

Bodo Plachta

## »litterarische Sämereyen« – Anmerkungen zur neugermanistischen Fragmentedition

Fragmente sind in der Kulturgeschichte allgegenwärtige Phänomene.<sup>1</sup> Die physischen Formen, in denen uns Fragmente begegnen, sind ebenso vielfältig wie die Gründe, die zur Fragmentierung geführt haben. Das Zerstörte oder Bruchstückhafte macht daher den eigentlichen Bedeutungskern des Wortes »fragmentum« aus. Würmer, Schimmelpilze, Wasser, Feuer oder andere gewaltsame Eingriffe sind vielfach schuld daran, dass literarische Werke (aber auch Kunst-, Musik- oder Bauwerke) nur noch in beschädigter und damit fragmentarischer Form erhalten sind. Die humanistischen Philologen erkannten im Fragment ein wesentliches Merkmal der Überlieferung antiker und mittelalterlicher Literatur und prägten die Bedeutung »litterarisches Bruchstück«. Doch der materiale Aspekt war nur eine Seite der Medaille, denn Fragmente werden seitdem auch als Zeugnisse eines unterbrochenen Kommunikationsprozesses oder als Überbleibsel zerstörter Medienstrukturen angesehen. Neben äußeren Einflüssen, die für die Fragmentierung eines Werkes verantwortlich sind, erwies sich der Produktionsprozess selbst als anfällig für unterschiedlichste Störungen und Unterbrechungen, die von Schreibhemmungen über Konzeptionszweifel bis zu Rezeptionshindernissen oder Krisen, Krankheit und Tod reichen können. Ein Werk kann jedoch auch dadurch zum Fragment werden, wenn die Tradierung und mit ihr die Distribution unterbrochen, es nicht mehr geachtet oder vergessen wird und dadurch ganz oder teilweise verloren geht. Diese Szenarien gehen sämtlich davon aus, dass wir bei der Betrachtung von Fragmenten mit einem Werkbegriff operieren, der von »Geschlossenheit«, »Identifizierbarkeit«

und »definite[r] Abgrenzbarkeit« gegenüber anderen Werken ausgeht.<sup>2</sup> Doch diese Vorstellung erfuhr im Laufe der Zeit insofern eine Erweiterung, als auch solche Werke in den Diskurs einbezogen wurden, deren »Einheit« von vornherein – absichtlich oder umständehalber – nicht gewollt war.<sup>3</sup> Der Bedeutungshorizont erweiterte sich noch einmal beträchtlich, als man im Fragment eine Denk-, Aussage- oder Schreibform erkannte und es sich dementsprechend zu einer eigenständigen – die Künste übergreifenden – Gattung ausbilden konnte. Das Fragment als »ästhetische Idee« gilt als Charakteristikum der Moderne, in der die Orientierung an einer werkorientierten Produktion in Zweifel gezogen wird.<sup>4</sup> Das Phänomen Fragment, das diese komprimierten Hinweise, ist komplex und oftmals auch ambivalent, weil immer wieder das spannungsreiche Verhältnis zwischen Ganzem und Teil, Vollständigem und Unvollständigem, Fertigem und Unfertigem zu bestimmen ist.<sup>5</sup> Dieses schwierige Ausloten von Verbindendem und Trennendem ist zusätzlich beschwert, weil es häufig auf Erwartungshaltungen, Vorannahmen, Interpretationen und Wertungen trifft. Der Fragment-Diskurs war daher immer dann lebhaft, wenn der traditionelle, an Oppositionen ausgerichtete Fragmentbegriff auf ein erweitertes Verständnis traf, das etwa das dynamische, utopische Potenzial des Fragments betonte. Wenn Novalis aus explizit romantischer Perspektive das Fragment als »litterarische Sämereyen«

1 Peter Strohschneider: *Fragment*, in: *Realexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Realexikons der deutschen Literaturgeschichte, hg. von Klaus Weimar, gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller, 3 Bde., Berlin [u. a.] 1997–2003, Bd. 1, S. 624–625, hier S. 624.

2 Ebd., S. 625.

3 Ebd., S. 624.

4 Justus Fetscher: *Fragment*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wolfzettel, Stuttgart [u. a.] 2000–2005, Bd. 2, S. 551–588, hier S. 551.

