

Ulrich Walther

ZUR BEHANDLUNG DER ORGEL IN INTERPRETATION UND BEARBEITUNG

Zwischen Werktreue,
Instrumentation und Translation

[transcript] Musik und Klangkultur

Ulrich Walther

Zur Behandlung der Orgel in Interpretation und Bearbeitung

Zwischen Werktreue, Instrumentation und Translation

[transcript]

Dissertation, Hochschule für Musik und Theater
„Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig, 2021

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2026 transcript Verlag, Bielefeld

Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Die automatisierte Analyse des Werkes, um daraus Informationen insbesondere über Muster, Trends und Korrelationen gemäß § 44b UrhG (Text und Data Mining) zu gewinnen, ist ohne schriftliche Zustimmung der Rechteinhaber*innen untersagt.

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Satz und Register: Ulrich Walther

Umschlag:

Konzept: Anna Kleindinst und Ulrich Walther,
typografische Umsetzung: Kordula Röckenhaus

Umschlagabbildungen:

Vorderseite: F. Liszt, Ad nos, ad salutarem undam (Erstausgabe), mit freundlicher Genehmigung von Breitkopf & Härtel, Wiesbaden; J. S. Bach / M. Reger, Präludium in b-Moll (BWV 867/1), mit freundlicher Genehmigung von Breitkopf & Härtel, Wiesbaden; A. Vivaldi / J. S. Bach, Concerto d-Moll, BWV 596, mit freundlicher Genehmigung der Staatsbibliothek Berlin

Rückseite: R. Wagner / E. H. Lemare, Meistersinger-Vorspiel, mit freundlicher Genehmigung der The Leupold Foundation, Colfax, NC; A. Schönberg, Variationen über ein Rezitativ, op. 40, mit freundlicher Genehmigung von Belmont Music Publishers, Los Angeles; J. S. Bach / J. G. Töpfer, Passacaglia BWV 582 (gemeinfrei); W. A. Mozart, Fantasie in f-Moll, KV 608, mit freundlicher Genehmigung von Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Reinzeichnung: Johannes Gellner www.gellner.at

Druck: Elanders Waiblingen GmbH, Waiblingen

<https://doi.org/10.14361/9783839471982>

Print-ISBN: 978-3-8376-7198-8

PDF-ISBN: 978-3-8394-7198-2

Buchreihen-ISSN: 2703-1004

Buchreihen-eISSN: 2703-1012

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Zum Geleit	13
Vorwort	15
1 Einleitung	19

THEORETISCHE GRUNDLAGEN

2 Terminologie	29
2.1 Bereiche der (musikalischen) Bearbeitung	29
2.1.1 Terminologie im Sprachgebrauch	32
2.1.2 Terminologie – kurzer historischer Überblick	33
2.1.3 Synonymverwendung und scheinbare Synonymität (innersprachlich/intralingual)	39
2.1.4 Übersetzungsprobleme (interlingual)	44
3 Kontexte	49
3.1 Unschärfe als Chance	49
3.1.1 Zur Kontextualisierung – Übersicht	56
3.2 Musikästhetik und Musikpraxis	58
3.2.1 Bearbeitung als Imitation/Nachahmung	58
3.2.2 Bearbeitung als technisch-handwerkliches Prinzip zwischen Produktion und Reproduktion	60
3.3 Zum Werkbegriff in der historischen Musikwissenschaft	65
3.3.1 Bearbeitung als „Werk“?	69
3.4 Improvisation und Ex tempore-Spiel	74
3.4.1 Improvisation und Komposition (insbesondere musikalische Neuschöpfung)	76
3.4.2 Improvisation und Aufführungspraxis/Interpretation	77
3.4.3 Improvisation als Teilmoment von Aufführungspraxis, Bearbeitung und Komposition	78
3.4.4 Improvisation und/oder Extemporieren?	81

3.5	Interpretation	82
3.5.1	Werkdenken und Werktreue	86
3.5.2	Interpretation und/oder Bearbeitung?	88
3.5.3	Kriterium I – Schriftlichkeit/Greifbarkeit	91
3.5.4	Kriterium II – Klang und Klangfarbe	93
3.5.5	Die Orgel als „Sonderfall“	94
3.5.6	Kriterium III – Werktreue und deren Ausprägungen – Zwischen Interpretation und Bearbeitung	99
3.6	Instrumentation und Orchestration	115
3.6.1	Bereiche Komposition und Improvisation	116
3.6.2	Bereich Bearbeitung/Arrangement	118
3.6.3	Bereich Interpretation/Aufführungspraxis	120
3.7	Medium und Medientheorie	126
3.7.1	Medium und Medienbegriff im Kontext von Musik	127
3.8	Interdisziplinäre Ansätze als Perspektivenerweiterung	134
3.8.1	Transkription bei Ferruccio Busoni	135
3.8.2	Die Transkriptionstheorie Ludwig Jägers	138
3.8.3	Übersetzung und Translationswissenschaft	140
3.9	Auswertung – Zur Möglichkeit einer Kategorisierung	151

ZIELE UND TECHNIKEN

4	Rücksichten und Motivationen	159
4.1	Pädagogische Ziele	160
4.2	Autodidaktische Ziele	163
4.3	Adaptive Ziele	165
4.4	Modernisierung/Aktualisierung und Aneignung	167
4.5	Massenmedien	172
4.6	Marktmechanismen	172
5	Bearbeitungsprinzipien und -techniken	175
5.1	Vorlagen	175
5.2	Bearbeitungstypen Bereich Besetzungswechsel	178
5.2.1	Reduktion	179
5.2.2	Erweiterung	179
5.2.3	Modifikation/Transformation	180
5.2.4	Synkretismus	183
5.3	Schöpfungshöhe – Kunstanpruch/künstlerische Qualität	193
5.3.1	Bereich Aufführungspraxis	195
5.3.2	Bereich Besetzungswechsel	203
5.3.3	Bereich Komposition	206

ZWISCHEN WERKTREUE, INSTRUMENTATION UND TRANSLATION – ZUR BEHANDLUNG DER ORGEL IN INTERPRETATION UND BEARBEITUNG

6	Zum Idiom der Orgel	211
6.1	Kaleidoskop Orgel – Werkzeug, Instrument, König, Papst und Computer	211
6.2	Zur Instrumentation der Orgel	213
6.3	Instrument der Kirche und des Metaphysischen – Funktionales Idiom	217
6.4	Spielweise und Klang – Musikalisches Idiom	221
6.4.1	Spezifika des Orgelstils – instrumentale Besonderheiten/Instrumentation der Orgel	226
7	Interpretationsmodi und -ästhetiken im Kontext Bearbeitung	237
7.1	Historisch-rekonstruktiver Modus	240
7.1.1	Bereich Interpretation	240
7.1.2	Bereich Bearbeitung – Versuch einer Anwendung	240
7.2	Traditioneller Modus	247
7.2.1	Bereich Interpretation	247
7.2.2	Fließender Übergang zur Bearbeitung	252
7.2.3	Bereich Bearbeitung – Versuch einer Anwendung	252
7.3	Aktualisierender Modus	255
7.3.1	Bereich Interpretation	255
7.3.2	Fließender Übergang zur Bearbeitung	258
7.3.3	Bereich Bearbeitung – Versuch einer Anwendung	259
7.4	Interpretation/Bearbeitung von Bearbeitungen	268
7.5	Zur Praktikabilität der Modi	269
8	Interpretation und Bearbeitung als Übersetzung – Zwischen Äquivalenz und Adäquatheit	273
8.1	Parallelen und Unterschiede	274
8.1.1	Strukturelle Gemeinsamkeiten	274
8.1.2	Qualitativ-methodische Gemeinsamkeiten	281
9	Äquivalenzkriterien – Die Orgel als Organon musikalischer Übersetzung und Instrumentation	291
9.1	Musikalischer Satz (Instrumentationsparameter I)	297
9.1.1	Funktionsfähigkeit des Satzes	297
9.1.2	Akkord und Stimmführung	301
9.1.3	Spielbarkeit und Praktikabilität	312
9.1.4	Polyphon – figurativ	316
9.2	Figuration	318
9.2.1	Orgelidiomatische Adaption allgemein	319
9.2.2	Repetitionen und Tremoli	330
9.2.3	Spezifikum pedalgerechte Anpassung	351
9.3	Dramatisches Moment	366
9.3.1	Mittel „dramatischer Zuspitzung“	370
9.3.2	Virtuosität als physisch-dramatischer Faktor	373
9.4	Klang und Klangfarbe (Instrumentationsparameter II)	385
9.4.1	Klangliche Ausdrucksmittel der Orgel	387
9.4.2	Klangfaktur – Komplexität und Balance	394

9.5	Registrierung	419
9.5.1	Orgel als Imitationsinstrument	419
9.5.2	Äquivalenztypologie nach Werner Koller	422
9.5.3	Registrierung Aufführungspraxis (Äquivalenz-Typologie 1)	423
9.5.4	Registrierung Imitation/Besetzungswechsel (Äquivalenz-Typologie 2)	428
9.6	Vortragsangaben, Dynamik und Tempo	438
9.7	Lage (Register, Umfänge/Ambitus)	453
9.8	Das Klavierpedal	470
9.8.1	Klavierpedal als Mittel der Klangverlängerung/-anfärbung/-verräumlichung	471
9.8.2	Klavierpedal als klanglich-integraler Bestandteil (u.a. Figuration)	480

ZUSAMMENFASSENDE BETRACHTUNGEN

10	Auswertung	495
10.1	Evaluierungskriterien	496
10.1.1	Repräsentation – Äquivalenz	496
10.1.2	Funktionalität – Adäquatheit	499
10.1.3	„Die Orgel kann alles?“ vs. Hörerwartung	499
10.2	Bearbeitung und Orgelbau	500
10.3	Empfehlungen für einen umsichtigen Sprachgebrauch innerhalb der Musikwissenschaft	504
10.3.1	Allgemeine Hinweise: Termini und ihre Implikationen/Bedeutungsebenen	506
10.4	Ausblick	510

ANHANG

Abbildungs- und Tabellenverzeichnis	515
Quellen- und Literaturverzeichnis	517
Noten	530
Medien	539
Verzeichnis Notenbeispiele	543
Register	551

Zum Geleit

Mit der Tradition der Bearbeitung und des Transkribierens verbindet sich eine lange Geschichte. Die Intavolierungen von Vokalmusik für Tasten- und Zupfinstrumente der Renaissance und des frühen Barock waren schon solche Bearbeitungen wie auch später die zahlreichen Transkriptionen von Concerti verschiedener Meister, die zum Beispiel J. S. Bach für Orgel bzw. Cembalo geschaffen hat. Beispiele aus neuerer Zeit sind A. Schönbergs Bearbeitungen großbesetzter Werke für das Kammermusikensemble seines „Verein für musikalische Privataufführungen“ wie auch seine Bearbeitungen Bachscher Orgelwerke für großes Orchester – ein deutlicher Hinweis auf Schönbergs starke ästhetische Verankerung in der romantischen Tradition.

