlreiche Korrekturen der Stimmverteilung angebracht worden.«⁷

An dieser Stelle ist grundsätzlich die Taxonomie der Gesamtausgaben-Bände der Orgelwerke zu hinterfragen: Der im Vergleich zu den Bänden 38 und 39 hinsichtlich der Provenienz der präsentierten Kompositionen uneinheitliche Supplementband 3 der Rheinberger-Gesamtausgabe (GA)⁸ unterscheidet in

A	Autograph(en)
AB	Abschrift
E	Erstdruck(e)
Sk	Skizze

Trotz einer augenscheinlich großen Vielfalt hinsichtlich der Quellenlage differenziert Martin Weyer als Herausgeber der Bände 38 und 39 der Gesamtausgabe nur in

A	Autograph
E	Erstdruck
KI	Vierhändige, vom Komponisten oder autorisierte, von seiner Frau angefertigte Klavierfassung der Orgelwerke

3 Ebd.; mit »E« ist der Erstdruck gemeint: »Leipzig, Jos. Aibl Verlag, G.m.b.H. / In die Universal-Edition aufgenommen (VN U.E. 1328)«.

4 D-Mbs Mus.ms. 4739 a–4, S. [233]–[236].

5 D-Mbs Mus.ms. 4739 a–2, S. [104] und D-Mbs BSB Mus.ms. 4739 a–4, S. [334]–[338].

6 *Josef Gabriel Rheinberger. Briefe und Dokumente seines Lebens*, 9 Bände, hg. von Harald Wanger und Hans-Josef Irmen, Vaduz 1982–1988; hier: Bd. 4, S. 139.

7 Weyer, »Kritischer Bericht« (wie Anm. 2), S. 202.

8 Josef Gabriel Rheinberger, *Kleinere Orgelwerke ohne Opuszahl in Auswahl*, hg. von Martin Weyer, Stuttgart 2010 (= GA Supplement 3), S. 80.

und ergänzt: »Für die in diesem Band [Bd. 38] vorgelegten Orgelsonaten ist die Quellenlage von erfreulicher Klarheit. Sämtliche **E** befinden sich im Besitz der Mbs; ebenda werden auch die **A** der Sonaten 3, 6–10, ferner die **KI** ab Nr. 3 sowie Skizzen und Fragmente (1,2) aufbewahrt.«⁹ Diese Darstellung ist grundsätzlich zu hinterfragen; außerdem ist sicherlich die gängige zusätzliche Differenzierung in

Sk	Skizze
EN	Erstniederschrift
A	Autograph
KI	vierhändige Klavierfassung
E	Erstdruck

sinnvoller, um die durchaus präsenten unterschiedlichen Quellentypen voneinander zu unterscheiden – zumal diese Taxonomie helfen kann, Aufschlüsse über den Entstehungsprozess der betreffenden Kompositionen zu erlangen.

Sebastian Hammelsbeck als Herausgeber der Gesamtausgaben-Bände mit den Bearbeitungen der Orgelsonaten für Klavier zu vier Händen ist in seiner Befragung der Quellen erheblich exakter:

Was die Autorschaft der Klavierbearbeitungen von [den Orgelsonaten] Nr. 2 und 4 betrifft, so lässt sich Folgendes feststellen: Zu beiden Arrangements liegen als handschriftliche Quellen jeweils eine vollständige Skizze von Rheinbergers Ehefrau Fanny sowie eine ebenfalls von ihr angefertigte saubere Reinschrift vor; auf den Titelblättern beider Reinschriften bezeichnet sich Fanny als Urheberin des jeweiligen Arrangements. Vermutlich hat der Komponist selbst jedoch in beiden Fällen sorgfältig Korrektur gelesen und in die Arbeit seiner Frau eingegriffen; dies geschah jeweils in einem unterschiedlichen Stadium.¹⁰

Abgesehen von der Tautologie einer »sauberen Reinschrift« fällt auf, dass der Herausgeber hier durchaus die Skizzen des Komponisten und die Abschriften seiner Frau für seine Edition in den Blick genommen hat, allerdings mit der Einräumung »jedoch« unterstellt, dass Rheinberger sonst und im Allgemeinen nur bedingt Korrekturdurchgänge vorgenommen hat. Ähnliches birgt die Haltung Martin Weyers: »Die Gesamtausgabe folgt [...] – nicht ohne Resignation – überwiegend **E** als immerhin einer vom Komponisten gebilligten Lesart

9 Weyer, »Kritischer Bericht« (wie Anm. 2), S. 202. Mit »Mbs« ist die Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs) gemeint.

10 Sebastian Hammelsbeck, »Kritischer Bericht«, in: Josef Gabriel Rheinberger, *Bearbeitungen eigener Werke I. Für Klavier zu zwei bzw. zu vier Händen (Orgelsonaten 2–10)*, hg. von Sebastian Hammelsbeck, Stuttgart 2008 (= GA 41), S. 256–275, hier: S. 256.

und ansonsten A, ohne jede kleine Mehrdeutigkeit in den Einzelanmerkungen nachzuweisen.«¹¹

Zusammenfassend räumt Sebastian Hammelsbeck ein,

dass Fanny die grundlegende Arbeit bei der Übertragung der Sonaten 2 und 4 auf das Klavier leistete und ihr Mann diese (Vor-) Arbeit dann einer umfassenden Revision unterzog; dementsprechend wird er in den betreffenden Erstdrucken auch als (alleiniger) Urheber der jeweiligen Bearbeitung genannt.¹²

Größere Änderungen in dieser ersten Version wurden gestrichen und nummeriert; auf mehreren Extra-Seiten wurden dann die korrigierten Fassungen notiert.¹³ Sonderbarerweise erwähnt die Paar-Monographie Elisabeths und Hans-Josef Irmens als einzige umfangreichere Würdigung der Kooperation der Eheleute Rheinbergers¹⁴ mit keinem Wort ihre Tätigkeit als Arrangeurin für die Werke ihres Mannes; gleiches gilt für die biographischen Arbeiten Harald Wangers.¹⁵

Die Skizze zum vierhändigen Arrangement von op. 65 ist mit dem 17. Januar 1873 datiert: In der Skizzenmappe 2 findet sich das von Franziska beschriftete Titelblatt »Fanny's / Skizze zum vierhändigen / Arrangement / der Orgelphantasie / comp. / von / Josef Rheinberger«. ¹⁶ Rheinberger vermerkt selbst in seinem Verzeichnis der eigenen gedruckten Kompositionen, das er bereits 1859 begonnen hatte, nicht den Druck der Bearbeitung, sondern nur – wie in allen anderen Fällen – den des Originalwerks: »op. 65. Fantasie-Sonate (II) in As für Orgel. / Aibl. Arrangem. f. Clavier

11 Weyer, »Kritischer Bericht« (wie Anm. 2), S. 202.

12 Hammelsbeck, »Kritischer Bericht« (wie Anm. 10), S. 256.

13 Vgl. ebd.: Erhalten haben sich nur die Korrekturen zum zweiten und dritten Satz (also die Korrekturen 18–26) auf den S. [117]f.; die Seiten mit den Korrekturen des 1. Satzes sind offensichtlich verloren gegangen.

14 Elisabeth und Hans-Josef Irmens, *Gabriel Josef Rheinberger und Franziska von Hoffnaaß. Eine Musikerehe im 19. Jahrhundert*, Zülpich 1990.

15 Vgl. beispielhaft Harald Wanger, *Josef Gabriel Rheinberger. Eine Biographie*, Triesen 2007 (= *Liechtenstein Bibliothek* 1), S. 55f. Näheres zu Rolle Franziskas als Arrangeurin und Komponistin bei Birger Petersen, »»Franziska Rheinberger ist mutmaßliche Komponistin«. Zum Umgang mit einer bekannten Unbekannten«, in: *Interprètes et compositrices en France et en Allemagne: approches analytiques, sociologiques et historiques*, hg. von Catherine Deutsch, Imyra Santana, Gesine Schröder und Viviane Waschbüsch, Leipzig [2020, im Druck].

16 D-Mbs Mus.ms. 4739 a–2, S. [103]; in D-Mbs Mus.ms. 4739 a–4, S. [291]–[294] finden sich die T. 1–124 des ersten Satzes mit der Überschrift »Fantasie = Sonate« von Franziskas Hand; fortgesetzt werden sie in D-Mbs Mus.ms. 4739 a–2 S. [106]f. (1. Satz T. 125 bis Ende), S. [108]–[110] (2. Satz) und S. [111]–[116] (3. Satz, T. 1–185 bzw. S. [119] (3. Satz T. 186 bis Ende). Vgl. Hammelsbeck, »Kritischer Bericht« (wie Anm. 10), S. 258.

zu 4 H. 1871.«¹⁷ Die Jahreszahl 1871 deutet nicht auf die Drucklegung hin, das Arrangement erschien bei Aibl zwei Jahre später.¹⁸

Sebastian Hammelsbeck merkt an:

Bei Nr. 2 finden sich bereits in der Skizze zahlreiche, vor allem die Stimmverteilung betreffende Korrekturen. Zwar scheinen auch sie von der Hand Franziskas zu stammen (also nicht etwa von Josef Rheinberger in die Skizze seiner Frau eingetragen worden zu sein); es ist jedoch zu vermuten, dass sie auf Veranlassung des Komponisten, zumindest aber wohl in Absprache zwischen Fanny und ihrem Mann angebracht wurden, vielleicht beim gemeinsamen Durchspielen der Bearbeitung auf dem Klavier.¹⁹

Er fügt an, dass die Differenzierung der Handschriften des Ehepaars nicht eindeutig ist:

Denn da Fanny sich sehr stark an die Schreibweise ihres Mannes anlehnt, ist nicht auszuschließen, dass zumindest einige Noten(korrekturen) doch von Josef Rheinbergers Hand stammen und nur wegen der sehr ähnlichen Handschrift seiner Frau als solche nicht erkennbar sind. Anders verhält es sich mit den dynamischen Angaben in Fannys Skizze: Hier hat der Komponist offensichtlich von eigener Hand Eintragungen in das Manuskript seiner Frau vorgenommen.²⁰

Die Reinschrift des vierhändigen Arrangements²¹ datiert vom Februar 1873; sie stammt – wie eine erneute Einsichtnahme zeigt – eindeutig von der Hand Franziska Rheinbergers und berücksichtigt sämtliche Ergänzungen und Korrekturen der Skizze.

In unmittelbarem Anschluss an die Niederschrift der vierhändigen Fassung dieser Sonate findet sich im Skizzenkonvolut D-Mbs Mus.ms. 4739 a–4 darüber hinaus die letzte Seite der Erstinnerschrift der ersten Orgelsonate c-Moll op. 27 mit dem Vermerk »Am Sylvesterabend 1868«.²² Zu dieser Komposition

17 Josef Gabriel Rheinberger, *Verzeichnis meiner gedruckten Kompositionen*, ergänzt von Gottfried Schulz [1859–1903], D-Mbs Mus.ms. 4737, S. [36]f.

18 Sie erscheint daher auch bei Hans-Josef Irmen, *Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Gabriel Josef Rheinbergers*, Regensburg 1974 (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 37), S. 176; vgl. die Diskussion bei Sebastian Hammelsbeck, »Vorwort«, in: Josef Gabriel Rheinberger, *Bearbeitungen eigener Werke I. Für Klavier zu zwei bzw. zu vier Händen (Orgelsonaten 2–10)*, hg. von Sebastian Hammelsbeck, Stuttgart 2008 (= GA 41), S. VII–XIII, hier: S. XI.

19 Hammelsbeck, »Kritischer Bericht« (wie Anm. 10), S. 256.

20 Ebd.

21 D-Mbs Mus.ms. 4543, bei Hammelsbeck, »Kritischer Bericht« (wie Anm. 10), S. 258 als Quelle R-F.

22 D-Mbs Mus.ms. 4739 a–4, S. [295]–[298], hier: S. [295]. Die Reihenfolge in der Paginierung ist irreführend: Richtig ist die Reihenfolge [297] – [296] – [298] – [295]. Zur

ist nur das Autograph der Schlussfuge erhalten, eine vierhändige Fassung ist nicht überliefert; verbürgt ist allerdings eine Aufführung für Klavier zu vier Händen. Franziska Rheinberger notiert dazu am Neujahrstag 1869 in ihr Tagebuch: »Kurt schrieb die Fuge in Reinschrift und wir spielten sie mehrere Male 4-händig, indem ich das Pedal als Octavenbaß auf dem Clavier spielte. Der Schluß klingt majestätisch.«²³ Das Autograph mit dem Titel »Fuge für Orgel« ist eine Reinschrift und datiert auf den 31. Dezember 1868; es findet sich nicht, wie bei Irmen behauptet,²⁴ in der Münchner Autographen-Sammlung D-Mbs Mus.ms. 4744, sondern unter der Signatur D-Mbs Mus.ms. 4742–8: »[Sonate für Orgel op. 27/3. Satz] Fuge für Orgel c[omponiert] von Josef Rheinberger. Orgel (Titelbl. u. 5 S.) Autogr. 1868. 35 x 27 cm; am Ende datiert: »componirt 31/12 1868«.²⁵

Exkurs: Zur Differenzierung der Handschriften

Franziska Rheinberger war offensichtlich bemüht, ihre eigenen Schriftzüge in den vielen Kopien, die sie von Werken ihres Mannes anfertigte, an die von Josef Rheinberger anzupassen; anhand eines Handschriftenvergleichs verweist Barbara Mohn unter anderem auf die Übernahme der eigenwilligen Schreibweise des Bassschlüssels.²⁶ Die Handschriften des Ehepaars Rheinberger bereiten entsprechend vielfältige Schwierigkeiten in ihrer Differenzierung; dies gilt vor allem für die Korrekturen, auch in den Arrangements der Orgelsonaten:

Die Noten in den Korrekturen lassen keine wirklich signifikanten Unterschiede in ihrer Schreibart gegenüber denjenigen der sonstigen Skizze erkennen; es ist jedenfalls nicht möglich, sie plausibel einer anderen (d. h. Josef Rheinbergers) Hand zuzuordnen; vielmehr scheint es so, als seien die Noten durchgängig von Fanny geschrieben worden.²⁷

Sonate op. 27 vgl. Birger Petersen, *Satzlehre im 19. Jahrhundert. Modelle bei Rheinberger*, Kassel 2018, S. 179–192.

23 Tagebuch 1, S. 20; vgl. Briefe und Dokumente Bd. 3 (wie Anm. 6), S. 25.

24 Vgl. Irmen, *Thematisches Verzeichnis* (wie Anm. 18), S. 84.

25 Vollständiger Katalogeintrag der Bayerischen Staatsbibliothek München.

26 Vgl. Barbara Mohn, »Schätze in Tinte – Zur Überlieferung und Edition von Josef Gabriel Rheinbergers Musik«, in: *Hochromantische Spurensuche. Josef Gabriel Rheinberger in Vaduz, Feldkirch und München*, hg. von Evelyn Fink-Mennel, Jörg Maria Ortwein und Rupert Tiefenthaler, Feldkirch 2011 (= *Feldkircher Musikgeschichten* 1), S. 39–51, hier: S. 46f.; Mohn verweist auf Franziskas Abschrift von »Frühling« aus den *Drei Wettgesängen* op. 144 für Männerchor (D-Mbs Mus.ms. 4614/1 a und b).

27 Hammelsbeck, »Kritischer Bericht« (wie Anm. 10), S. 258.

Das von Sebastian Hammelsbeck hier geäußerte Problem betrifft in besonderer Weise das von Franziska erstellte Arrangement der zweiten Sonate für Orgel. Der Befund erfolgt aber nicht mit letzter Sicherheit – es ist davon auszugehen, dass Franziska sich sehr stark an der Schreibweise ihres Mannes orientierte, und »so ist nicht auszuschließen, dass zumindest einige der Noten(korrekturen) dort doch von Josef Rheinbergers Hand stammen und nur wegen der sehr ähnlichen Handschrift seiner Frau als solche nicht erkennbar sind.«²⁸ Entsprechend vermutet Hammelsbeck, dass die dynamischen Angaben auf Josef zurückgehen, zumal es sich um Zusätze zur Originalfassung der Sonate handelt, außerdem die Akzente, während die mit der Orgelfassung übereinstimmenden Phrasierungs- und Haltebögen wahrscheinlich von Franziskas Hand stammen. Ein ähnlicher Befund ergibt sich bei der Skizze zur Sonate op. 98 in D-Mbs Mus.ms. 4739 a–2, auch wenn diese weit weniger Korrekturen und auch keine von Rheinberger eingetragenen Vortragsbezeichnungen aufweist, wie es bei der Sonate op. 65 der Fall ist.

2. Zur Sonate op. 98

Bezogen auf die zweite Orgelsonate Rheinbergers und das Arrangement Franziska Rheinbergers für Klavier zu vier Händen stellt der Herausgeber der Gesamtausgabe fest, dass die Unterschiede zwischen der Reinschrift und dem Erstdruck nicht größer seien als die zwischen Rheinbergers eigenen Manuskripten und den betreffenden Erstdrucken: »Hier wie dort sind die Differenzen im Wesentlichen auf die Änderungen zurückzuführen, die Rheinberger bei Durchsicht der direkten Stichvorlagen vorzunehmen pflegte.«²⁹ Tatsächlich stellen sich die Verhältnisse bei der vierten Orgelsonate a-Moll op. 98 vollkommen anders dar.

Für die Entstehungsgeschichte dieser Sonate spielt das Thema Arrangement eine besonders bedeutsame Rolle: Der »Intermezzo« überschriebene Mittelsatz – komponiert am 2. Juli 1876 – wird von Rheinberger am 9. Februar 1888 als »Andante pastorale« für Oboe und Orgel eingerichtet³⁰ und schließlich im Februar 1890 in großer Besetzung als zweiter Satz seiner Weihnachtskantate *Der*

28 Ebd.

29 Ebd.; vgl. ebd., S. 257.

30 Das Autograph des Satzes findet sich mit der Bezeichnung »Hirtenlied«. Andante pastorale für Oboe u[nd] Orgel com[poniert] von Jos[ef] Rheinberger (aus op. 98)« mit der Datierung »den 9/2 [18]88« unter der Signatur Mus.ms. 4742–3 in der Bayerischen Staatsbibliothek München.

Stern von Bethlehem op. 164 »Die Hirten«.³¹ Skizzen zu dieser Sonate existieren im ersten Skizzenbuch (D-Mbs Mus.ms. 4739 b–1) und sind auf den 14. Juni (vor dem ersten Satz), den 29. Juni (nach dem ersten Satz) und den 2. Juli 1876 (3. Satz) zu datieren; Martin Weyer als Herausgeber der Sonaten berücksichtigt sie nicht.³² Zu den Klavierfassungen der Sonaten stellt Weyer nur fest: »Zwischen dem Verlagsautograph und der Drucklegung entstand **KI**, wobei die Mitarbeit von Rheinbergers Gattin nicht immer so eindeutig dokumentiert ist wie im Falle der 4. Sonate.«³³ Im Fall dieser Sonate wird Weyer ungewöhnlich ausführlich – zumal angesichts eines scheinbar fehlenden Autographen und der Bedeutung der Klavierbearbeitung:

A ist nicht vorhanden. Hs **KI** unter *Mus. ms. 4572* in Mbs (»Sonate Nr. IV (A-Moll) für Orgel componirt von J. Rheinberger und für Clavier zu vier Händen arrangirt von dessen Frau. op. 98.« Datiert 5. Mai 1877) Offenbar hatten Fannys Versuche, die Orgelsonate ihres Gatten in Kl-Fassung zu bringen, solche Fortschritte gemacht, daß der Komponist, der bei Nr. 2 noch vieles zu verbessern gehabt hatte und Nr. 3 wieder selbst »arrangirte«, die Version **KI** seiner Frau bei Nr. 4 akzeptierte. – Die Zusammenhänge der Kl-Autorschaft und die Zuweisung der Handschriften an Josef oder Fanny Rheinberger sind zur Zeit noch nicht ganz geklärt.

Die GA folgt **E**, wie er bei R. Forberg, Leipzig 1877, unter VN 2160 erschienen ist.³⁴

Tatsächlich existiert im Skizzenkonvolut 2 eine vollständige Skizze des vierhändigen Arrangements von Franziska Rheinberger mit der Überschrift »Orgelsonate v. Rheinberger op: 98 / Zu vier Händen arrangirt von F. Rh.«,³⁵ datiert vom 29. Januar 1877. Anders als im Fall der zweiten Orgelsonate findet sich nur eine einzige größere Korrektur.³⁶ Auch in diesem Arrangement gibt es

keine signifikanten Hinweise darauf, dass hier Noten(korrekturen) von Josef Rheinberger eingetragen worden sein könnten; vielmehr scheint auch dieses Manuskript durchgängig von Fanny geschrieben worden zu sein (auch hier gilt allerdings die

31 Vgl. Martin Weyer, *Die Orgelwerke Josef Rheinbergers. Ein Handbuch für Organisten*, Wilhelmshaven 1994 (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 118), S. 51.

32 Zur Datierung vgl. Hammelsbeck, »Kritischer Bericht« (wie Anm. 10), S. 262; Hammelsbeck nennt sie immerhin unter seinen Angaben zu den Quellen der Originalfassung für Orgel.

33 Weyer, »Kritischer Bericht« (wie Anm. 2), S. 202.

34 Ebd., S. 203.

35 D-Mbs Mus.ms. 4739 a–2, S. [213]; die vollständige Skizze befindet sich auf den Seiten 213–228.

36 Es handelt sich um die Takte 87–99, vgl. ebd., S. [221]; vgl. Hammelsbeck, »Kritischer Bericht« (wie Anm. 2), S. 261.

Einschränkung, dass wegen der großen Ähnlichkeit der Notenhandschriften von Fanny und Josef eine zweifelsfreie Aussage dazu nicht getroffen werden kann).³⁷

Für die Quelle **KI** (bzw. **R-F**) ist Weyer in der Angabe der Titelei ungenau. Sie lautet in der Handschrift Franziskas: »Mr Seymour Egerton gewidmet. / Sonate / N IV (A moll) / für / Orgel componirt / von / J. Rheinberger / und für Clavier zu vier Händen / arrangirt / von / dessen Frau. / Opus 98.«³⁸ Auffällig ist in dieser Quelle die dem Wechsel des Instruments geschuldete wesentlich elaboriertere Dynamik:

Während Sk-F [die Skizze in BSB Mus.ms. 4739 a-2] im Wesentlichen lediglich die (wenigen) diesbezüglichen Angaben der Originalfassung übernimmt, enthält R-F viele darüber hinausgehende dynamische Zeichen. Deren Schreibweise deutet darauf hin, dass sie vom Komponisten selbst eingetragen worden sind.³⁹

Noch gravierender sind die Unterschiede zwischen dieser Reinschrift und dem Erstdruck, so dass Sebastian Hammelsbeck naheliegendermaßen mutmaßt, dass Rheinbergers eigentliche Revision der Bearbeitung durch Franziska erst unmittelbar vor der Drucklegung erfolgte.⁴⁰ Tatsächlich ist die Bestimmung der vierhändigen Erstiniederschrift in D-Mbs Mus.ms. 4739 a-2, S. [213]–[221] und [223]–[230]⁴¹ recht einfach, da ihr Titel »Orgel Sonate v. Rheinberger op: 98 / Zu vier Händen arrangiert von F. Rh.«⁴² lautet und damit die Urheberschaft dieser Version – die nur marginal von der Druckfassung abweicht – geklärt sein dürfte. Das gleiche Ergebnis zeitigt der Handschriftenvergleich.

Die Auseinandersetzung mit der auf den 14. Juni 1876 datierten Skizze zum Kopfsatz der Sonate birgt Informationen zur formalen Gestaltung in Verbindung mit dem Einsatz von Satzmodellen in der Konzeption eines umfangreichen Sonatensatzes.⁴³ Im Folgenden sollen die ersten vier Akkoladen dieser Skizze einer genaueren Analyse unterzogen werden. Die Seite [20] des Skizzenbuchs trägt den Titel »Orgelsonate«; die Tempobezeichnung »Moderato«, die später auch im Erstdruck als »Tempo moderato« wieder erscheint, steht über dem

37 Ebd.

38 D-Mbs Mus.ms. 4572, S. [1].

39 Hammelsbeck, »Kritischer Bericht« (wie Anm. 10), S. 261.

40 Vgl. ebd., S. 261f. Der Erstdruck der vierhändigen Klavierfassung erschien 1877 bei Robert Forberg, Leipzig (Pl.-Nr. 2261).

41 Franziska notiert auf der Rückseite einer Bestätigung der Staatsbibliothek – damals Königliche Hof- und Staatsbibliothek – über den Empfang eines Exemplars von op. 86 (S. [222]) die Takte 77–89.

42 D-Mbs Mus.ms. 4739 a-2, S. [213].

43 Die Skizze befindet sich in D-Mbs Mus.ms. 4739 b-1, S. [20]–[26].

ersten Takt. Die Takte sind nicht nummeriert, die Taktzahl »10« erscheint aber in der vierten Akkolade, also innerhalb der hier zu diagnostizierenden Erstniederschrift der Sonate op. 98; sie ist in Bleistift offenbar später eingefügt worden. Gleiches gilt für die dann alle fünf bis zehn Takte wiederkehrenden Taktzahlen.

Rheinberger notiert vom Ende der ersten Akkolade an augenscheinlich Ansätze zur weiteren Arbeit. Darauf verweisen die eingearbeiteten Auftakte (Takt [12] und Takt [14]), unter denen er im weiteren Verlauf der Arbeit auswählen wird, aber auch die nur einstimmig notierte Überleitungsphase ab Takt [16]. Deren Kontextualisierung ist unklar – zumal Rheinberger mit der zweiten Akkolade ein neues metrisches Zeichen notiert und der Anschluss von Takt [26] zu [27] harmonisch und melodisch unvermittelt ist. Der plötzliche Wechsel des Metrums von 3/4 auf 4/4 in Takt [38] hingegen erscheint – vor allem angesichts des ordentlichen Quintabsatzes am Ende der dritten Akkolade (Takt [41]) – mehr als Bruch der Progression denn als Flüchtigkeitsfehler. (Vgl. Anhang 2.)

Eine Gegenüberstellung der Anlage dieses Satzteils mit dem späteren tatsächlichen Hauptsatz der Sonate deckt einerseits die deutlichen Unterschiede auf diastematischer Ebene, andererseits aber auch die bemerkenswerten Gemeinsamkeiten in Hinsicht auf konstruktive Entscheidungen im Satz auf. Dass von der Skizze zur späteren Fassung sowohl Metrum als auch Rhythmik und Diastematik wechseln, ist offensichtlich; beiden Akkoladen gemeinsam ist aber mehr als nur die Akkordlage im jeweils ersten Takt oder das Phrasenende mit der phrygischen Wendung Richtung Dominantstufe, die im Fall von op. 98 (ab Takt [6]) augmentiert erscheint. Wie in der Fassung letzter Hand ist die Architektur des ersten Satzteils von denselben tonalen Stationen geprägt: Auf das Initial folgt eine kurze, imitatorische Phase und – mit ihr verbunden – eine Einrichtung des Anfangs von a-Moll nach d-Moll. In der Fassung der Skizze erscheint die Drehfigur in Takt [6] zunächst unglücklich, weil sie zwar die Tonfolge aus Takt [5] (die Drehnote *e* – *dis*) aufnimmt, aber ihre Betonung umkehrt. Unklar muss in dieser ersten Phrase der Umgang mit Versetzungszeichen bleiben: Der Satz steuert Zieltöne wie das *d* in Takt 7 augenscheinlich immer ganztönig an. Rheinberger operiert zudem mit der beide Rahmensätze bestimmenden Chromatik, die in der Skizze schon recht früh (Takt [5]) im Unterstimmensatz erscheint. Von ihr leitet sich später sowohl die Überleitung zur Einrichtung des Hauptsatzes in d-Moll (Takt [8]–[11]) als auch das Thema der finalen »Fuga cromatica« ab. Handgriffe, die Rheinberger in der Skizze vornimmt, finden sich – in unterschiedlicher Kontextualisierung – in der fertigen Komposition wieder: So besteht die zweite Akkolade augenscheinlich aus Versuchen, zwischen den tonalen Stationen des Hauptsatzes zu vermitteln; zu Beginn der dritten Akkolade ist leicht erkennbar, mit welchem Modell

Rheinberger den Übergang zu a-Moll im Sinne einer Rückkehr zur Haupttonart gestalten will.

Die erwähnten Elemente werden noch deutlicher in einer finalen Rekonstruktion dieses ersten Satzteils. Diese Rekonstruktion macht es sich zunutze, dass die Takte [11] und [27] – von Rheinberger angedeutet durch einen Doppelpunkt zwischen Takt [11] und Takt [12] – vor allem durch die Führung der Oberstimme, aber auch die harmonische Progression miteinander kompatibel sind. Im Übrigen beginnen nach Takt [11] die Auftakt-Versuche am Ende der ersten Akkolade, die gemeinsam mit der zweiten Akkolade einfach abgeschnitten wird. Das Ergebnis ist insgesamt nachvollziehbar und bildet einen harmonisch schlüssigen Zusammenhang von 22 Takten – problematisch erscheint höchstens die Orientierung Richtung Dominantstufe *e*, die durch die Doppeldominante *H* im letzten Takt angedeutet wird. Die bereits für die ursprüngliche Skizze angedeutete Verwendung der Oktavregel erfüllt in dieser Fassung noch eher ihre formale Funktion. (Vgl. Anhang 3)

Mit der vierten Akkolade beginnt dann die Erstinnerschrift des Kopfsatzes in der Fassung, die in den 1877 bei Forberg erschienenen Erstdruck Eingang finden sollte. Die Behauptung Martin Weyers, ein Autograph der Sonate sei nicht vorhanden,⁴⁴ ist damit letztgültig widerlegt: Die vermeintliche Skizze erweist sich als anfängliche Skizze mit deutlich erkennbaren konstruktiven Maßnahmen, während von der vierten Akkolade der Seite [20] dieses Skizzenbuchs an eine vollständige Erstinnerschrift der gesamten Sonate vorliegt.

3. Zur Sonate op. 196

Die 20. Sonate F-Dur mit dem Beinamen »Zur Friedensfeier« gehört zu den letzten Kompositionen Rheinbergers und ist die vorletzte mit einer Opuszahl. Ihr erster Satz entstand am 21. April 1901,⁴⁵ das Intermezzo ist unmittelbar vor der Erstinnerschrift der Pastorale vom 30. Mai 1901 datiert;⁴⁶ das Finale trägt im Manuskript das Datum vom 22. Juni 1901.⁴⁷ Die Skizzen für diese Sonate finden

44 Weyer, »Kritischer Bericht« (wie Anm. 2), S. 203.

45 Vgl. D-Mbs Mus.ms. 4739 b-6, S. [56].

46 Vgl. ebd., S. [59]; Irmens Datierung beider Mittelsätze auf den 30. Mai 1901 ist fragwürdig (Irmens, *Thematisches Verzeichnis* (wie Anm. 18), S. 468) und entspricht auch nicht der Reinschrift (vgl. D-Mbs Mus.ms. 4664), die das Finale auf den 23. Juni 1901 datiert.

47 Vgl. D-Mbs Mus.ms. 4739 b-6, S. [63]. Das autographe Manuskript, das dem Erstdruck bei Forberg als Vorlage diente, ist unter D-Mbs Mus.ms. 4664 verfügbar.

sich im sechsten Skizzenbuch.⁴⁸ Interessant ist der Umstand, dass Rheinberger den Beginn der Komposition zunächst auf nur zwei Systemen notiert:

BSB Mus.ms. 4739 b-6, S. [52]

Notenbeispiel: D-Mbs Mus.ms. 4739 b-6, S. [52], letzte Akkolade

Diese Skizze folgt unmittelbar auf die Erstniederschrift der *Canzonetta* g-Moll WoO 77, datiert auf den 10. November 1899 und mit dem Hinweis »für das Orgelalbum des Herrn L. Sauer in Schönberg bei Frankfurt« versehen.⁴⁹ (Vgl. Anhang 4.)

Rheinbergers Orgelsonaten erfuhren nur bis zur 17. Sonate ein Arrangement für Klavier zu vier Händen – jedenfalls wird dieser Befund in der einschlägigen Literatur, darunter im Kontext der Gesamtausgabe, bislang so dargestellt.⁵⁰ Für die drei letzten Sonaten – die Sonate A-Dur op. 188, die Sonate g-Moll op. 193 und die Sonate F-Dur op. 196 »Zur Friedensfeier« – lagen bislang keinerlei Quellen für ein vierhändiges Arrangement vor. Der Herausgeber der betreffenden Bände der Gesamtausgabe verliert zu den drei fehlenden Sonatenarrangements

48 Vgl. D-Mbs Mus.ms. 4739 b-6, S. [52] und [54]–[63].

49 Der Erstdruck von WoO 77 findet sich bei Ludwig Sauer, *Orgel-Album zu Gunsten des Orgelneubaues zu Schönberg im Taunus*, Wiesbaden 1900; vgl. Birger Petersen, »Von früh bis spät: Rheinbergers Gelegenheitskompositionen für Orgel«, in: *Deutsche Orgelmusik im 19. Jahrhundert*, hg. von Birger Petersen, Mainz 2014 (= *Spektrum Musiktheorie* 3), S. 30–44, hier: S. 31, bzw. Petersen, *Satzlehre im 19. Jahrhundert* (wie Anm. 22), S. 194.

50 Vgl. Sebastian Hammelsbeck, »Vorwort« (wie Anm. 18), in: Josef Gabriel Rheinberger, *Bearbeitungen eigener Werke II. Für Klavier zu zwei bzw. zu vier Händen (Orgelsonaten 11–17)*, hg. von Sebastian Hammelsbeck, Stuttgart 2008 (= GA 42), S. VIII–XIII, hier: S. XI.

kein Wort und begründet auch deren Fehlen nicht; er erwähnt aber, dass bereits die Klavierbearbeitung der 17. Sonate H-Dur op. 181 unveröffentlicht geblieben ist – aus Gründen, die sich nicht mehr eruieren lassen. Lediglich deren Orgelfassung erschien 1895 im Druck. Dass eine Ausgabe der Bearbeitung der H-Dur-Sonate tatsächlich nie erschienen ist, legen demnach die Werbeseiten zu den Orgelsonaten Nr. 19 op. 193 und Nr. 20 op. 196 nahe, die Forberg den betreffenden Drucken beigefügt hat: Bei allen dort angezeigten Sonaten, von denen Bearbeitungen vorliegen – also von den Sonaten Nr. 2 bis 16 – findet sich die Zusatzbezeichnung »Für Pianoforte zu 4 Händen vom Componisten«, allerdings nicht bei Nr. 17.⁵¹

Tatsächlich findet sich in einem der ungeordneten Konvolute von Skizzen und weiteren Materialien eine vierhändige Fassung des Kopfsatzes der letzten Sonate: Die Seite [35] des Konvoluts D-Mbs Mus.ms. 4745–26 weist die ersten 16 Takte des Satzes auf. Rheinberger hat ganz offensichtlich selbst eine Fassung des Kopfsatzes der Sonate F-Dur für Klavier zu vier Händen hergestellt. Die Handschrift ist zweifellos die des gealterten Komponisten, gut erkennbar an der unsicheren Bogenführung und vergleichbar mit der Handschrift der späten Skizzen im letzten Skizzenbuch. Rheinberger notiert über zwei Takte die Oktavierungen im Secondo-Bass als Transkription der Pedalstimme in Ziffern; am Fuß der Seite findet sich die Aufforderung zum Wenden (»v.s.«), die Rückseite des Manuskripts ist jedoch leer. (Vgl. Anhang 5.)

Der Annahme, Rheinberger habe zu seinen späten Orgelsonaten keine vierhändige Version mehr hergestellt, ist also ebenfalls zu widersprechen: Wenn zur letzten Sonate Rheinbergers mindestens der Beginn des Kopfsatzes im Autograph existiert, ist davon auszugehen, dass auch für die 18. und 19. Sonate – die in unmittelbarer zeitlicher Nähe zur letzten Sonate entstanden sind – entsprechende Arbeiten vorliegen, zumal die Verlagspolitik Forbergs nichts Gegenteiliges vermuten lässt.⁵² Der Fund macht darüber hinaus deutlich, welche Schätze die Bestände der Bayerischen Staatsbibliothek noch bereithalten können.

51 Vgl. ebd., S. XIII.

52 Vgl. dagegen ebd., S. X.

Anhang 1. Kritischer Bericht zu D-Mbs Mus.ms. 4739 b–1, S. [20]

- T. [4] P: überzähliger Bindebogen, der nach der Korrektur von T. 5 zu Viertel *G* stehengeblieben ist.
- T. [5] M2: Streichung zu Beginn (vermutlich im Zusammenhang mit der Korrektur im P)
- T. [6] M2, 2. ZZ: undeutliches Versetzungszeichen; *d* erklärt das fehlende Auflösungszeichen in T. 7, *dis* erscheint motivisch folgerichtig.
- T. [15] M2, 2. ZZ: unleserlich; *gis* erscheint in der Fortsetzung T. 16 folgerichtig.
- T. 4 P, 2. ZZ: Streichung des *C* entspricht der späteren Fassung im Erstdruck.

Anhang 2. Transkription der Skizze zu op. 98 in D-Mbs Mus.ms.
4739 b-1, S. [20]

Orgelsonate

14/6 76

Moderato

First system of the musical score, measures 1-16. The piece is in 3/4 time and D major. The right hand (treble clef) begins with a series of eighth-note chords, while the left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment. A forte (*f*) dynamic is indicated. The system concludes with a repeat sign.

Second system of the musical score, measures 17-20. The right hand continues with eighth-note chords, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the final chord of the system. A forte (*f*) dynamic is indicated.

Third system of the musical score, measures 21-25. The right hand features a melodic line with eighth-note chords, and the left hand continues with the eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the final chord of the system. A forte (*f*) dynamic is indicated.

Fourth system of the musical score, measures 26-29. The right hand plays a continuous eighth-note melodic line, and the left hand continues with the eighth-note accompaniment. A forte (*f*) dynamic is indicated.

119 *tr*

Musical score for measures 119-121. Measure 119: Treble clef, eighth-note runs in both hands, trill in the right hand. Measure 120: Treble clef, eighth-note runs in both hands. Measure 121: Treble clef, eighth-note runs in both hands, trill in the right hand.

122 *tr* *tr*

Musical score for measures 122-124. Measure 122: Treble clef, quarter notes, trill in the right hand. Measure 123: Treble clef, eighth-note runs in both hands. Measure 124: Treble clef, eighth-note runs in both hands, trill in the right hand.

127

Musical score for measures 127-131. Measure 127: Treble clef, eighth-note runs in both hands. Measure 128: Treble clef, eighth-note runs in both hands. Measure 129: Treble clef, quarter notes, eighth-note runs in the right hand. Measure 130: Treble clef, quarter notes, eighth-note runs in the right hand. Measure 131: Treble clef, quarter notes, eighth-note runs in the right hand. Bass clef: Measure 127: Chords. Measure 128: Chords. Measure 129: Chords. Measure 130: Chords. Measure 131: Chords.

132

Musical score for measures 132-137. Measure 132: Treble clef, eighth-note runs in both hands. Measure 133: Treble clef, eighth-note runs in both hands. Measure 134: Treble clef, quarter notes, eighth-note runs in the right hand. Measure 135: Treble clef, quarter notes, eighth-note runs in the right hand. Measure 136: Treble clef, quarter notes, eighth-note runs in the right hand. Measure 137: Treble clef, quarter notes, eighth-note runs in the right hand. Bass clef: Measure 132: Chords. Measure 133: Chords. Measure 134: Chords. Measure 135: Chords. Measure 136: Chords. Measure 137: Chords.

138

Musical score for measures 138-140. Measure 138: Bass clef, eighth-note runs in both hands. Measure 139: Bass clef, eighth-note runs in both hands. Measure 140: Bass clef, eighth-note runs in both hands. Treble clef: Measure 138: Quarter notes. Measure 139: Quarter notes. Measure 140: Quarter notes.

1

Measures 1-4 of the piece. The music is in common time (C). The upper staff (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 4. The lower staff (bass clef) provides harmonic support with chords and moving bass lines.

5

Measures 5-8. Measure 7 includes a triplet of eighth notes and a *rit.* (ritardando) marking. Measure 8 contains a triplet of eighth notes. The lower staff continues with harmonic accompaniment, including a triplet of eighth notes in measure 7.

8

Measures 9-12. Measure 10 is marked with a *rit.* (ritardando) marking. The music concludes with a final chord in measure 12. The lower staff provides a steady bass line throughout.

Anhang 3. Rekonstruktion der Einleitung zu op. 98 nach D-Mbs Mus.ms. 4739 b-1, S. [20]

Moderato

The image displays a musical score for the introduction of op. 98, reconstructed from a manuscript. The score is organized into three systems, each consisting of a piano part (treble and bass staves) and a separate bass line (bass staff). The tempo is marked 'Moderato'. The first system begins with a piano part marked 'f' (forte) and a bass line marked 'f'. The second system starts at measure 17. The third system starts at measure 112. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Anhang 4. Vergleich der Skizze zu op. 196 in D-Mbs Mus.ms. 4739 b-6, S. [52], mit dem Beginn von op. 196

Mus.ms. 4739 b-1, S. 20, T. [1]-[6]

Moderato

Musical score for Moderato, measures 1-6. The score is in 3/4 time, key of D major. It features a piano (p) dynamic and a melodic line in the right hand with a fermata over the first measure. The left hand provides a simple harmonic accompaniment.

op. 98, 1. Satz (Forberg 1877), T. 1-9

Tempo Moderato

Musical score for Tempo Moderato, measures 1-9. The score is in 3/4 time, key of D major. It features a piano (p) dynamic and a more complex melodic line in the right hand with triplets and a fermata over the first measure. The left hand provides a more active accompaniment.

Anhang 5. Transkription des Fragments der vierhändigen Fassung zu op. 196 in D-Mbs Mus.ms. 4745–26, S. [35]

BSB Mus.ms. 4745 Seite [35]

Lento maestoso $\text{♩} = 63$

The musical score is a transcription for two hands (I and II) in D major, 2/4 time, marked "Lento maestoso" with a tempo of quarter note = 63. It consists of three systems of music.

System 1 (Measures 1-6): The right hand (I) plays a melody starting with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, and quarter rests. The left hand (II) plays a bass line starting with a quarter rest, followed by quarter notes G3, A3, B3, C4, and quarter rests. Dynamics include *f* and accents.

System 2 (Measures 7-11): The right hand (I) features a trill on G4 in measure 7, followed by a melody. Dynamics include *ff*, *sf*, and *p*. The left hand (II) plays a bass line with dynamics *ff* and *sf*. Measure 11 includes a *dim:* marking.

System 3 (Measures 12-15): The right hand (I) plays a melody with dynamics *mf*. The left hand (II) plays a bass line with dynamics *p* and *mf*. The system ends with a *v.s.* marking.

Franziska Reich

Idiosynkrasie und Schriftlichkeit. Textgenetische Spuren in den Skizzenmanuskripten Max Regers

Die Beschäftigung mit musikalischen Skizzen oder musikalischer Skizzennotation befasst sich mit einer Schriftlichkeit, die in ihrer Charakteristik meist in starkem Kontrast zur übrigen handschriftlichen Überlieferung eines Komponisten steht. Skizzennotate scheinen über weite Strecken in ihrer Struktur und ihrer Logik eigene Wege zu gehen, die nicht dem in anderen Manuskripttypen üblichen Schrift- und Schreibduktus des Komponisten und weniger noch allgemeinen Schriftkonventionen folgen müssen. Ausgehend von diesem Kontrast werden Skizzenmanuskripte meist hauptsächlich durch eine Differenz wahrgenommen und definiert. Die handschriftliche Überlieferung zu Max Regers Kompositionen bietet hierfür ein eindrückliches Beispiel, das aber keinesfalls eine absolute Ausnahme darstellt. Eine direkte Gegenüberstellung der beiden, in Regers Arbeitsweise direkt, also ohne eine Zwischenstufe, aufeinanderfolgenden Manuskripttypen ›Skizzenmanuskript‹ und (für die Drucklegung vorgesehene und eingerichtete) ›Arbeitspartitur‹ stößt die*den Betrachter*in geradezu auf die Wahrnehmung ihrer Differenz.¹

Das *Streichtrio d-Moll* op. 141b, das gemeinsam mit der *Serenade G-Dur* op. 141a für Flöte, Violine und Viola als Doppelopus im April 1915 entstand, besitzt hierfür und für Regers Arbeitsweise eine beispielhafte Quellenlage. Reger griff mit dem Zusammenschluss der beiden Kompositionen auf das Modell eines früheren Werkpaars derselben Triobesetzungen zurück. Bereits im Jahr 1904 hatte er mit op. 77a und b den entsprechenden Bezugspunkt gesetzt. Als zeitlich erste Quelle ist für das *Streichtrio* op. 141b ein mit Bleistift geschriebenes Skizzenmanuskript² erhalten (siehe Abb. 1). Es handelt sich bei den Bleistiftnotaten

-
- 1 Für einen Überblick über die Arbeitsroutinen Regers siehe Alexander Becker, »Zum Schreibprozess bei Max Reger«, in: *Reger-Studien 9. Konfession – Werk – Interpretation. Perspektiven der Orgelmusik Max Regers*, hg. von Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2013 (= *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe* 23), S. 167–181.
 - 2 Die Skizzen sind in einem Konvolut gemeinsam mit jenen der Opera 135b, 139, 141a, 142, 143 und WoO V/9 überliefert. (Siehe Susanne Popp [Hg.], *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen*, 2 Bde., München 2010 [2011], hier: Bd. 1, S. 815f.)

Regers nicht um das Skizzieren von kurzen thematischen oder melodischen Einfällen, sondern um das – meist im Taktverlauf chronologische, jedoch nicht vollständige – Festhalten der Komposition in ihrem Verlauf. Außerdem ist zum Trio eine autographe Arbeitspartitur überliefert, die Regers typischen Arbeitsabläufen entsprechend in roter und schwarzer Tinte geschrieben und für den

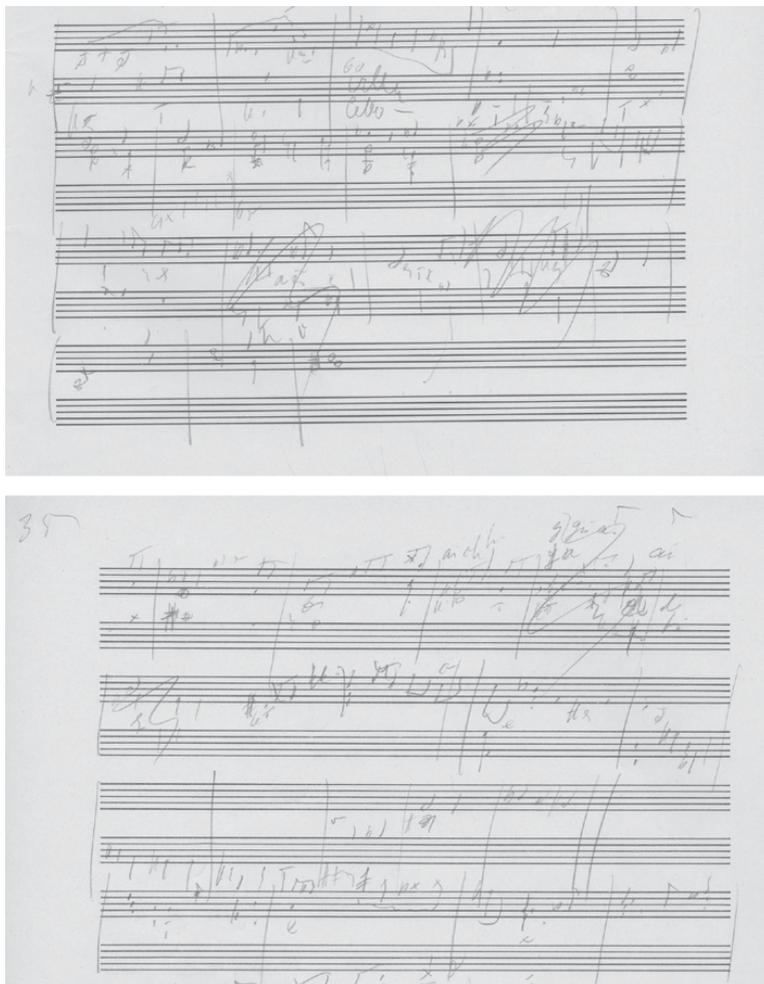


Abb. 1: Skizzenmanuskript zu op. 141b, Seite 34 untere und Seite 35 obere Blatthälfte [Max-Reger-Institut Karlsruhe, Mus. Ms. 169]

The image shows a handwritten musical score for op. 141b, page 12. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Violin I (V1), Viola (A), and Violoncello (Vcl). The second system includes staves for Violin II (V2), Viola (A), and Violoncello (Vcl). The score is heavily annotated with red ink, including slurs, accents, and dynamic markings such as 'mp', 'p', and 'f'. There are also some black ink annotations and corrections. The page number '12' is written in the top left corner.

Abb. 2: Arbeitsmanuskript zu op. 141b, Seite 12 [Max-Reger-Institut Karlsruhe, Mus. Ms. 070]

Erstdruck des Trios ausgearbeitet und eingerichtet ist (siehe Abb. 2). Reger reichte die Partitur als Stichvorlage beim Verlag C. F. Peters ein und war danach an der Drucklegung beteiligt. Die nicht erhaltenen Korrekturabzüge zum Trio erhielt Reger am 5. Juli 1915 und konnte sie am 21. Juli durchgesehen zurücksenden.³ Der im September 1915 erschienene, autorisierte Erstdruck des Doppelopus ist demnach die dritte musikalische Quelle in der Überlieferung zu op. 141b.

Bereits ein erster Blick in die Manuskripte drängt in einer geradezu unmittelbaren Deutlichkeit auf die Unterschiede zwischen den Handschriften. Hierbei zieht die schwarz-rot geschriebene Arbeitspartitur mit ihrer klaren und deutlichen Lesbarkeit den Blick des Betrachters auf sich und erst von ihr springt der Blick zu den Skizzennotaten chronologisch zurück. Denn die Bleistiftnotate sind einem unmittelbaren Verständnis, und sogar einer unmittelbaren und eindeutigen Lesbarkeit verschlossen. Durch die Wahrnehmung des Kontrasts im Schriftbild beider Manuskripttypen scheint stellvertretend bereits die unterschiedliche Wertung der Funktion dieser Handschriften für Regers kompositorisches Arbeiten sichtbar gemacht.

3 Siehe Max Reger, *Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters*, hg. von Susanne Popp und Susanne Shigihara, Bonn 1995, S. 622f. und 626.

Die in der Forschungsliteratur wiederholt betonte kalligraphische Schönheit⁴ der Arbeitspartitur und ihr hohes Maß an Differenzierung und Komplexität ist nicht zuletzt erforderlich, da sie für andere – in der Regel zunächst für den Notenstecher – gut und möglichst eindeutig lesbar sein sollte. Schon ihre Funktion im Prozess der Drucklegung bedingt die Notwendigkeit ihrer Lesbarkeit für andere. Die Skizzennotate hingegen zeichnen sich aufgrund der Verwendung des Schreibgeräts Bleistift durch eine gewisse Flüchtigkeit aus. Er ermöglicht einen schnellen und stetig fortlaufenden Schreibfluss,⁵ bleibt dabei dem Papier jedoch äußerlich und trägt nur auf. Die Tintenschrift scheint ganz im Gegensatz dazu mit dem Trägermaterial zu verschmelzen. Der Bleistift kann »Spuren erzeugen [...], die so dauerhaft wie Tinte und zugleich final nicht endgültig sind.«⁶ Diesen Charakteristiken des Bleistifts entsprechen die Charakterisierungen der Bleistiftskizzen Regers. Sie werden in der Forschung als flüchtige Werkstattmanuskripte beschrieben, die Stenogramm- oder Protokollcharakter besitzen.⁷ Regers Skizzenschrift ist dabei in ihrer Selbstbezogenheit privatschriftlich. Als sehendes, aber vor allem lesendes Auge denkt Reger im Kontext derselben nur sich selbst. Mit Eigenheiten in der Form und Ausführung der Schriftzeichen, der Zeichenverwendung und der Notationsweise an sich kann seine Skizzenschrift nicht ohne weiteres durch Anwendung gängiger Notationskenntnisse dechiffriert werden. Sie verhält sich in dieser Eigenwilligkeit der Notationsweise im eigentlichen Sinne idiosynkratisch.

Erst die interpretatorische Leistung, die ein Leser im Entziffern der Aufzeichnungen vollbringt, kann ermöglichen, dass Regers Skizzen nicht hoffnungslos privatistisch bleiben. Für zuverlässige Transkriptionen und damit für eine grundsätzliche Lesbarkeit und Rezipierbarkeit der Bleistiftnotate müssen daher Kriterien für Regers idiosynkratische Zeichenverwendung erarbeitet werden. Ein einfaches, aber anschauliches Beispiel hierfür ist das eindeutige Identifizieren der Akzidentienformen, die Reger in seinen Skizzen verwendet. Die im Vergleich zur späteren Arbeitspartitur nur lückenhaft notierten Vorzeichen

4 Siehe zum Beispiel Susanne Popp, »Rot und Schwarz. Untersuchungen zur Zweifarbigkeit der Autographen Max Regers«, in: *Reger-Studien. 3. Analysen und Quellenstudien*, hg. von Susanne Popp und Susanne Shigihara, Wiesbaden 1988 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn 6), S. 183–199, hier: S. 183.

