

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1987)

Heft: 13

Artikel: Bearbeitung - oder die Problematik des Begriffs "Original" = Arrangement - ou la problématique du concept de "l'original"

Autor: Brotbeck, Roman

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927301>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

de perception. En cela il transforme la fonction habituellement attachée aux données du tempo. Mentionnons à cet égard les trois pièces du cycle *l'Artisanat furieux* extrait du *Marteau sans Maître* de Pierre Boulez: ce cycle présente toutes les possibilités envisageables de fluctuations d'un tempo:

- *Avant l'Artisanat* est écrite à partir d'une référence métronomique fixe qui est constamment infléchie par les indications *poco ritardando* et *presser*.
- *L'Artisanat furieux* est fondée sur trois tempi en rapport arithmétique irrationnel; leur agencement crée une mobilité quasi permanente de l'écoulement temporel bien que le passage d'un tempo à un autre se fasse brutalement.
- *Après l'Artisanat* a les techniques des deux précédentes pièces combinées.

Boulez, dans ce cycle, compose une dynamique de tempi. Oscillant autour de vitesses métronomiques référentielles et merveilleusement souples (le tempo tombant bien sous la tutelle du rythme), la perception des durées se réfère au rapport instauré entre valeurs brèves et longues. A l'opposé, Murail nous fait entendre les relations *entre* impulsions, si bien que la durée est réellement perçue selon un continuum événementiel. Une référence: le *ritardando* écrit dans *Gondwana* à la lettre E.

Si l'on superpose un *accelerando* et un *ritardando* (cf. *Ethers*, lettre I), on obtient le principe des rythmes paradoxaux. Ce principe régit un vaste ensemble d'illusions auditives. Ces «trompe-l'oreille» sont souvent exploités en composition. Ainsi, lorsque les profils d'intensité s'opposent, on perçoit une pulsation générale devenant de plus en plus rapide tout en ralentissant.

III.3. Simulation d'un «principe de collision» dans *Désintégrations*

Un «principe de collision» entre deux événements est simulé dans la première section de *Désintégrations*. Cette section comprend deux spectres dont les fondamentales sont en rapport de tierce mineure: Si bémol et Do dièse (sic). Tel un balancier irrégulier, Murail les fait se succéder dans un rapport de durée non linéaire. A chaque apparition les spectres sont différemment filtrés; l'enjeu consiste à les fusionner de façon à obtenir une sonorité de cloche découlant du spectre résultant. Il est vrai qu'Elliott Carter a souvent usé d'un tel principe de rencontre entre deux événements. Un des plus remarquables se situe dans l'introduction du *Double concerto pour clavecin et piano* (1961) (le matériau est toutefois radicalement différent). Dans *Désintégrations*, l'effet perceptuel est étonnant. Bien qu'immédiatement prévisible, on se surprend toujours à attendre la fusion. Suspendu au balancement des spectres, on sait que le choc est imminent... la tension est vive... elle est portée à son comble dès lors que le compositeur use d'une écriture des durées selon un critère logarithmique différent pour chacun des deux

spectres – critère conforme aux lois de notre système physiologique auditif.

Conclusion

L'étude des archétypes de modèles perceptuels par simulation nous a permis d'examiner la manière dont Murail «transcrivait» selon une écriture musicale singulière. Relevons à quel point l'écriture d'un modèle perceptuel est un processus invariable et inaltérable; ce processus, le voici résumé:

Soit le choix d'une simulation instrumentale et la description de ses caractéristiques sonores à formaliser:

- 1 – *Trouver* une «logique d'expression» qui permette de développer la simulation escomptée, avec l'intégration effective d'une série de contraintes imposées;
- 2 – *Créer* un modèle perceptuel à partir duquel on retrouvera le système des données initiales.

Un modèle perceptuel est composé à partir d'un *programme*: savoir: un ensemble de données – de directives – organisées par une logique permettant d'effectuer une suite d'opérations déterminées selon un emploi compositionnel particulier. Pour chaque modèle, Murail élabore un système de composition selon trois instances qui relèvent d'une formalisation à deux degrés. Dès que le choix du matériau est effectué, le compositeur crée un réseau de transformation à l'intérieur de celui-ci en faisant varier sa structure interne et en contrôlant le tout par des règles spécifiques à chaque modèle – règles dont la plupart proviennent de lois acoustiques élémentaires.

Un modèle perceptuel est composé d'un contour (produit d'une interaction d'enveloppes et de fonctions temporelles) et d'un matériau stratifié susceptible de transformations internes (matériau spectral). Aussi un même modèle peut-il être conçu à partir de plusieurs matériaux sans que soit dénigrée la qualité essentielle de son contour. L'illustration la plus évidente serait, à bien des égards, d'étudier tous les *ritardandi* écrits – du *ritardando* de *Tellur* (1977), œuvre pour guitare, aux *ritardandi* de *Time and again* (1985), œuvre pour grand orchestre. Il en va de même pour le modèle de réinjection dans *Mémoire/Erosion*: si le matériau et/ou l'effectif instrumental étaient autres, l'œuvre n'aurait pas été altérée pour autant: *un modèle perceptuel représente le résultat d'une corrélation où peut s'inscrire l'indépendance du contour par rapport au matériau*. Aurait-on, à la lumière de cette innovation, le loisir d'apprécier le métier de Murail et de considérer les raffinements de son écriture selon les transformations qu'il instaure entre contour et matériau? Nous serions alors en mesure d'interpréter son travail compositionnel par les degrés de complexité – tant structurels que perceptuels – qu'il établit dans l'écriture de chaque modèle. ... Aussi faut-il «dé-signer» pour percevoir...