Während es bei der Transkription häufig um einen Besetzungswechsel geht, findet man bei der Bearbeitung auch rein interpretatorische (Um)deutungen. So z.B. im von Karl Straube herausgegebenen II. Band der Bachschen Orgelwerke, um 1913 im Edition Peters erschienen, der nach modernem Verständnis auch als Bearbeitung gelten kann. Hier betrifft die Umdeutung allein die Ausführung der Werke. Diese Umdeutung ist mit Hilfe von Bögen, Staccatopunkten, Tenutostrichen etc. im Notenbild angegeben (eine doppelte Interpretation: als Ausführender interpretiert man die schon vorhandene, von Straube geschaffene Interpretation). An Straubes Edition zeigt sich unter anderem, dass die Grenzen zwischen Interpretation und Bearbeitung fließend sind.

In der Zeit vor den Tonträgern ging es bei der Transkription häufig um die Bereitstellung größer besetzter Stücke für die Aufführung im kleinen privaten Rahmen mit einem oder zwei Instrumenten, wie es z.B. bei den von F. Liszt hergestellten Fassungen Beethovenscher Symphonien für Klavier der Fall ist. Heute, in der Zeit der überall zur Verfügung stehenden Musikaufnahmen, können Bearbeitungen und Transkriptionen ein Mittel sein, um ein Werk in eine neue (klanglich-inhaltliche) Dimension zu transportieren. Anders als bei den Intavolierungen früherer Musik – die durch die Zufügung von z.B. Ornamenten zu ganz neuen Stücken mutiert sind – muss gefragt werden, ob und wie die heutige Bearbeitung z.B. einer Bruckner-Symphonie oder Prokofjews Klavier-*Toccata* op. 11 für die Orgel dem Werk eine neue Dimension zufügen kann. Dabei spielen die Qualität der Interpretation der Bearbeitung, die Orgel und der Raumklang eine entscheidende Rolle.

Das Forschungsinteresse bzw. der Themenschwerpunkt der historischen Aufführungspraxis hat sich in den letzten Jahrzehnten beständig erweitert. Stand anfangs die Alte Musik, später die Romantik im Fokus, so werden mittlerweile auch Werke des 20. Jahrhunderts unter Einbeziehung historischer Quellen interpretiert. Seit einigen Jahren erfahren Bearbeitungen sowie auch freiere, nichthistoristische Interpretationsweisen wieder wachsende Wertschät-

zung. Wurden diese in den letzten Jahrzehnten vielfach als „Verfälschung“ eines Originals abgetan, so erkennt man mittlerweile, dass Bearbeitung immer auch ein wichtiger „authentischer“ Teil der Musikpraxis war. Es erscheint nur folgerichtig, dass der große Themenbereich Bearbeitung zunehmend wissenschaftlich beleuchtet und damit auch zu einem wichtigen Teil der historischen Aufführungspraxis wird.

Dieses Buch versucht erstmals, sämtliche Fragestellungen und Kontexte rund um die Thematik Bearbeitung für Orgel zusammenzuführen. Teil A – „Theoretische Grundlagen“ – gibt eine sehr fundierte und vielfältige Einführung in die theoretischen Aspekte der Thematik. Hier wird auf die notwendigerweise zu berücksichtigende Terminologie, die Kontexte (Interpretation, Instrumentation, Improvisation, Werk, Medium etc.) sowie den Sonderstatus der Orgel eingegangen. In Teil B – „Ziele und Techniken“ – sind die praktischen Aspekte des Bearbeitens behandelt. In Teil C – „Zwischen Werktreue, Instrumentation und Translation“ steht die „Behandlung der Orgel in Interpretation und Bearbeitung“ im Fokus. Weiterhin werden Möglichkeiten ästhetischer und qualitativer Kategorisierungen, in besonderer Weise analog zur sprachlichen Übersetzung und Translation, thematisiert. Eine hilfreiche Zusammenfassung (Teil D) schließt diese sehr verdienstvolle und unbedingt lesenswerte Abhandlung ab, die Orgel-Interessierten, Pädagogen, Amateur- wie auch Konzertorganisten zahlreiche Anregungen zur Auseinandersetzung mit der Thematik bietet.

Jon Laukvik

Vorwort

Die vorliegende Arbeit entstand im Kontext eines künstlerisch-wissenschaftlichen Forschungsprojekts. Das Interesse an der Thematik erwuchs aus der eigenen künstlerischen Praxis. Vor allem die Beschäftigung mit sämtlichen Orgelbearbeitungen Max Regers sowie Bernhard Haas' damals noch unveröffentlichte Manuskriptfassung der Liszt'schen *Sonate in h-Moll*¹ markierten den Beginn einer langjährigen künstlerischen wie auch wissenschaftlichen Beschäftigung mit orgelspezifischen Bearbeitungskonzepten, die sich bald auch auf den eng damit verbundenen Bereich der Interpretation ausweitete. Bei freieren Bearbeitungen übte dabei zunehmend auch das Konzept des ‚Composer Player‘ eine anhaltende Faszination aus, erschließen sich hier über den gewohnten Interpretationsrahmen hinaus ungeahnte Möglichkeiten musikalischen Ausdrucks, Kontrastmöglichkeiten zu Bestehendem, einer Verschiebung eigener spieltechnischer Grenzen sowie eigenschöpferische Entfaltungsmöglichkeiten. Die praktische Auseinandersetzung mit diesen Aspekten mündete schließlich in eine Vielzahl eigener experimenteller Interpretations- und Bearbeitungskonzepte, die teilweise auch in CD-Produktionen ihren Niederschlag fanden.² Schon früh entstand der Wunsch, diese aktuelle Thematik neben der praktischen Annäherung auch theoretisch systematisch zu erschließen, um wiederum für die eigene musikalische Praxis Erkenntnisse zu gewinnen, welche den Umgang mit musikalischen Vorlagen durch das Studium historischer Quellen und Vorbilder fundieren können.

Maßgebend sind für mich drei Motivationen, die diese Thematik betreffen: An erster Stelle steht zunächst das künstlerische Interesse des ausübenden Organisten nach ideeller Erweiterung des eigenen Lern- und Wahrnehmungshorizonts sowie neuer künstlerischer Perspektiven. Dazu kommt eine durch meine Lehrtätigkeit motivierte berufliche Sicht des Pädagogen, der an möglichst vielen Anregungen für die Unterrichtspraxis interessiert ist.

1 Der Verfasser dankt für die freundliche Überlassung des Manuskripts im Jahr 2009.

2 Vgl. u.a. die Erstübertragungen von Liszts 2^{ème} *Ballade* (2021) und Julius Reubkes großer *Klaviersonate in b-Moll* (2022). Vgl. weiterhin die beiden CD-Projekte: Max Reger, *Sämtliche Bearbeitungen für Orgel*, Ersteinspielung, Ulrich Walther an der Stahlhuth/Jann-Orgel (1912/2012) in Dudelange/Luxemburg, 4 CDs, Organum Records OGM 174039, 2018. Diese Aufnahme versammelt sämtliche edierte Bearbeitungen Regers in Gegenüberstellung mit Skizzen und Fragmenten (ergänzt/rekonstruiert u.a. durch U. Walther) sowie mit Eigenbearbeitungen des Interpreten (u.a. Mozartvariationen op. 132); JAZZ. SPORS. BACH – *Triosonaten*, synoptische Neubefragung dreier Bachscher Triosonaten (BWV 526, 527, 529) für Orgel und Jazz-Trio, Trio Michael Spors und Ulrich Walther, Orgel (Hildebrandt-Orgel Naumburg 1746, Klais-/Walcker-Orgel Ludwigsburg 1858/2015, Hammond B3 1963), Organum Records OGM 181075, 2018.

Gerade bei den Studierenden vermute ich seit einiger Zeit ein wachsendes Interesse auszumachen, historisch orientierte Aufführungsmodi auch mit alternativen oder eigenkreativen Ansätzen zu kontrastieren bzw. zu kombinieren, weiterhin das Repertoire auch durch neue Stilistiken wie u.a. Jazz zu erweitern. Gehören diese Aspekte in den Bereich künstlerischer Praxis und angewandter Wissenschaft, so wäre der dritte Aspekt der zentral wissenschaftlich motivierte Wunsch, mit dieser Arbeit zu historischen und systematischen Erkenntnissen über dieses Thema beizutragen.