5 Vgl. hierzu Eberhard Ostermann: *Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee*, München 1991.

Bernhard R. Appel, Joachim Veit

## Skizzierungsprozesse im Schaffen Beethovens: Probleme der Erschließung und der Digitalen Edition

Ist von Beethovens Skizzen die Rede, so assoziiert man unmittelbar die 70 überlieferten »Skizzenbücher«, die zwar vorzüglich erschlossen<sup>1</sup> aber bislang nur zu einem kleinen Teil in Quelleneditionen zugänglich gemacht worden sind.<sup>2</sup> Bis 1799 skizzierte Beethoven seine Werke auf Einzel- und Doppelblättern, die – wenn auch keinesfalls vollständig – im sogenannten Kafka-Konvolut (Skizzen zu ca. 1786–1799) und im Fischhof-Konvolut (Skizzen zu 1790–1799) überliefert sind. Mit der Arbeit an den Streichquartetten op. 18 (1798) nahm Beethoven vornehmlich Skizzenbücher in Gebrauch, wobei zwei Typen voneinander unterschieden werden können: Ab 1811 benutzte er sporadisch und ab 1815 ziemlich regelmäßig sogenannte Taschenskizzenbücher, von denen 37 Stück bekannt sind. Es handelt sich um Alltagsbegleiter, die wegen ihres kleinen Formats (ca. 16 x 24 cm) bequem überall mitgeführt werden konnten, um spontane Einfälle mit dem Bleistift aufzuzeichnen. Die 33 großformatigen (ca. 23 x 32 cm) Schreibtischskizzenbücher dagegen waren – wie der Name besagt – für den Gebrauch im Haus bestimmt. Sie sind vornehmlich mit Feder und Tinte beschrieben und begleiteten, etwas verkürzt gesprochen, die kompositorische Entwurfsarbeit. Viele der weltweit verstreuten Skizzenblätter können als einstige Bestandteile diesen Skizzenbüchern zugeordnet werden. Weitere Einzelblätter und besondere Skizzierungsformate (zum Beispiel die sogenannten Partiturskizzen, in denen Satzgerüste entworfen werden) gehören ebenfalls zum Skizzenbestand, der insgesamt mehrere tausend Seiten umfasst. (Die Schätzungen schwanken zwischen 8.000 und 9.000 Seiten). Beethoven

hütete seine Skizzenbücher sorgfältig, denn als Ideenspeicher waren sie ihm bezeichnenderweise wichtiger und wertvoller als seine abgeschlossenen Werkautographen.<sup>3</sup> Selbstzeugnissen zufolge bedürfen spontan sich einstellende musikalische Einfälle geradezu zwingend der sofortigen Fixierung in Skizzenbüchern, weil sie sonst verloren zu gehen drohen. Gegenüber seinem Vertrauten Gerhard von Breuning soll Beethoven geäußert haben, dass er musikalische Ideen in stets mitgeführten Notizheften sofort festzuhalten bemüht sei und dafür selbst nachts aufstehe, um sie nicht wieder zu vergessen.<sup>4</sup> Als Beethoven sich bei seinem Schüler Erzherzog Rudolph entschuldigte, den verabredeten Kompositionsunterricht wieder einmal versäumt zu haben, lieferte er als Begründung »die üble Gewohnheit von Kindheit an meine ersten Einfälle gleich niederzuschreiben zu müssen, ohne daß sie wohl nicht öfters mißriethen [...]«.<sup>5</sup>

Zwischen Skizzenbüchern einerseits und Arbeitsmanuskripten andererseits, in denen konkrete Werkvorhaben Gestalt annehmen, besteht zweifelsfrei eine klare archivarische und – für den ersten naiven Blick – scheinbar auch eine arbeitstechnische Trennung: Skizzierungsprozesse und Entwurfsarbeiten finden in den Notierungsbüchern statt, wohingegen die auf eben diesen Skizzen basierte Ausarbeitung von Werken in Arbeitsmanuskripten vollzogen wird. Dieses schematische Vorurteil wirkt allerdings zum Beispiel die Frage auf, auf welche arbeitstechnische Weise Beethoven den Hiatus

1 Douglas Johnson, Alan Tyson, Robert Winter: *The Beethoven Sketchbooks. History, Reconstruction, Inventory*, hg. von Douglas Johnson, Berkeley, Oxford 1985.