Bearbeitung – oder die Problematik des Begriffs «Original»
 Die musikalische Bearbeitung galt lange Zeit als eines ernsthaften Komponisten oder Interpreten unwürdig. Ein grosser Musiker schafft Originale und beschäftigt sich nicht damit, andere zu verändern. Diese Einschätzung erklärt auch, weshalb sich die Musikwissenschaft bisher noch kaum ernsthaft um die Bearbeitung bemüht hat, und wenn, dann hauptsächlich unter dem Aspekt, wie eine Bearbeitung ein Original missversteht und verfälscht – wenn auch zuweilen kreativ. Ausgehend von der der Bearbeitung gewidmeten Festschrift zum 70. Geburtstag von Kurt von Fischer, versucht der folgende Beitrag diese schöne und ordentliche Nebeneinander von Original und Bearbeitung aufzulösen: Die Bearbeitung greift das Original und seinen Begriff frontal an, indem es sich – einem Virus ähnlich – ins Original einnistet, von ihm Besitz ergreift und es unkenntlich macht, um ein neues «Original» zu schaffen. Der Begriff des Originals im konservativ-emphatischen Sinn lässt sich auf diese Weise nicht mehr aufrechterhalten und auch die dem Original angegliederten Fetische wie Einmaligkeit, Einzigartigkeit, Autonomie, Geschlossenheit, musikalischer Einfall, Wille des Autors etc. geraten ins Wanken. Dass gerade ein Original fast vollständig aus Bearbeitung bestehen kann, zeigt in der Festschrift Stefan Kunze mit der Analyse von Mozarts Ouvertüre zu «Così fan tutte». Gibt man aber den Begriff des «Originals» auf bzw. nimmt man jenen der Bearbeitung ernst, so hat das für die Musik und ihre Wissenschaft einige einschneidende Konsequenzen.

Arrangement – ou la problématique du concept de «l'original»
 L'arrangement musical a longtemps passé pour indigne d'un compositeur ou d'un interprète sérieux. Un grand musicien crée de l'original et ne s'occupe pas de modifier d'autres créations. Cette opinion explique aussi pourquoi la musicologie ne c'est guère occupée sérieusement jusqu'ici de l'arrangement, et lorsqu'elle l'a fait, ce n'était que pour montrer comment un arrangement trahit et fausse l'original – en y trouvant parfois aussi un peu de créativité. S'inspirant du recueil consacré à l'arrangement et publié en l'honneur du 70ème anniversaire de Kurt von Fischer, l'article qui suit tente de dépasser cette juxtaposition si nette et habituelle: l'arrangement s'attaque directement au concept de l'original, en s'infiltrant – tel un virus – dans l'original, prenant possession de lui, le rendant méconnaissable, pour créer un nouvel «original». Le concept de l'original au sens emphatique-conservateur ne se justifie plus de ce point de vue, et les fétiches liés à l'original tels que unicité, autonomie, intégrité, inspiration musicale, volonté du compositeur, etc. sont ébranlés. L'analyse de l'ouverture de «Così fan tutte» de Mozart, effectuée par Stefan Kunze dans le recueil, démontre qu'un original peut être composé presque exclusivement d'arrangements. L'abandon du concept de «l'original», la prise au sérieux de l'arrangement entraînent quelques conséquences d'importance pour la musique et sa science.

Von Roman Brotbeck

1. Quasi una allegoria

Vor 52 Monden traf sich in einem Dorf, dessen Ruhm und Reichtum weit ins Land hinaus strahlen, eine Gruppe von Sprengkörperspezialisten, um den 70. Geburtstag eines ihrer bewandertsten Köpfe zu feiern. Da diese Gelehrten sich selber schon auf einzelne Gebiete der Sprengkörperwissenschaft spezialisiert hatten, sich der Gefeierte aber durch Kenntnisse in allen Spezialgebieten ausweist, beschloss man, sich während des Treffens auf ein Thema einzulassen, das allen Sprengkörperspezialisten ungefähr gleich weit entfernt schien: nämlich auf das Wesen der Attrappe. Schon ziemlich bald stellte sich heraus, wie schwierig es ist, die Attrappe von einem echten Sprengkörper zu unterscheiden, und zwar vor allem aus zwei Gründen: erstens zerfällt bei alten Sprengkörpern – ein Spezialgebiet vieler Teilnehmer – der Zündkopf; das war bekannt und störte bisher auch

weiter nicht, in Zusammenhang mit dem Attrappenthema kam es aber zu Schwierigkeiten, weil eine Attrappe und ein Sprengkörper ohne Zündkopf fast gleich beschaffen sind. Zweitens zeigte sich, dass gerade jüngere Sprengkörperkonstrukteure den Zündkopf immer kleiner gestalteten, zuweilen so klein, dass ihn die Spezialisten auch mit ihren feineren Instrumenten kaum noch erkennen können, – ja es gibt sogar einen bestimmten Schlag von Konstrukteuren, die nur noch Attrappen in die Welt setzen, was zwar im Hinblick auf die täglich produzierten Unmengen von Sprengkörpern nicht das Schlechteste ist, unsere Spezialisten im obgenannten Dorf aber doch recht in Verlegenheit brachte, zumal diese Attrappen dann den zündkopfbestückten noch ähnlicher waren als diese selbst. Steht und fällt doch für viele der Spezialisten der Sprengkörper mit dem Zündkopf! Die einen beharrten fest darauf, ein

Sprengkörper sei ein Sprengkörper und eine Attrappe habe damit wenig zu tun (zur vor einigen Jahren noch geläufigen Ansicht, mit der Attrappe höre jegliche Kultur des Sprengkörpers auf, mochte sich allerdings keiner mehr hinreissen lassen). Die andern deuteten an, dass der Zündkopf vielleicht zu lange eine zu wichtige Rolle gespielt habe. Gegen Schluss der Beratungen ergriff jener Gelehrte das Wort, zu dessen Ehre man sich überhaupt getroffen hatte. In einfachen, aber ebenso tollkühnen Worten fragte er, ob er und sie alle nicht eigentlich auch eine Art Attrappen wären, Sprengkörper ohne Zündköpfe. Vielleicht sei auch ihr Tun, ihr Nachdenken über die Attrappe schon eine Attrappe. Je länger man über die Attrappe nachdenkt, desto fragwürdiger wird einem der Sprengkörper, mochte der eine oder andere auf dem Heimweg wohl gedacht haben...