Diese Untersuchung wurde im Oktober 2021 in leicht abweichender Form als musikwissenschaftliche Dissertation mit dem Titel „... für ein anderes Organ der Aufführung einrichten“ – *Orgelspezifische Interpretations- und Bearbeitungskonzepte im Spannungsfeld von Werktreue, Instrumentation und Translation* an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig eingereicht. Für die Drucklegung wurden über notwendige Detail-Korrekturen sowie unumgängliche Änderungen des Layouts hinaus auch in geringem Umfang Ergänzungen durch neuere Forschungsliteratur sowie neuere Bearbeitungsprojekte vorgenommen. Manche neueren Publikationen konnten leider nicht mehr berücksichtigt werden.

Für die Zitate der MGG-Online-Artikel wurde deren vorgeschlagene Zitationsweise ohne Kurztitel durchgehend übernommen, weiterhin wurden die aus Herbert F. Ellingfords Abhandlung entnommenen Notenbeispiele der Vorlage entsprechend ohne Taktzahlen angeführt. Bei der Schreibweise einiger russischer Namen wurde die Transliteration der zitierten Vorlagen unverändert übernommen. In der Arbeit wird aus Gründen der besseren Lesbarkeit das generische Maskulinum verwendet. Weibliche und anderweitige Geschlechteridentitäten werden dabei ausdrücklich mitgemeint, soweit es für die Aussage erforderlich ist. Da sich die Themenfelder immer wieder überschneiden, wurden vereinzelte Doppelungen bewusst nicht vermieden, da dies das selektive Lesen einzelner Kapitel erleichtert.

Besonderer Dank gilt zuallererst meiner Betreuerin Prof. Dr. Gesine Schröder. Ihre außergewöhnliche Fachkompetenz sowie ihre unermüdliche Unterstützung haben maßgeblich zur Entstehung dieser Arbeit beigetragen. Für viele weitere entscheidende Impulse und seine Unterstützung danke ich meinem Zweitgutachter Prof. Dr. Klaus Aringer. Die Annäherung an die Thematik basiert in weiten Teilen auf eigenen Erfahrungen aus dem praktischen Umgang mit Musik. Für die Vermittlung einiger solcher Erfahrungen bin ich all meinen Lehrern zu Dank verpflichtet, an erster Stelle Prof. Dr. Ludger Lohmann, dessen künstlerisch-wissenschaftliche Herangehensweisen mich in besonderer Weise seit meinem Studium geprägt haben, weiterhin meinen früheren Klavierlehrern Prof. Fritz Emonts und Prof. Thomas Günther, die mich schon im Jugendalter für die faszinierende Transkriptionskunst Busonis und Regers sensibilisiert haben. Besonderer Dank gilt auch Prof. Jon Laukvik für seine Unterstützung bei Verlagssuche und einzelnen Korrekturen sowie für seine Bereitschaft, ein Geleitwort zu verfassen.

Für ihre Hilfestellung sei herzlich Stefanie Weiß (Korrektur des Manuskripts), Victoria Steiner (Assistenz bei Layoutfragen), Christoph Wagner (Neusatz einiger Notenbeispiele) Anna Kleindinst (Umschlaggestaltung), Johannes Gellner (Reinzeichnung, Barrierefreiheit) und Pia Werner (Korrektur der Druckfahnen) sowie allen anderen gedankt, die mit ihrer Unterstützung und Geduld zum Gelingen dieses mehrjährigen Projekts beigetragen haben: meine Eltern Dr. Otto-Erich Walther, Bernhild Stamnitz-Walther, meine Schwestern Annette und Cornelia Walther, weiterhin Linda und Hermann Walther, Bernhard Heil, Vanessa Bosch und Isabella Koller.

Ich danke dem transcript Verlag für die Aufnahme in die Reihe „Musik und Klangkultur“ und die freundliche und konstruktive Zusammenarbeit bis zur Drucklegung, weiterhin den folgenden Verlagshäusern für die freundliche Abdruckgenehmigung der Notenbeispiele: Carus-Verlag, Leinfelden-Echterdingen; Bärenreiter-Verlag, Kassel; Breitkopf & Härtel, Wiesbaden; Universal Edition A.G., Wien, The Leupold Foundation, Colfax (NC); Schott Music, Mainz; Belmont Music Publishers, Los Angeles; Dr. J. Butz Musikverlag, Bonn; Forberg (Hal Leonard); American Musicological Society, New York; Edizioni Carrara, Bergamo; B-Note-Musikverlag, Hagen; Leduc und Bornemann; Stichting Klavarskribo, Ridderkerk; Wilhelm Hansen, Kopenhagen; Editions Henry Lemoine, Paris; Durand; Editio Musica Budapest.

Weiterhin sei folgenden Personen und Institutionen für wertvolle Hilfestellungen und die Bereitstellung wichtigen Studien-/Quellenmaterials gedankt:

Prof. Bernhard Haas (Musikhochschule München);
Prof. Dr. Susanne Popp, Dr. Jürgen Schaarwächter, Dr. Stefanie Steiner-Grage,
Dr. Alexander Becker, Dr. Stefan König und Dr. Christopher Grafschmidt
(Max-Reger-Institut Karlsruhe);
Prof. Johannes Matthias Michel (Musikhochschule Mannheim,
Vorsitzender der Karg-Elert-Gesellschaft);
Prof. Stefan Engels (Southern Methodist University in Dallas/USA);
Prof. Dr. Ian Tracey, Liverpool;
Prof. Dr. Andreas Sieling, Berlin;
Dr. Gernot Hebenstreit (ITAT, Graz);
Staatsbibliothek der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin;
Ohio State University Library;
Bach-Archiv Leipzig.
Klaus Faika, Organum Classics.

Hoffentlich kann die vorliegende Arbeit einen Beitrag leisten, den Diskurs zu dieser hochinteressanten aktuellen Thematik zu erweitern und auch als Inspiration zu neuen Forschungen und vielfältigen Interpretations- und Bearbeitungsprojekten anzuregen.

Graz, im Juni 2026

Ulrich Walther

1 Einleitung

„Fast bei allen weiter strebenden Organisten und Orgelcomponisten regte sich allmählich das Verlangen, die alte Starrheit und Eintönigkeit der Orgel zu brechen, resp. zu verlassen und dieselbe mehr und mehr dem neuen großen Orchester nahe zu bringen. Selbst den alten, in seiner Art unerreichten Vater Sebastian suchte man nicht mehr so langstielig abzuhaspeln, wie das ziemlich lange Mode gewesen war.“¹

„Wir können nicht wissen, ob nicht im Jahre 1986 die deutsche Orgelbewegung als Historismus abgelehnt wird und eine Rückkehr zu den Werten der romantischen Orgel als der Weisheit letzter Schluss gepredigt wird.“²

Auf den ersten Blick scheinen die beiden bekannten Zitate aus dem 19. und 20. Jahrhundert nicht miteinander in Verbindung zu stehen: Beschreibt Alexander Wilhelm Gottschalg rückblickend den vor allem durch Franz Liszt um etwa 1850 angestoßenen Paradigmenwechsel hin zu einer modernen orchestralen Interpretationsästhetik des Orgelspiels, so reflektiert Karl Straube etwa 100 Jahre nach Liszt in umgekehrter Richtung über ein Ende historistischer Interpretationsideale sowie eine (gleichermaßen historistische) Renaissance romantischer Spielweisen. Mit Blick auf die organistische Praxis der letzten Jahre scheint sich Straubes Prophezeiung eines erneuten ästhetischen Paradigmenwechsels – wenngleich in veränderter Form und um mehrere Jahre verzögert – zu bewahrheiten: Seit einigen Jahren deutet sich in der organistischen Konzertpraxis wie auch in der Musikwissenschaft eine allmähliche Relativierung der Priorität historistischer Spielweisen an. Darüber hinaus zeigt sich eine allgemeine Rehabilitation von Bearbeitung und ihres Eigenwerts, die neben einem Besetzungswechsel auch andere Formen des nachschöpferischen Umgangs mit musikalischen Vorlagen (z.B. Rekonstruktion, Komplettierungen, etc.) meint. Wie schon bei Gottschalg markiert die Interpretations- und Rezeptionsgeschichte insbesondere der Werke Johann Sebastian Bachs den ästhetischen Status quo.

1 Alexander Wilhelm Gottschalg, *Die moderne Orgel in orchestraler Behandlung*, in: NZfM 53 (1886), S. 337–339, hier S. 337.

2 Karl Straube, Brief an Fritz Stein vom 29. November 1946. Brief 215, zit. n. Hans Haselböck, *Vom Glanz und Elend der Orgel. Seltsames und Eigenartiges, Bedeutsames und Unwichtiges, Nachweisliches und Unglaubliches, Prosaisches und Poetisches von einem eigentlich unfabbaren Musikinstrument*, Zürich, Mainz 1999, S. 145.

Auch wenn die Gründe für die derzeitige Situation allein schon aufgrund fehlender zeitlicher Distanz hier nicht erschöpfend erörtert werden können und sollen, so lassen sich doch einige ausschlaggebende Faktoren für die Rehabilitation der Bearbeitung benennen: Allgemein scheint die Interpretationspraxis sowie das damit in Verbindung stehenden Errungenschaften der sogenannten historisch informierten Aufführungspraxis zunehmend globalisiert und somit bis zu einem gewissen Grade auch objektiviert und uniformiert. Mancherorts wurde gar schon vom Ende der Alten Musik gesprochen. Angesichts eines zunehmenden Stilpluralismus erscheint es nachvollziehbar, dass die verbreiteten historistischen Interpretationsweisen teilweise selbst wieder als „langstielig“ wahrgenommen werden. Innerhalb einer jungen Organistengeneration zeigen sich unterschiedlichste Bestrebungen nebeneinander: Wird einerseits das Bewährte und Altehrwürdige der Lehrergeneration fortgesetzt und weiter ausdifferenziert, zeigen sich an anderen Stellen – teilweise auch bloßen Markmechanismen geschuldet – ebenfalls Tendenzen, „authentische“ Interpretationsweisen kritisch zu hinterfragen und gleichzeitig einer in den vorausliegenden Jahrzehnten nur von wenigen Protagonisten kultivierten Subjektivität wieder einen höheren Stellenwert einzuräumen.