2 Die Edition erfolgt in zwei getrennten, aber koordinierten Publikationsreihen: *Beethoven Skizzen und Entwürfe*, Bonn, Beethoven-Haus 1952ff. und *Beethoven Sketchbook series*, hg. von William Kinderman, Urbana, Chicago 2003ff.

3 Alexander Wheelock Thayer: *Ludwig van Beethoven's Leben*, Bd. 1, bearbeitet von Hermann Deiters, neu bearbeitet und ergänzt von Hugo Riemann, Leipzig<sup>3</sup>1917, S. 328.

4 *Ludwig van Beethoven. Berichte der Zeitgenossen, Briefe und persönliche Aufzeichnungen*, Bd. 1: *Berichte der Zeitgenossen*, gesammelt und erläutert von Albert Leitzmann, Leipzig 1921, S. 333.

5 Brief Nr. 824 vom 23. Juli 1815, in: *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel. Gesamtausgabe*, Bd. 3, hg. von Sieghard Brandenburg, München 1996, S. 158.

Ulrich Konrad

## Komponieren und Schreiben

Beobachtungen an der autographen Niederschrift von  
Wolfgang Amadé Mozarts Violinsonate KV 454

Die Geburt des musikalischen Kunstwerks aus dem Geist des Genies ereignet sich in zwei Formen: als sturzartige Niederkunft oder als quälender *partus*. So ließe sich die seit dem 19. Jahrhundert von schöngestigen Literaten in Umlauf gebrachte und bis an die Gegenwart heranreichende Vorstellung von den unerklärlich-geheimnisvollen Vorgängen in Komponistenköpfen zusammenfassen. Während das Verfertigen von Musikstücken bis weit ins 18. Jahrhundert hinein als handwerkliche *fabricatio* von dazu durch Anlage und gründliche Lehre befähigten *artifices* angesehen wurde (wobei ein öffentliches Interesse an Komponistenwerkstätten kaum festzustellen ist), erhöhten Vertreter einer neuen, von romantischen Ideen beflügelten Anschauung<sup>1</sup> das Komponieren zum begnadeten Akt geistdurchfluteter, vom Wirken göttlicher *numina* inspirierter Tonschöpfer: »Wie kann man sagen, Mozart habe seinen ›Don Juan‹ komponiert! – *Komposition* – als ob es ein Stück Kuchen oder Biskuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt! – Eine geistige Schöpfung ist es, das Einzelne wie das Ganze aus *einem* Geiste und Guß und von dem Hauche *eines* Lebens durchdrungen, wobei der Produzierende keineswegs versuchte und stückelte und nach Willkür verfuhr, sondern wobei der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so daß er ausführen mußte, was jener gebot.«<sup>2</sup> Goethes donnerndes Wort aus einem Gespräch mit Eckermann hallte lange nach, in der zunehmend kunstreligiös erfüllten Musikpublizistik

ebenso wie in der Musikwissenschaft, die sich bemerkenswert lange und angesichts des Rationalitätsanspruchs einer Wissenschaft erstaunlich kritiklos den verschiedenen Mythologemen über musikalisches Schaffen anschloss. Im Kern reduzierten sich ihre Aussagen auf die Polarität zweier Komponistentypen, personifiziert in Wolfgang Amadé Mozart und Ludwig van Beethoven – leichtgängig empfangender ›Kopfkompontist‹ der eine, hart ringender ›Schreibtitant‹ der andere.<sup>3</sup>

Erst die im späteren 20. Jahrhundert intensivierete, methodisch reflektierte und auf der Grundlage philologischer Untersuchungen an den materiellen Zeugen der kompositorischen Denkereignisse fußende ›Werkstattforschung‹ hat zu wesentlicher Klärung von Phänomenen rund um das Arbeiten an musikalischen Werken geführt, ohne dass damit behauptet werden könnte, künstlerisches Schaffen sei endgültig ›erklärt‹, sozusagen ausgeforscht.<sup>4</sup> Eine solche Einschätzung des Erkenntnisstandes

1 Vgl. zum weiten Kontext die grundlegende Darstellung von Jochen Schmidt: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, 2 Bde., Darmstadt 1985.

2 *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, Bd. 19: *Johann Peter Eckermann. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hg. von Heinz Schlaffer, München [u. a.] 1986 (Taschenbuchausgabe 2006), S. 684.