2. Quasi eine Festschrift

Das Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft 1983 mit dem Thema «Die Bearbeitung in der Musik» könnte man als «Bearbeitung einer Festschrift» bezeichnen. An runden Geburtstagen grosser Musikwissenschaftler ist es Brauch geworden, eine Festschrift herauszugeben; sie setzt sich in der Regel aus Aufsätzen von Kollegen und Schülern zusammen. Dabei ist man oft darauf bedacht, Forschungsschwerpunkte des Geehrten zu behandeln und dessen Gedanken und Theorien weiterzuerfolgen. Die Festschrift verweist damit auf das Problem des Vergessenwerdens, mit dem jeder (Musik-) Wissenschaftler konfrontiert ist. Alles, was er schreibt und denkt und entdeckt, wird irgendeinmal von einer neuen umfassenderen Theorie eingefangen und darin aufgesogen werden, und dieser wird es nicht anders ergehen; ja Qualität und Brauchbarkeit einer Theorie erweisen sich geradezu in ihrer Fähigkeit, sich in einer übergeordneten aufzulösen. Die traditionelle Festschrift will bis zu einem gewissen Grade das «Weiterleben» des Gelehrten im Schüler- und Kollegenkreis anzeigen, sie macht damit aber erst recht auf diese Situation aufmerksam: die Schüler bemächtigen sich der in langer Arbeit entwickelten Theorien des Lehrers, bearbeiten und erweitern sie und weisen dadurch oft genug die Theorien des Lehrers ebenfalls als blossе Bearbeitungen aus. So gesehen, ist in der «Festschrift» bereits eine wesentliche Problematik der Bearbeitung enthalten: Bearbeitung nämlich als Versuch, Bestehendes, Erfundenes weiterzudenken.

Als wollten sie dem Thema ihre Referenz erweisen, haben die Verantwortlichen der Festivitäten zum 70. Geburtstag von Kurt von Fischer auch diesen Festschrift-Gedanken noch einmal bearbeitet und weitergeführt. Es mussten nicht zu einem bestimmten Zeitpunkt Aufsätze abgeliefert werden, sondern man traf sich an einem Wochenende in Küsnacht am Zürichsee, referierte und diskutierte –, und zwar über ein

Thema, das in der Musikwissenschaft noch kaum je umfassend angegangen worden ist. Das Thema war auf der andern Seite aber auch so allgemein, dass es nicht nur Spezialisten anzulocken vermochte. Bearbeitungen aus allen Epochen der abendländischen Musik wurden vorgestellt von Wissenschaftlern aus der ganzen Welt und mit verschiedensten historischen und methodischen Standpunkten. Mit diesem Thema hat man auch eine Möglichkeit gefunden, Kurt von Fischers Forscherpersönlichkeit einigermaßen einzufangen, weil er zu den immer seltener werdenden «nicht-spezialisierten» Musikwissenschaftlern gehört, die sich von der Gregorianik bis zu Dieter Schnebel auskennen und die verschiedensten methodischen Ansätze schätzen und anwenden.

Nur einige der Referate können im folgenden näher vorgestellt werden. Es sind vor allem jene, die das Thema Bearbeitung auch als Aufforderung verstanden, implizit oder explizit nach ihrer Bedingung, Struktur, Semiotik oder Ästhetik zu fragen, — denn das «Halbwesen» der Bearbeitung zwischen Komposition und Interpretation wirft gerade in dieser Hinsicht weit mehr Fragen auf als die breitgetretenen nach dem Wert oder Unwert.

Natürlich hätte man auch — in einer Art Selbstreflexion — über den Bearbeitungscharakter der eigenen wissenschaftlichen Tätigkeit nachdenken können, wie das Kurt von Fischer in seinen Schlussbemerkungen ansatzweise ver-



suchte: einerseits bearbeitet der Musikwissenschaftler die Erkenntnisse, Theorien und Hypothesen seiner Kollegen, andererseits bearbeitet er im Medium der musikalischen Analyse auch die eigentlichen Kompositionen; — und zwar mindestens so sehr wie die Bearbeiter ihre musikalischen «Originale». Davon war am Symposium wenig die Rede, und einzig Wolfgang Rehm, der sich den juristischen und speziell den urheberrechtlichen Aspekten widmete, empfahl den Hörern, seinen Beitrag als Bearbeitung zu betrachten. Wolfgang Rehm,

dessen Referat das Jahrbuch abschliesst, führt übrigens die ganze «Wirrnis» der Bearbeitung vor, indem er nachweist, dass auch der wissenschaftliche Editor, und zumal jener, der die Urgestalt eines Werkes wiederherstellt, urheberrechtlichen Schutz genießt, den gleichen nämlich wie jener, der ein Original bearbeitet. Es wird so eine Sache mit dem «Schöpferischen», wenn auch die Rückbearbeitung unter ihrer Flagge segeln kann. Aber die Wege des geistigen Eigentums sind eben komplizierter als jene des materiellen: Da wird man auch noch Eigentümer, wenn man etwas zurückgibt.

(Wenn der Editor auch als Bearbeiter gilt, dann hätte ich eine stärkere Bearbeitung der Texte durch die Herausgeber dieses Jahrbuches geschätzt, auf dass die «Originale» auf dem Rumpelpfad stilistischer Unebenheiten nicht so durcheinandergeschüttelt worden wären.

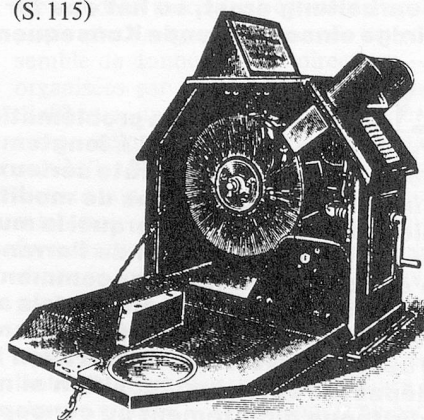
Auch der Textverarbeitungssoftware des Paul-Haupt-Verlages wünschte man sich eine Bearbeitung, damit sie die Texte weniger bearbeitet, oder dann wenigstens bei innovativen Silbentrennungen konsequent vorgeht: also nicht das altdeutsche th einführt bei «allenthalben» (S. 24), oder Zahn wirklich mit h schreibt bei «Kaden-zansatz» (S. 72) ...)

3. Quasi (k)eine Theorie

Eine Theorie der Bearbeitung hat das Künschner Symposium nur in Ansätzen entwickelt. Man hielt sich alles in allem an die von Wolfgang Rehm vorgeschlagene — quasi juristische — Definition: «Was (...) eindeutig von der Bearbeitung abgegrenzt werden kann, ist auf der einen Seite das Plagiat, also die Übernahme eines präexistenten Werkes als eigenes Werk ohne Nennung seines Autors, auf der andern Seite die sogenannte «Freie Benutzung», also die Entlehnung etwa einer Melodie aus einem präexistenten Werk als Grundlage für einen Variationszyklus oder dergleichen. Während bei der «Freien Benutzung» einer Melodie aus einem vorgegebenen Werk ein vollkommen neues eigenständiges Werk entsteht, handelt es sich bei der musikalischen Bearbeitung um die künstlerische Aneignung bzw. die kompositorische Bewältigung oder auch um den Nachvollzug eines fremden Werkes durch eine zwar von diesem abhängige, aber durchaus eigenständige geistige Leistung» (S. 130). In einer Terminologie, die das Implizit-Wertende meidet — Rehm spricht nicht von Original oder Urfassung, sondern von präexistentem Werk —, wird hier streng darauf geachtet, die — der Ordnung auf musikwissenschaftlichen Schreibtischen förderliche — Trennung zwischen den beiden Bereichen aufrecht zu erhalten.