Lassen sich historisch immer wieder verschiedenartige Motivationen für eine Bearbeitung ausmachen (z.B. adaptive, autodidaktische oder pädagogische Rücksichten), so erscheint die „Renaissance“ der Bearbeitungspraxis in jüngster Zeit vor allem durch zwei Faktoren motiviert. Zum einen sind immer mehr Musiker durch das ständig steigende spieltechnische Niveau in der Lage, höchst anspruchsvolles Repertoire, das bisher wenigen Experten überlassen war, problemlos zu spielen. Durch diesen Fortschritt entsteht der Wunsch nach neuem Repertoire abseits vom Standard, welches neben neuen musikalischen Impulsen auch die vorhandenen technischen Möglichkeiten ausreizt oder gar erweitert. Darüber hinaus erwächst aus einer derartigen Entwicklung natürlich auch eine Verschärfung der Konkurrenz zwischen ausübenden Musikern. Dies führt dazu, dass Bearbeitungen nun häufig auch aus marktpolitischen Erwägungen sowohl auf Seiten der Künstler als auch der Konzertveranstalter und CD-Produzenten im Fokus stehen. Im mittlerweile stark medial geprägten Klassikmarkt (durch Massenmedien wie Internet, TV und Tonträger) erscheint die Bearbeitung als ein probates Mittel, die überlebenswichtige bzw. verkaufsfördernde Individualität oder Novität zu erreichen. Mit einer Adaption von Vorlagen außerhalb des gängigen Repertoires können stellenweise bisherige Grenzen des Standardrepertoires nochmals verschoben werden, eventuell der entscheidende Marktvorteil sowohl für den ausübenden Künstler als auch für den Konzertveranstalter oder CD-Produzenten in einem generell übersättigten Markt. Hatte die Tonträgerbranche mit ihren neuartigen Möglichkeiten der Reproduktion von Musik einst zur Stagnation der Bearbeitungspraxis geführt und letztlich in weiten Teilen ihre Rolle übernommen, so scheint sie das Wiedererstarken derselben, allerdings in einem anderen Bereich als der bloßen Reproduktion von Musik, momentan wieder zu provozieren. Dies muss auch im Zusammenhang mit der Veränderung der Publikumsstruktur innerhalb der letzten Jahrzehnte gesehen werden. Um neue Hörerschichten zu erschließen, versuchen Plattenfirmen seit einigen Jahren verstärkt, das Image der klassischen Musik u.a. durch neues Repertoire zu modernisieren und von gängigen Vorurteilen zu befreien. Im Bereich der Orgel lässt sich in den letzten Jahren eine Tendenz beobachten, die Orgel als Instrument neu zu entdecken und auch jenseits der traditionellen Verwendung in der Kirche in ein anderes Licht zu stellen.

Diese Tendenzen zu bewerten, soll und kann in diesem Rahmen nicht versucht werden. Jedenfalls muss festgestellt werden, dass hier von Veränderungen gesprochen werden kann. Mit Blick auf die Musikgeschichte zeigt sich, dass der vielfach als „respektlos“ und „verfälschend“ bezeichnete Umgang mit musikalischen Vorlagen als historische Realität mittlerweile selbst in vielen Fällen als „authentisch“ gelten kann, sofern der historische Bezugspunkt dementsprechend verändert wird. Unterschiedliche historische Interpretationsweisen, Bearbeitungen und Transkriptionen finden in zunehmender Weise auch Berücksichtigung im musikologischen Sektor (Gesamtausgaben, Werkverzeichnisse). Die noch geringe Zahl von bearbeitungsbezogenen Publikationen zeigt allerdings, dass dieser Forschungszweig bisher weniger Beachtung erfahren hat. Hat die historisch orientierte Aufführungspraxis nach der sukzessiven Erweiterung ihres Gegenstandsbereichs mittlerweile das 20. Jahrhundert erreicht, so erscheint auch die Erforschung des Themenfelds Bearbeitung als Konsequenz.

Quellenlage / State of the art

In der Quellenlage zur Bearbeitungsthematik zeigt sich bis heute eine grundsätzliche Ambivalenz. Steht Bearbeitung als Phänomen vor allem in historischen Quellen eher selten im Fokus ästhetischer oder wissenschaftlicher Betrachtung, so sind instruktive Darstellungen unter pädagogisch-technischen Gesichtspunkten dagegen häufiger.

Der wachsenden Aktualität und Reichhaltigkeit der Bearbeitungspraxis im Bereich der Orgel steht derzeit noch eine nur geringe Anzahl analytischer Studien gegenüber. Allgemein fokussieren neuere Veröffentlichungen vor allem ausgewählte (Orgel-)Komponisten wie z.B. Bach,³ Liszt⁴, Reger,⁵ Karg-Elert,⁶ Duruflé⁷ oder Guillou.⁸ Zwar finden sich dabei vielfach wertvolle Hinweise zu satztechnischen, klanglichen und auch spieltechnischen Fragen, allerdings wird diesen selten umfassend nachgegangen.

3 Pieter van Dijk, *Struktur und Klanggestaltung in Bachs Concerto-Transkriptionen für Orgel*, in: Manfred Novak (Hrsg.), *Orgelbau, Orgelspiel und Kirchenmusik einst und jetzt* (= Musik – Forschung und Wissenschaft, Bd. 5), Münster 2013, S. 103–138.

4 Paweł Wróbel, *The organ transcriptions of Ferenc Liszt*, Diss. (DMA), Ignacy Jan Paderewski Academy of Music, Poznań 2011; Ulrich Walther, *Künstler, Virtuose, Charlatan...? – Zur Werktreue bei Liszts Ad nos und der h-Moll-Sonate auf der Orgel*, in: *Bearbeitung/Transkription/Arrangement/Interpretation – Transformationsprozesse in der Orgelmusik*. Referate des Internationalen Symposium, Graz 17.-19. Oktober 2019, hrsg. von Klaus Aringer, Ya'qub El-Khaled und Ulrich Walther, Graz 2026 (= Fokus Musik, Bd. 4).

5 Joachim Niebel, *Die Bearbeitungen Max Regers. Untersuchungen zu einem Phänomen zwischen Komposition und Interpretation*. Diss., Tübingen 1993; Wyatt Smith, *Max Reger's Adaptations of Bach Keyboard Works for the Organ*, Diss. (DMA), Washington 2019. https://digital.lib.washington.edu/researchworks/bitstream/handle/1773/44412/Smith_washington_0250E_20226.pdf?sequence=1&isAllowed=y (28.04.2026); Ulrich Walther, *Den Eindruck eines Originals erwecken... Einblicke in Max Regers „Bearbeitungswerkstatt“ – Textkritische Anmerkungen zum bisher unerschlossenen Manuskript-Fragment BWV Bach-B3*, in: *Organ – Journal für die Orgel*, 2016/4, S. 30–37.

6 Sverker Jullander, *As if Created for the Modern Organ: Aspects of Sigrid Karg-Elert's Bach Transcriptions for Organ (I)*, in: Peter Williams (Hrsg.), *The Organ Yearbook*, Volume XLIII (= Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde Nr. 255–4), Laaber 2014, S. 114–141; Ders., *As if Created for the Modern Organ: Aspects of Sigrid Karg-Elert's Bach Transcriptions for Organ (II)*, in: Williams, Peter (Hrsg.): *The Organ Yearbook*, Volume XLIV, Laaber 2015, S. 103–119;

7 Frédéric Champion, *Die „Trois Danses“ Op. 6 von Maurice Duruflé bearbeitet für Orgel*, in: *Musik und Gottesdienst*, 72. Jg. (2018), S. 219–228.

8 Jörg Abbing, *Untersuchungen zum Transkriptionsbegriff bei Jean Guillou am Beispiel seiner Orgelbearbeitung von Liszts „Orpheus“*, in: ders. (Hrsg.), *Die Rhetorik des Feuers – la rhétorique du feu*, Festschrift Jean Guillou zum 80. Geburtstag, Bonn 2010, S. 46–57; Sheung Chi Chan, *The Organ Transcriptions of Jean Guillou*, Diss. (DMA), University of Kansas, 2013, <https://kuscholarworks.ku.edu/handle/1808/12193> (28.04.2026).

2 Terminologie

2.1 Bereiche der (musikalischen) Bearbeitung

Um nachschöpferische und neuschöpferische Prozesse der Bearbeitung differenziert beschreiben zu können, bedarf es einer möglichst klar umrissenen/spezifischen Terminologie. Dies trägt dem Gedanken Rechnung, „daß bei allem reflexivem Umgang mit Musik, beim Nachdenken, Sprechen und Schreiben, Lernen und Lehren, die musikalische Begriffssprache das wichtigste Werkzeug ist.“¹

Eine erste Annäherung an das Bedeutungsfeld des Begriffs *Bearbeitung* zeigt, dass es sich vielfach mit dem Bedeutungsfeld von *Transkription* überschneidet oder sogar mit ihm deckungsgleich ist. Daher werden im Folgenden zunächst die Bedeutungsfelder beider Termini behandelt. Schnell offenbart sich deren Vielgestaltigkeit und Komplexität, wie es Hermann Danuser formuliert:

„Überhaupt stößt, wer darüber nachdenkt, welche Bewandnis es mit dem Problemkreis der Bearbeitung in der Musik auf sich habe, sehr rasch auf schwierigste Fragen der Musikhistorie, der Terminologie, der musikalischen Axiologie und der Geschichtstheorie.“²

Tatsächlich treten der Auseinandersetzung mit der Bearbeitungs-Thematik zahlreiche Widerstände entgegen, die eine Vertiefung erheblich erschweren. So bedingt die Breite der Thematik zunächst eine Unterscheidung der Vielzahl an Bearbeitungsvorgängen und -techniken.