3 Zum Thema im musik- und geistesgeschichtlichen Zusammenhang vgl. Ulrich Konrad: *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen* (= Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-Historische Klasse III/201), Göttingen 1992, S. 21–28, 49–77.

4 Führend auf diesem Gebiet war seit je die Beethoven-Forschung; eine jüngere Zusammenfassung der Kenntnisse leistet der von William Kinderman herausgegebene Band *Beethoven's Compositional Process*, Lincoln 1991. Im Gefolge meiner in Anm. 3 genannten Studie erschienen vergleichbar orientierte Arbeiten, etwa: Margret Jestremski: *Hugo Wolf. Skizzen und Fragmente. Untersuchungen zur Arbeitsweise*, Hildesheim [u. a.] 2002; Bernhard Appel: *Vom Einfall zum Werk – Robert Schumanns Schaffensweise* (= Schumann-Forschungen 13), Mainz 2010; Stefanie Rauch: *Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs. Kunstgenese und Schaffensprozess*, Mainz [u. a.] 2011. Sehr ergiebig sind die Beiträge in dem von Hermann Danuser und Günter Katzenberger herausgegebenen Sammelband *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts* (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater 4), Laaber 1993.

Susanne Popp

## Was verraten uns die Entwürfe?

## Fragen zu Regers Denk- und Schreibprozess

Gründe, ein Thema aufzugreifen, das 1988 mit dem *Quellenverzeichnis der Skizzen und Entwürfe* von Rainer Cadenbach zufriedenstellend behandelt zu sein schien,<sup>1</sup> gibt es heute genug. Da sind zunächst die dokumentarischen Grundlagen zur Bestandsaufnahme, Provenienz und Entstehung, die für jedes Werk in einem langfristig von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projekt des Max-Reger-Instituts erarbeitet und 2010 im *Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen*<sup>2</sup> vorgelegt wurden. Aber auch die Entwicklung der philologischen Forschung in der Musikwissenschaft wie in anderen Kunstdisziplinen rechtfertigt ein neues Herangehen. Der Schreibprozess muss umso mehr eine neue Interpretation erfahren, als die Reger-Forschung, anders als vor einem Vierteljahrhundert, die Gültigkeit einer Ästhetik des absoluten Kunstwerks für Regers Schaffen hinterfragt und andere Akzente seines Werkbegriffs setzt. Nicht zuletzt verlangt die neue hybride Editionsform der Reger-Werkausgabe (RWA),<sup>3</sup> die den Fokus auf den Arbeitsprozess zwischen Erstschrift, Stichvorlage, Korrekturabzug und Erstdruck legt, dass der Bereich der ersten schriftlichen Zeugnisse gesondert untersucht und auch für ihn adäquate digitale Präsentationsformen gefunden werden.

## I – Bestandsaufnahme

Reger hat wohl zu jedem Werk Entwürfe geschrieben, nicht nur zu komplizierten großen Partituren,

- 1 Rainer Cadenbach: *Max Reger. Skizzen und Entwürfe, Quellenverzeichnis und Inhaltsübersichten* (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts VII), Wiesbaden 1988.
- 2 *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen* (RWV), hg. von Susanne Popp, in Zusammenarbeit mit Alexander Becker [u. a.], München 2010.
- 3 *Reger-Werkausgabe. Hybrid-Edition* (RWA), hgg. von Alexander Becker, Stefan König [u. a.], Stuttgart 2010ff., bisher 6 Bde.

sondern auch zu geringstimmigen Sätzen: Beispiele selbst einfacher Lieder, Klavier- und Orgelstücke sind erhalten, fraglich scheint ihre Existenz allein bei Solokompositionen für Streicher, da nicht ein Entwurf zu den Opera 42, 117 und 131 mit insgesamt 27 Werken und 69 Einzelsätzen überliefert ist. Konnten von Cadenbach 74 Quellen mit insgesamt 639 Seiten verzeichnet und taktweise entschlüsselt werden, so haben seitdem Neuentdeckungen und Neuerwerbungen<sup>4</sup> den Bestand numerisch um mehr als die Hälfte (zusätzliche 47 Quellen mit insgesamt 353 Seiten) und inhaltlich um gewichtige Einzelwerke vornehmlich aus der Reifezeit anwachsen lassen: 1988 noch unbekannt waren in der Kammermusik etwa die Entwürfe der Münchner Cellosonate op. 78, des Leipziger Klaviertrios op. 102, der späten Jenaer Violinsonate op. 139 und des Doppelopus 141 aus *Flötenserenade* und Streichtrio. Inzugesommen sind auch die Entwürfe der großen Leipziger Orchesterwerke *Hiller-Variationen*, Violinkonzert und *Symphonischer Prolog*, aus der Chorsymphonik der *Nonnen*, aus dem a cappella Gesang des *Vater unser*, zudem der späten Orgel-*Phantasie und Fuge* op. 135b und einiger Klavierlieder.

