

Zwischen Komponist, Kopist, Verleger und Herausgeber

Paratexte in Robert Schumanns Klavierwerken als Herausforderung historisch-kritischen Edierens

Timo Evers

Es entspricht einem breiten Konsens in der musikhistorischen Forschung, dass Robert Schumann großen Wert auf die Ausstattung seiner Drucke, aber auch auf die Kontrolle der entsprechenden Produktionsprozesse gelegt hat. Gezeichnet wurde das Bild eines geschäftstüchtigen, ökonomisch geschickt agierenden Komponisten, der sich nur dann kompromissbereit¹ gegenüber seinen Zuarbeitern bzw. Verlegern zeigte, wenn nicht die Grundfesten seines künstlerischen Anliegens negativ berührt waren.² Diese Haltung profitierte nicht nur von Schumanns Sozialisation, war er doch als Sohn eines Autors, Verlegers und

¹ Deutlich wird dies etwa anhand von Schumanns Reaktionen auf Korrekturvorschläge Clara Wiecks / Schumanns: Hatte er auf ihre kurz vor der Drucklegung Ende Dezember 1839 und Anfang 1840 geäußerte Kritik an den *Nachtstücken* op. 23 positiv reagiert und einige Aspekte davon für den Druck berücksichtigt, weil es sich um Stellen handelte, die ihm selbst fragwürdig schienen, so hieß es im gemeinsam geführten Ehe Tagebuch grundsätzlich: „Einmal stritten wir uns, wegen Auffassung meiner Compositionen seitens Deiner. Du hast aber nicht Recht, Klärchen. Der Componist, und nur er allein weiß wie seine Compositionen darzustellen seien. Glaubtest Du's besser machen zu können, so wär's dasselbe, als wenn der Maler z. B. einen Baum pp besser machen wollte, als ihn Gott geschaffen. Er kann einen schöneren malen – dann ist es aber eben ein anderer Baum, als den er darstellen wollte.“ Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. II: 1836–1854, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1987 (im Folgenden als *Tb II* abgekürzt), S. 107. Zu Claras Kritik der *Nachtstücke* vgl. Robert Schumann, *Nachtstücke* op. 23, hrsg. von Michael Beiche (Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, im Folgenden als *RSA* abgekürzt, Bd. III/1/5), Mainz u. a. 2012, S. 299–301. Die Beispiele sollen jedoch keineswegs eine vergleichbare Quantität und Qualität der von Clara, Bekannten und Freunden geäußerten Kritik auf der einen Seite und derjenigen von Verlegern und ihren Zuarbeitern auf der anderen Seite suggerieren.

² Positiv formuliert: Schumann verkehrt in den künstlerischen Kreisen Leipzigs, Dresdens und Düsseldorf und führt die Künste (Musik, Literatur, Bildende Kunst) in seinen Musikdrucken trotz ökonomischer und teilweise auch technischer Hindernisse transmedial zusammen: So lässt er einige der poetischen Titel seiner 43 *Clavierstücke für die Jugend* op. 68 von Ludwig Richter in Vignettenform für das Titelblatt der Originalausgabe illustrieren und gewährt dafür anstelle einer kaum zu leistenden Honorarzahlung dem Sohn des einflussreichen Malers und Zeichners zwischen November 1848 und August 1849 immerhin 24 Sitzungen Kompositionsunterricht; vgl. Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. III: *Haushaltbücher*, Teil 2: 1847–1856. *Anmerkungen und Register*, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1982, S. 501. Vgl. zu der Thematik grundsätzlich: Bernhard R. Appel, *Vom Einfall zum Werk. Robert Schumanns Schaffensweise* (Schumann Forschungen, 13), Mainz u. a. 2010; Hrosvith Dahmen, „Robert Schumann und seine Verleger – ein vorläufiger Bericht“, in: *Robert Schumann und die Öffentlichkeit. Hans Joachim Köhler zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Helmut Loos, Leipzig 2007, S. 228–240; Irmgard Knechtges-Obrecht, „... auf daß das Aeüßere einigermaßen dem innern Charakter entspreche.“ Robert Schumann und die Ausstattung seiner Notendrucke“, in: *Schumann und die Düsseldorfer Malerschule*.

Buchhändlers seit den 1820er Jahren bestens mit den Praktiken des Buch- und Musikalienwesens vertraut; auch die in dieser Zeit zu beobachtende anhaltende Professionalisierung des Musikverlagswesens im Zeichen der Standardisierung von Produktionsprozessen bot Schumann einen geeigneten Kommunikationsraum der künstlerischen Möglichkeiten, um seine musikalischen Vorstellungen und Ziele zu verwirklichen und in die Öffentlichkeit hineinzutragen.

Dass Schumann dies schon zu Beginn seiner Karriere als öffentlich auftretender Komponist kreativ nutzt, sei kurz am Beispiel der Drucklegung der *Impromptus* op. 5 skizziert: Schumann hatte seit Beginn der 1830er Jahre professionelle Leipziger Musikverleger für die Publikation seiner frühen Klavierwerke gewinnen können.³ Bei Friedrich Kistner waren im November 1831 die *Abegg-Variationen* op. 1, im April 1832 die *Papillons* op. 2 – beide zunächst noch ohne Opuszahl – erschienen. Anfang Juni 1832 hatte Schumann dann bei einem durch Friedrich Wieck vermittelten Treffen mit Friedrich Hofmeister in einen Vertrag eingewilligt, der die baldige Publikation dreier zu diesem Zeitpunkt erst ansatzweise komponierter Klavierwerke vorsah.⁴ Es handelte sich dabei um die später unter den Opuszahlen 3 und 4 veröffentlichten Klavierwerke – die *Studien nach Capricen von Paganini* bzw. die *Intermezzi* – sowie um einen *Fandango*, *Rhapsodie pour le Pianof.*[orte]⁵ (Anhang F15). Allerdings hatten sich in der Folgezeit Schwierigkeiten bei der Vollendung dieser Klavierwerke und der sich daran anschließenden Drucklegung ergeben. Zwar konnten die *Studien nach Capricen von Paganini* op. 3 als erstes im September 1832 ausgeliefert werden; die von Schumann stark überarbeitete Stichvorlage für das nächste Werk, die *Intermezzi* op. 4, erhielt der Verlag allerdings erst Mitte Dezember 1832.⁶ Erscheinen soll-

Ausstellung vom 1.–19. Juni 1988 [...] im Rahmen des 3. Schumann-Festes, hrsg. von Bernhard R. Appel, Düsseldorf 1988, S. 41–63.

3 Nachweise in: Margit L. McCorkle, *Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, unter Mitwirkung von Akio Mayeda und der Robert-Schumann-Forschungsstelle hrsg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft, Düsseldorf (RSA, Bd. VIII/6), Mainz u. a. 2003 (im Folgenden als *RSW* abgekürzt), S. 5, 9, 12.

4 Schumann dazu im Tagebuch unter dem Eintrag vom 9. Juni 1832: „In der Stadt ging ich zum jungen Hofmeister; die Sache ist abgemacht.“ Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. I: 1827–1838, hrsg. von Georg Eismann, Leipzig 1971 (im Folgenden als *Tb I* abgekürzt), S. 408. Vgl. auch die Einleitung zu *Der Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit dem Verlag Friedrich Hofmeister 1832 bis 1852*, hrsg. von Thomas Synofzik, in: *Schumann Briefedition*, Serie III: *Verlegerbriefwechsel*, Bd. 3: *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Leipziger Verlegern III*, hrsg. von Petra Dießner, Irmgard Knechtges-Obrecht und Thomas Synofzik (Schumann Briefedition, im Folgenden als *SBE* abgekürzt, Bd. III/3), Köln 2008, S. 199–219; hier S. 201–202.

5 So angekündigt in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 34, Nr. 28 (11. Juli 1832), Sp. 472; Vgl. auch *RSW*, S. 676f, Digitalisat: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10527982_00268.html [Stand: 29.05.2019].