„Wer sich mit dem Thema der Bearbeitung zu beschäftigen beginnt, wird freilich auch feststellen, wie umfangreich, wie vielgestaltig, wie verwirrend dieses Terrain ist – ein Gebiet, das sich der Systematisierung durch die Musikwissenschaft weitgehend entzieht. Es umfaßt alle Epochen der Musikgeschichte, alle Gattungen, alle Regionen.“³

1 Hans Heinrich Eggebrecht (Hrsg.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Sonderband I: *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1995, S. 7.

2 Danuser, *Musikalische Interpretation*, S. 23.

3 Silke Leopold (Hrsg.), *Musikalische Metamorphosen – Formen und Geschichte der Bearbeitung*, Kassel 1992, S. 10.

Tabelle 3: Übersetzungen Bereich Orgel

Deutsch	Englisch	Französisch
Bearbeitung bearbeiten bearbeitet	arrangement, transcription arrange, adapt, transcribe arranged, edited, transcribed	arrangement, transcription, adaption adapter, arranger arrangée ⁷⁵ , transcribe ⁷⁶
Transkription transkribieren	transcription transcribe, arrange	transcription adapter, arranger
(Arrangement) (häufig in anderem Kontext, z.B. Jazz)	arrangement	arrangement
Fassung Übertragung Einrichtung Adaption (seltener) Version (selten)	version adaption, transcription transcription transcription version	version transcription, arrangement transcription transcription version

Tabelle 4: Begriffsfundus abstrahiert in Gegenüberstellung

Deutsch	Englisch	Französisch
Lexika (Fachsprache), Hyperonym (Ober-/Sammelbegriff) fett-markiert		
Intavolierung Arrangement Transkription Bearbeitung	Intavolation arrangement transcription —	Intabulation arrangement transcription —
Andere Publikationen (Fachsprache/allgemeiner Sprachgebrauch)		
Adaption (Adaptation ⁷⁷) Version Übertragung Fassung Einrichtung Reduktion	adaption adaptation version — — — reduction	adaption adaptation ⁷⁸ version — — — réduction

75 G.F. Händel, *Concerto en re mineur pour Orgue et Orchestre, arrangée pour l'orgue seul*, in: Alexandre Guilmant, *Répertoire des Concerts du Trocadéro, Livraison 1*, Verlag Schott's Söhne, Mainz 1894.

76 Guilmant grenzt explizit die eher technische Transkription vom Arrangement ab: Bernhard Schmid, *Gagliarda, transcrite pour orgue* ([Fußnote:] Traduite de la tablature d'après le *Tabulatur-Buch* publiée a Strasbourg en 1607 par Bernhard Schmid), in: Alexandre Guilmant, *Répertoire des Concerts du Trocadéro, Livraison 4*, Verlag Schott's Söhne, Mainz 1892.

77 Hermann Danuser schreibt hier „Bachs Adaptationen Vivaldischer Konzerte“. Vgl. ders., *Musikalische Interpretation*, S. 17.

78 Johann Sebastian Bach, *Concerto in ré Majeur BWV 1054 & 1042 pour orgue / for organ*. Adaptation d'Olivier Trachier, Collection Organ Prestige, Editions DELATOUR 2009.

3 Kontexte

3.1 Unschärfe als Chance

Festzuhalten bleibt, dass die thematisierte terminologische Unschärfe (durch fließende Grenzen) einerseits innerhalb der Sprachen (intralingual) durch subjektiven Sprachgebrauch und vielfache Synonymnennung und andererseits durch (übersetzende) Gegenüberstellung mit anderen Sprachen (interlingual) noch verstärkt wird. Wie bereits angedeutet, wird der terminologischen Unklarheit vielfach durch erläuternde Zusätze oder Synonymität begegnet. Gerade bei der Beschreibung von „Bearbeitungs- und Transkriptionsprozessen“ werden häufig Analogien zu anderen musikalischen und auch nichtmusikalischen Kontexten gesucht.

Um sich dem Thema Bearbeitung unabhängig von subjektiv geprägten Begriffsdefinitionen nähern zu können, sollen diese Kontexte nachfolgend herausgearbeitet und untersucht werden. Dabei soll der Frage nachgegangen werden, welcher Nutzen sich aus der Synopse/Analogie mit anderen Kontexten für die vorliegende Arbeit ergibt und welche Chancen aus der Übertragung von Denkmodellen aus anderen Bereichen resultieren können.

Zur Auswahl der Beispiele

Die folgende Beispielauswahl versteht sich exemplarisch, berücksichtigt werden sowohl Oberbegriffe/Titel als auch eher nebengeordnete/umgangssprachliche Verwendungen im Deutschen, Englischen und Französischen. Bewusst werden dem Umfang der Thematik entsprechend alle drei Bereiche musikalischer Praxis (Aufführungspraxis, Besetzungswechsel und Komposition) gegenübergestellt. Der terminologischen Vollständigkeit halber werden vereinzelt auch Beispiele außerhalb des Bezugsfelds Orgel angeführt.

Kontext 1: **Verfahren der Bearbeitung**
Technik des Vorgangs

Aufführungspraxis	—
Besetzungswechsel	„Reduktion“ ¹ „Appropriato all'organo“ ² „aufs Clavier appliziert“ ³ „transfer“ ⁴
Komposition	„Rekonstitution“ ⁵

Kontext 2: **Ortswechsel – Überführung – Transposition**
nicht nur als Tonart-Transposition gemeint

Aufführungspraxis	„Einzig [Regers <i>Zwölf Stücke</i>] op. 80 lassen sich auf unsere Orgeln ‚transponieren‘, ohne daß man ihnen allzuviel Gewalt antut“ ⁶ „Auch die Hinweise auf die Ausdruckselemente Dynamik und Tempo transponieren den Originaltext in die Gegenwart des Bearbeiters.“ ⁷
Besetzungswechsel	„La transposition fidèle de la rudimentaire nomenclature d'origine“ ⁸ „[...] wurde zu einer Orgelfuge in d-Moll umgesetzt“ ⁹ „Transposition et Adaption“ (von Mozarts <i>Fantasie</i> in f, KV 608) ¹⁰ „[...] Süßigkeiten der Hofmusik auf meine Orgel verpflanzt“ ¹¹ „Ars transferendi“ (= Absetzen in Tabulatur) „Transferred to the medium of the piano“ ¹²
Komposition	„Transposition“ (A. Koerppe, siehe Kontext 4, Medium)

1 Schon 1531 als Synonym für Intavolierung nachweisbar, vgl. u.a. Anonym (Verlag von Pierre Attaignant [ca. 1494 – 1551/52]), *Dixneuf chansons musicales reduictes en la tabulature des orgues espinettes manicordions*, Paris 1531, zit. n. Siegbert Rampe, *Orgel- und Clavierspielen 1400 – 1800. Eine deutsche Sozialgeschichte im europäischen Kontext* (= Musikwissenschaftliche Schriften, Bd. 48), München/Salzburg 2014, S. 288.

2 J.G. Walther, *Concerto [in F] del Sig.e Tomaso Albinoni appropriato all'organo*.

3 J.G. Walther spricht 1739 in einer autobiographischen Notiz über „von anderen Verfassern gesetzte und von mir aufs Clavir applicirte Stücke [Concerti], 78 an der Zahl“, zit. n. Hermann Joseph Busch, Art. *Bearbeitung*, in: *Lexikon der Orgel. Orgelbau – Orgelspiel – Komponisten und ihre Werke – Interpretieren*, hrsg. v. Hermann Joseph Busch u. Matthias Geuting, 3. erw. und korrigierte Auflage, Laaber 2011, S. 94 – 97, hier: S. 95.

4 Ellingford, *The Art of Transcribing*, S. 2.

5 Verschriftlichung von Tournemire *Cinq Improvisations* (1930) durch Duruflé (siehe Kapitel 2, FN 28).

6 Martin Weyer, *Die Orgelwerke Max Regers. Ein Handbuch für Organisten* (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft*, hrsg. von Richard Schaal; 108), 2. Aufl., Wilhelmshafen 1992, S. 194.

7 Lukas Richter, *Karl Straubes Ausgaben Bachscher und vorbachscher Orgelwerke*, in: Christoph u. Ingrid Held (Hrsg.), *Karl Straube. Wirken und Wirkung*, Berlin 1976, Seite 157 – 198, hier: S. 157f.

8 Bach-Isor: *Transcriptions*, Michel Bouvard & François Espinasse, Orgue Georg-Westenfelder Fère-en-Tardenois, CD, La Dolce Volta, 2015, Booklet, S. 13.

9 Hermann Keller, *Die Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte – Form, Deutung und Wiedergabe*, Leipzig 1948, S. 99.

10 Wolfgang Amadeus Mozart, *Ein Orgel Stück für eine Uhr*, K 608 [sic], Transposition en ré mineur et adaptation pour grand orgue par Lionel Rogg, in: *À l'orgue avec Mozart*, Pastice, transcriptions et arrangements réalisés par Guy Bovet, François Delor, Didier Godel et Lionel Rogg, Cantate Domino CD 3097, S. 46 – 62.

11 Christian Friedrich Daniel Schubart, *Leben und Gesinnungen*, Bd. 1, Stuttgart 1791, S. 132, zit. n. Haselböck, *Vom Glanz und Elend der Orgel*, S. 71.

