

Fabian Czolbe

Exxx

Beitrag zum XVI. Internationalen Kongress Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2017 –
»Wege der Musikwissenschaft«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0
© 2017 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

Beethovens Werkstatt Genetische Textkritik und Digitale Musikedition

Darüber, was genetische Textkritik im musikphilologischen Kontext meint und worauf sie abzielt, besteht derzeit nicht einmal ansatzweise Einigkeit. Dieses musikwissenschaftliche Terrain wird erst seit etwa 15 Jahren kultiviert und die daran Beteiligten setzen eigene, teilweise recht unterschiedliche Schwerpunkte. Die folgenden Darlegungen sind aus der spezifischen Arbeitspraxis des Akademieprojekts *Beethovens Werkstatt* erwachsen. In diesem 2014 begonnenen Vorhaben, das von Joachim Veit und mir geleitet wird, soll Beethovens kompositorische Arbeitsweise erforscht werden. Wie der Untertitel des Projekts anzeigt, werden dabei sowohl textgenetische Methoden als auch digitale Arbeits- und Präsentationstechniken entwickelt und miteinander verknüpft. Die dabei erzielten methodischen Praktiken und Darstellungstechniken werden so konzipiert, dass sie zukünftig nicht nur auf Beethoven, sondern auf jeden anderen, handschriftlich arbeitenden Komponisten angewendet werden können.

Meine Ausführungen, die sich auf genetische Textkritik beschränken, repräsentieren nicht einen von einem breiten Konsens getragenen Standard, sondern formulieren lediglich Zielsetzungen eines Grundlagenforschungsprojekts, von dem die Projektmitarbeiter hoffen, dass es zur Profilierung einer noch jungen musikphilologischen Teildisziplin – der genetischen Textkritik und der digitalen Musikedition – beitragen wird.

Genetische Textkritik und die mit ihr symbiotisch verknüpfte digitale Arbeitsweise zielen darauf ab, kompositorische Arbeitsprozesse auf der Grundlage authentischer Werkstatt Dokumente – vornehmlich Handschriften – zu erforschen. Diese werden einer spezifischen Textkritik unterzogen, um ihre Genese möglichst detailgenau zu rekonstruieren. Das Kernproblem der genetischen Textkritik besteht in der Lösung der Frage, wie aus statischen Textprodukten, die uns in den Quellen vorliegen, die Dynamik von Arbeitsprozessen abgeleitet werden kann.

Dass Produkt und Prozess irgendwie zusammenhängen, spiegelt sich bereits in der Sprache. Im Alltags- wie im Fachdiskurs benutzen wir das Wort »Komposition« in zwei unterschiedlichen Bedeutungen, wobei sein jeweiliger kontextueller Gebrauch festlegt, welche Bedeutungsalternative gerade gemeint ist: Benutzen wir das Begriffswort Komposition als *nomen qualitatis*, so beziehen wir uns auf das hergestellte Produkt, den Notentext. Gebrauchen wir dagegen Komposition als *nomen actionis*, so meinen wir einen Herstellungsprozess.

Derartige zweiseitige Begriffsmedaillen, in denen Produkte und Prozesse zugleich angesprochen werden, sind nichts Ungewöhnliches. Sie begegnen uns im philologischen Zusammenhang permanent, wenn wir z. B. von Ersetzung, Tilgung, Änderung, Abschrift, Korrektur usw. sprechen. Sie lösen allerdings Konfusion aus, wenn im Gebrauch nicht klargestellt ist, ob sie sich innerhalb eines genetischen Argumentationszusammenhangs auf Produkte oder auf Prozesse beziehen.

