

## **Original und Bearbeitung**

### **oder: Wie authentisch kann Musik sein?**

Copyright © 2004 Markus Brönnimann

(erschieden im Festivaljournal der Fredener Musiktage, August 2004)

Das Thema der Bearbeitung zieht sich wie ein roter Faden durch die Musikgeschichte. Heute ruft das Wort Bearbeitung bei ernsthaften Musikkennern meist ein Naserümpfen hervor: Es gilt als Anmassung, einschneidende Veränderungen an einer abgeschlossenen Komposition durch Umgestalten des Notentextes oder der Besetzung vorzunehmen. Wer wagt es, ein Meisterwerk von Bach, Mozart oder einem anderen Titanen der Musikgeschichte durch eigenmächtige Eingriffe zu verbessern?

Dabei wird in der Regel vergessen, dass der Anspruch, „das Original“ zu hören (was man auch immer darunter verstehen mag) erst im 20. Jahrhundert entstanden ist. In früheren Zeiten hatte man zum Thema Bearbeitungen eine ganz andere Einstellung.

Zur Zeit der Renaissance war die Besetzung einer Komposition selten vorgeschrieben, den Ausführenden blieb also viel Spielraum bei der Wahl der Instrumente oder Singstimmen. Ebenso viel Freiheit hatten sie, wenn es darum ging, den geschriebenen Notentext zu verzieren oder gar eine mehrstimmige Vokalkomposition auf einem einzigen Tasteninstrument wiederzugeben. Ein Werk den Gegebenheiten einer Aufführung, den zur Verfügung stehenden Spielern oder Sängern sowie der Grösse des Raumes anzupassen, war völlig normal. Diese Haltung behielt noch zur Barockzeit einiges von ihrer Gültigkeit: Fehlte beispielsweise eine Violine, so konnte sie durch eine Flöte ersetzt werden, ohne den Gehalt der Komposition zu zerstören. Als Generalbassinstrument wurde eingesetzt, was gerade zur Verfügung stand, sei es Orgel, Cembalo, Fortepiano oder Theorbe. (Dies bedeutet allerdings nicht, dass Musiker nicht auf der Suche nach der idealen Lösung waren). Für Johann Sebastian Bach, der viel eigene Musik bearbeitete und wiederverwendete, war es sogar bedenkenlos möglich, weltliche in geistliche Musik umzuwandeln. Wenn Bach Violinkonzerte von Vivaldi für Orgel allein bearbeitete, war dies eine Verbeugung vor dem Autor der Vorlage. Mit seiner Nachschöpfung drückte er wie jeder Bearbeiter nach ihm aus: „Ich

bewundere diese Musik und möchte mir etwas davon aneignen“. Gleichzeitig versuchte Bach seine eigene Musik vor der Willkür der Nachwelt zu schützen: Er schrieb oft Verzierungen aus und überliess sie nicht mehr dem Improvisationstalent seiner Spieler. Auch was die Wahl der Instrumente betraf, hatte er eine sehr klare Vorstellung: So etwa unterschied er zwischen Block- und Querflöten und verlangte ausdrücklich so seltene Instrumente wie die Oboe d’amore oder das Violoncello piccolo.

Zur Zeit von Mozart wurde nur Neue Musik gespielt. Die Zuhörer interessierten sich nicht mehr für Musik, die vor 20 Jahren komponiert worden war; sie galt als veraltet. Wurde trotzdem Musik von alten Meistern wie Bach oder Händel aufgeführt, so war klar, dass sie wenigstens gemäss den aktuellen Hörgewohnheiten modifiziert werden musste, d.h. die Instrumentierung wurde dem modernen Geschmack und dem Aufführungsort wie auch dem veränderten Instrumentarium angepasst.

Aus einem anderen Grunde hatte die Epoche der Klassik einen grossen Bedarf an Bearbeitungen: Je breitere Bevölkerungsschichten ein Instrument beherrschten, desto grösser wurde die Nachfrage an Literatur fürs häusliche Musizieren. Klavierauszüge und kammermusikalische Arrangements waren vor Erfindung der Tonaufzeichnung Ende des 19. Jahrhunderts die einzige Möglichkeit für den Musikliebhaber, sinfonische Werke und Opern in den eigenen vier Wänden kennen zu lernen. So etwa bearbeitete der Mozartschüler Johann Nepomuk Hummel sämtliche Sinfonien von Beethoven, wie auch Orchesterwerke von Mozart und Haydn für ein Quartett bestehend aus Klavier, Flöte, Violine und Violoncello. Die Arrangements stellten keine virtuoson Anforderungen an die Ausführenden und waren so konzipiert, dass abgesehen vom Klavier auch ein Instrument weggelassen werden konnte und die Musik dennoch erkennbar blieb. Dass eigenhändig musizierende Musikfreunde auf diese Weise tiefere Einsichten in das Wesen eines Stücks erhielten, als wenn wir uns heute eine CD anhören, liegt auf der Hand.

Auch Franz Liszt versuchte, mit Bearbeitungen bisher wenig bekannte Meisterwerke zu popularisieren. Er spielte Schuberts Lieder und Beethovens Sinfonien für Klavier allein und beeindruckte das Publikum dadurch, dass ein einziger Spieler in der Lage war, ein ganzes Orchester wiederzugeben. Dieser Showeffekt der Bearbeitung wurde bald zu einem wichtigen neuen Aspekt. Reisende Klaviervirtuoson entdeckten, dass es grossen Eindruck machte, wenn sie populäre Opernmelodien, die Hits der damaligen Zeit, paraphrasierten und mit

üppigem pianistischem Beiwerk anrichteten. Das Genre der virtuosens Opernpotpourris taucht bis heute gelegentlich in den Konzertprogrammen auf.