12 Ellingford, *The Art of Transcribing*, S. 2.

Liszts dualistische Vorstellung der Orgel – sie war ihm nach Frotscher „einerseits Instrument des Mystischen, [...] andererseits das große farbige Orchester“⁴¹⁷ – wurde maßgeblich von der neugebauten Ladegast-Orgel in Merseburg inspiriert. Diese suchte er im Vorfeld des Einweihungskonzerts mit der Uraufführung seiner Fantasie über *Ad nos, ad salutarem undam* (1850) mehrfach auf, um das Werk zusammen mit seinem Schüler einzuregistrieren. Gottschalg berichtet über die Aufführung:

„Ich [war] höchlich erstaunt, wie unendlich geist- und wirkungsvoll der Autor sein Werk instrumentiert und registriert hatte.“⁴¹⁸

Somit legte vor allem Liszt als erster „Orchestrierer der Orgel“⁴¹⁹ den Grundstein für ein progressives Interpretationsverständnis, welches die Orgel weniger traditionell blockhaft, sondern dynamisch ausdifferenziert instrumentiert (NB 4).

Die zweite Stufe des ästhetischen Wandels hin zu einem orchestral weiter verfeinerten folgt dabei um 1890 aus der allmählichen Einführung der Pneumatik in den Orgelbau. Basierend aus der daraus erwachsenen Vielzahl von Spielhilfen sowie einer neuartigen dynamischen Flexibilität entsteht der Typus der „Orchesterorgel“,⁴²⁰

„die am Klangstil des Symphonie-Orchesters orientierte große Orgel, mit ihrer betont grundtönigen Disposition, ihrer Ausrichtung am Streicherklang, ihren schallkräftigen Hochdruckregistern, ihren Säuselstimmen, ihren Crescendo- und Diminuendo-Vorrichtungen, ihrer Menge an Koppeln und Kombinationen.“⁴²¹

Die Nähe von Registrierung und Instrumentation, Orchestrierung und Bearbeitung zeigt sich in der Folgezeit vor allem dort, wo die klangliche Ebene der Registrierung eine grundlegende Rolle spielt. Die Orchesterorgel führt so bei der Interpretation zu tiefergehenden dynamischen Verfeinerungsoptionen. Protagonisten eines neuen orchestralen Bachspiels sind in Deutschland vor allem Heinrich Reimann und sein Schüler Karl Straube, der alles daransetzt, „um Bachs Orgelpolyphonie das Gepräge einer modernisierenden Neuinstrumentierung zu geben.“⁴²² Straubes vielgerühmte Interpretationen finden vereinzelt in Editionen ihren Niederschlag, die teilweise als Bearbeitungen⁴²³ ausgewiesen sind. Im Hinblick auf Straube schreibt Andreas Sieling:

„Die Orgelwerke in dieser und in anderen Ausgaben werden von Straube klanglich ‚bearbeitet‘ und gewissermaßen instrumentiert.“⁴²⁴

417 Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels*, S. 1212f.

418 Alexander Wilhelm Gottschalg, *Dr. Franz Liszt als Orgelkomponist und als Orgelspieler*, in: NZfM 46/47 (1899), S. 503–505 und S. 515–517, hier: S. 515.

419 Laukvik, *Orgelschule*, Teil 2, S. 169.

420 Vgl. u.a. Weyer, *Die Orgelwerke Max Regers*, S. 243.

421 Zit. n. Gutknecht, *Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik*, S. 283.

422 Richter, *Karl Straubes Ausgaben Bachscher und vorbachscher Orgelwerke*, S. 170.

423 Während Richter Straubes Einrichtungen und Editionen durchweg auch als Bearbeitungen bezeichnet (ebd., u.a. S. 157), verwendet Straube den Terminus *Bearbeitung* dagegen nur im Vorwort der frühen Sammlung *Alte Meister* (1904). In der Tat finden sich hier über eine instrumentierende Einrichtung mittels Registrierung und Retuschen hinaus auch vereinzelt hinzugefügte Stimmen, (siehe Kapitel 3.5, FN 354) was bei Straubes *Band II* (1913) der Bach-Ausgabe nicht der Fall ist.

424 Andreas Sieling, „Selbst den alten Vater Sebastian suchte man nicht mehr so langstielig abzuhaspeln“. Zur Rezeptionsgeschichte der Orgelwerke Bachs, in: Heinemann/Hinrichsen (Hrsg.), *Bach und die Nachwelt*, S. 320.

A.W. Gottschalg, Repertorium.

PASSACAGLIA.

Seb. Bach; bearbeit. v. J.G. Töpfer.

Heft XIV.
Andante.

MANUALE.

PEDAL.

III. Clar.

Flauto 8 Fuss.

Principal u. Subbass 16'.

NB 4: [Joh.] Seb. Bach, bearbeitet von J.G. Töpfer: Passacaglia [BWV 582], in: Alexander Wilhelm Gottschalg (Hrsg.), Repertorium für Orgel, Harmonium oder Pedal-Flügel, Bd. 2, Heft XIV, Leipzig 1873.

Thema	„Principal u. Subbass 16'“
1. Var.	„III. Clav. Flauto 8 Fuss“
2. Var.	[bleibt]
3. Var.	„III. Clav. Flauto u. Salicional 8'“; [Pedal:] „zum Vor. Violon 16 u. 8'“
4. Var.	„zum Vor. Flauto 4'“
5. Var.	„dazu Geigenprinz. 4'“
6. Var.	„zum Vor. Bordun 16.'“
7. Var.	„etwas verstärkt“
8. Var.	„verstärkt“
9. Var.	„H. W. 16 - 8'“; [Pedal:] 16 - 4' und Pedalcoppel“
10. Var.	[rechte Hand:] „O. W. - 2'“ [= bis 2']; [linke Hand:] „H. W.“
11. Var.	[rechte Hand:] „III. Clav. mit Cornett u. Prinz. 8'“ [linke Hand:] „O. W. ohne 2'“
12. Var.	„H. W. mit Cornett“
13. Var.	„O. W. wie vorher“
14. Var.	[rechte Hand:] „II. Clav. Geigenprinzipal und Lieblichgedackt 8' u. Flauto 4'“ [linke Hand:] „III. Clav. Gedackt u. Flöte 4'“
15. Var.	„III. Clav. Flöte 4' allein“
16. Var.	„H. W. ohne Cornett von 16 - 4'“
17. Var.	„O. W. von 8 - 1'“
18. Var.	„Vorige mit Bordun 16, ohne 2'“
19. Var.	[bleibt]
20. Var.	„H. W. 8 - 2', ohne Mixturen“
Thema fugatum	„Volles Hauptwerk“ [T. 197, zum 2. Sechzehntel:] „O. W. voll“ [T. 220, zum drittletzten Sechzehntel:] „H. W.“ [T. 268, zum letzten Pedal-Achtel:] „Posaunen“ [T. 271. Taktzeit 3:] „Volles Werk“

Generell erscheint es für Interpreten und Bearbeiter unumgänglich, immer wieder aufs Neue zwischen Chancen und Möglichkeiten derartiger Verfahrensweisen abzuwägen. So wird ein bloßes Kompilieren von Vorlagen künstlerisch individuellen Ergebnissen eher entgegenstehen. Aber auch das Vermeiden von Symkretismen⁴¹ um jeden Preis – was letztlich zu einer Originalität um der Originalität willen führen würde – wird nicht zwangsläufig zu besseren Ergebnissen führen.

5.3 Schöpfungshöhe – Kunstanspruch/künstlerische Qualität

Schöpfungshöhe – Der rechtliche Aspekt

Der Begriff der *Schöpfungshöhe* benennt im Urheberrecht als Kriterium die qualitative Veränderung einer Vorlage durch den Bearbeiter. Auch der im Lektoratswesen gebräuchliche Terminus *Bearbeitungstiefe* bezieht sich auf den Grad des bearbeitenden Umgangs mit Textvorlagen. Er hat sich im Bereich der Musik aber nicht etabliert. Bei Vorliegen von (ausreichender) schöpferischer Eigenleistung bzw. Eigenständigkeit gegenüber der Vorlage gilt die geistige Leistung des Bearbeiters als schutzwürdig und kann als ästhetisch eigenständiges Werk eingestuft werden. Die Kriterien der Schöpfungshöhe sind dabei klar definiert:⁴²

„Die untere Grenze, ab der eine Bearbeitung nicht mehr für schutzwürdig angesehen wird, ist durch die bloß handwerksmäßige Anwendung musikalischer Lehren bezeichnet. Beispiele dafür sind etwa die Transposition eines Musikstückes in eine andere Tonart oder Stimmlage, das unveränderte Spielen eines Musikstückes auf einem anderen Instrument oder die Umstellung einzelner Sätze oder Teile. Auch die bloße Umsetzung eines Liedes in den Walzertakt oder kleine Änderungen in Melodie, Rhythmus oder Harmonie bleiben im Bereich des Handwerklichen, wenn sie aus Gründen besserer Spielbarkeit vorgenommen werden und den Charakter des Stückes unverändert lassen. Schon bei der bloßen Hinzufügung einer Stimme zu einer Vorlage jedoch handelt es sich bereits um eine schutzwürdige Bearbeitung im Sinne des Rechts. Das Vorliegen einer nur routinemäßigen Bearbeitungsleistung steht ihrer Schutzwürdigkeit nicht entgegen. Faßt die Musikwissenschaft den Begriff des Handwerklichen vom Musikalischen her, so gelangt sie zu einer ästhetischen Abgrenzung des Begriffs der Bearbeitung, der vom juristischen abweicht. Bejaht ein Musikwissenschaftler das Vorliegen einer Bearbeitung, so ist sie auch rechtlich zu bejahen, wo aber die Musikwissenschaft nur handwerkliches Schaffen konstatiert, kann es sich rechtlich betrachtet durchaus um eine Bearbeitung handeln.“⁴³

41 Vgl. dazu Busoni, *Einführungswort zu „Das wohltemperierte Klavier“* S. 37f.: „Man wird im Verlaufe der vorliegenden Arbeit [Busonis Edition des *Wohltemperierten Claviers*] stellenweise manches mit Tausig Übereinstimmende, selten etwas durchaus Identisches treffen. Hierbei gestatte ich mir anzuführen, was der Dichter Grabbe bezüglich einer geplanten Shakespeare=Übersetzung an Immermann schrieb: ‚wo ich Schlegel gebrauchen konnte,‘ lautet der Brief; ‚tat ich das auch, denn es ist lächerlich, dumm oder eitel, wenn der Übersetzer da, wo sein Vorgänger ihm Bahn gemacht, von dieser ab und über die Seitenhecken springt.“

42 Thomas Bösche, Art. *Bearbeitung*, Abschnitt V, *Der rechtliche Aspekt*, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütken, 2016ff., zuerst veröffentlicht 1994, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/43294>, (28.04.2026).