6 In einem Brief an die Familie in Zwickau vom 28. April 1832 kündigt Schumann bereits die bald erfolgende Publikation der *Intermezzi* op. 4 an (Zwickau, Robert-Schumann-Haus, Bibliothek, 5890 – A2); die Stichvorlage zu diesem Klavierwerk schickt Schumann aber erst als Anlage zu dem verschollenen,

ten die *Intermezzi* aber erst Ende Oktober 1833⁷ – trotz wiederholten Drängens des ungeduldrigen jungen Komponisten, der zwischenzeitlich noch mindestens zwei Korrekturdurchgänge⁸ gewünscht hatte. Nachdem Schumann wohl Ende Januar 1833 die Arbeiten an der dritten Hofmeister versprochenen Komposition, dem *Fandango pour le Piano-forte*, der zeitweise auch als *Fantasie satyrique* bezeichnet wurde, eingestellt hatte,⁹ bot er dem Verleger stellvertretend dafür das später bei Frieze herausgebrachte *Allegro* in h-Moll op. 8 an.¹⁰ Nach Hofmeisters ablehnendem Bescheid komponierte Schumann dann jedoch vom 26. Mai 1833 wohl bis Mitte Juni des gleichen Jahres die sogenannten *Impromptus sur une Romance de Clara Wieck pour le Piano-forte* op. 5, für die er eine – hinsichtlich des Zeitplans sehr ambitionierte – Publikation rechtzeitig zu Friedrich Wiecks Geburtstag am 18. August 1833 anvisierte.¹¹ Schumann konnte angesichts des sich insgesamt um mehr als ein Jahr verzögernden Druckes der *Intermezzi* op. 4 kaum mit einer Publikation der *Impromptus* op. 5 pünktlich zu diesem Termin rechnen. Umso erstaunlicher mutet seine Lösung des Problems an: Am 3. Juli 1833 ließ Schumann Hofmeister von der Existenz des neuen Klavierwerkes wissen und teilte dem Verleger im selben Schreiben mit, dass er sich bereits selbst um die Drucklegung im Verlag seiner Brüder bemüht habe, die Herstellungskosten allein tragen wolle, jedoch zum Zwecke eines besseren Absatzes auf dem Musikalienmarkt Hofmeisters Verlag auf der Titelseite und in werbenden Anzeigen nennen wolle.¹² Die Rechnung ging auf: Schumann hatte zur Herstellung des Druckes neben der verlegerischen Kompetenz seiner Brüder auch den Leipziger Kupferstecher Daniel Heinrich Barbé, der für Hofmeister bereits Schumanns op. 3 gestochen hatte, gewinnen können.¹³ Mit dem für die hohe Qualität seiner Stcharbeiten in Leipzig gerühmten Barbé konnte Schumann nun

jedoch durch eine Konzeptschrift annähernd erhaltenen Brief vom 17. Dezember 1832 an den Verlag (Zwickau, Robert-Schumann-Haus, Bibliothek, 4871/VII,C,9 – A3, S. 67–68).

7 In Hofmeisters Druckbuch sind die 100 ersten Abzüge der Originalausgabe von op. 4 erst mit dem Datum des 26. Oktober 1833 verzeichnet (*Chronologisches Verzeichniss der Verlags-Musicalien*, Leipzig, Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig, Musikverlag Friedrich Hofmeister 43). Die Exemplare werden in den folgenden Tagen ausgeliefert worden sein.

8 Erste Korrekturfahnen hat Schumann von dem Verlag wohl erst kurz vor dem 14. Juli 1833 erhalten (vgl. *SBE*, Bd. III/3, S. 227–228, hier S. 227). Noch im Brief an Hofmeister vom 6. September 1833 mahnt er eine 2. Korrektur an (vgl. *SBE*, Bd. III/3, S. 229).

9 Inzwischen hatte sich die Fertigstellung des letzten der Hofmeister zugesagten Klavierwerke wohl auch deshalb verzögert, weil Schumann zwischen September 1832 und Frühjahr/Sommer 1833 mit der Komposition der sogenannten Zwickauer Jugendsymphonie in g-Moll (Anhang A3) beschäftigt war. Vgl. *RSW*, S. 653 f.

10 Brief Robert Schumanns an den Verlag Friedrich Hofmeister vom 29. Januar 1833 (*SBE*, Bd. III/3, S. 222–224, hier S. 222).

11 Vgl. Zwickau, Robert-Schumann-Haus, Bibliothek, 5890 – A2, S. 185; Brief Robert Schumanns an den Verlag Friedrich Hofmeister vom 3. Juli 1833 (*SBE*, Bd. III/3, S. 225–227, hier S. 225–226).

12 Ebd.

13 Noch im Brief vom 9. November 1837 schreibt der Leipziger Verleger Robert Frieze an Schumann bezüglich der anstehenden Publikation der *Davidsbündlertänze* op. 6: „Barbé will am 18. Nov. die Correctur Ihrer Davidsbündlertänze liefern; es ist recht schlimm, daß dieser Mensch hier [in Leipzig] einzig in seiner Art ist.“ *SBE*, Bd. III/3, S. 69.

offensichtlich nicht nur in enger Abstimmung einen graphisch sehr dicht und präzise gearbeiteten Notendruck nach eigenen Vorstellungen realisieren, sondern dieses aufwendige Unternehmen auch noch bereits Anfang August 1833 und damit rechtzeitig zu Wiecks Geburtstag zum Abschluss bringen.¹⁴

Zeitraum der Erst- publikation	op.	Titel	Verleger
1831, November	op. 1 ¹⁵	THÈME <i>sur le nom</i> <i>Abegg</i> <i>varié pour le Piano-forte</i> <i>et dédié à Mademoiselle Pauline</i> <i>Comtesse d'Abegg</i> [...]	Friedrich Kistner
1832, April	op. 2	PAPILLONS <i>pour le Pianoforte</i> [...]	Friedrich Kistner
1832, September	op. 3	ETUDES <i>pour le</i> <i>Pianoforte</i> <i>d'après les</i> <i>CAPRICES</i> de <i>PAGANINI</i> <i>avec doigter, exercices préparatifs et avant-propos</i> <i>sur le but que l'éditeur s'y propose.</i> <i>STUDIEN</i> <i>nach</i> <i>CAPRICEN</i> von <i>PAGANINI</i> <i>bearbeitet,</i> <i>mit Fingersatz, vorbereitenden Uebungen und</i> <i>einem Vorwort über ihren Zweck</i> [...]	Friedrich Hofmeister
1833, August	op. 5	IMPROMTUS [sic] <i>sur une Romance de Clara Wieck</i> <i>pour le</i> <i>Pianoforte</i> <i>composés et dédiés</i> <i>À MONSIEUR FRÉDÉRIC WIECK</i> [...]	Robert und Carl Schumann / Friedrich Hofmeister
1833, Ende Oktober	op. 4 ¹⁶	INTERMEZZI <i>per il</i> <i>Pianoforte</i> <i>composti e dedicati</i> <i>AL SIGNORE KALLIWODA</i> <i>Maestro di capella etc.</i> [...]	Friedrich Hofmeister

Tabelle. Schumanns Klavierwerke opp. 1–5: Chronologie ihrer Erstveröffentlichung

Das Beispiel zeigt wie viele andere auch, dass Schumann über das künstlerisch-technische, jedoch auch kommunikative Know-how sowie über ökonomische Mittel verfügt und diese konsequent nutzt, indem er Verlage so wählt bzw. instrumentalisiert, dass er seine künstle-

¹⁴ Dass die Originalausgabe der *Impromptus* op. 5 tatsächlich rechtzeitig zu Friedrich Wiecks Geburtstag fertiggestellt war, geht auch aus einem Eintrag in dem gemeinsam geführten Tagebuch Clara und Friedrich Wiecks hervor: „Ich habe noch nach zuholen, daß der Vater zu seinem Geburtstag d. 18. Aug[.], den wir in Schneeberg bei Becker feierten, von Schumann die ihm dedicirten Impromptus über meine Romance erhielt und große Freude darüber hatte.“ Clara Wieck, *Tagebuch* 3, S. 42; Zwickau, Robert-Schumann-Haus, Bibliothek, 4877,2 – A3 (*Clara Schumann. Jugendtagebücher 1827–1840*, hrsg. von Gerd Nauhaus und Nancy B. Reich unter Mitarbeit von Kristin R. M. Krahe, Hildesheim u. a., 2019).

15 Digitalisat: https://www.brahms-institut.de/Archiv/web/bihl_digital/schumann_drucke_units/schum_op_001.html [Stand: 29.05.2019].

16 Digitalisat: https://www.brahms-institut.de/Archiv/web/bihl_digital/schumann_drucke_units/schum_op_004.html [Stand: 29.05.2019].

rischen und kulturell-kommunikativen Ziele möglichst ohne Abstriche erreichen kann.¹⁷ Ließen sich in ähnlicher Art zahlreiche weitere Beispiele für Schumanns Geschick im Umgang mit seinen Verlegern anführen, so zeigt doch bereits dieser Fall, dass es sich um eine recht oberflächliche, marktstrategisch determinierte Perspektive mit deutlichem Fokus auf den vermeintlich wichtigsten Akteur – nämlich den geschäftstüchtigen Komponisten selbst – handelt. Dass mit diesem starken Gewicht auf den Komponisten jedoch immer auch die Gefahr der Überzeichnung gegeben ist, sollte einleuchten, wird damit doch das Kollektiv sämtlicher anderer an der Drucklegung Beteiligter marginalisiert.¹⁸

Dass man überhaupt von einem solchen Kollektiv ausgehen muss, ist aufgrund der überlieferten Kopistenabschriften und des sehr umfangreichen Briefwechsels mit Kopisten, Verlegern und auch mit Druckereien unmittelbar evident. Fragt man allerdings nach der Qualität dieses kommunikativen Verhältnisses zwischen dem Komponisten, seinen Zuarbeitern bei der kollektiven Erarbeitung von Musikdrucken und den Verlegern, also danach, welchen Einfluss sie im Detail auf die zu Schumanns Lebzeiten produzierten Drucke genommen haben, so stößt man in vielerlei Hinsicht an Grenzen des analytischen Zugriffs, die der Überlieferung und teilweise auch dem Übergangscharakter der handschriftlichen Quellen im Drucklegungsprozess geschuldet sind.