5 Vgl. Bernhard R. Appel, *Vom Einfall zum Kunstwerk. Robert Schumanns Schaffensweise*, Mainz 2010, S. 127.

6 Sonja Neef, *Abdruck und Spur. Handschrift im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Berlin 2008, S. 130.

7 Siehe bspw. Rainer Cadenbach, »Max Reger. Streichsextett op. 118«, in: *Melos 48* (1986), S. 91–110, hier: S. 96 und Bernhard Huber, *Max Reger – Dokumente eines ästhetischen Wandels. Die Streichungen in den Kammermusikwerken*, Stuttgart 2008, S. 22.

erweisen sich als in ihrer eindeutigen Unterscheidung oftmals problematisch. Ihre Entzifferung, falls überhaupt erreichbar, wurde daher bereits als Expertise von mit »der Entwurfsschrift Regers vertrauten Leser[n]«⁸ bewertet. Hieraus kann sie nur mittels einer begründbaren Systematik befreit werden.

Naheliegenderweise wird beim Transkribieren der Skizzennotate als Anhaltspunkt und Kriterium für die Entzifferung oftmals zunächst der Befund an der entsprechenden Stelle der Arbeitspartitur herangezogen. Dies ist hinsichtlich zweier Punkte problematisch. Zunächst ist der vergleichenden Deutung durch den eindeutigen Befund in der Arbeitspartitur bereits eine Richtung gegeben. Mit dieser Richtung besteht die Gefahr, aus der Haltung der Retrospektive in der Skizzenschrift das Erwartete zu entziffern und somit die Aussagen über den Befund im Skizzenmanuskript vorab zu trüben. Darüber hinaus wird die Entzifferung der Skizzennotate durch Regers häufig nicht eindeutig notierte Tonhöhen erschwert. Die in der Skizzenschrift meist als Noten dienenden einfachen Striche ohne Notenkopf enden häufig nicht genau auf der Notenlinie, sondern knapp darüber oder darunter. Da Reger im Verhältnis der Skizzennotation zur Arbeitspartitur nicht selten enharmonische Verwechslungen verwendete, wird ein Entziffern in Abhängigkeit von der Arbeitspartitur zusätzlich zweifelhaft. Gerade an diesen Stellen wird deutlich, dass eine eindeutige Identifizierung von Akzidentien für die Entzifferung einer Stelle entscheidend sein kann. Auch wenn die Charakteristiken der teils mehrdeutig verwendeten Zeichenausformungen keinesfalls abschließend und absolut erfasst werden können, kann eine Beschreibung derselben und eine Erarbeitung konsistenter Kriterien für die Entzifferung hier zur Wahrung wissenschaftlicher Kriterien entgegen privater Expertise beitragen.

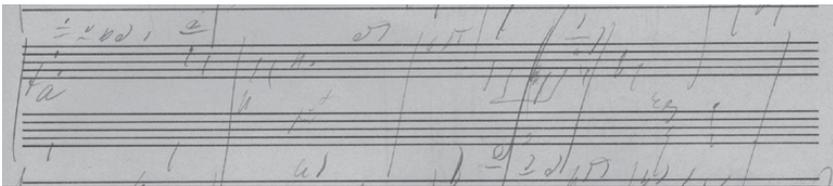


Abb. 3: Skizzenmanuskript zum *Klarinettenquintett A-Dur* op. 146, Ausschnitt Seite 11 [Max-Reger-Institut Karlsruhe, Mus. Ms. 142]

8 Rainer Cadenbach, *Untersuchungen zu Max Regers Skizzen und Entwürfen*, unveröffentl. Habilitationsschrift, Universität Bonn 1984, S. 710.

Eine Stelle aus dem Skizzenmanuskript zu Regers *Klarinettenquintett* op. 146 illustriert diese Problematik der retrospektiven Haltung, aber auch jene undeutlicher Graphemverwendung und schwieriger Lesbarkeit gut (siehe Abb. 3). Auf Seite 11 des Manuskripts ist mit Beginn der Seite zunächst die Coda des dritten Satzes »Largo« von op. 146 vollständig skizziert (Takt 88 bis 105 des Erstdrucks). Die Skizzierung des Satzes endet in Akkolade 5 Takt 2 mit dem letzten Takt der später in der Arbeitspartitur ausgearbeiteten Coda. Der dritte und vierte Takt der abgebildeten zweiten Akkolade enthält ein Vorzeichen, das aufgrund der von Reger offenbar vorgenommenen Änderungen im Takt in der Entzifferung problematisch ist (siehe Abb. 4). Offensichtlich ist, dass Reger den in Schriftfarbe und Schreibduktus abweichenden mittleren Taktstrich nachträglich eingefügt hat, um aus zunächst einem notierten Takt mithilfe weiterer Änderungen zwei Takte zu skizzieren. Im Bleistiftmanuskript notierte Reger hier zunächst sechs Achtel (der Satz steht im 3/4-Takt). Reger teilte darauf die Achtelgruppe vor den letzten beiden Achteln mit einem Taktstrich in zwei Gruppen und deutete dabei die Achtel der vormaligen Vierergruppe wahrscheinlich als Viertelnoten um. Am Ende des neu entstandenen zweiten Takts ergänzte er darauf weitere Notate. Bei genauer Betrachtung zeigt sich, dass die problematische Entzifferung des Vorzeichens nahe dem nachträglichen Taktstrich entscheidend durch eine Überschreibung bedingt ist. Es handelt sich hier um zwei Akzidentien, von denen eines das andere ersetzt. Zugleich ist ebenfalls die auf das Vorzeichen folgende Note mit einem dunkleren und kräftigeren Strich überschrieben. In der farbigen Absetzung der sich überdeckenden Grapheme werden deutlich zwei unterschiedliche Zeichenformen erkennbar.⁹ Durch die Änderung machte Reger an dieser Stelle der Notation eine enharmonische Umdeutung explizit. Er ersetzte das zunächst notierte *eis'* durch ein *f'* mit Auflösungszeichen. Da die Überschreibung des Notengraphems selbst keinen unzweifelhaften Befund vor allem über dessen Tonhöhe zulässt (es ist zwar erkennbar, dass eine zunächst notierte Note überschrieben wurde, aber nicht um welchen Ton es sich genau handelte), wird die eindeutige Entzifferung der Akzidentien-Überschreibung zum entscheidenden Kriterium.¹⁰ Dieser überarbeitete Skizzentakt entspricht in der späteren Ausarbeitung des Satzes den Takten 93 und 94 (Abb. 5). Die entsprechenden Noten ordnete Reger dabei der transponierend notierten Klarinette in A zu. Erst mit Hilfe solcher teils mikrologischer und mikrochronologischer Untersuchungen kann eine verbindliche Transkription als Lesehilfe für die Forschungsarbeit erstellt werden.

9 Die Zeichenformen könnten als h-Form (für das Kreuz) und als gedrehte w-Form mit Schlaufe (für das Auflösungszeichen) beschrieben werden.

10 Eine eindeutige Akzidentien-Entzifferung wird natürlich stets durch die Existenz abweichender Formen erschwert. Dabei existieren für die einzelnen



Abb. 4: Änderungen in Akkolade 2 Takt 3 und 4. In blauer Type die überarbeitete, hinzugefügte Schicht; bzw. überschriebene Grapheme in eckigen Klammern, eingefügte Grapheme in Winkeln

In den eigentümlichen Ausbildungen der Skizzenschrift an sich wird eine Spielart von Idiosynkrasie in der Schriftlichkeit deutlich – eine Form »arbiträr[er] und subjektiv beliebig[er]«¹¹ Eigenschaften. Im semantischen Zuständigkeitsbereich des Begriffs liegen jedoch neben einer »bestimmten neurotischen oder schöpferischen Eigenart der Hervorbringungen«,¹² also einer grundsätzlichen, individuellen, privaten Eigentümlichkeit in Differenz zum Allgemeinen auch »die aus ihr resultierenden Abwehrreaktionen«,¹³ also eine bestimmte Reaktionsweise. Idiosynkrasien bestimmen eine sowohl das individuelle Handeln und Denken besetzende »besondere Konstitution eines Individuums als auch seine« vom Allgemeinen »abweichende Reaktionsbereitschaft«.¹⁴

Akzidentienformen teils nicht nur mehrere Zeichenausprägungen, sondern zugleich immer auch solitäre Zeichenformen, die sich einer eindeutigen Systematik zunächst oder dauerhaft sperren.

- 11 Silvia Bovenschen, *Über-Empfindlichkeit. Spielformen der Idiosynkrasie*, Frankfurt am Main 2000, S. 18.
- 12 Ebd., S. 22.
- 13 Ebd., S. 23.
- 14 *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter und Joachim Gründer, 12 Bde., Stuttgart 1971–2004, hier: s. v. »Idiosynkrasie«, Bd. 4, Basel 1976, Sp. 187.

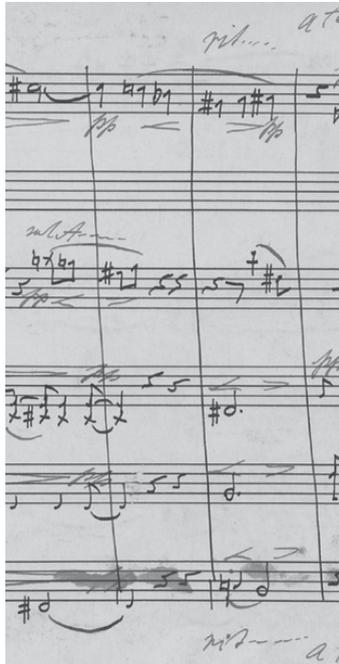


Abb. 5: Arbeitsmanuskript zum *Klarinettenquintett A-Dur* op. 146, Ausschnitt Seite 91 [Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 6574–1]

Lassen sich solche idiosynkratischen Phänomene neben ihrer Ausprägung in der Skizzenschrift aber auch als stärker reaktive Handlung in den zu statischen Produkten geronnenen Skizzenmanuskripten erkennen? Hier treten Beobachtungen an den Skizzen in den Blick, die am ausführlichsten bisher wohl von Rainer Cadenbach beschrieben wurden. In seinem Aufsatz »Konzept und Prozeß. Zur Spannung zwischen Werkbegriff und Werkerstellung bei Max Reger« betont er:

Es erreichen ganz einfach zu viele Entwurfspartien mit einem – meist rechten – Seitenende auch einen formal bedeutsamen Einschnitt des kompositorischen Verlaufs und nicht gerade selten sogar das Ende dessen, was man ›Formgestaltung‹ nennt (also einen Satzschluß), als daß man wirklich noch von unerheblichem Zufall sprechen könnte.¹⁵

Cadenbach spricht hiermit grundlegend den Einfluss äußerlicher Faktoren, wie der materialen Gegebenheit des Notenpapiers, auf die formale Gestaltung der

15 Rainer Cadenbach, »Konzept und Prozeß. Zur Spannung zwischen Werkbegriff und Werkerstellung bei Max Reger«, in: *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozess in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hg. von Hermann Danuser und Günter

Kompositionen an. Neben der beschriebenen Koinzidenz von Seitenende und formal bedeutsamem Einschnitt innerhalb der Komposition benennt Cadenbach drei weitere besonders häufig auftretende Formen »auffällige[r] ›kompositorische[r] Ereignisse«.¹⁶ In einer Übersicht führt er zu diesen ›Ereignissen‹ Belegstellen an, wenn sie mit einem Seitenwechsel zusammenfallen und bezeichnet sie in diesem Zusammenhang auch als »Seitenende-Ereignisse«:¹⁷

- a) am Seitenende fehlende Entwurfstakte (die natürlich als um so auffälliger erscheinen, als Regers Originalentwürfe in der Regel keine ›Sprünge‹ aufweisen, also durchgängig fortlaufend skizziert wurden) [...]
- b) unsichere, also im Entwurf gestrichene [...] oder ungestrichene für die Endfassung verworfene [...] Entwurfstakte an einem Seitenbeginn [...]
- c) mit verworfenen Entwurfstakten [...] endende Seiten [...].¹⁸

Cadenbach beschreibt in diesen Passagen drei von ihm in den Skizzenmanuskripten beobachtete Phänomene: Die Koinzidenz von einem Blatt- oder Seitenumbruch und einem musikalischen Einschnitt, bzw. Formabschnitt; Unterbrechungen in der chronologisch taktweisen Fortschreitung mit Bezug auf die Ausarbeitung an einem Blatt- oder Seitenumbruch; sowie die Koinzidenz eines Blatt- oder Seitenumbruchs und einer Überarbeitung der Skizzierung, vorwiegend bezogen auf das Verwerfen von skizzierten Takten, wie etwa in Form einer Streichung.

Von ihren konkreten Ausprägungen in den Skizzenmanuskripten zunächst gelöst, wird der Bezug der beschriebenen Beobachtungen zu unterschiedlichen skripturalen Eigenschaften¹⁹ der Manuskripte deutlich. Zu diesen zählt zunächst

Katzenberger, Laaber 1993 (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 4), S. 103–137, hier: S. 123. Siehe zur Rezeption dieser Beobachtung auch bei Stefanie Steiner-Grage, »... und damit auch einen ganz neuen Stil ...«. Zu den Entwürfen von Max Regers Violinsonate c-Moll op. 139«, in: *Symposiumsbericht: Zum kompositorischen Schreiben und Weben bei Max Reger – Quellen kompositorischen Schaffens im Diskurs*, hg. von Fabian Czolbe und Stefanie Steiner-Grage, Mainz 2016, <<https://schott-campus.com/gfm-jahrestagung-2016>> (Abruf: 22. Februar 2019), Mainz 2017 (= Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung), S. 1–20, hier: S. 15.

16 Cadenbach, »Konzept und Prozeß« (wie Anm. 15), S. 124.

17 Ebd., S. 124.

18 Ebd., S. 125.

19 Der Begriff der ›Skriptur‹ soll hier in Anlehnung an das Forschungsprojekt Beethovens Werkstatt als Verbindung graphisch-bildhafter Erscheinungsformen (dem Schriftbild) mit gegenständlich-haptischen Eigenschaften des Dokuments verstanden sein. (Siehe hierzu im Glossar von Beethovens Werkstatt: <<https://beethovens-werkstatt.de/glossary/skriptur/>> [Abruf: 22. Februar 2019].)

die Blatt- oder Seitengrenze als Wendepunkt und der Vorgang des Umblätterns, Umwendens, Umkehrens bzw. des Umspringens; weiterhin das Verhältnis von Schreibraum bzw. Schriftraum und Weißraum einer Seite und seine Bedeutung für den Schreibprozess; sowie die Kohärenz der Seiten-Notation – des auf einer Seite Notierten, bzw. Skizzierten – und möglicherweise auch eine notwendige Bewahrung ihres Zusammenhangs. Dieses Zueinander der Notate, ihre räumliche Beziehung, kann auch als offensichtlicher oder verdeckter Zusammenhang einer Konstellation betrachtet werden.²⁰ Damit ist nicht nur das einzelne Graphem der Notenschrift zu sehen, sondern auch seine Verbindung, sein Bezug zu anderen Notaten.

Die Seiten- und Blattgrenzen werden hier zum Ort der Reflexion. Sie unterbrechen den Schreibfluss, auf den der gesamte Kontext der Skizzenmanuskripte mit dem gewählten Schreibmittel und der Schriftform ausgelegt ist. Die Seitengrenze, die mit dem Springen auf eine neue Seite (von unten nach oben) oder zusätzlich auch mit dem Wenden des Blattes (von hinten nach vorn) korreliert,²¹ ist nicht nur mit der Handhabung des Papiers verbunden, sondern auch – das Blatt wendet sich – mit einer Ereignishaftigkeit, die das Entscheidende des Moments hervorhebt.²² Das Umblättern, aber auch bereits der Seitensprung löst sich vom Geschriebenen oder Gelesenen, indem es die gerade noch vor Augen stehende Schrift aus dem Blickfeld rückt. An seine Stelle tritt beim Schreiben ein zumindest vorerst unbeschriebenes, leeres Blatt. Die Konzepte des Schreibens, Lesens und Umblätterns, die hiermit angesprochen werden, sind zutiefst idiosynkratisch.²³

Die alltägliche Geste des Umblätterns als Ereignis zu bezeichnen erscheint zunächst abwegig. Sie scheint vielmehr eine Routine darzustellen, die rasch und

20 Vgl. *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (wie Anm. 14), s. v. »Konstellation«, Bd. 4, Sp. 988f.

21 Das Wenden des Blattes muss sich nicht auf den Wechsel von der recto- zur verso-Seite beschränken. Es ist wahrscheinlich, dass Reger häufig nicht mit aufgeschlagenen Manuskriptdoppelseiten skizzierte, sondern auch die einzelnen Doppelblätter von der verso- zur recto-Seite umschlug und somit beim Schreiben nur eine Seite vor sich hatte. Nicht nur das recht große und damit unhandliche Format der Skizzenmanuskripte spricht dafür, sondern ebenso der Arbeitskontext. Dabei ermöglichte die Verwendung des Bleistifts neben einer erhöhten Schreibgeschwindigkeit es ebenso, sich vom gewohnten Arbeitsort – dem Schreibtisch – zu lösen. (Für den Hinweis auf das Umschlagen der Doppelblätter danke ich Alexander Becker, der hiervon bereits in seinem Vortrag auf dem Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung in Mainz 2016 gesprochen hat.)

22 Vgl. Dietmar Schmidt, »Umblättern statt lesen. Lektüren des Nichtlesens bei Thomas Bernhard«, in: *Medienphilologie. Konturen eines Paradigmas*, hg. von Friedrich Balke und Rupert Gaderer, Göttingen 2017, S. 143–171, hier: S. 143.

23 Vgl. ebd., S. 157f.

ohne notwendige Aufmerksamkeit und Unterbrechung vollzogen werden kann. Umblättern erfüllt seinen Zweck offenbar gerade dann »am besten, wenn es sich ganz in den Dienst der Lektüre«²⁴ und des Schreibens stellt. Hierzu gehört, dass der Schreib- oder Lesefluss ungestört und somit das Umblättern weitgehend unbemerkt bleibt. Wird dieser Fluss jedoch gestört, macht sich das Umblättern bemerkbar. Geht der Übergang zu langsam oder stockt sogar, wird das Umblättern im Arbeiten zum Ereignis.²⁵ Sind an solchen Übergängen textgenetisch interessante Stellen erkennbar, scheinen diese auf ein ›Dazwischenkommen‹ zu deuten. Lesen aus der Perspektive der Philolog*in bedeutet hier, sich in jene aufgerauten Manuskriptstellen zu vertiefen, die einem unmittelbaren Verständnis möglicherweise widerstreben.

Zwei Stellen aus den Manuskripten zum *Streichtrio* op. 141b illustrieren treffend die von Cadenbach beschriebenen Beobachtung bereits als rein optische Phänomene.²⁶ Sowohl Seite 34 als auch Seite 38 des Bleistiftmanuskripts sind von Reger nicht bis zum Seitenende bzw. dem Ende der letzten Akkolade beschrieben worden (Abb. 1 und 6). Dies ist nicht vollkommen ungewöhnlich, bildet in Regers Schreibgewohnheiten jedoch eine Ausnahme. In der Regel beschrieb Reger die Manuskriptblätter vollständig bis zum Ende der letzten Akkolade und markierte dabei auch Satzübergänge nicht gesondert. Diese können vielmehr auch innerhalb einer Akkolade unmittelbar aneinanderschließen. Als Zeichen eines Übergangs weist sie dabei nur gelegentlich ein notierter Doppelstrich aus. Ein solcher ist, flüchtig und in einem Zug geschrieben, am Ende der Notation von Seite 38 erkennbar. Ohne einen abschließenden Taktstrich stehen hingegen die beiden halben Noten auf Seite 34 fast in der Mitte der letzten Akkolade im Raum. Dennoch legt die Skriptur beider Manuskriptstellen zunächst die Vermutung nahe, dass hier mit den Seitenenden formale Einschnitte im Satz oder gar Satzenden erreicht waren. Im Sinne der Cadenbach'schen Ereignis-Typologie finden sich darüber hinaus im Umfeld des Seitenwechsels von Seite 34 auf 35 unsichere Entwurfstakte sowohl am Seitenende als auch am Seitenbeginn. Auf beiden Seiten sind Änderungs- bzw. Überarbeitungsspuren erkennbar, die teils

24 Ebd., S. 143.

25 Vgl. ebd., S. 143f.

26 Cadenbach konnte für sein Quellenverzeichnis »Max Reger – Skizzen und Entwürfe« das in den 1980er Jahren noch in Privatbesitz befindliche Manuskript zwar einsehen, jedoch keine genaue inhaltliche Untersuchung vornehmen (siehe Rainer Cadenbach, *Max Reger – Skizzen und Entwürfe. Quellenverzeichnis und Inhaltsübersichten*, Wiesbaden 1988, S. 58). Da das Konvolut erst im Jahr 2005 in den Besitz des Max-Reger-Instituts gelange, ist es auch in seinem 1993 erschienenen Artikel »Konzept und Prozeß« nicht besprochen (siehe Cadenbach, »Konzept und Prozeß« [wie Anm. 15], S. 103–137).

deutlich in den Weißraum der Seite reichen. Ebenso sind im Umfeld des Seitenwechsels von Seite 38 auf 39 verworfene Entwurfstakte in Form einer flächigen Streichung am Seitenbeginn vorhanden. Beide Seitenübergänge müssten nach Cadenbach folglich als ›Seitenende-Ereignisse‹ bezeichnet werden.

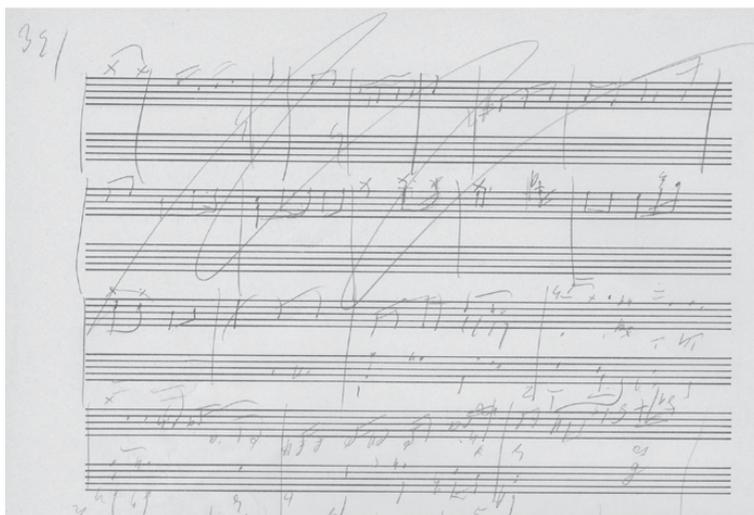
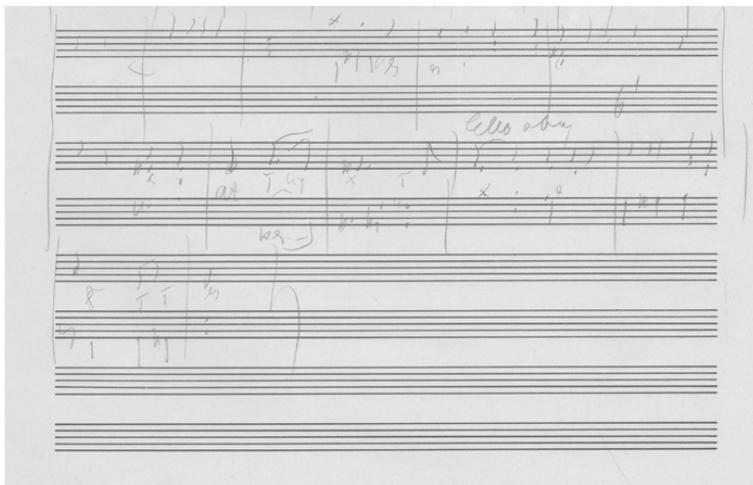


Abb. 6: Skizzenmanuskript zu op. 141b, Seite 38 untere und Seite 39 obere Blatthälfte [Max-Reger-Institut Karlsruhe, Mus. Ms. 169]

Im Fall des Übergangs von Seite 34 auf 35 zeigt sich die Vermutung über einen Satzschluss bei genauer Untersuchung als vorschnell. Beginnend in Takt 155 des späteren Erstdrucks bildet Seite 34 des Bleistiftmanuskripts einen Teil des ersten Satzes von op. 141b ab. Mit dem Ende der Seite erreicht die Skizzierung den späteren Takt 183, der weiterhin als Teil der Durchführung nicht das Satzende und keinen größeren Formabschnitt beschließt. Vielmehr wird im Vergleich mit der Arbeitspartitur deutlich, dass Reger die Skizzierung von Takt 183 über die Seitengrenze aufteilte (vgl. Abb. 2, Akkolade 2 Takt 5). Entsprechend ohne Strich am Akkoladenbeginn ist auf Seite 35 des Bleistiftmanuskripts die letzte Viertel des Taktes – scheinbar auf taktig – notiert. Anschließend sind bis zum Doppelstrich am Ende von Akkolade 3 weitere elf Takte skizziert (Erstdruck bis Takt 194), auf die in der Ausarbeitung der Repriseneinsatz folgt. Die für Reger scheinbar redundante Skizzierung der Reprise auslassend, schließt im Bleistiftmanuskript nach dem Doppelstrich unmittelbar über weitere vier Akkoladen die Skizzierung der Coda bis zum Ende des Satzes an (Erstdruck Takt 270 bis 289). Interessant ist an dieser Manuskriptstelle demnach gerade die deutliche und entschiedene schriftliche Trennung zusammengehöriger Notate in Zusammenhang mit den konzeptionellen Problemen, die sich mit den Änderungen im Umfeld des Übergangs äußern. Es ist naheliegend, dass der Seitenwechsel hier nicht ein im Schreiben unmittelbarer ist. Vielmehr ist ein zeitlicher Abstand zwischen den Notaten auf Seite 34 und jenen auf Seite 35 wahrscheinlich. Da Regers Arbeitsschritte des Skizzierens mit Bleistift und des Ausarbeitens mit Tinte chronologisch nicht vollkommen getrennt aufeinander folgten, sondern zeitlich ineinandergreifen konnten,²⁷ ist es wahrscheinlich, dass er hier die Arbeit mit dem Bleistift unterbrach, um die Arbeitspartitur fortzuführen. Es ist zum einen denkbar, dass Reger die Skizzierung zur Durchführung zunächst als abgeschlossen ansah und nach einer Ausarbeitung des auf Seite 34 Skizzierten recht unmittelbar die Reprise anschließen sollte. Zum anderen kann hier ein anfänglich feststehendes Konzept, das für Reger zunächst keiner Bleistiftnotate bedurfte, während der Ausarbeitung ins Schwanken geraten und weitere Skizzierungen notwendig geworden sein. In beiden Fällen kommt der Seitenwechsel, der hier zugleich ein Blattwenden umfasst, in der Notation dazwischen. Obgleich die Taktteilung an dieser Stelle nicht notwendig oder konsequent ist, wendet Reger, statt weiterzuschreiben. Das bereits Geschriebene wird dabei zugleich verdeckt und steht ihm nicht mehr vor Augen.

27 Rainer Cadenbach konnte in seiner Habilitationsschrift anhand von Querverweisen in den Manuskripten belegen, dass Reger parallel am Bleistiftmanuskript und der Arbeitspartitur zu der entsprechenden Komposition arbeitete (siehe Cadenbach, *Untersuchungen zu Max Regers Skizzen und Entwürfen* [wie Anm. 8], S. 676–687).

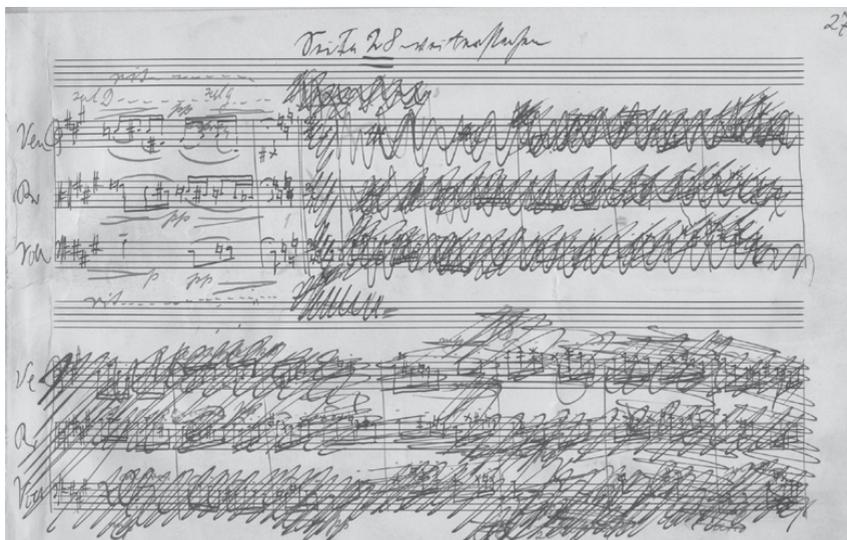


Abb. 7: Arbeitsmanuskript op. 141b, Seite 27 [Max-Reger-Institut Karlsruhe, Mus. Ms. 070]

Der folgende Übergang von Seite 38 auf 39 legt ein anderes Umblättern nahe. Bereits in der letzten Akkolade von Seite 35 schließen sich an die Skizzierung zum ersten Satz des Trios die Bleistiftnotate zum zweiten Satz »Andante molto sostenuto con variazioni« an. Dort und am Beginn der folgenden Seite 36 ist zunächst das Thema des Variationensatzes skizziert. Reger teilte die Notate zu den einzelnen Variationen im Manuskript darauf durchgehend mit Doppelstrichen ab. Hiermit bestätigt sich die Annahme, dass mit dem Ende von Seite 38 auch ein Einschnitt im kompositorischen Verlauf – in Form der Skizzierung einer Variation – erreicht war. Dort ist, mit den letzten beiden Takten in Akkolade 4 beginnend, bis zum Seitenende die in der späteren Ausarbeitung an fünfter Stelle stehende »Minore«-Variation im Taktverlauf vollständig skizziert. Nach eineinhalb leeren Notensystemen und dem Wenden des Blattes beginnt die folgende Seite 39 mit der Skizzierung einer weiteren Variation, die Reger jedoch direkt, ohne Ausarbeitung in Tinte, verwarf. Denn obgleich auch in der Arbeitspartitur innerhalb des Variationensatzes auf den Seiten 27 und 28 (Abb. 7 und 8) eine flächige Streichung vorhanden ist, entsprechen sich diese beiden Stellen nicht. Bei der im Bleistiftmanuskript verworfenen, nur in elf Takten skizzierten Variation handelt es sich um einen ersten Ansatz zur späteren sechsten Variation in F-Dur. Nachdem er diesen verworfen hatte, konzipierte Reger die Variation unmittelbar anschließend neu, beginnend in Akkolade 3 Takt 2 bis zu ihrem neunten Takt, und arbeitete sie anschließend mit Tinte aus. Mit diesen

Änderungen im Bleistiftmanuskript werden grundlegend konzeptionelle Arbeiten Regers im Kontext dieses Manuskripttyps deutlich, die im darauffolgenden Arbeitsmanuskript fortgesetzt sind. Auch bei der Streichung in der Arbeitspartitur handelt es sich um die Streichung einer vollständigen Variation, die ursprünglich an vierter Stelle vor der ›Minore‹-Variation stand. Sowohl die in der Arbeitspartitur auf die Streichung ab Seite 28 folgende, durchgehende Anpassung der Paginierung als auch die entsprechend bis zum Satzende durchgehende Anpassung der Probeziffern implizieren, dass es sich bei der Streichung um eine späte Kürzung im Satz handelt. Reger strich hierzu die ersten zwölf Takte der Variation auf Seite 27 sowie die letzten drei Takte am Beginn der heutigen Seite 28. Da diese ersten Takte von Seite 28 nicht den Anschluss zu Seite 27 bilden und das entsprechende Blatt aus zwei zusammengeklebten Blättern besteht, müssen weitere Takte vorhanden gewesen sein. Ein Blick in die vorhandene Skizzierung im Bleistiftmanuskript zeigt, dass hier unmittelbar auf die Skizzierung zum Variationenthema jene zu dieser später gestrichenen, vierten Fugato-Variation folgt.²⁸ Zwischen den 15 noch im Tintenmanuskript überlieferten, gestrichenen Takten sind im Bleistiftmanuskript fortlaufend etwa 58 weitere Takte skizziert.²⁹ Dies impliziert, dass zwischen den heutigen Seiten 27 und 28 des Tintenmanuskripts vier beschriebene Seiten vorhanden waren.³⁰ Es ist naheliegend, dass das vollständige Verwerfen der langen Fugato-Variation in Zusammenhang mit der Ausarbeitung des anschließenden Finalsatzes »Vivace« als Fugensatz stand.

28 Reger skizzierte im Bleistiftmanuskript nur das Variationenthema, die gestrichene Fugato-Variation, die fünfte ›Minore‹-Variation, den gestrichenen Ansatz zur sechsten F-Dur-Variation sowie die sechste F-Dur-Variation des insgesamt sieben Variationen umfassenden Satzes.

29 Diese Beobachtungen sprechen eindeutig für die erste der drei von Bernhard Huber angeführten Möglichkeiten zur Streichung im Arbeitsmanuskript: »a. Bei den gestrichenen Takten handelt es sich um eine längere Fugato-Variation über das Thema des Variationsatzes. b. Es handelt sich um ein Fugato mit eventuell weiteren Variationen unter der Überklebung. c. Möglicherweise war dieses Fugato bereits als Beginn eines Finalsatzes gedacht. Die gestrichene Substanz gehört thematisch einerseits zum Variationensatz, durch die Fugentechnik und die Bezeichnung ›Vivace‹ entspricht sie jedoch dem späteren Finale.« Der von ihm ebenfalls angeführte Taktwechsel zum 2/4-Takt am Beginn der gestrichenen Variation spricht dabei gerade gegen Möglichkeit c., da am Beginn der folgenden Variation eine gestrichene Rückkehr zum 4/8-Takt erkennbar ist. (Huber, *Max Reger – Dokumente eines ästhetischen Wandels* [wie Anm. 6], S. 41f., Anm. 41.)

30 Hierfür spricht auch die Lagenstruktur des Manuskripts. Reger trennte zwischen Seite 27 und 28 wohl ein ganzes Blatt aus dem Manuskript heraus und überdeckte die eigentliche Rückseite von Seite 27 und die eigentliche Vorderseite von Seite 28 durch Zusammenfügung der Blätter. Dies würde etwa dem Umfang von 14 oder 15 notierten Takten pro Seite entsprechen. Die auf Seite 28 nach der Streichung von 22 zu 18 korrigierte Ziffer zeigt, dass die Variation, dem vermuteten Taktumfang gemäß, ehemals vier Ziffern umfasste.

Julia Ronge

Schriftbildlichkeit bei Ludwig van Beethoven

Spätestens seit sich Gustav Nottebohm in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts intensiv mit Beethovens Skizzen und seinem Schaffensprozess auseinandergesetzt und damit die Skizzenforschung begründet hatte, war mit Studium, Interpretation und Edition von Skizzen verbunden, fundamentale Erkenntnisse zu Chronologie, Entstehungsgeschichte und Analyse von Werken sowie zu Biographie und stilistischen Entwicklung des Komponisten zu fördern. Zweifel an diesem Erkenntnisgewinn kamen um das Beethovenjahr 1970 auf, das insgesamt stark von dem Bestreben geprägt war, den Komponisten wieder von dem Sockel zu holen, auf den ihn das 19. Jahrhundert gestellt hatte. Die critique génétique wiederum, die sich in den letzten 30 Jahren aus der Skizzenforschung entwickelte, dehnte den Erkenntnisgewinn auf den gesamten Schreibprozess über die Skizze hinaus aus.

Alle Theorien der Skizzenforschung und Methoden der Skizzenübertragung gehen vom Textgehalt der Skizze aus. Sieghard Brandenburg definierte im Vorwort seiner Edition des *Keßler*-Skizzenbuches von 1978 die Zugänglichmachung des Notentextes durch Transkription als wesentliches Ziel:

Die Unleserlichkeit der Skizzen gilt vielfach als das Haupthindernis für ihre Erforschung. Die Skizzenausgabe will daher dem weniger auf Beethovens Handschrift spezialisierten Lesern die Mühe der Entzifferung abnehmen und ihm eine Übertragung von kompetenter Hand anbieten.¹

Unterschiedliche Formen der Transkription wurden diskutiert und angewendet. Die einen, wie in den frühen Ausgaben der Skizzenreihe des Beethoven-Hauses, bildeten die Seite genau nach, indem sie eine Übertragung mit Pauspapier anfertigten. Das Produkt bot alle Informationen der autographen Niederschrift topographisch genau, aber in lesbarer Form. Da es aus drucktechnischen und vor allem Kostengründen kein Faksimile gab, fehlten bei dieser Übertragungsform dennoch wichtige Informationen – entscheidender Metatext wie z. B. unterschiedliche Schreibmittel oder die Intensität einer Streichung gingen verloren.

1 Sieghard Brandenburg (Hg.), *Ludwig van Beethoven. Keßlersches Skizzenbuch*, Bonn 1978, Vorwort S. 7–12, hier: S. 9.

Danach folgte eine Phase, in der vor allem die inhaltliche Gruppierung der Skizzen im Vordergrund stand, und der Verlauf einer Werkgenese im Skizzenbuch nachgezeichnet werden sollte. Clemens Brenneis fasste das 1993 in der Einleitung seiner Edition von Beethovens Skizzenbuch *Landsberg 5* zusammen:

Die Übertragung konzentriert sich auf die Vermittlung des musikalischen Inhalts der Notierungen. Eine Wiedergabe des originalen Erscheinungsbildes mit seinen graphischen Einzelheiten (im Sinne einer diplomatisch getreuen Übertragung) war von vornherein nicht angestrebt; es kann leicht im Faksimile in Augenschein genommen werden.²

Mittlerweile ist die Skizzenforschung dank moderner und preisgünstiger Druckverfahren bei einem vollfarbigen Faksimile mit diplomatischer Übertragung der Seite angelangt. Obwohl diese Form der Edition im Vergleich zu früheren Verfahren den geringsten Informationsverlust aufweist, sind Übertragung und Kommentar weiterhin in erster Linie auf den Text und den musikalischen Inhalt der Niederschrift konzentriert.

Über die Dichotomie der Notenschrift zwischen Text und Graphik hat besonders Bernhard R. Appel bereits viel publiziert und den mehrfachen Schriftsinn hervorgehoben.³ Er unterschied dabei verschiedene Ebenen, wobei diese auch Schnittmengen bilden können: Unter der kompositorisch-strukturellen Ebene versteht Appel den komponierten Notentext und seine Vorstufen. Die notationelle Ebene umfasst die Notierungsformen, wie z. B. Abkürzungen oder virtuelle Notierungen, also über Zeichen wie z. B. Generalbassziffern angedeuteter Text, der als explizite Noten nicht mehr ausgeführt wird. Aus der metatextlichen Ebene mit expliziten Steuerzeichen und Textwegweisern lassen sich mikrochronologische Beziehungen ableiten. Als rekursive Ebene kategorisiert Appel selbstadressierte Kommentare, verbale Planungskonzepte und ähnliche

2 Clemens Brenneis (Hg.), *Ludwig van Beethoven. Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1809 (Landsberg 5)*, 2 Bde., Bd. II: Übertragung, Einleitung und Kommentar, Bonn 1993, S. 25 (Einleitung; Editionsrichtlinien).

3 Bernhard R. Appel, »Genetische Textkritik: Vom mehrfachen Schriftsinn musikalischer Werkstatt Dokumente«, in: *Brahms am Werk. Konzepte – Texte – Prozesse*, hg. von Siegfried Oechsle und Michael Struck unter Mitarbeit von Katrin Eich, München 2016, S. 25–45, hier: S. 42. Siehe auch Bernhard R. Appel, »Textkategorien in kompositorischen Werkstatt Dokumenten«, in: *»Ei, dem alten Herrn zoll' ich Achtung gern'«*. *Festschrift für Joachim Veit zum 60. Geburtstags*, hg. von Kristina Richts und Peter Stadler für den Virtuellen Forschungsverbund Edirom, München 2016, doi: 10.25366/2018.2, S. 49–57.

verbaltextliche Kategorien. Die metaschriftliche Ebene umfasst alle der Schreibrift anhaftenden unabsichtlichen Arbeitsspuren wie unterschiedliche Federn, Tintenflecken und andere versehentlich eingebrachte implizite Hinweise oder kodikologische Beschaffenheit des Dokuments. Auch der implizite Metatext erlaubt Rückschlüsse auf den Schreibprozess. Als letzte Ebene definiert Appel die graphologische, unter der er psycho-physische Indikatoren der Schreibrift versteht.

Notenschrift ist zugleich Text (Inhalt) und Grafik (Darstellung bzw. Form), sie ist gleichzeitig Sprache und Bild. Einige der beschriebenen Ebenen neigen eher der Kategorie Text, andere eher der Kategorie Grafik zu, wobei je nach Blickrichtung des Betrachters die Kategorien sich innerhalb der Ebene verschieben können. Skizzeneditionen und -übertragungen betonen traditionell die Textebene. Sollten aber nicht auch die grafische Komponente der Niederschrift verstärkt in den Blick rücken? Könnten daraus Ableitungen nicht nur für die Chronologie, sondern auch für biographischen Begleiterscheinungen getroffen werden? Verändert sich Beethovens Schreibprozess, weil Lebensumstände wechseln, und wird das sichtbar?

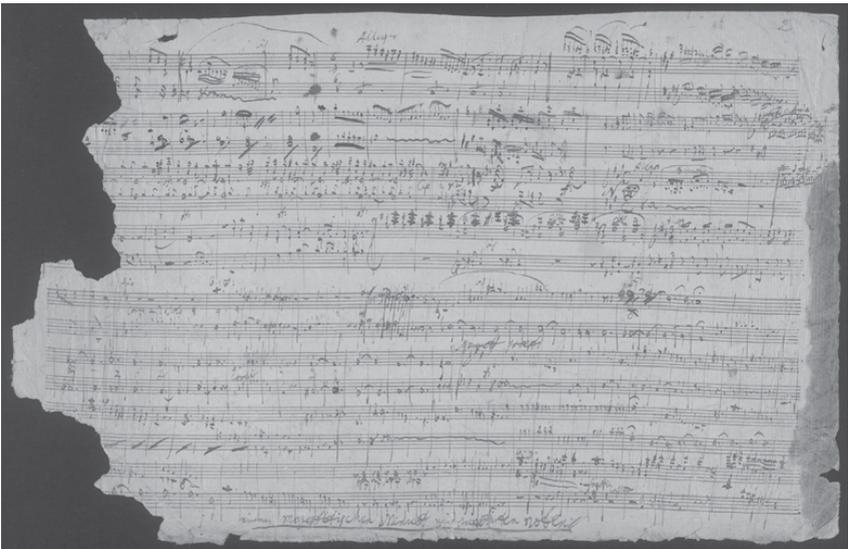


Abb. 1: Beethoven, Skizzenblatt zu nicht ausgeführten Werken, 1790–1792, D-BNba BH 117.

Bei den Skizzenblättern des jungen Beethoven aus Bonner Zeit (siehe Abb. 1) fällt auf den ersten Blick vor allem eines auf: die enge Anordnung der Niederschrift. Dicht gedrängt reihen sich unterschiedliche Ideen für verschiedene Musikstücke, in der Regel Klavierkompositionen. So gut wie nie findet sich freier Raum zwischen den Entwürfen, zum Teil werden auch die Marginalien mitbenutzt. Die meisten von ihnen sehen wegen der Fülle der Notate unübersichtlich aus. Zudem schreibt der junge Beethoven noch korrekt alle nötigen Angaben auf das Blatt. Jede Skizze hat einen ordentlichen Vorsatz mit Akkoladenklammer, Notenschlüssel, Taktangabe und Generalvorzeichen, allermeist sogar mit Tempoangaben. Zwar gibt es schon metatextliche Spuren wie z. B. Streichungen und bisweilen auch verbale Kommentare in der Marginalie oder zwischen den Zeilen, der oberflächliche erste Eindruck vermittelt in Beethovens frühen Skizzen aber vor allem eines: unübersichtliche Textfülle. Grafisch gesehen bilden diese frühen Skizzen eine einzige, monochrome Fläche.

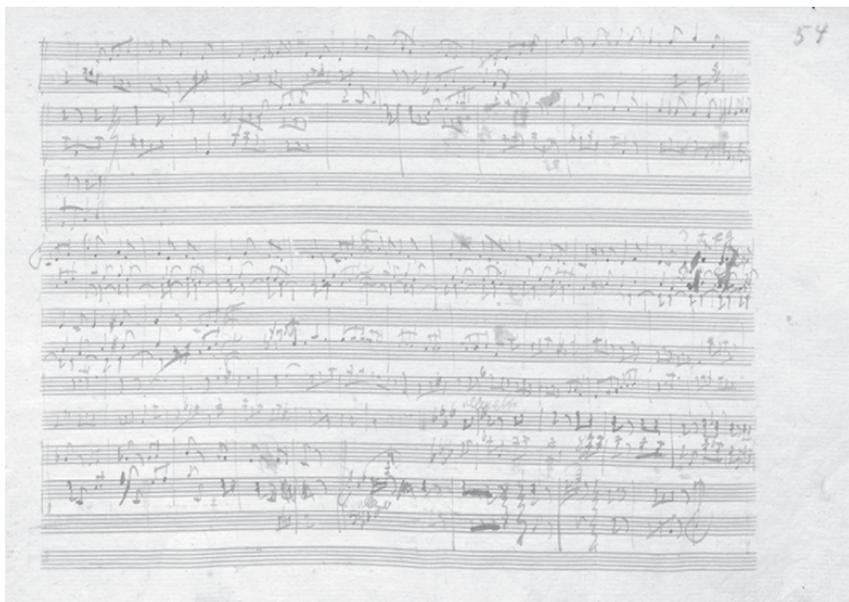


Abb. 2: Beethoven, Skizzenblatt zu nicht ausgeführten Werken, 1793, D-B Mus. ms. autogr. Beethoven, L. v. 28, Bl. 54r.

Beim Betrachten früher Wiener Skizzen Beethovens (siehe Abb. 2) können langsame Veränderungen beobachtet werden, weg von der naiven, chaotischen, ungelinkten Skizzenarbeit seiner Jugend hin zu systematisch durchdachtem Arbeiten.

Bei Haydn lernte Beethoven die Grundlagen der Komposition: ästhetische Merkmale wie Proportionen, Formmodelle, Klangvorstellungen sowie Anlage einer Partitur, Skizzierung und formaler Aufbau eines Werkes und die zugehörigen Schreibprozesse. Haydns Skizzen weisen charakteristische Merkmale standardisierter Prozesse auf, die so oder ähnlich in vielen Werkstattmanuskripten auch anderer Komponisten auftauchen, also Richtlinien der musikalischen Arbeitsorganisation sind. Beethoven lernte, den Schreibraum als Denkraum zu begreifen, durch Verweiszeichen wie Rauten zu organisieren und einzelne Skizzen zueinander in Beziehung zu setzen. Die Arbeit wird außerdem in einzelne Einheiten, die leichter zu handhaben und zu kontrollieren sind, strukturiert und die aufgeschlagene Doppelseite in verschiedene inhaltlich geordnete Räume unterteilt. Beethoven lernte ferner, die Niederschrift nach dem Leitstimmenprinzip anzulegen. Außerdem gewöhnte er sich eine pragmatischere Notation an, akzidentelle Ebenen von Tempo, Ausdruck, Dynamik und Phrasierung fallen zunehmend weg, die Anzahl der Abkürzungen steigt. Selbstadressierte Anmerkungen wie »oder« für Alternativen und »gilt« für Restitutionsen kommen als metatextliche Ebene hinzu.

Dass sich eine fundierte Ausbildung bei einem professionellen Lehrer erfolgreich auf das eigene Arbeiten auswirkt, ist ein banaler und nebenbei auch ein höchst wünschenswerter Befund. Haydn lehrte Beethoven, den Raum zu sehen, in dem er arbeitete, und systematisch zu nutzen. Die Ordnung des Schreibraums ordnet auch den Denkraum und ermöglicht höhere Effizienz beim Arbeiten. Im Laufe seines Lebens wird Beethoven die Räume, in denen er arbeitet, immer weiter ausdehnen und immer prononcierter gestalten. Die Notenseite als Grafik, als in unterschiedliche Flächen erschlossene Darstellung, verändert sich deutlich, wie sich im Folgenden zeigen wird.

Beethoven arbeitete als junger Komponist nicht ausschließlich am Schreibtisch, wie die Unmengen von Skizzenheften vermuten lassen, sondern oft und ausführlich am Instrument. »Beim Komponieren probierte Beethoven oft am Klavier, bis es ihm recht war, und sang dazu«,⁴ berichtete Carl Czerny. Auf einem Skizzenblatt zu op. 117, das während Beethovens Kur in Teplitz 1811 beschriftet wurde, notierte er sich: »Kleines Klawir zum Componiren. –«. ⁵ In den Badeorten wurden häufig Klaviere vermietet, offenbar machte sich Beethoven die Notiz, um nur ja nicht

4 Friedrich Kerst (Hg.), *Die Erinnerungen an Beethoven*, 2 Bde., Stuttgart 1913, Bd. 1, S. 59.

5 D-BNba Sammlung H. C. Bodmer, HCB Mh 83 recto.

zu vergessen, sich noch ein Klavier zu besorgen, um richtig arbeiten zu können. Auch Erzherzog Rudolph empfahl er 1823 das Klavier zum Komponieren: »fahren E. K. H. nur fort, besonders sich zu üben, gleich am Klawier ihre Einfälle flüchtig kurz niederzuschreiben, hiezu gehört ein kleines Tischgen an's Klawier, durch d. g. wird die Phantasie nicht allein gestärkt, sondern man lernt auch die entlegentesten Ideen augenblicklich festhalten.«⁶ Beethoven rät zwar im Fortgang des Briefes auch, ohne Klavier zu schreiben, dabei geht es aber eher um die handwerkliche Ausarbeitung, Harmonisierung und Durchführung (elaboratio), die eigentliche Erfindung (inventio) soll mit Unterstützung des Instruments erfolgen.

Mit zunehmender Ertaubung entfiel die Möglichkeit, am Klavier Ideen zu schaffen und auszuprobieren. Der geniale und vielbewunderte Improvisator, der spielerisch scheinbar aus dem Nichts große Musik erschuf, war der Hörkontrolle beraubt. Carl Czerny berichtet, Beethoven habe seinem Arzt Dr. Bertolini gestanden,

daß ihn seine Taubheit hindre, den consequenten Fluß und Zusammenhang seiner früheren Werke auch in seinen letzten zu befolgen, da er früher gewohnt war, alles beym Clavier zu componieren. Gewiß würde er in seinen letzten Werken gar vieles geändert haben, wenn er es hätte hören können.⁷

Joseph Bertolini war 1806 bis 1816 Beethovens behandelnder Arzt, also genau in der Zeit, als Beethoven beschloss, sein Gehörleiden nicht mehr zu verbergen (vermutlich, weil es zu stark fortgeschritten war, um es noch kaschieren zu können) und schließlich sein öffentliches Klavierspiel aufgab, weil seine Schwerhörigkeit schon zu weit fortgeschritten war. In seinen »Anecdoten und Notizen über Beethoven« hielt Czerny fest:

Da Beethoven gewohnt war, alles mit Hilfe des Claviers zu componiren, u manche Stelle unzählige mal zu probieren, so kann man sich denken, welchen Einfluß es hatte, als seine Gehörlosigkeit ihm dieses unmöglich machte. Daher der unbequeme Claviersatz in seinen letzten Sonaten, daher die Härten in der Harmonie, und, wie Beethoven selbst vertraulich gestand, daher der Mangel an fließendem Zusammenhang u das Verlassen der ältern Form.⁸

Beethoven war gezwungen, seine Arbeitsweise seinen Lebensumständen anzupassen.

6 Beethoven an Erzherzog Rudolph, 1. Juli 1823, in: Sieghard Brandenburg, *Ludwig van Beethoven: Briefwechsel. Gesamtausgabe*, Bd. 1–6: München 1996, Bd. 7 (Register): München 1998, Nr. 1686.

7 Carl Czerny, *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, hg. von Paul Badura-Skoda, Wien 1963, S. 15.

8 Klaus Martin Kopitz und Rainer Cadenbach (Hg.), *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen in Tagebüchern, Briefen, Gedichten und Erinnerungen*, 2 Bde., München 2009, Bd. 1, S. 227.

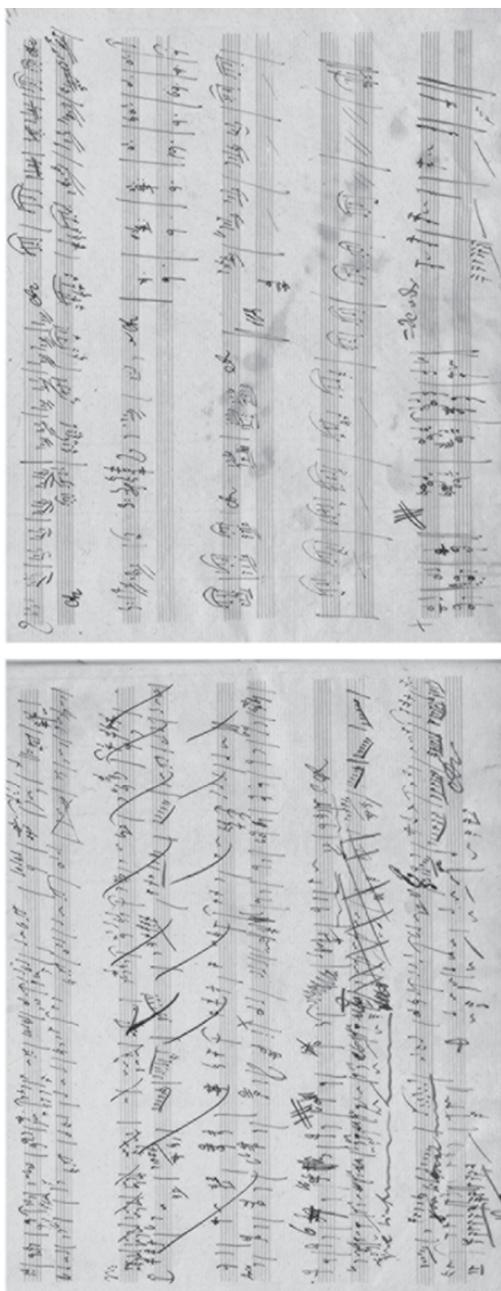


Abb. 3: Beethoven, Skizzen zur Klavier Sonata As-Dur op. 26, 1800/1801, D-B Mus. ms. autogr. Beethoven, L. v. Landsberg 7, S. 158 und 159.