43 Ebd.

6 Zum Idiom der Orgel

6.1 Kaleidoskop Orgel – Werkzeug, Instrument, König, Papst und Computer

Seit ihrer Erfindung nimmt die Orgel unter den Musikinstrumenten einen Sonderstatus ein, was sich eindrucksvoll in der Vielgestaltigkeit der mit ihr in Verbindung stehenden Äußerungen und Konnotationen widerspiegelt. Bezeichnet der Begriff *Orgel* nach heutigem Verständnis in der Regel ein Musikinstrument, so ergibt sich diese Bedeutungsebene nicht zwingend aus seiner Etymologie heraus.

Ursprünglich meint der griechische Terminus ὄργανον (*organon*) im universalen Sinne jegliches ‚Werkzeug‘ (speziell Kriegsgerät und Musikinstrument)¹ und steht damit etymologisch in Beziehung mit ἔργον (‚Werk‘).² Die vornehmlich dem in Alexandria beheimateten Techniker Ktesibios zugeschriebene Erfindung der Wasserorgel wird zwar früh als *Orgel/organum* bezeichnet, sie trägt aber ursprünglich den Namen *Hydraulis*. Dagegen kann *organon* oder *organum* auch andere Instrumente meinen.³ Diese umfassendere Bedeutungsebene schlägt sich im Terminus *Organographie*⁴ nieder, der auch heute vereinzelt noch als Synonym für *Instrumentenkunde* fungiert. Die Bedeutungsebenen Orgel und Werkzeug finden sich noch in späterer Zeit miteinander verknüpft.⁵

1 Arnfried Edler, *Geschichte der Klavier- und Orgelmusik*, Bd. 1, S. 16.

2 Vgl. dazu Otto Wangemann, *Geschichte der Orgel und der Orgelbaukunst*, 2. Auflage, Demmin 1881, S. 1.

3 Darauf weist u.a. Isidorus hin: „Organum vocabulum est generale vasorum omnium musicorum; hoc autem cui folles adhibentur hydraulum Graeci nominant, ut autem organum dicatur magis ea vulgaris est consuetudo.“ „Organum ist der allgemein übliche Ausdruck für alle Musikinstrumente. Ein Instrument, bei dem Bälge verwendet werden, nennen die Griechen Hydraulis, aber die Bezeichnung Orgel ist mehr verbreitet.“ Siehe Isidorus, *Ethymol.*, lib. III, cap. 21, zit. n. Georg Rietschel, *Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert*, Leipzig 1893, zit. n. Haselböck, *Vom Glanz und Elend der Orgel*, S. 11.

4 Vgl. hierzu Michael Praetorius' zweiten Teil des *Syntagma musicum – De organographia*.

5 So spricht Mattheson über den Erfinder „eines solchen vortrefflichen Werkzeuges, als die Orgel ist“. Johann Mattheson *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 459, § 12; zit. n. Haselböck, *Vom Glanz und Elend der Orgel*, S. 25.

Als technisches Wunderwerk ist die Orgel ab der Antike vielfach Herrscherinsignie und Prestigeobjekt,⁶ dies prädestiniert sie im Laufe des Mittelalters für den Gebrauch in der Kirche, wo sich ihre herausragende (Klang-)Größe optimal entfalten kann. Damit wird gleichzeitig ein Übergang von der heidnischen in die christlich-religiöse Sphäre vollzogen. Aufgrund ihrer komplexen Funktions-/Spielweise und Größe wird sie vielfach als vorrangiges „Instrument aller Instrumenten“⁷ oder als „Herz aller Musikinstrumente“⁸ bezeichnet; der Organist selbst gilt als „der erste Musiker“⁹ oder nach Beethoven als größter Virtuose unter allen Instrumentalisten.¹⁰

Die vor allem mit Mozart verknüpfte Benennung der Orgel als „König der Instrumente“ findet sich freilich schon im 14. Jahrhundert,¹¹ ab dem 19. Jahrhundert ist auch die heute verbreitetere weibliche Form als „Königin der Instrumente“ anzutreffen.¹² Hector Berlioz bezeichnet die Orgel zudem in Gegenüberstellung zum Orchester indirekt als „Papst“.¹³

Seit ihrem Bedeutungsverlust ab Mitte des 18. Jahrhunderts manifestiert sich die wechselvolle Wertschätzung der Orgel auch in zahlreichen weniger ruhmreichen Etikettierungen, vor allem in den Jahren nach 1900: Schimpft Franz Schmidt die zeitgenössische Orchesterorgel einen „Klangbastard“,¹⁴ spricht Arnold Schönberg von einem „veralteten“,¹⁵ Hindemith von einem „unattraktiven“¹⁶ Instrument. Teilweise wird ihr gar der Instrumentencharakter abgesprochen, für Stravinsky ist sie ein „monster, that never breathes“,¹⁷ Ligeti vergleicht sie mit einer „riesigen Prothese“, mit der man „[...] von neuem gehen lernen“¹⁸ muss. Ambivalent ist dagegen Cameron Carpenters Sichtweise: Er bezeichnet die Orgel einerseits als „seelenlose Maschine bzw. als Vor-Computer“,¹⁹ verweist aber gleichzeitig auf ihre „Sexualität und die Sinnlichkeit“.²⁰

6 Vgl. Edler, *Geschichte der Klavier- und Orgelmusik*, S. 17.

7 Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. II, S. 84.

8 Sagittarius, *Orgelpredigt in der Bräuerkirche zu Altenburg* (1687), in: Arno Werner, *Vier Jahrhunderte im Dienste der Kirchenmusik*, Leipzig 1932, zit. n. Haselböck, *Vom Glanz und Elend der Orgel*, S. 18.

9 Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, entstanden 1784, hrsg. v. L. Schubart, Wien 1806. Neudruck Reclam, Universalbibliothek, Leipzig 1977, S. 217, zit. n. Haselböck, ebd., S. 70.

10 Dem Breslauer Organisten Freudenberg erzählte Beethoven 1825: „Einen Organisten stelle ich, wenn er Meister seines Instruments ist, unter den Virtuosen oben an.“ Siehe Karl Gottlieb Freudenberg, *Erinnerungen aus dem Leben eines alten Organisten*, Breslau 1870, S. 42.

11 Guillaume de Machaut (1369/70); Girolamo Diruta, *Il Transilvano* (1583); Michael Praetorius *Syntagma II*, S. 86; W.A. Mozart, Brief 17. Oktober 1777 an Vater Leopold. Vgl. Haselböck, *Vom Glanz und Elend der Orgel*, S. 18.

12 Vgl. ebd., S. 35 und 142.

13 „Beide, Orgel sowohl wie Orchester, sind Könige, oder vielmehr; eins ist Kaiser und eins Papst.“ Siehe Hector Berlioz, *Instrumentationslehre* (1844), ergänzt und revidiert v. Richard Strauss, Teil II, Leipzig 1905, S. 260.

14 Franz Schmidt, Anmerkung zu seinem ersten Orgelwerk (*Fantasie und Fuge* in D-Dur, Wien 1924).

15 Schönberg in einem Brief an Dr. David vom 10.5.1949, in: Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel, 1954, S. 50, zit. n. Roman Summereder, *Aufbruch der Klänge. Materialien, Bilder, Dokumente zu Orgelreform und Orgelkultur des 20. Jahrhunderts*, Innsbruck 1995, S. 238.

16 Paul Hindemith, *A Composer's world. Horizons and Limitations*. The Charles Eliot Norton Lectures 1949–1950, Cambridge 1952, S. 140.

17 „Stravinsky commented while speaking about his *Symphony of Psalms* (1930): 'My first sound-image was of an all-male chorus and orchestra d'harmonie. I thought, for a moment, of the organ, but I dislike the organ's legato sostenuto and its blur of octaves as well as the fact that the monster never breathes. The breathing of wind instruments is one of their primary attractions for me.'“ Igor Stravinsky and Robert Craft, *Dialogues*, Berkeley 1982, S. 46.

18 Summereder, *Aufbruch der Klänge*, S. 275f.

19 Carpenter 2010 im Elbphilharmonie-Interview: „The organ is a totally soulless, un-living, un-breathing, statistical, categorical engineering machine – it's a device which was for hundreds of years the most sophisticated pre-computer physical invention of men.“ Zit. n. Margareth Tümler, *Expressives Spiel auf einer Maschine? Überlegungen zum ausdrucksvollen Orgelspiel*, in: *Musik & Ästhetik* 24, 2/2020, S. 41–58, hier S. 41.

20 Carpenter in der ARD-Sendung *ttt – Titel, Thesen, Temperamente* vom 27.9.2010, zit. n. Cordelia Miller, *Der Orgelvirtuose – ein „männlicher“ Künstlertypus?*, in: *Die Musikforschung*, 4/2014, S. 341–362, hier S. 360.

7 Interpretationsmodi und -ästhetiken im Kontext Bearbeitung

Einleitung

Sowohl im musikologischen als auch musikpraktischen Sektor wird in der jüngeren Vergangenheit und Gegenwart der wissenschaftlich-kritischen Auseinandersetzung mit Werken und Quellen sowie einer historisch informierten bzw. orientierten Aufführungspraxis (als Pendant musikwissenschaftlicher Forschung) hohe Priorität eingeräumt.