Auch Hermann Danuser, der in der Einleitung zu seinem Referat drei wesentliche Fragen zur ästhetischen Einordnung der Bearbeitung formulierte — diese dann aber nicht weiter ausführte —, geht letztlich von dieser

scharfen Trennung zwischen Original und Bearbeitung aus: «Soll — nach dem Modell der Verfallsgeschichte — die ursprüngliche Werkinterpretation durch den Komponisten idealiter als Vorbild betrachtet werden, dem sich eine auf historische Rekonstruktion zielende Aufführungspraxis wieder anzunähern vermag, oder sollen umgekehrt — nach dem Modell der Fortschrittsgeschichte — die verschiedenen Deutungen eines Werks innerhalb seiner Interpretationsgeschichte als Etappen eines Weges verstanden werden, der zu einer immer vollkommeneren und umfassenderen Realisierung des Sinngeltes einer Komposition führt? Oder dürfen gar — im Sinne eines radikalen Historismus der Rezeptionsgeschichte — die unterschiedlichsten Interpretationen eines Werks als historisch zwar wechselnde, ästhetisch im Prinzip jedoch gleichwertige Deutungen eines Textes gelten?» (S. 115)



So sehr die Richtung von Danusers Fragen stimmt, so greifen sie meiner Meinung nach doch zu kurz, weil sie unbeachtet lassen, wie sehr die Bearbeitung aggressiv gegen das Original vorgeht. Sie stellt sich in aller Regel nicht als ein Anderes neben das Original — womöglich noch in bewusster dialektischer Spannung —, sondern sie nistet sich darin ein und macht es als Original unkenntlich, hebt das Original auf in einem neuen «Original». Und zugleich muss sie sich doch meistens als Bearbeitung zu erkennen geben, um nicht als Plagiat zu gelten. Das ist ihr Paradox: einem Retrovirus ähnlich ist sie auf ein Mutterwerk angewiesen, um überhaupt leben zu können; sie nährt sich von ihm und zerstört es, indem sie es bis zur Verwechselbarkeit mit ihren Mitteln «nach-öffert».

Kehren wir noch einmal zurück zur Juristerei, denn, was die Musikwissenschaftler teilweise noch glauben, hat diese längst demontiert. Wolfgang Rehm kommt nach einer überblickartigen Aufzählung von allem, was — auch in seinem engeren Begriff — der Bearbeitung zu subsumieren ist, zu folgendem Fazit: «Dieser nicht vollständige Katalog (...) zeigt eindeutig, dass die musikalische Bearbeitung in der europäischen Musikgeschichte neben dem «Originalwerk» einen eigenen, nicht wegzudenkenden Komplex darstellt, ja dass im Mittelalter bis hin zur Renaissance *Bearbeitung* mit *Komposition* in vielen Fällen gleichzusetzen ist. Aus

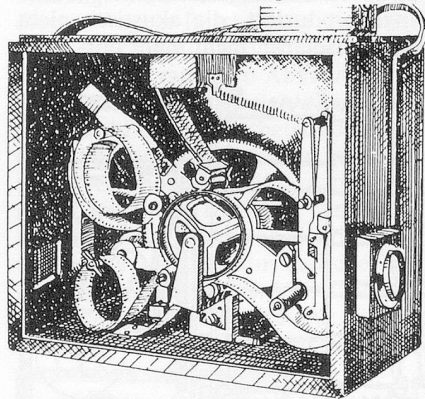
dieser Sachlage, d.h. aus der grossen Bedeutung der musikalischen Bearbeitung, hat die moderne Urheberrechtsgesetzgebung, insbesondere in der Bundesrepublik Deutschland, aber auch in anderen Ländern, Konsequenzen gezogen (...): «Übersetzungen und andere Bearbeitungen eines Werkes, die persönliche geistige Schöpfungen des Bearbeiters sind, werden unbeschadet des Urheberrechts am bearbeiteten Werk wie selbständige Werke geschützt» (S. 131f.). Wenn man so weit geht wie das oben zitierte Urheberrechtsgesetz der Bundesrepublik Deutschland im ersten Teil (Urheberrecht) im Zweiten Abschnitt (Das Werk) unter § 3, fragt es sich weniger, welchen Wert die Bearbeitung hat, als vielmehr, wie sich irgendein Original davon noch abheben kann. Auf alle Fälle ist es sehr viel leichter, den Begriff Bearbeitung juristisch in den Griff zu kriegen, als jenen des sogenannt selbständigen Werks oder des Originals. Das bestätigt einem bei näherer Betrachtung auch Wolfgang Rehms «Katalog von Bearbeitungsbeispielen aus der Musikgeschichte zwischen Mittelalter und Neuzeit». Da werden die «*Motette* von Perotin und Leonin, die *Motette* der *Ars nova*, bis hin zu den *Motetten* und *Messen* des 15. und 16. Jahrhunderts (...) ganz bestimmt unter den Begriff der musikalischen Bearbeitung (...) mit einer grossen Bandbreite von der einfachsten Bearbeitungsform der Neutextierung oder des Wegnehmens oder Hinzuzumprovisierens von Stimmen bis hin zur vollständig neuen hochstilisierten musikalischen Faktur» (S. 132f.) subsumiert. Wenn man im Mittelalter so grosszügig fast alles der Bearbeitung unterstellt, müsste dann nicht auch eine Variation im 19., mindestens aber im 18. Jahrhundert als Bearbeitung gelten oder jene vielen Kunstlieder, in denen Volkslieder-Schemen nur leicht oder gar nicht variiert sind, zum Beispiel auch von Schubert. Ist Vertonung nicht ganz allgemein eine Art Bearbeitung? Und liesse sich zum Beispiel Brahms' Reflexionsarbeit klassischer Formen nicht spezifischer als Bearbeitung beschreiben? In Anlehnung an den Artikel «Bearbeitung» der «Enzyklopädie Musik in Geschichte und Gegenwart», schreibt Rehm: «Jede Form der musikalischen Bearbeitung setzt ein präexistentes Werk oder Werkteile voraus.» (S. 130) Trifft dies nicht noch viel stärker auf alle einigermaßen wichtigen «Originalkompositionen» zu? Und müsste man – so besehen – weniger die Bearbeitung vom Original ableiten als vielmehr umgekehrt das Original als Spezialfall einer Bearbeitung betrachten? Ein Spezialfall deshalb, weil das «Original» drei der Bearbeitung nicht selbstverständliche Momente betont: Die Autorschaft – vor allem die Mono-Autorschaft –, die Autonomie und das Unikat. Dabei ist nicht zu vernachlässigen, dass diese Momente vielen Werken, die wir heute in solch emphatischen Sinne als Originale bezeichnen, erst im Verlauf ihrer Rezep-