In der Tat ist über den eigentlichen Produktionsprozess hinsichtlich der Rolle und des Verhältnisses *aller* Beteiligter – also Komponist, Kopist, Lektor und Verleger – erstaunlicherweise wenig bekannt. Die Gründe dafür liegen auf der Hand: Im Zeichen einer Musikgeschichtsschreibung, die Genie und Kunstwerk in den Mittelpunkt des Interesses rückt, mussten solche alltagspraktischen Fragen in den Hintergrund treten, auch wenn von ihnen nichts weniger als philologische Grundentscheidungen im Zuge des historisch-kritischen Edierens unmittelbar abhängen. In Bezug auf letzteres gilt es in Einzelfällen zu entscheiden, ob die Kopisten, Notenstecher und teilweise auch die Verleger in einigen Details bei der Erarbeitung des Notendruckes dem Komponisten Änderungsvorschläge unterbreitet oder gar eigenmächtig in den Text eingegriffen haben, wobei auf einer übergeordneten Ebene immer danach zu fragen ist, ob solche Änderungen vom Komponisten letztendlich autorisiert sind. Relativ selten sind solche Prozesse jedoch lückenlos dokumentiert.¹⁹

¹⁷ Dahmen (wie Anm. 2).

¹⁸ Die Erforschung des Einflusses der Zuarbeiter im Kontext der Drucklegung nicht nur Schumann'scher Werke scheint jedoch angesichts Schumanns Einstellung zu Korrekturarbeiten umso gebotener. So schrieb er etwa anlässlich der Korrektur seiner Oper *Genoveva* op. 81 noch im Brief vom 9. Juni 1851 an den Peters-Verlag: „Die Durchsicht einer solchen Arbeit ist aber eine sehr zeitraubende, und obendrein für den Componisten sehr langweilige, weshalb ich um Ihre Nachsicht bitte.“ (*SBE*, Bd. III/3, S. 364).

¹⁹ Die Drucklegung von Schumanns 148 mit einer Opuszahl versehenen Werken ist nur in 135 Fällen von Schumann überwacht worden. Mit Bezug auf die von ihm autorisierten Drucke sind nur Korrekturfahnen zu 15 Werken bekannt geworden. Vgl. dazu Matthias Wendt, „Der Komponist als Korrektor – Die Bedeutung der originalen Korrekturfahnen für die Robert-Schumann-Gesamtausgabe“, in: *„Mit mehr Bewußtsein zu spielen.“ Vierzehn Beiträge (nicht nur) über Richard Wagner*, hrsg. von Christa Jost (Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München, 4), Tutzing 2006, S. 59–69, hier S. 61.

Und so entzieht sich das Verhältnis von Komponist, Mitarbeitern und Verlegern insgesamt häufig dem Gesichtsfeld des Historikers und Herausgebers, weil entweder grundsätzlich die entsprechenden Quellen fehlen oder solche nicht hinreichend Auskunft über die Funktion dieser anderen Personen für die Entstehung eines musikalischen Druckwerkes geben. So stand Schumann gerade zu Beginn seiner Laufbahn als Komponist in den 1830er Jahren in persönlichem Kontakt zu seinen Verlegern in Leipzig, darunter Kistner, Hofmeister, Friese und Härtel; ein ausgeprägter Schriftverkehr zwischen den Parteien erübrigte sich also häufig. Nicht zuletzt bei Konzerten, Salon- und Hausmusik sowie bei anderen gesellschaftlichen Ereignissen rund um Leipzig, ja sogar bei den Davidsbündlertreffen und Planungen zur von Schumann mitinitiierten und seit 1834 regelmäßig erscheinenden *Neuen Zeitschrift für Musik* boten sich zahlreiche Gelegenheiten, um mit den Verlegern gewisse Aspekte im persönlichen Gespräch zu klären.²⁰ Beispielsweise sind wir im angesprochenen Falle der *Impromptus* op. 5 überhaupt nur deswegen über die von Schumann gewählte Lösung, das Werk im Selbstverlag, jedoch mit Angabe des Hofmeister-Verlags herauszugeben, informiert, weil Schumann damit ein besonderes Anliegen im Sinne einer Überraschung verband und dieses deshalb auf schriftlichem Wege Hofmeister kommunizieren musste.²¹

Wohl noch intensiver als mit den Verlegern mag Schumann mit seinen Kopisten, teilweise auch mit den Stechern, über deren Aufgaben gesprochen haben, sodass sich Anweisungen an Kopisten und Kupferstecher in den überlieferten Autographen bzw. in den autorisierten Stichvorlagen eher selten finden.²² Aufgrund dieses persönlichen Kontakts werden sich detailliertere Aufzeichnungen Schumanns erübrigt haben; daher können in einigen Fällen die Namen der Kopisten bisher nicht immer zweifelsfrei den einzelnen, nicht in jedem Fall erhaltenen Abschriften zugeordnet werden, und daher sind bisweilen nicht einmal die Namen der Kopisten bekannt.²³

Trotz des angesprochenen Überlieferungsdefizits, das quantitativ kaum beziffert werden kann, ist eine beträchtliche Zahl an Quellen überliefert, die wesentliche Auskünfte über das produktive Verhältnis zwischen Schumann und seinen Zuarbeitern und Verlegern geben. Zu diesen Quellen gehören neben den bereits angesprochenen schriftlichen Korrespondenzen mit Verlegern – teilweise auch mit Kopisten und Notendruckereien – auch Tagebucheinträge und vergleichbare Egodokumente, vor allem jedoch die Musikhandschriften selbst, wobei die Qualität der Information immer von der Funktion einer solchen Handschrift im Entstehungs- und Drucklegungsprozess abhängt. Auf Basis zahlreicher im Rahmen der Neuen Robert-Schumann-Gesamtausgabe bereits vorliegender Einzelunter-

²⁰ Vgl. dazu etwa die Einleitung zu Schumanns Briefwechsel mit dem Verlag Friedrich Hofmeister in *SBE*, Bd. III/3, S. 199–219, besonders S. 202, 216f., 219.

²¹ Vgl. dazu Schumanns Brief an den Verlag Hofmeister vom 3. Juli 1833 (*SBE*, Bd. III/3, S. 225–227).

22 Vgl. Wendt (wie Anm. 19), S. 62 und passim.

²³ Vgl. Anette Müller, *Komponist und Kopist. Notenschreiber im Dienste Robert Schumanns* (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, 57), Hildesheim u. a. 2010, S. 210–225.

suchungen kann im Falle der Klavierwerke²⁴ grundsätzlich das folgende Modell des weitgehend standardisierten Entstehungs- und Drucklegungsprozesses skizziert werden; kleinere Abweichungen bestätigen die Regel:²⁵

Im nach diesem Modell konstatierten Idealfall hätte Schumann nach ersten Ideen und Skizzen für ein neues Werk zunächst einen oder mehrere unvollständige Entwürfe zu bestimmten Stücken, Sätzen oder Abschnitten niedergeschrieben, woran sich ein sogenanntes Arbeitsmanuskript – in manchen Fällen auch mehrere Arbeitsmanuskripte – angeschlossen hätte. Wesentliches Kennzeichen eines Arbeitsmanuskriptes bei Schumann ist die Vollständigkeit des autographen Notentextes, der bereits eine komplette Werkkfassung enthält, auch wenn der Text mitunter nicht vollständig ausnotiert ist und es mehrere revidierte Schichten geben mag, die auf einzelne Aspekte des Kompositionsprozesses schließen lassen. Da die Arbeitsmanuskripte aufgrund korrekturbedingter Lese Probleme in der Regel nicht für eine Aufführung geeignet sind, fungieren sie meist als Kopier-, sehr selten auch als Stichvorlage. Die erwähnten Lese Probleme und Abbriviaturen im Arbeitsmanuskript erschweren einen von dieser Quelle ausgehenden Stich erheblich und machen deshalb eine Abschrift notwendig, die Schumann bisweilen selbst übernimmt, meistens aufgrund von Zeitmangel jedoch in die Hände eines von ihm als befähigt erachteten Kopisten gibt; dieser musste angesichts von Schumanns flüchtiger, häufig auch inhaltlich inkonsistenter Notierweise eine beträchtliche Lesekompetenz aufweisen. Hat der Kopist das Arbeitsmanuskript nach Schumanns Anweisungen in Form einer Stichvorlage kopiert, schließt sich meist ein Korrekturlesen Schumanns an; bei diesem Korrekturlesen arbeitet Schumann nicht bloß Korrekturen fehlerhafter Lesarten, sondern bisweilen auch eine Revision agogischer, artikulatorischer und dynamischer Zeichen ein; auf Satzebene gibt es dagegen kaum etwas zu modifizieren.

Nachdem der Verlag die von Schumann autorisierte Stichvorlage erhalten hat, wird diese anschließend in der Regel noch durch einen verlagsinternen Mitarbeiter bezüglich des paratextuellen Beiwerks und kleinerer Darstellungsprobleme der Notenorthographie modifiziert. Bisweilen sind diese durch den Verlag erfolgten Eingriffe nicht autorisiert, und Schumann protestiert heftig, wenn er davon noch vor der Publikation erfährt, sodass die Eingriffe rückgängig gemacht werden müssen.²⁶ Grundsätzlich zieht Schumann jedoch

24 Der angesprochene Produktionsvorgang müsste im Falle von Werken anderer Besetzungen noch bezüglich des Problems divergierender Stimmen- und Partiturdruke und in den Korrekturprozess einbezogener Probeaufführungen erweitert werden.