Bei der Betrachtung von Skizzen aus der frühen Wiener Zeit sind zwar Fortschritte gegenüber den Bonner Blättern zu erkennen – Beethoven ordnet die Schreibräume besser, er organisiert sie über Verweiszeichen (in diesem Fall Kopf, Raute [ein Zeichen, das auch Haydn benutzte und das Beethoven von ihm gelernt haben könnte], oft auch per ›Vide<-Verweis, siehe Abb. 3) – dennoch finden sich immer noch häufig Blätter, die vollständig beschriftet sind. Beethoven beginnt am Kopf der Seite und füllt sie mehr oder weniger systematisch, bis er an ihrem Ende angekommen ist.

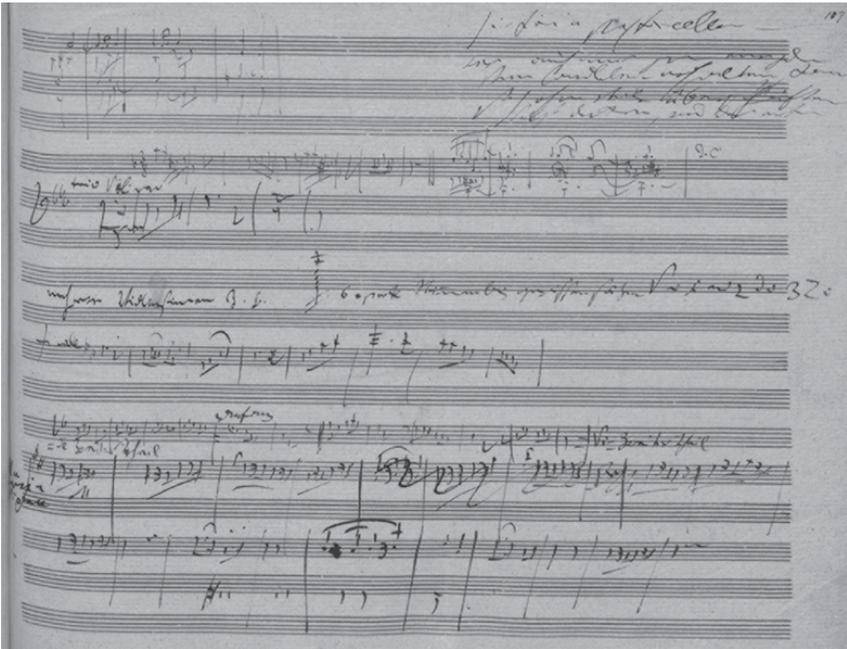


Abb. 4: Beethoven, Skizzen zur 6. Sinfonie op. 68, 1808, D-B Mus. ms. autogr. Beethoven, L. v. Landsberg 10, S. 107.

Im Lauf der Zeit verändern die Skizzen ihr Aussehen (siehe Abb. 4). Beethoven achtet zunehmend darauf, den Schreibraum übersichtlicher zu gestalten. Eine Notierung jagt nicht mehr die andere, sondern die Skizzen werden immer häufiger durch freie Flächen gegliedert. Grafisch entstehen dadurch klar voneinander unterscheidbare Räume.

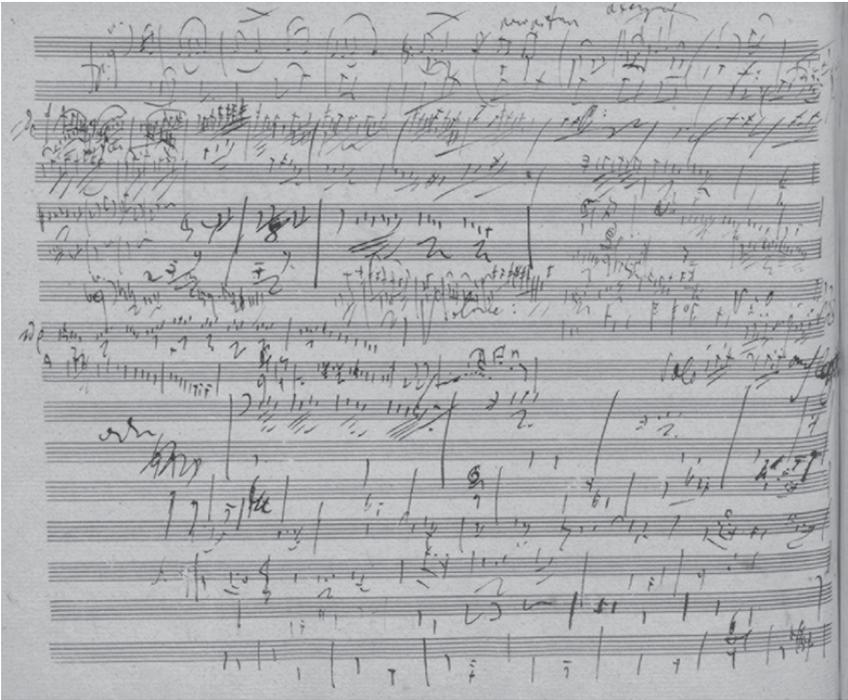


Abb. 5: Beethoven, Skizzen zur 6. Sinfonie op. 68, 1808, D-B Mus. ms. autogr. Beethoven, L. v. Landsberg 10, S. 110.

Wo alle Systeme durchgängig beschrieben sind, ist doch durch unterschiedliche Schreibmittel oder Federstärken und Tintenfarben eine Ordnung der Schreibspur sichtbar, die nicht unbedingt eine Hierarchie, aber doch eine Chronologie ausdrückt, die zumindest für den einzigen Adressaten der Notate, Beethoven selbst, erkennbar gewesen sein muss. Beethoven organisiert seinen Schreibraum dergestalt, dass er möglichst schnell Binnenbeziehungen erkennen kann.

Deutlich wird das an einer Doppelseite im Skizzenbuch *Landsberg 5* mit Skizzen zum 5. Klavierkonzert von 1809 (siehe Abb. 6). Die Lösung oben auf der linken Seite war offensichtlich nicht ganz zu Beethovens Zufriedenheit, weshalb er sie durchstrich. Er kennzeichnete sie mit einem Stern und fügte unmittelbar darunter eine neue Lösung an. Möglicherweise wurde der Stern auch zu einem späteren Zeitpunkt eingefügt, um auf der Doppelseite die sich aufeinander beziehenden Varianten sofort finden zu können.

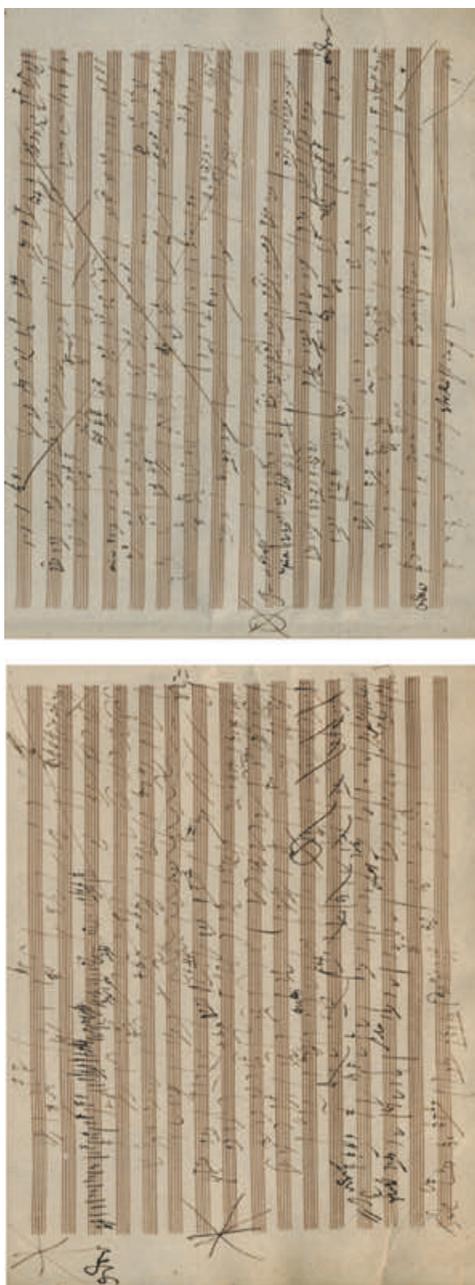


Abb. 6: Beethoven, Skizzen zum 5. Klavierkonzert op. 73, 1809, D-B Mus. ms. autogr. Beethoven, L. v. Landsberg 5, S. 24 und 25.

Auf der bislang offenbar frei gebliebenen dritten Zeile fügte Beethoven zu einem anderen Zeitpunkt – die Tinte ist wesentlich dunkler – eine Alternative ein und kennzeichnete sie in der linken Marginalie mit »oder«. Vielleicht zum selben Zeitpunkt – zumindest ist die Tinte ebenfalls dunkel – überlegte er sich für ein Zwischenstück in Zeile 13 und 14 eine Variante, die er mit Vide-Verweis auskoppelt. Die Silbe »Vi«, die die Weiche der Auskopplung bildet, findet sich am Ende der Zeile 5, das zugehörige Scharnier »de« vor der Variante an Zeile 13. Eine zweite, wesentlich kürzere Alternative folgte darunter vor Zeile 16, ebenfalls mit »de« gekennzeichnet (ohne weitere Abstufung, also als echte Alternative).

Einen Teil der zweiten, mit Stern gekennzeichneten Passage verwarf er und lagerte die neue Lösung auf die gegenüberliegende Seite aus. Um den Anschluss sofort zu finden, markierte er die beiden Passagen mit einem gekreuzten Kreis (S. 24 Zeile 11 Mitte, S. 25 Zeile 10 links). Hilfreich ist auch, dass sie sich auf der Seitenhöhe auf der Doppelseite relativ genau gegenüberliegen. Auch hier fielen ihm Varianten ein, die er wieder mit „oder“ kennzeichnete: erst eine direkt im Anschluss an die Lösung auf S. 25 (am Ende der Zeile 12) und dann ebenfalls eine zweite (Zeile 15 und 1), die er nur noch stark verkürzt notierte.

Ein Blick auf die aufgeschlagene Doppelseite zeigt sofort, wie effizient Beethovens System unterschiedlicher Verweiszeichen ist. Selbst ohne den Text konkret zu lesen, sind auf den ersten Blick die inhaltlich zusammengehörenden Flächen und ihre Vernetzung ersichtlich.

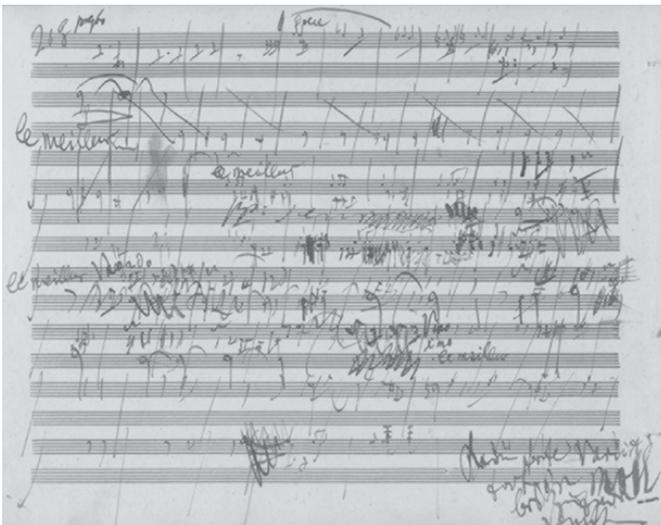


Abb. 7: Beethoven, Skizzen zur 7. Sinfonie op. 92, 1811, *Petter*-Skizzenbuch, D-BNba Sammlung H. C. Bodmer, HCB Mh 59, S. 52.

Etwa 1811 kommt ein weiteres Zeichen hinzu, um mehr Klarheit im Raum zu schaffen. Beethoven führt das Qualitätsmerkmal »le meilleur« ein, mit dem er gelungene Passagen hervorhebt (siehe Abb. 7). Dieses Wort ist immer groß und gut lesbar geschrieben, so dass es sofort ins Auge springt. Auf diese Weise kann er beim Durchblättern eine erinnerte, gelungene Stelle umgehend finden, ohne sie lange suchen zu müssen, und mit der Arbeit ohne Verzögerung fortfahren.

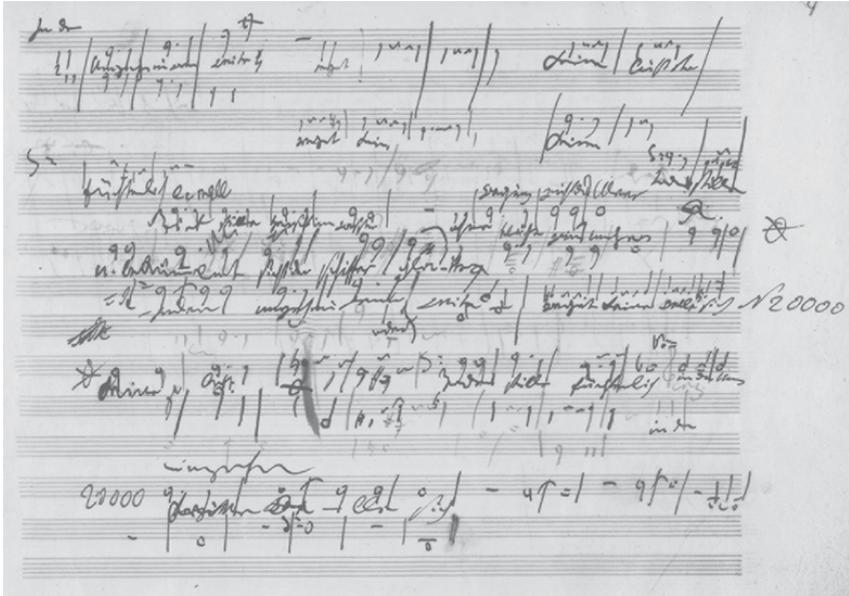


Abb. 8: Beethoven, Skizzenblätter zu *Meeres Stille und Glückliche Fahrt* op. 112, 1814/15, D-BNba Sammlung H. C. Bodmer, HCB Mh 90, Bl. 4r.

Ungefähr zur selben Zeit erweitert Beethoven auch sein Verweiszeichenrepertoire um ein wichtiges Zeichen: eine vier- oder fünfstellige Zahl, meist 1000 oder 10.000 oder andere zigtausender (siehe Abb. 8). Später wird er den oder die Buchstaben für Numero weglassen und nur noch die Zahl benutzen. Da sie weder mit unterlegtem Singtext noch mit Notentext oder Generalbassziffern in Konflikt kommt, ist die vielstellige Zahl einzigartig und unverwechselbar.

Im Laufe der Zeit achtet Beethoven immer ausgeprägter darauf, die Räume klar und übersichtlich zu gestalten (siehe Abb. 9) und die Marker dafür möglichst hervorzuheben.

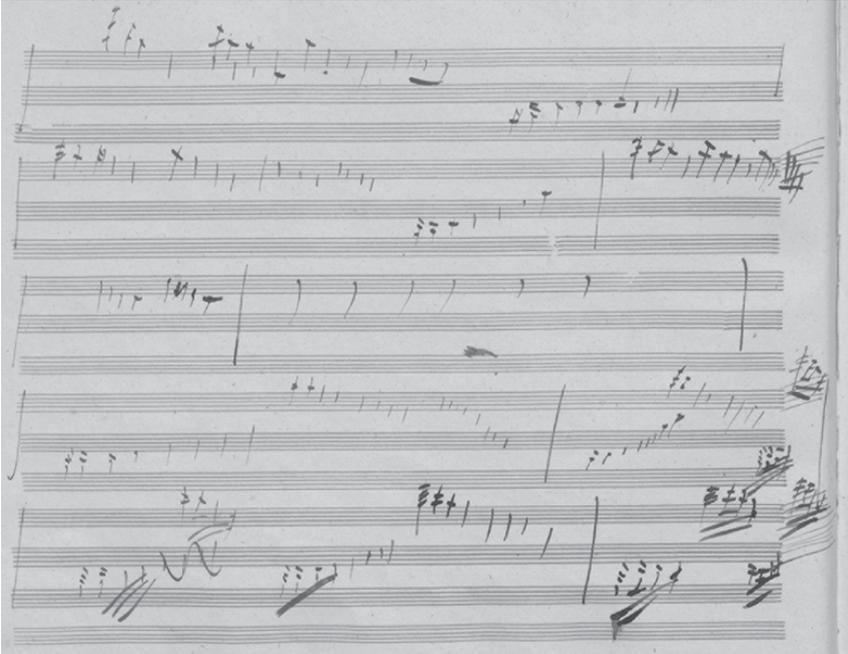


Abb. 9: Beethoven, Skizzen zur *Klaviersonate* op. 111, 1822, D-B Mus. ms. autogr. Beethoven, L. v. Artaria 201, S. 60.

Die Ordnung des Raumes allein ist offenbar nicht genug. Beethoven sinnt nach weiteren Unterscheidungsprinzipien. Immer öfter verwendet er offenbar bewusst verschiedene Schreibmittel, um die Flächenaufteilung und damit die Mikrochronologie noch offensichtlicher hervorzuheben (siehe Abb. 10).

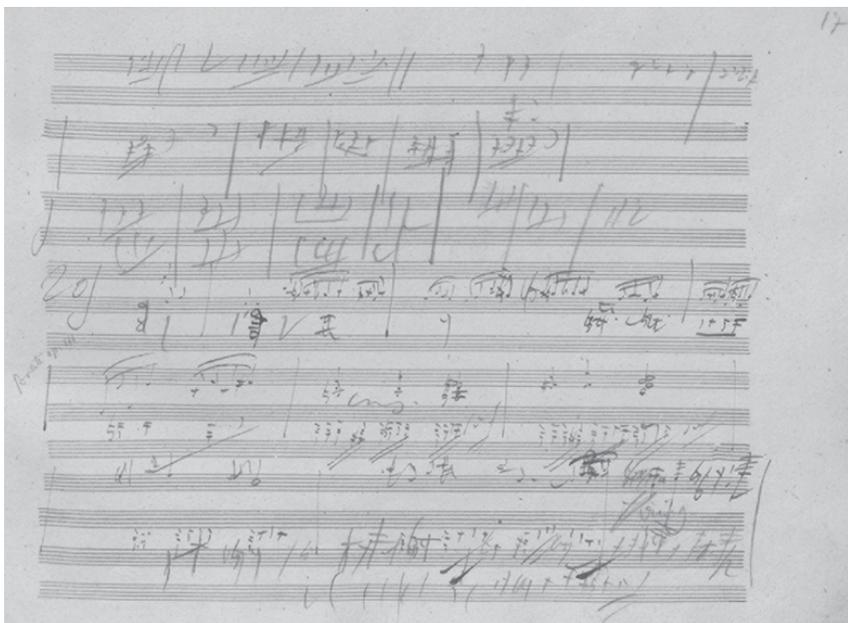


Abb. 10: Beethoven, Skizzen zur *Klaviersonate* op. 111, 1822, D-B Mus. ms. autogr. Beethoven, L. v. Artaria 201, S. 17.

Vor allem in den 1820er Jahren, in denen Beethoven mit seinen sowohl in zeitlicher Dimension als auch inhaltlichem Gehalt gigantisch ausgedehnten Werken beschäftigt war, ist ihm der Schreibraum einer Doppelseite nicht mehr genug. Da der Schreibraum auch der Denkraum ist, weitet er das vor ihm ausgebreitete Material und damit seine Bezugsgröße aus. Wie verschiedene Studien gezeigt haben,⁹ hatte Beethoven oft mehrere Hefte, Skizzenbücher, Einzelblätter und kleinere Lagen parallel auf seinem Schreibtisch vor sich ausgebreitet, um ein größeres Feld überblicken zu können. Schon Anfang März 1814 hatte er Friedrich Treitschke geschrieben, er habe auch in seiner Instrumentalmusik »immer

⁹ Siehe z. B. William Kinderman, »«endlich scheint mich Gesundheit wieder neu beleben zu wollen». Zur Chronologie und Interpretation von Beethovens kompositorischer Arbeit zwischen 1819 und 1822«, in: *Beiträge zu Biographie und Schaffensprozess bei Beethoven. Rainer Cadenbach zum Gedenken*, hg. von Jürgen May, Bonn 2011 (= Schriften zur Beethoven-Forschung 21), S. 51–71, besonders S. 54f.

das ganze vor Augen«. ¹⁰ Etliche Zeit später notierte er sich: »Sich zu gewöhnen gleich das ganze alle Stimmen wie es sich zeigt im Kopf zu entwerfen«. ¹¹

Beethoven bewahrte seine Skizzen sein ganzes Leben lang auf und führte sie bei jedem Umzug mit sich. Die Aufzeichnungen enthielten eine Fülle ungenutzten Materials, das er nicht verlieren wollte. Eintragungen belegen, dass er auch ältere Bücher und Konvolute immer wieder durchsah, wenn er kleinere Stücke zum Verkauf suchte oder auf der Suche nach brauchbaren Ideen war. Umso wichtiger war es, den Bestand schnell überblicken zu können.

Mit steigendem Alter strukturiert und organisiert Beethoven immer stärker die Räume, in denen er sich schreibend bewegt, und unterteilt sie in grafische Flächen unterschiedlicher Größe, die er mithilfe optischer Signale in Beziehung zueinander setzt. Die Dimensionen werden größer, die Verweise immer deutlicher, und genügen irgendwann nicht mehr. Beethoven sinnt nach immer neuen Methoden, die Kontrolle über seinen Text zu behalten. Detailliertere Einteilungen werden auch durch Knicke im Papier erreicht, die im Laufe seines Lebens immer weiter zunehmen. Beethoven pflegte Seiten oder Sinnzusammenhänge in seinen Skizzenbüchern durch bestimmte Faltungen deutlich zu machen, die ihm entweder ermöglichten, mehrere Seiten auf einen Blick zu übersehen, oder die verschiedene Inhalte voneinander abtrennten, so dass er das Gesuchte schneller finden konnte. Die Anzahl dieser Faltungen wächst in späteren Skizzenbüchern, bis er in den 1820er Jahren fast alle Seite eines Buches in verschiedene Richtungen umgeschlagen oder durch große Eselsohren und abgeknickte Ecken gekennzeichnet hatte. ¹² Noch ist dieses System nicht durchgängig erforscht und auch in seiner Nützlichkeit nicht immer einfach zu durchschauen. Es scheint aber offensichtlich, dass Beethoven auch diese Faltungen nutzte, um seinen Arbeitsraum zu organisieren und zu überblicken. Er veränderte das Material dreidimensional, wie eine Skulptur. (Nebenbei: auch übereinander liegende Schichten eines Textes bilden ein dreidimensionales Gefüge, also eine Art Skulptur.)

10 Beethoven an Georg Friedrich Treitschke Anfang März 1814, in: Brandenburg, *Beethoven Briefwechsel* (wie Anm. 6), Nr. 707.

11 Skizzenbuch *Landsberg 11*, S. 35, PL-Kj Mus. ms. autogr. Beethoven Landsberg 11, siehe auch Gustav Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, Leipzig 1887, S. 281.

12 Siehe z. B. das *Engelmann-Skizzenbuch* von 1823 mit Skizzen zu den *Diabelli-Variationen* op. 120 und zur 9. Sinfonie op. 125 – D-BNba Sammlung H. C. Bodmer, HCB Mh 60 –, das auf ca. zwei Drittel der Blätter Knicke unterschiedlicher Form und Richtung aufweist. Das System von Beethovens Faltungen in Skizzenbüchern wurde beschrieben von Alan Gosman, »Page Folds in Landsberg 6«, in: *Beethoven's »Eroica« Sketchbook*, transkribiert und hg. von Lewis Lockwood und Alan Gosman, 2 Bde., Urbana 2013, Bd. 1: Kommentar, S. 14–19.

Beethoven war durch seine Schwerhörigkeit stark gehandicapt und musste, je weniger er hörte, umso deutlicher seine Arbeit gliedern, damit das Auge erfassen konnte, was das Ohr nicht mehr zu kontrollieren vermochte. Mit der fortschreitenden Krankheit verstärkte sich offenbar sein Bedürfnis nach Kontrolle. Natürlich ging es auch Beethoven bei seinen Skizzen in erster Linie um den Text. Aber vordergründig organisierte er sein Arbeitsmaterial grafisch, um es schneller durchschauen, »das ganze vor Augen« haben zu können.

Eike Feß

»... a humble [...] approach toward[s] perfection.« Skizzierung bei Arnold Schönberg in Unterricht und Kompositionspraxis

Arnold Schönbergs Nachlass gehört zu den umfangreichsten und vielseitigsten Künstlernachlässen weltweit. Als Archivar seines eigenen Wirkens war der Komponist stets bestrebt, sein Schaffen der Nachwelt in allen Verzweigungen zu erhalten und teilweise auch zu dokumentieren. Aufgrund einer frühzeitigen Entscheidung für das Exil in Folge der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland konnte er seinen Besitz 1933 ohne größere Verluste in die USA transferieren. Seiner Familie ist es zu verdanken, dass sämtliche Materialien auch über seinen Tod im Juli 1951 hinaus nahezu vollständig bewahrt wurden. Im 1977 eröffneten Arnold Schoenberg Institute in Los Angeles erfolgte die bis heute weitgehend aufrecht erhaltene Katalogisierung des Nachlasses. Seit 1998 ist der Bestand im Arnold Schönberg Center in Wien sowie seit einige Jahren auch digital für die Forschung zugänglich.¹ Neben Textmanuskripten, Schönbergs Bibliothek, Fotografien und persönlichen Dokumenten bilden musikbezogene Quellen als Überlieferungsträger der Werkgenese den Kern der Sammlung. Dass diese trotz einheitlicher Provenienz einige beachtliche Lücken in der chronologischen Folge der Dokumente aufweist, liegt am Komponisten selbst: Um sich und seiner Familie nach einer frühen Pensionierung zusätzliche Einkommensquellen zu erschließen, bot er der Library of Congress, Washington D.C., diverse Manuskripte zum Kauf an. Seine Taxierung unterschiedlicher Quellenarten ist bezeichnend: Während Reinschriften mit um die 6.000\$ bewertet wurden, schlugen Skizzenbücher jeweils mit dem doppelten Ankaufspreis zu Buche² – dieser Forderung dürfte der heutige Standort dieser Quellen in Wien statt in Washington zu verdanken sein. Ulrich Krämer, Editionsleiter der Gesamtausgabe Arnold Schönberg, erkennt darin die Sichtweise des »denkenden Künstlers, für den

-
- 1 Zur Archivgeschichte im Detail vgl. Therese Muxeneder, »Ethik des Bewahrens : Exil und Rückkehr des Schönberg-Nachlasses«, in: *Kulturelle Räume und ästhetische Universalität : Musik und Musiker im Exil*, hg. von Erwin Rotermund und Wulf Köpke, München 2008 (= Exilforschung 26), S. 44–66.
 - 2 Brief von Arnold Schönberg an Edward H. Waters, 30. Mai 1951 (The Library of Congress, Washington D.C., Music Division [Arnold Schoenberg Collection]).

gerade die Skizzen [...] das interessantere, lebendigere Material darstellen, da sie Einblicke in den musikalischen Denkprozess ermöglichen.«³ Der letzte kompositorische Akt erfolgte bei Schönberg normalerweise in der Erstniederschrift, bei größer besetzten Werken meist als Particell, während die Reinschrift Fleißarbeit war.⁴ Um Prozesse zu beobachten, die Bernhard Appel in dem treffenden Begriff von der »Verfertigung musikalischer Gedanken beim Schreiben«⁵ zusammenfasste, sind die vom Komponisten schließlich veräußerten Quellen kaum relevant.

In der sogenannten Erstniederschrift dokumentiert sich nach Stefanie Acquavella-Rauchs Dissertation über *Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs* jenes Stadium, in dem »alle Parameter einer Komposition erstmals weitgehend vollständig notiert sind«.⁶ Vordergründig scheinen in der Erstniederschrift musikalisches Denken und das Festhalten auf Papier aufeinander zu treffen. Bei Komponisten wie z. B. Wolfgang Rihm unterstreicht bereits das Schriftbild die prozessuale, geradezu improvisatorische Entstehungsweise der Musik.⁷ Durch wiederholte Selbstauskunft⁸ wie auch Struktur und formale Anlage der Werke wird

-
- 3 Ulrich Krämer, »Aus Schönbergs Werkstatt: Die Skizze als Versuchslabor musikalischen Denkens«, in: *Die Tonkunst* 9/2 (2015), S. 150–160, hier: S. 150.
 - 4 Tatsächlich schien Schönberg diesen Arbeitsschritt weitgehend mechanisch durchzuführen. Anders ist kaum zu erklären, dass ihm während der Reinschrift der *Serenade* op. 24 in einzelnen Takten fehlende Instrumentalstimmen entgehen konnte. Vgl. Ulrich Krämer, »Der Komponist als Kopist. Probleme der Überlieferung von Schönbergs Serenade op. 24«, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 12 (2015), hg. von Eike Feß und Therese Muxeneder in Zusammenarbeit mit Dennis Gerlach, Wien 2015, S. 87–104.
 - 5 Bernhard Appel, »Über die allmähliche Verfertigung musikalischer Gedanken beim Schreiben«, in: *Die Musikforschung* 56 (2003), S. 347–365. Appel modifiziert hier den Titel eines Aufsatzes von Heinrich Kleist: »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden«.
 - 6 Stefanie [Acquavella-]Rauch, *Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs*, Mainz 2010 (= Schott Campus), S. 67.
 - 7 Aktuell widmet sich das DACH-Forschungsprojekt »Writing Music. Zu einer Theorie der musikalischen Schrift« entsprechenden Fragen der »Materialität, Operativität, Ikonizität und Performativität« musikalischer Schrift (<<https://www.writingmusic.net/>>, Abruf: 1. April 2019).
 - 8 Vgl. stellvertretend Wolfgang Rihm, »Anschauung. Zur Psychologie des kompositorischen Arbeitens«, in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, Bd. 1, hg. von Ulrich Mosch, Winthertur 1997, S. 84. Ausführliche Überlegungen zu Rihms Komponierverständnis finden sich bei Simone Mahrenholz, »Der Körper des Komponisten und der Widerstreit zwischen Sprache und Materie in der Neuen Musik«, in: *Ausdruck. Zugriff*.

die Gleichzeitigkeit von Erfindung und Notation bestätigt. Im Fall Schönbergs stellt sich die Situation komplizierter dar. Bei manchen Stücken enthält bereits die früheste bekannte Quelle sämtliche für das vollendete Werk entscheidende Parameter des Tonsatzes, ohne dabei offensichtliche Spuren der Entstehung im Schreibprozess zu tragen. Dies gilt für die ausgesprochen kurzen *Sechs kleinen Klavierstücke* op. 19 ebenso wie für die auf beziehungsreichen Formkonzepten beruhenden *Drei Klavierstücke* op. 11. Die kaum korrigierten Erstniederschriften zeigen nur wenige erkennbare Spuren des schöpferischen Gestaltens, abgesehen von der rasch und flüssig wirkenden Handschrift. Nach Eigendarstellung im Aufsatz *Heart and Brain in Music* entwarf Schönberg Abschnitte von 40 bis 80 Takten meist im Kopf, um sie anschließend aus der Erinnerung zu Papier zu bringen.⁹ Solch weitgehend mentaler Entwurf erklärt, weshalb selbst die komplizierten Satzgeflechte des *Pierrot lunaire* angesichts einer Länge von längstens 53 Takten pro Nummer beinahe ohne jegliche Skizzierung auskommen. Die Situation stellt sich in großdimensionierten Werken ähnlich dar, wenn auch unter anderen Vorzeichen. Zur abendfüllenden Oper *Moses und Aron* liegen zwar Textvorlagen mit melodischen Einfällen, ein Skizzenbuch sowie zahlreiche weitere Skizzen und Entwürfe vor. Doch selbst die Kombination sämtlicher Quellen vorläufigen Charakters ermöglicht keine hypothetische Rekonstruktion des gesamten Werks. Im Grunde genommen ist der Sachverhalt stets ähnlich: Das sauber ausgearbeitete Particell ist zugleich Erstniederschrift der vollständigen Komposition.

Die später in diesem Beitrag folgenden Überlegungen konzentrieren sich auf Skizzen und Entwürfe, die »das wiederholte Anheben, [...] Verwerfen und Für gut-Befinden beim Entwerfen, kurzum ein[en] wirkliche[n] Arbeitsprozeß«¹⁰ veranschaulichen. Diese sollen jedoch nicht allein im Hinblick auf ihre Bedeutung für Schönbergs Schaffensweise betrachtet werden, sondern auf ihre Rolle, die sie in seinem vielschichtigen musikalischen Denken spielen.

Differenzen. Der Komponist Wolfgang Rihm. Symposium, 14. und 15. September 2002, Alte Oper Frankfurt am Main, hg. von Wolfgang Hofer, Mainz 2003, S. 23–40.

9 Arnold Schönberg, »Heart and brain in Music«, in: *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*, hg. von Leonard Stein, Berkeley und Los Angeles 1984, S. 61.

10 So formuliert von Ulrich Konrad in seiner maßgeblichen Abhandlung *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*, Göttingen 1992 (= Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-Historische Klasse. Dritte Folge 201), S. 451.

Schreiben in der Lehre

Schönbergs Wirken beschränkte sich zu keiner Zeit seines Lebens allein auf die schöpferische Arbeit als Komponist. Von 1889 bis in die späten 1940er Jahre nahm die Lehre einen mindestens ebenso breiten Raum ein. Dabei vermittelte Schönberg kompositorisches Handwerk neben der praktischen Lehre bereits früh auch in Buchform. Den Anfang machte die erstmals 1911 und dann 1922 in Überarbeitung erschienene *Harmonielehre*, deren Strategie auf der Einübung immer komplizierter werdender Akkordverbindungen beruht: Studierende beginnen mit in der Stimmführung möglichst einfachen Stufenfolgen, lernen schrittweise neue Möglichkeiten der Akkordverbindung kennen und gelangen auf diese Weise an die Grenzen des Dur-Moll-tonalen Systems. Das ausdauernde Üben solcher Verbindungen ist Voraussetzung für den Erfolg der Methode, wobei Schönberg im Kapitel über Vorhalte und Durchgangsnoten dem Schüler empfiehlt, »am Papier oder am Klavier recht oft herumzuexperimentieren, Wendungen und Verbindungen zu suchen und das Gefundene dann in einem Sätzchen zu verarbeiten.«¹¹

346 nummerierte Akkordfolgen und Beispiele in Schönbergs *Harmonielehre* fordern ein freies Weiterentwickeln geradezu heraus. Auf welche Weise dies über den reinen Akkordsatz hinaus geschehen kann, behandelt das postum erschienene Lehrbuch *Fundamentals of Musical Composition*, das unter anderem aus der Unterrichtserfahrung an der University of California at Los Angeles (UCLA) hervor ging. Bereits im Vorwort rät Schönberg seinen Leserinnen und Lesern, »to stimulate the inventive faculties and acquire technical facility by making a great many sketches of phrases based on a predetermined harmony.«¹² Die Studierenden lernen, aus Versatzstücken musikalisches Gestaltungsmaterial zu wählen und allmählich zu komplexeren Konstellationen zusammenzustellen, »until real fluency and even expressiveness is attained.«¹³

Im Kapitel *Construction of simple Themes* wird die Entwicklung von Motiven aus gebrochenen Akkorden an zahlreichen Beispielen demonstriert. Wie Áine Heneghan in einer Studie zur Entstehungsgeschichte der *Fundamentals* nachweisen konnte,¹⁴ war diese Lehreinheit in älteren Fassungen des Buchs umfassender geplant: Der

11 Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1922, S. 411.

12 Arnold Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, hg. von Leonard Stein und Gerald Strang, London 1967, S. 4.

13 Ebd.

14 Áine Heneghan, »Schönberg's Fundamentals of Musical Composition. A Source Study«, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 15 (2018), hg. von Eike Feß und Therese Muxeneder, Wien 2018, S. 67–82.

gebrochene Akkord wird zunächst rhythmisch variiert, dann ausgeziert, harmonisiert und sequenziert. Daraufhin erweitert Schönberg den Gestaltungsanspruch systematisch und erzeugt aus einer schlichten Initialidee Phrasenkonstruktionen mit Vordersatz, Entwicklung und Nachsatz, denen anschließend wiederum unterschiedliche musikalische Satzcharaktere verliehen werden. Abbildung 1 zeigt, wie eine einfache melodische Bildung aus einem gebrochenen F-Dur-Akkord durch Ergänzung einiger Durchgangstöne zu einer Figur erweitert werden kann, die als Eröffnungsphrase jeweils den Charakter einer Gavotte, eines Menuetts oder eines Rondos annimmt und dessen Materialbasis bildet.

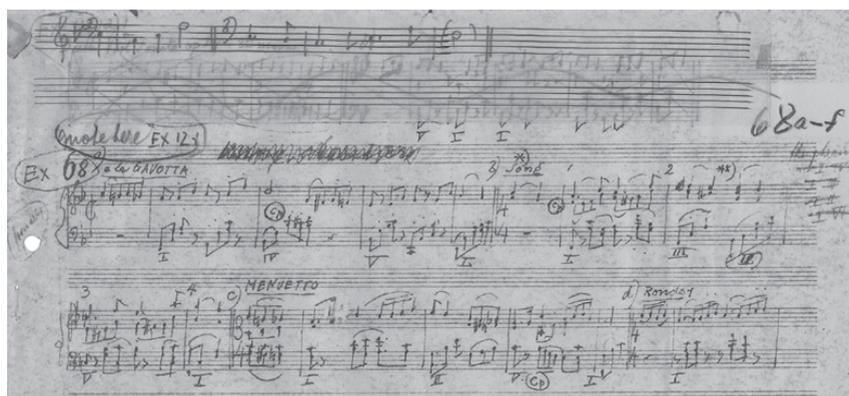


Abb. 1: Fundamentals of Musical Composition (TBK15.1) © Belmont Music Publishers, Pacific Palisades/CA

Die beschriebenen Übungen funktionieren weitgehend schematisch, lassen Studierenden jedoch einen gewissen Freiraum in der Ausführung der kompositorischen Aufgaben. Das etablierte Prinzip ist jedoch eng mit Schönbergs eigener Poiesis verknüpft, konkret mit der stetigen Veränderung einfacher musikalischer Gestalten, aus welchen das gesamte thematische Material des Werks herzuleiten ist. Wenn die sogenannte »entwickelnde Variation«¹⁵ in der künstlerisch freien Gestaltung jeglichen Schematismus hinter sich lässt, so wurzelt sie dennoch auf kompositorischen Techniken, wie sie Schönberg in der Lehre auch an Anfänger

15 Vgl. die konzise Definition Schönbergs in »J. S. Bach«, in: Ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt am Main 1976 (= Gesammelte Schriften 1), S. 451.

vermittelt.¹⁶ Es bleibt die Frage, inwieweit beide Bereiche gerade im Hinblick auf Schönbergs explizite Aufforderung zum Skizzieren in einem erkennbaren Zusammenhang stehen.

Denken im Schreiben

Schönberg erachtet die mitunter ausufernde Verschriftlichung von Gedanken, die auch ins Leere führen können, als notwendigen Schritt auf dem Weg zur Könnerschaft. Im Kapitel *Advice for Self-Criticism* aus den *Fundamentals of Musical Composition* formuliert er:

To make sketches is a humble and unpretentious approach toward[s] perfection. A beginner who is not too self-assured, who does not believe too firmly in his ›infallibility‹, and who knows that he has not yet reached technical maturity, will consider everything he writes as tentative. Later he will be able to base his composing exclusively on his sense of form.¹⁷

Mit zunehmender Beherrschung des Metiers tritt das breit gestreute Ausprobieren unterschiedlicher Varianten auf dem Papier in den Hintergrund. Ein Gutteil der kompositorischen Arbeit muss dem Blick der Forschenden ohnehin immer verborgen bleiben: Der Geist skizziert ständig, während der Grad der Verschriftlichung einem situativen und individuellen Bedarf folgt.¹⁸ Die technische Meisterschaft erlaubt dabei ein rasches Ausscheiden von unpraktikablen Varianten auch ohne handschriftliche Visualisierung. Arbeit am Papier beginnt in Momenten, wo der Schreib- oder Denkprozess ins Stocken gerät. Stefanie Acquavella-Rauch hat Schönbergs Skizzier-Praxis treffend als »problemorientiert«¹⁹ bezeichnet: Das Skizzieren dient nicht der vorläufigen Niederschrift vollständiger formaler Einheiten, sondern der konzentrierten Bearbeitung kompositorischer Hürden. In manchen Fällen entsteht dabei eine wahre Fülle an Material, das ganz im Sinne der in den *Fundamentals* beschriebenen Methodik dem ›Ausprobieren‹ entspringt, und letztlich durch Auswahl und Ausscheiden die Basis des finalen Entwurfs bildet.

16 In den *Fundamentals* (wie Anm. 12), S. 8, formuliert Schönberg apodiktisch: »Homophonic music can be called the style of ›developing variation‹.«

17 Ebd., S. 117f.

18 Vgl. hierzu die Anmerkungen von Ulrich Krämer, »Skizzenedition« in: *Musikphilologie. Grundlagen – Methoden – Praxis*, hg. von Bernhard R. Appel und Reinmar Emans, Laaber 2017 (= Kompendien Musik 3), S. 22–43, hier: S. 23f.

19 [Acquavella-]Rauch, *Arbeitsweise* (wie Anm. 6), S. 115.

Eine bedeutende Quelle für Schönbergs Arbeitsweise sind vom Komponisten selbst gebundene Skizzenbücher, die zu verschiedenen Schaffensphasen die Entstehung durchaus heterogener Komplexe dokumentieren. Zur Vollständigkeit addierbare Erstniederschriften offenbaren synchrone Arbeitsprozesse an unterschiedlichen Kompositionen. In dieser Form erlauben die Skizzenbücher nicht nur Einblicke in die Genese der betreffenden Werke, sondern auch zu Schönbergs allmählicher Entfernung von der Dur-Moll-Tonalität und schließlich zur Entwicklung der Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen. Aufgrund der umfangreichen Materialbasis können diese Aspekte hier nicht näher untersucht werden. Ein Blatt aus dem Skizzenbuch Nr. 2 demonstriert jedoch plastisch, wie Schönberg aus einem Fundus an Entwürfen wählt, dabei manches aussortiert und damit auch Entscheidungen für den musikalischen Sprachcharakter seines Werkes trifft. Das Blatt, das zu den frühesten Quellen der *Kammersymphonie* op. 9 zählt, zeigt in der unteren Hälfte einen einstimmigen Entwurf zur Fortentwicklung des Hauptthemas. Darüber finden sich mehrere jeweils nur wenige Takte umfassende Skizzen (Abb. 2), deren gemeinsamer Bezugspunkt das Intervall der Quarte ist, das sich in der *Kammersymphonie*, wie Schönberg selbst in der *Harmonielehre* schreibt, »architektonisch über das ganze Werk«²⁰ ausbreitet und »die gesamte harmonische Konstruktion«²¹ durchdringt. Während er diverse weitere Beispiele anderer Komponisten für die Quarte als Klangmittel anführt, reklamiert er ihre strukturelle Erschließung innerhalb einer komplexen Form für sich.²² Das »Sammeln« von melodischen und harmonischen Möglichkeiten der Arbeit mit Quartan scheint daher naheliegend.



Abb. 2: Skizze zur *Kammersymphonie* op. 9 (MS76, Sk153) © Universal Edition, Wien

20 Schönberg, *Harmonielehre* (wie Anm. 11), S. 484.

21 Ebd.

22 Vgl. ebd.

Im Zentrum des Blattes (Skizze S7²³) findet sich der Beginn der *Kammersymphonie* im Gerüstsatz: der sukzessive Aufbau einer Quartenharmone, die in einen F-Dur-Akkord aufgelöst wird. Links darüber, im oberen Teil des Blattes (Skizze S2), ist die unmittelbar auf diese Kadenz folgende Quartenfanzare notiert, deren Ausführung durch das Horn offenbar von Anfang an feststand. Direkt darunter finden sich zwei mit braunem Buntstift umkreiste Skizzen (beide S4), die erst wesentlich später im Werk zu verorten sind. Quartensfolgen erklingen ab Takt 368 mehrfach hintereinander, zunächst im Flageolett des Kontrabasses, zur Einleitung des langsamen Teils der Symphonie. Obwohl auch hier die gültige Fassung dieser Stelle bereits bis hin zu instrumentatorischen Details entworfen ist, gibt es keinen Hinweis, ob Schönberg sich bereits bewusst war, welche Funktion die einzelnen Varianten schließlich einnehmen würden. Die Quartensfolge erscheint – ähnlich dem gebrochenen Akkord im Beispiel aus den *Fundamentals* – als eine strukturell offene Ausgangskonstellation, die eine Vielzahl kompositorischer Ideen anstieß, ohne dass sich der Komponist über deren Einsatz vollkommen klar war. Dafür sprechen auch zwei ›Holzwege‹, die beim Ausprobieren als mögliche Varianten notiert, später aber verworfen wurden. So könnte die Skizze links neben den eröffnenden Quartenharmone (S6) durchaus als Variante des Beginns entstanden sein – verworfen wurde sie möglicherweise aufgrund der allzu schlichten Auflösung nach F-Dur. Ebenfalls verworfen wurde die Skizze rechts oben auf dem Blatt (S3²⁴), was am Akkord unmittelbar vor der Auflösung nach E-Dur liegen könnte: Jeder gebildete Musikhörer hätte die harmonische Konstellation als Tristanakkord identifiziert – ein Symbol, das Schönberg an den Grenzen der Tonalität möglicherweise vermeiden wollte.

Nach der Loslösung von der Dur-Moll-Tonalität um 1910 unternahm Schönberg um 1920 einen weiteren Schritt von musikhistorischer Tragweite. Die Phase der sogenannten freien Atonalität eröffnete seiner Musik neue Klang- und Ausdruckswelten, bedeutete jedoch zugleich eine immense kompositorische Herausforderung, da die Verabschiedung eines die Grundzüge von

23 Die angegebenen Skizzennummern beziehen sich nicht auf Abbildungen, sondern auf den entsprechenden Band der Gesamtausgabe: Arnold Schönberg, *Kammersymphonien. Kritischer Bericht, Skizzen, Fragmente*, hg. von Christian Martin Schmidt, Mainz / Wien 1979 (= Sämtliche Werke. Abteilung IV: Orchesterwerke. Reihe B, Band 11, Teil 2), S. 42, 73.

24 Die Arnold Schönberg Gesamtausgabe (ebd., S. 42) transkribiert die Quintole im 2. Takt als Achtelgruppe auf dem dritten Taktschlag. Das Autograph ist hier eindeutig, die falsche Lesart basierte wahrscheinlich auf einer Fotokopie.

Struktur und Form regulierenden Systems die Erfindung des Tonsatzes nahezu voraussetzungslos dem Komponisten überantwortete.²⁵ Um 1920 fand Schönberg in der »Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen« einen Weg, das chromatische Total in einer für jedes Werk jeweils verbindlichen Form zu disponieren. Die Zwölftonreihe stiftet nach Aufgabe des tonalen Zentrums und einer darauf bezogenen Harmonik eine neue Bezugsgröße, die primär zur Horizontale hin orientiert ist: Sie ist Quelle sämtlicher melodischer wie akkordischer Ereignisse eines Werkes. Schönberg selbst hat die Zwölftonmethode explizit als Ersatz des Dur-Moll-tonalen Systems bezeichnet,²⁶ insofern als die Reihe dem Werk ein ähnlich verbindliches Fundament bietet wie zuvor das tonale Zentrum – mit dem Unterschied, das die Tonalität angesichts ihrer Jahrhunderte dauernden Geschichte ein bereits weithin ausgearbeitetes System darstellt, das nicht zuletzt Schönberg selbst in seiner *Harmonielehre* erschlossen hatte. Der Zwölftonmethode fehlt eine vergleichbare kompositionshistorische Verankerung, weshalb Schönberg auch Zeit seines Lebens davon absah, eine Art »Zwölftonlehre« zu unterrichten oder gar in Form eines Lehrwerks niederzulegen.²⁷

Vor allem in den frühen Zwölftonwerken verschriftlicht Schönberg zahlreiche Ableitungen und Gruppierungsvarianten der jeweils zu Grunde liegenden Reihe in Entwürfen und Tabellen. Auf den ersten Blick scheint er tatsächlich, wie in der *Harmonielehre* den Schüler*innen nahegelegt, »am Papier [...] herumzuexperimentieren«.²⁸ Während es jedoch nicht nur sinnlos, sondern auch systemimmanent ausgeschlossen ist, die Möglichkeiten einer Tonart in vergleichbarer Weise präkompositorisch zu erschließen, erlaubt die Zwölftonmethode, ausgewählte harmonische oder motivische Eigenschaften der Reihe schematisch zusammenzustellen. Dies liegt am genuin linearen Charakter der Methode: Der gesamte Tonsatz eines Werks – motivisch-thematische Gestalten wie die Harmonik – beruht auf einer prädisponierten, horizontal angelegten Tonfolge. Für

25 Vgl. unter anderem Arnold Schönberg, »Composition with Twelve Tones (1) (1941)«, in: *Style and Idea* (wie Anm. 9), S. 214–249, hier: S. 217f.

26 Vgl. die wahrscheinlich früheste Formulierung in »Hauers Gesetze« (Arnold Schönberg Center, Wien [T34.08]): »Denn in der Tonart sind Gegensätze wirksam, die binden. [...] Diese zu ersetzen ist Aufgabe der Lehre der Komposition mit 12 Tönen.«

27 Schönberg sprach in seltenen Fällen im Unterricht über seine zwölftönigen Werke, vor allem den Wünschen der Schüler*innen folgend. Dabei dürfte es sich jedoch in keinem Fall um eine systematische Erschließung der Methode, sondern lediglich um eine beispielhafte Darstellung am Einzelfall gehandelt haben.

28 Schönberg, *Harmonielehre* (wie Anm. 11), S. 411.

Schönberg ergeben sich aus dieser Ausgangslage zahlreiche Verbindungen zum Kontrapunkt,²⁹ weshalb die visuelle Ähnlichkeit mancher Zwölftontabellen zu diversen Übungsblättern, die Schönberg für seine Kontrapunktclassen an der UCLA zum Studium von Stimmführungstechnik vorbereitete, mehr als oberflächlich sein dürfte (Abb. 3). In beiden Fällen geht es nicht um das Sammeln von Einfällen, sondern um die systematische Erschließung von Möglichkeiten, die sich aus einer diastematischen Grundkonstellation ergeben. Als präkompositorische Materialaufbereitung haben die Tabellen zwar immense Bedeutung für die Entstehung eines Werkes, sind jedoch nicht als genuin musikalische Entwürfe zu verstehen. Die Frage nach Skizzierungsprozessen und deren Korrespondenzen mit Schönbergs Lehre, welche im Folgenden anhand der zwölftönigen *Variationen für Orchester* op. 31 gestellt wird, muss auf einer anderen Ebene geklärt werden.



Abb. 3a: Reihentabelle zur *Suite* op. 29 (MS29, 1181) © Universal Edition, Wien

29 »At this time [1923] Schoenberg was concerned with musical ideas that are similar in one respect: both the basic combination of contrapuntal composition and the basic set of the twelve-tone method contain all the possibilities they will subsequently unfold.« Vgl. den Herausgeberinnenkommentar in Arnold Schönberg, *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*, hg. von Patricia Carpenter und Severine Neff, Bloomington, Indianapolis 2006, S. 19.



Abb. 3b: Teaching Materials, Sheet No. 3 © Belmont Music Publishers, Pacific Palisades/CA

Skizzen in der kompositorischen Arbeit

Neben der Vielzahl an Beispielen zur variativen Motiventwicklung ist in den *Fundamentals of Musical Composition* dem Formkonzept der Variation ein eigenes Kapitel gewidmet, das den Schüler*innen Techniken zur Erstellung eines geeigneten Themas wie auch der Ableitung von Varianten vermittelt. Nach detaillierter Instruktion zur Behandlung von Rhythmus, Melodie und Harmonik empfiehlt Schönberg:

In preparation for the composition of a set of variations, the theme should be thoroughly explored and the best openings for variations determined. After the theme has been reduced to its essentials, [...] a large number of sketches, which explore a variety of motives of variation, should be made. Even if many of them prove stiff and awkward, or if an otherwise promising motive turns out to be unworkable, nevertheless the composer acquires an intimate acquaintance with the theme, its possibilities, and the limitations it imposes.³⁰

Schönbergs Vorgehensweise beim Entwerfen von Variationszyklen entspricht dieser Beschreibung im Falle seiner späteren Werke der Gattung weitgehend. Für

30 Arnold Schoenberg, *Fundamentals* (wie Anm. 12), S. 173.

die Dur-Moll-tonalen Werke *Variations on a Recitative for Organ (in D)* op. 40 sowie *Theme and Variations for full band* op. 43, entstanden 1941 und 1943 als Auftragskompositionen, wurden die Anfänge der meisten Variationen in einem Frühstadium des Schaffensprozesses in übersichtlicher Folge notiert.³¹ Die über den langen Zeitraum von 1926 bis 1928 entstandenen zwölftönigen *Variationen für Orchester* op. 31 zeigen ein ähnliches Bild: Schönberg notiert die Anfänge mehrerer durchnummerierter Variationen im Particellsatz und schafft sich damit einen Überblick unterschiedlicher Satzweisen und musikalischer Charaktere, um Konsequenzen für den Gesamtentwurf abschätzen zu können. Einzelne Entwürfe von Variationsanfängen gehen nahezu unverändert in die finale Fassung über, andere werden modifiziert oder gar verworfen. Am Beispiel der IV. Variation soll veranschaulicht werden, wie Schönberg durch die ausdauernde Verschriftlichung musikalischer Ideen allmählich zur finalen Form gelangt.