In einzelnen Fällen wird das Bild, das wir uns von der Musik eines bestimmten Komponisten machen, stark von Bearbeitungen geprägt. Die Musik des genialen Russen Modest Mussorgski zum Beispiel kennen die meisten von uns nur durch die Brille Maurice Ravels oder aus der Sicht von Mussorgskis wohlmeinendem Freund Nikolaj Rimski-Korsakow, der glaubte, seine Opern und Orchesterwerke müssten verbessert und geglättet werden, um sie aufführbar zu machen. Welchem Musikhörer ist schon bewusst, dass ein so populäres Werk wie Mozarts Konzertante Sinfonie für vier Bläser und Orchester nur in einer anonymen Bearbeitung aus dem 19. Jahrhundert überliefert ist, bei der die Besetzung der Soloinstrumente verändert wurde? Wer weiss, dass Mozarts Schüler Franz Xaver Süssmayr die Rezitative zu „La Clemenza di Tito“ komponierte und nicht der Meister selbst?

Diese Betrachtungen führen, ähnlich wie in der bildenden Kunst, zu der Frage nach Echtheit oder Fälschung, oder zur Forderung nach Authentizität.

Authentizität in der Musik ist ein sehr schwieriger Begriff: Er muss die Tatsache berücksichtigen, dass jedes Werk einer klingenden Umsetzung bedarf, um als Kunstwerk zum Leben zu erwachen. Dies bedeutet, dass sich zwischen den Ideen des Komponisten und dem Zuhörer immer der Übersetzer, der Interpret befindet, dessen Persönlichkeit in das Kunstwerk mit einfließt. Von einer authentischen Interpretation kann man sicher sprechen, wenn ein Komponist sein eigenes Werk interpretiert. Wie die Musikgeschichte zeigt, waren Komponisten aber nicht immer ihre besten Interpreten. Eine authentische Aufführung kann auch zu Stande kommen, wenn die Interpreten sich vorbehaltlos mit der Musik identifizieren, so dass für die Zuhörer der Eindruck entsteht, nur so und nicht anders könne der Komponist sich eine Aufführung seiner Musik vorgestellt haben. In diesem Zusammenhang ist der Begriff ein Synonym für Glaubwürdigkeit.

Die sogenannte authentische Aufführungspraxis oder Originalklangbewegung hingegen schmückt sich gerne mit falschen Federn. Sie gaukelt oft vor, dass es möglich wäre, zu rekonstruieren, wie ein Werk bei seiner Uraufführung klang. Indem man auf Kopien historischer Instrumente den wissenschaftlich eruierten Urtext einer Komposition wiedergibt, schafft man keine Authentizität, sondern

versucht angestrengt, die Person des Interpreten in den Hintergrund zu rücken, um die historisch belegten Fakten sprechen zu lassen. Diese Haltung, die sich um eine Objektivität bemüht, die es nicht gibt, verrät mehr über das Musikverständnis des späten 20. Jahrhunderts und seine Angst vor persönlicher Stellungnahme als über das 18. Jahrhundert, dessen Musik erklingt. Sie liefert den Beweis, dass Alte Musik zu einem Museumsgegenstand geworden ist, den man ehrfürchtig bestaunt, der aber für unser tägliches Leben nur noch wenig Bedeutung hat. Es wird vergessen, dass wir nie wissen werden, wie die Aufführung einer Bachkantate zu Bachs Lebzeiten klang. Und selbst wenn es diese Zeitmaschine eines Tages gäbe, würden unsere Ohren, die die alltägliche akustische Umweltverschmutzung aushalten müssen, nicht mitmachen. Die Welt hat sich seit Bachs Zeiten so sehr verändert, dass wir nie werden beurteilen können, was für einen Barockmenschen Stille, Lärm oder Wohlklang bedeutet hat, noch viel weniger, wie seine Wahrnehmung der Zeit war. Kam ihm die Matthäuspassion lang vor? Empfand er einen Chor von acht Sängern als laut oder wurde er vom Dröhnen der Kutschenräder auf den Pflastersteinen übertönt?

Diese Gedanken zeigen, dass Musik nicht ohne Interpretation auskommt. Wo die Interpretation aufhört und die Bearbeitung anfängt, ist kaum zu klären: Weshalb spricht man nicht von einer Bearbeitung, wenn ein Pianist Scarlatti-Sonaten auf dem Steinway spielt?

Eine Bearbeitung ist immer eine Interpretation, sie betont gewisse Aspekte des Originals und lässt andere in den Hintergrund treten. Eine gute Bearbeitung ist sogar besser als das Original: Sie enthüllt Aspekte der Komposition, die vorher verborgen waren. Wie jede Interpretation sollte sie kritisch hinterfragt werden. Dies erfordert allerdings Geschmack und Wissen. Die Frage lautet nicht: „Hat der Komponist dies so geschrieben?“, sondern: „Erkennen wir seinen Geist und seine Ideen wieder?“ und noch viel mehr: „Hat uns diese Interpretation als Menschen des 21. Jahrhunderts etwas zu sagen, bereichert und berührt sie uns?“

Dies soll kein Plädoyer sein, Schuberts Streichquintett in Zukunft von fünf Alphornbläsern spielen zu lassen, sondern eine Aufforderung, die grossartige Tradition der Kunstmusik auf lebendige, schöpferische und unvoreingenommene Weise in unser Leben zurückzuholen. Die Werke grosser Komponisten wurden nicht geschaffen, um im Museum zu verstauben, sondern um uns Hörer immer wieder von neuem zu unterhalten und zu bereichern.