25 Zum Folgenden vgl. Appel (wie Anm. 2), besonders Kapitel 6–10; Müller (wie Anm. 23), S. 225–342.

26 So hatte der Verlagslektor Carl Gurckhaus in der Stichvorlage zu *Bilder aus Osten. 6 Impromptus* für Klavier zu vier Händen op. 66 unter anderem eigenmächtig die metrischen Angaben in Nr. 5 geändert. Schumann strich diese Korrektur daraufhin aus; die Reaktion des Korrektors im Brief vom 18. April 1849 an den Komponisten fällt angesichts der recht teuren Korrektur leicht pikiert aus: „Wenn Sie sich noch zu erinnern wissen, habe ich in den Impromptus wo der Tact so oft wechselt die Bezeichnung $\frac{2}{4}$ & $\frac{6}{8}$ eingebracht, was jedoch von Ihnen gestrichen wurde. Es ist eine böse Correctur! – Kann’s nicht stehen bleiben?“ zit. nach *Korespondencja Schumanns*, Schumanns Sammlung an

diese Form der Arbeitsteilung vor: Die Darstellung der Noten, genauer: das Notenbild, ist Sache des Notenstechers; Schumann fordert auch deswegen in der Regel mindestens einen Korrekturdurchgang der durch den Verlag vorbereiteten Stichplatten an,²⁷ wobei er entstandene Stichfehler, kaum jedoch die Ästhetik des Notenbildes korrigiert.²⁸ In die ihm daraufhin vom Verlag geschickten Probeabzüge trägt er dann seine letzten Änderungswünsche ein oder fordert bei allzu fehlerhaftem Notensatz gar noch eine zweite Korrektur. Da sich im Falle der Klavierwerke eher selten Korrekturfahnen nachweisen lassen, kann die ursprünglich in diesen Quellen zu vermutende Fassung letzter Hand meist nicht mehr nachvollzogen werden. Ohnehin lässt sich nicht für jedes Werk eine tatsächlich durchgeführte Korrektur nachweisen; zudem haben die Verleger wohl nicht immer Schumanns Imprimatur abgewartet.²⁹

ihn gerichteter Briefe in der Biblioteka Jagiellońska, Kraków, Bd. 20, Nr. 3633 – Schumann ließ sich jedoch nicht umstimmen: Seine Rückkorrektur musste ausgeführt werden (Brief an Gurckhaus vom 22. April 1849, Brief in Düsseldorf, Heinrich-Heine-Institut, Akzessions-Nr. 58.2987).

- 27 Schumann hatte möglicherweise negative Erfahrungen mit dem Verfahren einer ersten bzw. nahezu ausschließlich durch ihn bewerkstelligten Korrektur gesammelt. Etwa im Falle der im Sommer 1836 unter dem Doppelpseudonym Florestan und Eusebius erschienenen Klaviersonate fis-Moll op. 11 hatte er derart viele Fehler übersehen, dass er sich kurze Zeit später zur Veröffentlichung einer Korrekturliste in der *Neuen Zeitschrift für Musik* (NZfM 5, Nr. 12, 9. August 1836, Intelligenzblatt) veranlasst sah, Digitalisat: <https://ia600706.us.archive.org/20/items/NeueZeitschriftFuerMusik1836Jg3Bd5/NeueZeitschriftFuerMusik1836Jg3Bd5.pdf> [Stand: 29.05.2019]. Da der Verleger Friedrich Kistner sich dem Verdacht schlampiger Arbeit ausgesetzt sah veröffentlichte Schumann eine weitere Anzeige (NZfM 5, Nr. 14, 16. August 1836, S. 58): „Unser Hr. Verleger fürchtet, die ‚Druckfehleranzeige‘ in der letzten Beilage könne seiner Firma schaden, und ersucht uns, nachzubemerken, daß wir die Correctur selbst gemacht. Daran liegt es eben; Bretter haben die Componisten vor den Augen beim Durchsehen ihrer Compositionen. Das Publicum muß es aber erfahren, daß sie es gehabt [...]“. Digitalisat: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10527926_00068.html [Stand: 29.05.2019]. Vgl. dazu Bernhard R. Appel, „Zur Editions-geschichte von Robert Schumanns Klaviersonate Opus 11“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 34 (1992), S. 367–388; auch aufgrund solcher Probleme bei der Drucklegung kommen von Schumann immer wieder Werke in ihrer Erstauflage auf den Markt, deren einzelne erhaltene Exemplare teilweise abweichenden Notentext enthalten, konnten kleinere Korrekturen doch jederzeit in die Druckplatten eingearbeitet werden. Vgl. dazu Bernhard R. Appel, „Abweichungstypen in Abschriften und Drucken“, in: *Robert Schumann und die französische Romantik. Bericht über das 5. Internationale Schumann-Symposium der Robert-Schumann-Gesellschaft am 9. und 10. Juli 1994 in Düsseldorf*, hrsg. von Ute Bär (Schumann Forschungen, 6), Mainz u. a. 1997, S. 275–296.

- 28 Vgl. Wendt (wie Anm. 19), S. 64–65.

- 29 Als Beispiel diene die Editions-geschichte der *Davidsbündlertänze* op. 6: Nach intensiven Verhandlungen mit mehreren Verlagen hatte Schumann die Rechte der 1850 erschienenen Neuausgabe dem Verlag Schubert & Co verkauft. Noch im Brief vom 1. Juli 1850 hatte der Verlag Schumann attestiert, dass in den mitgelieferten Platten der Originalausgabe graphisch nichts zu ändern sei. Aus der Korrespondenz mit dem Verlag und der Paez'schen Offizin (*Schumann Briefedition*, Serie III: *Verlegerbriefwechsel*, Bd. 6: *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Verlagen in Berlin und Hamburg*, hrsg. von Hrosvith Dahmen u. a. (SBE, Bd. III/6), Köln 2009, S. 429 f., 434 f.) geht hervor, dass Schumann sich noch in allerletzter Minute (um den 28. Juli 1850 herum) zu einer Revision dieses Klavierwerks entschlossen hatte, die er unter großem Zeitdruck noch rechtzeitig an die Notenstecherei schicken

Dieses Modell, das sich in vielen Einzelheiten bestätigen lässt, suggeriert zwar eine in manchem Sinne dynamische Kooperation zwischen Komponist, Kopist und Verleger, wobei Schumann möglichst den gesamten Herstellungsprozess eines neuen Druckwerkes unter seiner Kontrolle zu halten bestrebt ist, sodass kaum von einer gleichmäßig verteilten Reziprozität in dieser Dreiecksbeziehung gesprochen werden kann: Schumann scheint nur dann Konzessionen an einen Verlag gemacht zu haben, wenn sie seine eher langfristig angelegten Ziele nicht zu unterminieren drohten.

Allerdings weist das referierte Modell bereits auf ein entscheidendes Problem des editorischen Zugangs hin: Dieser Zugang scheint, wie bereits angedeutet, angesichts der für jedes Werk anders verlaufenen Überlieferungssituation häufig an entscheidenden Knotenpunkten arg begrenzt, lassen sich doch in zahlreichen Fällen einzelne Stufen im Drucklegungsprozess und mithin auch die Frage nach der Autorisation durch den Komponisten nicht abschließend klären. Im Fall der *Intermezzi* op. 4 sind in der Originalausgabe von 1833 paratextuelle Zusätze zu finden, die nicht in der von Schumann zu großen Teilen selbst geschriebenen und teilweise stark überarbeiteten Stichvorlage enthalten sind;³⁰ Schumann muss sie also in einer leider verloren gegangenen Korrekturfahne ergänzt haben, wobei das Fehlen einer solchen Korrekturfahne einige Skepsis gegenüber der grundlegenden Verlässlichkeit der Stichvorlage hervorruft.

Die Situation erweist sich als noch unbefriedigender im Falle der *Davidsbündlertänze* op. 6: Laut Schumanns Tagebucheintragungen muss es einen Korrekturdurchgang gegeben haben;³¹ was korrigiert wurde und welche Korrekturen in die Druckplatten eingearbeitet wurden, lässt sich aufgrund des Fehlens entsprechender Quellen nicht mehr nachvollziehen. Auffällig ist jedoch die häufig deutlich detaillierter erscheinende Ausarbeitung der agogischen, artikulatorischen und dynamischen Zeichen im Arbeitsmanuskript³², wobei diese Zeichen in der Originalausgabe bisweilen vollständig fehlen. Wie gravierend die Abweichungen sein können, zeigt Notenbeispiel 1: Im Arbeitsmanuskript zu Nr. 2 aus Heft II sind die ersten acht Takte, was die Zeichen zu Dynamik und Artikulation anbelangt, recht präzise ausgearbeitet. In der Originalausgabe fehlen diese Zeichen jedoch nahezu vollständig. Dass sie eher nicht vom Kopisten bzw. Notenstecher übersehen worden sind, wird anhand der geänderten Dynamik (*mf* statt *p*) und Vortragsbezeichnung (*Einfach* statt *Volksmässig*) deutlich. Für die 1850 erfolgte Neuauflage arbeitet Schumann schließlich

konnte. Angesichts des großen Zeitdrucks wurde seitens des Verlags jedoch keine Titelkorrektur mehr abgewartet. Im Brief vom 26. August informierte der Verlag den Komponisten, dass eine Titelkorrektur nicht mehr möglich sei, weil bereits die gesamte Auflage gedruckt sei. Vgl. dazu die Darstellung der Veröffentlichungsgeschichte im Rahmen der neuen Gesamtausgabe (*RSA*, Bd. III / 1/1, 2, S. 340–345).