Das *tertium comparationis*, das die beiden Begriffsalternativen miteinander verbindet, ist die ihnen inhärente Geschichtlichkeit. Ein im kreativen Aufbau befindlicher oder auch kompositorisch abgeschlossener Notentext repräsentiert immer einen spezifischen und mithin einzigartigen geschichtlichen Produktzustand. Lässt dieser sich innerhalb einer Sequenz weiterer verschiedener Produktzustände des

gleichen Textes vergleichend situieren, so wird aufgrund der zwischen den benachbarten Textzuständen bestehenden Differenzen seine Teilhabe an einem geschichtlichen Entwicklungsverlauf sichtbar. Freilich besteht trotz des gemeinsamen geschichtlichen Bedeutungsanteils ein kategorialer Unterschied, ob ich einen Text als singulären Repräsentanten eines geschichtlichen Zustands oder als einen von mehreren miteinander verketteten transitorischen Zeugen eines geschichtlichen Entwicklungsverlaufs betrachte. Man muss beide Kategorien aber zunächst voneinander trennen, um sie aufeinander beziehen zu können. In der Synchronie sich überlagernder Textschichten oder aufeinanderfolgender Textstufen (Produkte) ist die Diachronie der Textgenese (Prozess) beschlossen. Weil textgenetische Arbeit vor ähnliche Probleme wie die Geschichtsschreibung gestellt ist, kann man sie als Sonderform der Geschichtsschreibung betrachten, als Mikrohistorie komponierter Texte.

Die Entstehung einer Komposition muss als quellenübergreifende Textbewegung (z. B. in der Abfolge Skizze → Verlaufsentwurf → Arbeitsmanuskript → Reinschrift → Druckausgabe), aber auch als manuskriptinterne Textbewegung (Schreib- und Textschichten; Textstadien; Varianten) untersucht werden.

Um die quellenübergreifende und die manuskriptinterne Textbewegung, also die sich im Schreibprozess allmählich vollziehende Verfertigung der Komposition, ansatzweise zu ermitteln, müssen möglichst viele Zwischenstadien des komponierten Textes voneinander getrennt und in eine mikrochronologische Reihenfolge gebracht werden. Aus der vergleichenden Abfolge einzelner Textzustände kann eine Beschreibung des Arbeitsprozesses hergeleitet werden. Metaphorisch gesprochen wird der Film, der den Komponisten beim Schreiben beobachtet, durch eine Sequenz rekonstruierter Standbilder im Nachhinein hergestellt. Dass dieser »Film« erheblich stottert und trotz größter Anstrengungen lückenhaft und oft auch rätselhaft bleiben wird, leuchtet unmittelbar ein, stellt aber den Erkenntniswert der genetischen Textkritik nicht grundsätzlich in Frage. Auch eine Werkanalyse oder eine musikhistorische Abhandlung kann weder Vollständigkeit noch Endgültigkeit beanspruchen. Voraussetzung und Ausgangspunkt textgenetischer Untersuchungen sind die skripturalen Besonderheiten, wie sie in jeder authentischen Handschrift vorliegen. Der Begriff Skriptur bezeichnet die Gesamtheit aller materiellen Arbeitsspuren, die ein Komponist (und/oder die von ihm autorisierten Mitarbeiter) mit Hilfe von Werkzeugen (Feder, Tinte, Blei- und Farbstifte, Rasiermesser, Rastral, Schere, Klebstoffe, Nadel, Bindfaden etc.) erzeugt und in seinem Werkstattokument hinterlässt. Ohne hier auf die zentrale Bedeutung der Skriptur¹ detailliert einzugehen, sei lediglich festgehalten, dass sie als hochkomplexer Text lesbar ist. Dieser Text besteht aus einem Gefüge von drei Textsorten. Diese arbeiten mit symbolischen bzw. mit indexikalischen Zeichen, weshalb sie – wenn auch auf unterschiedliche Weisen – gelesen und interpretiert werden können.

Die drei in der Skriptur miteinander verschränkten Textsorten bestehen (1) aus dem komponierten Notentext, (2) dem auf diesen Notentext bezogenen expliziten Metatext (d.h. kommentierenden Zusätzen, die den Notentext klären) und (3) aus sogenannten impliziten Metatexten, d.h. jenen absichtslos entstandenen Begleiterscheinungen des Schreibens wie z.B. zufällig wechselnden Tintenfarben, varianten Schreibdichte oder Untersatzverschiebungen aber auch kodikologischen Besonderheiten (z. B. Überklebungen, Austauschblätter, Gebrauch unterschiedlicher Rastrale oder Papiersorten). Sowohl die Lektüre des Notentextes als auch seine Trennung in verschiedene Textstufen und deren mikrochronologische Positionsbestimmung geschieht mittels einer Analyse der Skriptur.