## II – Provenienzen

Reger hat seine Entwürfe bis zu seinem 30. Lebensjahr kaum verwahrt, woraus sich der Verdacht nährte, er habe den Blick in die Kompositionswerkstatt verwehren wollen. Dies ist mit den Erkenntnissen des Reger-Werkverzeichnisses nicht mehr zu halten, das die Provenienzen freilegt.

- 4 Manche bis dahin verschollenen Entwürfe wurden entdeckt, und 2005 gelang mit Unterstützung der Kulturstiftung der Länder, des Bundesbeauftragten für Kultur und Medien und der Deutschen Forschungsgemeinschaft der Erwerb eines ganzen Skizzenkonvoluts, der 2007 durch Schenkungen noch ergänzt wurde.

Ulrich Krämer

## Aus Schönbergs Werkstatt: Die Skizze als Versuchslabor musikalischen Denkens

Wenige Monate vor seinem Tod erhielt Arnold Schönberg die Nachricht, dass eine gewisse »Washington old lady« erwäge, eines seiner Manuskripte für die Library of Congress zu erwerben.<sup>1</sup> Bei jener Dame, die ihren Namen nicht genannt wissen wollte, handelte es sich um Gertrude Clarke Whittall, Witwe des vermögenden Teppich- und Textilindustriellen Matthew John Whittall, die seit den 1930er-Jahren als bedeutende Musik- und Literaturförderin in der amerikanischen Hauptstadt wirkte und bereits im Vorjahr ebenfalls anonym eine bedeutende Summe für den Ankauf der autographen Partituren des Streichsextetts *Verklärte Nacht* op. 4, des 2. Streichquartetts op. 10 und des *Pierrot lunaire* op. 21 durch die Kongressbibliothek zur Verfügung gestellt hatte.<sup>2</sup> Dem Komponisten, der zu dieser Zeit Geld für den Umbau seines Hauses benötigte, kam die Anfrage sehr gelegen. In seiner Antwort vom 8. Mai 1951 zeigte er sich »angenehm berührt« von der Nachricht und bot außer den autographen Partituren des frühen D-Dur-Streichquartetts und von *Pelleas und Melisande* op. 5 sowie einer kalligraphischen Abschrift der *Sechs kleinen Klavierstücke* op. 19 zwei umfangreiche Skizzenbücher, die Skizzen und Erste Niederschriften des 1. Streichquartetts op. 7 und der 1. Kammer-symphonie op. 9 sowie zahlreicher Lieder enthielten, zum Kauf an.<sup>3</sup> Höchst bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang Schönbergs Preisvorstellungen, da sie etwas über den Stellenwert aussagen, den er den unterschiedlichen Quellentypen beimaß: Während er nämlich