³⁰ So fehlt in der autographen Stichvorlage (Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus. ms. autogr. R. Schumann 29) zu op. 4/2, T. ⁺64–65 und T. ⁺195–198 noch der paratextuelle Zusatz *Meine Ruh ist hin* (+ in der Taktzählung entspricht Auftakt).

³¹ *Tb II*, S. 46.

³² Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv und Bibliothek, A 281 (Nachlass Johannes Brahms).

wieder diverse Artikulationsbögen ein,³³ die jedoch einem gänzlich anderen Konzept folgen als diejenigen des Arbeitsmanuskripts:

Notenbeispiel 1. Robert Schumann, *Davidsbündlertänze* op. 6, Heft II, Nr. 2: T. ⁺1–8 im Arbeitsmanuskript (AM), in der 1838 erschienenen Originalausgabe (OA) und in der 1850 überarbeiteten Fassung der Neuausgabe (NA)³⁴

Im anderen Fall, dem *Album für die Jugend* op. 68, mag der aufgrund ökonomischer Erwägungen beschleunigte Produktionsprozess³⁵ gravierende Konsequenzen für die veröffentlichte Gestalt des Notentextes gehabt haben, sind doch zahlreiche, wohl zumindest teilweise auf den Stecher zurückgehende Abweichungen von der Stichvorlage dokumentiert, so etwa ein möglicherweise fälschlich in das Stück *Erster Verlust* op. 68/16 hineingeratener Ton: Schumann hat in der Stichvorlage³⁶ im unteren System in T. 29, 2. Takthälfte, zunächst eine Achtelpause notiert, diese sodann schwer erkennbar ausgestrichen und rechts

³³ Als Stichvorlage diente ein altes Exemplar der Originalausgabe, in das Schumann mit Bleistift seine Revision eintrug (Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv und Bibliothek, A 282).

³⁴ Digitalisat: https://brahmsinstitut.de/Archiv/web/bihl_digital/schumann_drucke_units/schumann_op_006.html [Stand: 29.05.2019].

³⁵ Siehe dazu Anm. 41.

³⁶ Zwickau, Robert-Schumann-Haus, Bibliothek, 10955 – A1.

daneben eine Viertelpause notiert. Letztere ist jedoch möglicherweise vom Stecher nicht als solche, sondern als Achtelnote *e* gelesen worden, die Stelle ist also nicht als *z*, sondern als *e* übertragen worden, was angesichts des Notentexts im oberen System mit *e* (!) musikalisch durchaus sinnvoll erscheint. Wohl ausgehend von diesem Text im oberen System ist in der Erstausgabe sodann noch ein Artikulationskeil zu *e* im unteren System ergänzt worden – ein Zeichen, das in der Stichvorlage aufgrund der anderen Bedeutung des Zeichens als *z* selbstverständlich fehlt. Ob es sich bei dieser Stelle insgesamt um einen von Schumann (1) übersehenen oder (2) schließlich sanktionierten Stichfehler oder nicht doch (3) um eine auf Veranlassung Schumanns erst später durchgeführte Korrektur handelt, kann aufgrund fehlender Korrekturfahnen nicht entschieden werden. Im zweiten Fall hätte der Notenstecher jedoch die Gestalt des Tonsatzes maßgeblich mitgeprägt.

Die hier nur sehr oberflächlich angedeuteten Beispiele zeigen, dass sich der Herausgeber angesichts der gezeichneten lückenhaften Überlieferungssituation rasch mit vielfältigen Herausforderungen konfrontiert sieht, sich jedoch auf jeden Fall zu diesen Problemen verhalten und je nach werkspezifischer Problemlage für die Edition eines jeden Werkes neue Lösungen finden muss.

Ein relevanter, vielleicht sogar der entscheidende Ansatz, der das Verhältnis zwischen Komponist und Zuarbeitern zu beleuchten hilft, ist einer, der vom Begriff des *Paratextes*³⁷ ausgeht. Denn Paratexte, insofern sie oberflächlich das klassische Beiwerk eines Buches oder eben auch eines Notendruckes betreffen, erweisen sich bei Schumann in der Regel als ein Gegenstand, der besonders im Falle räumlicher Distanz intensiv zwischen Komponist und Verleger diskutiert wird. Zur Debatte standen dabei grundsätzlich Aspekte der Materialität, der äußeren Gestaltung, der Titel, Besetzungsangaben, Widmungen, Mottos, Vorworte, literarischen Zusätze, Satzüberschriften, intertextuellen Bezüge und optischen Paratexte wie Abbildungen usw. Als ein wesentlicher Grund für diese intensiv geführten Auseinandersetzungen mit den Verlegern wäre anzuführen, dass Schumann in der Gestaltung seiner Drucke offensichtlich (ganz im Sinne von Gérard Genette³⁸) die kommuni-

37 Vgl. dazu die einschlägige Studie von Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, mit einem Vorwort von Harald Weinrich, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt am Main 2008; entsprechend auf Notentexte übertragen, hat Reinhard Kapp Paratexte als „all jenes Beiwerk“ definiert, „das zum eigentlichen Notentext hinzukommt, ihn dem Verständnis erschliesst und so erst zu einem ‚Text‘ im strengeren Sinne macht“. Dass Paratexte kaum vom eigentlichen wortlosen Werktext getrennt werden können, begründet Kapp u. a. durch den nicht zu verkennenden Aspekt der Intermedialität, die für Schumann offensichtlich einen besonderen Reiz hatte. Vgl. Reinhard Kapp, „Text und Paratext in Schumanns Ausgaben seiner Kompositionen“, in: *Schumann interpretieren*, hrsg. von Jean-Jacques Düнки mit Anette Müller und Thomas Gartmann, Sinzig 2014, S. 479–557, hier S. 479 ff., 556 f.

38 Nach Genette wäre beim Paratext zwischen *Peritext* und *Epitext* zu unterscheiden. Der öffentliche *Peritext* ist im direkten Umfeld des Textes in einem veröffentlichten Band räumlich untrennbar mit diesem verbunden (Formate, Reihen, Umschlag und Zubehör, Titelseite und Zubehör, Satz, Auflagen, der Name des Autors, Titel, Widmungen, Mottos, Vorworte, Zwischentitel und Anmerkungen). Demgegenüber werden unter der Kategorie des *Epitextes* alle paratextuellen Formen gefasst, die zwar

kativen Möglichkeiten im Sinne einer Schaltstelle zur Vermittlung der durch den Autor intendierten künstlerischen Botschaft gesehen hat; denn diese Schnittstellen in der Kommunikation zwischen Autor und Publikum steuern maßgeblich die Rezeption, indem sie Deutungsmuster kanalisieren und so zu rezeptiven Handlungen im Sinne der Autorintention anstiften. In Schumanns Sprache: Das Äußere soll mit dem Inneren harmonieren.³⁹

Die folgende Aufstellung entspricht einer Zusammenfassung der ausführlichen Untersuchung, die Reinhard Kapp zu Schumanns künstlerischem Umgang mit Paratexten vorgelegt hat. Kapp stellt – ausgehend von der genannten literaturwissenschaftlichen Studie Genettes – für das recht breitgefächerte Œuvre dieses Komponisten folgende Systematik paratextueller Elemente in den von Schumann autorisierten Musikdrucken auf, die er durch eine Vielzahl an Beispielen untermauert.⁴⁰ Es handelt sich um:

- I. Ziffern, Zählungen
- II. Werktitel
 1. Gattungsterminologie
 2. Arten von Werktiteln
- III. Weitere zur Titelei gehörige Hinweise
 1. Besetzungsangaben
 2. Widmungen
 3. Mottos
 4. Vorworte, sonstige literarische Zusätze
- IV. Die einzelnen Stücke bzw. Sätze
 1. Überschriften, Satzbezeichnungen
 2. Vortragsangaben: Überschriften und Vorschriften
 3. Reine Vortragsangaben
 - a) Zeitmaß
 - b) Bewegung und Ausdruck
 - c) Die eigentlichen Charakter- und Ausdrucksbezeichnungen

inhaltlich noch in Beziehung zum Werktext stehen, die jedoch zunächst räumlich von diesem getrennt sind (*öffentlicher* Epitext: Anzeigen, Gespräche, Rezensionen, Debatten; zunächst *privater* Epitext: Briefwechsel, mündliche Mitteilungen, Tagebücher, Vortexte). Vgl. Genette (wie Anm. 37), S. 12 und 16.

39 Mehrfach von Schumann geäußert: So wünscht er im Brief vom 17. Juni 1849 an Friedrich Whistling, dass „die Ausstattung einer Composition immer dem Inhalt gemäß eingerichtet“ werde (zit. nach *Schumann Briefedition*, Serie III: *Verlegerbriefwechsel*, Bd. 2: *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Leipziger Verlegern II*, hrsg. von Renate Brunner (SBE, Bd. III/2), Köln 2011, S. 331–333, hier S. 331); schon im Brief vom 24. März 1838 hatte er gegenüber Raimund Härtel in Bezug auf „das ähnliche zierliche Format des Notenstiches“ bekundet, dass er „gern leiden mag, wenn das Aeußere einigermaßen dem innern Charakter entspricht.“ (zit. nach Hermann Erler, *Robert Schumann's Leben. Aus seinen Briefen geschildert*, Bd. 1, Berlin 1887, S. 147).