¹ Vgl. hierzu meinen Beitrag: »Textkategorien in kompositorischen Werkstatt Dokumenten«, in: *»Ei, dem alten Herrn zoll' ich Achtung gern«. Festschrift für Joachim Veit zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Kristina Richts und Peter Stadler für den Virtuellen Forschungsverbund Edirom, München 2016, S. 49–58.

Beethovens Werkstatt

Genetische Textkritik befasst sich, wie ihr Name besagt, mit Texten und nicht etwa mit Musik. Komponisten vom Schlage Bach, Beethoven oder Schumann haben – woran man trotz der Trivialität dieser Einsicht ab und an erinnern muss – keine Musik, sondern (neben anderen Dokumenten) ausschließlich Notentexte hinterlassen. Genetische Textkritik zielt auch nicht auf die Konstituierung von Werktexten, die der musikalischen Aufführung oder der Werkanalyse dienen können, sondern will Arbeits- und Denkweisen eines Komponisten ergründen: Nicht das Ziel, sondern der Weg dorthin lenkt das Erkenntnisinteresse.

Das Projekt *Beethovens Werkstatt* befasst sich zu einem erheblichen Teil mit sprachlichen, terminologischen Problemen, denn die, logischen Operationen folgende, Codierung von philologischen Befunden und deren genetische Deutung fordern einen eindeutigen Sprachgebrauch. In Sprachproblemen spiegeln sich stets Erkenntnisprobleme. Es geht uns nicht darum, einen eigenen Jargon zu schaffen. Dies widerspräche dem Transferanspruch des Projekts und würde den fachinternen Diskurs erschweren oder gar verhindern, bevor er überhaupt begonnen hat. Notwendige Begriffsfestlegungen erwachsen aus unseren Beschreibungsproblemen im Umgang mit den Skripturen des Quellenmaterials. Wir stützen uns vorrangig auf das bereits verfügbare philologische Begriffsrepertoire. Fachlich etablierte Bezeichnungen werden allerdings oft unterschiedlich gebraucht, und gelegentlich fehlen angemessene Begriffe, um gewonnene Einsichten und neue Methoden zu benennen. Dann und nur dann müssen neue Begriffe geprägt werden, deren Inhalte und Aussagekraft zumeist durch Metaphern und Analogiebildungen² vermittelt werden.

An dieser Stelle sollen nicht unsere neuen Begriffe zur Diskussion gestellt,³ sondern nur auf die in der Skizzenforschung verbreitete Praxis eingegangen werden, eine Handschrift mit einem einzigen, typisierenden Begriff zu erfassen. Um es vorweg zu sagen, plädiere ich dafür, die monobegriffliche Reduktion von Werkstattdokumenten durch eine differenzierte, klar definierte Begriffsvielfalt zu ersetzen.

Ein handschriftlich hergestelltes Werkstattdokument tritt uns zunächst als archivalische Überlieferungseinheit, als gemachtes, statisches Objekt, gegenüber. Derartige Dokumente begrifflich auf ein einziges Charakteristikum und einen einzigen Namen zu reduzieren, ist in gewissen Diskurszusammenhängen sinnvoll und unverzichtbar. Eindimensionale Etikettierungen von Werkstattdokumenten durch Begriffe wie z. B. Arbeitsmanuskript, Stichvorlage, Reinschrift usw., wie sie von Archivaren und Bibliothekaren, von Herausgebern von Werkverzeichnissen und Katalogen oder auch von Editoren als Ausgangspunkt für die Quellensignierung vorgenommen werden, sind zweifellos gut funktionierende Verständigungsmittel.

Aber im textgenetischen Zusammenhang ist eine monobegriffliche Quellenbezeichnung nicht nur unscharf, sondern kontraproduktiv, weil sie die transitorischen Aspekten der Handschrift, auf die ja das genetische Interesse ausgerichtet ist, ignoriert.