Wie die meisten Orchesterwerke Schönbergs wurden die *Variationen* op. 31 zunächst im Particell aufgezeichnet. Die IV. Variation beginnt auf Blatt VIII der Erstniederschrift (Arnold Schönberg Center, Wien [MS31, 1561]) und scheint in einem Zug notiert worden zu sein. Tatsächlich gibt es jedoch noch ein weiteres Blatt dieser Gruppe, ebenfalls als VIII gezählt (Abb. 4, MS 31, 1607), das eine gestrichene Variante der Variation IV enthält (Skizze S47³²), deren Orchestersatz sich nach einigen Takten ausdünnert und die schließlich abbricht. Das Fragment steht im 2/4-Takt und hat, abgesehen von einer repetitiven Begleitfigur, kaum etwas mit der finalen Fassung zu tun. Um die führende Trompetenstimme auch über den nur anfänglich ausgeführten Orchestersatz hinaus zu notieren, verzeichnet Schönberg die verwendeten Reihenzüge, aus denen er jeweils nur eine Auswahl an Tönen entnimmt, um aus den übrigen später weitere Stimmen zu ergänzen. Der ganze Entwurf, der gedanklich vielleicht noch weiter ausgearbeitet war, als es das vorliegende Blatt suggeriert, wird noch im Entstehen des Schriftbildes vollständig verworfen. In einer Notiz unter dem gestrichenen Notentext drückt Schönberg seine Unsicherheit über das weitere Vorgehen aus: »vielleicht statt dieser Variation | besser eine in schnellen | Noten; rhythmisch.« Anlass könnte die über immerhin 14 Takte hinaus ausgeführte, deutlich hervortretende Trompete gewesen sein. Während die partiell ausnotierte Begleitung aus kurzen, wiederholten Motivpartikeln durchaus

31 Vgl. die Autographe, Arnold Schönberg Center, Wien, MS44 (<http://archive.schoenberg.at/compositions/werke_einzelansicht.php?werke_id=215&herkunft=allewerke>, Abruf: 1. Juli 2019) und MS47 (<http://archive.schoenberg.at/compositions/werke_einzelansicht.php?werke_id=231&herkunft=allewerke>, Abruf: 1. Juli 2019).

32 Die angegebenen Skizzennummern beziehen sich auf Arnold Schönberg: *Orchesterwerke II. Kritischer Bericht, Skizzen*, hg. von Nikos Kokkinis und Jürgen Thym, Mainz / Wien 1993 (= Sämtliche Werke. Abteilung IV: Orchesterwerke. Reihe B, Band 13), S. 67–71.

zum Gesamtcharakter der *Variationen* op. 31 passt, verleiht die Trompete der Variation einen marschartigen Gestus. Sie ragt in geradezu plakativer Weise aus dem Klangbild hervor, was der Komponisten vielleicht – um ein Wort aus den *Fundamentals* zu verwenden – als »awkward«³³ empfand.

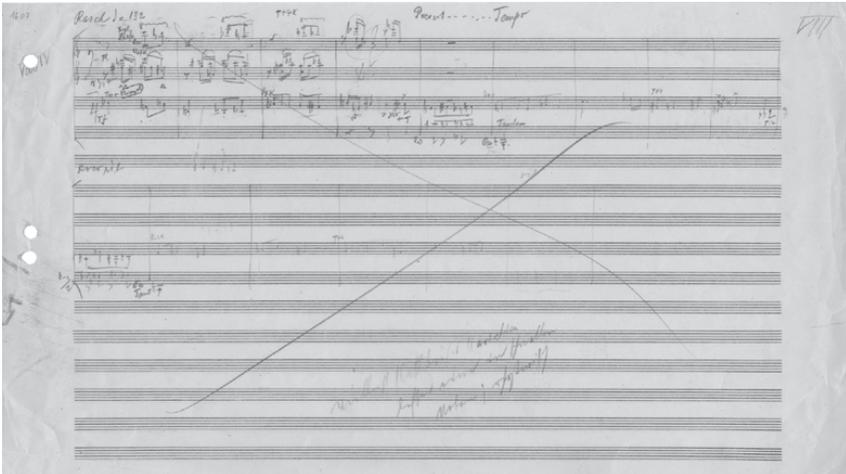


Abb. 4: *Variationen für Orchester* op. 31, Verworfenener Entwurf zur IV. Variation (MS31, 1607) © Universal Edition, Wien

Ein weiteres Skizzenblatt enthält mehrere teilweise nummerierte Skizzen (MS31, 1629).³⁴ Die Systeme 1 bis 4 sind zusammengefasst und der IV. Variation zugeordnet. Die ersten drei notierten Takte (S 122) zeigen eine klare Unterteilung in Melodie und Begleitung, wobei Schönberg wie in der verworfenen Skizze auch zwei Reihenzüge kombiniert. Anders als im Falle des Trompetensolo ergibt sich die von *B* nach *ces'* aufsteigende Basslinie jedoch aus einem vollständigen Durchgang des ersten Hexachords einer Reihenumkehrung. In der Oberstimme zeigt sich eine auffällige Hervorhebung zweier aufeinanderfolgender kleiner Sekunden mit den Reihentönen 1 und 6 sowie 9 und 10 – eine Tonkonstellation, die in der direkt folgenden dreitaktigen Skizze (S 123) wie auch in sämtlichen weiteren

33 Arnold Schönberg, *Fundamentals* (wie Anm. 12), S. 173.

34 Die Arnold Schönberg Gesamtausgabe (s. Anm. 28, S. 67) datiert das Blatt unmittelbar vor den soeben beschriebenen Entwurf (S47). Im Folgenden wird eine alternative Chronologie beschrieben.

Entwürfen bis hin zur endgültigen Fassung der Variation IV wiederkehrt, im Entwurf mit der Trompetenstimme jedoch noch nicht nachweisbar war (Abb. 5).

The image displays two musical staves for Variation IV. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a tempo marking of quarter note = 120. It contains measures 1 through 12, with measure numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, and 12 written above the staff. A box labeled 'Var IV' is placed to the left of the staff. The bottom staff is in bass clef and contains measures 1 through 12, with measure numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, and 12 written below the staff. A box labeled 'U8' is placed to the left of the staff. Red markings 'U₆' and 'U₊₆' are placed below the staves, indicating specific rhythmic or melodic patterns. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Abb. 5a und b: *Variationen für Orchester* op. 31, Skizzen zur IV. Variation (S122 und S123, Transkription der Gesamtausgabe, ergänzt durch Reihenangaben) © Universal Edition, Wien

Das in der Signaturzählung unmittelbar folgende Blatt (MS31, 1630; Abb. 6), zusammengefügt aus zwei Einzelblättern, enthält weitere Ausarbeitungsstufen der IV. Variation. Die auf der oberen Blatthälfte notierte Skizze (S135 und S136) scheint auf den ersten Blick keine Gemeinsamkeiten mit der fertigen Variation aufzuweisen: Schönberg schreibt einen Gerüstsatz, der zwar eine Unterteilung in Melodie und Begleitung erkennen lässt, jedoch mangels instrumentatorischer Angaben und kaum profilierter Phrasenbildung noch wenig Rückschlüsse auf den Charakter der führenden Melodie erlaubt. Die geradezu spartanische Notation dieser 24 Takte deutet darauf hin, dass Schönberg sich hier auf die Ausarbeitung weniger musikalischer Parameter konzentrierte: unterschiedliche Tonfolgen, die mit leicht variierten rhythmischen Mustern kombiniert werden.³⁵ Die Beschränkung auf jeweils nur einen Reihenzug gleichzeitig lässt den charakteristischen

³⁵ Die rhythmischen Werte beschränken sich fast durchgehend auf Achtel und (mitunter punktierte) Viertelnoten.

auf dem oberen Blatt, Akkolade 4 und 5, skizziert ist, wird im Tonsatz weitgehend übernommen. Der vorige Wechsel zwischen Dreier- und Zweiertakten ist jedoch getilgt. Erstmals ausnotierte Phrasierung wie auch ein wesentlich deutlicheres rhythmisches Profil begründen den Charakter des Entwurfs als – wie auf dem Blatt ausdrücklich notiert ist – »Walzer«. Durch Kombination von jeweils zwei komplementären Reihenzügen,³⁶ deren Gruppierung gültig bleibt, differenziert Schönberg zwischen der Walzermelodie mit einer führenden und einer korrespondierenden Stimme (System 1) sowie der in den Systemen 2 und 3 ausnotierten Begleitung (Abb. 8). Dennoch bricht der Entwurf nach einigen Takten ab. Schönbergs Randnotiz lautet: »umarbeiten auf folgende Gruppen dem Bau des Themas entsprechend«, worauf eine Proportionsrechnung folgt. Die Verfertigung der Gedanken beim Schreiben³⁷ scheint an dieser Stelle zumindest als ergebnisoffener Prozess abgeschlossen. Das Particell zur Endfassung der IV. Variation (MS31, 1561) ist fortlaufend ausnotiert, wobei die führende Melodie noch einmal umgearbeitet und die Bratschenbegleitung in ein vielschichtiges Netz an Stimmen integriert wurde.

Abb. 8: *Variationen für Orchester* op. 31, Skizzen zur IV. Variation (S137, Ausschnitt. Transkription der Gesamtausgabe, ergänzt durch Reihenangaben) © Universal Edition, Wien

- 36 Der Tonbestand des jeweils 1. Hexachords einer Reihe ist identisch mit dem Tonbestand des 2. Hexachords der Umkehrung, transponiert um eine kleine Terz nach unten (z. B. Grundreihe von *es* ausgehend, 1. Hexachord [*es-a-h-as-b-d*] wird zum chromatischen Total ergänzt durch Umkehrung vom Reihenton *c* ausgehend, 1. Hexachord [*c-ges-e-g-f-des*]).
- 37 Vgl. Bernhard Appel, »Über die allmähliche Verfertigung musikalischer Gedanken beim Schreiben« (wie Anm. 5).

Die stetige Entwicklung in der Abfolge der Notate ist evident. Eine partiell ausgearbeitete Erstfassung der Variation wird nahezu vollständig verworfen – lediglich die Idee einer führenden Melodie zu repetitiven Begleitmustern taucht in späteren Entwürfen wieder auf. In einer offensichtlich experimentellen Skizze erprobt Schönberg über 24 Takte die Möglichkeiten rhythmisch variiertes Tonkombinationen, bis er zu einer Gestalt gelangt, die ihm zur Weiterentwicklung geeignet erscheint. Der systematische Ansatz bei der Arbeit mit der Zwölftonreihe ist hier durchaus vergleichbar mit der Übung zur gebrochenen Akkord-Figur aus den *Fundamentals of Musical Composition* (siehe weiter oben): In beiden Fällen entstehen aus einer abstrakten Tonkonstellation musikalisch verwertbare Bausteine. Der mit »Walzer« bezeichnete Entwurf zeigt demgegenüber bereits eine deutliche musikalische Physiognomie. Im Übergang zur finalen Fassung wird die »Simplizität des Walzerrhythmus« schließlich – wie Carl Dahlhaus formuliert – »durch polyphone Dichte und einen fast verwirrenden Reichtum an Motiven ausgeglichen«.³⁸

Eine vergleichende, im Tonsatz vereinfachte Gegenüberstellung demonstriert (Abb. 9), dass auch die führende Melodie noch einmal zu Gunsten der Einheitlichkeit revidiert wird: Der Beginn wirkt in seiner wiegenden Bewegung konzentrierter; die Achtelfigur in Takt 5 markiert mit der Korrespondenz zur Begleitung in Takt 6 die Mitte der Melodie; ab Takt 7 sind führende Stimme und Begleitung wesentlich klarer differenziert und zu einem rhythmischen Ritardando mit Schlusswirkung ausgestaltet. Der Weg vom ersten Entwurf bis zur Endfassung ist nicht annähernd so weit wie in der geradezu episch ausgeführten Übungsreihe aus den *Fundamentals of Musical Composition*, in der Schönberg das gebrochene Akkord-Motiv nicht nur sukzessive rhythmisch verändert, sondern auch durch mehrere unterschiedliche historische Form- und Charaktervarianten führt. Sein Vorgehen ist jedoch prinzipiell ähnlich: Grundlage ist die Zwölftonreihe, welche zunächst zu einer wenig profilierten musikalischen Gestalt geformt und daraufhin beinahe mechanisch fortgeführt wird. Sobald dieses Experiment mit dem Tonmaterial eine in Schönbergs Augen musikalisch entwicklungsfähige Gestalt hervorbringt, wird diese durch weitere Parameter ausdifferenziert. Die zunächst eindeutige Bezeichnung als Walzer erfährt schließlich eine Transformation zum endgültigen Charakter der Variation im »Walzertempo«: Das tänzerische Moment tritt zurück, die Melodik wird dem Duktus der umgebenden Variationen angepasst.

38 Carl Dahlhaus, *Arnold Schönberg: Variationen für Orchester, op. 31*, München 1968, S. 16.

The image displays two musical systems, labeled 'a' and 'b', each featuring a Flöte (Flute) and Bratsche (Violin) part. Both systems are in 3/4 time and use a key signature of one sharp (F#).
 System 'a' (top):
 - Flöte (top staff): Melodic line with slurs and accents, marked *mp*.
 - Bratsche (middle staff): Accompanying line with slurs and accents, marked *p*.
 System 'b' (bottom):
 - Flöte (top staff): Melodic line with slurs and accents, marked *mp*.
 - Bratsche (middle staff): Accompanying line with slurs and accents, marked *p*.
 The bottom-most staff in the image shows a Violoncello (Vla.) part with a melodic line.

Abb. 9a und b: *Variationen für Orchester* op. 31: Gegenüberstellung S136 und S137 (vereinfachter Tonsatz) © Universal Edition, Wien

Schlussbetrachtung

Schönberg beginnt nach anfänglichem Scheitern an der IV. Variation zu probieren: Wo die flüssige Niederschrift stockt, sollen Skizzen den Weg ebnen. Dies ufert gleichwohl nicht in unkoordiniertem Anhäufen von Varianten aus: Die »technische Reife« eines souveränen Komponisten steht laut *Fundamentals* für einen weitgehend ausgebildeten Formsinn, der die Notwendigkeit zur Skizzierung reduziert, je nach Problemstellung jedoch nicht obsolet macht.

Schönbergs in den Skizzen dokumentierter Schaffensweg führt vor Augen, dass seine in Publikationen wie Unterrichtsmaterialien dokumentierte Lehrmethode keine nach rein pädagogischen Aspekten entworfene Anleitung ist, um Schüler*innen bei der Realisierung musikalischer Ideen zu unterstützen. Sie ist vielmehr ein Spiegel der eigenen kompositorischen Werkstatt – metaphorisch ausgedrückt ein Vergrößerungsspiegel, der die Schaffensweise des reifen Komponisten detailliert beschreibt und als systematisches Konzept konstruiert, das den

Schüler*innen die Möglichkeit gibt, kompositorische Vorgänge in ihrem eigenen Tempo und auf ihrem technischen Niveau nachzuvollziehen. Das Skizzieren gehört dabei zu den wichtigsten Handwerkstechniken überhaupt, insofern es die Produktion des Notentexts, der in seiner finalen Form Ziel des Schaffens ist, durch Versuche, Fehlschläge und gelungene Entwürfe als Prozess unter stetiger Selbstkritik einübt, der durch Korrekturen und selbstbewusste Entscheidungen schließlich im vollendeten Werk mündet.³⁹

39 Sämtliche Digitalisate beruhen auf Quellen aus dem Arnold Schönberg Center, Wien.

Stefan König

Max Regers Schreibprozess und seine Entwicklungen in der Wiesbadener Zeit (1890–1898)

In seiner Reger-Biografie aus dem Jahr 1939 gibt der Dirigent Fritz Stein, ein langjähriger Vertrauter des Komponisten, folgende Schilderung von dessen Arbeitsprozess:

Unvergeßlich ist mir die Niederschrift der letzten Partiturseiten vom 100. Psalm [op. 106], bei der ich zufällig Zeuge sein durfte. Als ich eines Tages im Sommer 1909 den Freund in Leipzig besuchte, begrüßte er mich in bester Laune mit den Worten: »Famos, daß du kommst! Heute wird der Psalm fertig, und ich habe großartige neue Witze!« Er ließ Kaffee und Zigarren bringen, erzählte in ausgelassener Fröhlichkeit seine »neusten Geschichten«, im Stockwerk darüber übte jemand Klavier, im Nebenzimmer lärmten die Kinder, und ungestört von all dem schrieb der Meister mit fliegender Feder, mit der sicherlich kein Berufskopist hätte wetteifern können, ohne jede Konzeptvorlage direkt ins Reine die letzten vier bis fünf Partiturseiten des Psalms, jene riesenhafte Krönung der gewaltigen Doppelfuge, wo die mit höchster kontrapunktischer Kunst verarbeiteten beiden Themen noch durch den Choral: »Ein feste Burg« überwölbt werden. Nach ungefähr zwei Stunden fröhlichster Unterhaltung zog er mit großer Behaglichkeit den dicken Schlußstrich hinter die Partitur und sagte: »So, morgen wird die Geschichte bezeichnet« – die Vortragszeichen, Artikulationsbogen usw. trug er immer erst nachträglich mit roter Tinte ein – »und übermorgen geht die Partitur zum Stich!«¹

Ohne Zweifel, Fritz Steins lebhafte Schilderung ist als Zeitzeugenbericht mit Vorsicht zu genießen. Zu bedenken sind die Detailtücken der Langzeiterinnerung ebenso wie die Situationsbedingtheit des Berichts; und zu relativieren ist auf jeden Fall der Eindruck des ausschließlich aus Kopfgeburten schaffenden Komponisten, der durch die Formulierung »direkt ins Reine« entsteht. Denn dass Reger für die Skizzenforschung reichlich Material bietet, davon berichtet der Beitrag von Franziska Reich in diesem Band. Doch auch wenn all diese Kautelen abgezogen sind, bleibt das Erstaunen über die enorme Produktivität Regers, der den Interpret*innen (und Editor*innen) in weniger als 30 Schaffensjahren

1 Fritz Stein, *Max Reger*, Potsdam 1939 (= Die grossen Meister der Musik), S. 85.

mehr als 13.200 Druckseiten² hinterlassen hat und auch große Werke in Höchstgeschwindigkeit abliefern konnte. In den folgenden Ausführungen sollen alle schaffenspsychologischen Aspekte dieser »unaufhörlich strömende[n] Werkfülle« ausgeblendet werden. Stattdessen soll die von Stein genannte »Voraussetzung« des eminenten Schaffenstempos in den Blick genommen werden – »das rein Handwerkliche«, das Reger »geradezu virtuos beherrschte«³ –, nicht im Sinne der Kompositionstechnik, sondern der Schreibtechnik. Die Kernfragen lauten: Ab wann sind bei Reger jene effektiven wie effizienten Schreibprozesse etabliert? Wie haben sich diese entwickelt? Welche Abläufe veränderte er, um gewissermaßen immer ›fließender‹ Noten schreiben zu können? Ferner: Was hat die doch sehr spezielle musikalische Ausbildung bei dem Musikwissenschaftler Hugo Riemann damit zu tun?

Im Zentrum stehen dabei Einblicke in Manuskripte aus den Jahren 1890 bis 1898, in Werke des 17- bis 25-jährigen Komponisten. Dabei liegt der Fokus zunächst auf Entwicklungen in den Arbeitsabläufen, danach werden die Unterrichtssituation bei Hugo Riemann und die Ausprägungen von dessen besonderem Zeichensystem auf das Schaffen Regers thematisiert. Aus dem genannten Zeitraum sind etwa 45 Manuskripte erhalten, die sich folgenden biografischen Koordinaten zuordnen lassen: Im Herbst 1888 kommt es zum brieflichen Erstkontakt mit Hugo Riemann, der – in Vorbereitung auf das Studium – Reger kompositorische Fernbegleitung anbietet. Im April 1890 beginnt Reger seine künstlerische Ausbildung unter der »geehrten Leitung«⁴ Riemanns. Er studiert ein Semester in Sondershausen, dann in Wiesbaden, wo er von Beginn an als Klavier- und Orgellehrer arbeitet; sein Klavierstudium beendet er Ende Juni 1891, das der Komposition (Theorie) im Februar 1893. Reger bleibt in Wiesbaden, ist ab dem Sommersemester 1893 nur mehr Dozent für Klavier und Orgel und erteilt privaten Klavierunterricht. Im Oktober 1896 beginnt das »Einjährig-freiwillige« Militärljahr, während dessen sich eine zuvor anbahnende psychisch-physische Krise verschärft (siehe unten). Im Sommer 1898 kehrt er, von seiner Familie als gescheiterte Existenz

2 Schätzung, vorgenommen im Max-Reger-Institut auf Basis bis dato erschienener Druckausgaben und präsentiert auf einem Plakat bei der Ausstellung »Neue Fülle«, Badische Landesbibliothek Karlsruhe, 11. September bis 28. Oktober 2015.

3 Stein, *Max Reger* (wie Anm. 1), S. 85 (ebenso die beiden vorangegangenen Zitate).

4 Brief Regers vom 3. September 1889 an Hugo Riemann, in: *Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900*, hg. von Susanne Popp, Wiesbaden u. a. 2000 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe XV), S. 57.

angesehen, in die Heimatstadt Weiden zurück, wo er genesen und einen neuen schöpferischen Anlauf nehmen kann.

Eine wichtige Etappe in Regers Kompositionsprozess lässt sich genau mit dem 30. Juli 1892 datieren. An diesem Tag hat Reger in Wiesbaden sein erstes Verlagsgespräch mit William Augener, dem Sohn von George Augener, bei dem er einen Siebenjahresvertrag unterzeichnen wird. Das Gespräch hatte Hugo Riemann vermittelt, der den in der Stadt kurenden George Augener, gebürtig aus Fechenheim (heute Stadtteil von Frankfurt/Main), im selben Jahr kennen gelernt und diesem gleich seinen Meisterschüler ans Herz gelegt hatte. William Augener, der in Leipzig und Hamburg Notenschick gelernt hatte, war Leiter des 1878 eröffneten »Printing office« des Londoner Verlags.⁵ Dass dieser Reger beim Treffen in Wiesbaden auch mit den Gepflogenheiten bei der Notenherstellung vertraut gemacht haben wird, ist sehr wahrscheinlich. Auf die Augener-Verlagspraxis geht wohl Regers farbliche Manuskripteinteilung von Notentext und Vortragsangaben in schwarzer bzw. roter Tinte zurück, die der Komponist sein Leben lang beibehalten sollte. Diese farbliche Trennung der beiden Ebenen des Notentexts kannte Augener aus den Manuskripten des verlageigenen Bach-Herausgebers William Thomas Best: »He [Best] wrote his notes in black ink, expression in red, registering in blue, and in every way showed that he was extremely careful.«⁶ Regers Anwendung dieses Prinzips beginnt bereits kurz nach dem Verlagsgespräch: »Ich werde morgen in aller Frühe die Chöre op. 6, die Ihrem Herrn Sohn sehr gut gefallen haben – an Sie absenden«⁷, schreibt er an George Augener. So weist das Manuskript der *Drei Chöre*, das ohne Aussicht auf Veröffentlichung begonnen wurde, ab Seite 7 (inmitten des ersten Chores *Trost*) die roten Vortragsanweisungen auf, auf Seite 4 findet sich ein einsames rotes *piano*, das wohl nachgetragen wurde. Reger war also mit den Vortragsbezeichnungen zuvor bis Seite 6 vorgedrungen und stellte das Manuskript nun in neuer Zweifarbigkeit fertig.

»Careful« wie Best musste Reger nun insgesamt mit seinen Manuskripten vorgehen, sollten diese doch von nun an als Stichvorlagen dienen. Dies begann mit der Organisation der Takte auf dem Notenblatt. Dass sich hier eine klare Entwicklung ablesen lässt, wird etwa beim Vergleich einer solchen Stichvorlage mit dem Autograph des Jugendlies *Mit sanften Flügeln senkt die Nacht* WoO VII/3 deutlich, das

5 Vgl. George Augener, »Interview«, in: *The Musical Herald* 631 (1. Oktober 1900), S. 293.

6 Ebd.

7 Brief Regers vom 1. August 1892 an Georg Augener, in: *Der junge Reger* (wie Anm. 4), S. 120.

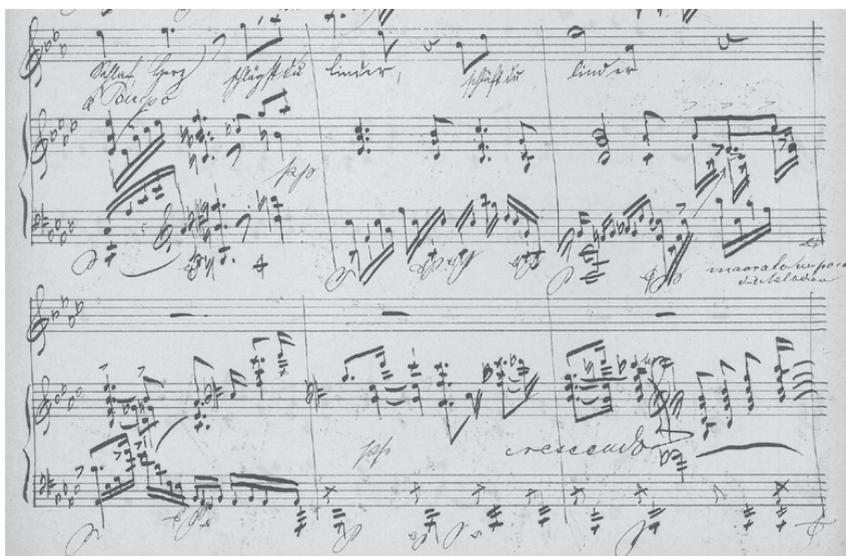


Abb. 1a: *Mit sanften Flügeln senkt die Nacht* WoO VII/3, Autograph, Archiv Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, N 34, fol 1v (Ausschnitt). – Abbildung mit freundlicher Genehmigung.

ca. 1890 unter Anleitung Riemanns in Sondershausen oder Wiesbaden entstanden war. Hier fehlt noch die arbeitsökonomische und effektive Verfahrensweise bei der Manuskripterstellung: Reger notiert erst den Kernsatz, im nächsten Schritt wird die harmonische und kontrapunktische Ausgestaltung mit Nebenstimmen eingearbeitet. Die nachträglichen Einschübe benötigen jedoch Platz, der nicht vorhanden ist, sodass die horizontale Ausrichtung verloren geht und das Notenbild aus der Balance gerät. Auch Dynamikangaben sind noch nicht exakt ihrem Ereignis zugeordnet.⁸ Exemplarisch gegenübergestellt seien einige Zeilen aus dem sauber eingeteilten Manuskript der vierhändigen pianistischen *Walzer-Capricen* op. 9, eingereicht bei Augener im Dezember 1892 (siehe Abb. 1a und b). Reger konnte zwar in den Folgejahren mitunter durchaus flüchtig schreiben, doch in puncto Seiten- und Takteinteilung sowie der Balance von Ober- und Untersatz sollte er in seinen Manuskripten nicht mehr auf

8 Vgl. Alexander Becker, Christopher Grafschmidt, Stefan König und Stefanie Steiner-Grage, »Zur Edition der ›Jugendlieder‹«, in: Max Reger, *Lieder I*, hg. von dens. Stuttgart 2017 (= Max Reger. Werkausgabe (RWA), Wissenschaftlich-kritische Hybrid-Edition von Werken und Quellen, Abteilung II/1), S. 223f.

den Stand der Jugendlieder zurückfallen. Auch entwickelte er früh ein Gefühl für den Notensatz-Transfer von Manuskript zu gedrucktem Werk: »etwa 25 Druckseiten«⁹ schätzte er, würde sein Opus 6, sein erstes gedrucktes Werk, umfassen – und sollte damit dem publizierten Ergebnis sehr nahekommen (es sind 23).



Abb. 1b: *Walzer-Capricen* für Klavier zu vier Händen op. 9, autographe Stichvorlage, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Mus. Ms. 183, fol. 2v (Ausschnitt).

Den verstetigten Abläufen bei der Herstellung von Stichvorlagen kam eine Konstante in Regers Arbeitsprozess entgegen. Reger komponierte in der Regel, auch schon in frühesten Werken, »taktweise«, beginnend mit dem ersten Takt«,¹⁰ »versatzstückhaftes« Komponieren« wie Stefanie [Acquavella-]Rauch es in *Pelleas und Melisande* op. 5 von Arnold Schönberg feststellte, der das »Werk nicht einfach vorne« begann, »sondern [...] sich nacheinander oder auch parallel mit verschiedenen größeren Zusammenhängen«¹¹ beschäftigte, gibt es bei Reger nicht. (Eine Ausnahme stellt das *Violinkonzert A-Dur* op. 101 dar, bei dem im 3. Satz nachträglich eine

9 Brief vom 1. August 1892 in: *Der junge Reger* (wie Anm. 4), S. 120.

10 Rainer Cadenbach, *Untersuchungen zu Max Regers Skizzen und Entwürfen* (unveröffentl. Habilitationsschrift), Universität Bonn 1984, S. 15. – Das »taktweise« fortschreitende Komponieren wurde 1850 von Johann Christian Lobe (*Lehrbuch der musikalischen Komposition*, 3. Aufl., Leipzig 1866) als Vorgehensweise gelehrt (siehe ebd., S. 10; zitiert nach Cadenbach).

11 Stefanie [Acquavella-]Rauch, *Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs. Kunstgenese und Schaffensprozess*, Mainz u. a. 2010, S. 143.

neuntaktige Einleitung hinzukam.) Jenem linearen Kompositionsprozess entsprechen die Entwürfe als erste niedergelegte Dokumente der Werkentstehung. Sie können in der Terminologie von Jan Maegaard im Unterschied zur Skizze (»sketch«), die als »a brief notation of a musical idea at any point within a work« gekennzeichnet ist, als Verlaufsentwürfe (»outline«) bezeichnet werden, definiert als »a musical trajectory of some length«. ¹² Diese stets mit Bleistift abgefassten Verlaufsentwürfe, die im Taktumfang oft exakt den Reinschriften entsprechen und so vom fertigen Werk aus aufgeschlüsselt werden können, sind auf zwei bis höchstens vier Systemen notiert. Sie enthalten gewissermaßen den Kernsatz der Komposition, wobei längere melodische Verläufe oftmals nur als Linien dargestellt und Akzidenzien nur kursorisch angegeben sind. Zu beobachten sind »wechselnde Informationstiefen innerhalb eines Entwurfs« ¹³ – bisweilen ist der Satz (fast) vollständig ausgeführt, bisweilen sind nur wenige Noten pro Takt aufgeschrieben. Am Verfahren dieser Verlaufsentwürfe sollte Reger gattungsunabhängig festhalten; ¹⁴ auf einen kompositorischen Zwischenschritt in Form eines Particells, wie es sich bei Werken mit größerer Besetzung angeboten hätte, verzichtet Reger hingegen. Ebenso finden sich kaum Arbeits-erprobungsskizzen (wie etwa Themenkombinationen) im engeren Sinne.

Unklar ist jedoch, ab wann Reger die Routine der Verlaufsentwürfe in ihrer schließlich verstetigten Form ausbildete, also den Erstinstrumentalisten eine die Komposition in mehreren Parametern ordnenden Schritt vorschaltete. Die Quellenüberlieferung setzt erst Ende des Jahres 1899, also inmitten der Weidener Zeit, mit dem Entwurf zur *Choralphantasie* »Straf mich nicht in deinem Zorn!« op. 40 Nr. 2 ein. Dieser gehört gemeinsam mit fünf weiteren Entwürfen aus den Weidener Jahren zu den erhaltenen Manuskript-Schenkungen an Adalbert Lindner, die Reger am 31. August 1901, dem Tag seines Umzugs nach München, vornahm. ¹⁵ Verschollen ist hingegen das »Skizzenbuch aus der Wiesbadener Zeit«, das Reger Lindner

-
- 12 Jan Maegaard, »Schoenberg's Incomplete Works and Fragments«, in: *Constructive Dissonance. Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*, hg. von Juliane Brand und Christopher Hailey, Berkeley u. a. 1997, S. 131.
 - 13 Alexander Becker, »Zum Schreibprozess bei Max Reger«, in: *Reger-Studien 9. Konfession – Werk – Interpretation. Perspektiven der Orgelmusik Max Regers*, Kongressbericht Mainz 2012, hg. von Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2013 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe XXIII), S. 172.
 - 14 Eine Ausnahme bilden kleinere Gelegenheitswerke ohne Opuszahl (komponiert etwa als Zeitschriftenbeigaben) sowie Werke für Solostreicher, von denen keine Entwürfe existieren.
 - 15 Erhalten haben sich neben dem Entwurf zur *Choralphantasie* Opus 40 Nr. 2 auch die Entwürfe zu den Liedern *Zwischen zwei Nächten* und *Wiegenlied* op. 43 Nr. 1 und 5, zum Lied *Junge Ehe* op. 48 Nr. 5, die vollständigen Entwürfe zu den *Zwölf Stücken*

ebenfalls »bei seinem Scheiden aus Weiden zum Geschenk machte«,¹⁶ das jedoch spätestens 1950 aus ungeklärten Gründen in dessen Nachlass nicht mehr aufzufinden war.¹⁷ Aufschluss über den einstigen Inhalt gibt Lindners Beschriftung der erhaltenen Archivmappe, die »Entwürfe aus den Jahren 1897–1901« verzeichnet:

einen kurzen Symphoniesatz in H dur (Adagio) den Anfang einer Phantasie in Cis moll f. Orgel (beides ungedruckt geblieben), den größten Teil seines gleichfalls ungedruckten großen Quintetts für Pianoforte u. Streichquartett in C moll, ein Symphoniesatz in E moll (ungedruckt) verschiedene Lieder, Orgel- und Klavierstücke, Chorsätze etc. [...].¹⁸

Verlässliche Hinweise auf den Quellenstatus der einzelnen verloren gegangenen Manuskripte liefert diese Erläuterung freilich nicht. Wahrscheinlich enthielt das nachträglich gebundene Konvolut auch Manuskripte späterer Werkstattphasen (Erstniederschriften, Fragmente etc.), die Lindner terminologisch ungenau unter dem Begriff »Entwürfe« zusammenfasste. So könnte es sich im Falle des Klavierkonzertsatzes und des Symphoniesatzes, die möglicherweise in Verbindung mit den WoO I/4 (*Klavierkonzert f-Moll*) und I/5 (*Symphonie h-Moll*) stehen (siehe unten), auch um Arbeitsmanuskripte gehandelt haben.¹⁹ Bezüglich der Frage, ob Reger bereits in seiner Wiesbadener Zeit Verlaufsentwürfe

für Orgel op. 59, der Entwurf zum ersten Satz des Klavierquintetts op. 64 sowie zum *Tantum ergo* op. 61a Nr. 1 (Stadtmuseum Weiden, Signaturen C1–C6 und A 65). – Der spärliche Quellenbestand erklärt sich aus der Tatsache, dass Reger in jener Lebensphase seine Entwürfe noch als bedeutungslos erachtete und nach Fertigstellung der Werke in der Regel vernichtete (vgl. Becker, »Zum Schreibprozess bei Max Reger« [wie Anm. 13], S. 171.)

- 16 Adalbert Lindner, *Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens*, 3. erweiterte und ergänzte Auflage, Regensburg 1938 (= Deutsche Musikbücherei 27), S. 115.
- 17 Als Lindners Sohn Max auf Bitten des Max-Reger-Instituts eine Inventarisierung des Reger-Archivs seines Vaters vornahm, »erlebte er die unangenehme Überraschung, daß viele Mappen leer« waren (Postkarte von Rosa Lindner vom 22. Dezember 1950 an Luise Hanschke [Max-Reger-Institut, Bonn], Max-Reger-Institut, Karlsruhe). – Als der Nachlass 1958 von Max Lindners Frau Rosa an das Stadtmuseum Weiden übergeben wurde, war das Konvolut, das Lindner als seine »wertvollste Reger-Reliquie« bezeichnet hatte (Lindner, *Ein Bild* [wie Anm. 16], S. 115), weiterhin nicht enthalten.
- 18 Zitiert nach: *Die Max-Reger-Sammlung im Stadtarchiv Weiden i.d. OPf.*, Bestandskatalog zusammengestellt von Randolf Jeschek [...], hg. von der Stadt Weiden in Zusammenarbeit mit den Weidener Musiktagen, Stuttgart 2007, S. 186f.
- 19 Zum Quellenstatus des Entwurfskonvoluts siehe *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen. Reger-Werk-Verzeichnis* (RWV), im Auftrag des Max-Reger-Instituts hg. von Susanne Popp, in Zusammenarbeit mit Alexander Becker, Christopher Graf Schmidt, Jürgen Schaarwächter und Stefanie Steiner,

in der für ihn bekannten Form angelegt hat, lassen sich somit nur einige Vermutungen anhand der erhaltenen Arbeitsmanuskripte, Reinschriften bzw. Stichvorlagen aus jenen Jahren anstellen:

Zumindest für die Zeit der kompositorischen Anfänge im Vorfeld sowie zu Beginn des Unterrichts bei Hugo Riemann ist von einer planvollen Trennung von Entwurf und Erstniederschrift noch nicht auszugehen. Vielmehr sind den erhaltenen Werkstattmanuskripten beide Funktionen eingeschrieben. Lindners Hinweis, dass Reger seine *Ouvertüre h-Moll* WoO I/1 (1888) »in meinem Zimmer vor meinen Augen ›rein‹ niederschrieb«,²⁰ scheint auf diese Form der Direktkomposition hinzuweisen. Dies gilt etwa auch für die bereits erwähnten so genannten *Jugendlieder* WoO VI/1–13, die ca. 1889 bis 91 »als kompositorische Versuchsreihen im Rahmen des Unterrichts bei Hugo Riemann« entstanden »und im Sinne eines ›work in progress‹«²¹ zu begreifen sind. Die Notentexte wachsen in den Arbeitsmanuskripten, »von denen einige Zwischenstufen einer weiteren, nicht überlieferten Überarbeitung«²² sind. Einige dienten als Diskussionsgrundlage im Unterricht, wie auch das vermutlich für Klavier konzipierte und mit einigen Korrekturen sowie Streichungen und Rasuren versehene Autograph von *Präludium und Fuge g-Moll* WoO III/2, das Reger wohl noch als Erstsemester in der ersten Jahreshälfte 1890 in Sondershausen geschrieben hat. Die vergleichsweise flüchtig notierten kleinen Notenköpfe und die konzeptionellen Korrekturen in den ersten Takten des Präludiums (linke Hand) deuten auf eine solche Direktkomposition ohne vorherigen Verlaufsentswurf hin (Korrekturen in Anfangsthemen sollten später ein Charakteristikum solcher Entwürfe werden). Riemann notierte oberhalb der Fuge (mit einer dunkleren Tinte, mit der auch Korrekturen verfasst sind): »diese Fuge kann sehr schön werden, ich bitte sie noch ein zweitesmal frisch zu schreiben, es fehlen auch sehr viele Versetzungszeichen!«²³ Mit letzteren sind weniger notwendige, sondern vielmehr so genannte Warn-Akzidenzien gemeint, die Reger nur kursorisch setzt. Im Fugenthema notierte Riemann überdies Korrekturvorschläge.²⁴ Im Autograph der wohl instrumental gedachten

München 2010 [2011], Bd. 2, S. 1162 (Anhang A10); zu den Quellen der WoO I/4 und 5 siehe ebd., S. 854f. und 857.

20 Lindner, *Ein Bild* (wie Anm. 16), S. 280.

21 RWA (wie Anm. 8), Bd. II/1: *Lieder I* (2017), S. XIII.

22 Ebd., S. 223.

23 Manuskript im Max-Regger-Institut/Karlsruhe, Mus. Ms. 093. – Riemanns Kommentar sowie dessen Korrekturen finden sich auf fol. 1v.

24 Zu diesem Unterrichtswerk siehe Martin Möller, »Max Reger und die alte Musik«, in: *Max Reger in seiner Zeit. Ausstellung vorbereitet vom Musikwissenschaftlichen*

vierstimmigen Fugenstudie über die Worte »Lob, Preis und Ehr« WoO VI/1, niedergelegt ca. 1890/91, kommen Entwurf bzw. erste Niederschrift sowie Revision buchstäblich zur Überlappung.²⁵ Reger schrieb das Manuskript in einem ersten Schritt mit Bleistift vor – das Schreibmittel, das später ausschließlich für Verlaufsentswürfe reserviert sein wird, dient hier zu einer wenngleich rudimentären Ausschrift des Notentexts. In einem zweiten Schritt überschrieb er den Notentext mit schwarzer Tinte und nahm dabei auch Änderungen vor: Aus der Erstniederschrift erwächst somit in einem besonders bildhaften »textgenetische[n] Statuswechsel«²⁶ ein weiteres revidierendes Werkstattmanuskript. Zu einer letztgültigen Reinschrift kam es allerdings nicht, das Werk blieb mit all seinen ungelösten kompositorischen Problemen liegen (siehe Abb. 2a und b).

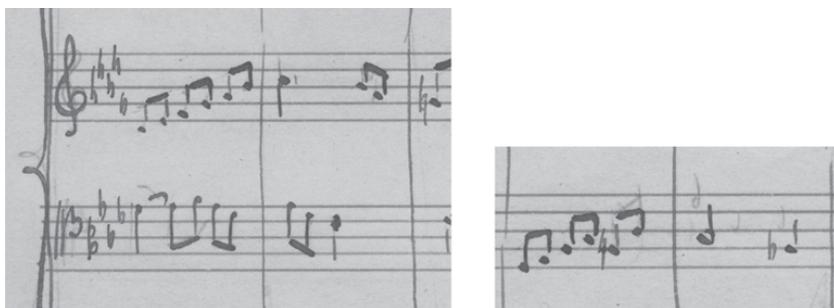


Abb. 2a und b: *Lob, Preis und Ehr* WoO VI/1, Autograph, Max-Reger-Institut Karlsruhe, Signatur: Mus. Ms. 092, Ausschnitte aus fol. 1r. (Schichten mit Bleistift und Tinte).

Ein weiterer »textgenetische[r] Statuswechsel«, nun gleichsam in umgekehrter Richtung, ist in der fragmentarischen (oder fragmentarisch erhaltenen?) Erstschrift der Riemann gewidmeten *Violinsonate d-Moll* op. 1 zu beobachten, deren Komposition wohl in die erste Jahreshälfte 1891 fiel. In diesem Manuskript sind der

Seminar der Rheinischen Friedrich-Wilhelm-Universität in Zusammenarbeit mit dem Kulturamt der Stadt Bonn und dem Max-Reger-Institut Bonn. Katalog, hg. von Siegfried Kross, Bonn 1973, S. 59–67; insb. S. 62.

25 Autograph Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Mus. Ms. 092.

26 Bernhard R. Appel, *Vom Einfall zum Werk. Robert Schumanns Schaffensweise*, Mainz 2010 (= Schumann Forschungen 13), S. 93.

erste sowie Teile des zweiten Satzes (Beginn des Scherzo-Abschnitts) in einer frühen Version überliefert; ob Reger es weiter ausgeführt oder tatsächlich auf Seite 16 abgebrochen hat, ist nicht zu klären. Der kalligrafische Kopftitel sowie die vergleichsweise saubere Notenschrift (mit schwarzer Tinte) lassen die Intention einer Reinschrift vermuten. Jedoch versah Reger den Notentext nach und nach mit zahlreichen Korrekturen, Streichungen und Ergänzungen, die bisweilen mit Tinte, öfter allerdings mit (dokumentenechtem) Bleistift notiert sind, sodass das Manuskript als Reinschrift schließlich nicht mehr brauchbar war. Als er das Autograph im August 1901 Lindner schenkte, betitelte er es als »Allererste Niederschrift«;²⁷ zum selben Zeitpunkt mag die über ganzseitiger Streichung auf der letzten erhaltenen Seite geschriebene Erläuterung »Anders gefaßt worden bei der Durcharbeitung«²⁸ hinzugekommen sein: Die Reinschrift war letztlich zum reinen Arbeitsmanuskript zurückgestuft worden. Aufschlussreich sind nicht nur die hohe Anzahl, sondern auch die Art der Korrekturen und Ergänzungen, die Reger nach und nach vornahm. Sie betreffen sowohl den Klavier- als auch den Violinpart und beziehen sich weniger auf einzelne Justierungen, als vielmehr auf die Notensatz-Struktur: Stimmführungen und Stimmlagen werden nachträglich festgesetzt, Figurationen in einen bloßen Kernsatz eingebunden, die dynamischen Verläufe, von denen mit schwarzer Tinte nur Orientierungspunkte gegeben sind, hier mit Bleistift erst ausformuliert. Reger unternimmt in dieser Phase somit innerhalb eines Manuskripts kompositorische Arbeitsschritte, die später der Übertragung aus den Verlaufsentwürfen in die Reinschrift vorbehalten sein sollten (siehe Abb. 3).

Auch nach 1892, als Reger Stichvorlagen (mit schwarzer und roter Tinte) ausarbeitete, könnte er die Phase der Materialerprobung noch in diesen Manuskripten fortgesetzt haben. Dafür sprechen die vergleichsweise zahlreichen Rasuren in einigen Manuskripten, insbesondere in den Stichvorlagen der *Walzer-Capricen* für Klavier op. 9 (Herbst 1892) sowie vor allem in der *Suite e-Moll* für Orgel op. 16 (Oktober 1894 – August 1895). Zwar werden, insbesondere bei groß angelegten Werken, Streichungen und Tilgungen im Verlauf der Jahre eher zu- als abnehmen, doch sind diese dann vor allem situationsbezogen (als Indiz für die Beschäftigung mit kompositorischen Problemen), während die Rasuren in beiden genannten Manuskripten gleichsam flächendeckend auftreten. Es springen dort zahlreiche Spuren auf dem Notenpapier ins Auge, welche die heftigen Rasur-Vorgänge hinterlassen haben. Diese lassen sich als »Textnarben«²⁹

27 Autograph im Stadtmuseum Weiden (Max-Reger-Sammlung), A1, fol. 1r (unterhalb des Kopftitels).

28 Ebd., fol. 8v.

29 »Bildhafte Bezeichnung aus dem zur Skriptur gehörenden Begriffsrepertoire für eine graphisch auffällige Zone innerhalb einer Handschrift. Sie zeigt an, dass hier

The image displays a handwritten musical score for the Violin Sonata in D minor, Op. 1, by Max Regner. The score is presented on six systems of staves, each system containing two staves (likely for violin and piano). The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in black ink on aged paper. The score shows the beginning of the first and second movements. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in black ink on aged paper.

Abb. 3: Violinsonate d-Moll op. 1, Erstfassung (Satz 1 und Satz 2, Beginn), Autograph, Stadtmuseum Weiden (Max-Reger-Sammlung), Signatur: A 1, fol. 1v. – Abbildung mit freundlicher Genehmigung.

beschreiben – einem Begriff aus dem Forschungsprojekt *Beethovens Werkstatt*, der treffend die ›Verletzung‹ des Papiers und die Stockung des Schreibflusses einfängt (Abb. 4a und b). Die Rasur als »eine radikale Art der Tilgung«³⁰ sowie auch zahlreiche flächendeckende Korrekturen finden sich gedrängt im *Passacaglia*-Satz aus der *Orgelsuite* op. 16. Kaum ein anderes Manuskript hat Reger so lange in seinen Händen hin- und her gewälzt wie dieses, mit dem er zehn Monate ›rang‹; die zahlreichen Phasen der Überarbeitung sind sämtlich in diesem Manuskript festgehalten, von dem Reger keine Abschrift mehr erstellte, sondern das er schließlich als Stichvorlage beim Verlag Augener & Co. einreichte. Am 23. Juli 1895 setzte er den aufschlussreichen Schlussvermerk »Finis Reger. Gott sei dank«³¹ (siehe Abb. 5). Aufschlussreich scheint auch, dass Reger in seinen in Wiesbaden entstandenen Manuskripten für nachgelagerte Korrekturen auf Notentextebene (auch über Rasuren) oftmals die rote statt die schwarze Tinte verwendete. Dies lässt darauf schließen, dass er solche Korrekturen (und vermutlich auch die Rasuren davor) ad hoc ausführte, während er eigentlich mit der Eintragung der Vortragsanweisungen befasst war. In den Manuskripten ab der Weidener Zeit sind solch ›rote‹ Nachkorrekturen kaum noch zu finden – ein Indiz für einen nachgelagerten Korrekturdurchgang und somit einen differenzierter gestaffelten Ausarbeitungs- und Revisionsprozess.

Etwa sechs Wochen nach Einreichen seiner *Orgelsuite* op. 16 beim Verlag Augener bekräftigte Reger gegenüber Ferruccio Busoni seinen Vorsatz, sich »noch mehr [...] in größeren Rahmen d. h. größeren Formen [Einschub: ›ein‹] arbeiten«³² zu wollen. Das Schicksal des *Klavierkonzerts f-Moll I/4* und der *Symphonie h-Moll WoO I/5*, die bald darauf entstanden und für die schon Opuszahlen vergeben waren, ist jedoch ungeklärt. Das Scheitern dieser beiden großen Werke, einhergehend mit einer schweren persönlichen Krise, bei der Reger in eine Abwärtsspirale von Alkoholabhängigkeit, Krankheit und Depression geriet, ist ein tiefer Einschnitt in Regers Künstlerbiografie. Jenseits dieser Zäsur ereignet sich mit seiner Rückkehr nach Weiden gewissermaßen ein ›musikgeschichtliches Wunder‹: In hoher Schaffensgeschwindigkeit entstehen die großen Orgelwerke – darunter die sieben *Choralphantasien* –, die ihn bekannt machen sollten. Noch im Juni 1896 hatte Reger auch seinen Arbeitsablauf als krisenhaft

der reguläre Textfluss (Progression) durch Interventionen gleichsam ›verletzt‹ und zumeist auch ›geheilt‹ ist.« (<<https://beethovens-werkstatt.de/glossary/textnarbe/>> [Abruf: 4. Juli 2019]).

30 <<https://beethovens-werkstatt.de/glossary/rasur/>> (Abruf: 4. Juli 2019).

31 Autographe Stichvorlage, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Mus. Ms. 019, S. 40.

32 Brief vom 6. September 1895, in: *Der junge Reger* (wie Anm. 4), S. 254.



Abb. 4a und b: *Walzer-Capricen* op. 9, autographe Stichvorlage (wie Abb. 1b), Textnarben auf fol. 2v und 3r.

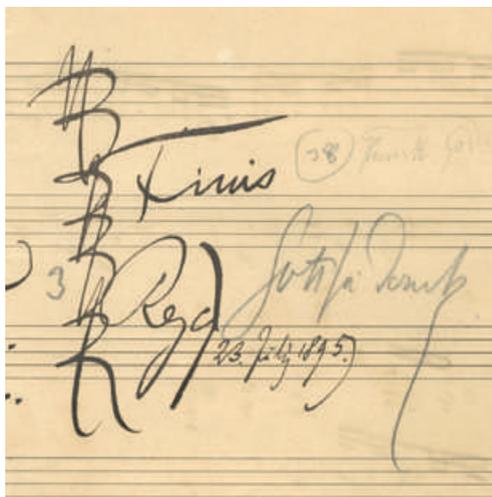


Abb. 5: *Suite e-moll* für Orgel op. 16, autographe Stichvorlage, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Mus. Ms. 019, Schlussvermerk, fol 22v.

empfunden. Bei »meinen eigenen Kompositionen«, schrieb er, »arbeite ich entsetzlich langsam; so habe ich die Partitur meines Klavierkonzertes (187 Seiten) viermal geschrieben, da ich immer noch so viel ändern wollte und mußte, bis es mir genügte.«³³ Es scheint, als wäre sein bisheriger Arbeitsablauf insbesondere bei großen Werken nicht mehr tragfähig gewesen. Die Vorlagerung ausführlicher Verlaufsentwürfe, welche die Reinschriften konzeptionell entlasteten, könnte eine erste Maßnahme gewesen sein, die auch das Schaffenstempo der Weidener Werke möglich machte.