40 Vgl. Kapp (wie Anm. 37).

d) „Mit [...]“

e) „Im [...]“

V. Intratextuelle – intertextuelle Bezüge

VI. Optische Para„texte“ (graphische Gestaltung der Ausgaben und des Notenbildes, dekorative Bildelemente)

Dass gerade die Analysekategorie des Paratextes bemerkenswerte Einblicke in das Verhältnis zwischen dem Komponisten und anderen an der Drucklegung Beteiligten gewährt, zeigen Bernhard Appels und Michael Beiches Untersuchungen zur Editions-geschichte der 43 *Clavierstücke für die Jugend* op. 68, besser bekannt unter dem abweichenden Umschlagtitel der Originalausgabe als *Album für die Jugend*.⁴¹ Schumanns anspruchsvolle Vorstellungen bezüglich der Ausstattung – er strebte ursprünglich unter anderem einen anderen Werk-titel,⁴² für nahezu jedes der einzelnen Stücke eine eigene Vignette und Druck auf verschiedenen Papiersorten unterschiedlicher Farbgebung und mit unterschiedlichen Randleisten an⁴³ – stießen bei Härtel, dem Schumann das neue Klavierwerk ursprünglich überlassen wollte, auf ökonomische Bedenken.⁴⁴ Schumann wählte letztendlich eine die künstlerische Idee nicht unterminierende, jedoch ökonomischere Lösung und konnte das Album deshalb noch äußerst erfolgreich pünktlich zu Weihnachten 1848 bei *Schuberth & Co.* herausbringen.⁴⁵

Konzessionen macht Schumann abermals nur, soweit sie nicht sein Grundziel allzusehr beeinträchtigten. Die durch das ehrgeizige Veröffentlichungsziel (Weihnachten 1848) und durch den Verlagswechsel noch erhöhte Zeitnot scheint sich allerdings negativ auf den Erstdruck ausgewirkt haben: So erscheint dieser mit der falschen Angabe 40 *Clavierstücke für die Jugend* auf der Titelseite bzw. *Album für die Jugend. 40 Clavierstücke* auf dem Titel

41 Vgl. Bernhard R. Appel, *Robert Schumanns „Album für die Jugend“. Einführung und Kommentar. Mit einem Geleitwort von Peter Härtel*, Zürich und Mainz 1998; Michael Beiche: „Es ist des Edierens kein Ende.“ Fragen zu einer Edition von Robert Schumanns op. 68“, in: *Correspondenz. Mitteilungen der Robert-Schumann-Gesellschaft E. V. Düsseldorf* 36 (2014), S. 8–20.

42 Das Werk sollte ursprünglich als *Weihnachtsalbum vor dem Christfest 1848* erscheinen und somit auch den Absatz kurz vor den Feiertagen fördern. Dieser Titel (als Peritext) hätte jedoch den Verlegern Gebrüder Schuberth zufolge auf lange Sicht den Absatz geschmälert, gegen die Verwendung als Epitext bestanden allerdings keine Einwände; so heißt es im Brief vom 17. Oktober 1848 an den Komponisten: „Das Wort Weihnacht lassen wir fort – soll bloß in der Anzeige figuriren, damit es ewig & täglich geht“. Vgl. Appel (wie Anm. 41), S. 173 und 188; zit. nach *Korespondencja Schumannna*, Schumanns Sammlung an ihn gerichteter Briefe in der Biblioteka Jagiellońska, Kraków, Bd. 20, Nr. 3544.

43 Vgl. dazu den Brief des Verlags Breitkopf & Härtel an Schumann vom 17. September 1848; Schumanns Brief an den Verlag Breitkopf & Härtel vom 22. September 1848; Schumanns Brief an Carl Reinecke vom 6. Oktober 1848; sämtlich abgedruckt bei Appel (wie Anm. 41), S. 174–177, 182–184.

44 Härtel schränkte Schumanns Vorstellungen von der Ausstattung des Druckes und des zu beziehenden Honorars schließlich derart ein, dass der Komponist sein Angebot an den Verlag Anfang Oktober 1848 verärgert zurückzog. Vgl. Appel (wie Anm. 41), S. 178–181.

45 Schumann erhielt vom Verlag zusammen mit dem Brief vom 13. Dezember 1848 15 Belegexemplare der Originalausgabe des op. 68. Ebd., S. 191.

des nur äußerst selten überlieferten Schutzumschlages: Schumann hatte zu früherem Zeitpunkt lediglich 40 Stücke veröffentlichen wollen, sich dann jedoch unter Einbeziehung nachkomponierter Stücke zur Veröffentlichung von insgesamt 43 Stücken entschlossen; der so entstandene Fehler konnte in den bereits erarbeiteten Titeln des Opus 68 jedoch nicht mehr korrigiert werden. Erst 1850 wurde der Fehler in der *zweiten mit einem Textanhänge* [i. e. „Musikalische Haus- und Lebensregeln“] *vermehrten Auflage* berichtigt.⁴⁶

Ließe sich ähnliches auch für andere Werke beobachten, so müsste sich die Paratextanalyse nicht auf die hier nur sehr grob angedeutete Weise beschränken. In den letzten Jahren wurde in der Forschung die Perspektive zudem um die Darstellung des Notentextes erweitert,⁴⁷ auch wenn umfassende Untersuchungen zu diesem Gegenstand noch immer fehlen. Gerade die Einsicht, dass historische Notenorthographie in den von Schumann autorisierten Ausgaben seiner Werke häufig Eingriffen durch Verlagsmitarbeiter ausgesetzt war, also nicht in jedem Fall dem von Schumann Vorgegebenen entsprechen muss, kann für die Frage nach der Rolle von Zuarbeitern und Verlegern für die Edition fruchtbar sein. Zwar lässt sich dieser Aspekt nur untersuchen, wenn die Überlieferung hinreichend gesichert ist; doch zeigen singuläre Beispiele, dass der Verlag eingegriffen hat und diese Eingriffe teilweise Schumanns Absichten widersprachen, teilweise jedoch auch durch ihn sanktioniert wurden. Ob er sie überhaupt in jedem Fall wahrgenommen hat, muss allerdings offen bleiben.

So kann, wie bereits erwähnt, im oben vorgestellten Fall von op. 68/16 nicht mehr ermittelt werden, ob die Änderung von $\sharp$ zu $\flat$ einem nachträglich von Schumann übersehen oder sanktionierten Fehler des Stechers entspricht, oder ob es sich nicht eher um eine Korrektur des Komponisten handelt. Etwas anders verhält es sich dagegen in dem folgenden, besonders diskussionsbedürftigen Beispiel, das zuerst Michael Beiche angesprochen hat.⁴⁸ Im unter dem Titel *Rundgesang* firmierenden Stück Nr. 22 des *Albums für die Jugend* weicht die formale Anlage im Erstdruck erheblich von derjenigen ab, die Schumann in der autographen Stichvorlage⁴⁹ vorgesehen hatte. Der Grund dafür dürfte in der verkürzten Darstellungsweise in der Stichvorlage zu suchen sein, notierte Schumann die Reprisen der dem Stück zugrundeliegenden ABA-Liedform doch nicht aus, sondern verwies durch Anweisungen an den Stecher auf die von ihm intendierte und für den Druck auszusteckende Darstellungsform des kurzen Klavierstückes. Die folgende Darstellung deutet in einer ersten Ebene in Akkolade SV zunächst die von Schumann in der Stichvorlage notierte Form mit den entsprechenden Stichanweisungen an. Dahinter verbirgt sich, dass Schumann of-

46 Ebd., S. 188 f.; Beiche (wie Anm. 41), S. 10.

47 Vgl. Bernhard R. Appel, „Historische Notenorthographie als editorisches Problem“, in: *Aspekte historischer und systematischer Musikforschung. Zur Symphonie im 19. Jahrhundert, zu Fragen der Musiktheorie, der Wahrnehmung von Musik und Anderes*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Kristina Pfarr (Schriften zur Musikwissenschaft, 5), Mainz 2002, S. 499–515.

48 Beiche (wie Anm. 41), S. 14–15.

49 Vgl. Anm. 36. Inzwischen als Faksimile erschienen: *Robert Schuman. Album für die Jugend op. 68. Faksimile nach dem Autograph aus dem Robert-Schumann-Haus, Zwickau*, hrsg. und mit einer Einführung von Michael Beiche (Meisterwerke der Musik im Faksimile, 43), Laaber 2017.

fenbar eine variierte Liedform mit dem Formschema A – A – B – A – B – A' vorgesehen hatte.⁵⁰ Diese auf Basis der Stichvorlage ohne Wiederholungen auszustechende Form ist in der grau unterlegten zweiten Ebene darunter (OA soll) unter Einbeziehung der konkordanten Takte dargestellt. In der dritten Ebene (OA ist) ist schließlich das Endresultat der Originalausgabe angedeutet:

SV

OA soll

OA ist

NB Diese Wiederholung kann auch ausgestochen werden.