tionsgeschichte zugetragen wurden. Die Bearbeitung geht nun gerade gegen diese Momente vor: sie führt mindestens einen zusätzlichen Autor ein, sie weist die Iterierbarkeit des Originals nach und sie raubt seiner Gestalt die Sicherheit des So-und-nur-so-Seins. Auf diese Weise liesse die neuere Geschichte der Bearbeitung sich auch als Versuch beschreiben, diese dem Original zugeschriebenen Momente zu eliminieren; oder positiver formuliert: das Original davon zu befreien und zurückzugewinnen in den kontinuierlichen Fluss der Bearbeitung, der allein Veränderung und Erneuerung ermöglicht ...

4. *Così fan quasi tutti*

Einen der wichtigsten und brilliantesten Beiträge lieferte Stefan Kunze, der sich – und das ist bezeichnend – in einer Anmerkung dafür entschuldigt, dass «mein Beitrag aus dem (freilich weitgesteckten) Rahmen dieses Sammelbandes» (S. 65, Anm. 1) herausfällt. Dabei führt sein Beitrag «Schein und Sein in Mozarts Overtüre zu «*Così fan tutte*» ganz direkt in die Bearbeitungsproblematik hinein.

Kunze geht bei seiner Analyse von der zweimaligen Kadenz zu Beginn der Overtüre aus, deren Simplizität und Hintersinn er genau darlegt: «Die zweimalige Kadenz ist bekanntlich das Zitat des *Così-fan-tutte*-Spruchs vor dem zweiten Finale. Nichts hätte den Spruch treffen-



der repräsentieren können als eben die Kadenz: Sie stellt in der Tat das allgemeinste Element des musikalischen Satzes dar. So machten es wirklich alle. Die Aussage des Textes und die der Musik decken sich genau» (S. 67). Kunze weist später auch das Konventionelle der andern Elemente nach und erläutert dann den vermeintlich kaleidoskopischen grossformalen Aufbau der Overtüre: «Die Gebilde haben in ihrer Formel- und Seelenlosigkeit etwas Mechanisches, Präformiertes an sich. Dadurch ist ihre Tendenz begründet, sich im Verlauf der Komposition nicht, oder nur mechanisch verändert zu wiederholen. Mozart führte gewissermassen kompositorisch aus, was als Verfahren in diesem musikalischen Material selbst beschlossen war. Ein Virtuosenstück über die Wiederholbarkeit in der Musik, über Musik als gedankenlos leerlaufende Konvention. Und nochmals, bezogen auf die kompositorische Situation: *così fan tutti*» (S. 69). Im weiteren Verlauf der Analyse arbeitet

Kunze jene Momente heraus, die das kaleidoskopische Nebeneinander diverser Formeln innerlich zusammenhalten, denn: «Nur scheinbar lässt sich aus diesem Stück ausserordentlich kunstvoller Musik die Lehre ziehen, dass alles wiederholbar, nur mechanisches Spiel sei. So wie sich im Werk selber zeigt, dass, was da geschieht, eben nicht wiederholbar ist und sein darf, wenn die Würde des Humanen gewahrt bleiben soll, so geht dies auch aus der Overtüre hervor, die den Aspekt des Mechanischen, Floskelhaften in beispielloser Überspitzung hervorkehrt. Es erweist sich nämlich, dass selbst unter diesen einengenden Prämissen (man könnte sie zusammenfassen in den Satz: wie ist es möglich, originell zu komponieren mit herbeizitierten Floskeln) Mozart seinem Werkanspruch in nichts nachgibt, das Ethos der einmaligen Fügung gewahrt bleibt. Die Overtüre tritt, ebenso wie die Oper als Ganzes, den Beweis der Unwiederholbarkeit an» (S. 70).

Und nun führt Stefan Kunze Mozart in einer – meiner Meinung nach – etwas zu steilen Kurve zurück in den sicheren Schoss klassischer Ästhetik. Etwas verkürzt gesagt, geht es ihm darum, die form- und einheitsstiftenden Momente dem «Sein», die formelhaften aber dem «Schein» zuzuordnen. Das eine stellt die Tiefenstruktur der Overtüre dar, das andere die Oberflächenstruktur. Gerade weil Kunze die beiden Schichten dermassen präzise («auseinander») analysiert, fällt es mir schwer, diese plötzliche fast organische Verbindung der Teile zu akzeptieren, und ich frage mich, ob sie nicht bestimmt ist von einer vorgeprägten Ästhetik, der das «Ethos der einmaligen Fügung», das «Ganze» im Sinne von letzter Einheit und Einmaligkeit – gerade bei Mozart – selbstverständlich ist. Wäre man bereit, auch Widersprüche oder besser: Diskontinuitäten gerade in einem «klassischen» Werk zu akzeptieren und wäre die musikalische Analyse nicht selektiv darauf aus, Einheit nachzuweisen, liesse sich die Vielschichtigkeit einer Komposition wahrscheinlich besser aufzeigen. So können für mich alle strukturbildenden und einheitsstiftenden Elemente den Chiffre-Charakter der angesprochenen *Così-fan-tutte*-Kadenz nicht aufheben, zumal Mozart diese Banalität auf dem Höhepunkt der Overtüre nochmals – in völlig fremdem musikalischem Kontext – wiederholt. Kunze betont das «Einmalige» dieser Wiederholung: «Ausgerechnet an der Stelle des Satzes, an der nun in der Tat alle zeitgenössischen Komponisten in die gewohnte Manier der rauschenden Kadenzierungen verfallen wären, lässt Mozart den Satz aus dem Ruder laufen, ohne freilich den unumgänglichen Kadenzvorgang zu suspendieren. Die *Così-fan-tutte*-Formel, die ja nichts anderes als stereotype Kadenzierung verkörpert und rhetorisch auf sich selbst verweist, gibt zwar bekannt, dass hier der Punkt erreicht ist, von dem aus gewöhnlich nur noch angewandtes Kompositions-