Im Verlauf ihrer Entstehung verändert sich der textuelle Zustand einer Handschrift permanent und wir verfügen nur über eingeschränkte Erkenntnisinstrumente und Begriffe, um diese textuellen Veränderungen zu erfassen. Da die Textgenese nur über Momentaufnahmen temporär flüchtiger Textzustände sichtbar gemacht werden kann, ist es nötig, den Funktionswandel, den ein und dasselbe Werkstattdoku-

² Zur erkenntnisleitenden Omnipräsenz von Metaphern und Analogiebildungen siehe: Douglas Hofstadter und Emmanuel Sander, *Die Analogie. Das Herz des Denkens*. Aus dem Amerikanischen von Susanne Held, Stuttgart 2014.

³ Das Projekt wird von einem öffentlich zugänglichen philologischen und kodikologisch-technischen Glossar begleitet: www.beethovens-werkstatt.de.

ment im Zuge seiner Entstehung notwendigerweise durchläuft, philologisch zu analysieren und begrifflich differenziert zu erfassen.

Anhand der sogenannten Überprüften Abschrift, ein nicht nur bei Beethoven häufig anzutreffender Quellentypus, lässt sich der gemeinte Funktionswandel exemplarisch erörtern. Idealtypisch verkürzt und mit einigen Stichworten erläutert durchläuft eine als Überprüfte Abschrift bezeichnete Handschrift folgende genetische Stadien:

1. Textzustand: fremdschriftliche Kopie einer autographen Vorlage (eine Schreiberhand: Kopist)
2. Textzustand: fehlerbereinigte Kopie (zwei Schreiberhände: Kopist und Komponist) – Authentische, lektorielle Überprüfung der Kopie mittels Kollation, Beseitigung von Kopierfehlern (evtl. auch vom Komponisten verursachte Vorlagefehler), Restauration des Vorlagentextes (Korrektur = Textbewegung falsch → richtig)
3. Textzustand: Arbeitsmanuskript (zwei Schreiberhände: Kopist und Komponist) selbstkritische Überarbeitung der erzielten Arbeitsergebnisse: konzeptionelle Änderungen, Varianten (Variante = Textbewegung richtig → richtig)
4. Textzustand: Stichvorlage (drei oder mehr Schreiberhände: Kopist, Komponist, Lektor, Verleger) – passiv autorisierte lektorielle Eingriffe durch fremde Hand: Berichtigung tatsächlicher oder vermeintlicher Fehler; Homogenisierung von Augenvarianten; redaktionelle Anpassung performativer Zeichen (Bögen, dynamische Angaben); Umbruchmarkierungen (Stechermarken); Verlegerzusätze (Plattenummern)

In ihrem ersten genetischen Stadium ist die Überprüfte Abschrift eine im Auftrag hergestellte (autorisierte), fremdschriftliche Kopie einer autographen Vorlage. Die Kopie erschöpft sich nicht in Texttreue. Zwar mag der Vorlagentext durch kalligraphische Klarheit und aufgelöste Abkürzungen optimiert worden sein, zugleich ist der reproduzierte Notentext in der Regel aber auch durch Kopierfehler verschlechtert. Allein für sich betrachtet enthält die Abschrift keine autorisierte Textbewegung, denn die vom Kopisten erledigten textuellen Komplettierungen wie z. B. ausnotierte Abkürzungen sind keine konzeptionellen, sondern nur phänotypische Änderungen. Auch in der nächsten Arbeitsphase, der Überprüfung und dem Korrekturlesen durch den Komponisten, sofern sie sich streng auf die Berichtigung von Abschreibedefiziten beschränkt (die nicht immer und ausschließlich auf den Kopisten zurückgehen müssen, denn auch Komponisten unterlaufen gelegentlich Fehler in ihrer Vorlage), findet also keine strukturell relevante Textprogression statt. Idealtypisch gesprochen bezweckt das Lektorat des Komponisten die Restaurierung oder Stabilisierung des Vorlagentextes und zugleich die Autorisierung des vom Kopisten kalligraphisch erstellten und inhaltlich-formal komplettierten Vorlagentextes.

Ein weiterer Funktionswandel tritt ein, wenn das Manuskript zum Arbeitsmanuskript mutiert und damit in einen dritten, neuen Textzustand überführt wird. Beethoven nimmt parallel zur Überprüfung regelmäßig mehr oder weniger einschneidende konzeptionelle Änderungen am bereits vorliegenden Text vor. Sie sind als Revisionsvarianten eindeutig erkennbar, wenn der Vorlagentext vergleichend herangezogen werden kann.