Notenbeispiel 2. Robert Schumann, *Rundgesang* op. 68/22: Übersicht über die verkürzt niedergeschriebene Disposition in der autographen Stichvorlage (SV), davon ausgehend Rekonstruktion der auszustechenden Abschnitte (OA soll) und Darstellung des davon abweichenden tatsächlich ausgestochenen Notentextes in der Originalausgabe (OA ist)⁵¹

Der Vergleich zur grau unterlegten zweiten Ebene deutet an, dass entgegen den Anweisungen der Stichvorlage die für die Schlusstakte vorgesehene emphatische harmonische Steigerung (T. 44–48) von Formteil A' zweifach, nämlich zusätzlich bereits vor Wiederholung des B-Teils ausgestochen ist (T. 28–32); es ergibt sich also das abweichende Formschema A – A – B – A' – B – A'.

Zwar kann aufgrund fehlender Korrekturfahnen, in denen diese Änderung gegenüber der Stichvorlage auf irgendeine Weise angemerkt gewesen sein muss, nicht mehr genau

⁵⁰ Jeder Formteil weist eine Länge von genau acht Takten auf.

⁵¹ Digitalisat: https://www.brahms-institut.de/Archiv/web/bihl_digital/schumann_drucke/abh_005_002_187_s_026.html.

erschlossen werden, wie es zu dieser Änderung gekommen ist. Doch ist eher nicht davon auszugehen, dass sie auf einen Fehler des Stechers zurückgeht. Er hätte in diesem Fall nicht nur die in der Stichvorlage die mit der *das I mal*-Klammer markierten Takte 20^I – 24^I trotz korrekt eingezeichneter Dispositionsmarken⁵² vollständig übersehen; auch hätte er auf die dadurch entstandenen Brüche bei den geänderten Anschlussstellen reagieren müssen. Die Darstellung zeigt im grau unterlegten Notentext, dass die entstandenen Brüche in diesen Anschlussstellen tatsächlich ausgebessert worden sind, wobei erheblich in den Tonsatz eingegriffen worden ist. Diese in der Stichvorlage nicht nachweisbaren Ausbesserungen können allerdings kaum durch den Notenstecher erfolgt sein. Vor diesem Hintergrund bleiben zwei mögliche Erklärungen für den nicht mehr rekonstruierbaren Änderungsvorgang:

- (1) Entweder hat der Stecher tatsächlich die Takte 20^I–24^I im Probestich übersehen und die so entstandenen Bruchstellen nicht weiter beachtet, wobei Schumann in einem Korrekturdurchgang auf einen vollständigen Neustich verzichtet und stattdessen die Bruchstellen nachträglich ausgebessert hätte.
- (2) Oder die Änderungen gehen insgesamt auf Schumann zurück, der den Stecher vielleicht schon vor dem Stich auf einem nicht erhaltenen Beilagezettel über das neue Konzept informiert oder die Änderungen erst im Zuge des Korrekturvorgangs in die Korrekturfahnen eingetragen hätte.

Da nicht entschieden werden kann, welche der beiden Möglichkeiten zutrifft – die Raumteilung des Drucks und Spuren von Plattenkorrekturen in überlieferten Exemplaren der Originalausgabe helfen nicht weiter –, kann die Rolle des Stechers und dessen Einfluss auf die Form des Klavierstückes nicht ermittelt werden. Das Verhältnis der (kreativen) Zusammenarbeit zwischen Komponist und Stecher bleibt hier zwar im Detail im Dunkeln, doch muss in diesem Fall – anders als im oben wiederholt genannten – zumindest eine Sanktionierung Schumanns angenommen werden, da die Eingriffe insgesamt zu gravierend für einen Notenstecher erscheinen.

In anderen Fällen kann allerdings durchaus philologisch belastbar von einem Eingreifen der Verlagsmitarbeiter zwar nicht in die Ebene des eigentlichen Tonsatzes, so doch in dessen Darstellung gesprochen werden. So verlegt der Notenstecher der *Intermezzi* op. 4 in der autographen Stichvorlage⁵³ am Ende des zweiten Intermezzos in T. 188–189 die von Schumann auf beide Systeme verteilte Basslinie vollständig in das untere System, ohne diesen Eingriff auch auf die früheren Parallelstellen T. 11–12 bzw. 127–128 zu übertragen.

52 Zusätzlich findet sich über Schumanns *NB*-Eintragung zu T. 20^{II}–24^{II} (in *OA soll* T. 44–48) eine mit Bleistift vorgenommene Notiz von fremder Hand, die teilweise eliminiert worden ist. Noch lesbar sind die ersten beiden Wörter *Fällt weg* [...]. Welche Funktion dieser Notiz zukommt, kann nicht geklärt werden: Sie kann durch den Stecher als Gedächtnisstütze eingetragen worden sein und auf Schumann zurückgehen. Ebenso kann sie erst nach dem Stich der entsprechenden Druckplatte notiert worden sein, um so auf den entstandenen Fehler oder das andere Konzept hinzuweisen. Vgl. dazu das in Anm. 49 zitierte Faksimile, dort S. 41.

53 Vgl. Anm. 30.

Wenn diese Inkonsequenz dann auch ohne Änderung tatsächlich in die im September 1833 erschienene Originalausgabe übernommen wurde, gibt es doch keine Anhaltspunkte dafür, dass Schumann gegen diesen Eingriff irgendwelche Einwände gehabt hätte. Im Übrigen appliziert Schumann bei diesen, aber auch bei anderen Parallelstellen selbst eine inkonsequent abweichende Notenorthographie.

SV, T. 187–190



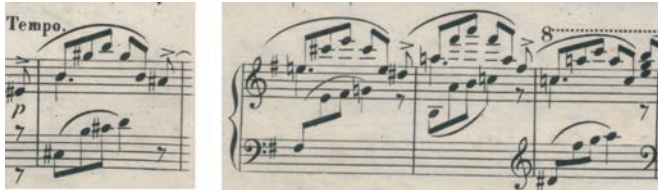
OA, T. 187–190



OA, T. 10–13



OA, T. 126–129



Notenbeispiel 3. Robert Schumann, *Intermezzo* op. 4/2, T. 188–189. Eingriff wohl des Notenstellers in die Darstellung des Notensatzes mit Röteln in der teilautographen Stichvorlage (SV)⁵⁴ und Übernahme dieser Änderung in die Originalausgabe (OA),⁵⁵ darunter die entsprechenden Parallelstellen ohne diese Änderung in OA. (Autograph in der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz – Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv)

⁵⁴ Digitalisat: <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de> [Stand: 05.06.2019].

⁵⁵ Digitalisat: https://www.brahms-institut.de/Archiv/web/bihl_digital/schumann_drucke/abh_005_002_009_h1_s_006.html [Stand: 29.05.2019].

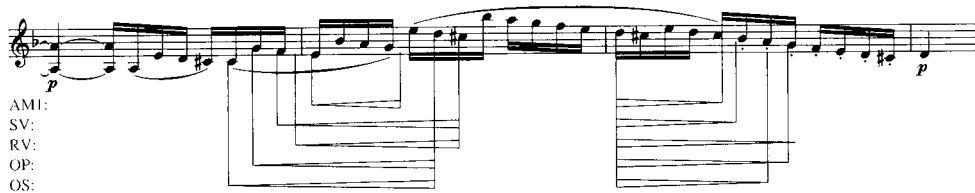
Jenseits solcher Darstellungsprobleme rund um das Problemfeld historischer Notenorthographie lässt sich fragen, inwiefern Schumann überhaupt Präzision im modernen Sinne eingefordert hat, oder ob Eingriffe durch den Kopisten / Stecher / Verlag nicht vielmehr als vom Komponisten autorisierte Varianten zu lesen sind. So wurde im Zuge der grundsätzlich auf den alten Platten der Originalausgabe basierenden Neuausgabe der *Davidsbündlertänze* op. 6 im fünften Stück des ersten Heftes ein Neustich der ersten drei Akkoladen notwendig, weil Schumann in der vorausgegangenen Revision einen neuen Takt (T. 16^I und 16^{II} statt T. 16) eingefügt hatte. Im Zuge dieses Neustichs wurde die Position der hier besonders häufig applizierten Gabeln vom Stecher nicht immer präzise der Druckvorlage entsprechend übernommen; stattdessen weichen sie hinsichtlich ihrer Länge meist von der Originalausgabe ab, obwohl Schumann die Gabeln in der auf einem Exemplar der Originalausgabe basierenden Stichvorlage an keiner Stelle revidiert hatte.

The image displays two musical staves, labeled 'OA' (Originalausgabe) and 'NA' (Neuausgabe), for Robert Schumann's *Davidsbündlertänze* op. 6, Heft I, Nr. 5. The top staff is marked 'Einfach.' and the bottom staff is marked 'Einfach. ♩ = 116.' Both staves show a piano (p) dynamic. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, with some notes marked with 'p' and 'f'. The staves are connected by a brace on the left, and there are various musical markings throughout, including a '1. 2.' marking on the bottom staff.