Glaubt man der in seiner Reger-Biografie gegebenen Quellenbeschreibung Adalbert Lindners, so könnte das einst im verschollenen »Skizzenbuch aus der Wiesbadener Zeit« vorhandene Entwurfs(?) -Manuskript des von ca. Oktober 1897 bis Mai 1898 entstandenen *Klavierquintetts c-Moll* WoO II/9, von dem »ungefähr die Hälfte [...] mit Bleistift geschrieben«³⁴ war, den Übergang zur systematischen Anlage von Verlaufsentwürfen markieren:

Nur die ersten sieben Takte dieser ganzen Skizze zeigen indes die vollständige spätere Notation der Reinschrift; alles übrige ist nur andeutungsweise niedergeschrieben. Wie lehrreich, wie interessant ist da nicht der Vergleich eines jeden Taktes der Skizze mit dem betreffenden Takt des ausgearbeiteten Textes! Ein dünner melodischer Faden in der ersten Geige mit einem chromatisch abwärtsschreitenden Baß ist oft die ganze Andeutung, während die Reinschrift in der Ausgestaltung des Partes der zweiten Geige, der Viola, des Cellos und Klaviers die denkbar reichste kontrapunktische Arbeit zeigt. Manchmal steht unter der skizzierten Melodie weiter nichts als »Fein harmonisieren«, »Mit leichten Achteln verschleiern«, »Rhythmus in Triolen und noch größer übergehen«. Manchmal scheint es, als ob den Schöpfer der Raumverbrauch von sechs Zeilen gereut, denn lange Strecken weit begnügt er sich nur mit vier, drei und oft genug auch nur mit zwei Partiturzeilen zur Andeutung der verwickeltesten kontrapunktischen Gebilde. All das beweist wohl, daß das Ganze im raschesten Flusse konzipiert wurde. Dem Schöpfer genügte meist vollständig die Festlegung des thematischen Gerippes; die spätere Ausarbeitung vollzog dann ruhig und sicher der jede kleinste Einzelheit klar abwägende, ordnende Kunstverstand.³⁵

Gemäß dieser Beschreibung ist zu vermuten, dass Reger auch dieses Manuskript zunächst in Partitur-Niederschrift auf sechs Systemen begann (»vollständige spätere Notation der Reinschrift«), jedoch zu einem frühen Zeitpunkt in Entwurfsnotation wechselte. Indiz dafür ist weniger der Hinweis auf die Ausführung nur weniger Einzellinien (»dünner melodischer Faden in der ersten Geige«), zumal ein solch partielles Notat auch in manchen Partitur-Fragmenten

33 Brief vom 6. Juni 1896 an Unico Hensel, in: ebd., S. 273.

34 Lindner, *Ein Bild* (wie Anm. 16), S. 145.

35 Ebd., S. 144f.

Regers zu beobachten ist, die vor der vollständigen Ausgestaltung aller Stimmen abgebrochen wurden. Vielmehr scheint der »textgenetische Statuswechsel«³⁶ in umgekehrter Richtung dort vollzogen, wo Reger den Kernsatz auf »vier, drei und oft genug auch nur [...] zwei Partiturzeilen« reduziert – eine Rückkehr zur Partitur-Niederschrift ist dann nicht mehr möglich, das Manuskript ist endgültig zum Verlaufsentswurf umfunktioniert.³⁷ Die darauf folgende Reinschrift des Quintetts, die ebenfalls in Lindners Besitz war, ist ein für ein Werk dieser Größenordnung erstaunlich sauber ausgeführtes Manuskript mit wenigen Korrekturen bzw. Rasuren³⁸ – die Auslagerung von Teilen der kompositorischen Arbeit in den Verlaufsentswurf dürfte dafür eine Erklärung sein.

Auch bei den folgenden Betrachtungen zum Lehrer-Schüler-Verhältnis Hugo Riemann–Max Reger sollen der sich entwickelnde Arbeitsprozess bei Reger sowie zudem einige musikalische Zeichen im Vordergrund stehen, die dieser aus Riemanns sehr speziellem Repertoire übernimmt, bisweilen in eine andere Richtung weiterentwickelt und von denen er sich spätestens um 1895 teilweise loschreibt. Die zumindest großräumige Datierung der Reger'schen Stichvorlagen bis etwa Opus 16 in die 1890er-Jahre ließe sich auch leicht ohne die vorhandenen Schlussvermerke vornehmen, denn die Vortrageebene (bei Reger: rote Schicht) verweist sehr eindeutig auf die Phrasierungslehre von Riemann, die sich in jenen Jahren präzisiert und ausdifferenziert. Riemann schrieb erstmals 1882 im *Grenzbote* über »Die musikalische Phrasierung«; in den folgenden Jahren erschienen zahlreiche Artikel,³⁹ in denen die dazugehörige Zeichenterminologie stetig im

36 Appel, *Vom Einfall zum Werk* (wie Anm. 26).

37 Einen bekannten, da grafisch sehr auffälligen Fall eines »Statuswechsels« hin zur Entwurfsnotation stellt die für Karl Straube vorgesehene Erstschrift der *Choralphantasie* »Halleluja! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud'« op. 52 Nr. 3 dar, die als Reinschrift begonnen, in Entwurfsnotation fortgeführt sowie sieben Takte vor dem Ende ganz abgebrochen wird (Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Mus. Ms. 012; vgl. *RWA* [wie Anm. 8] Bd. I/1: *Choralphantasien* [2009], S. XVI und 158). – Der Fall ist jedoch nicht mit dem Klavierquintett vergleichbar, da das Manuskript mit der Absicht eines Aufführungsexemplars begonnen wurde, sodann auch nicht privatschriftlich blieb, sondern Straube übergeben wurde.

38 Stadtmuseum Weiden (Max-Reger-Sammlung), A 12.

39 »Die musikalische Phrasierung«, in: *Der Grenzbote* 41/3 (1882), S. 226–236 und 386–394; zu weiteren Artikeln siehe das Werkverzeichnis Riemanns in Ellen Jünger (Hg.), *Musik + Wissenschaft = Hugo Riemann. Ausstellungskatalog Bibliotheca Albertina 13. November 2008 bis 14. Februar 2009*, in Zusammenarbeit mit Alexander Datz,

Fluss ist, bisweilen verfestigt wird, bisweilen aber noch Richtungswechsel erfährt. 1884 veröffentlichte er sein *Lehrbuch der musikalischen Phrasierung*⁴⁰ und 1890 mit Carl Fuchs in Wiesbaden als erste codifizierte Form den *Katechismus der Phrasierung*.⁴¹ Regers Erstkontakt mit und die kompositionstechnische Prägung durch Riemann fiel genau in diese Zeit: 1884 lernte er die Phrasierungsfragen Riemanns im Klavierunterricht Lindners kennen;⁴² als er 1890 nach Sondershausen gelangte, wurde er dann – wie er treffend bemerkte – Mitglied in einem »ganz internationale[n] Phrasierungsbureau«.⁴³ Er erlebte die Entstehung der Phrasierungslehre und des *Katechismus der Fugen-Komposition* (48 Präludien und Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* analysiert), von dem im Juli 1890 der »2. Teil phrasiert«⁴⁴ war (gemeint sind die Themen und Motive), und erhielt auch Einblicke in Riemanns phrasierte Klassiker-Ausgaben. Aus dem Instrumentarium der Phrasierungslehre (auf die aus Platzgründen inhaltlich nicht näher eingegangen werden kann) übernimmt Reger neben der Darstellung von Phrasengliederungen durch Bögen selbst insbesondere die drei folgenden Angaben:

- die »Bogenkreuzung« () , die zur Anwendung kommt, sobald »ein oder mehrere Töne doppelt bezogen sind, d. h. einerseits als Ende einer Phrase, andererseits aber wieder als Anfang einer neuen Phrase verstanden werden müssen«;⁴⁵
- den zur Darstellung der volltaktigen, d. h. von Riemanns auftaktiger Phrasen-Norm abweichenden Phrasenbildung verwendeten »rückwärts

Michael Fend und Annegret Rosenmüller, Leipzig 2009 (= Schriften aus der Universitätsbibliothek Leipzig 14), S. 64ff.

- 40 Hugo Riemann, *Musikalische Dynamik und Agogik. Lehrbuch der musikalischen Phrasierung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik*, Hamburg 1884.
- 41 Hugo Riemann, *Katechismus der Phrasierung. Praktische Anleitung zum Phrasieren, Darlegung der für die Setzung der Phrasierungszeichen maßgebenden Gesichtspunkte mittels vollständiger thematischer, harmonischer und rhythmischer Analyse klassischer und romantischer Tonsätze*, Leipzig 1890 (= Max Hesse's illustrierte Katechismen 16). – Die völlig veränderte dritte Auflage (Leipzig 1912) erschien unter dem Namen *Vademecum der Phrasierung*.
- 42 Vgl. Gerd Sievers, *Die Grundlagen Hugo Riemanns bei Max Reger*, Wiesbaden 1967, S. 536.
- 43 Brief vom 11. April 1890 an Adalbert Lindner, in: *Der junge Reger* (wie Anm. 4), S. 63.
- 44 Brief vom 6. Juli 1890 an dens., in: ebd., S. 68.
- 45 Riemann, *Katechismus der Phrasierung* (wie Anm. 41), S. 9.

ausgreifen[den]«⁴⁶ Bogen über einem Phrasen-Anfangston bzw. Anfangsakkord ;

- den als Dach geschriebenen (^) »agogischen Accent«, der »eine kleine Verlängerung des Notenwertes«⁴⁷ als Schwerpunktverlängerung anzeigt (die folgende Note ist dann in der Regel akzentlos), oftmals über Vorhalten, bisweilen aber auch über Pausen steht und so harmonisch bedeutsame Noten oder Phrasen-Enden bzw. Phrasen-Trennungen herausstellen kann.

Die Bedeutung des letztgenannten Zeichens darzulegen, war Reger wichtig. Bereits kurz nach seinem Treffen mit William Augener im Sommer 1892 insistierte er bei dessen skeptischem Vater: »Ich hätte dieses Zeichen ^ sehr gerne, da es sehr, sehr viel zum schnellen Verständnis nützt!«⁴⁸ Wohl auf Regers Veranlassung hin wurde in den von Januar bis Mai 1893 publizierten Erstdrucken der Opera 1 bis 3 und 6 das Zeichen, das außerhalb des Riemann-Kreises nicht selbsterklärend und mit dem (wenngleich fett und größer gedruckten) Dach-Akzent zu verwechseln war, mit einer erläuternden Fußnote versehen (»Das Zeichen ^ bedeutet kein *sf*, sondern eine gelinde Dehnung der Note, über der es steht«).⁴⁹ Eine im Wortlaut gleiche Fußnote – versehen jedoch erstmals mit dem ergänzenden Zusatz »(auch der Pause)«⁵⁰ – findet sich in Regers Stichvorlagen der *Walzer-Capricen* für Klavier op. 9 und der *Fünf Lieder* op. 12. Beide Male unterblieb diese Fußnote jedoch im Druck, da Augener den »agogischen Accent« wohl bereits als etabliert betrachtet haben dürfte. Die phrasenüberlappende Bogenkreuzung führte Reger wohl in der *Violinsonate D-Dur* op. 3 ein, in

46 Sievers, *Die Grundlagen* (wie Anm. 42), S. 539. – Riemann schreibt dazu erläuternd: »Setzt das Thema volltaktig ein mit sofortiger Loslösung des Auftaktes zum zweiten Schwerpunkt, so ist oft ein Bogen für die erste Note allein erforderlich« (*Katechismus der Phrasierung* [wie Anm. 41], S. 9.)

47 Ebda., S. 14. – Zum »agogischen Accent« bei Riemann siehe auch: Ludger Lohmann, »Hugo Riemann and the Development of Musical Performance Practice«, in: *Proceedings of the Göteborg International Organ Academy 1999*, hg. von Hans Davidsson and Sverker Jullander, Göteborg 1995, S. 251–283; insb. S. 269f.

48 Brief vom 14. August 1892 an George Augener, in: *Der junge Reger* (wie Anm. 4), S. 122.

49 In den im selben Zeitraum gedruckten *Sechs Liedern* op. 4 fehlt diese Fußnote; das Zeichen kommt dort jedoch auch nur sporadisch zur Anwendung; die *Cellosonate f-Moll* op. 5 erschien erst im September 1893 (ebenfalls ohne Fußnote).

50 Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Mus. Ms. 183 bzw. Mus. Ms. 194; jeweils fol. 2r. – In der Stichvorlage der *Losen Blätter* op. 13 für Klavier (ebd., Mus. Ms. 186, fol. 2r) bereitet Reger die Fußnote mittels Sternchen über dem ersten »agogischen Accent« zwar nochmals vor, führt diese jedoch nicht mehr aus.

den *Walzer-Capricen* op. 9 kam der »rückwärts ausgreifen[de]« Bogen hinzu,⁵¹ wobei er auf eine verbale Erläuterung dieser beiden intuitiver verständlichen Zeichen verzichten konnte.

Riemann'sche Phrasierung und zugehöriges Zeichenrepertoire kommen in gedrängter Form in dem kurzen, aber ambitionierten Choralvorspiel *Komm, süßer Tod!* WoO IV/3 zur Geltung, das im April 1894 als Notenbeigabe im *Monthly Musical Record*, der Hauszeitschrift Augeners, gedruckt wurde. Doch die Überfülle dieser Zeichen musste in einem monatlichen Publikationsformat, in dem kleine Klavierstücke und Lieder, aber nicht lange Korrekturdurchgänge vorgesehen waren, ohne zusätzliche Erläuterungen zwangsläufig zu Problemen im Notensatz führen: Im Bereich der Vortragsanweisungen (›rote Schicht‹) liegen autographe Stichvorlage und Erstdruck jedenfalls so weit auseinander, dass in der hybrid angelegten *Reger-Werkausgabe* die Version der Stichvorlage im digitalen Anhang separat publiziert wurde.⁵² Ob die vielen Unterschiede nur auf Fahnen-Korrekturen Regers oder nicht doch zuweilen auf Missverständnisse der Stichvorlage zurückgehen, die der junge, unbekannte Komponist sich nicht mehr anzusprechen traute, ist nicht zu klären.

Ebenso unklar ist, ob solche Erfahrungen bzw. Kollisionen mit der Notensatzpraxis den Ablösungsprozess Regers vom Riemann'schen Phrasierungssystem insgesamt beschleunigt haben. So verschwinden die oben beschriebenen drei Riemann-spezifischen Zeichen schon sehr bald aus Regers Notenpartituren: Den »agogischen Accent« verwendet der Komponist letztmalig innerhalb der *Fünf Duette* op. 14 (1893/94), den nach vorne ausgreifenden Bogen innerhalb der *Zehn Lieder* op. 15 (1894). Bogenkreuzungen können zwar noch in dem Klavierlied *Junge Ehe* op. 48 Nr. 5 sowie dem langsamen Satz (*Larghetto*) der *Klarinettensonate A-Dur* op. 49 Nr. 1 (beide 1900) aufgefunden werden,⁵³ jedoch nicht mehr als integrativer Bestandteil eines auf Riemanns Lehre bezogenen Phrasierungssystems, sondern als

51 Vgl. Sievers, *Die Grundlagen* (wie Anm. 42), S. 538f. – Nicht ganz auszuschließen ist, dass die Kreuzungen bereits in den verschollenen Stichvorlagen der Opera 1 (*Violinsonate d-Moll*) und 2 (*Klaviertrio h-Moll*) vorhanden waren, jedoch von der Notensetzerei nicht entsprechend interpretiert wurden und somit keinen Eingang in die Erstdrucke fanden. In der ersten, nicht zu Ende geführten Niederschrift des Opus 1 (Stadtmuseum Weiden, Max-Reger-Sammlung, A1), die freilich nur sehr sporadisch phrasiert ist, finden sich solche Kreuzungen jedoch nicht.

52 Zu den Versionen vgl. RWA (wie Anm. 8), Bd. I/4: *Choralvorspiele* (2013), S. 170.

53 In den Stichvorlagen beider Werke notierte Reger unterhalb des Bögen (Opus 48 Nr. 5, Takt 32 bzw. Opus 49 Nr. 1, Satz 4, Takt 37) zur Sicherheit: »Bitte diese Bogenkreuzung genau so stechen« (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, L1.UE.386 bzw. 387; Dauerleihgaben der Universal-Edition, Wien, fol. 12v. bzw. 12r.).

isolierte Zeichen. Einen weiteren Riemann'schen Darstellungsmodus führt Reger gar zu einem Zeitpunkt ein, als er sich von der Phrasierungslehre schon gelöst hatte. Bezeichnenderweise handelt es sich dabei um eine Anzeige zur Verbindung von Phrasen und nicht zu deren Gliederung, die das Riemann'sche System mit sich bringt. Gemeint ist das »Zusammenlaufen des Bogenendes mit dem Anfang des nächsten Bogens in eine Spitze []«,⁵⁴ die dem üblichen gliedernden Absetzen zwischen den Phrasen entgegenwirken und stattdessen einen »Legato-Anschluß« gewährleisten soll. Der Darstellungsmodus findet sich sowohl im ersten Satz der *I. Sonate fis-Moll* für Orgel op. 33 sowie in der *Choralphantasie »Halleluja! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud!«* op. 52 Nr. 3, jeweils zu Beginn der Fuge.⁵⁵



Abb. 6a: *Canons* für Klavier WoO III/4, autographe Stichvorlage, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Mus. Ms. 190, Beginn von Heft I (fol. 2r) in Riemann-typischer Phrasierung.

Vor allem aber sind es die Phrasierungsbögen selbst, deren Bedeutung sich bei Reger wandelt: Die auf Riemann basierenden analytischen Bögen zur Darstellung von Phraseneinheiten, die sich nur implizit auf den musikalischen Vortrag beziehen,⁵⁶ werden nach und nach abgelöst durch Artikulations- bzw.

54 Riemann, *Katechismus der Phrasierung* (wie Anm. 41), S. 8.

55 Takt 15f. bzw. Takt 96. – In der Stichvorlage von Opus 52 Nr. 3 findet sich wieder die entsprechende Anweisung an den Notensetzer: »Bitte alle [Bogenzeichen] genauestens so stechen!« (A-Wn L1.U.E.389; Dauerleihgabe der Universal-Edition, Wien, fol. 5v.).

56 »Die Anwendung des Bogens zur Bezeichnung des Legatovortrags ist gänzlich aufgegeben, wenigstens insofern, als das Vorhandensein des Bogens weder *legato* bedingt

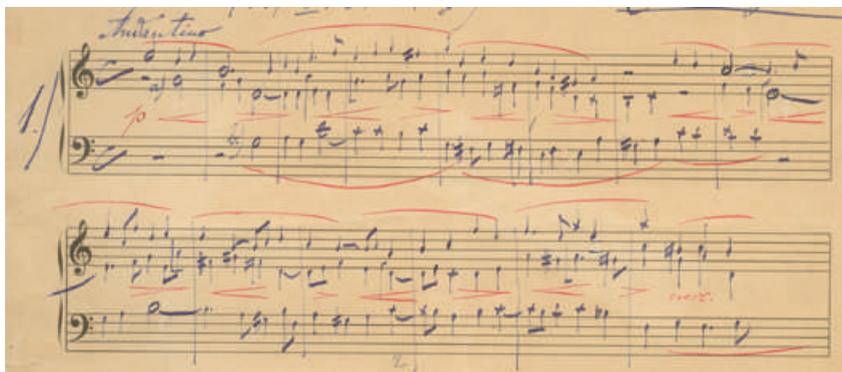


Abb. 6b: *Canons* für Klavier WoO III/4, autographe Stichvorlage, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Mus. Ms. 190, Beginn von Heft II (fol. 3r) mit üblichen Legato-Bögen.

(immer länger werdende) Legato-Bögen. Gerd Sievers hat diese Entwicklung ausführlich dokumentiert und kommt zu dem Schluss, dass nur etwa »die ersten zehn publizierten Opera Max Regers, angefangen von Opus 1 an, [...] sich durch echt Riemann'sche Phrasierung«⁵⁷ auszeichnen. Bereits die *Deutschen Tänze* für Klavier vierhändig op. 10 zeigen Ansätze einer Artikulationsphrasierung in Funktion einer *leggiere*-Bezeichnung, die jedoch nicht durchgehalten wird. In der *Canon*-Sammlung für Klavier *durch alle Dur und Moll Tonarten* WoO III/4, beendet im September 1895, also einige Wochen nach Abgabe der *Orgelsuite* op. 16, lässt sich die Ablösung der Phrasenbezeichnung durch die Vortragsbezeichnung bildlich einfangen: So dominieren die Riemann'schen analytischen Bögen mit all ihren »Phrasierungsdetails«⁵⁸ höchstens die ersten fünf der 63 zweistimmigen *Canons*, danach wird die Phrasierung immer einzelner, in den Nummern 40 bis 45, 48 bis 49, 51, 53 bis 54 und 60 bis 63 ist sie fortgelassen. Die 48 dreistimmigen *Canons* des zweiten Bandes bringen keine Rückkehr zur Riemann'schen Phrasierung mehr, sondern stellen kürzere Artikulations- bzw. längere Legato-Bögen in den Vordergrund (siehe Abb. 6a

noch *staccato* ausschließt. [...] Der neue Zweck des Bogens ist nun, die Gliederung der musikalischen Gedanken (Themen, Perioden, Sätze) in ihre natürliche Teile (Phrasen) anzuzeigen.« (Riemann, *Katechismus der Phrasierung* [wie Anm. 41], S. 8.).

57 Sievers, *Die Grundlagen* (wie Anm. 42), S. 540.

58 Ebd., S. 545.

und b). Auffällig ist überdies, dass Reger in seinen frühen Orgelwerken, den *Drei Stücken* op. 7 sowie der *Suite* op. 16, auf eine Phrasierung insgesamt verzichtet (in der *Choralphantasie* »*Ein' feste Burg ist unser Gott*« op. 27 ist sie an wenigen Stellen angedeutet, in *Phantasie und Fuge c-Moll* op. 29 nochmals ausgesetzt). Ende April 1898 vollendete Reger, noch in Wiesbaden, die Erstschrift seiner *Zwei geistlichen Gesänge* op. 19 für mittlere Singstimme und Orgel, die eine durchgängige (Artikulations-)Phrasierung aufweist. Mitte Juli, kurz nachdem er nach Weiden zurückgekehrt war, erstellte er auf deren Basis eine Reinschrift, die in satztechnischen Details im Vergleich zur Erstschrift feiner ausgearbeitet ist, jedoch die Phrasierung gänzlich ausspart. Da Augener den Druck von Regers Werken in jener Zeit auf unbestimmte Zeit aussetzte und das *Klavierquintett* WoO II/9 gar abgelehnt hatte, war der Komponist gezwungen, seine *Geistlichen Gesänge* vier Verlagen anzubieten, ehe Jos. Aibl in München das Werk im Februar 1899 übernahm. Reger entschied sich dabei, das zweite, nicht phrasierte Exemplar als Stichvorlage einzureichen.⁵⁹

Karl Hallwachs, der 1897/98 am Wiesbadener Theater Korrepetitor war, erinnerte sich an eine Unterhaltung mit Reger:

Durchaus im Tone der Gegnerschaft fing ich das Gespräch mit Reger über Riemann an und fragte ihn: »Wie sind Ihre Beziehungen zu Riemann?« Reger betonte fast böse, er habe von Riemann sehr viel gelernt und verdanke ihm unendlich viel; nur sei Riemann oft zu viel Gelehrter, wo er eigentlich Künstler, echter Musiker sein müsse. Der Historiker, der Gelehrte stehe nach seiner Meinung mit dem Musiker oft in Streit oder im Gegensatz. So ergehe es ihm auch hinsichtlich der Phrasierungsideen, sie seien zum Teil allzu ausgetüftelt und für einen richtigen Musiker gar nicht notwendig.⁶⁰

Im Lauf der nächsten Jahre sollte sich Reger, wie Susanne Popp formuliert, von der »Zwangsläufigkeit Riemann'scher Dogmen«⁶¹ distanzieren, das einst so enge Lehrer-Schüler-Verhältnis lockerte sich und trübte sich später aufgrund von Differenzen (nicht nur) in musikästhetischen Positionen immer weiter ein. Noch in Wiesbaden vollzieht sich die beschriebene Abwendung vom sehr speziellen System der Riemann'schen Phrasierungslehre hin zur Artikulations-/Legato-Phrasierung. In den Werken des Übergangs, die in die späten Wiesbadener

59 Vgl. RWA (wie Anm. 8), Bd. II/7: *Vokalwerke mit Orgelbegleitung und weiteren Instrumenten* (2019), S. 212.

60 Karl Hallwachs, »Meine Erinnerungen an Max Reger«, in: *Mitteilungen des Max Reger-Instituts, Bonn*, Heft 3 (August 1955), S. 10–18; insb. S. 12.

61 Susanne Popp, *Max Reger. Werk statt Leben. Biographie*, Wiesbaden 2015, S. 66 (Kapitelüberschrift).

Krisenjahre 1895 bis 1898 fallen, ist die Phrasierung bisweilen bis auf Andeutungen zurückgenommen oder – wie in Opus 19 – bewusst ausgespart. Ob sich darin Unsicherheit, also eine Stockung in Regers Schreibprozess äußert, die erst durch Aufgabe der Riemann'schen Phrasierung überwunden werden konnte, sei dahingestellt.

Stephan Zirwes

Vom »Studieren« und »Zergliedern«. Zu Peter Cornelius' Abschriften aus der komponierten Literatur

Dass Peter Cornelius sowohl zu Lebzeiten als auch heute nicht aus dem Schatten der bedeutendsten Musikerpersönlichkeiten des 19. Jahrhunderts wie Franz Liszt oder Richard Wagner heraustreten konnte, kann auch mit seiner Persönlichkeit in Zusammenhang gebracht werden. Als stets sehr bescheiden und äußerst loyal wird er in den biografischen Umschreibungen charakterisiert. Das Übermaß an Selbstkritik wirkte sich darüber hinaus oft lähmend auf seine künstlerische Produktivität aus. Häufig stellte Cornelius seine persönlichen Bedürfnisse hintenan und ordnete sich unter. So stand er schon zu Lebzeiten häufig in zweiter Reihe und nicht selten auch in Abhängigkeitsverhältnissen gegenüber seinen selbstbewussteren Kollegen.¹ Dabei zeichnete sich Cornelius durch äußerst vielseitige Begabungen aus. Neben einer musikalischen Ausbildung in seiner Geburtsstadt Mainz erhielt er schon als Jugendlicher Schauspielunterricht. Er arbeitete zeitweise gleichzeitig als Hofschauspieler in Wiesbaden und als Geiger im Mainzer Opernorchester. Zudem hatte er seit seiner Jugend eine besondere Affinität zur Sprache und verfasste im Laufe seines Lebens über 700 Gedichte, zahlreiche Aufsätze, Rezensionen und Übersetzungen.

Ab 1844 verbrachte Cornelius einige Jahre in Berlin, um dort Kompositionsunterricht bei Siegfried Dehn zu nehmen. Sein Onkel, der bedeutende Maler Peter von Cornelius, unterstützte ihn und ermöglichte ihm Kontakt zu bedeutenden Persönlichkeiten wie Bettina von Arnim, Alexander von Humboldt und Joseph von Eichendorff. Auch Franz Liszt lernte er 1852 durch Empfehlung seines Onkels während einer Reise in Weimar kennen. Das geistige Umfeld der neudeutschen Schule in Weimar sagte Cornelius so sehr zu, dass er einige Jahre

1 Eine ausführliche Darstellung von Cornelius' Wesensart und der sich immer wieder daraus entwickelnden, schicksalhaften Abhängigkeiten ist P. Walter Jacobs biographischer Skizze *Der beschwerliche Weg des Peter Cornelius zu Liszt und Wagner*, Mainz 1974 zu entnehmen. Siehe daneben auch Klaus W. Niemöllers Artikel »Cornelius und Franz Liszt« bzw. Hans Joachim Bauers Artikel »Cornelius und Richard Wagner«, beides in: *Peter Cornelius als Komponist, Dichter, Kritiker und Essayist*, hg. von Hellmut Federhofer und Kurt Oehl, Regensburg 1977, S. 81–91 und S. 93–103.

dortblieb. Neben dem Liszt-Kreis lernte Cornelius hier auch Richard Wagner kennen. Es entstanden mehrere Sammlungen von Liedkompositionen, überwiegend auf eigene Texte, was ihm auch den Namen »Dichterkomponist« einbrachte. Darüber hinaus verfasste er Zeitungsartikel und fertigte Übersetzungen an, so für Vokalwerke von Hector Berlioz, aber auch für literarische Arbeiten Liszts. Auch entstand hier Text und Musik zu seiner ersten Oper, *Der Barbier von Bagdad* (1858), die unter der Leitung von Liszt zur Uraufführung kam.

1859 übersiedelte Cornelius nach Wien, wo er sich vollständig dem Komponieren widmete. Die Freundschaft zu Richard Wagner wurde in dieser Zeit jedoch immer wieder zur Last, da Cornelius von diesem regelmäßig zu arbeitsintensiven Aufgaben genötigt wurde. So folgte er Wagner im Jahr 1864 auch nur äußerst zögerlich nach München, wo dieser an Verhandlungen zum Aufbau einer neuen Musikschule beteiligt war. Nicht zuletzt der finanziellen Absicherung wegen ließ er sich schließlich von Wagners Plänen überzeugen und nahm 1867 eine Anstellung als Professor für Rhetorik und Harmonielehre an der neu gegründeten Königlich-Bayerischen Musikschule an, welche er bis zu seinem unerwartet frühen Tod im Jahr 1874 ausübte.

Ohne Wagner wäre Cornelius somit wohl weder nach München gegangen, noch hätte er überhaupt das Unterrichten begonnen. Trotzdem und vielleicht gerade aufgrund der fehlenden praktischen pädagogischen Erfahrung setzte er sich intensiv und ernsthaft mit seiner neuen Aufgabe auseinander, wie den vor und während dieser siebenjährigen Unterrichtstätigkeit angefertigten handschriftlichen Aufzeichnungen Cornelius' zu entnehmen ist.² Das umfangreiche Quellenmaterial beinhaltet sehr unterschiedliche Arten von Aufzeichnungen: Neben Satzübungen, Kontrapunktstudien, Skripten zur Harmonielehre, analytischen Beobachtungen und Modulationsübungen findet sich auch eine große Anzahl von Abschriften aus der komponierten Literatur. Von der fragmentarischen Skizze bis hin zum quasi druckfertigen Skript, wie z. B. einer bislang unveröffentlichten Modulationslehre, sind alle Ausarbeitungsstadien vertreten. Den Aufzeichnungen sind auch rein organisatorische Bemerkungen zum Unterricht zu entnehmen, die zusammen mit Aussagen aus Cornelius' Tagebüchern den Unterrichtsalltag Puzzle-artig rekonstruierbar machen lassen. Sehr akribisch und mit einem übergeordneten Konzept bereitete Cornelius sich in den drei Münchner Jahren bis zum Unterrichtsbeginn vor. Auch aus der Unterrichtszeit selbst ist umfangreiches Material vorhanden, das eine ziemlich

2 Der Nachlass befindet sich heute einerseits im Peter-Cornelius-Archiv in der Stadtbibliothek in Mainz und andererseits in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien.

detaillierte Rekonstruktion der Inhalte und Methoden ermöglicht; darüber hinaus ist auch ein Lehrplan erhalten, den Cornelius zu Beginn der Anstellung vorlegen musste.³

Ein ebenso wichtiges Detail ist die Tatsache, dass neben Cornelius als Kollege zunächst nur Josef Gabriel Rheinberger die theoretischen Fächer unterrichtete: Während der in München bekannte und arrivierte Rheinberger die Ausbildung in Komposition, sozusagen die spezialisierte Hauptfachausbildung übernahm, war Cornelius für die Grundlagen im Pflichtfach zuständig, was ein weniger individuelles, dafür um so systematischer angelegtes Konzept erforderte.

Die Untersuchung der handschriftlichen Aufzeichnungen ermöglicht es, zunächst ganz allgemeine Fragen zu beantworten, wie Details zu Größen und Zusammenstellungen von Kursen, Unterrichtsdauern und Zeiten. Inhaltlich wird offensichtlich, dass Cornelius als Gerüst auf zwei bedeutende theoretische Werke seiner Zeit zurückgriff: Auf Moritz Hauptmanns *Die Natur der Harmonik und Metrik* (Leipzig 1853) und daneben als praktische Ergänzung auf Ferdinand Hillers *Übungen zum Studium der Harmonie und des Kontrapunktes* (Köln 1860). Die Benutzung von Hauptmanns abstrakter, theoretischer Abhandlung geschah in Absprache mit der Schulleitung und mit Rheinberger. Vor allem waren sprachliche und inhaltliche Vereinfachungen sowie Kürzungen notwendig. Wie an anderer Stelle gezeigt, überarbeitete Cornelius sein Skript innerhalb der siebenjährigen Unterrichtstätigkeit zu einer schülergerechteren Version der Hauptmann'schen Theorie.⁴ Cornelius' Adaption blieb in dieser Form bis heute einzigartig. Es ist erstaunlich, wie er die so musikferne, hegelianisch-dialektische Theorie Hauptmanns zur Basis der musiktheoretischen Nebenfachausbildung machte. Nicht einmal Moritz Hauptmann selbst, der am Konservatorium in Leipzig unterrichtet hatte, verwendete sein abstraktes System als Basis in der Lehre, und auch aus Rheinbergers Aufzeichnungen ist zu entnehmen, dass sein

3 Siehe hierzu: Lehrpläne von Peter Cornelius für die K. bairische Musikschule zu München, in: Peter Cornelius, *Gesammelte Aufsätze: Gedanken über Musik und Theater, Poesie und bildende Kunst*, hg. und kommentiert von Günter Wagner u. a., Mainz 2004 (= Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte 38), S. 423–429.

4 Stephan Zirwes, »Peter Cornelius als Vermittler der Lehre Moritz Hauptmanns«, in: *Musiktheorie und Ästhetik. Bericht über den XIV. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Rostock 2013*, hg. von Jan Philipp Sprick, Hildesheim 2020 (= Contra-Punkte. Musiktheorie und Komposition an der Hochschule für Musik und Theater Rostock 3) (im Druck).

Unterricht zwar davon beeinflusst, aber doch nicht derart fundamental durchgezogen war.⁵

»Gesetz, Regel, Übung und Beispiel sollen sich durchdringen«,⁶ so lautet eine der Kern-Thesen in Cornelius' Lehrplan. Sein Regelwerk der Musik wurde demnach durch Hauptmanns theoretisches Gebäude begründet und durch Hillers Übungen, mit denen Cornelius die satztechnischen Fertigkeiten schrittweise einstudieren ließ, auf die klingende Musik übertragen. Durch das Studium von Beispielen aus der komponierten Literatur sollte schließlich der Geschmack geschult werden. Spezifischer äußert sich Cornelius nicht zu diesen Beispielen aus der Literatur. Wie bereits gesagt, finden sich in den handschriftlichen Aufzeichnungen jedoch zahlreiche Abschriften von vorhandenen Kompositionen, die, abgesehen von zwei separaten zusammengebundenen Sammlungen, unmittelbar in die restlichen Aufzeichnungen eingebunden sind. Der genaue Verwendungszweck dieser Abschriften ist nicht eindeutig zu bestimmen, die folgenden analytischen Beobachtungen bleiben somit zu einem gewissen Grad spekulativ.

Zunächst gibt eine Zusammenstellung der abgeschrieben komponierten Literatur einen Eindruck über den Kanon des Repertoires, mit dem sich Cornelius beschäftigte. Wie bei vielen Komponisten im 19. Jahrhundert spielt dabei die Auseinandersetzung mit den Instrumentalwerken Ludwig van Beethovens eine zentrale Rolle. Auch mit Werken seiner Zeitgenossen setzte sich Cornelius praktisch auseinander – so vor allem mit jenen seines Freundes Richard Wagners. Darüber hinaus kann ein besonderes Interesse für ältere Musik beobachtet werden, zunächst für Kompositionen Johann Sebastian Bachs, dann aber auch für Literatur aus dem 16. und 17. Jahrhundert. So gibt es beispielsweise zahlreiche Abschriften von Vokalwerken Orlando di Lassos. Inwiefern Cornelius diese zum Bestandteil seines Unterrichts machte, kann nicht eindeutig beurteilt werden. Die Tatsache, dass dieses Repertoire in der Mitte des 19. Jahrhunderts jedoch erst allmählich in Partitur zugänglich wurde, lässt vermuten, dass er die Abschriften primär zum eigenen Studium und aus persönlichem künstlerischem Interesse verwendete und weniger für den Unterricht. Ein Indiz hierfür wäre, dass Cornelius zu ausgewählten mehrstimmigen italienischen Vokalsätzen deutsche Nachdichtungen anfertigte, die dann als *Vier italienische Chorlieder* op. 20 im Druck erschienen. Das Abschreiben hatte somit hier eine doppelte

5 Vgl. Birger Petersen und Stephan Zirwes, »Moritz Hauptmann in München. Hochschuldidaktik im 19. Jahrhundert«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 11/2 (2014), S. 176–190.

6 Cornelius, *Gesammelte Aufsätze* (wie Anm. 3), S. 424.

Funktion: Selbststudium der satztechnischen Prozesse in einer früheren Musiksprache und sprachlich-künstlerische Tätigkeit durch die Nachdichtung des Textes.

Cornelius kopierte mehrfach aus der Streichquartett-Literatur, so z. B. die ersten beiden Sätze aus Schuberts *Streichquartett d-Moll* D 810. Die vereinfachende Notation von unisono-Strukturen durch Abkürzungen führt dazu, dass derartige Stimmführungen im Streichquartettsatz bewusster wahrgenommen werden. Ausgeprägter zu beobachten sind die Techniken der Reduktion in den Abschriften einiger Lieder Robert Schumanns. Cornelius verzichtete dabei häufig auf das Übertragen des Liedtextes, und verwendete, wo immer möglich, eine Kurzschrift mit Buchstaben oder römischen Ziffern bei Wiederholungen von Takten. Es handelt sich somit wohl nicht um Abschriften, die für eine Aufführungssituation gedacht war, da zu viele Details aus dem Original verloren gehen: Melodische Anpassungen bei einer zweiten Strophe, Übergänge an Parallelstellen oder Varianten in Mittelstimmen; im tiefen Register wird häufig auf Oktavierungen oder originale Lagen verzichtet. Hier ist das Bedürfnis zu erkennen, möglichst kompakt zu übertragen. Der Überblick über ein Lied auf nur einer Seite ist dabei wichtiger als ein gleichmäßiges Schriftbild und so wird, wo der Platz am Ende eines Notenblattes einmal ausgeht, der gesamte Klaviersatz einschließlich Liedstimme auf nur ein einziges Notensystem reduziert. Formal-analytische Fragestellungen könnten hier von Interesse gewesen sein. Das Abschreiben, das auch als verlangsamte Form des Notenlesens verstanden werden kann, schafft eine tiefere und bewusstere Form der Wahrnehmung, die das Zergliedern des musikalischen Satzes fördert.

Dass diese Art des bewussten Abschreibens hier als eine besondere Form des Studierens beschrieben wird, hängt vor allem damit zusammen, dass sie in der heutigen Zeit kaum eine Rolle mehr spielt. Für einen Komponisten im 19. Jahrhundert war das Schreiben von Noten in großem Umfang völlig selbstverständlich. Vom ersten Entwurf bis zur Reinschrift musste jede Fassung faktisch notiert werden. Das Vervielfältigen wird heute durch Kopierer und Scanner übernommen, eine Vielzahl weiterer Aufgaben wird durch Digitalisierungsprozesse vereinfacht. Mit dieser Arbeitersparnis geht aber auch der Verlust einer selbstverständlichen Schreibroutine einher.

Natürlich lässt sich auch bei vielen anderen Komponisten derartig abgeschriebenes Material finden, wenn vielleicht auch nicht in diesem Umfang. Erwähnt seien hier beispielsweise die Abschriften Beethovens,⁷ um sich mit speziellen

7 Vgl. z. B. die Zusammenstellung im Digitalen Archiv des Beethoven-Hauses Bonn.

kompositorischen Problemen auseinanderzusetzen oder Schumanns Abschrift von Bachs gesamter *Kunst der Fuge*.⁸

Den größten Umfang innerhalb von Cornelius' Abschriften nehmen, neben den Kopien zu älterer Musik, die Lieder und Streichquartette ein. Passend hierzu trat Cornelius vor allem als Liedkomponist in Erscheinung. Das Streichquartett spielte wiederum in seiner Unterrichtstätigkeit eine wesentliche Rolle, da er einen Lehrgang mit Analysen von Streichquartett-Menuetten Haydns erstellte, die anschließend von den Studierenden in eigenen Sätzen nachgebildet werden mussten.⁹ Es findet sich auch eine große Anzahl von satztechnischen Studien mit Korrekturen zu Streichquartettsätzen im Nachlass. Ein direkter Bezug der abgeschriebenen Werke zur kompositorischen und pädagogischen Tätigkeit kann daher kaum angezweifelt werden.

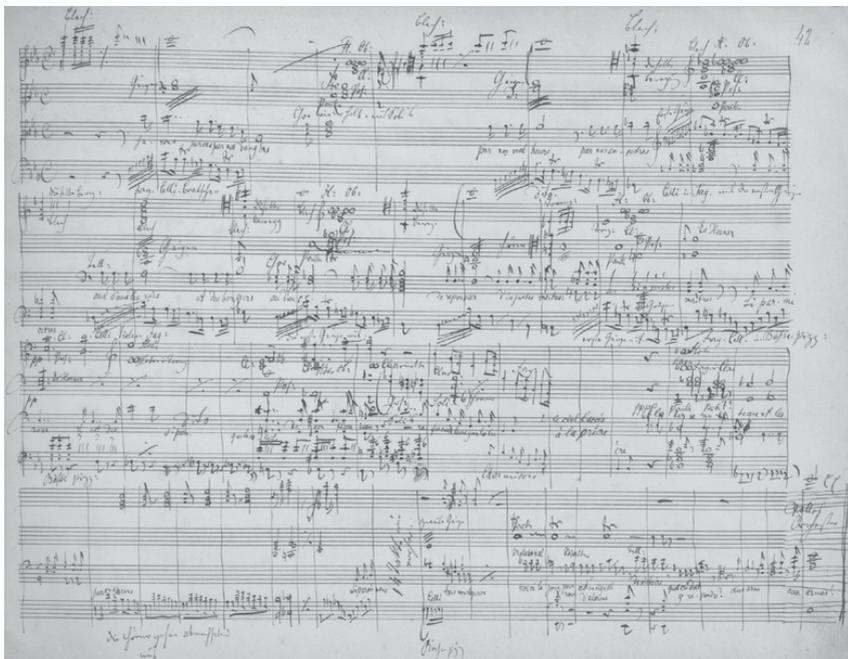


Abb. 1: Reduktion aus G. Rossini, *Guillaume Tell*, Finale zum II. Akt

8 Vgl. Bodo Bischoff, »Das Bach-Bild Robert Schumanns«, in: *Bach und die Nachwelt*, hg. von Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen, Laaber 1997, Bd. 1, S. 421–499, hier: S. 447–449.

9 D-MZs PCA Mus. ms. 49.

Neben jenen Abschriften, die den Notentext mehr oder weniger exakt wiedergeben und nur auf redundantes Material verzichten, existieren weitere Abschriften, in denen ein viel größerer Reduktionsgrad erkennbar ist. Ein Exempel hierzu ist die Anfertigung eines Particells aus einer fertigen Partitur, wie beispielsweise zum Finale des zweiten Aktes von Gioachino Rossinis Oper *Guillaume Tell* (1829) (Abb. 1). Cornelius reduziert hier die Partitur für mehrere Solisten, Chor und Orchester auf vier Notensysteme. Verdopplungen werden ausgelassen, Wiederholungen abgekürzt. Der Chorsatz, der im Original aus drei separat notierten Chören besteht, wird in Takt 4/5 unrhythmisiert und nur auf einen Akkord reduziert dargestellt. Auf die Notation der gleichzeitig erklingenden Wiederholung der eröffnenden Phrase Wilhelm Tells (»Jurons jurons par nos dangers«) durch Arnold und Walther, verstärkt durch den dritten Chor, wird verzichtet. Die Instrumentation ist hingegen sehr differenziert übertragen. Auch der Text wurde fast vollständig notiert. Cornelius gelingt es, durch das nicht nochmalige Notieren einer 14-taktigen Wiederholung am Beginn des letzten Notensystems und der Reduktion des Orchesternachspiels auf einen einzigen Akkord 18 Seiten der Partitur auf nur eine Seite zu reduzieren.

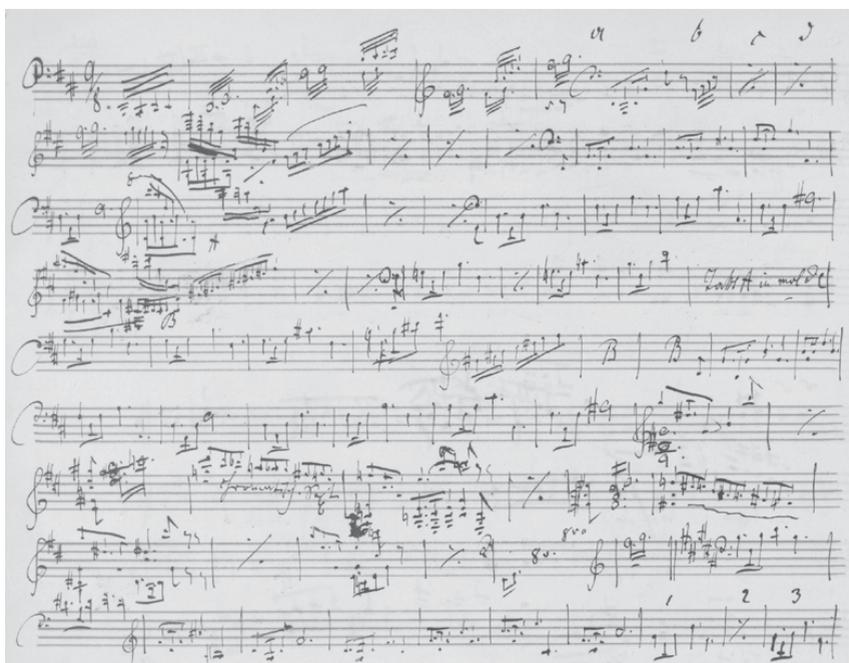


Abb. 2: Beginn der Reduktion aus R. Wagner, *Walküre*, Orchestervorspiel zum III. Akt

Eine noch stärkere Abstraktion nimmt Cornelius bei der Übertragung von Richard Wagners »Walkürenritt« vor (Abb. 2). Die Reduktion auf nur ein einziges Notensystem greift in sehr viel radikalerer Form auf die bereits bekannten Arten der Vereinfachung zurück, etwa Auslassungen von ostinaten Wiederholungen und Verweisen auf die erneute Verwendung zuvor notierter Takte durch Buchstaben und Zahlen. Auffallend sind darüber hinaus vereinzelte analytische Zusätze, wie tonartliche Zuordnungen oder satztechnische Bemerkungen sowie der Hinweis auf die Verschiebung einer chromatisch fallenden Sextakkordkette. Instrumentation spielt hier keine Rolle mehr, es geht ausschließlich um

The image shows a handwritten musical score for 'Kreislaria' by R. Schumann, consisting of ten staves. The notation is highly complex and dense, featuring many accidentals, slurs, and dynamic markings. The score is written in a single system, with various annotations and musical symbols. The first staff is marked with a Roman numeral 'II' and the word 'tutti'. The second staff has 'rit.' written above it. The third staff has 'rit.' written below it. The fourth staff has 'rit.' written below it. The fifth staff has 'rit.' written below it. The sixth staff has 'rit.' written below it. The seventh staff has 'rit.' written below it. The eighth staff has 'rit.' written below it. The ninth staff has 'rit.' written below it. The tenth staff has 'rit.' written below it. The score is written in a single system, with various annotations and musical symbols. The first staff is marked with a Roman numeral 'II' and the word 'tutti'. The second staff has 'rit.' written above it. The third staff has 'rit.' written below it. The fourth staff has 'rit.' written below it. The fifth staff has 'rit.' written below it. The sixth staff has 'rit.' written below it. The seventh staff has 'rit.' written below it. The eighth staff has 'rit.' written below it. The ninth staff has 'rit.' written below it. The tenth staff has 'rit.' written below it.

Abb. 3: Reduktion aus R. Schumann, *Kreislaria* op. 16, Nr. 5 und 6

die Essenz des Satzes im musikalischen Ablauf – wie eine Art Stenogramm der originalen Partitur.

Eine ähnliche Vorgehensweise ist beim Studium von Schumanns Klavierzyklus *Kreisleriana* op. 16 (Abb. 3) zu beobachten. Cornelius überträgt sechs der insgesamt acht Fantasien auf die bereits zuvor kennengelernte Art. Während die erste Fantasie noch auf zwei Systeme reduziert wird, beschränkt er sich für die folgenden nur noch auf ein einziges. Diese Reduktion, die wesentlich näher am originalen Satz ist, als dies beim »Walkürenritt« der Fall war, erfordert neben den bekannten Strategien weitere Arten der Vereinfachung. Einerseits werden häufig Begleitfiguren ausgelassen oder vereinfacht dargestellt, daneben werden gelegentlich harmonisch-akkordische Gerüste aus der Begleitung erstellt. Anstelle der ausgeschriebenen Akkorde verwendet Cornelius aber häufiger auch Generalbassziffern, um den Harmonieverlauf der Mittelstimmen anzuzeigen. Die Darstellung eines romantischen Klaviersatzes in nur einem System stößt natürlich trotzdem immer wieder an die Grenzen der Darstellbarkeit. Basstöcke werden daher oft in Buchstaben ausgeschrieben unter das Notensystem gesetzt. Darüber hinaus werden – durch die Reduktion auf nur ein System bedingt – zwangsläufig oft Oktavlagen verändert. Abschließend sei erwähnt, dass sich hier in noch größerem Umfang analytische Beobachtungen finden lassen, wie beispielsweise das Lokalisieren von Sequenzen oder besonderen Stimmführungen, wie etwa die Verwendung eines doppelten Kontrapunkts.

Die drei zuletzt betrachteten Abschriften Cornelius' von Werken Rossinis, Wagners und Schumanns zeichnen sich durch die Reduktion des originalen Notentexts aus. Die Art der Reduktion verfährt stets nach ähnlichen Methoden, führt jedoch zu einem jeweils unterschiedlichen Resultat. Die Erkenntnisse, die man durch den Prozess des Vereinfachens macht, erzeugen ein tiefergehendes Verständnis der Komposition und führen zu einer kompakteren Gestalt. Der Prozess des Reduzierens ist letztlich jedoch wesentlicher als das finale Ergebnis. Die Abschriften für sich genommen sind noch keine Analysen; sie müssten in umgekehrter Art wieder mit dem Original in Beziehung gesetzt werden, um als Reduktion verstanden werden zu können. Für Cornelius wurden sie auf diese Weise wohl »zergliedert« bzw. »studiert«, um zwei der oft verwendeten Begriffe aus dem 19. Jahrhundert aufzugreifen.¹⁰

10 Vgl. hierzu beispielsweise Adolph Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 1 (1837), Einleitung, oder Johann Christian Lobe, *Compositionslehre* (1844), Vorwort. Auch Robert Schumann verwendet beide Begriffe, so u. a. in einem Brief an seinen Zwickauer Lehrer Johann Gottfried Kuntsch, siehe Georg Eismann, *Robert Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen*, Bd. 1, Leipzig 1956, S. 76.

Abschließend soll eine weitere Art von Abschrift thematisiert werden, die sich in mehreren unterschiedlichen Ausgestaltungen im handschriftlichen Nachlass von Cornelius finden lässt: die Abschrift als Transkription, Bearbeitung oder Arrangement. Besonders im 19. Jahrhundert spielen derartige Umarbeitungen eine große Rolle, sowohl für den professionellen Musikmarkt¹¹ als auch für Laienmusiker besonders in der bürgerlichen Musikkultur. Das Adaptieren eigener wie auch fremder Kompositionen für eine andere Besetzung war auch für Komponisten eine besondere Herausforderung. Nicht vergessen sollte man in diesem Zusammenhang auch die Erfolgsgeschichte des Klavierauszugs in dieser Zeit.¹² Die Einrichtung eigener, aber auch fremder orchestraler Werke für den Hausgebrauch war ebenfalls eine selbstverständliche Tätigkeit der Komponisten.

Zwei von Cornelius' Bearbeitungen sollen hier kurz näher betrachtet werden: Zunächst die Einrichtung ausgewählter Tänze aus Franz Schuberts *6 Grandes Marches* D 819; original für Klavier zu vier Händen, erstellte Cornelius eine zweihändige Fassung. In der Übertragung des zweiten Marschs in g-Moll versucht Cornelius, möglichst alle Töne umzusetzen, solange sie irgendwie greifbar sind. Wenn dies nicht möglich ist, werden entsprechend zu verdoppelnde Töne in mittlerer Lage weggelassen. Handelt es sich nun hierbei um eine praktische Einrichtung, wenn gerade kein zweiter Klavierspieler zur Verfügung steht? Oder lediglich um eine Zusammenschrift von Primo- und Secondo-Part zu einer möglichen Analyse des Notentexts? Die Bearbeitung des darauffolgenden dritten Tanzsatzes in h-Moll hilft weiter.

In den Oberstimmen überträgt Cornelius zunächst alle Töne original. In Takt 5 wird offensichtlich, dass der Originalsatz unmöglich eins zu eins auf zwei Hände übertragen werden kann. Aus der Oktave im Bassregister bleibt ein Einzelton in der höheren Oktavlage übrig, der als Vorschlagsnote ausgeführt werden muss, um dann Teile der Mittelstimmen übernehmen zu können. Zusätzlich erschien Cornelius der Klaviersatz auch für die rechte Hand im Nachhinein zu virtuos, so dass er die Oktavierung in einem späteren Arbeitsschritt entfernte. Dies lässt eindeutig auf eine Fassung schließen, die für eine praktische Aufführungssituation angefertigt wurde, auch wenn im weiteren Verlauf weitere Passagen auftauchen, die aufgrund der Sprünge die Grenzen der Spielbarkeit überschreiten (Abb. 4).

11 Dies kann exemplarisch und eindrücklich an der Bedeutung von Transkriptionen und Bearbeitungen im kompositorischen Werk Franz Liszts beobachtet werden.