für die Partitur von *Pelleas und Melisande* 6.000 Dollar und für das Streichquartett sowie für die Abschrift der Klavierstücke jeweils 5.000 Dollar veranschlagte, forderte er für jedes der beiden Skizzenbücher einen Mindestbetrag in Höhe von 12.000 Dollar, das heißt doppelt so viel wie für die immerhin 95 Seiten umfassende Partitur der symphonischen Dichtung.<sup>4</sup> Dass er den materiellen Wert der Skizzen, Entwürfe und Ersten Niederschriften – also der »Vorstufen« einer Komposition – wesentlich höher bezifferte als den der Partituren als Repräsentanten des vollendeten »Werks«, ist für seine Auffassung überaus charakteristisch und steht in deutlichem Gegensatz zu der landläufigen Ansicht, der zufolge das »Autograph« – das heißt die vom Komponisten eigenhändig angefertigte Reinschrift eines Werks – das »eigentliche« und damit auch das in materieller Hinsicht wertvollste Produkt aus der Komponistenwerkstatt darstellt; eine Meinung mit einer langen Tradition, wie sich etwa anhand des Umgangs der Zeitgenossen mit den allenfalls als Devotionalien angesehenen und dementsprechend als Souvenirs veräußerten Skizzen und Entwürfen Mozarts oder auch Beethovens nach deren Ableben zeigen lässt. Schönbergs Sichtweise dagegen ist die des denkenden Künstlers (und nicht zuletzt auch die des Wissenschaftlers), für den gerade die Skizzen, die Vor- und Zwischenstufen vollendeter Werke wie auch die Fragment gebliebenen Entwürfe unvollendet hinterlassener Kompositionen das interessantere, lebendigere Material darstellen, da sie Einblicke in den musikalischen Denkprozess ermöglichen. Von Interesse ist in diesem Zusammenhang ein undatiertes und bislang unveröffentlichtes Notizblatt, das vermutlich im zeitlichen Umfeld der im April 1917 niedergeschriebenen Aufzeichnungen zu einem geplanten mehrbändigen Lehrwerk mit dem Arbeitstitel *Zusammenhang, Kontrapunkt*,

1 Vgl. den Brief von Milton S. Koblitz an Schönberg vom 5. Mai 1951 (Library of Congress, Washington, D. C.; im Folgenden abgekürzt als LC). – Digitalisate und Übertragungen eines Großteils der Schönberg'schen Korrespondenz sind auf der Homepage des Arnold Schönberg Centers ([www.schoenberg.at](http://www.schoenberg.at)) abrufbar.

2 Die Manuskripte sind noch heute Bestandteil der Gertrude Clarke Whittall Foundation Collection in der LC.

3 Brief von Schönberg an Milton S. Koblitz vom 8. Mai 1951 (Durchschlag in der LC).

4 Brief von Schönberg an Edward H. Waters (LC) vom 30. Mai 1951 (Durchschlag in der LC).

Dörte Schmidt

## Komponieren als Antizipation

Entwurfspraktiken in der zeitgenössischen Musik  
und die Chancen einer vergleichenden Skizzenforschung

Klaus Huber zum 90. Geburtstag

»Es lohnt sich, dann und wann darüber nachzudenken, daß das Aufschreiben noch nicht existenter Musik, also, wie man so zu sagen pflegt, neuer Musik ganz und gar nichts Selbstverständliches ist«, bemerkt der Komponist Klaus Huber in einem 1993 publizierten Text, der auf einen Vortrag im Rahmen des Komponisten-Forums der Darmstädter Ferienkurse 1988 zurückgeht, mit dem Huber die Aufführung seines zweiten Streichquartetts durch das Arditti-Quartett flankierte.<sup>1</sup> Und tatsächlich liegt bei derjenigen Kunst, deren flüchtiges Medium der Klang ist, vielleicht nicht sofort nahe, dass man sich ihr ausgerechnet über das »Aufschreiben« nähert – aber gerade der durch die Konjunktur des Performativen so wirksam genährte Verdacht, man käme auf diesem Wege gar nicht an das Eigentliche heran, könnte die Sache aus der Perspektive der Debatten über das Wissen der Künste interessant machen, schwingt hier doch

offensichtlich implizites Wissen darüber mit, was Musik als Kunst denn ausmacht.

Dass Komponistinnen und Komponisten schreiben, scheint auf den ersten Blick auch dann banal, wenn man geneigt sein sollte, gerade in den daraus hervorgehenden Notaten nicht das Kunstwerk selbst zu sehen – dieses vielmehr im Klingenden zu verorten (was historisch durchaus immer wieder verschieden beurteilt worden ist). Gleichwohl prägt der schreibende Komponist die Ikonographie des Komponierens gerade in der Musik der letzten einhundert Jahre ganz selbstverständlich bis hinein in populäre Medien wie Alexander Kluges Sendung *dcpt* auf *Sat1*, in der sich Kluge 2001 im Gespräch mit dem Komponisten Wolfgang Rihm natürlich über Notationen beugt und diese – auch an konkreten Beispielen – diskutiert.<sup>2</sup> Ein Text von Wolfgang Schreiber über Jörg Widmann in der *F.A.Z.* vom Mai 2006 richtet den Fokus auf den Komponisten »bei der Arbeit«. Illustriert ist der Text mit einem Foto, auf dem die Kamera dem Komponisten über die Schulter auf eine Partitur schaut, daneben eine Brezel und ein Bierglas – die Bildunterschrift erläutert dies mit dem Satz »Jörg Widmann komponiert auch im Biergarten.«<sup>3</sup> Dies sind nur zwei relativ willkürlich herausgegriffene Beispiele von zahlreichen möglichen. Sie zeigen, dass Schreiben offenbar sowohl für Spezialisten als auch für ein breiteres Publikum den Blick wenn schon nicht auf das »Kunstwerk«, so doch in gewisser Weise auf den Vorgang seiner Entstehung, das Komponieren, ermöglicht. Sie verweisen darauf, dass diesem Kunstwerk Schreib- beziehungsweise