Notenbeispiel 4. Robert Schumann, *Davidsbündlertänze* op. 6, Heft I, Nr. 5: Abweichungen der Gabeln in der Originalausgabe (OA) von der Neuausgabe⁵⁶ (NA)

Allerdings gibt es keine Anhaltspunkte dafür, dass diese kleineren Änderungen der Gabelposition grundsätzlich gegen Schumanns Vorstellungen verstoßen hätten, ist die Länge und Ausrichtung bei ihm doch offenbar nicht absolut, sondern eher als eine grobe Empfehlung zu lesen. Dieser Befund entspricht auch demjenigen, der sich aus dem sorgfältigen Vergleich der Quellen der Violinsonate in d-Moll op. 121 ziehen lässt:

⁵⁶ Digitalisat: https://www.brahms-institut.de/Archiv/web/bihl_digital/schumann_drucke/abh_005_002_015_h1_s_008.html [Stand: 29.05.2019].



AM1: Autographes Arbeitsmanuskript/Working manuscript (*D-Ühi*; 74.118)
 SV: Stichvorlage der Partitur von Kopistenhand/Engraver's copy of the score in copyist's hand (*F-C*; MS 1071)
 RV: Reinschrift der Violinstimme von Kopistenhand/Fair copy of violin part in copyist's hand (*F-C*; MS 1071)
 OP: Originalausgabe der Partitur/Original edition of score (Leipzig: Breitkopf & Härtel 1853)
 OS: Originalausgabe der Violinstimme/Original edition of violin part (Leipzig: Breitkopf & Härtel 1853)

Notenbeispiel 5. Robert Schumann, 2. Violinsonate d-Moll op. 121, I. Satz, T. 6–9, Violinstimme. Vergleich der Gabelpositionen in fünf verschiedenen Quellen, aus: *Robert Schumann, 2. Sonate für Violine und Piano* op. 121, hg. von Ute Bär (= *RSA II/2/3*), Mainz etc. 2001, S. 297.

Die exakte Position der Gabeln variiert dort in jeder Quelle, sodass die Herausgeberin in ihrer Edition jede entsprechende Stelle im Einzelnen diskutieren musste, wenngleich der Lesart der Stichvorlage als Hauptquelle der Vorzug zu geben war; ausdrückliche Korrekturen der Gabeln durch Schumann begegnen in Bezug auf op. 121 also nicht. Schumann kam es auch hier offensichtlich nicht auf Feinregulierung an, und so überließ er diese Details den Mitarbeitern des Verlags.

Das Beispiel relativiert die von Schumann geforderte Präzision der Zeichen zu Artikulation und Dynamik nur vordergründig. In deren auf den richtigen Vortrag durch den Interpreten gemünzten sorgfältigen Anwendung erblickt Schumann gar im paratextuellen Sinne eine weitere Ebene der „zweiten Composition“, wenn es heißt:

Statt der Vortragbezeichnung durch Worte lieber Zeichen einzuführen, scheint am angemessensten; wie schnell faßt das Auge z. B. das < statt *crescendo*; ja in diesen verschlungenen Bögen, Kreuzen, Spitzhäcken liegt ein besonderer Reiz und eine zweite Composition, wie denn überhaupt das verschiedene Verfahren, wie Componisten ihre Werke bezeichnen, mehr als die Töne selbst, von ihrer ganzen Bildung Zeugniß geben möchten.⁵⁷

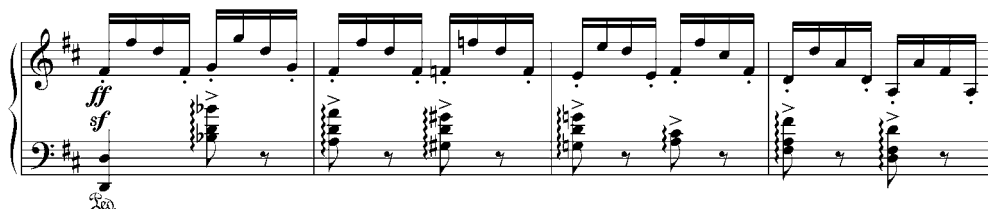
57 Anonym abgedrucktes „Nachwort“ zu: [Anton Wilhelm Florentin von Zuccalmaglio], „Aufzeichnungen des Dorfküster Wedel. Sprache der Tonkunst“, in: *NZfM* 5, Nr. 3 (8. Juli 1836), S. 11–13, hier S. 13, Digitalisat: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10527926_00021.html [Stand: 29.05.2019]. Dass der Text von Schumann stammt, wird an seiner Aufnahme in leicht revidierter Form in die 1854 erschienenen *Gesammelten Schriften* deutlich (Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 1, Reprint der Ausgabe Leipzig 1854, mit einem Nachwort von Gerd Nauhaus und einem Register von Ingeborg Singer, Wiesbaden 1985, S. 51–52). Dort ist der Passus mit der Bezeichnung „zweite Composition“ allerdings ausgespart: „Statt der Vortragsbezeichnungen halte auch ich sehr auf eine Zeichenschrift, welche der der Noten näher steht, als das schnell abschließende Wort. Wie schnell faßt das Auge das <, während es das italienische Wort [*crescendo*] erst buchstabieren muß; in den verschlungenen Bogen, Linien, Haken liegt ein besonderer Reiz, und die Art, wie Componisten bezeichnen, klärt fast rascher über ihre ästhetische Bildung auf, als die Töne selbst.“

In diesem Sinne zeigt ein anderes Fallbeispiel rasch die Grenzen der vermeintlichen Beliebigkeit bei der Setzung von Zeichen der „zweiten Composition“: In der Stichvorlage für die 1839 erschienene Originalausgabe der *Novelletten* op. 21 weist Schumann den Stecher zu Beginn der zweiten Novellette eigens an, „Die > vor den Noten“ zu platzieren:⁵⁸

> nach OA:



> nach moderner Konvention:



Notenbeispiel 6. Robert Schumann, *Novelletten* op. 21, Nr. 2, T. 1–4: > nach der 1838 erschienen Originalausgabe bzw. nach moderner Konvention

Der Stecher hat dieser Anweisung Folge geleistet und die Akzente jeweils entsprechend vor die Spitzentöne der arpeggierten Akkorde des unteren Klaviersystems gesetzt. Offensichtlich kam es Schumann im Gegensatz zur modernen Notenorthographie, in deren Kontext man den Akzent-Keil stets über den Spitzentönen platzieren würde, darauf an, einen idiomatischen Unterschied zu symbolisieren, der eben darin besteht, dass der Akzent offensichtlich nur für den Spitzenton gelten soll. Bei dieser von Schumann eigens ausgewiesenen Stelle soll sich der Kopist bzw. Stecher also genau nach der Vorlage richten; bei anderen Passagen gibt es einen gewissen Spielraum, der allerdings mangels eindeutiger Quellen kaum erschöpfend zu bestimmen sein dürfte. Immerhin ergeben sich gewisse Anhaltspunkte: Schaut man sich das Verhältnis von Schumanns Autographen und der von ihm korrigierten Stichvorlagen an, dann fällt auf, dass die Position gewisser Zeichen, teilweise auch die Aufteilung des bei Schumann hochkomplexen, häufig quasi-polyphonen Klaviersatzes, häufig von der durch den Stecher festgelegten Raumaufteilung des Notentextes abhängig ist.

Und so schließt sich der Kreis: In gewissen Fällen ist davon auszugehen, dass spezifische Formen und Abweichungen der Notenorthographie gegenüber dem Autograph von Schumann autorisiert und daher zu übernehmen sind. Die Annahme einer Werktreue in dem

⁵⁸ Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, Verlagsarchiv, ohne Signatur.

Sinne, dass alle Parameter des Notendruckes den Intentionen und dem Willen des Komponisten unterliegen, ist gerade durch den Aspekt der in manchem Sinne paratextuellen Kategorie der Notenorthographie ein Stück weit zu relativieren bzw. neu zu definieren: Gerade bei der Notenorthographie handelt es sich bisweilen um einen ebenso fundamentalen wie fluiden Gegenstand, der von zahlreichen weiteren Personen im Zuge des drucktechnischen Herstellungsprozesses abhängig ist. Dies muss allerdings noch nicht heißen, dass Abweichungen gegenüber dem Autograph bzw. der Stichvorlage grundsätzlich gegen die Intentionen des Komponisten, die wir nicht kennen, verstoßen.

Immerhin führen die Fragen der „zweiten Komposition“ und der Notenorthographie direkt zum Kern einer Komposition und ihrer Interpretation, auch wenn die Bedeutung gewisser Zeichen und Formen der Darstellung nicht in jedem Fall mehr eindeutig entschlüsselt werden kann. Gerade deshalb sollte die Notenorthographie nicht in jedem Fall modernen Konventionen der Darstellung angepasst werden, da ein ungeprüftes Angleichen zu Bedeutungsverlust oder -verzerrung führen kann; stattdessen sollte es die Aufgabe des historisch-kritisch arbeitenden Herausgebers sein, solche Probleme zu thematisieren und sinnvolle Lösungen in einer transparenten Diskussion anzubieten.

Die Rolle der Zuarbeiter Schumanns darf dabei nicht ausgeklammert werden; in vielen Fällen sind sie offensichtlich für gewisse Entscheidungen verantwortlich, die von Schumann übersehen, verworfen, sanktioniert oder kreativ weiterverarbeitet werden. Das Verhältnis von Komponist und Zuarbeitern bei der kollektiven Erarbeitung eines Notendrucks erweist sich letztendlich als ein vielfältiges, durchaus von Ambivalenz geprägtes, in der Retrospektive häufig nicht mehr in allen Details entschlüsselbares.