12 Siehe Klaus Burmeister, Art. »Klavierauszug«, in: MGG², Sachteil Bd. 5 (1996), Sp. 318–323.



Abb 4: Beginn der Bearbeitung von F. Schubert, 6 *Grandes Marches* D 819, Nr. 1

Ein letztes Beispiel führt noch einmal zurück zum Streichquartett. Im Januar 1869 erstellte Cornelius eine Fassung von Beethovens *Streichquartett Es-Dur* op. 127 (Abb. 5) für die Besetzung Violine und Klavier, also eine Bearbeitung zu einer Violinsonate. Das vollständige Werk, also alle vier Sätze, wurde eingerichtet. Die Idee der Bearbeitung erscheint besonders, da die beiden verschiedenen Arten der Besetzung gerade im Kontext von Beethovens motivisch-thematisch durchwobenem Kompositionsstil sehr spannende Fragen mit sich bringen. Wie wird der Quartettsatz im Detail aufgeteilt bzw. welchen Part übernimmt die Violinstimme? Was verändert sich durch den Klaviersatz bezüglich der Oktavlagen? Welche Auswirkungen hat die Uminstrumentierung auf die Wahrnehmung der Form, speziell durch stärkere Klangfarbenkontraste? Wie stark greift Cornelius in den originalen Notentext ein? Eine eingehendere Analyse von Cornelius' Einrichtung kann hier nicht vorgenommen werden, es ist aber festzustellen, dass

sich Cornelius mit diesen Fragen auseinandergesetzt und im Prozess auch Dinge revidiert hat. Die Einrichtung des klangfarblich homogenen Streichersatzes für ein einzelnes Melodieinstrument und Klavier führt immer wieder zu notwendigen Anpassungen. Zum einen sind dies feinsinnige Adaptionen, die wohl primär instrumentationstechnische Gründe haben, um so einen ausbalancierten Ensembleklang zu gewährleisten.¹³ Daneben erfordern die unterschiedlichen satztechnischen Dispositionen der vier motivisch miteinander verwobenen Einzelstimmen bei der Uminstrumentierung immer wieder Entscheidungen, um ein für die neue Besetzung logisches Ergebnis zu ermöglichen. Die Inszenierung eines Einsatzes in der Violinstimme nach einer mehrtaktigen Pause ist dabei ein wirkungsvolles und mehrfach verwendetes Mittel.¹⁴ Bei wenigen Passagen mit komplexeren Überlagerungen der Einzelstimmen muss Cornelius stärker in den originalen Satz eingreifen; einzelne Töne oder sogar Abschnitte von Füllstimmen müssen ausgelassen, Begleitstimmen neu eingerichtet werden.¹⁵

Bei Cornelius' Einrichtung von Beethovens Streichquartett für Violine und Klavier handelt sich eben nicht um einen Klavierauszug zur vorhandenen ersten Violin-Stimme des Quartettsatzes. Diese künstlerische Abschrift, wie sie genannt werden könnte, erforderte kompositorische Entscheidungen nach einer sehr intensiven analytischen Auseinandersetzung mit der originalen Vorlage.

Diese erste Auswertung der Abschriften von komponierter Literatur im Nachlass von Peter Cornelius macht deutlich, dass die Tätigkeit des Abschreibens zur täglichen Auseinandersetzung mit Musik für ihn dazugehörte – und zwar unabhängig davon, ob es sich um das eigene Komponieren handelte oder um die Vorbereitung auf die pädagogische Tätigkeit. Der individuell bestimmbare Grad der Abstraktion hat unmittelbaren Einfluss auf das Ergebnis der Abschrift, allen gemein ist der Wunsch nach einem tiefergehenden Verständnis der Musik.

13 Dies zeigt sich beispielsweise in der häufigeren Verwendung von Doppelgriffen in der Violinstimme, in oktavierten Basstönen im Klavier, aber auch in ausgedünnten Akkordrepetitionen besonders in tieferer Lage.

14 So z. B. am Ende des 1. Satzes.

15 Dies kann exemplarisch besonders im letzten Teil des Finales beobachtet werden. Ein wesentliches Kriterium hierbei ist auch die unterschiedliche Spielweise von Streich- und Tasteninstrument. So gelangt man bei schnellen Akkordrepetitionen am Klavier sehr viel schneller an die Grenze der Spielbarkeit als auf einem Streichinstrument. Cornelius adaptiert hier nicht durchgehend in die für das Klavier viel typischeren und angenehmer zu spielenden Tremolo-Figuren.

The image shows a page of handwritten musical notation for the beginning of a string quartet. The score is written on ten staves, with the first two staves for the first violin and the second violin, and the remaining eight staves for the first and second violas and the first and second cellos. The music is in E-flat major (three flats) and 2/4 time. The tempo is marked 'Maestoso' at the top left. A measure number '6' is written above the first staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The handwriting is in dark ink on aged paper.

Abb. 5: Beginn der Bearbeitung von L. v. Beethoven, *Streichquartett Es-Dur* op. 127

Stefanie Acquavella-Rauch

Von romantischer Ironie zu ernsthafter Realität. Ein Beitrag zur kompositorischen Schaffensästhetik

Seit alters verweist Inspiration auf einen göttlichen Ursprung von Kunst. Unter ihren Prämissen ›schafft‹ nicht der Mensch autonom seine künstlerischen Welten – theologisch wäre dies, streng genommen, blasphemisch –, sondern es ist Gott selbst, der sich des Menschen als eines Sprachrohrs bedient, um sich im Medium der Kunst zu offenbaren und dem Künstler so ein authentisches Schaffen zu ermöglichen.¹

Hermann Danuser charakterisiert mit diesem Zitat das seit dem Mittelalter bekannte Narrativ der göttlich befähigten Inspiration, das im Zuge einer neuen Ausformung der sogenannten Genieästhetik² diverse Veränderungen – und eine Form der Popularisierung erfuhr. Im folgenden Beitrag geht es darum darzulegen, dass und auf welche Weise Narrative rund um den von der Inspiration getragenen Akt des Komponierens im Laufe des langen 19. Jahrhunderts einem Darstellungswandel unterlagen. Ausgehend von stilistisch noch gebrochenen Darstellungen in den 1800er Jahren erscheinen die Narrative später direkt als Zuschreibungen von künstlerischen Selbstkonzepten und können in mehr oder weniger fingierten Selbstdarstellungen von Komponisten nachgezeichnet werden. Mittels eines Vergleichs zweier Beispiele soll daher aufgezeigt werden, mit welchen Stilmitteln die Narrative zunächst in einer Künstlernovelle und dann in einer als Studie verschleierte Erzählung Komponistenfiguren gleichsam ›in den Mund‹ gelegt werden.

Bezogen auf Veränderungen grundlegender Elemente einer romantischen Musikästhetik im langen 19. Jahrhundert hat hierzu Thorsten Valk in seiner *Literarischen Musikästhetik*³ eine erste Grundlage verfasst, in der er jedoch

-
- 1 Hermann Danuser, »Inspiration, Rationalität, Zufall. Über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 47/2 (1990), S. 87–102, hier: S. 90.
 - 2 Vgl. zu dem Begriff u. a. Hee Sook Oh, »Das abgelehnte Genie« –Betrachtungen zur Kritik an der musikalischen Genieästhetik im 20. Jahrhundert«, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 44/1 (2013), S. 79–99.
 - 3 Thorsten Valk, *Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800 bis 1950*, Frankfurt / M. 2008 (= Das Abendland. Neue Folge 34).

Erzählungen und Romane vor allem im Hinblick auf den von ihm so genannten »Zwei-Welten-Dualismus und den sprachtranszendenten Zeichencharakter von Musik«⁴ seziert. Wesentlich ist zudem aber auch, dass es am Ende des langen 19. bzw. im 20. Jahrhundert möglich ist, Metaphysisch-Transzendentes direkt zu kommunizieren. Damit wurde u. a. auch die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dieser Thematik möglich und Danuser wies schon 1990 darauf hin, dass »das Interesse an einer Erhellung der ›Inspiration‹ stark anwuchs«.⁵ Es ist sicherlich bezeichnend, dass Eberhard Ortland trotzdem noch 2004 schrieb, »die kritische Aneignung und systematische Rekonstruktion der genieästhetischen Voraussetzungen der modernen Musikästhetik (und der modernen Musik selbst) [sei] stellenweise schwierig«⁶. So konzentrierte sich die musikwissenschaftliche Forschung diesbezüglich seit den 1890er Jahren denn auch vor allem auf vier Schwerpunkte:⁷

1. Musikpsychologisch: Auf welche Weise nehmen Komponisten das Moment ihrer Inspiration wahr und beschreiben es?
2. Musikästhetisch: Wie sind Inspiration und Kompositionsprozess zu (er)fassen und welche Rolle spielen dabei Ausdrucks-, Genie- und Werkästhetik?

4 Ebd., Klappentext.

5 Danuser, »Inspiration, Rationalität, Zufall« (wie Anm. 1), S. 90.

6 Eberhard Ortland, »Genieästhetik«, in: *Musikästhetik*, hg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber 2004 (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 1), S. 263–285, hier: S. 265.

7 Ich denke hier neben dem gerade schon zitierten Hermann Danuser etwa an folgende Arbeiten: Friedrich von Hausegger, »Zum Jenseits des Künstlers«, in: *Gedanken eines Schauenden. Gesammelte Aufsätze von Friedrich von Hausegger*, hg. von Siegmund von Hausegger, München 1903, S. 343–440; Julius Bahle, *Der musikalische Schaffensprozeß. Psychologie der schöpferischen Erlebnis- und Antriebsformen*, Leipzig 1936; Luisa Duchesneau, *The Voice of the Muse. A Study of the Role of Inspiration in Musical Composition*, Frankfurt/M. 1986 (= Europ. Hochschulschriften Reihe XXXVI 19); Claudia Bullerjahn, »Der Mythos um das kreative Genie: Einfall und schöpferischer Drang«, in: *Musikermythen – Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen*, hg. von ders. und Wolfgang Löffler, Hildesheim 2004, S. 125–161; Ortland, »Genieästhetik« (wie Anm. 6); und Marion Saxer, »Die Entdeckung der ›inneren Stimme‹ und die expressive Kultur«, in: *Musikästhetik*, hg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber 2004 (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 1), S. 300–329; oder auch an zahlreiche Schriften Bernhard R. Appels und Ulrich Konrads sowie die Ergebnisse aus diversen Editionsprojekten.

3. Musikkulturgeschichtlich: Wie kann ›das‹ musikalische Schaffen kontextualisiert werden?
4. Musikphilologisch: Welcher Zugang zum Komponieren kann über Skizzenforschung erreicht werden?

Dieser Beitrag soll diesbezüglich eine kleine Lücke schließen und dazu beitragen, den Übergang der Narrative von der Novelle zur pseudowissenschaftlichen Erzählung näher in den Blick zu nehmen. Als Ausgangspunkt dient dafür eine der frühesten Kurzgeschichten E. T. A. Hoffmanns *Ritter Gluck* von 1809, die exemplarisch Arthur M. Abells *Gesprächen mit berühmten Komponisten*⁸ gegenübergestellt werden soll. Nun erschien Abells Buch zwar erst im Jahr 1955 – also selbst bei einem sehr gedehnten Zeitbegriff eigentlich nicht mehr am Ende des langen 19., sondern vielmehr direkt in der Mitte des 20. Jahrhunderts –, ist aber aus zwei Gründen dennoch als Vergleichsobjekt sehr gut geeignet: Zum einen basiert der Band offenbar auf Erlebnissen des Autors aus seiner Zeit als Korrespondent für den *Musical Courier* in Berlin 1893 bis 1918⁹ und zeigt ihn als jemanden, der geistesgeschichtlich deutlich im 19. Jahrhundert verhaftet ist. Zum anderen wird anhand der langen Zeitspann 1809 bis 1955 nur umso deutlicher, wie nachhaltig die Narrative wirkten und auf welche Weise sie fortgeschrieben wurden.

Beispiel 1: E. T. A. Hoffmanns *Ritter Gluck*

Ha, wie ist es möglich, die tausenderlei Arten, wie man zum Komponieren kommt, auch nur anzudeuten! [...] Durchs elfenbeinerne Tor kommt man ins Reich der Träume; [...] aber nur wenige [...] steigen empor und [...] kommen zur Wahrheit – der höchste Moment ist da: die Berührung mit dem Ewigen, Unaussprechlichen – Schaut die Sonne an, sie ist der Dreiklang, aus dem die Akkorde, Sternen gleich, herabschießen und Euch mit Feuerfaden umspinnen.¹⁰

Dieser Ausschnitt aus E. T. A. Hoffmanns *Ritter Gluck* stellt ein frühes Beispiel metaphysisch-mystischer Beschreibungen des Komponierens in der romantischen Literatur dar, die »das Zustandekommen des Unwahrscheinlichen, alles für

8 Arthur M. Abell, *Gespräche mit berühmten Komponisten über die Entstehung ihrer unsterblichen Meisterwerke, Inspiration und Genius*, Eschwege ²1973, englische Erstausgabe 1955.

9 Vgl. <<http://archives.nypl.org/mus/20021>> (Abruf: 21. Juni 2018).

10 E. T. A. Hoffmann, »Ritter Gluck«, in: ders., *Sämtliche poetische Werke*, hg. von Hannsludwig Geiger, 3 Bde., Bd. 1, S. 17–27, online verfügbar unter <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/ritter-gluck-3113/1>> (Abruf: 23. Januar 2018).

menschenmöglich Gehaltene Übersteigenden auf göttlichen Einfluß zurückführt und diesen im Rahmen der antiken dämonologischen Vorstellung vom Genius [...] deutet«¹¹. Im Zuge der literarischen Romantik erscheinen Narrative wie dieses in neuen Textsorten, werden über neue Erzähltechniken fortgeschrieben und erreichen damit eine breitere Leserschaft als zuvor.

Zum näheren Verständnis der folgenden Ausführungen sei der Inhalt der Kurzgeschichte kurz wie folgt umrissen: Der Ich-Erzähler trifft 1809 in Berlin zweimal auf einen mysteriösen Fremden, mit dem er über Musik ins Gespräch kommt. Der Fremde zeigt bei jedem Treffen – etwa im Tiergarten oder in seiner Wohnung – seine tiefe Verbundenheit mit der Musik, die sich beim Hören und Musizieren sowie in seinen Beschreibungen dessen, was ihm beim Komponieren widerfähre, manifestiert. Wie es schon durch die Musikauswahl – die Opern *Armide* (Paris 1777) und *Iphigenie en Aulide* (Paris 1774) von Christoph Willibald Gluck – angedeutet wird, enthüllt sich der Fremde im letzten Satz als »Ritter Gluck«¹². Dieser

›Mustertext‹ Hoffmanns [...] zeichnet trotz seiner Kürze nicht nur die zentralen musikästhetischen Anliegen Hoffmanns vor [...], sondern praktiziert darüber hinaus den ›Einbruch des Phantastischen‹ [...] in die alltägliche Lebenswelt als poetisches Verfahren, das den Leser in die Konstruktion des Textes einbindet.¹³

Hoffmann erreicht dies, indem er verschiedenste poetisch-literarische Elemente auf engem Raum miteinander verschränkt. In der Forschung ist dazu bereits sehr viel geschrieben worden – beispielsweise über das Verwirrspiel mit unterschiedlichen zeitlichen Ebenen und die »Verbindung realistischer und fantastischer Elemente«,¹⁴ zusammengefasst bei Anne-Rose Meyer,¹⁵ über die Figuren des Ich-Erzählers und seines phantastischen Gegenparts etwa bei Christine Lubkoll, Gerhard Neumann, Claudia Liebrand und Ricarda Schmidt¹⁶ oder über die

11 Ortland, »Genieästhetik« (wie Anm. 6), S. 265.

12 Hoffmann, »Ritter Gluck« (wie Anm. 10).

13 Eva Knöferl, Art. »1.3 Ritter Gluck. Eine Erzählung aus dem Jahre 1809 (1809)«, in: E. T. A. Hoffmann *Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Christine Lubkoll und Harald Neumeyer, Stuttgart 2015, S. 14–16, hier: S. 16.

14 Anne-Rose Meyer, *Die deutschsprachige Kurzgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 2014 (= *Grundlagen der Germanistik* 54), S. 33.

15 Meyer, *Die deutschsprachige Kurzgeschichte* (wie Anm. 14), S. 32.

16 Vgl. Klaus Deterding, *E. T. A. Hoffmanns Leben und Werk. Überblick und Einführung*, Würzburg 2010; Claudia Liebrand, *Aporie des Kunstmythos. Die Texte E. T. A. Hoffmanns*, Freiburg i. Br. 1996; Christine Lubkoll, *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg i. Br. 1996; Gerhard Neumann, »E. T. A. Hoffmann: ›Ritter Gluck‹. Die Geburt der Literatur aus dem Geiste der Musik«, in: *Ton-Sprache. Komponisten in der deutschen Literatur*, hg. von Gabriele Brandstetter,

»mythische Binnendichtung«,¹⁷ in dessen Zentrum »das subjektive Geschehen im künstlerischen Innenraum«¹⁸ steht.¹⁹

Das ›Wie‹ als Zugang zur Nachhaltigkeit des Narrativs vom metaphysisch-mystischen Schaffensprozess

Bei der Lektüre der Kurzgeschichte erscheint im genannten Kontext insbesondere die Frage relevant, auf welche Weise gerade die schaffensästhetischen Elemente in die Geschichte eingepasst wurden, um eine derart nachhaltige Wirkung erzielen zu können, dass sich ihre Narrative noch über hundert Jahre später im Denken von Komponisten wie Arnold Schönberg oder in Erzählungen wie der von Abell nachzeichnen lassen. Sicherlich liegt ein Grund in der häufigen Verwendung und Repetition des metaphysisch-mystischen Motivs in diversen romantischen Texten – interessant ist hier aber, auf welche Weise gerade die Anlage von Hoffmanns *Ritter Gluck* dazu beigetragen hat. Als ein in der Literatur bisher unbeachteter Schlüssel erscheint Hoffmanns Verwendung von romantischer Ironie in der folgenden Definition Christine Moraals als Strukturgeber der gesamten Geschichte:

Ironische Stilmittel, die Illusionen hervorrufen und dann platzen lassen, nehmen die Phantasie stark in Anspruch, indem der Leser an der Kreation des Werks beteiligt wird. Ein Leser kann sich nicht mit der Handlung identifizieren, da die Aufmerksamkeit immer wieder auf die Erzähltechnik selbst gelenkt wird.²⁰

Diesem Verständnis von romantischer Ironie entsprechend ist die gesamte Konstruktion des *Ritter Gluck* ironisch durchsetzt. Auf drei seiner vier – bzw. auf zwei seiner drei, dazu gleich mehr – Erzählebenen wiegt Hoffmann seine Leserschaft durch die Festigung der jeweiligen Ebene für eine bestimmte Lesestrecke in Sicherheit. Dieses währt jedoch nicht lange, da er ihnen wenig später diese Stabilität unversehens wieder entzieht. Dazu wechselt er entweder die Ebene oder

Bern u. a. 1995, S. 39–70; Ricarda Schmidt, *Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E. T. A. Hoffmann*, Göttingen 2006.

17 Valk, *Literarische Musikästhetik* (wie Anm. 3), S. 121.

18 Wolfgang Rüdiger, *Musik und Wirklichkeit bei E. T. A. Hoffmann. Zur Entstehung einer Musikanschauung der Romantik*, Pfaffenweiler 1989 (= Musikwissenschaftliche Studien 12), S. 24.

19 Vgl. auch Valk, *Literarische Musikästhetik* (wie Anm. 3).

20 Christine Moraal, »Romantische Ironie in Robert Schumanns ›Nachtstücken‹, op. 23«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 54/1 (1997), S. 68–83, hier: S. 83.

baut in die Geschichte Irritationen ein, die die Leser*in zurückblättern lässt, wie zwei kurze Beispiele verdeutlichen sollen.

Erstens

Während die Leser*innen sich in Ebene 1 im Berlin des Jahres 1809 zu befinden glauben, wird diese scheinbar sichere Verankerung von Ort und Zeit schon recht schnell brüchig. Zum einen geschieht dies über den Hinweis, dass sich die im Frühjahr 1809 veröffentlichte Geschichte im Spätherbst des gleichen Jahres ereignen würde – »[es] handelt [...] sich damit um eine ›Erinnerung‹ an den kommenden Herbst, folglich [...] um etwas, das nicht durch Augenzeugenschaft beglaubigt sein kann«²¹, sich aber diesen Anschein gibt. Zum anderen lässt Hoffmann recht schnell die erste und die zweite Erzählebene miteinander verschwimmen. An der Scharnierstelle – »Nur das verwünschte Trio eines höchst niederträchtigen Walzers reißt mich aus der Traumwelt.«²² – bleibt es der Leser*in überlassen zu entscheiden, ob die nachfolgende Passage (oder besser gesagt nahezu die gesamte restliche Erzählung) rund um die Zusammentreffen zwischen Ich-Erzähler und Fremdem Teil der ersten Ebene ist oder ob alles Folgende tatsächlich doch eigentlich als zweite Ebene den fiktiven Traum des Ich-Erzählers darstellt – je nach Deutung überlässt es Hoffmann an dieser Stelle also der Phantasie der Leser*in, die Haupteerzählebene seiner Geschichte für sich festzulegen.

Zweitens

Bestandteil jener nachfolgenden Passage sind zwei über die Unterhaltung mit dem Fremden verknüpfte Binnenerzählungen, in denen der Ich-Erzähler jeweils zunächst dessen Äußeres und dann dessen Verhalten bei nach innen gerichteten Prozessen des ›musicickings‹ – Musikhören und Musizieren – beschreibt. Diese Abschnitte wechseln sich abrupt mit Dialogen ab und werden z. T. mit ironischen Kommentaren eingeleitet. So löst die Äußerung des fremden Komponisten, »Ich bin mit der Aufführung zufrieden! das Orchester hielt sich brav!«²³ zur Darbietung der Ouvertüre von Glucks *Iphigénie* bei der Leser*in Irritationen aus, wurde sie doch von jenem Orchester vorgetragen, dessen Spiel zu Beginn der

21 Meyer, *Die deutschsprachige Kurzgeschichte* (wie Anm. 14), S. 31.

22 Hoffmann, »Ritter Gluck« (wie Anm. 10).

23 Ebd.

Geschichte als »kakophonische[s] Getöse«²⁴ mit »kreischende[r] Oberstimme der Violine und Flöte und des Fagotts schnarrende[m] Grundbaß«²⁵ bezeichnet wurde. Dies lässt gleichsam den Boden unter der gesamten Charakterisierung des Fremden als virtuoser Komponist schwanken – oder stellt sämtliches Urteilsvermögen des Ich-Erzählers infrage. So oder so – die Art der Verschachtelung dieser Passage führt zur Distanzierung der Leser*in, zum regelmäßigen Aufblicken und zum Abstand von der Geschichte.

Damit wird auch das Zitat, von Thorsten Valk als »mythische Binnendichtung«²⁶ rund um die Erfahrungen und Erlebnisse des Fremden beim kompositorischen Schaffen bezeichnet, von vornherein in einen verfremdenden Nebel getaucht. Mit Hilfe der ironischen Stilmittel wirkt das Traumhafte dieser Erzählung als doppelt der Realität entrückt. So kann Hoffmann den »Dualismus zwischen Kunstreich und Lebenswelt«²⁷ ins Phantastische verlagern und die sich daraus ergebenden Schlussfolgerungen den Leser*innen überlassen, gleichzeitig aber sein Credo um Natur und Dilemma der Tonkunst – nämlich, dass sie »den Nimbus des Absoluten ein[büßt], sobald«²⁸ sie materialisiert wird – metaphorisch verhüllt über das Symbol der nicht beschriebenen Notenblätter mitteilen.

Am Ende des langen 19. Jahrhunderts ist die im *Ritter Gluck* erstmals vorgestellte Schaffensästhetik Hoffmanns von Komponisten derart internalisiert, dass sie für die Beschreibung subjektiver Realität beim Komponieren direkt verwendet werden kann und nicht mehr metaphorisch verpackt oder ironisch gebrochen werden muss, wie anhand von Beispiel 2 deutlich werden wird.

Beispiel 2: Arthur M. Abells Gespräche mit berühmten Komponisten

Auf der Grundlage von Treffen mit den Komponisten Johannes Brahms, Richard Strauss, Giacomo Puccini, Engelbert Humperdinck, Max Bruch und Edvard Grieg in den 1890er und 1900er verfolgte der Musikjournalist Arthur M. Abell laut eigener Auskunft das Ziel, ein Buch rund um das Themenfeld Inspiration und Komponieren zu verfassen.²⁹ Letztendlich veröffentlichte er sein Buch *Talks*

24 Ebd.

25 Ebd.

26 Valk, *Literarische Musikästhetik* (wie Anm. 3), S. 121.

27 Ebd.

28 Ebd., S. 124.

29 Vgl. verschiedene Stellen in Abell, *Gespräche mit berühmten Komponisten* (wie Anm. 8), z. B. im Vorwort.

with *Great Composers* jedoch erst im Jahr 1955 – angeblich, da Brahms von ihm »die Einhaltung dieser Frist«³⁰ von 50 Jahren verlangt hätte, wie der Verleger der deutschen Erstausgabe, G. Ewald Schroeder, in seiner Einleitung schrieb.³¹ Schon der Ausgangspunkt von Abells Buch zeugt von einem gänzlich anderen Herangehen an die Thematik als in Hoffmanns Kurzgeschichte. Der eben schon zitierte, für die romantische Musikästhetik so wichtige »Dualismus zwischen Kunstreich und Lebenswelt«³² verschwindet und das Kommunizieren der Narrative der Inspiration und des Schaffens geschieht nun nicht mehr ironisch gebrochen, verbannt in eine Traumwelt. Die Narrative haben bei Abell vielmehr einen direkten Weg vom Komponisten (leider weniger von der Komponistin) zur Leser*in gefunden; denn er umreißt das Vorhaben seines Bandes in der deutschen Fassung seines Vorworts mit den Worten:

Die folgenden Seiten berichten in Einzelheiten über die Enthüllungen dieser berühmten Komponisten [Brahms, Strauss, Puccini, Humperdinck, Bruch und Grieg; Anm. d. Autorin] in bezug auf ihre geistigen und psychischen Erlebnisse beim Komponieren und über die inneren Kräfte im Augenblick des schöpferischen Impulses.³³

Die sprachlichen Anklänge an seine Tätigkeit als Musikjournalist – etwa bei der Wortwahl »Enthüllungen« – setzt er auch in seinen weiteren Ausführungen fort. So beschreibt er bezüglich der Überlieferungssituation aller Treffen mit Ausnahme dessen mit Johannes Brahms, »daß sie mir genügend Zeit zu Notizen über ihre geistigen und seelischen Vorgänge ließen; ihre Bemerkungen sind also ebenfalls im Wortlaut erhalten.«³⁴ Was zunächst beinahe wie ein wissenschaftliches Vorhaben anmutet, verschwimmt jedoch recht schnell zur eigentlichen Intention des Buchs, nämlich einer eher literarisch einzuordnenden autobiographisch durchsetzten Erzählung, die nicht von Widersprüchen frei ist. Beschreibt Abell noch für die Begegnung mit Brahms, dass ein Stenograph anwesend gewesen wäre, so beginnt das entsprechende Kapitel, allerdings ohne dass dieser erwähnt würde, mit einer Schilderung der intimen Situation des Gesprächs.

Eines Abends saßen Johannes Brahms, Joseph Joachim und ich im Arbeitszimmer des Wiener Heims des berühmten Komponisten [...]. Es war im Spätherbst 1896, und die Begegnung war [...] als eine besondere Gunstbezeugung für mich vereinbart worden, da er so großes Interesse an meinem Plan zeigte, ein Buch über Genius und Inspiration

30 Abell, *Gespräche mit berühmten Komponisten* (wie Anm. 8), S. 14.

31 Ebd.

32 Valk, *Literarische Musikästhetik* (wie Anm. 3), S. 121.

33 Abell, *Gespräche mit berühmten Komponisten* (wie Anm. 8), S. 15.

34 Ebd., S. 16.

zu schreiben. [...] Ohne Joachims tätige Mitarbeit wäre es mir nie gelungen, Brahms zu überreden, das Geheimnis preiszugeben, wie er beim Komponieren zu Werke ging, bewegt von den Seelenkräften in ihm und vom Geist des Allmächtigen selbst erleuchtet.³⁵

Von Beginn an verschleiert der Autor, inwieweit es sich tatsächlich um wirkliche, ihm gegenüber geäußerte, oder um von ihm hinzuerfundene ›Selbstzeugnisse‹ der genannten Komponisten handelt. Lediglich an einer Stelle im Vorwort weist er darauf hin, wie er sein Buch selber einordnet: »So bin ich zu der Schlußfolgerung gelangt, daß dieses Material rein geistiger Natur einen willkommenen Beitrag zur Literatur unserer Zeit liefern kann.«³⁶ Es geht Abell demnach tatsächlich nicht darum, einen historisch-kritischen Beitrag zur genannten Thematik zu verfassen, sondern er will offenbar vielmehr seine Ansichten mitteilen. Von Anfang an verwebt er daher persönliche Erlebnisse mit fiktiven Zutaten, ohne jedoch transparent zu machen, welche Teile seiner Erzählung in den Bereich der Fiktion fallen. Beispielsweise zeugt eine große Anzahl von Fotos mit Widmungen oder von Fotos, die Abell mit den Komponisten zeigen, davon, dass er die Komponisten wirklich kannte, getroffen hatte und mit ihnen z. T. auch über längere Zeit in Kontakt stand. Letztendlich sind diese Materialien im Rahmen des Buches aber nicht viel mehr als ein Stilmittel, um die Einordnung der Schilderungen in literarische Erfindung und erlebte Realität zu verschleiern. Als Quelle – wie es etwa bei den Untersuchungen von Julius Bahle Ende der 1920er und zu Beginn der 1930er Jahre der Fall ist –,³⁷ um über die Selbstwahrnehmungen des Schaffensprozesses bei Strauss, Brahms, Bruch, Grieg oder den übrigen etwas zu erfahren, eignet sich die Schrift also nicht. Dennoch handelt es sich bei dem Buch sehr wohl um eine Quelle, allerdings um eine, die Aufschluss über das Denken einer Person gibt, die sich vom Ende des 19. Jahrhunderts an mit den Schaffensnarrativen beschäftigte und die dieses Denken zu einem Buch zusammenfügte. Abell selbst wird dabei zum Sinnbild der gesellschaftlichen Verankerung, die die Narrative über einen Zeitraum von fast 100 Jahren erfuhren. Seine Lesart oder sein Verständnis des kompositorischen Schaffens zieht sich wie ein roter Faden durch das Buch – und so kann es kein Zufall sein, dass jeder der sechs behandelten Komponisten das Schaffensmoment mit einem christlich ausgedeuteten Gott in Verbindung bringt. So wird Brahms Folgendes gleichsam in den Mund gelegt:

35 Ebd., S. 55f.

36 Ebd., S. 17.

37 Vgl. etwa Bahle, *Der musikalische Schaffensprozeß* (wie Anm. 7).

Vor allem wird mir in solchen Augenblicken die ungeheure Bedeutung der höchsten Offenbarung Jesu bewußt: ›Ich und der Vater sind eins.‹ [...] Sofort strömen die Ideen auf mich ein, direkt von Gott; ich sehe nicht nur bestimmte Themen vor meinem geistigen Auge, sondern auch die richtige Form, in die sie gekleidet sind, die Harmonien und die Orchestrierung.³⁸

Puccini berichtet Ähnliches über sein Inspirationsmoment – wenn man Abell denn glauben mag:

Ich erfasse zuerst die ganze Kraft des Ichs in mir. Dann spüre ich das brennende Verlangen und den starken Entschluß, etwas Würdiges zu schaffen. Dieses Verlangen, dieses Sehnen schließt das Wissen, daß ich mein Ziel erreichen kann, ein. Dann bitte ich die Macht, die mich schuf, inbrünstig um Kraft. Diese Bitte, dieses Gebet muß sich mit der Erwartung paaren, daß diese höhere Hilfe mir gewährt wird. Dieser vollkommene Glaube gibt den Schwingungen den Weg frei, die vom [...] Zentrum meiner Seele, in mein Bewußtsein einströmen; die inspirierten Ideen sind geboren.³⁹

Max Bruch und Edvard Grieg konfrontierte Abell im Verlauf der Unterhaltungen mit den Ergebnissen der schon geführten Gespräche und so verwundert es nicht, dass Bruch im Komponieren den »Ausdruck Gottes auf der Erde«⁴⁰ sah und Grieg »komponierte, wie der Geist mich drängte«.⁴¹ Abells Buch vermittelt insgesamt den Eindruck eines Musikschriftstellers, der durchdrungen von einem gewissen Sendungsbewusstsein, die Geheimnisse von Inspiration und kompositorischem Schaffen ausschließlich im Christlich-Göttlichen sah. Theologische Exkurse insbesondere in der Begegnung mit Brahms und Joachim passen von daher in das Bild, dass Abells Ziel wohl durchaus darin gesehen werden kann, die Narrative in seine christliche Glaubensvorstellung einzupassen. Dieses macht er abschließend in seinem Nachwort sogar noch einmal explizit deutlich:

Wenn ich rückschauend den Inhalt dieser Seiten überblicke, so glaube ich noch immer, wie auch schon vor dem Weltkrieg, daß das auffallendste Merkmal der Enthüllungen meiner ›Geniefreunde‹ in der gänzlichen Verschiedenheit der Wege liegt, durch die jeder von ihnen mit dieser universalen, schwingenden, kosmischen Kraft, die wir Gott nennen, in Verbindung trat.⁴²

Schaffensbezogene Narrative erfahren damit im 20. Jahrhundert eine neue Funktionalisierung – sie dienen nicht mehr nur dazu, etwas ›Verborgenes‹ zu

38 Abell, *Gespräche mit berühmten Komponisten* (wie Anm. 8), S. 61.

39 Ebd., S. 147.

40 Ebd., S. 184.

41 Ebd., S. 204.

42 Ebd., S. 209.

kommunizieren, das das Geheimnis der Kunst zu enthüllen oder zu nobilitieren versucht. Sie helfen auch nicht mehr ausschließlich ›den‹ Komponisten dabei, ein künstlerisches Selbstkonzept zu entwickeln oder gar einen Mythos zu schaffen, der vereinfacht gesprochen als Vermarktungsstrategie eine große Bedeutung hatte. Die Narrative eignen sich auch dazu, andere Botschaften wie etwa solche religiöser Natur zu kommunizieren.

An dieser Stelle sei noch eingeschoben, dass es nahezu keine Literatur zu Abells Buch gibt – wenn man davon absieht, dass die Brahms-Forschung den Wahrheitsgehalt dieses Teils der Erzählung angezweifelt hat. Dass ist angesichts der enormen Auflagezahlen und der sich daraus ergebenden Verbreitung umso erstaunlicher, als Abells 17 Boxen und über 1000 Briefe umfassender Nachlass⁴³ seit 1978 in der New York Public Library öffentlich zugänglich ist. Eine darauf basierende Studie zu seinem Wirken und zur Entstehung des Buchs könnte hier weiteren Aufschluss dazu geben, wie sich Abells persönlicher Zugang zur Theologie gestaltete, ob er die ersten Studien zum Schaffen von Hausegger und Bahle kannte und ob er sich mit den Romantikern auseinandergesetzt hatte – oder ob Abells Versionen der zu seiner persönlichen Schaffensästhetik geformten Narrative allein aus seiner eigenen musikkulturellen Sozialisation entsprangen.

Fazit – mit einem kleinen Exkurs

Zusammenfassend lässt sich zunächst einmal festhalten, wie unterschiedlich und doch auch ähnlich Narrative göttlich-beseelter Inspiration und metaphysisch-verklärten Schaffens in einer der ersten Quellen der romantischen Literatur und nach einem langen zeitlichen Abstand kommuniziert werden konnten. Das allein ist schon ein Ausdruck dafür, dass die Narrative im Laufe des 19. Jahrhunderts eine gesellschaftliche Verankerung erfahren haben, die sich neben dem aufkeimenden wissenschaftlichen Interesse auch darin widerspiegelt, dass Abells Buch seit dem ersten Erscheinen bis ins Jahr 2016 mehrfach aufgelegt werden musste und in verschiedene Sprachen übersetzt wurde.

Die Vergleichbarkeit der beiden gewählten Beispiele ergibt sich vor allem aus der Anlage der jeweiligen Erzählung: Beide Male gibt es einen Ich-Erzähler, der vorgibt, alles selbst erlebt zu haben. In beiden Beispielen lassen die Autoren die Komponisten selbst von ihren Schaffenserlebnissen berichten und in beiden Fällen ist der Kern des Textes die Frage nach ›der‹ Inspiration und ›dem‹ Moment des Schaffens. Allerdings erscheinen die Narrative im *Ritter Gluck*

43 Der Nachlass befindet sich seit 1978 unter der Signatur JOB 88-4 in der New York Public Library.

noch ironisch eingebettet in eine Kurzgeschichte, in der die Leser*in klar die Deutungshoheit zugewiesen bekommt. Durch die Verschachtelung der verschiedenen Erzählebenen werden sie einer geisterhaft verschleierte Kompositionsgestalt zugeschrieben und gleiten ins Traumhafte ab. Ganz anders stellt sich dies bei Abell dar, der mehr oder weniger von vornherein den Anspruch darauf erhebt, dass seine Erzählung tatsächlich die von ihm direkt erlebte Realität diverser Begegnungen mit Komponistenpersönlichkeiten wiedergibt. Er spielt zwar ebenfalls mit Erzählebenen, in denen er beispielsweise den agierenden Personen gerade im zentralen Kapitel zu Johannes Brahms episodenhafte und anekdotische Binnenerzählungen zuordnet. Gleichzeitig erinnert er seine Leser*innen aber auch immer wieder an die ›Wahrhaftigkeit‹ seiner Texte, indem er entweder direkt entsprechende Kommentare einbaut oder indem er Belege für Teile seiner Geschichten wie Briefzitate und Photographien mit Widmungen einfließen lässt. Die Inspirations- und Schaffensnarrative werden den Komponisten selbst zugeschrieben, die Leser*in erfährt von den individuellen Ausprägungen unmittelbar auf Nachfrage des Ich-Erzählers. Den einzigen Bruch stellt die Veröffentlichung selbst dar, kommt doch mit ihr schließlich eher die Illusion einer scheinbar ernsthaften Realität zum Ausdruck.

Damit könnte dieser Beitrag eigentlich schließen und zu einer Diskussion darüber anregen, inwiefern die Wahl der Erzähl- oder Berichtform zur Rekonstruktion des musikalischen Denkens beiträgt und wie komparatistische Methoden eine philologisch geprägte Skizzenforschung bereichern können. Mit Hilfe eines kleinen Exkurses zu Wortwahl und persönlicher Schaffensästhetik eines Komponisten sollen stattdessen aber die bisherigen Überlegungen ausgeweitet werden.

Ein Komponist, bei dem der Valk'sche »Dualismus zwischen Kunstreich und Lebenswelt«⁴⁴ – übersetzt in ein Gegenüber von kompositorischem Handwerk und »religiöse[r] Überhöhung [des] kreative[n] Schaffensprozess[es]«⁴⁵ – und damit auch unsere Narrative sehr deutlich nachvollzogen werden können, ist Arnold Schönberg. In der Vielzahl seiner Schriften stellt er seine zahlreichen Reflexionen über das Schaffen häufig als Miteinander eines mystisch-metaphysischen Sich-Ausdrücken-Müssens und der handwerklichen Seite des Zusammenfügens von Material dar – Hoffmanns »Kunstreich und Lebenswelt«⁴⁶ erscheinen dort als konkrete und abstrakte Dimensionen des Komponierens. Zu

44 Valk, *Literarische Musikästhetik* (wie Anm. 3), S. 121.

45 Ebd., S. 124.

46 Ebd., S. 121.

dieser gehören für Schönberg die »verstandesmäßige [...] Überlegung und [die] technische[...] Arbeit«,⁴⁷ während er zum ›Kunstreich‹ »die eher abstrakten Fertigkeiten und Fähigkeiten eines Komponisten, zu denen er nicht nur spontane Eingebung, sondern in besonderem Maße auch das Phänomen des Schaffensdranges«⁴⁸ sowie besondere Begabung zählte. Beide Seiten des Schaffens sowie Gottes Macht – in biographischer Veränderung der Hoffmann'schen »Berührung mit dem Ewigen, Unaussprechlichen«⁴⁹ – »befähigt den Komponisten, ein Kunstwerk zu kreieren«:⁵⁰

Ich glaube aber außerdem, wenn man seine geistige Pflicht mit rücksichtsloser Aufopferung erfüllt hat und alles, soweit man kann, der Vollendung nahegebracht hat – dann beschenkt einen der Herrgott mit einer Gnadengabe, indem er Züge von Schönheit beisteuert, die man mit seinem eigenen Talent niemals hätte hervorbringen können.⁵¹

Die von ihm als Komponisten steuerbare Voraussetzung für das Schaffen eines Kunstwerks – also das, was er als »rücksichtslose Aufopferung« bezeichnet – besteht neben Fleiß aus der eigenen kompositorischen Entwicklung der technischen Fähigkeiten. »Eine der Grundlagen des musikalischen Ausdrucksvermögens«⁵² sei es, die technischen, handwerklichen und »kompositorischen Mittel bestmöglich und vor allem bewusst zu beherrschen und einzusetzen, um sich wirklich frei in der eigenen Tonsprache bewegen zu können.«⁵³ Die »reziproke Beeinflussung von Technik und schöpferischer Gedankenwelt nahm Schönberg anscheinend während der Arbeit nur unterschwellig wahr«,⁵⁴ so durchschaute er auch das, was heute vielleicht als automatisierte psychologische Prozesse bezeichnet werden würde, nicht als solche. Hierfür bemühte er u. a.

die Fähigkeit des Kunstschaffenden, das ›[auszudrücken], was man innerlich besitzt; denn ›der Produktive erzeugt in seinem Innern ein genaues Bild von dem, was er wiedergeben wird‹. Laut Schönberg gelingt es dem Schaffenden, die Idee der Welt zu berühren und (be-)greifbar zu machen⁵⁵

47 Stefanie [Acquavella-]Rauch, *Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs. Kunstgenese und Schaffensprozess*, Mainz 2010, S. 31.

48 Ebd.

49 Hoffmann, »Ritter Gluck« (wie Anm. 10).

50 [Acquavella-]Rauch, *Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs* (wie Anm. 47).

51 Arnold Schönberg, »Rückblick«, in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtěch, Reutlingen 1976 (= Gesammelte Schriften 1), S. 397–408, hier: 402; vgl. auch [Acquavella-]Rauch, *Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs* (wie Anm. 47), Fußnote 73.

52 [Acquavella-]Rauch, *Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs* (wie Anm. 47), S. 33.

53 Ebd.

54 Ebd., S. 35.

55 Ebd., S. 36.

– womit Erinnerungen an die von Arthur Schopenhauer beeinflusste Musikästhetik Richard Wagners ebenso geweckt werden wie solche an E. T. A. Hoffmann. Nicht mehr zu finden ist dabei Hoffmanns Dilemma, dass ein musikalisches Kunstwerk »den Nimbus des Absoluten ein[büßt], sobald«⁵⁶ es niedergeschrieben wird. Vielmehr

wird der Kunstschaffende nach Schönbergs Auffassung nicht nur davon getrieben, »eine höhere Wirklichkeit« anzustreben – im Gegenteil: Als stärksten Motivator für den Künstler sieht Schönberg den durchaus egozentrischen Drang, sich ausdrücken zu wollen. Nur zusätzlich neben jenem »großen Druck des Schaffensdranges [...], strebt jeder Künstler [...] zumindest unbewußt danach, den Zuhörern etwas für sie Wertvolles zu sagen.« Dieses Bedürfnis zu kreieren, dem der/die Schaffende während des Schöpfungsaktes nachgeben muss, kann sogar zur Essenz des gesamten Prozesses werden. Der Weg wird zum Ziel⁵⁷

– und wieder erscheinen Anklänge an die Binnendichtung des *Ritter Gluck*, wo »nur wenige, erweckt aus dem Traume, [empor]steigen [...] und [...] durch das Reich der Träume [schreiten] – sie kommen zur Wahrheit.«⁵⁸ Schönberg sucht die daraus resultierende Befriedigung und nicht nur die Schönheit des Objektes – und bedient sich Hoffmanns Gedankenwelt, um die Empfindungen und Gedanken in Worte zu fassen:

In Wirklichkeit gibt es für den Künstler nur ein Größtes, das er anstrebt: *sich auszudrücken*. Gelingt das, dann ist das Größte gelungen, das dem Künstler gelingen kann; [...] denn darin ist alles andere enthalten: der Tod, die Auferstehung, der *Faust*, das Schicksal etc. Aber auch die kleineren und doch nicht unwichtigeren Momente: die seelischen und geistigen Zustände, die den bewegten Menschen ausmachen.⁵⁹

Schönberg war zum einen nicht nur in seinem Denken, sondern auch in der Art, wie er dieses zum Ausdruck brachte, in der romantischen Musikästhetik verhaftet. So verwundert es nicht, dass sich in seiner Bibliothek beispielsweise Bände von Hoffmann, Tieck und Schopenhauer finden. Zum anderen finden sich in seinem Schreiben über das eigene Schaffen auch mehr oder weniger direkt Reflexionen über autobiographische Erlebnisse, deren Wahrnehmung wiederum vom damaligen psychoanalytischen Erkenntnisstand geprägt war.⁶⁰ Alexander Carpenter konnte zeigen, wie »Schoenberg's own writings on the relationship

56 Valk, *Literarische Musikästhetik* (wie Anm. 3), S. 124.

57 [Acquavella-]Rauch, *Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs* (wie Anm. 47), S. 38.

58 Hoffmann, »Ritter Gluck« (wie Anm. 10).

59 Arnold Schönberg, »Mahler«, in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtěch, Reutlingen 1976, S. 7–24 (= Gesammelte Schriften 1), hier: S. 11.

60 Vgl. [Acquavella-]Rauch, *Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs* (wie Anm. 47), S. 39f.

between art and the unconscious [...] appear to directly reflect a Freudian milieu and a familiarity with psychoanalytic literature and theory.«⁶¹ Zumindest für den Zeitraum der Entstehung des Monodrams *Erwartung* op. 17 um das Jahr 1909 und zuvor – die Uraufführung war erst am 6. Juni 1924 in Prag – kann auch davon ausgegangen werden, dass direkte Verbindungen des Schönberg'schen Kreises mit dem Sigmund Freuds bestanden.⁶² Dieses setzt Schönbergs – und im Übrigen auch Gustav Mahlers – ›Sich-Ausdrücken-Müssen‹ in ein neues Licht, das für beide der einzig legitime Antrieb zum Komponieren war.⁶³ Zusätzlich zu einer göttlichen Macht wurde die psychoanalytische Größe des ›Unbewussten‹ für Schönberg zu einer »von der Persönlichkeit beinahe unabhängige[n] Instanz, der all jene Erlebnisse, Erkenntnisse und Fähigkeiten, die nicht durch das Bewusstsein reguliert zu sein scheinen, zuzuordnen«⁶⁴ seien. Sie ging für ihn mit einer positiv konnotierten rauschhaften Empfindung des Schaffenszwanges einher,⁶⁵ bei Hoffmann »Reich der Träume«⁶⁶ genannt, und war getragen von der Inspiration. Seine Beschreibungen des ›Kompositionsaktes‹ spiegeln damit auch den terminologischen Wandel bzw. die terminologische Ausweitung von romantischer Metaphysik zu psychoanalytischer Erklärung wider, der um 1900 in Wien lokalisiert werden kann. Anhand der über einen weiten Zeitraum dokumentierten eigenen Schilderungen seines Komponierens wird deutlich, wie Schönberg anstelle von Hoffmanns traumhaft-paradiesisch anmutender Lichtmetaphorik immer wieder wie Abell ein anderes Bild bemüht und sich auf eine monotheistisch-göttliche Instanz beruft,⁶⁷ anstatt sich – wie klassischerweise

61 Alexander Carpenter, »Schoenberg's Vienna, Freud's Vienna: Re-Examining the Connections between the Monodrama ›Erwartung‹ and the Early History of Psychoanalysis«, in: *The Musical Quarterly* 93/1 (2010), S. 144–181, hier: S. 144.

62 Vgl. ebd., S. 165–171.

63 Vgl. dazu Acquavella-Rauch, Stefanie, »Man stelle sich nur nicht vor, dass ein wirklich bedeutender künstlerischer Gedanke einem durch Zufall in den Schoß fiel«. Zur Schaffensweise Gustav Mahlers und Arnold Schönbergs«, in: »*Ei, dem alten Herrn zoll ich Achtung gern!*«. *Festschrift für Joachim Veit zum 60. Geburtstag*, hg. von Kristina Richts und Peter Stadler für den Virtuellen Forschungsverbund Edirom, München 2016, S. 17–33.

64 [Acquavella-]Rauch, *Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs* (wie Anm. 47), S. 39.

65 Vgl. Arnold Schönberg, »Der Segen der Sauce«, in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtěch, Reutlingen 1976 (= Gesammelte Schriften 1), S. 148–151, hier: S. 150.

66 Hoffmann, »Ritter Gluck« (wie Anm. 10).

67 Vgl. etwa Äußerungen wie: »Im Grunde genommen ist Komponieren ein Glücksspiel. Wie wenn ein Würfler verlässlich die höchsten Sätze würfe. [...] Der Komponist hat es besser: Neun-Zehntel sind Glück; aber allerdings nur, wenn er das restliche Zehntel

gerade vor dem 19. Jahrhundert üblich war – auf die »Inspirations- bzw. Enthusiasmus-Lehre (zunächst als Dichtungstheorie, bald aber auch auf die Musik und andere Künste angewandt) [auf] Platons *Ion* 533f. bzw. *Phaidros* 244f.«⁶⁸ zu beziehen (siehe Abb. 1).



Abb. 1: Narrative göttlich-beseelter Inspiration und metaphysisch-verklärten Schaffens

Abschließend kann daher zusammengefasst werden, dass sich die Tendenzen und Narrative, die in der Schrift Abells nachgezeichnet werden konnten und für die zunächst nicht deutlich war, ob sie »nur« individueller Natur oder doch eher Ausdruck eines Zeitgeistes waren, auch in Schönbergs Äußerungen über sein Schaffen finden. Generell bleibt er zwar deutlich verwurzelt in der Symbolik jenes »Kunstreich[es]«⁶⁹, das u. a. E. T. A. Hoffmann in seinem *Ritter Gluck* so eingängig seinen Leser*innen nahebrachte, schreibt die dort angelegten Narrative

kann und sich für elf Zehntel angestrengt hat. Dann gibt Gott seinen Segen dazu.« A-Was, T65.03, S. 154.

68 Ortland, »Genieästhetik« (wie Anm. 6), S. 266, Fußnote 24. Er nennt außerdem »Kivy, *The Possessor and the Possessed*, bes. S. 1–12«.

69 Valk, *Literarische Musikästhetik* (wie Anm. 3), S. 121.

jedoch fort und bedient sich nicht nur einer ähnlichen Sprache wie Abell, sondern präsentiert sie ungebrochen in der gleichen Direktheit wie in Abells Schrift. Wie glaubhaft all dieses ist oder ob es auch ein Stück weit um das Kreieren eines Mythos' ging, sei dahingestellt und ist Thema weiterer Ausführungen.

Am Ende des langen 19. Jahrhunderts ist es demnach möglich, schaffensästhetische Inhalte auf eine deutlich veränderte Weise – nämlich direkt, unmittelbar und nicht mehr ironisch gebrochen – zu kommunizieren, sei es in literarischer Form wie bei Abell oder in verschiedenen schriftlichen Selbstzeugnissen wie bei Schönberg. Die komparatistischen Überlegungen konnten folglich zeigen, dass – bezogen auf das Darstellen kompositorischer Schaffensästhetik – aus romantischer Ironie am Ende des langen 19. Jahrhunderts tatsächlich ernsthafte Realität wurde.

Manuel Bärtsch

Interpretationsskizzen

DIE musikalische Skizze?

Die musikalische Skizze als Forschungsgegenstand – darunter verstehen viele Autor*innen mit selbstverständlicher, durch die Geschichte der Musikwissenschaft gerechtfertigter Ausschließlichkeit eine Kompositionsskizze aus dem 19. oder 20. Jahrhundert.¹ Ihre wissenschaftliche Erfassung ist mit der reizvollen Erwartung verbunden, Einsicht in kreative Prozesse zu erhalten, die normalerweise den Betrachtenden unzugänglich sind. Ebenfalls von großem Interesse sind Skizzen, die nie weiter ausgeführt wurden; sie berichten sowohl von ange-dachten Werken als auch von den Entscheidungen, die zu weiterer Bearbeitung solcher Entwürfe führten oder diese verhinderten.²

Musikalische Skizzen in diesem Sinne haben bestimmte Merkmale: Sie sind eng an ihre Autor*innen gebunden, aber notwendigerweise unvollständig, unfertig, handschriftlich, oft spontan, imperfekt, situativ bedingt; und sie sind, im Gegensatz etwa zur bildenden Kunst, in aller Regel nicht zur Veröffentlichung bestimmt. Die definierte Autorschaft der musikalischen Skizze ist ein außerordentlich wichtiges Merkmal und liefert meist die Rechtfertigung einer wissenschaftlichen Beschäftigung, jedoch fehlt ihr in der Regel die Autorisierung und die kommunikative Ausrichtung auf ein Publikum. Kompositionsskizzen sind gewöhnlich privat, und ihre Erforschung ist im Grunde ein etwas indiskreter Akt des Ungehorsams, trägt also mithin einen anarchischen Kern in sich, der sie für die wissenschaftliche Moderne attraktiv erhält. Soweit so bekannt – diese

-
- 1 So beginnt der Eintrag im *New Grove Dictionary of Music and Musicians* unter dem Stichwort »sketch« umstandslos mit diesem Satz: »A composer's written record of compositional activity not itself intended to have the status of a finished, public work.« Nicolas Marston, Art. »sketch«, in: *Grove Online*, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.42828>> (Abruf: 28. Oktober 2019). Siehe auch Fußnote 3.
 - 2 Vgl. Peter Benary, Art. »Skizze – Entwurf – Fragment«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/16132>> (Abruf: 28. Oktober 2019).

Forschungsrichtung gehört seit Gustav Nottebohm (1817–1882) zu den konstituierenden Disziplinen der Musikwissenschaft.³

Diese weit zurückreichende und außerordentlich produktive Forschungsgeschichte reizt mich, hier versuchsweise eine Erweiterung der als Untersuchungsgegenstände infrage kommenden Materialien zur Diskussion zu stellen. Interpretationsforschung, die sich mit dem langen 19. Jahrhundert beschäftigt, sieht sich unterschiedlichen skizzenhaften Materialien gegenüber, die mehrere der oben erwähnten Kriterien erfüllen, aber üblicherweise nicht unter dem Gesichtspunkt ihrer Skizzenhaftigkeit erfasst werden.