1 Klaus Huber: *Von Zeit zu Zeit*, in: *MusikTexte* 51 (1993), zitiert nach Klaus Huber: *Umgepflügte Zeit. Schriften und Gespräche*, hg. von Max Nyffeler, Köln 1999, S. 67–75, Zitat S. 71. Eine Tonaufnahme des in Darmstadt gehaltenen Vortrags findet sich im Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt. Ich danke dem IMD und dessen Leiter Dr. Thomas Schäfer herzlich für den Zugang zu dieser Quelle im Rahmen des derzeit laufenden DFG-Projektes »Ereignis Darmstadt«. Mein Dank gilt meinen Projekt-Kollegen Pietro Cavalotti, Kim Feser und Susanne Heiter für vielfältige Hinweise. Überdies verdankt der vorliegende Text zahlreiche Anregungen den Debatten im DFG-Graduierten-Kolleg »Das Wissen der Künste« an der UdK – auch den Kollegiaten und meinen Kollegen dort sei dafür herzlich gedankt. Schließlich knüpft der Text an ausführliche Diskussionen mit Reinhard Kapp über den »aufschreibenden Komponisten« an, die dieser seinerseits in einem Vortrag für die Tagung der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute der GfM zum Thema »Das Autograph. Fluch und Segen«, Berlin 2013, verfolgt hat (der Tagungsbericht erscheint im SIM-Jb 2014, Druck in Vorbereitung). Joachim Steinheuer danke ich sehr herzlich für zahlreiche Hinweise und Hilfe bei der Beschaffung von Material.

2 Das *dcpt*-Interview ist leider mittlerweile aus YouTube entfernt worden.

3 Wolfgang Schreiber: *Bei der Arbeit. Ein fahrender Gesell. Ich hab' ein glühend Messer: Jörg Widmann, der Komponist und Klarinettenvirtuose aus München, muss für die Musik hart arbeiten*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 4. Mai 2006.

Paul Thissen

## Olivier Messiaens Reflexionen zu Zeit und Rhythmus im *Traité de rythme* in ihrem ästhetisch-historischen Kontext

Im Rahmen einer öffentlichen Diskussion während des ersten Düsseldorfer Messiaen-Festes 1968 wurde Messiaen gefragt, ob seine »Musik eine substantielle Beziehung zu dem [...] mystischen Rationalismus von Teilhard de Chardin«<sup>1</sup> habe. Der Komponist verneint dies zunächst, teilt Almut Rößler aber später mit, die Antwort »sei nicht zutreffend gewesen, weil er eine Beziehung zu den Gedanken Teilhard de Chardins habe, aber es sei ihm zu kompliziert erschienen, dieses in der Öffentlichkeit zu entfalten«.<sup>2</sup> Der hier sichtbar werdende, durchaus selektive Charakter der Selbstmitteilungen Messiaens macht deutlich, dass es zu den vordringlichen Aufgaben der Messiaen-Forschung gehört, Messiaens Ästhetik zu kontextualisieren, von ihm selbst nicht genannte, möglicherweise aber auch unbewusst gebliebene Einflüsse gleichermaßen wie verwandte oder gegenläufige Strömungen evident zu machen.<sup>3</sup> Hierzu möchte der vorliegende Text

im Hinblick auf Messiaens Reflexionen zu Zeit und Rhythmus, wie sie im *Traité de rythme*<sup>4</sup> begegnen, einen Beitrag leisten und entsprechende Überlegungen Andrew Shentons<sup>5</sup>, Oliver Vogels<sup>6</sup> sowie Wolfgang Ratherts<sup>7</sup> ergänzen. Dabei sei gerne konzidiert, dass die nachfolgenden Gedanken einen gewissen rhapsodischen Charakter haben und eventuell den Eindruck der Annahme von allumfassender Kontingenz vermitteln, die hier keinesfalls zur These erhoben werden soll, im vorliegenden