handwerk stattfindet, widerspricht aber faktisch (da sie selbst gänzlich unerwartet als willkürliche Setzung eintritt) ihrer «Botschaft» (S. 76). *Così fan non tutti*, meint Kunze bei dieser Stelle mit Recht. Aber: Was genau machen sie nicht, diese andern Komponisten? Wir sind beim Thema! Sie sind nicht der Bearbeitung fähig; sie schneiden sich mit den musikalischen Klischees ihrer Zeit «Originale» zusammen; während Mozarts «Einmaligkeit» darin besteht, dass er diese «Originale» zitiert und denunziert. Seine Autorschaft erweist sich darin, dass sie abwesend ist und er andere Autoren in seine Komposition einlässt und deren raffinierter Bearbeiter spielt. Will man hier den Originalitätsbegriff noch retten, so müsste man ihn negativ bestimmen.

Wie auch immer man das sehen will, der Beitrag von Stefan Kunze trägt sehr viel zur Erhellung der Bearbeitung bei, weil er aufzeigt, wie auch die sogenannten Originalkompositionen von der Bearbeitung bestimmt sind oder es mindestens sein können, und — das nebenbei — wie spannend eine gute Analyse ist.

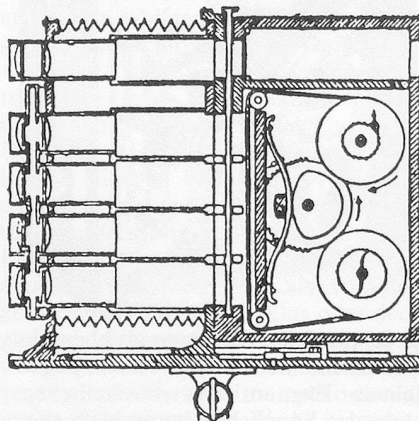
5. Quasi une transcription

Für die Vielgestaltigkeit des Symposiums war es übrigens kein Nachteil, dass ein pfundiges Grundsatzreferat fehlte. Sonst hätte man vielleicht mehr über dieses Referat als über die vielen Bearbeitungen gesprochen. In der Addition aller Ansätze und Themen wurden auch so noch auf dem Schreibtisch der Musikwissenschaft viel Unordnung und haufenweise Pendenzen geschaffen. Ernst Lichtenhahn, der die Einleitung in die Festschrift verfasste, hatte auf alle Fälle seine liebe Mühe, das Ganze in einen einigermaßen logischen Darstellungsablauf zu zwingen. Wie sehr der Bearbeitungs- und der Kompositionsprozess analog verlaufen und sogar zusammenwachsen können, zeigt Alexander L. Ringer in seinem Beitrag «Treue zum Original — zum Thema «Bearbeitung» im 19. Jahrhundert». Gerade gegen Ende des 19. Jahrhunderts gibt es solche Vermischungen: «Kulturge-schichtlich gesehen erweisen Variation, Transkription, Revision und Bearbeitung sich demnach als gemeinsam verankerte, unterschiedlich ausgerichtete Orientierungsbojen» (S. 87). Zur Ähnlichkeit der Verfahrensweise, auf die Ringer in seinem Beitrag hinweist, könnte man noch ergänzend anfügen, dass auch die motivisch-thematische Arbeit etwa auf dem Stand von Brahms, Reger oder Schönberg sich von einer motivischen Entwicklung der Themen — etwa bei Beethoven — immer stärker zu einer motivisch-thematischen Bearbeitung verschoben hat.

Die wichtigste Bedeutung bekam die Bearbeitung in dieser Zeit wohl bei Busoni: «Ging er doch so weit, völlig im Sinne Nietzsches zu erklären, dass die Notierung eines musikalischen Gedankens an und für sich «schon Transkription eines abstrakten Einfalls» sei: Mit dem Augenblick, dass die Feder sich seiner bemächtigt, verliert der Gedanke seine Original-

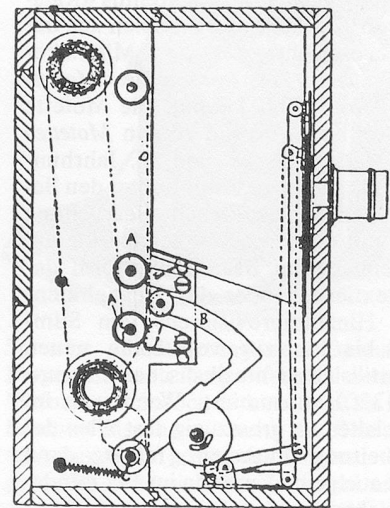
gestalt» (S. 85f.). Mit andern Worten: die Schrift stellt gemäss Busoni die erste Stufe der Bearbeitung dar, und löst sich sowohl vom Komponisten als auch von der ursprünglichen kompositorischen Idee, die weder in der Gestalt der Schrift noch in der Gestalt realer Klänge vermittelbar ist. Der Gedanke von Busoni ist so faszinierend wie folgenswer: es gibt keine eigentlichen Originale mehr und auch keine richtigen Autoren; der Zugriff zu ihnen ist uns wegen der Notation verstellt. Diese ist nur ein ungenügender Versuch, das kompositorisch Gedachte zu protokollieren und weiterzugeben. Zugleich ist ihr aber auch die ganze Verantwortung der Überlieferung dieses «Originals», auf das sie bloss verweist, übertragen. Der subjektive musikalische Gedanke im Innern wird durch die Notation zu einer Aussage, — zu einer Aussage, die das Subjektive verliert, weil sie prinzipiell jeder hätte machen können. Dies ist die Bedingung ihrer Verständlichkeit. Erst wenn ich etwas auch hätte aussagen können, verstehe ich die Aussage. Und einmalige Aussagen im emphatischen Sinne — wie sie genialen Komponisten oft haufenweise zugesprochen werden — wären unverständlich.