Komponist*innen sind nicht die einzigen Musiker*innen, die skizzieren. Ausführende stützen ihr Gedächtnis mit notwendigerweise handschriftlichen und eiligen Anmerkungen in den Noten.⁴ Rezipient*innen skizzieren ihre Eindrücke, falls sie sie nicht in einem vollständigen Text verarbeiten wollen. Analysen entstehen oft erst als kryptische Palimpseste. Studierende halten die aus ihrer Sicht überlieferbaren Momente des Unterrichts ihrer Lehrer*innen informell fest.⁵

Diese Materialien stehen der traditionellen Skizzenforschung zumindest materiell nahe. Allerdings teilen sie nicht alle Attribute der klassischen Kompositionsskizze; das Spezifische ihrer Skizzenhaftigkeit muss in jedem Fall eigens beschrieben und bewertet werden. Darüber hinaus eignet ihnen jedoch ein klarer Nachteil gegenüber der Kompositionsskizze: Schwebt über ihr die reflexhafte Vermutung der Werthaltigkeit, so steht die Interpretationsskizze als bloße Spur einer ›Nachschöpfung‹ im Generalverdacht des Irrelevanten, dem ich mich bisweilen auch teilweise nicht entziehen kann.

Deshalb möchte dieser Artikel der Frage nach der inhaltlichen Bedeutung solcher Skizzen anhand von zwei bewusst prekären Beispielen nachgehen. Ist diese Quellensorte überhaupt konsistent? In welcher Weise können unvollständige, vorläufige, hanebüchene oder problematische Quellen im Gebiet der Interpretationsforschung eine ähnlich erhellende Rolle spielen wie die

3 Zur Geschichte der musikalischen Skizzenforschung siehe Fabian Czolbe, *Schriftbildliche Skizzenforschung zu Musik. Ein Methodendiskurs anhand Henri Pousseurs Système des paraboles*, Berlin 2014, S. 14–51.

4 Siehe z. B. die Erfassung von historisch annotierten Streicherpartituren <<http://mhm.hud.ac.uk/chase/>> (Abruf: 8. April 2019).

5 Walter Niemanns Buch *Meister des Klaviers* (Berlin 1919) muss so entstanden sein. Berichte über Unterricht tragen in aller Regel den Charakter des Skizzenhaften, so zum Beispiel Sandra Droucker, *Erinnerungen an Anton Rubinstein. Bemerkungen, Andeutungen und Besprechungen in seiner Klasse im St. Petersburger Konservatorium*, Leipzig 1904. Weitere auch materiell skizzenhafte Beispiele folgen später in diesem Text.

Kompositionsskizzen in der klassischen Forschung? Eine weitere Eigenheit der Interpretationsskizze hat Einfluss auf das methodische Vorgehen: Sie bezieht sich, noch stärker als die Kompositionsskizze, auf ein zweites, vollständigeres, medial unterschiedliches Material; ohne dieses bleibt sie meist stumm oder erlaubt nur wenig komplexe Rückschlüsse.

Als ein solches Vergleichsmaterial ziehe ich hier zwei um 1905 eingespielte Rollenaufnahmen für Reproduktionsklaviere hinzu. Sie gehören zu einer Quellengattung, die auf den ersten Blick an Vollständigkeit nichts zu wünschen übriglässt. Es soll jedoch auch hier versucht werden, diese Dokumente nach Elementen der Skizzenhaftigkeit zu befragen; und schließlich soll die Interaktion aller dieser Dokumente zeigen, welche Aufschlüsse ein Skizzenvergleich im Gebiet der Interpretationsforschung um 1905 bieten kann.

Als Quellen benutze ich eine im Nachlass einer Liszt-Enkelschülerin gefundene Variantennotation, die Bleistifteintragungen eines Halb-Anonymus aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu Beethovens letzter Klaviersonate, die Aufnahmen für das Welte-Mignon-Reproduktionsklavier der zweiten *Legende* von Liszt mit Bernhard Stavenhagen und von Beethovens Sonate op. 111 durch Frederic Lamond. Der enge historische Zusammenhang dieser disparat erscheinenden Dokumente soll im Laufe des Beitrags klar werden.

Zwei schriftliche Interpretationsskizzen Ludovic Breitners »améliorations«

Liszts Kompositionsweise stellt die Herausgeber*innen von Gesamtausgaben vor beträchtliche Probleme. Da eine in der Tradition der frühen *Bach-Gesellschafts-Ausgabe* stehende Unternehmung einen vollständigen, eindeutigen und stemmatisch abgesicherten Text bieten will, muss sie einen Weg finden, wie sie mit unfertigem, informellem und kontingentem Material umgehen soll. Gerade im Falle von Liszt sind diese Fragen schwer zu entscheiden. Was gehört dazu, was ist entbehrlich? Die erste, unvollständig gebliebene Liszt-Ausgabe, die sogenannte Carl-Alexander-Ausgabe (1907–1936), zeigt diesbezüglich sogar ein stärkeres Problembewusstsein als die spätere, unterdessen auch nicht mehr ganz so *Neue Liszt-Ausgabe*, wohl weil viele ihrer Herausgeber Schüler von Liszt gewesen waren und die Problematik also aus erster Hand kannten.⁶ Aber auch in dieser frühen Phase der Liszt-Editorik musste irgendwo eine Grenze gezogen werden. Als Richtlinie galt: Eine Variante musste irgendwann gedruckt werden

6 Editoren waren u. a. Eugen d'Albert, José Vianna da Motta, Bernhard Stavenhagen.

sein, damit sie in die Gesamtausgabe Eingang finden konnte. Damit wurde die Frage der Autorisierung klar gelöst. Jedoch reizt es, die durch diesen Entscheid in den Limbus des wertlosen Papierkrams degradierten nie gedruckten Dokumente einer näheren Betrachtung zuzuführen. Ein paradigmatisches Beispiel dafür bildet ein Notat des Liszt-Schülers Ludovic Breitner. Dazu schreibt die *Neue Liszt-Ausgabe*:

In the notes of his piano lessons with Liszt (p. 119) Göllerich mentions certain alterations which Liszt wrote into the music in the course of the lessons. Ludovic Breitner, another of Liszt's pupils, also mentions alterations. No authentic text showing these alterations has been found.⁷

Obwohl den Editoren Breitners Notizen von seiner Studentin Marguerite de Geymuller-Sarasin (1897–1979) zur Verfügung gestellt wurden, gibt es im kritischen Apparat keinen weiteren Hinweis auf den Inhalt. Diese befinden sich heute allgemein zugänglich im Nachlass an der Zentralbibliothek Zürich.⁸

Ludovic Breitner gehört unter Liszts Schülern zu den eher Unbekannten. Walter Niemann erwähnt ihn,⁹ er muss in Lausanne eine Klavierklasse unterrichtet haben. Die Skizze, von der die Liszt-Gesamtausgabe spricht, und die sich im Nachlass von Marguerite de Geymuller-Sarasin befindet, besteht aus zwei Notenblättern, einem handschriftlichen und einer Fotokopie.

Das erste Dokument trägt den Titel (siehe Abb. 1):

(S') François de Paule marchant sur les Flots

De Franz Liszt qui a donné

Les Corrections faites vers la fin de sa vie à son élève Ludovic Breitner qui les a données (*chose rare!*) à Marguerite de Geymuller, son élève pendant plus de 5 ans. (1915–1920 et après)

7 Imre Mezö, Imre Sulyok (Hg.), *Werke für Klavier zu zwei Händen. Verschiedene zyklische Werke II*, Budapest 1980 (= Neue Liszt-Ausgabe Serie 1, Band 10), S. 160.

8 Nachlass von Marguerite de Geymuller-Sarasin, Zentralbibliothek Zürich, Sigel D 5. Nachlassverzeichnis: <https://zbcollections.ch/home/view/pdf.html?file=https%3A%2F%2Fzbcollections.ch%2Fhome%2Fapi%2Ffile%2FgetFile%2F%3Fid%3Dc36f994e73b34408a3ac9e22e0128708-29057%26version%3D1%26rendition%3DOriginal%26fileName%3DNachlassverzeichnis_Marguerite_de_Geymuller.pdf>, Bl. 1 (Abruf: 6. Juli 2019).

9 »[W]eiterhin der in Triest geborene, aber durch italienische, französische und Rubinstein-Lisztsche Schule gegangene, ausgezeichnete Virtuose Ludovic Breitner [...]«; Walter Niemann, *Meister des Klaviers*, Berlin 1919, S. 99.

(st) François de Paule marchant sur les Flots
de Franz Liszt qui a donné
les Corrections faites vers la fin de sa vie
à son élève Ludovic Breitner qui les
a données (chose rare!) à Marguerite de Geymuller,
son élève pendant plus de 5 ans. (1915-1920. chapitre)

Nachl. Marg. Geymuller. D.5

Froschman Jeklin, Zürich

Abb. 1: Blatt 1 aus dem Nachlass von Marguerite de Geymuller-Sarasin:¹⁰ Es ist völlig unklar, worauf sich diese Skizze bezieht.

Der Titel des zweiten Blatts ist etwas ausführlicher und genauer (siehe Abb. 2):

François de Paule marchant sur les Flots
de Franz Liszt
qui a donné, à Budapest, les améliorations suivantes à son élève LUDOVIC Breitner qui
les a transmises à son élève (1915–1920) Marguerite de Geymuller, trouvée digne de les
avoir, et elle les a notés ci-contre, ne les sachant pas publiés encore, en 1973!¹¹

Die Schriften gleichen sich sehr stark, insbesondere bezüglich der musikalischen Notation. Trotzdem erscheint vom Inhalt her gesehen das erste Dokument von Breitner, das zweite von de Geymuller geschrieben. Vielleicht wurde das erste diktiert? Jedenfalls verhalten sich die beiden Dokumente wie Skizze und Reinschrift zueinander. Während im ersten Dokument von Korrekturen die Rede ist, so

¹⁰ Ebd., Bl. 1.

¹¹ Ebd., Bl. 2.

isoliert betrachtet, von bescheidener Sprengkraft, in offenbarem Gegensatz zum Gefühl der Wertigkeit, das aus den Notizen der Beteiligten spricht.

Wäre diese Skizze von Liszts Hand, würden diese Varianten wohl trotz ihrer kompositorischen Einfalt zumindest als *ossia* in den musikalischen Texten Erwähnung finden. So allerdings zeigen mehrere der in der Einleitung aufgestellten Skizzen-Eigenschaften prekäre Befunde. Zunächst: wie steht es um die Autorschaft? Gehen diese Varianten auf Liszt zurück, oder sind sie Breitners Phantasie oder gar Praxis entsprungen? Die Autorisierung hingegen ist klar betont, wie auch die kommunikative Ausrichtung auf die Nachwelt. Der hohe Ton der Ankündigung und seine Diskrepanz zum Inhalt könnte zu Argwohn Anlass geben: Macht sich da jemand wichtig?

Weiter können diese Skizzen nicht bewertet werden. Man kann es den Liszt-Editoren nicht verdenken, dass sie solchen Überlieferungen wenig Beachtung schenken wollten.

Ein Anonymus aus Thun

Schon bei Breitners Skizze ist das Unbehagen spürbar, das der Umgang mit solch ungewohnt inkonsistenten Quellen verursacht. Aber es geht noch fragwürdiger, und ich zögere, diese Quelle in einem wissenschaftlichen Artikel vorzustellen. In der Hoffnung, damit die Diskussion anzuregen, wage ich es dennoch.

Es handelt sich um einen Zufallsfund in der im Aufbau begriffenen musikalischen Forschungsbibliothek der Hochschule der Künste Bern (HKB). Diese Bibliothek hat in erster Linie den Zweck, instruktive Ausgaben aller Art zu sammeln, da diese aus den öffentlichen Bibliotheken konsequent entfernt werden, sodass einige wichtige Ausgaben wie zum Beispiel Riemanns Phrasierungsausgabe der Beethoven'schen Sonaten kaum mehr zu finden sind. Die Forschungsbibliothek bezieht ihre laufend wachsenden Bestände in erster Linie von der Hochschulbibliothek der HKB.

Auf diesem Weg fanden auch Bände einer Privatbibliothek Aufnahme, die hier vorgestellt werden sollen. Da die Bestände der Forschungsbibliothek noch nicht erfasst sind, kann über deren Ausmaß nur Weniges gesagt werden. Es handelt sich durchgehend um Ausgaben von Klaviermusik, Beethovens Klavierwerk ist vollständig, aber auch Ausgaben von Mozart, Schumann, Chopin, Liszt finden sich. Die sorgsam gebundenen Ausgaben tragen auf den Titelseiten den Stempel:

Bibliothek Emil Gerber

Ortsgruppe Thun des Schweiz. Musikpäd. Verbandes

Das Besondere an diesen Ausgaben sind nun die handschriftlichen Eintragungen. Diese sind sehr ungleich verteilt, viele Ausgaben aus diesem Bestand haben keine

Es lassen sich vier Ebenen der Eintragungen unterscheiden, die aber nicht in allen anderen annotierten Exemplaren vorkommen. Sehr häufig finden sich formalanalytische Eintragungen in der Tradition von Hugo Riemann. Oft gibt es Referenzen zu Hans von Bülow's instruktiver Ausgabe, wie zum Beispiel Übertragungen von Fingersätzen und von dort angeführten Instruktionen. Interessant werden diese Ausgaben jedoch durch die Eintragungen jeweils am Anfang der Werke. Dort notiert Emil Gerber Daten oder Daten und Namen. Erstere sind möglicherweise Daten seiner eigenen Aufführungen. Diese finden sich nur im Variationenband. Die Daten und Namen bedeuten aber sicher, wann er welche Pianisten mit diesen Werken gehört hat. Dabei finden sich außerordentlich viele Namen von großem Interesse, von Eugen D'Albert, Frederic Lamond, Ferruccio Busoni über Edouard Risler, Raoul Pugno bis zu Rudolf Serkin, Edwin Fischer und Arthur Schnabel. Die sauberen, gut lesbaren Eintragungen erstrecken sich über fast fünfzig Jahre. Schließlich notiert Emil Gerber auch, was er da gehört hat, bisweilen direkt auf den Interpreten bezogen, oft assoziativ und poetisch. In der letzten Sonate op. 111 von Ludwig van Beethoven finden sich Notate wie: »trotzig-finstere Schläge« (Takt 1), »meditativ« (Takt 23), »höchste Kraftfülle« (Takt 25), »plötzlicher Zweifel, geheimnisvoll dunkel, gedeckt« (Takt 72), oder am Ende des zweiten Satzes: »Busoni macht kein f[orte] mehr« (Takt 174).

Diese Eintragungen scheinen die musikalische Erfahrung ihres Autors bis ins Detail über eine lange, interpretationsgeschichtlich bedeutsame Periode zu dokumentieren. Nur: was soll mit ihnen angefangen werden? Umso mehr, als dass sich Emil Gerber zumindest der einfachen Recherche entzieht. Der Schweizerische musikpädagogische Verband (SMPV) weiß nichts von einem Mitglied Emil Gerber, das Thuner Stadtarchiv ebenso wenig und musikalische Publikationen welcher Art auch immer sind nicht zu ermitteln. Dabei hilft auch nicht, dass der Name Gerber im Berner Oberland außerordentlich zahlreich vorkommt.

Was soll man also aus diesen Notizen entnehmen? Auch wenn, wie sicher zu erwarten ist, die Person Emil Gerber früher oder später eruierbar sein wird, so wird über ihn doch kaum etwas in Erfahrung zu bringen sein, das ihn mit der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts in substantielle Verbindung bringt. Auch hier steht der unklaren Autorschaft aber eine Halbautorisierung gegenüber: Die säuberliche Notationsweise nimmt immerhin billigend in Kauf, dass spätere Generationen diese Eintragungen lesen.

Es gibt aber ein zweites Problem: Die poetische Form der Einlassungen ist uns heute fremd. Was soll uns die Annotation »Anstürmen und Zurückfluten ringender Macht« sagen? Unangenehme Assoziationen zur musikalischen Hermeneutik eines Hermann Kretzschmar werden wach. Haben also Bibliotheken doch recht, wenn sie vollgeschriebene Ausgaben aussondern und umstandslos ersetzen?

Die autonome Betrachtung dieser Interpretationsskizzen führt, wie gezeigt, in eine Sackgasse. Wegen dieser offensichtlichen quellenkritischen Probleme kann die Aussagekraft der angeführten Beispiele recht einfach relativiert werden. Ein Rettungsversuch besteht in der Kontextualisierung. Wie verhält sich der Inhalt der vorgestellten Dokumente zur klingenden Dokumentation?

Klavierrollen – Reportagen, Spiegel, Skizzen?

Als klingenden Kontext bieten sich hier Aufnahmen der Reproduktionsklaviere vom Beginn des 20. Jahrhunderts an. Die Erforschung dieser Interpretationsdokumente ist im Moment in so stürmischer Entwicklung begriffen, dass ein Redner an einem Symposium, das ich kürzlich besuchte, sie als »the new darlings of musicology« bezeichnete.¹³ Allerdings scheint es mir unabdingbar, zumindest rudimentär den Quellenwert dieses Kontextmaterials anzudiskutieren. Ich gebe hier nur eine Zusammenfassung einer durchaus nicht abgeschlossenen Diskussion wieder, detaillierter lässt sich das in der einschlägigen Fachliteratur nachlesen.¹⁴

Es gibt eine Vielzahl von Klavierrollen-Typen, die als Quellen für die Interpretationsforschung von ganz unterschiedlicher Relevanz sind. Pianola-Rollen fixieren nur ein diastematisches Gerüst, das von den Spielenden, den Pianolisten, interpretatorisch ausgestaltet werden kann. Dabei gibt es sowohl von Pianist*innen aufgenommene wie auch am Schreibtisch gezeichnete Rollen. Reproduktionssysteme hingegen zielen auf die naturgetreue Wiedergabe des Klavierspiels. Je nach Zielpublikum tun sie dies konstruktions- und herstellungsbedingt in mehr oder weniger vollständiger Weise. Bei diesem Vergleich ziehe ich zwei Rollen des Welte-Mignon-Reproduktionssystems bei, da sich dieses als

13 Antonio Simó am Symposium »Correct but not beautiful«, Wien 23.–25. September 2019, <<https://www.sydney.edu.au/music/our-research/research-events/correct-but-not-beautiful-performance-11.html>> (Abruf: 22. Mai 2020).

14 Einen guten Überblick zu den unterschiedlich zu bewertenden Quellen bietet Jürgen Hocker, *Faszination player piano*, Bergkirchen 2009 und die von Denis Hall verantwortete Homepage des pianola institute: <www.pianola.org> (Abruf: 28. Oktober 2019).

verhältnismässig zuverlässig und vollständig erwiesen hat. Es lohnt sich, diese Quelle etwas genauer in den Blick zu nehmen:

Im Jahr 1904 ließ die in Freiburg im Breisgau ansässige, auf Orchestrien und elektropneumatische Orgeln spezialisierte Firma M. Welte & Söhne ein System mit dem Namen ›Welte-Mignon‹ patentieren, das die Wiedergabe von Klavierspiel in allen seinen Nuancen versprach.¹⁵ Die Interpretation wurde dabei auf einer gelochten Papierrolle kodiert, deren Abspielung durch einen im Instrument eingebauten pneumatischen Mechanismus eine Art ›Livekonzert‹ mit unsichtbarem Spieler ermöglichte. Die Innovation gegenüber älteren Systemen war dabei, dass nicht nur die gespielten Noten auf der Rolle aufgezeichnet waren, sondern auch die Pedalisierung und insbesondere die Dynamik. Diese komplizierte Kodierung bediente zwei sogenannte Nuancierungseinrichtungen, die die Dynamik in je einer Hälfte der Tastatur regulierten und damit eine täuschende Ähnlichkeit mit menschlichem Klavierspiel hervorrufen konnte. Dieses Spiel wurde aufgenommen, wobei das Verfahren insbesondere der Dynamikerfassung als Firmengeheimnis behandelt wurde; da die Verantwortlichen zeit lebens dazu schwiegen und der Firmensitz bei der Bombardierung von Freiburg im Jahr 1944 zerstört wurde, sind hier auch heute noch Fragen offen.

Die Reputation der Klavierrollen schwankte seit ihrer Erfindung. Zuerst überwog die Begeisterung: Die Markteinführung des Systems war ein großer Erfolg. Die Periode zwischen der Jahrhundertwende und dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs kann als die Boom-Periode der Reproduktionsklaviersysteme angesehen werden. In einer Zeit, in der die akustische Aufnahme noch starken Einschränkungen und Qualitätsmängeln unterworfen war, stellten diese Systeme die Avantgarde der musikalischen oder zumindest der pianistischen Reproduktion dar. Hier konnten über zwölf Minuten lange Stücke aufgenommen werden, die Aufnahmesituation war im Gegensatz zur akustischen Methode einigermassen konzertnah, und die Klarheit der Wiedergabe war unvergleichlich. So erstaunt es nicht, dass das gesamte ›Who-is-who‹ der europäischen Pianistik auf Klavierrollen zu finden ist;¹⁶ dass der wirtschaftliche Erfolg der Systeme gute Gagen möglich machte, half dabei ebenso wie das geschickte Management der Firmeninhaber.

15 Zu Geschichte und Technik der Firma Welte siehe Peter Hagmann, *Das Welte-Mignon-Klavier, die Welte-Philharmonie-Orgel und die Anfänge der Reproduktion von Musik*, Bern u. a. 1984, vgl. <<http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/608/>> (Abruf: 13. Mai 2019).

16 Vgl. Gerhard Dangel und Hans-W. Schmitz, *Gesamtkatalog der europäischen Aufnahmen 1904–1932 für das Welte-Mignon Reproduktionspiano*, Stuttgart 2006.

Parallel mit der Verbesserung der Tonaufnahme sank das Renommée der Klavierrollen. Pianisten distanzieren sich teilweise von ihren Rollen-Aufnahmen, und besonders die negative Einschätzung von Harold C. Schonberg wurde für Generationen wirkmächtig.¹⁷ Von verzerrter, mechanischer, unmusikalischer Wiedergabe ist öfters die Rede; wer ein unsachgemäß spielendes Rollensystem schon gehört hat, kann diese Urteile mühelos nachvollziehen.

Neuere quellenkritische Untersuchungen haben gezeigt, dass die Rollen durchaus konsistentes Klavierspiel enthalten,¹⁸ und die Möglichkeiten der Digitalisierung erlauben den direkten Zugriff auf die Rolleninformationen ohne Abhängigkeit von hundertjährigen Pneumatiken. Trotzdem, so scheint es mir zumindest, werden die Klavierrollen stillschweigend in unterschiedlicher Weise als Quellenmaterial herangezogen: als ›authentische‹ Reportage des Künstlerspiels,¹⁹ als statistisch auswertbare Datensammlung,²⁰ als quellenkritisch zu bearbeitende Dokumente²¹ oder als defizitäre Aufnahmeform. Letztere Haltung wird oft informell von ausübenden Musikerinnen und Musiker vertreten, deren Skepsis der Rollenaufnahme gegenüber sich umgekehrt proportional zum Vertrauen in die akustische Aufnahme verhält. Nicht zuletzt soll dieser Aufsatz unter anderem auch dazu dienen, hier eine zusätzliche Möglichkeit aufzuzeigen. Auch hier wähle ich, analog zum ersten Teil, zwei aus unterschiedlichen Gründen problematisch erscheinende Aufnahmen, nämlich Liszts zweite *Legende* mit dem Liszt-Schüler Bernhard Stavenhagen und Frederic Lamonds Einspielung der Sonate op. 111 von Ludwig van Beethoven.

17 Vgl. Kai Köpp, »Das Reproduktionsklavier: Zwischen Musikinstrument und Medium«, in: *Spiel (mit) der Maschine: Musikalische Medienpraxis in der Frühzeit von Phonographie, Selbstspielklavier, Film und Radio*, hg. von Marion Saxer, Bielefeld 2016 (= Musik und Klangkultur 11), S. 157–176; 164–166, <<https://doi.org/10.14361/9783839430361-009>>.

18 Beispielsweise: Manuel Bärtsch, »Welte vs. Audio. Chopins vielbesprochenes Nocturne Fis-Dur op.15/2 im intermedialen Vergleich«, in: *Recording the Soul of Music*, hg. von Christoph Hänggi und Kai Köpp, Seewen 2013, S. 106–131.

19 Vgl. z. B. Neal Peres da Costa, *Off the Record*, Oxford 2012.

20 Vgl. z. B. Thomas Synofzik, »Möglichkeiten computergestützter Interpretationsanalyse am Beispiel von Schumann-Einspielungen«, in: *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, hg. von Heinz von Loesch und Stefan Weinzierl, Mainz 2011 (= Klang und Begriff 4), S. 115–128.

21 Vgl. z. B. Hermann Gottschewski, *Die Interpretation als Kunstwerk*, Laaber 1996.

»Nach persönlicher Erinnerung an Franz Liszt«. Bernhard Stavenhagen spielt die zweite *Legende* von Franz Liszt

Bernhard Stavenhagen (1862–1914), einer der ›Lieblingsschüler‹ von Franz Liszt,²² eine Ehre, die er je nach Autor mit Alfred Reisenauer, Eugen d'Albert, Carl Tausig oder anderen teilte, hat eine Reihe von Aufnahmen für das Welte-Mignon eingespielt. Im Falle seiner Liszt-Aufnahmen gibt es einen Sonderaufdruck auf dem Etikett, auf dem geschrieben steht: »nach persönlicher Erinnerung an Franz Liszt gespielt von B. S.«.²³ Einen solchen Vermerk gibt es im ganzen Welte-Repertoire nur noch bei Alfred Reisenauer. Diese Aufschrift macht natürlich neugierig (und erfüllt damit wohl den Zweck, den die Firma Welte damit anstrebte).

Der Inhalt der so gekennzeichneten Aufnahmen ist auch tatsächlich bemerkenswert. So fügt Reisenauer in seiner Aufnahme der zehnten ungarischen Rhapsodie dem ersten Thema ›ungarische‹ Phrasenabschlüsse hinzu, eine sozusagen nachgewürzte Version. Stavenhagens Aufnahme der zwölften ungarischen Rhapsodie übertrifft dieses Maß an liberalem Textverständnis noch bei weitem, hier bleibt kaum ein Takt unangetastet. Akkorde werden aufgefüllt, Passagen eingeschoben, Teile gestrichen, Kadenzen dafür eingefügt etc.

Stavenhagens Aufnahmen der beiden Legenden befinden sich bezüglich der Texttreue etwa in der Mitte zwischen Reisenauers zusätzlicher Kolorierung und seiner kompositorischen Generalrevision der zwölften *Rhapsodie*, wobei ein deutlicher Unterschied zwischen der ersten und der zweiten *Legende* festzustellen ist. Auffällige Abweichungen in der ersten *Legende* sind zum Beispiel das Fehlen einer der repetierten Figuren in den ersten Takten. Stavenhagen spielt zweimal hintereinander vier statt fünf wiederholte Figuren, oder anders gesagt, er lässt den Auftakt weg. Eine andere Art der Abweichung ist in den Rezitativ-Passagen anzutreffen: Hier spielt Stavenhagen den Orchestereinsatz mit einer Ausnahme konsequent nachschlagend, sodass sich 5/4-Takte bilden. Außerdem geht er hier mit den Temporelationen sehr frei um, wobei große Dehnungen anzutreffen sind, im Gegensatz zu den Passagen, die den Klaviersatz von

22 Hans Rudolf Jung, Art. »Stavenhagen, Bernhard«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/24458>> (Abruf: 28. Oktober 2019).

23 WR 1033, Katalog-Eintrag: <http://www.welte-mignon.de/kat/index.php?design=museum&freitext=stavenhagen&free_search=Suche&free_search_help=Suche,Abbildung>: <<https://www.mmdigest.com/Pictures/Welte/reisenauer.html>> (Abruf: 28. Oktober 2019).

Maurice Ravel vorwegnehmen. Dort fasst er Phrasen mittels großflächiger Accelerandi zusammen.

Weitgehende kompositorische Änderungen sind jedoch der Einspielung der zweiten *Legende* vorbehalten. Eine Liste der auffälligsten Umgestaltungen umfasst Passagen aus dem ganzen Werk:

Takt	Veränderung
5	Fermate auf drei von fünf Schlägen, analog Takt 3
23–29	LH chromatische Passagen statt gebrochener Oktaven, analog Takt 31f.
36–41	Kadenzartige Ausgestaltung
72–77	Erleichterung durch Transkription RH
79–84	fehlt
85–96	ungefähr, Ende der Passage neuerfunden
103–110	LH chromatische Passagen in Oktavdoppelgriffen
113–132	zuerst Tausch der Oktavlagen, dann freie Kadenz unter Verwendung des Antonius-Motivs, endet zumindest mit G-Dur-Arpeggio
139–150	Veränderte Rhythmik
151–153	Kleine Kadenz, sich am Original orientierend
159–160	fehlt
165–167	RH Akkordrepetitionen
168–169	Reminiszenz an <i>La chapelle de Guillaume Tell</i>

Diese Veränderungen durchziehen also die ganze Wiedergabe der Komposition. Nun bleibt aber zu bestimmen, was sie bedeuten. So genau die Klavier-Rollen über das Faktische einer Interpretation Auskunft geben, so wenig sprechen sie über Beweggründe. Was ist Zufall, was eventualvorsätzlich, was bewusster Eingriff? Ein Reproduktionssystem zeichnet alles unterschiedslos auf.

Vor allem aber: Sind das wirklich ›Erinnerungen an Franz Liszt‹, wie das Welte verspricht? Zunächst sind Zweifel angebracht. Viele Veränderungen erscheinen schematisch, und neben ausgesprochen fantasievollen Passagen findet sich kompositorische Dutzendware; insbesondere die eingefügten chromatischen Tonleitern machen einen etwas ›billigen‹ Eindruck. Sollte man sich Franz Liszts eigenes Spiel so vorstellen oder handelt es sich hier nicht vielmehr um eine Version Stavenhagens, die uns hier mit der Aura des Authentischen verkauft werden soll?

Zunächst spricht Einiges für diese zweite Möglichkeit. Bernhard Stavenhagen befand sich, wie auch Alfred Reisenauer, bei dem sich die gleiche Aufschrift auf den Rollen findet, zur Zeit der Aufnahmen nicht in einem Karrierehoch. Er hatte 1901 seine Stelle als Hofkapellmeister, 1904 diejenige des Direktors der Akademie der Tonkunst verlassen müssen und zog sich nach Genf zurück, wo er bis zu seinem Tod eine Klavierklasse leitete. Es kann also angenommen werden, dass in dieser Zeit die Liszt-Referenz für ihn wichtiger als vorher war und Welte konsequenterweise die Aufnahmen entsprechend vermarktete. Zudem wird bei genauere Recherche klar, dass Stavenhagen sich diese Reputation selbst sorgfältig aufgebaut hat: Die überall kolportierte Aussage, er habe Liszts Grabrede gehalten, ist nachweislich falsch.²⁴ Aufgrund dieser Indizien könnte also die Vermutung vertreten werden, dass diese Aufnahmen einem Etikettenschwindel unterliegen.

Aussagekräftig werden diese Aufnahmen erst im Vergleich mit de Geymüllers Notiz, denn darin findet sich die gleiche Veränderung der Takte 104 bis 111. Auch das Akkordtremolo des Schlusses (Takt 166–171) wird von Stavenhagen genauso ausgeführt. Der einzige Unterschied findet sich im vorletzten Takt, hier ist die Skizze de Geymüllers mit der Ausweichung nach G-Dur deutlich wagemutiger, Stavenhagen spielt hier eine weniger chromatische Version, beide Ideen sind allerdings eng verwandt.

Was bedeutet das nun? In einer Aufnahme finden sich immer zufällige, halb-bewusste und klar intentionale Elemente. Es ist meist unmöglich, diese voneinander zu trennen. Die Tatsache aber, dass Stavenhagen und Breitner die genau gleichen Varianten in zwei verschiedenen Medien belegen, obwohl zwischen ihnen, soweit in Erfahrung zu bringen war, keine Filiation besteht, gibt zu denken. Daraus folgt, dass diesen ›Correctures‹ eine kompositorische Konsistenz zukommt, die über den Einzelfall und momentane Inspiration hinausging. Die Aufnahme und die Skizze autorisieren sich also bis zu einem gewissen Grad gegenseitig; das eine ohne das andere Material bleibt defizitär. Dies öffnet nun aber den Weg für eine genauere Bewertung der anderen Liszt-Aufnahmen von Stavenhagen, insbesondere der zwölften Rhapsodie, bei der ›kein Stein auf dem anderen‹ bleibt. Sicher stammt hier einiges vom Pianisten selbst, aber es kann keineswegs ausgeschlossen werden, dass er sich konkreter Liszt'scher Varianten bediente. Ebenfalls kann man nicht darauf vertrauen, dass die eher banalen Eingriffe von Stavenhagen, die interessanten von Liszt stammen. Auch bei de Geymüllers Varianten handelt es sich großteils nur um chromatische Tonleitern.

24 Vgl. Gerhard Kohlweyer, *Agnes Stavenhagen: Weimarer Primadonna zwischen Johannes Brahms und Richard Strauss*, Weimar 2007, S. 85.

Man könnte also aufgrund der Wechselwirkung zwischen der anrühigen Aufnahme und der hanebüchenen Skizze Gründe für eine Ausgabe dieser *Legende* ›nach Stavenhagens Spiel‹ finden; es ist durchaus wahrscheinlich, dass sich in Stavenhagens Spiel die Praxis von Liszt dauernden Textänderungen und seines eigenen improvisatorischen Ansatzes spiegelt; dabei entstehen Varianten, die unter Umständen in kompositorischer Hinsicht interessanter sein können als das Original; man vergleiche zum Beispiel die etwas biedere Passage Takt 114 bis 138 mit Stavenhagens ausladender Kadenz.²⁵

Breitners Überlieferung und Stavenhagens Aufnahme stützen sich also gegenseitig. Wie sieht das nun mit Emil Gerbers Annotationen aus?

Frederic Lamonds Interpretation von Beethovens *Sonate op. 111*

Beethoven als Prüfstein für die eigene analytische These – diese musikwissenschaftliche Denkfigur ist auch in der Interpretationsforschung verbreitet.²⁶ An Beethoven scheint nach wie vor kein Vorbeikommen zu sein, auch nicht für den Autor dieses Beitrags. Allerdings scheint es mir, dass zu diesem Thema vor allem große Vergleichsstudien vorliegen und Untersuchungen, die sich allein auf Klavierrollen stützen, deutlich weniger häufig sind, als man annehmen würde,²⁷ obwohl die meisten Klavierrollen-Produzenten die Aufnahme des Klavier-Gesamtwerks anstrebten und auch oft fast erreichten.

Es ist nicht offensichtlich, woran das liegt, jedenfalls nicht an der Kompetenz der Interpret*innen, und auch nicht an der Reichhaltigkeit der Aufnahmen. Als Beispiel sei hier die Wiedergabe der *Sonate c-moll op. 111* von Frederic Lamond angeführt. Frederic Lamond gehört zu den wichtigen Beethoven-Interpreten seiner Zeit. Lamond, Schüler von Hans von Bülow und Franz Liszt, wird in Walter Niemanns Buch *Meister des Klaviers* von 1919 zusammen mit Eugen d'Albert und Conrad Ansoerge im Eröffnungskapitel »Die grossen Beethovenspieler« behandelt.²⁸

25 <https://youtu.be/CMfFIV0cfwA?t=264>, 4:29–5:40 (Abruf: 29. Januar 2020).

26 Z. B. Lars E. Laubhold, *Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Symphonie auf Tonträger*, München 2014, oder Heinz von Loesch und Fabian Brinkmann, »Das Tempo in Beethovens *Appassionata* von Frederic Lamond (1927) bis Andras Schiff (2006)«, in: *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, hg. von Heinz von Loesch und Stefan Weinzierl, Mainz 2011 (= Klang und Begriff 4), S. 83–100.

27 Mit Ausnahme der für mich über weite Teile schwer nachvollziehbaren Dissertation von Ursula Winkels (*Ludwig van Beethovens Mondschein-Sonate auf Welte-Mignon-Künstlerrollen unter dem Aspekt des Tempos und der Dynamik*, Bern 2002).

28 Niemann, *Meister des Klaviers* (wie Anm. 9), S. 17–22, insb. 19ff.

Seine Interpretation von op. 111 ist voller unerwarteter, dem interpretatorischen Mainstream in fesselnder Weise widersprechender Merkmale. Insgesamt sind die außerordentlich differenzierte Tempogestaltung, der formal bedingte Einsatz horizontaler Verschiebungen des Klaviersatzes und die Vielzahl unterschiedlicher Rubatoformen im Dienste der Strukturklärung von Bedeutung. Aus der sich aufdrängenden Detailfülle seien nur einige wenige Stellen hier angeführt: Lamond verlangsamt in der Introduction die Akkordkette (Takt 6–10) bei gleichzeitigem Diminuendo, die *sfp* in Takt 11 hingegen spielt er so früh, dass die Achtel in der linken Hand einen Anschein eines lombardischen Rhythmus erhalten. Die Scheinfuge, mit der die Durchführung beginnt, erhält durch das zurückgehaltene Tempo und die getrennte Artikulation einen trockenen, lehrbuchhaften Anflug, der mich an die Fuge in der neun Jahre vor der Einspielung dieser Aufnahme uraufgeführten Symphonischen Dichtung *Also sprach Zarathustra* von Richard Strauss erinnert; die Überschrift dieser Stelle lautet bei Strauss: »Von der Wissenschaft«. ²⁹ Schließlich möchte ich auf den Anfang des zweiten Satzes hinweisen: Lamond dehnt im Thema die beiden ersten Auftaktseufzer derart, dass die ersten zwei Takte binär aufgefasst werden können. Dabei bricht er die Akkorde in vielfältiger Weise; gleichzeitig gegriffene Akkorde bleiben die Ausnahme. Die Abweichungen von einer aktuellen Interpretation sind in der zweiten Variation noch deutlicher: Hier dissoziiert er jeweils die letzten Sechzehntel der Dreiergruppen in beiden Händen, sodass vier Sechzehntel gehört werden. Zwischendurch gibt es ›korrekte‹ Passagen, die mit einem *accelerando* verbunden sind, aber die dissoziierte Form überwiegt.

Es ist hier nicht der Ort, diese Phänomene genau darzustellen und in einen interpretationsgeschichtlichen und analytischen Zusammenhang zu bringen. ³⁰ Ich möchte hier auf ein anderes Problem hinweisen, das bei der praktischen Arbeit mit Beethoven-Rollen auftritt. Kurz gesagt: Beethoven auf Klavierrollen ist interessant, aber in der Regel ausgesprochen mühsam anzuhören. Der Eindruck der Steifheit und der Willkür ist nur mit einer großen Abstraktionsleistung zu überwinden. Dies bestätigen auch Kenner wie der langjährige Kurator des Nachlasses von Edwin Welte am Freiburger Augustinermuseum, Gerhard Dangel, anlässlich einer diesbezüglichen Abspielsession. Ebenfalls auffällig ist, dass die Methode des ›embodiment‹, ³¹ das heißt des Erkenntnisgewinns durch

29 Siehe dort T. 201ff.

30 Siehe dazu: Manuel Bärtsch, *Klavierspiel um 1905 im Spiegel des Welte-Mignon-Systems*, Inauguraldissertation an der phil.-hist. Fakultät der Universität Bern 2020 (Druck i. Vorb.).

31 Siehe dazu Kai Köpp, »Musikalisches Geschichtsbewusstsein um 1900 – Ansätze zu einer historischen Interpretationsforschung«, in: *Gemessene Interpretation*.

möglichst exaktes Nachspielen, die bei Chopin, Liszt, Schumann und anderen auf sehr natürlichem Weg zum Verständnis der Rollenaufnahmen führen kann, bei Beethoven auf Widerstände stößt. Einfach gesagt: Kaum jemand will so spielen.

Es scheint also etwas zu fehlen. Nun sind Reproduktionsklaviere zwar imstande, Timing und bis zu einem gewissen Grad die dynamische Nuancierung wiederzugeben; allerdings ist diese Wiedergabe bezüglich mehrerer Dimensionen eingeschränkt. So gibt es zum Beispiel eine zeitliche Minimalauflösung, die aus technischen Gründen nicht unterschritten werden kann. Ebenfalls gibt es nur zwei Nuancierungseinrichtungen, die jeweils eine Tastaturhälfte bedienen; innerhalb einer solchen Hälfte ist bei gleichzeitigem Anschlag nur eine uniforme Lautstärke möglich. Schließlich ist das Pedal nur mit einem on/off-Befehl kodiert, was die Wiedergabe von Halbpedal-Passagen unmöglich macht. Diese Vereinfachungen sind in der analytischen Arbeit meist nicht gravierend. Beim Anhören jedoch verhindern sie insbesondere bei Musik, deren Klaviersatz wie bei Beethoven auf die aktive klangliche Ausgestaltung angewiesen ist und nicht ›an sich‹ klingt, für professionelle Pianist*innen durch das Fehlen der feineren Nuancen die körperliche und emotionale Identifikation. Ein Reproduktionsklavier gibt eben nicht den Klang einer Interpretation, sondern nur sein vereinfachtes Abbild wieder; was so vollständig anmutete, erhält bei näherer Betrachtung besonders im Falle der Beethoven-Rollen einen lückenhaften Charakter.

Hier kommt nun der Anonymus von Thun ins Spiel. Emil Gerber hat offensichtlich Lamond zweimal mit dieser Sonate gehört, 1913 in Paris und am 30. November 1921. Und richtig: bei den angesprochenen Stellen finden sich Bemerkungen, die mit Lamonds dokumentiertem Klavierspiel in bemerkenswerter Weise interagieren:

Takte	Lamond	Gerber
Erster Satz		
6–10	starke Verlangsamung, Zweiund-dreißigstel tendieren zur Triolisierung	»geheimnisvoll (ganze Akkordfolge)«
11	<i>sfz</i> werden stark vorgezogen	»innere Erregung«
72–82	Langsam, trocken, prononcierte Themeneinsätze	»plötzliche Zweifel, geheimnisvoll dunkel, gedeckt!«
Zweiter Satz		
1–16	emphatisch gedehnte Auftakte, Arpeggien bei harmonisch ausdrucksvollen Wendungen, grosse Rubati	»Ruhige Erhabenheit. Milde«
17–32	Dissoziation der Hände, ›Vier-Sechzehntel-Variante«	»bewegteres Empfinden« Tenute beim nachschlagenden Basssechzehntel

Dies sind nur einige wenige Beispiele, es ließen sich aus beiden Sätzen zahllose ähnliche Stellen zitieren. Dieser Vergleich zeigt, dass der selbstbezüglichen Rollenauswertung einiges Entscheidende fehlt. Dies liegt einerseits an den Grenzen der Wiedergabe: Geheimnisvoll kann das Welte aus dynamischen Gründen einfach nicht spielen. Andererseits fehlt die suggestive Präsenz der*s Interpret*in, an der die ›innere Erregung‹ ablesbar wäre. Tatsächlich erweist es sich, dass ein solcher emotionaler Schlüssel notwendig ist, um den Sinn der gemessenen Interpretationsmerkmale zu verstehen und allenfalls mittels ›embodiment‹ nachvollziehen zu können. Auch der Beginn des zweiten Satzes macht plötzlich Sinn, wenn er zwar mit allen Lamond'schen Interpretationsmerkmalen, aber mit dem Affekt der »ruhigen Erhabenheit« ausgeführt wird. Danach wirkt das ›bewegtere Empfinden‹ in der ersten Variation durchaus logisch und das Mittel der Dissoziation der Hände nicht mehr erratisch, sondern angemessen.

Fazit

Es zeigt sich also, dass Quellen, die für sich genommen kaum Konsistenz beanspruchen können, durch den Vergleich mit medial andersartigen, aber gleichfalls

problematischen Quellen an Bedeutung gewinnen können. In diesem Fall sind die Reproduktionsrollen imstande, die schriftlichen Interpretationsskizzen, deren unklare Autorschaft und Autorisierung eine unabhängige Auswertung erschweren, zu beglaubigen, und im Gegenzug liefern diese den klingenden Interpretationsdokumenten Konsistenz und Bedeutung, die über den empirischen Aufnahmevorgang hinausweist.

Aus diesen Überlegungen folgen zwei Konsequenzen: Schriftliche Interpretationsskizzen können eine sehr informelle Anmutung haben, ihre Bedeutung ist ihnen in aller Regel nicht auf den ersten Blick anzusehen. Bibliotheken, private Sammler und Forschungseinrichtungen sollten auf diesen Quellentyp sensibilisiert werden. Es ist ein reiner Glücksfall, dass Emil Gerbers Notizen nicht entsorgt oder ausradiert wurden.

Andererseits können klingende Interpretationsdokumente wie die Rollen der Reproduktionsklaviersysteme mit Gewinn unter dem Aspekt ihrer Lücken- und Skizzenhaftigkeit betrachtet werden, statt am Paradigma des ›Opus perfectum et absolutum‹ der Interpretationsforschung festzuhalten. Möglicherweise können in dieser verhältnismässig jungen Disziplin einzelne Methoden der altherwürdigen Skizzenforschung auf klingende Dokumente angewandt werden.

Schließlich erscheint, als Folge der Skizzenhaftigkeit des Quellenmaterials, mit denen die Interpretationsforschung auch am Beginn des 20. Jahrhunderts konfrontiert ist, die Methode des intermedialen Quellenvergleichs vielversprechend. Die Dokumentation einer Interpretation besteht demnach nicht nur aus einer Aufnahme, sondern aus einem Fächer verschiedenster, oft auch informeller, fragmentarischer und skizzenhafter Quellen, aus denen in günstigen Fällen auf die Interpretation selbst wie auf eine historische Regiearbeit zurückgeschlossen werden kann. Auch hier, so scheint es mir, stehen wir noch am Anfang einer vielversprechenden Entwicklung.

Martin Loeser

»In effigie«. Skizze, Improvisation und Ausarbeitung bei Carl Loewe

Die Arbeitsweise Carl Loewes als Komponist, d. h. seine Vorgehensweise hinsichtlich Konzeption, Skizzierung und Ausarbeitung seiner Werke, hat bislang in der musikwissenschaftlichen Forschung keinerlei dezidiertes Interesse gefunden. Eine Erklärung hierfür dürfte in der ambivalenten Bewertung von Loewes Œuvre liegen, die schon zu Lebzeiten eine zweigeteilte war: Während die Balladen und Oratorien vielfach gefeiert wurden,¹ fanden seine Instrumentalwerke – wohl mit Ausnahme seiner fünf Klaviersonaten – nur wenig Verbreitung. Namentlich prestigeträchtige Gattungen – zwei Klavierkonzerte und zwei Sinfonien – blieben sogar bis in die jüngere Gegenwart ungedruckt² oder riefen in der Forschung ein durchwachsendes Echo hervor: Im Hinblick auf Loewes Klaviersonaten resümiert Gerhard Allroggen etwa, dass diese »gut zu spielen und zu hören« seien, aber eben auch, dass es zu »peinlich banalen Stellen« komme und »keine von Loewes Sonaten an die großen Sonaten ihrer Zeit heran[reiche]«. ³ Und ganz ähnlich bemerkt Michael Kube zu Loewes Streichquartetten, deren Sätze seien bezüglich der Formgestaltung und ihres Ausdrucks zwar »weitgehend tradierten Modellen verpflichtet«, ⁴ doch letztlich unterschieden sich die einzelnen Streichquartette

-
- 1 Vgl. Günther Massenkeil, *Oratorium und Passion*, Teil 2, Laaber 1999 (= Handbuch der musikalischen Gattungen 10,2), S. 129f. sowie Johannes Behr, »Loewe, Carl: Die Zerstörung von Jerusalem«, in: *Oratorienführer*, hg. von Silke Leopold und Ullrich Scheideler, Stuttgart, Weimar, Kassel 2000, S. 427f.
 - 2 Vgl. Michael Kube, »Carl Loewes Streichquartette«, in: *Carl Loewe 1796–1869. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich seines 200. Geburtstages vom 26. bis 28. September 1996 im Händel-Haus Halle*, hg. vom Händel-Haus Halle durch Konstanze Musketa unter Mitarbeit von Götz Traxdorf, Halle an der Saale 1997 (= Schriften des Händel-Hauses in Halle 13), S. 226–257, hier: S. 226–228. Die Sinfonien und Konzerte erscheinen seit 2017 sukzessive im Florian Noetzel Verlag als Erstveröffentlichungen im Rahmen einer mittlerweile sechsbändigen *Carl Loewe Edition*.
 - 3 Gerhard Allroggen, »Carl Loewes Klaviersonaten«, in: *Carl Loewe 1796–1869. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich seines 200. Geburtstages vom 26. bis 28. September 1996 im Händel-Haus Halle*, hg. vom Händel-Haus Halle durch Konstanze Musketa unter Mitarbeit von Götz Traxdorf, Halle an der Saale 1997 (= Schriften des Händel-Hauses in Halle 13), S. 198–213, hier: S. 211.
 - 4 Kube, »Carl Loewes Streichquartette« (wie Anm. 2), S. 253.

»bei allem handwerklichen Können«⁵ deutlich hinsichtlich ihrer Qualität, auch wenn man diese Werke »nicht allein nach ihrer gattungsgeschichtlichen Bedeutung, sondern auch nach ihrer Funktion im Musikleben einer von den Kulturzentren Europas weit entfernten Stadt zu beurteilen [habe].«⁶

Aus Sicht einer bis in die 1990er Jahre vor allem kompositionsgeschichtlich ausgerichteten Musikforschung erschien mit der Instrumentalmusik gerade derjenige Teil von Loewes Œuvre als unbedeutend, der im Falle anderer Komponisten wie Ludwig van Beethoven oder Johannes Brahms als innovativ und ästhetisch besonders prestigeträchtig galt und der zu einer Auseinandersetzung mit der Arbeitsweise des Komponisten hätte anreizen können. Nicht einmal der ›Balladenkomponist‹ Loewe fand ungeteilte Anerkennung. So charakterisiert etwa Oscar Bie in seiner 1926 erschienenen Liedgeschichte Loewes Balladen als fabrikmäßig und – wohl in Anlehnung an ein Verdikt von Brahms – als mit »Mache« und »Geschicklichkeit« geschrieben.⁷

Immerhin, so könnte man festhalten, liegt in dem Vorwurf des Fabrikmäßigen auch der Hinweis auf eine mögliche Ökonomie des Schreibens. Wie also ging Loewe bei seiner kompositorischen Arbeit vor? Welche Arbeitsweisen waren relevant für den kreativen Prozess seines Komponierens und warum?

Um zu verdeutlichen, vor welchem Erwartungshorizont und auf welcher Lehrbasis Loewe agierte, ist es sinnvoll, zunächst knapp einige zeitgenössische Vorstellungen vom Komponieren zu skizzieren. In einem zweiten Schritt kann dann Loewes eigenes Vorgehen näher in den Blick genommen werden. Dabei rückt im Zusammenhang mit dem Schreibprozess auch der Aspekt der Improvisation in das Blickfeld, da diese zu seinem Alltag sowohl als Organist der Stettiner Jacobi-Kirche als auch zu seinem künstlerischen Habitus auf dem Konzertpodium gehörte.⁸ Insbesondere die Tatsache, dass Loewe manche seiner Balladen nach bzw. auf Grundlage einer zuvor ausgeführten öffentlichen Improvisation aufschrieb bzw. fertigkomponierte, wirft die Frage nach dem Stellenwert

5 Ebd., S. 254.

6 Ebd.

7 Oscar Bie, *Das deutsche Lied*, Berlin 1926, S. 191f. Siehe dazu ebenfalls Matthias Walz, »Kompositionsproblem Ballade – Formstrategien Loewes«, in: *Carl Loewe 1796–1869. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich seines 200. Geburtstages vom 26. bis 28. September 1996 im Händel-Haus Halle*, hg. vom Händel-Haus Halle durch Konstanze Musketa unter Mitarbeit von Götz Traxdorf, Halle an der Saale 1997 (= Schriften des Händel-Hauses in Halle 13), S. 138–153, insb. S. 138.

8 Vgl. Dana Gooley, *Fantasies of Improvisation. Free playing in 19th century music*, New York 2018, S. 116–153.

des Improvisierens für seine kompositorische Arbeit auf. Mit Blick auf das späte 18. und frühe 19. Jahrhundert insgesamt haben bereits Werner Braun und Thomas Seedorf betont, wie sehr das Improvisieren am Klavier als Teil des Kompositionsprozesses verstanden worden sei.⁹ Namentlich Komponisten wie Joseph Haydn, Wolfgang Amadé Mozart oder Felix Mendelssohn Bartholdy hätten mit Hilfe der Klavierimprovisation »sich in die nöthige künstlerische Begeisterung« für die Komposition versetzt.¹⁰ Welche Bedeutung wäre daher der Improvisation für das Komponieren Loewes beizumessen? Lassen sich Improvisationen als Skizzen für später fixierte Kompositionen verstehen? Inwiefern womöglich gerade die Balladen Loewes Bezüge zur Improvisation aufweisen, soll daher in einem dritten Schritt erörtert werden.

1. Vom Einfall zum Werk? Bilder vom Komponieren und Lehempfehlungen

Namentlich im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, als sich die Einstellung gegenüber dem Komponieren von einem Handwerk in Richtung einer musikalischen Tonkunst entscheidend zu verändern begann, gab es zu diesem kreativen Feld vielfältige Vorstellungen. Wohl mitprägend für die öffentliche Wahrnehmung dürfte das bekannte Beethoven-Bild von Joseph Karl Stieler aus dem Frühjahr 1820 gewesen sein. Stielers Porträt, für das der Komponist viermal Modell saß, unternimmt zugleich eine Idealisierung und Romantisierung des Gegenstands.¹¹

Stieler verortet den Komponisten inmitten der Natur und eben nicht in einer prosaischen Komponierstube. Die Augen wirken konzentriert, sind offen und leicht nach oben gerichtet in Erwartung göttlich-poetischer

9 Vgl. Werner Braun, »Komponieren am Klavier«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 23 (1966), S. 125–143 sowie Thomas Seedorf, Art. »Improvisation, 18. und 19. Jahrhundert, Improvisation und Komposition«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1996, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46399>> (Abruf: 23. Januar 2020).