Hier kann der berechtigte Einwand geltend gemacht werden, dass zwischen Überprüfung und Überarbeitung oft kein klarer arbeitspraktischer Schnitt, also keine mikrochronologisch klare Trennung vorgenommen werden kann. Vielmehr ist zu erwarten, dass Überprüfung und Korrektur einerseits und Überarbeitung andererseits in der kompositorischen Schreibpraxis Beethovens nicht nur eng miteinander abwechseln, sondern auch kognitiv eng verzahnt sind: Eine Korrektur kann beispielsweise Auslöser für eine Variantenbildung sein. Und im Extremfall kann sogar ein Kopierfehler vom Komponisten kon-

struktiv aufgegriffen werden, wodurch seine ursprüngliche Konzeption zwar »fremdbestimmt«, aber dennoch authentisch verändert wird.⁴ Immer aber besteht die Notwendigkeit, verschiedene Textoperationen zu trennen und zu beschreiben.

Textgenetische Arbeitsergebnisse bestehen im Wesentlichen aus Beschreibungen. Eine Beschreibung ist weder mit der historischen Realität gleichzusetzen noch deren Abbild, sondern eine von potentiell unendlich vielen Möglichkeiten, historische Gegebenheiten zu verstehen.⁵ Vorausgesetzt, die Komposition ist nach den geschilderten Arbeitsgängen abgeschlossen und trotz der Überarbeitungsmaßnahmen auch noch verlässlich lesbar, so kann sie zur Stichvorlage werden. Damit verbunden ist ein weiterer Funktionswandel des Werkstattdokuments, der zwar autorisiert, aber der unmittelbaren Kontrolle durch den Komponisten entzogen ist. Erst die Aushändigung des Manuskripts an den Verleger und die damit verbundene autorisierte Entlassung des Werktextes auf den Weg in die Öffentlichkeit und mithin die partielle Selbstentlassung des Komponisten aus seinem eigenen Text macht das Dokument zu einer Stichvorlage. Dieser erneute Funktionswandel sollte sich in der Handschrift auch skriptural niederschlagen, nämlich durch Stechermarken und Verlegereintragen.

Mit dem hier skizzierten dreifachen Funktionswandel sind vier, mikrochronologisch voneinander unterscheidbare Textzustände innerhalb eines einzigen Dokuments verbunden, die quasi als Standbilder vier markante Zwischenstationen der Textbewegung repräsentieren. Mittels unseres philologischen Kernverfahrens, der Kollationierung, können die zwischen den Textzuständen beobachtbaren Textdifferenzen als Genese beschrieben und die sie verursachenden Entscheidungsprozesse interpretiert werden. Die Rekonstruktion von temporären Textzwischenprodukten ist also kein Selbstzweck, sondern liefert die unverzichtbare Voraussetzung, sich dem Verlauf von Kompositionsprozessen verstehend anzunähern.

Im Verlauf seiner schöpferischen Arbeit agiert der Komponist auf unterschiedliche Weisen, die zu beschreiben eine weitere Aufgabe der genetischen Textkritik ist. Ein Komponist wechselt im Zuge seiner kompositorischen Tätigkeit mehrfach seine arbeitsstrategische Rolle und Ausrichtung. In der Phase der Abschriftenüberprüfung handelt er als Korrektor. In der Arbeitsphase der Überarbeitung tritt er in einen Lesedialog mit seinem Text, er ist kritischer Leser und ästhetischer Gutachter seiner eigenen Textvorgaben. Diese Selbstkritik führt u. U. zu konzeptionellen Änderungen, zu Variantenbildungen. Hier handelt er, wie schon bei der Erfindung in Form erster Skizzen und Entwürfe im genuinen Sinne kreativ. Mit Hilfe seines regelbasierten Handwerkswissens treibt er die Textentwicklung voran. Jede im Arbeitsverlauf entstehende Variante ist der Lösungsversuch eines kompositorischen Problems. (Eine weitere Aufgabe der genetischen Textkritik besteht darin, Hypothesen über das jeweils einer Variantenbildung zugrundeliegende Problem zu bilden.) Mit dem Verkauf der Handschrift als Stichvorlage schließlich zeigt sich Beethoven als Unternehmer mit ökonomischen und rechtlichen Ansprüchen. Die rechtlich geordnete Veröffentlichung bürgt für einen abgeschlossenen, authentischen Werktext, ungeachtet der textuellen Defizite, mit denen Druckausgaben zumeist belastet sind. Der Komponist präsentiert sich öffentlich als verantwortlicher Autor und entlässt sich zugleich selber als Autor aus seinem Text, da er