Joseph d'Ortigue zu denken) auf Messiaen einen wertvollen Beitrag geleistet: Stefan Keym: »vitrail sonore« und »paysage musical«. Zu der französischen Tradition der romantischen Metaphysik der Musik und ihrem Einfluss auf Olivier Messiaen, in: *Das Licht des Himmels und der Brunnen der Geschichte. Festschrift Volker Bräutigam*, hg. von Franziska Seils und Michael F. Runowski, Beeskow 2004, S. 55–79.

- 1 Olivier Messiaen: *Beiträge zur geistigen Welt Olivier Messiaens*, unter Mitverfässerschaft von Messiaen, hg. von Almut Rößler, Duisburg 1984, S. 30.
- 2 Ebd. Wenn man über die Beziehung zwischen Messiaen und Teilhard auch nur spekulieren kann, so liegt doch die Vermutung nahe, dass Messiaen sich durch den Teilhard'schen, in der 1923 verfassten Schrift *La Messe sur le monde* formulierten Gedanken einer universal-kosmischen Dimension der Eucharistie angeregt fühlte, der besagt, die »Eucharistie« antizipiere die ewige Anbetung Gottes und die eschatologische Vollendung der Welt. Siehe hierzu: Alfred Glässer: *Konvergenz. Die Struktur der Weltsumme Pierre Teilhards de Chardin* (= Eichstätter Studien. Neue Folge 4), Kevelaer 1970, S. 99ff. Eine solche gleichsam kosmische Dimension des Begriffs »Eucharistia« scheint auch im »Schlusswort« der *Conférence de Notre Dame* auf, wo Messiaen sagt, »die religiöse Musik entdeckt ihn zu aller Zeit und überall, auf unserem Erdenplaneten, in unseren Gebirgen, Ozeanen, in der Mitte von Vögeln, Blumen, Bäumen, Pflanzen und auch in dem sichtbaren Universum der Sterne [...]« Messiaen, Rößler, *Beiträge zur geistigen Welt* (wie Anm. 1), S. 70.
- 3 In jüngerer Zeit hat Stefan Keym hierzu mit der Untersuchung der Wirkung der französischen Tradition einer romantischen Metaphysik der Musik (hier ist vor allem an

- 4 Von 1949 an bis kurz vor seinem Tod im Jahr 1992 hat der Komponist an dem Traktat gearbeitet, dessen lose Manuskriptseiten Yvonne Loriod nach Themenbereichen sortiert und ab 1996 in sieben Bänden herausgegeben hat: Olivier Messiaen: *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, 7 Bde., hg. von Yvonne Loriod, Paris 1994ff. Eine Textauswahl in deutscher Übersetzung bietet: Olivier Messiaen: *Texte, Analysen, Zeugnisse*, Bd. 1, hg. von Wolfgang Rathert, Herbert Schneider und Karl Anton Rickenbacher, Hildesheim [u. a.] 2012. Siehe auch die Rezension von Stefan Keym: *Olivier Messiaen: Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie (1949–1992) en 7 tomes, Paris: Alphonse Leduc 1994–2002*, in: *Musiktheorie* 19 (2004), S. 267–274.
- 5 Andrew Shanton: *Observations on time in Olivier Messiaen's Traité*, in: *Olivier Messiaen, Music, Art and Literature*, hg. von Christopher Dingle und Nigel Simeone, Aldershot 2007, S. [173]–189.
- 6 Oliver Vogel, *Olivier Messiaen und die Zeit-Philosophie der 1930er-Jahre*, in: *Olivier Messiaen. Texte, Analysen, Zeugnisse*, Bd. 2, *Das Werk im historischen und analytischen Kontext*, hg. von Wolfgang Rathert, Herbert Schneider und Karl Anton Rickenbacher, Hildesheim [u. a.] 2013, S. 239–255.
- 7 Wolfgang Rathert: *Messiaen und das Problem der musikalischen Zeit*, in: *Olivier Messiaen und die »französische Tradition«*, hg. von Stefan Keym und Peter Jost, Köln 2013, S. [47]–60.