10 So überliefert bei Gustav Schilling (Hg.), *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst*, Bd. 3, Stuttgart 1840, S. 692, hier zitiert nach Seedorf, »Improvisation« (wie Anm. 9).

11 Siehe hierzu grundlegend die Bildbeschreibung im Digitalen Archiv des Beethoven-Haus Bonn, in dessen Besitz sich Stielers Beethoven-Porträt befindet: <https://da.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=15164&template=dokseite_digitales_archiv_de&_eid=1506&_ug=Halbfigur&_mid=Bilder%20und%20Objekte&_eid=1506&_dokid=i537&_eid=1506&_seite=1> (Abruf: 17. September 2019).



Abb. 1: Beethoven (1820). Porträt von Joseph Karl Stieler

Inspiration – schließlich schreibt Beethoven gerade an seiner *Missa solemnis* und kann für dieses Opus magnum wahrlich jede Hilfe gebrauchen. Dennoch komponiert er scheinbar mühelos, das Notenheft locker in der linken Hand haltend. Die göttliche Inspiration fließt ihm direkt zu. Das Ergebnis, könnte man mutmaßen, ist eine fehlerfreie und gut lesbare Reinschrift.

Insgesamt wird Beethoven hier als romantisches Genie inszeniert, das im Einklang mit der Schöpfung und gespeist von göttlicher Inspiration mühelos in der Lage ist, musikalische Meisterwerke zu erschaffen. Damit verbunden war in den Augen der Öffentlichkeit zugleich ein Heroenstatus, der den erfolgreichen Komponisten außerhalb der eng gesetzten Regeln der bürgerlichen Gesellschaft situierte.¹² Unter welchen Mühen und um welchen Preis ein derartiges kompositorisches Resultat erreicht wurde, geht aus Stielers Bild allerdings nicht hervor. Denn die Musikkonsumenten des 19. Jahrhunderts interessierte vor allem das Werk als Endergebnis und weniger der Weg dorthin. Letzterer galt

12 Vgl. etwa Elisabeth Eleonore Bauer, *Wie Beethoven auf den Sockel kam: die Entstehung eines musikalischen Mythos*, Stuttgart 1992, insbesondere das Kapitel »Beethoven als Nationalheld«, S. 173ff.

manchen Komponisten gar als intime Sache. Nicht umsonst vernichteten Komponisten wie Johannes Brahms oder Gustav Mahler weitestgehend ihre Skizzen und Jugendwerke; andere, wie Anton Bruckner, erklärten manche Studienwerke für nichtig.¹³ Letztlich verweist eine derartige Sachlage auf die mit dem Komponieren verbundenen Mühen und die aus Sicht der Komponisten nicht immer zufriedenstellenden Ergebnisse.

Im Unterschied zu den idealisierten Vorstellungen der Öffentlichkeit zeichnen die Kompositionslehren des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts ein ungleich nüchterneres Bild. In ihnen lassen sich Ansätze einer Systematisierung des Schreibprozesses erkennen. So betrachtete etwa Heinrich Christoph Koch in seinem dreibändigen, in den Jahren 1782 bis 1793 veröffentlichten *Versuch einer Anleitung zur Composition* als Grundidee des Komponierens die Erregung schöner Empfindungen durch Musik. In Anlehnung an Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* etablierte Koch für den Kompositionsprozess drei Kategorien: Anlage, Ausführung und Ausarbeitung. Dies verweist offensichtlich auf ganz unterschiedliche Stadien im Ideen-, Konzeptions-, und Schreibprozess und auf das damit verbundene planvolle Arbeiten. Unter »Anlage« fasste Koch die thematisch-melodische Substanz, die Hauptgedanken einer Komposition, die dann – in der Regel geleitet nach mustergültigen Gestaltungs- und Formabläufen anderer Meister – weiter »ausgeführt« werden sollten.¹⁴

Neben der wirkmächtigen Kompositionslehre Kochs ist im Hinblick auf die Arbeitsweise Carl Loewes besonders die umfangreiche und mehrfach erweiterte *Lehre von der musikalischen Komposition* von Adolph Bernhard Marx interessant: Loewe und Marx waren persönlich miteinander bekannt, standen sich fachlich nahe und eine Zeitlang miteinander in regelmäßigem Austausch. Loewe hatte Marx während seiner Studienjahre in Halle an der Saale kennengelernt, wo

13 Vgl. beispielsweise Peter Benary, Art. »Skizze – Entwurf – Fragment, Skizze«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46058>> (Abruf: 15. Januar 2020).

14 Vgl. Peter Cahn, Art. »Komposition, Aspekte der Kompositionsgeschichte von ca. 1600 bis ca. 1950, Die Formenlehre im 18. und 19. Jahrhundert, Heinrich Christoph Kochs Kompositionslehre«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., veröffentlicht November 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/53379>> (Abruf: 23. Januar 2020), sowie Hans-Joachim Hinrichsen, Art. »Koch, Heinrich Christoph. Würdigung«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/52622>> (Abruf: 15. Januar 2020).

er zwischen 1817 und 1820 in einem von Marx geleiteten Quartettzirkel mitwirkte. In dieser Zeit komponierte er erste Balladen und Klavierwerke, für die sich Marx in der Folge als Musikkritiker einsetzte. Gemeinsam mit Carl Friedrich Zelter und dem vormals in Halle, dann in Stettin tätigen Schulinspektor Ernst Bernhardt engagierte sich Marx ebenfalls für Loewes Bestallung als Organist der St. Jacobi-Kirche in Stettin; eine Stelle, die er am 18. November 1820 antrat.¹⁵

Im Vergleich zu Koch stellt Marx den Kompositionsprozess weitaus ungestümer – und zugleich idealisierter – dar. In Band 1 heißt es hierzu 1841 programmatisch:

Was man sich nun vorgestellt oder eronnen hat, das muss dann *rasch, entschieden, wo möglich in Einem Zuge* schriftlich abgefasst werden, ohne Zaudern, selbst wenn sich während der Abfassung Zweifel geltend machen wollten. Ist aber dieser erste Entwurf geschlossen, dann kommt die Arbeit der Prüfung nach allen Seiten, nach allen eben geltenden Vorschriften, erst ohne, dann mit Hülfe des Instruments. Diese Prüfung muss von der Idee und Anlage des Ganzen beginnen und mit Ausdauer und Schärfe bis in die einzelnen Bestandtheile dringen. *Scharf und klar und frei ersinnen, rasch und kühn entwerfen, gewissenhaft, eigensinnig prüfen*, – das sind die drei nacheinander eintretenden Pflichten des Künstlers.¹⁶

Marx gibt also deutliche Arbeits- und Schreibempfehlungen. Inspiration spielt eine Rolle, aber nicht unbedingt im Sinne göttlicher Eingebung, sondern der ersinnende Künstler steht im Mittelpunkt und wird sowohl als kreativer wie auch als reflektierter, technisch versierter und regelkundiger Akteur in die Pflicht genommen. Insbesondere in der Forderung des freien Ersinnens bzw. des raschen und kühnen Entwerfens könnte man bereits eine große Nähe zur Improvisation sehen. Zugleich klingen mit den Attributen »scharf«, »klar«, »frei« und »kühn« aber auch Zuschreibungen an, die bis heute vielfach die Selbst- und Fremdzuschreibungen von Künstlern als gleichermaßen kritische wie unabhängige Intellektuelle mitprägen. Wie lässt sich nun Loewe in diesem Feld verorten?

15 Vgl. Peter Tenhaef, Art. »Loewe, Carl. Biographie«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14650>> (Abruf: 15. Januar 2020).

16 Adolph Bernhard Marx, *Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 1, 2. verbesserte Auflage, Leipzig 1841, S. 16f.

2. Zu Loewes Arbeitsweise

Üblicherweise komponierte man, wie Ulrich Konrad sogar für Wolfgang Amadé Mozart nachgewiesen hat, im 18. und 19. Jahrhundert am Klavier.¹⁷ Diese Feststellung dürfte ebenfalls für Loewe gelten, auch wenn die sogenannte *Selbstbiographie*,¹⁸ die auf den von Carl Hermann Bitter herausgegebenen »Aufzeichnungen des Componisten und seiner Tochter Helene«¹⁹ basiert, zumindest teilweise ein idealisiertes Bild entwirft. Dies dürfte insbesondere für die Darstellung der Studienzeit als auch für Loewes Haltung gegenüber seinen eigenen Werken gelten. So seien ihm die Kompositionen aus seiner Hallenser Studienzeit bei Türk »alle verloren gegangen«, da er diese »guten Freunden als Andenken geschenkt [habe].«²⁰ Zudem heißt es mit Blick auf die kompositorische Ausarbeitung (zumindest der Jugendwerke):

Ich habe nie das Aendern an meinen Arbeiten geliebt. Manches blieb in ihnen zu wünschen übrig, doch wie einmal das Manuscript lautete, so musste es bleiben, ich war nie im Stande auch nur eine Note zu ändern.²¹

Eine solche Feststellung ist allerdings schon aufgrund weiterer Auskünfte Loewes in Zweifel zu ziehen und erscheint umso fragwürdiger bei näherer Betrachtung seiner Arbeitsweise. So teilt Loewe zum Kompositionsprozess seiner frühen und berühmten Balladen *Edward* und *Der Erlkönig* mit:

Ich arbeitete gewöhnlich spät Abends daran und wenn ich die einzelnen Theile fertig aufgeschrieben hatte, spielte ich sie auf meinem kleinen Spinet [sic] durch, sang auch wohl die Gesangsstimme dazu.²²

Mit spätabends bzw. nachts wird hier erstens ein Zeitpunkt benannt, der gut zum romantisch-unheimlichen Sujet der beiden Balladen passt. Zweitens wird aber auch deutlich, dass Loewe durchaus im Sinne der von Marx propagierten Arbeitsweise vorgeht, indem er zunächst einzelne Teile aufschrieb und diese in der Folge am Instrument überprüfte. Schon weil ihm aufgrund seiner

17 Vgl. Ulrich Konrad, *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*, Göttingen 1992 (= Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, Dritte Folge; 201), S. 54ff.

18 *Dr. Carl Loewe's Selbstbiographie*, hg. von Carl Hermann Bitter, Berlin 1870.

19 Heinrich Bulthaupt, *Carl Loewe. Deutschlands Balladenkomponist*, Berlin 1898, Vorwort, unpaginiert.

20 Bitter (Hg.), *Selbstbiographie* (wie Anm. 18), S. 40.

21 Ebd., S. 42.

22 Ebd., S. 66.

zahlreichen Unterrichtsverpflichtungen mit Ausnahme der Sommermonate nur wenige Stunden zum Komponieren verblieben,²³ war er zu einer möglichst effizienten Arbeitsweise gezwungen.

Das Bedürfnis nach Effizienz spiegeln die von Loewe erhaltenen Arbeitsmaterialien wider. In manchen Fällen fertigte er separate Skizzen an, vor allem aber führte er über einen längeren Zeitraum Skizzenbücher, die es ihm auch im Rahmen seiner zahlreichen Konzertreisen ermöglichten, Ideen festzuhalten und näher auszuarbeiten. Zugleich verweist ihr Inhalt darauf, dass Loewe eben doch an seinen Werken nuanciert und in mehreren Stadien gearbeitet haben dürfte. Über zwei umfangreiche Skizzenbücher aus dem Familiennachlass, deren Verbleib heute unklar aufgrund möglicher Kriegsverluste und der Zersplitterung des Loewe-Nachlasses auf polnische und deutsche Bibliotheken und Archive ist,²⁴ hat sich Max Runze 1899 im Zusammenhang der ersten Gesamtausgabe von Loewes Liedern und Balladen geäußert:

Die erwähnten beiden Studienhefte in Foliogrösse verdienen für den Loewe-Forscher in vielfacher Hinsicht grösste Beachtung. Das ältere, braun, in länglichem Hochformat (A) enthält zahlreiche erste Entwürfe und teilweise vollendet ausgearbeitete Werke aus den Jahren 1836 bis 1842, letzteres Jahr noch grossenteils umfassend, im Ganzen 134 engbeschriebene Seiten. Schon hier finden sich zahlreiche Spuren bisher unbekannter und bisher nicht ermittelnder Gesänge. Dasselbe ist in noch grösserer Masse [sic] der Fall bei dem zweiten, grauen, mehr in Quartformat gehaltenen Studienheft (B); die Skizzen und Entwürfe fallen in die Jahre 1847 bis vielleicht 1856, im Ganzen 166 Seiten umfassend!²⁵

23 Vgl. ebd., S. 101f.

24 Teile des Nachlasses befinden sich gegenwärtig in der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Nachlass C. Loewe sowie in der Biblioteka Jagiellonska in Kraków; vgl. hierzu <<http://kalliope-verbund.info/DE-611-BF-10110>> (Abruf: 13. Januar 2020). Diese Bestände konnten im Rahmen dieses Beitrags nicht eingesehen werden. Einzelne Kompositionsskizzen besitzt zudem das Archiv des Händel-Hauses in Halle. Vgl. hierzu *Carl Loewe 1796–1869. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich seines 200. Geburtstages vom 26. bis 28. September 1996 im Händel-Haus Halle*, hg. vom Händel-Haus Halle durch Konstanze Musketa unter Mitarbeit von Götz Traxdorf, Halle an der Saale 1997 (= Schriften des Händel-Hauses in Halle 13), Anhang, S. 501ff. Reinhold Dusella vermerkt zudem, etliche Handschriften Loewes seien während des Zweiten Weltkrieges im Zuge von Auslagerungen vernichtet worden oder verloren gegangen; vgl. Reinhold Dusella, *Die Oratorien Carl Loewes*, Bonn 1991 (= Deutsche Musik im Osten 1), S. 31f.

25 Max Runze, »Vorwort«, in: *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme*, Bd. 2, im Auftrage der Loeweschen Familie hg. von dems., Leipzig, Brüssel, London, New York 1899, S. III.

Loewe führte seine Studienhefte demzufolge über mehrere Jahre und hielt darin sowohl »erste Entwürfe« und »Skizzen« fest als auch »teilweise vollendet ausgearbeitete Werke«. Gerade letztere deuten darauf hin, wie sehr Loewe die Hefte vor allem als mobiles Speichermedium genutzt haben dürfte, um so auch jenseits des heimischen Schreibtischs – etwa während seiner Reisen – wichtige (musikalische) Gedanken festzuhalten, ohne Unterschied im Hinblick auf den Grad der Ausarbeitung. Erstaunlich ist nicht zuletzt Runzes Befund – und dies verweist auf die beträchtliche Relevanz von Skizzen als musikhistorische Quelle im Hinblick auf die Erfassung der Genese und Systematik von Kompositionsprozessen –, ein Großteil der skizzierten Gesänge in Heft B sei zum damaligen Zeitpunkt »unbekannt« bzw. noch »nicht ermittelt« gewesen.²⁶

Dass Loewe trotz seiner großen kompositorischen Produktivität anscheinend über einen Zeitraum von sechs Jahren, wie dies Studienheft A belegt, mit nur einem Exemplar auskam (1836–1842, »134 engbeschriebene Seiten«) wirft weitere Fragen auf. Dies ist ein Hinweis entweder auf den Verlust weiterer Skizzenblätter oder -hefte oder aber auf die Nutzung einer weiteren Methode des schriftlichen Fixierens – etwa das Schreiben auf einer Schiefertafel. Die Nutzung einer Schiefertafel durch Loewe beim Komponieren liegt insofern nahe, weil er diese Methode mehrfach im Rahmen des zweiten Teils seiner Klavierschule aus dem Jahr 1851 empfiehlt. So sollen die Schüler eine Tafel mit fest fixierten Notenlinien nutzen, um beispielsweise Skalen, Akkorde und Kadenzen in verschiedenen Lagen und Tonarten zu notieren und die Stimmführung zu kontrollieren.²⁷ Eine ähnliche Verwendung ist beispielsweise auch von Mozart bekannt und scheint damit durchaus zeittypisch gewesen zu sein.²⁸ Nicht zuletzt legt der stark begrenzte Platz auf einer Schiefertafel nahe, dass diese von versierten Nutzern eher zum schnellen und flüchtigen Festhalten musikalischer Sachverhalte genutzt worden sein dürfte – zumal angesichts des regelmäßigen Auswischens des dort Notierten. Insbesondere eine derartige Kurzschrift oder Gedächtnisstütze führt unmittelbar hinein in den verwickelten Zwischenbereich von Komposition und Improvisation.

26 Ebd.

27 Vgl. Carl Loewe, *Zweiter Theil der Löweschen Klavier- und Generalbassschule*, 2. Auflage, Stettin: Selbstverlag 1851, S. 1, 3, 5f.

28 Vgl. Konrad, *Mozarts Schaffensweise* (wie Anm. 17), S. 56ff. und 102.

3. Improvisation und Ausarbeitung am Beispiel von Loewes Balladen

Bereits Ulrich Konrad hat im Zusammenhang mit Mozarts »Gabe zur ›Stegreif-Komposition« auf die ähnlich gelagerten herausragenden Fähigkeiten Loewes als Improvisator hingewiesen.²⁹ Die Forschung zu Loewe entwirft namentlich im Zusammenhang der Balladenkomposition ein Bild, das sich hinsichtlich der verwendeten Begrifflichkeit sowohl auf die Vorgänge des Komponierens als auch des Improvisierens in Anschlag bringen lässt. Heinrich Bulthaupt etwa stilisierte Loewe als unmittelbar agierenden, geniehaften Komponisten, der Kraft des ›Einfalls von oben« das Material bezwingt. Zur Ballade *Edward* heißt es:

Und so bezwang Loewe den düstern Stoff – nicht aus Wahl, nicht nach langer Überlegung; er zwang ihn zu sich, wie der Magnet das Eisen zwingt, und nicht als ein Beherrscher kunstvoller Form, sondern im Ton eines Volkssängers, allerdings eines Sängers im grössten Stil, hat er die schottische Ballade wieder gesungen.³⁰

Hat ein Gedicht den sympathischen Nerv in ihm berührt, dann wartet er auf den Einfall von oben, [...] dann lässt er sie erklingen, wie sie ihm gekommen sind, und kümmert sich zumeist nicht darum, sie zu verarbeiten.³¹

Günter Hartung wiederum bewertet die leicht anzuregende Fantasie Loewes eher als Schwäche, die häufig zum Gebrauch von Floskeln und musikalischem Qualitätsverlust geführt habe:

Die Technik blieb auf der erreichten Höhe, doch im Detail machte sich zunehmend jene ›Objektivität« bemerkbar, die der autonom musikalischen Behandlung im Wege stand. Loewe wurde eben zu leicht von schwachen Gedichten angeregt, zu deren Transposition seine Formkraft nicht ausreichte, wo der musikalische Einfall ausblieb und durch die geläufige Floskel ersetzt wurde.³²

Deutet das Floskelhafte in Richtung auf ein eingeübtes Vokabular, so wie es zum Handwerk von Improvisation und ›Gebrauchsmusik« gehört, zeigt Hartungs Forderung nach einer autonomen musikalischen Behandlung, wie sehr hier die Gattungen Ballade und Lied nach Kriterien gemessen werden, die dem Ideal

29 Ebd., S. 56; zu Loewe vgl. S. 57.

30 Bulthaupt, *Carl Loewe* (wie Anm. 19), S. 25.

31 Ebd., S. 30.

32 Günter Hartung, »Loewes literarische Vorlagen«, in: *Carl Loewe 1796–1869. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich seines 200. Geburtstages vom 26. bis 28. September 1996 im Händel-Haus Halle*, hg. vom Händel-Haus Halle durch Konstanze Musketa unter Mitarbeit von Götz Traxdorf, Halle an der Saale 1997 (= Schriften des Händel-Hauses in Halle 13), S. 154–197, hier: S. 174.

einer als autonom angesehen Instrumentalmusik verpflichtet sind. Unterschiedliche musikalische Gattungen erfordern jedoch unterschiedliche Spezifika, Herangehensweisen und Fertigkeiten – dies gilt für Komposition und Improvisation gleichermaßen. Bereits angesichts grundlegender Parameter wie Besetzung, Form, Stil, Stilhöhe, intendierter Funktion und Verwendung können sich musikalische Kurationsprozesse beträchtlich voneinander unterscheiden. Dies zeigt sich namentlich bei solchen Gattungen, die eng mit dem Musizieren aus dem Stehgreif respektive der musikalischen Improvisation verbunden sind. Zu denken ist dabei mit Blick auf das 19. Jahrhundert etwa an die in Salons improvisierte Klaviermusik – u. a. lyrische Klavierstücke oder Opernparaphrasen, vor allem aber auch an Lieder und Balladen.

Insbesondere bei den für Loewe so wichtigen Gattungen Lied und Ballade ist daher im Hinblick auf den Kompositionsprozess bis weit in das 19. Jahrhundert hinein der gesellige Aufführungskontext mit zu bedenken, der namentlich in der ersten Jahrhunderthälfte gegenüber Darbietungen im Rahmen öffentlicher Konzerte noch deutlich überwogen haben dürfte. Maßgeblich mit für die Konzeption insbesondere von Lied und Ballade scheint dabei die zeitgenössische Rezitationspraxis zu sein, also die sprachliche Verklänglichung von Dichtung, die im geselligen Rahmen weithin gebräuchlich war und teilweise mit einer unmittelbaren musikalischen Ausgestaltung Hand in Hand ging. In vielen Fällen könnte sogar schon der eindrucksvolle sprachliche Vortrag zu einer Realisierung der Dichtung geführt haben, die für deren weitere musikalische Vertonung von tiefgreifender Bedeutung war. Dies hat beispielsweise Martin Knust für den Kompositionsprozess Richard Wagners plausibel gemacht³³ und lässt sich in ähnlicher Weise auch für Loewe festhalten. So sah dieser im »Wesen der Sprache« die »letzte Grundlage der Musik«: » jeder spricht, aber nur wenige wollen so singen – und doch soll man so singen, wie man spricht, denn der Gesang ist der Sprache wegen da.«³⁴

33 Vgl. Martin Knust, *Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners. Einflüsse zeitgenössischer Rezitations- und Deklamationspraxis*, Berlin 2007 (= Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 16).

34 Zitiert nach Karl Anton, »Aus Karl Loewes noch unveröffentlichter Lehre des Balladengesangs: ein Beitrag zur Geschichte und Psychologie des Vortrags«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2 (Oktober 1919–September 1920), S. 235–239, hier: S. 238. Vgl. hierzu Peter Tenhaef, »Loewe und Schubert – vergleichende Bemerkungen zu ihrer Liedästhetik«, in: *Carl Loewe 1796–1869. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich seines 200. Geburtstages vom 26. bis 28. September 1996 im Händel-Haus Halle*, hg. vom Händel-Haus Halle durch Konstanze Musketa unter Mitarbeit von

In seiner *Selbstbiographie* berichtet Loewe von prägenden Rezitationserfahrungen während seiner Jugendzeit im sächsischen Löbejün, durch die ihm schon früh viele Texte mitsamt ihren eindrucksvollen Bildern und Stimmungen vertraut geworden seien:

Die Mutter und zwei Schwestern spannen in diesen Abendstunden. Die ältere war mir besonders dadurch interessant, dass sie die damals ganz neuen Bürger'schen Balladen auswendig konnte. Diese Dichtungen machten auf uns alle einen großen Eindruck. Im Geiste des Volkes waren sie geschrieben, das Volksleben hatte sie erfasst und bis in unser Bergstädtchen getragen. Besonders ›des Pfarrers Tochter von Taubenhain‹ musste die Schwester mir immerfort wiederholen; auch Stolbergs Büßende liebte ich sehr.³⁵

Namentlich vor einem solchen Hintergrund erscheint Loewes eigene Herangehensweise an die Gattung der Ballade charakteristisch, deren musikalische Konzeption unmittelbar mit dem Lesen der Gedichte einsetzte. Hierzu schreibt er:

Es klang und tönte gar lebhaft in meiner Seele, die Melodien [sic] strömten förmlich auf mich ein. Die Gedanken folgten einander so schnell, dass ich, wenn ich ein Gedicht, das mir beim ersten Ueberlesen gefallen hatte, nachdem ich die Motive desselben festgestellt, von neuem durchlas, ihrer viele gebieterisch zurückweisen musste, um nicht immer wieder von Neuem beginnen zu müssen.³⁶

Selbst wenn bei einer derartigen Äußerung Loewes zu hinterfragen wäre, inwieweit diese von ihm nicht im Hinblick auf den eigenen, scheinbar mühelosen Prozess von Inspiration und »gebieterischer« Schöpferkraft für die Öffentlichkeit stilisiert worden sein könnte, so geht doch aus dieser Äußerung hervor, welche eine zentrale Rolle für das Komponieren die Feststellung maßgeblicher Motive hatte. Dabei bleibt zu diesem frühen Zeitpunkt im Kompositionsprozess unklar, ob es sich beim »Feststellen« derselben um die Identifizierung zentraler literarischer Motive oder bereits um das Skizzieren bzw. Fixieren musikalischer Gedanken zu diesen handelt. Betont wird das zentrale Moment der Erfindung und Ausarbeitung für die Dichtung charakteristischer Motive aber auch an anderer Stelle, wenn Loewe sich zum Vorbild der Balladen Johann Rudolf Zumsteegs für seine eigenen äußert:

Tief ergriff mich die Musik dieses alten, mit Unrecht zurückgestellten Meisters. Ihre Motive sind charakteristisch und geistreich, sie folgen dem Gedichte mit vollkommener Treue. Freilich waren sie meist sehr aphoristischer Natur. Ich dachte mir, die Musik

Götz Traxdorf, Halle an der Saale 1997 (= Schriften des Händel-Hauses in Halle 13), S. 52–79, hier: S. 56.

35 Bitter (Hg.), *Selbstbiographie* (wie Anm. 18), S. 12.

36 Ebd., S. 96.

müsste dramatischer sein und unter breiter ausgearbeiteten Motiven gestaltet werden, etwa so, wie ich meine Balladen zu setzen versucht habe.³⁷

Besonders interessant ist im Hinblick auf den Kompositionsprozess von Loewes Balladen, dass Loewe seine Werke im Rahmen von Konzerten nicht nur als Sänger-Pianist selbst vortrug, sondern seit den 1830er Jahren in einem solchen Rahmen auch zu improvisieren pflegte.³⁸ Auf diese Weise gestaltete er gleichsam den kreativen Höhepunkt seiner musikalischen Darbietung und stellte seine scheinbar unmittelbar und mühelos fließende Inspiration zur Schau, ganz zu schweigen vom souveränen Singen und virtuosen Instrumentalspiel. Loewe ließ sich dazu aus dem Publikum eine entsprechende Dichtung geben, die es nach kurzem Lesen musikalisch umzusetzen galt.

Seinen ersten öffentlichen Versuch wagte Loewe im Saal der Berliner Sing-Akademie am 10. März 1832. Aufschlussreich ist dabei die unterschiedliche Dokumentation dieses Ereignisses ebenso wie die wechselnde Terminologie mit Blick auf die Improvisation. Zunächst heißt es in einem Brief Loewes an seine Frau Julia, wohl mit Bezug auf die Präsentation von Liedern und Balladen: »Alle wundern sich, dass ich im Concert ganz allein dastehen will; man findet das unerhört. – Man freut sich auf die von mir gemachte Verheißung der Improvisation eines Liedes oder einer Ballade.«³⁹ Bezeugt ist diese Improvisation ebenfalls durch einen Brief Carl Friedrich Zelters vom 11. März 1832 an Johann Wolfgang von Goethe. Der Brief wurde also im unmittelbaren Nachgang der Veranstaltung verfasst. Dort heißt es nun mit Blick auf das gesamte Konzert Loewes:

Eine Ouvertüre und ein Klavierkonzert waren recht sehr gut; dazwischen sang er Balladen von Uhland und Herder und verlangte, ich solle ihm noch ein Goethesches Gedicht

37 Ebd., S. 70. Zur Bedeutung Zumsteegs für Loewe vgl. detailliert Walther Dürr, »»Des Pfarrers Tochter von Taubenhain« – über Zumsteegs Ballade und Loewe«, in: *Carl Loewe 1796–1869. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich seines 200. Geburtstages vom 26. bis 28. September 1996 im Händel-Haus Halle*, hg. vom Händel-Haus Halle durch Konstanze Musketa unter Mitarbeit von Götz Traxdorf, Halle an der Saale 1997 (= Schriften des Händel-Hauses in Halle 13), S. 372–386.

38 Beispiele hierfür bietet Bitter (Hg.), *Selbstbiographie* (wie Anm. 18), S. 213ff.: Gedicht-Improvisationen von Prof. Oskar Ludwig Bernhard Wolff (Humorist, Pädagoge, Schriftsteller, Pseudonym: Plinius der Jüngste) aus Jena, begleitet von Loewe am Klavier, melodramartig, offenbar keine unübliche Praxis; vgl. auch S. 215: Improvisation zweier Sonette des Philosophen Ernst Christian Gottlieb Jens Reinhold im Rahmen einer von Reinhold gegebenen Abendgesellschaft in Jena. Einen Überblick präsentiert Gooley, *Fantasies of Improvisation* (wie Anm. 8), S. 116–153.

39 Zitiert nach Bitter (Hg.), *Selbstbiographie* (wie Anm. 18), S. 132.

zum Improvisiren am Fortepiano aufgeben, welches ich bescheiden abgelehnt habe. Fürst Radziwill gab den *Zauberlehrling* auf, und der Improvisator hat sich nicht schlimm aus der Sache gezogen, da es schon kein Kleines ist das Gedicht ohne Vorbereitung öffentlich wegzulesen.⁴⁰

In einem Tagebucheintrag Loewes wiederum liest sich der Hergang so:

Im zweiten Theile [des Konzertes] hatte ich eine improvisierte Composition verheißen. Viele Gedichtbücher, sogar Manuscripte, warteten meiner. Zelter war eben im Begriff, mir Goethe's ›Kennst Du das Land‹ zu geben, als der Fürst Anton Radziwill mir durch den Dr. Foerster den Zauberlehrling sandte. – Die Aufgabe war in der That sehr schwierig; jede mittelmäßige Lösung hätte wenigstens zum Gelächter geführt; z. B. bei den Worten ›welch' entsetzliches Gewässer‹ oder ›Herr, die Noth ist groß.‹ – Mein Muth wuchs indess; ich erfand mir eine Melodie, die ich mit steigendem Affect des Vortrags auf alle Strophen zugleich anwenden konnte, sowie eine obligate Figur im Accompagnement und ging frisch auf den Lindwurm los, den ich früher wohl schon in effigie besiegt hatte.⁴¹

Bemerkenswert sind hier nicht nur die voneinander abweichenden Darstellungen Zelters und Loewes, sondern auch die verwendete Begrifflichkeit, wenn Loewe von einer »improvisierten Composition« spricht. Mit zu bedenken ist auch Loewes Hinweis, »den Lindwurm« bzw. das hier aufgeworfene musikalische, kompositorische, spielerische und sängerische Problem »früher wohl schon in effigie besiegt« zu haben, also gleichsam im Bildnis bzw. in Abwesenheit der tatsächlichen Konzertsituation. Gerade dies verweist auf seine Erarbeitung von Lösungsstrategien und entsprechender musikalischer Fertigkeiten lange vorab; denn immerhin handelte es sich bei den Texten Goethes um kanonische Texte, die schon damals im Bildungsbürgertum überaus bekannt und geschätzt waren.⁴² Loewes Hinweis auf die zahlreichen »Gedichtbücher« und »Manuscripte«, die für ihn bereit gehalten worden seien, verdeutlicht diesen selbstverständlichen Erwartungshorizont des Publikums im Hinblick auf das literarische Spektrum seiner Improvisation. Nicht zuletzt existierten zu Goethes Balladentext bereits

40 Zelter an Goethe, 11. März 1832 (Briefwechsel, Bd. 6, S. 420ff.), zitiert nach Max Runze, »Allgemeines Vorwort zu Band XI und XII«, in: *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme*, Bd. 11, im Auftrage der Loeweschen Familie hg. von dems., Leipzig, Brüssel, London, New York 1901, S. V.

41 Tagebucheintrag Loewes, zitiert nach Bitter (Hg.), *Selbstbiographie* (wie Anm. 18), S. 133.

42 Gedichtet 1797 im sogenannten Balladenjahr Goethes und Schillers; veröffentlicht im *Musen-Almanach* 1798. Zugleich erschien seit 1815 eine große Goethe'sche Werkausgabe. Vgl. Hartung, »Loewes literarische Vorlagen« (wie Anm. 32), S. 170.

Kompositionen von Zumstegg und Zelter, die Loewe höchstwahrscheinlich gekannt haben dürfte. Der musikalische Gattungsdiskurs ist daher ebenfalls mit zu bedenken, im Sinne gegenseitiger Rezeption und Reflexion, mit der Konsequenz möglicher kompositorischer Bezugnahmen oder auch Abgrenzungen. So war es im Kompositionsunterricht der Zeit selbstverständlich üblich, bereits vorliegende kompositorische Lösungen als Modell zu nutzen und »nachzukomponieren«.⁴³

Aufschlussreich ist vor einem solchen Hintergrund ein Vergleich von Zelters und Loewes Ballade *Der Zauberlehrling*, zumal Loewe sein Werk in relativer zeitlicher Nähe zu seiner Improvisation fertiggestellt haben dürfte. So gibt es Runze zufolge eine Notiz Loewes, die bereits aus dem Jahr 1833 stammt: »Den Zauberlehrling, nach improvisierten Motiven aufgeschrieben, singe ich gewöhnlich selbst.«⁴⁴

Insgesamt ähneln sich die kompositorischen Lösungen Zelters und Loewes stark: Beide folgen mit dem Klavier wortgetreu und als bloße Stütze den vom Zauberlehrling angestellten Überlegungen. Loewes Stimmführung ist jedoch viel beweglicher und durch Leittöne angereichert; sie lässt bloßes Rezitieren weit hinter sich und spiegelt in ihrer Sprunghaftigkeit und ihren rhythmischen Punktierungen vielmehr die Kapriolen und den Übermut des Zauberlehrlings. Beide Komponisten inszenieren zudem die Formelhaftigkeit des Zauberspruchs und das Ausbrechen der Wasserfluten. Im Unterschied zu Zelter nutzt Loewe jedoch die Möglichkeiten der Harmonik mehr aus. Er rückt den Zauberspruch, nur durch einen Triller überleitend, rasant in die entlegene und damit »zauberhafte« Tonart Des-Dur. Letztlich geht Loewe also deutlich über Zelter hinaus, wobei er das Klavier insgesamt zunehmend als Bedeutungsträger und nicht mehr als bloße Begleitung verwendet. Dies ist generell ein wesentliches Charakteristikum seiner Balladen und Lieder, das er mit anderen Liedkomponisten wie Franz Schubert oder Robert Schumann teilt. Zugleich konzentriert sich Loewe aber in seiner Vertonung auf nur wenige musikalische Kernelemente: Die immer wiederkehrende Melodie und obligate Begleitfigur sorgen für eine gute Überschaubarkeit – auch als wichtiger Faktor beim Improvisieren – und eröffnen dennoch hinreichende Möglichkeiten prägnanter musikalischer Charakteristik. Nicht

43 Peter Cahn, Art. »Komposition, Aspekte der Kompositionsgeschichte von ca. 1600 bis ca. 1950, Komponisten als Lehrer«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., veröffentlicht November 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/53227>> (Abruf: 15. Januar 2020).

44 Zitiert nach Runze, »Allgemeines Vorwort zu Bd. XI und XII« (wie Anm. 40), S. XLVI.

DER ZAUBERLEHRLING.
Rasch, doch Gemäch.

GESANG . . . Hat der alte Hexenmeister sich docheinmal weg-begeben' und nun sollen seine Geister auch nach sei - -
 . . . nen Willen leben. Seine Wort' und Werke merk' ich, und den Brauch, und mit Geistes stärke thu' ich Wun - der
 auch. Wal - le, wal - le, manche Strecke' das zum Zwecke Waffler flie - ße,
 und mit reichem, vollen Schwalle zu dem Ba - - - - - de sich ergies - - so.
 Und nun komm' du alter Besen, nimm die schlechten Lampenstüulen 'bist schon lauge Knecht gewesen,
 nun erfülle meinen Willen. Auf zwey Beinen stehe, oben sey ein Kopf. cile man, und gehe mit dem Waffler - - topf!

V S

Abb. 2a: Carl Friedrich Zelter, *Sammlung [12] kleiner Balladen und Lieder in Musik gesetzt fürs Forte-Piano*, 1. Heft, Hamburg [1802].

Der Zauberlehrling.

Ballade von Goethe.

Vivacissimo.
Op. 20 Nr. 2
Componirt v. r. 1822.

Nr. 30.
Hat der alte Hexenmeister sich doch einmal wegbegeben!

cresc.
und nun sollen seine Geister auch nach seinem Willen leben, seine Wort und Werke

merkt ich, und den Brauch, und mit Geistesstärke thut ich Wunder auch...

Wah! Ich will man echte Stärke

V. A. 1841.

dass zum Zwecken Was ser fließt

und mit reichem vollem Schwallen zu dem Baude sich ergrüsse

Und nun komm, du alter Besen! Nimm die schlechten Lumpenhüllen; bist schon lang'

Knechte wehen; nun erfillen meine Willen! Auf zwei Beinen stehen

oben sei ein Kopf, ein Mann und geliebt mit dem Wassertopf

V. A. 1841.

Abb. 2b: Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme, Bd. 11, im Auftrage der Loeweschen Familie hg. von Max Runze, Leipzig, Brüssel, London, New York 1901, S. 104f.

zuletzt war eine solche Konzeption auch für das Publikum gut nachzuvollziehen und suggerierte Dank immer wiederkehrender Kernelemente musikalische Geschlossenheit. Die eigentliche Steigerung – inhaltlich: die in Überschwemmung und Chaos mündende eigenmächtige Zauberei – oblag wiederum der differenzierten Darbietung des Interpreten, oder wie es bei Loewe weiter oben heißt: »dem steigenden Affect des Vortrags«.

Resümee

Mit der Improvisation rückt am Beispiel Carl Loewes ein kreatives musikalisches Feld in den Blick, das für die Kompositionsprozesse zahlreicher Komponist*innen bis weit in das 19. Jahrhundert hinein von erheblicher Bedeutung gewesen sein dürfte, dessen großer Stellenwert – auch im Zusammenhang des üblichen Komponierens am Klavier – jedoch in der Reflexion kreativer Schreibprozesse bislang häufig ausgeblendet wird. Dies spiegelt sich auch im sehr überschaubaren wissenschaftlichen Diskurs zur Improvisation wider.⁴⁵ Insbesondere vor dem Hintergrund künstlerischer Aufführungsbedingungen, die sich aus der vielfach noch üblichen Personalunion von Komponist und Interpret ergaben, ist den mit einem solchen Künstlertypus verbundenen kreativen Schaffensprozessen in Zukunft umfassender und systematischer nachzugehen.

Namentlich bei Loewe zeigt sich, wie sehr dieser gesellschaftliche Erwartungshaltungen hinsichtlich musikalischer Schaffensprozesse berücksichtigt zu haben scheint und sich dementsprechend als Künstler inszenierte, dem scheinbar mühelos Kreativität und Virtuosität zu Gebot standen. Die musikalische Konzentration auf wenige, aber überaus sprechende Motive und Gedanken lässt sich dabei einerseits als Ökonomie des Schreibens verstehen, zugleich aber auch als eine der Improvisation. Die für die Improvisation »in effigie« einstudierten Abläufe und Routinen sind einer Skizze vergleichbar, die nicht nur Loewes Schreibprozesse nachhaltig mit beeinflusst haben dürften.

45 Immer noch grundlegend vgl. Ernest Ferand, *Die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung*, Zürich 1938. Den aktuellen Diskurs bietet Gooley, *Fantasies of Improvisation* (wie Anm. 8). Siehe zudem die Literatur in Fußnote 6.

Personenregister

A

- Abell, Arthur M. 145, 147,
149–154, 157ff.
Acquavella-Rauch, Stefanie 5–14,
88, 92, 111, 143–159
Allroggen, Gerhard 181
Ansorge, Conrad 176
Anton, Karl 191
Appel, Bernhard R. 7ff., 11, 58, 72f.,
88, 92, 102, 115, 121, 144
Arnim, Bettina von 129
Asow, Erich Müller von 22f.
Augener, George 109, 123
Augener, William 109f., 123, 127

B

- Bärtsch, Manuel 6, 161–180
Bahle, Julius 144, 151, 153
Bauer, Elisabeth Eleonore 184
Bauer, Hans Joachim 129
Becker, Alexander 55, 64, 110, 112f.
Beethoven, Ludwig van 5, 8, 10f.,
13f., 63, 71–86, 118, 132f., 139ff.,
163, 167ff., 172, 176ff., 182ff.
Behr, Johannes 185
Benary, Peter 161, 185
Berlioz, Hector 132
Bernhardt, Ernst 186
Bertolini, Joseph 76
Best, William Thomas 109
Bie, Oscar 182
Bischoff, Bodo 134
Bitter, Carl Hermann 187, 192ff.
Bonn, Franz 16
Bovenschen, Silvia 61
Brahms, Johannes 10, 72, 149–154,
175, 182, 185
Brandenburg, Sieghard 71, 76, 85

- Braun, Werner 183
Breitner, Ludovic 164–167, 175f.
Bremer, Kai 9
Brenneis, Clemens 72
Brinkmann, Fabian 176
Bruch, Max 149–152, 154
Bruckner, Anton 185
Bülow, Hans von 169, 176
Bullerjahn, Claudia 144
Bulthaupt, Heinrich 187, 190
Burmeister, Klaus 138
Busoni, Ferruccio 118, 169

C

- Cadenbach, Rainer 11, 58f., 62f.,
65f., 67, 70, 76, 84, 111
Cahn, Peter 185, 195
Carpenter, Alexander 156, 157
Chopin, Frédéric 167, 172, 178
Cornelius, Peter 5, 14, 129–140
Cornelius, Peter von 129
Czerny, Carl 75f.
Czolbe, Fabian 8, 9, 10, 63, 162

D

- Dahlhaus, Carl 103
d'Albert, Eugen 176
Dangel, Gerhard 171, 177
Danuser, Hermann 8, 17, 62, 143f.
de Geymuller-Sarasin,
Marguerite 164ff., 175
Dehn, Siegfried 129
Deterding, Klaus 146
di Lasso, Orlando 132
Droucker, Sandra 162
Duchesneau, Luisa 144
Dürr, Walther 193
Dusella, Reinhold 188

E

Egerton, Seymour 43
 Eichendorff, Joseph von 129
 Eismann, Georg 137

F

Ferand, Ernest 198
 Feß, Eike 5, 87–105
 Fetscher, Justus 9
 Fischer, Edwin 169
 Fuchs, Carl 122

G

Gerber, Emil 167ff., 176, 178ff.
 Gluck, Christoph Willibald 146, 148
 Goethe, Johann Wolfgang
 von 16, 193f.
 Gooley, Dana 182, 193, 198
 Gosman, Alan 85
 Gottschewski, Hermann 172
 Grafschmidt, Christopher 110, 113
 Grésillon, Almuth 8, 12
 Grieg, Edvard 149–152

H

Hagmann, Peter 172
 Hall, Dennis 170
 Hallwachs, Karl 127
 Hammelsbeck, Sebastian 37ff., 40,
 41, 42, 43, 46
 Hanschke, Luise 113
 Hardenberg, Georg Philipp
 Friedrich von (→ Novalis) 9
 Hartung, Günter 190, 194
 Hauptmann, Moritz 131f.
 Hausegger, Friedrich von 144, 153
 Hausegger, Siegmund von 144
 Haydn, Franz Joseph 20, 75, 78,
 134, 183
 Heneghan, Áine 90
 Hensel, Unico 120
 Herder, Johann Gottfried 193
 Heym, Georg 9

Hiller, Ferdinand 131f.
 Hinrichsen, Hans-Joachim 134, 185
 Hocker, Jürgen 170
 Hölderlin, Johann Christian
 Friedrich 9
 Hoffmann, Ernst Theodor
 Amadeus 145–150, 154–158
 Huber, Bernhard 58, 69
 Humboldt, Alexander von 129
 Humperdinck, Engelbert 149f.

I

Irmen, Elisabeth 38
 Irmen, Hans-Josef 36, 38ff., 45

J

Jacob, P. Walter 129
 Jeschek, Randolph 113
 Jestremski, Margret 8
 Joachim, Joseph 150ff.
 Johnson, Douglas 10
 Jünger, Ellen 121
 Jung, Hans Rudolf 173

K

Katzenberger, Günter 8, 17, 63
 Kerst, Friedrich 75
 Kinderman, William 8, 11, 85
 Klinke, Marcel 5, 15–33
 Knöferl, Eva 146
 Knust, Martin 191
 Koch, Heinrich Christoph 185f.
 Koeppen, Wolfgang 14
 König, Stefan 5, 107–128
 Köpp, Kai 172, 177
 Kohlweyer, Gerhard 175
 Kokkinis, Nikos 98
 Konrad, Ulrich 8, 19, 89, 144, 187,
 189, 190
 Kopitz, Klaus Martin 76
 Kraft, Herbert 9
 Krämer, Sybille 8f.
 Krämer, Ulrich 12, 87, 88, 92

Kretzschmar, Hermann 170
 Kross, Siegfried 115
 Kube, Michael 182
 Kuntsch, Johann Gottfried 137

L

Lamond, Frederic 163, 169, 172,
 176–179
 Laubhold, Lars E. 176
 Levi, Hermann 15
 Liebrand, Claudia 146
 Lindner, Adalbert 112ff., 116, 120ff.
 Lindner, Max 113
 Lindner, Rosa 113
 Liszt, Franz 129f., 163ff., 167, 172–
 176, 178
 Lobe, Johann Christian 111, 137
 Lockwood, Lewis 11, 85
 Lohmann, Ludger 123
 Loesch, Heinz von 172, 176, 178
 Loeser, Martin 6, 161–198
 Loewe, Carl 6, 181ff., 185–195, 197f.
 Lubkoll, Christine 146

M

Maegaard, Jan 112
 Mahler, Gustav 156, 157, 185
 Mahrenholz, Simone 89
 Marston, Nicolas 161
 Marx, Adolph Bernhard 137, 185ff.
 Massenkeil, Günther 181
 May, Jürgen 17f., 29, 84
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 183
 Meyer, Anne-Rose 146, 147
 Meyer, Friedrich Wilhelm 15
 Mezö, Imre 164
 Möller, Martin 114
 Mohn, Barbara 40
 Moraal, Christine 147
 Mozart, Wolfgang Amadé 8, 10f.,
 13, 19, 89, 167, 183, 187, 189f.
 Muxeneder, Therese 87f., 90

N

Nasim, Omar W. 9
 Neef, Sonja 58
 Neumann, Gerhard 146
 Niemann, Walter 162, 164, 176
 Niemöller, Klaus W. 129
 Nottebohm, Gustav 71, 85, 162
 Novalis (Hardenberg, Georg Philipp
 Friedrich von) 9

O

Oh, Hee Sook 143
 Ortland, Eberhard 144, 146, 158
 Ostermann, Eberhard 9

P

Peres da Costa, Neal 172
 Petersen, Birger 5, 7–14,
 35–54, 132
 Plachta, Bodo 8f.
 Platon 158
 Popp, Susanne 55, 57f., 108,
 113, 127
 Pschorr, *Familie* 27, 32
 Pschorr, Georg 15
 Pschorr, Johanna 27
 Puccini, Giacomo 149f., 152
 Pugno, Raoul 169

R

Radziwiłł, Fürst Anton Heinrich
 (Antoni Henryk), Herzog von
 Nieśwież 194
 Rauchenberger, Dietrich 20
 Rauchenberger-Strauss, Johanna 27
 Ravel, Maurice 174
 Reger, Max 5, 10f., 13, 55–60, 62f.,
 64, 65–70, 107–128
 Reich, Franziska 5, 55–70, 107
 Reinhold, Ernst Christian Gottlieb
 Jens 193
 Reisenauer, Alfred 173, 175

Rheinberger, Franziska
 [Fanny] 35–43
 Rheinberger, Josef Gabriel 5, 11,
 13f., 35–47, 131
 Riemann, Hugo 108ff., 114f., 121–
 128, 167, 169
 Rihm, Wolfgang 10, 88, 89
 Risler, Edouard 169
 Ronge, Julia 5, 71–86
 Rossini, Gioachino 134f., 137
 Rovelli, Federica 14
 Rudolph Johann Joseph Rainer
 Erzherzog von Österreich 76
 Rüdiger, Wolfgang 8, 147
 Runze, Max 188f., 194, 195, 197

S

Sauer, Ludwig 46
 Saxer, Marion 144, 172
 Scheideler, Ulrich 35, 181
 Schiff, Andras 176
 Schiller, Johann Christoph Friedrich
 von 194
 Schilling, Gustav 183
 Schlötterer, Reinhold 17
 Schmidt, Christian Martin 94
 Schmidt, Dietmar 64
 Schmidt, Dörte 7, 10, 12
 Schmidt, Ricarda 147
 Schmitz, Hans-W. 171
 Schnabel, Arthur 169
 Schonberg, Harold C. 172
 Schönberg, Arnold 5, 10f., 14,
 87–104, 105, 111, 147, 154–159
 Schopenhauer, Arthur 156
 Schroeder, G. Ewald 150
 Schubert, Franz 133, 138f., 191, 195
 Schumann, Robert 8, 58, 115, 133f.,
 136f., 147, 167, 172, 178, 195
 Schuh, Willi 20, 27, 32
 Schüler, Nico 15

Schumacher, Eckhard 14
 Seedorf, Thomas 10, 183
 Serkin, Rudolf 169
 Sievers, Gerd 122ff., 126
 Simó, Antonio 170
 Sprau, Kilian 35
 Stavenhagen, Bernhard 163, 172–
 176
 Stein, Fritz 107f.
 Steiner-Grage, Stefanie 63,
 110, 113
 Steinitzer, Max 22
 Stieler, Joseph Karl 183f.
 Straube, Karl 121
 Strauss, Alice 23
 Strauss, Franz 20, 21, 26, 31
 Strauss, Richard 5, 13, 15–33, 149ff.,
 175, 177
 Strohschneider, Peter 7
 Sulyok, Imre 164
 Sulzer, Johann Georg 185
 Synofzik, Thomas 172

T

Tausig, Carl 173
 Tenhaef, Peter 186, 191
 Thym, Jürgen 98
 Tieck, Ludwig 156
 Treitschke, Georg Friedrich 84, 85
 Trenner, Franz 15f., 18, 22, 27
 Tyson, Alan 10

U

Uhland, Ludwig 23, 193

V

Valk, Thorsten 143, 147, 149, 150,
 154, 156, 158
 Veit, Joachim 11, 72, 157
 Vianna da Motta, José 163
 Vojtěch, Ivan 91, 155ff.

W

Wagner, Richard 129f., 132, 135ff.,
156, 191

Walter, Benno 15

Walz, Matthias 182

Wanger, Harald 36, 38

Warfield, Scott 31, 32

Waters, Edward H. 87

Welte, Edwin 177

Welte, *Firma* 171, 173

Werbeck, Walter 17

Weyer, Martin 35ff., 38, 42f., 45

Winkel, Ursula 176

Winter, Robert 10

Wirth, Uwe 9

Wolff, Oskar Ludwig Bernhard 193

Wörner, Felix 35

Z

Zelter, Carl Friedrich 186, 191–196

Zirwes, Stephan 5, 129–141

Zumsteeg, Johann Rudolf 192,
193, 195

Zwerschina, Hermann 8

Methodology of Music Research
Methodologie der Musikforschung

Edited by / Herausgegeben von Nico Schüler and/und Stefanie Acquavella-Rauch

- Vol. 1 Nico Schüler (Ed.): Computer-Applications in Music Research. Concepts, Methods, Results. 2002.
- Vol. 2 Mirjana Veselinović-Hofman: Fragmente zur musikalischen Postmoderne. 2003.
- Vol. 3 Otto E. Laske: Musikalische Grammatik und Musikalisches Problemlösen. Utrechter Schriften (1970–1974). Herausgegeben von Nico Schüler. 2004.
- Vol. 4 Nico Schüler (Ed.): On Methods of Music Theory and (Ethno-) Musicology. From Interdisciplinary Research to Teaching. 2005.
- Vol. 5 Leon Stefanija / Nico Schüler / Tuomas Eerola / Reiko Graham / Vanessa Nering / Mirjana Veselinović-Hofman: Musical Listening Habits of College Students in Finland, Slovenia, South Africa, and Texas. Similarities and Differences. 2010.
- Vol. 6 Leon Stefanija / Nico Schüler (Eds.): Approaches to Music Research. Between Practice and Epistemology. 2011.
- Vol. 7 Denis Collins (Ed.): Music Theory and its Methods. Structures, Challenges, Directions. 2013.
- Vol. 8 Nico Schüler: Computer-Assisted Music Analysis (1950s-1970s). Essays and Bibliographies. 2014.
- Vol. 9 Rima Povilionienė: Musica Mathematica. Traditions and Innovations in Contemporary Music. 2016.
- Vol. 10 Bengt Edlund: Analytical Variations – Eight Critical Essays on Applied Music Theory. 2019.
- Vol. 11 Stefanie Acquavella-Rauch: Musikgeschichten: Von vergessenen Musikern und ›verlorenen Residenzen‹ im 18. Jahrhundert. Amateure und Hofmusiker – Edinburgh und Hannover. 2019.
- Vol. 12 Stefanie Acquavella-Rauch / Birger Petersen: Neue Ansätze zur Skizzenforschung für die Musik des langen 19. Jahrhunderts. 2020.