⁴ Fallbeschreibung in: *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. IV, 3, 3, *Requiem* op. 148, hg. von Bernhard R. Appel, Mainz 1993, S. 156–158. Vgl. auch Anette Müller, *Komponist und Kopist. Notenschreiber im Dienste Robert Schumanns*, Hildesheim, Zürich etc. 2010 (= *Studien und Materialien zur Musikwissenschaft*, 57), S. 349f. Zur kreativen Rolle von Kopierfehlern und Zufällen siehe auch: Bernhard R. Appel, *Vom Einfall zum Werk. Robert Schumanns Schaffensweise* (= *Schumann Forschungen* 13), Mainz 2010, S. 87f.

⁵ Raymond Queneau hat die Beschreibungsvielfalt literarisch eindrucksvoll durchexerziert. Queneau erzählt ein und dieselbe Geschichte auf mehr als hundert verschiedene Weisen. Dadurch erscheint das allen Beschreibungen zugrundeliegende triviale Ereignis in unterschiedlichem Bedeutungszusammenhängen: *Exercices de style*, Paris 1947; deutsche Ausgaben: *Stilübungen*. Aus dem Französischen von Ludwig Harig und Eugen Helmlé. Mit einem Nachwort von Ludwig Harig, Berlin 2007, sowie die Neuedition: *Stilübungen*. Erweitert und neu übersetzt von Frank Heibert und Hinrich Schmidt-Henkel, Berlin 2016.

auf eine vorliegende Druckfassung keinen Zugriff mehr hat. Was seine autorisierten Werkstattmitarbeiter nun im Verlag erledigen, ob und wie diese kollektive Arbeit weitere Textbewegungen verursacht, ist zumindest vorübergehend seiner Einflussnahme entzogen.

Verlagsseitige Maßnahmen durch Lektoren und Stecher sollten sich idealerweise auf Layout-Regelungen (Partituraufbau, Satz, Umbruch) und redaktionelle Homogenisierungen (Bögen, Dynamik, Angleichung von Augenvarianten) und arbeits- und verkaufspraktische Marken (Stecherzeichen, Platten- und Verlagsnummern) beschränken. Doch treten bei der Redaktion leicht Korruptelen auf, etwa bei der eigenmächtigen Berichtigung von echten oder vermeintlichen Textfehlern und bei der Regulierung von Bögen und dynamischen Angaben. Beethoven überwachte seine Druckausgaben eher nachlässig, beklagte sich aber lautstark über Defizite, die er einseitig seinem Werkstattkollektiv anlastet.

Bei der Bestimmung der diversen Arbeitsrollen, die der Komponist, aber auch Kopisten und Verlagsmitarbeiter einnehmen, können autorisierte Textelemente von nicht-autorisierten unterschieden werden. Das ist vor allem für die editorische Konstitution von Werktexten unabdingbar. Für die genetische Textkritik reicht dies aber nicht aus. Die bloße Feststellung und Trennung von authentischen Veränderungen und Korruptelen bleibt leer, sofern sie nicht mit einem zielgerichteten Schreibakt in Verbindung gebracht wird, der immer als mentaler Akt verstanden werden muss. Dieser ist der unmittelbaren Beobachtung entzogen. Die kürzeste Verbindung zwischen komponierendem Kopf und komponiertem Notentext ist die schreibende Hand, die uns in Form von Skripturen zugänglich ist. Diese mentale Verbindung zu erkunden und zu beschreiben, ist das Ziel der genetischen Textkritik.