Das System der Schrift ist aber auch mehr als eine mangelhafte Transkription eines musikalischen Gedankens; ihr System kann einen Informationsüberschuss enthalten, indem die Schrift Dinge produziert, die akustisch nicht mehr umsetzbar, nicht mehr hör-, son-



dern nur noch lesbar sind. Gewisse Erscheinungen von Übernotation — gerade in den Bearbeitungen Busonis — weisen in diese Richtung. Aber ein viel offensichtlicheres Beispiel für solchen Überschuss der Schrift bildet den Ausgangspunkt von Wulf Arlts Beitrag «Benedicamus devotis mentibus — Eia pueri iubilo». Wulf Arlt analysiert dort ein zweistimmiges *Benedicamus devotis mentibus* aus dem Codex «Las Huelgas» des frühen 14. Jahrhunderts, und er zeigt, dass eine eindeutige Übertragung dieser Musik nicht mehr möglich ist, weil die Schrift bearbeitet wurde — von einer ersten modalen Lesart zu einer mensuralen hin. Keine Übertragung — ob modal oder mensural — kommt ohne Widersprüche aus und in jedem Fall müssen Zeichen vernachlässigt werden. Original und Bearbeitung sind hier nicht mehr auftrennbar, und

palimpsest-artig für alle Zeiten aufeinander eingeschrieben. Dabei ist es auch bei der grundsätzlichen Entscheidung für die eine oder andere Lesart unmöglich, das Geschriebene zu übertragen, weil im Codex «Las Huelgas» für die gleichen melodischen Figuren verschiedene Zeichen verwendet wurden. Die im Graphischen realisierte Nicht-Identität lässt sich nicht in eine akustische Identität zurückübersetzen. Das gleiche schriftlich fixierte Stück enthält mehrere, mindestens aber zwei akustische Stücke. Wie in vielen Dingen steht das Mittelalter also auch in diesem Punkte mehrdeutiger, «überschüssiger» Notation der Musik unseres Jahrhunderts in nichts nach. Überhaupt kann das Mittelalter, wo «Bearbeitung» etwas Selbstverständliches war, in die Bearbeitungsprobleme späterer Zeiten relativierend eingreifen und vermeintlich gesicherte Verfahren und Begriffe aufweichen. Gerade nach der Untersuchung von Wulf Arlt verbietet sich eigentlich ein einfacher Vergleich von



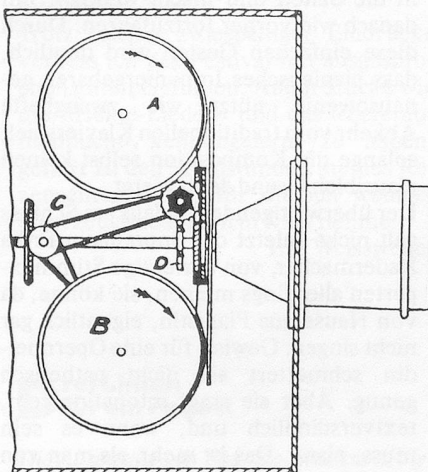
Original und Bearbeitung im Stile gegenseitiger Abtastung. Erstens ist ungewiss, was eigentlich das Original ist und zweitens verlangt in diesen komplizierten Verhältnissen die Bearbeitung eine autonome Betrachtung — auch und gerade, was die Wertfrage betrifft. Eine Bewertungsskala, die analog zum Grad der «Verfälschung» am Original angeordnet ist und mit der man ganze Bände von Liszt-Transkriptionen erledigen konnte, ist heute auf alle Fälle mit nichts mehr zu rechtfertigen.

6. Quasi une interpretation

Verschiedene Teilnehmer am Symposium bezogen ausdrücklich auch mündliche Überlieferung in den Bearbeitungskomplex mit ein und weiteten damit den Begriff wirklich auf fast alle Erscheinungsformen der Musik aus. Helmut Hucke weist zum Beispiel in seinem Beitrag «Die Anfänge der Bearbeitung» nach, dass bereits die gregorianischen Melodien nicht als Kompositionen, sondern als Resultat eines über Jahrhunderte tradierten und natürlich immer wieder bearbeiteten Repertoires zu verstehen sind. Dieses Repertoire bildete dann den Ausgangspunkt für zahlreiche Bearbeitungen der mehr-

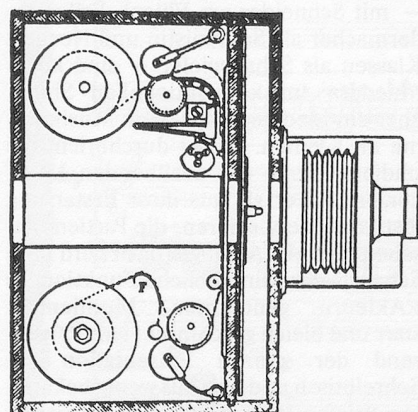
stimmigen Musik des Mittelalters. Folglich hätte man es schon ganz zu Beginn der abendländischen Musikgeschichte mit Bearbeitungen von Bearbeitungen zu tun. Mindestens aber wäre der Begriff der Komposition aus jenem der Bearbeitung herauszuentwickeln.

Natürlich stellt sich in solchem Zusammenhang die Frage, ob die Interpretation auch als Bearbeitung zu qualifizieren wäre. Wenn man sich daran erinnert, wie Paderewski die «Mondschein»-Sonate spielte oder wie frei – und oft fehlerhaft – heute noch hochbezahlte Interpreten mit Partituren umgehen, so dass eine buchstäbliche Umsetzung der Noten – wie sie zum Beispiel Michael Gielen pflegt – auch schon wie eine Bearbeitung wirken kann; – das alles bedenkend, gibt es wenig Grund, die Interpretation nicht als Bearbeitung zu betrachten, zumal es durch die technische Reproduzierbarkeit möglich wurde, eine der Schrift analoge und zum Teil überlegene Überlieferungstradition zu schaffen. Nicht soweit ging Hermann Danuser in seinem Referat: «Aktualisierende Interpretation – ein Spiegel der Kompositionsgeschichte? Zu den Bear-



beitungen Dieter Schnebels». Dafür untersucht er die Parallelen zwischen der Kompositions- und Bearbeitungsgeschichte. Die Bearbeitungen von Dieter Schnebel stehen in einem bewusst-dialektischen Verhältnis zur Vorlage. Im Sinne einer aktualisierenden Interpretation versuchen sie das Werk der Vergangenheit sich nicht einzuverleiben, vielmehr wird diesen Werken eine zusätzliche musikalische Schicht in einem ihnen fremden Parameter zugeordnet. Die Variationen für Klavier opus 27 von Anton Webern werden von Schnebel bewusst entinstrumentiert. Das Klavierwerk wird auf vier Doppelsystemen notiert. Die Besetzung ist frei und kann vom Solisten bis zum grossen Orchester reichen. Schnebel löst damit die Kompaktheit von Weberns Klang auf und versucht der Musik jene Freiheit zurückzugeben, die sie in der Konstruktivität von Webern verloren hatte. Bei den Kontrapunkten aus Bachs «Kunst der Fuge» verräumlicht und vokalisiert Schnebel die Vorlage. Die Sänger sitzen im Publikum und singen nach einer genau notierten «Rauminstrumentation» Bachs Musik, auch die

Mundstellung und die Vokale bilden eigene kompositorische Parameter. Noch stärker als bei der Webern-Bearbeitung wird hier das im Original Fehlende bzw. Ausgesparte gefüllt, allerdings nicht – wie das bei fast allen Interpretationen der «Kunst der Fuge» geschieht – in einer das Original quasi monochrom und tableau-artig darstellenden Weise, vielmehr werden die neueingeführten Parameter, was die Komplexität betrifft, in bewusster Analogie zur Vorlage gestaltet, – in einer Komplexität nämlich, die Bach weder im klangfarblichen noch im klangräumlichen Bereich je hätte realisieren können. Indem Schnebel jene Parameter reformiert, die das Stück für uns heute alt (und gefällig) machen, rettet er dessen ursprüngliche Modernität in unsere Zeit herüber. Es ist in seiner Art ein Verfahren, das dem Regietheater vergleichbar ist. Hermann Danuser setzt diese Bearbeitungen deshalb auch mit Recht in Parallele zu den avancierten kompositorischen Strömungen nach 1945; und er weist die beiden folgenden Bearbeitungen von Schnebel eher der Postmoderne zu. Es sind dies die «Schubert-Phantasie» nach der Klaviersonate in G-dur (opus 78, D 894) und das «Wagner-Idyll» nach dem «Charfreitagszauber» aus Wagners «Parsifal». Gerade dieses «Wagner-Idyll» bringt Danuser mit der Postmoderne in Verbindung: «Der ästhetische Hauptzug dieser Wagner-Bearbeitung ist jedenfalls Schönheit, berückender Wohlklang. In der radikalen Abkehr von der im Zeichen der experimentellen Avantgarde kultivierten «Ästhetik des Hässlichen» berührt sie sich mit der gegenwärtigen Antimoderne, die ja zu einem guten Teil – im Rückgriff nämlich auf Prinzipien der Moderne der Jahrhundertwende – eine musikalische Neomodern darstellt.» (S. 126) Und es ist vielleicht nicht untypisch für postmoderne Kunst, dass auch ein Analytiker



wie Danuser auf andere Gebiete ausweichen muss, um das «Wagner-Idyll» ästhetisch zu fassen: «Um aber die Eigenständigkeit einzusehen, die der Gehalt des «Wagner-Idylls» in diesem Kontext besitzt, erscheint eine kurze theologische Besinnung erforderlich. Schnebels protestantische Theologie ist immer eine der Kreatur überhaupt gewesen, die utopische Befreiung des Menschen galt ihm stets als eine der ganzen Natur. (...) Friedrich

Nietzsche, der abtrünnige Wagnerianer, hat bekanntlich im Kapitel «Wagner als Apostel der Keuschheit» 1888 den «Parsifal» ein «Attentat auf die Sittlichkeit» genannt und dem Komponisten selbst einen «Hass auf das Leben» vorgeworfen. Ihm antwortet Schnebel im «Wagner-Idyll» mit einer Bearbeitung, die den Karfreitagszauber jeglicher Erinnerung an den gedrückten Klangcharakter des Ganzen enthebt und in eine Apotheose allumfassender, befreiter Sinnlichkeit verwandelt» (S. 126f.).

Ob modern oder postmodern – Danusers Ausführungen erlauben eine differenzierte Übertragung des Bearbeitungsbegriffs auf die Interpretation. Schnebels aktualisierende Interpretationen unterscheiden sich – in einer entfernten Analogie zu den Problemen in Mozarts «Cosi-fan-tutte-Ouvertüre» – von «normalen» Interpretationen dadurch, dass sie sich ihres Bearbeitungscharakters bewusst sind. Schnebel führt vor, dass der Interpret sich nicht – wie oft – als neuer und eigentlicher Autor aufspielen muss, der – quasi identisch mit der Musik – den «Komponisten» spielt, verklärt-strahlend bei einem Adagio und den Mund schräg ziehend bei einem Marcato-Einsatz, sondern sich bewusst sein muss, dass er meistens nur noch eine Partitur hat mit vielen verweisenden und zum Teil auch irreführenden Zeichen, die es zu bearbeiten gilt. Man braucht auch nicht verbissen nach der werkgetreuesten Interpretation zu suchen, weil man es nicht mit perfekten Originalen zu tun hat, die man einfach reproduzieren muss, sondern weil auch Originale Bearbeitungen darstellen, die der Ergänzung bedürfen. Den Gedanken darüber geht es – weiss Gott – nicht anders. Überhaupt, was sollen die Musikwissenschaftler mit ihrem Berg von Pendenzen, den sie in Küsnacht aufbauten, nun anfangen! Zurücklegen in die alten Dossiers, aus denen sie die Dokumente herausgenommen haben? Neue Dossiers mit Unter dossiers anlegen? Oder gar neue Pendenzen aufschichten? – Wieso nicht? Die Wissenschaft der Musik braucht sich ja nicht notwendigerweise als deren Reinemacherin zu verstehen, die Ordnung in die Musikgeschichte bringt; sie könnte vermehrt ihre Aufgabe auch darin sehen, deren Unordnung zu erklären und das zuweilen Totalitäre und Gewalttätige von Ordnungen offenzulegen.

Roman Brotbeck

Bearbeitung in der Musik - Colloquium Kurt von Fischer zum 70. Geburtstag. Hrsg. von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Redaktion: Dorothea Baumann. (Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft, Neue Folge Nr. 3, 1983).

Paul Haupt-Verlag, Bern, 1986.

(Die Publikation enthält neben den im Beitrag angesprochenen Autoren Referate von Gilbert Reaney, Margaret Bent, Judith Cohen, Peter Gülke, Anton Haefeli, Theo Hirsbrunner, Giselher Schubert und eine Dokumentation über Kurt von Fischer von Dorothea Baumann.)