Das momentane Vorherrschen dieses Zugangs bedeutet dennoch keinesfalls, dass die seit dem 19. Jahrhundert geführte Kontroverse um unterschiedliche Formen von Werktreue und Interpretation zu einem Ende gebracht worden wäre. Vielmehr resultieren aus der Unvereinbarkeit und dem Nebeneinander der ästhetischen Prämissen zwei Phänomene: Einerseits haben sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der musikalischen Interpretation die Bereiche Alte Musik, klassisch-romantische Musik und Neue Musik herausgebildet, die jeweils unterschiedliche Zeiträume der Musikgeschichte fokussieren. Andererseits folgt aus diesem Umstand die allgemeine Einsicht, dass Interpretation nur als heterogenes Phänomen existieren kann. Interpretation wird deshalb seit dem 20. Jahrhundert üblicherweise in unterschiedliche Interpretationsmethoden oder -modi unterteilt. Mehrere Autoren knüpfen mit ihrem (teilweise nur impliziten) Interpretationsbegriff (Gerd Zacher¹ und andere Autoren, u.a. Antje Müller²) an Denkweisen seit dem 19. Jahrhundert an (z.B. A. Schweitzer) und beschreiben einen Dualismus³ zwischen historischer/konservativer und moderner, modernisierender bzw. aktualisierender Interpretationsweise.

1 Zacher spricht von „zwei Methoden der Interpretation“. Siehe ders., Art. *Interpretation*, S. 346f. Vgl. auch Matthias Geuting, *Multiplizität des streng Richtigen. Zum Interpretationsbegriff des Organisten Gerd Zacher*, in: *Organ – Journal für die Orgel* 2017/3, S. 24 – 29.

2 Dazu schreibt Antje Müller: „Grundsätzlich sind zwei verschiedene Arten von Annäherung an alte Musik zu unterscheiden; zum einen die authentische, also die historische Aufführungspraxis als Annäherung an das Alte, zum anderen die musikalische Bearbeitung als Annäherung des Alten an die Gegenwart. Beide haben als Voraussetzung ein Bewußtsein der zeitlichen Distanz zur Vorlage.“ Antje Müller, *Die Wiederentdeckung Alter Musik. Bearbeitung als Aneignung und Auseinandersetzung mit Tradition*, in: Leopold, *Musikalische Metamorphosen*, S. 147 – 156, hier S. 147.

3 Albert Schweitzer stellt mit Bezug auf die Orgelwerke Bachs das „falsche Modernisieren“ mittels der Orchesterorgel der alten Überlieferung des durchgängigen Plenospiels gegenüber. Vgl. Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig 1908, (Nachdruck Breitkopf und Härtel, Wiesbaden 1979), S. 259. Auch Hermann Keller benutzt den Terminus der „neueren Bach-Ästhetik“ in seiner Besprechung der Bach-Ausgaben von Reger/Schmid-Lindner. Zit. n. Lorenzen, *Max Reger*, S. 177.

Hermann Danusers Interpretationsbegriff, der sich in der deutschen Musikwissenschaft der letzten Jahrzehnte bald etablierte, differenziert die dualistische Perspektive weiter aus, indem er den modernisierenden/aktualisierenden Modus aufspaltet. So beschreibt er drei Erscheinungsweisen von Interpretation, den historistisch-rekonstruktiven, den traditionell und den aktualisierenden Modus, und ordnet diesen die oben genannten drei Bereiche musikalischer Interpretationspraxis zu (Alte Musik, klassisch-romantische Musik und Neue Musik). Den Versuch einer weitergehenden Differenzierung von Danusers Modell unternimmt der Musikpädagoge Peter Röbbke. Er ergänzt Danusers Trias noch um einen vierten Modus, in welchem der Interpret theoretisch jeden geschichtlichen Ort der Rezeption einnehmen kann.⁴ Letztlich kann Röbbkes vierter Modus aber als Unterkategorie des historistisch-rekonstruktiven Modus verstanden werden.

Ähnlichkeit mit Danusers Trias weist Bruce Haynes dreiteilige Interpretationstypologie auf. Haynes unterscheidet „period style“, „romantic style“ und „modern style“⁵ und differenziert diese darüber hinaus noch mittels zusätzlicher ästhetischer Kategorien, die allerdings die Übersichtlichkeit erschweren.

Zur Darstellung

Ausgehend von einem modernen Interpretations- und Bearbeitungsbegriff soll in der folgenden Darstellung der dreiteilige Danuser'sche Interpretationsbegriff als Ausgangspunkt gewählt werden. Im Unterschied zu dualistischen Perspektiven erlaubt dieser Ansatz eine differenziertere Darstellungsweise. Daraus resultierende terminologische Kollisionen werden in Kauf genommen.⁶ Nachfolgend wird versucht, dieses Denkmodell der Interpretationsforschung auf den Bereich der Bearbeitung zu übertragen, was die Berücksichtigung anderer Modelle und Begrifflichkeiten sowie zeitgemäße Ergänzungen nicht ausschließt, mit denen sich durchaus auch Überschneidungen ergeben. Nach der detaillierten Darstellung der Charakteristika der drei Modi findet jeweils der Transfer in den Bereich der Bearbeitung statt.

Eine Erweiterung der Geltung von Danusers Kategorisierung für den Bereich der Bearbeitung erscheint aus mehreren Gründen sinnfälliger:

1. In erster Linie verweisen Gemeinsamkeiten der Terminologie auf die Möglichkeit von Analogieschlüssen zwischen Interpretation und Bearbeitung. So sind die Begriffe *Stilistik*⁷ und *Werktreue* – Plato spricht in Bezug auf das Arrangement von „Treue in der Nachahmung“⁸ – sowohl für musikalische Interpretation als auch nachschöpferische Bearbeitung gebräuchlich.

4 Peter Röbbke, *Vom Handwerk zur Kunst. Didaktische Überlegungen des Instrumentalunterrichts*, Mainz 2000, S. 202.

5 Haynes, *The End of Early Music*, S. 32f.

6 So spricht Weyer mit Bezug auf Straubes Bachausgabe von „Aktualisieren“: „Denn daß Bach selbst eine andere Klangvorstellung hatte, wußte Straube auch. Im bewußten ‚Verstoß‘ gegen historische Fesseln ging es ihm auch um Aktualisierung der älteren Musik.“ Weyer, *Die Orgelwerke Max Regers*, S. 122.

Gemäß Danusers differenzierterer Einteilung ist Straubes Edition von 1913 aber noch dem zweiten traditionellen Modus zuzuordnen, erst in der späteren Hinwendung zu historistischen Idealen und der damit verbundenen Barockisierung Reger'scher Werke kann Straubes Interpretationsstil dem dritten aktualisierenden Modus zugeordnet werden. Siehe weiter unten.

7 Vgl. dazu Johann Sebastian Bach, *Chaconne d moll für Violine allein. Für Orgel bearbeitet und seinem Vater Rudolf Landmann gewidmet von Arno Landmann*, N. Simrock, Berlin 1927. Landmann verweist im Vorwort darauf, dass er bezüglich des „Stils der Bearbeitung“ Bachs eigene Bearbeitungen zum Vorbild nimmt.

8 Plato, *Das Arrangement*, S. 194.

7.1 Historisch-rekonstruktiver Modus

7.1.1 Bereich Interpretation

Dieser Modus stellt historisch gesehen die jüngste Form einer Interpretationsausrichtung dar. Er wird hier zuerst angeführt, da er weitestgehend mit dem Bereich der (institutionalisierten) Alten Musik in Verbindung gebracht wird, aus dem er gleichzeitig erwachsen ist. Der von Danuser angemerkte musikhistorische Fokus auf die Alte Musik darf allerdings nach heutigen Prämissen der historisch orientierten Aufführungspraxis auf den Zeitraum bis zum 20. Jahrhundert ausgedehnt werden. Charakteristisch ist aber generell eine enge Verknüpfung mit insbesondere philologischen Arbeitstechniken der Musikwissenschaft sowie die ästhetische Ausrichtung an einer historischen Rekonstruktion der Aufführungsbedingungen zur Zeit der Entstehung des zu spielenden Stücks.

Kennzeichnend für diesen Interpretationsmodus ist damit weniger die zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch angestrebte Objektivität, sondern vielmehr ein „historisches Bewusstsein“¹² oder die Motivation zur Rekonstruktion. Die Annäherung an historisch zurückliegende Musik bleibt somit ein Akt der Interpretation, die angestrebte Rekonstruktion wird also zur Konstruktion.¹³ Laut Danuser hat sich diese Erkenntnis aber keinesfalls zum Nachteil für diese Interpretationskultur ausgewirkt,¹⁴ vielmehr erlaubt sie ein lebendiges Musizieren und führt nicht zu leblosen Klanghüllen.

Angesichts der umfassenden Literatur zur historisch-orientierten Aufführungspraxis wird hier von einer Erläuterung von Interpretationsparametern dieses Interpretationsmodus abgesehen. Einige alltägliche Adaptionsschritte der Musikpraxis vor 1800, die weiter oben im Kontext von Bearbeitung beschrieben werden (siehe Kapitel 4.3 Adaptive Ziele), müssten allerdings gemäß dem hier angeführten Modell Danusers eigentlich dem Bereich Interpretation zugeordnet werden. Darunter fallen Transpositionen und Oktavierungen aufgrund von Umfängen oder Stimmungen, Zusammenstellungen von Einzelsätzen oder Kürzungen von Abschnitten.

7.1.2 Bereich Bearbeitung – Versuch einer Anwendung

Um den Bereich der Bearbeitung (nach modernem Verständnis) in Analogie zu Danusers historisch-rekonstruktivem Interpretationsmodus zu betrachten, soll er zunächst zu den vorher skizzierten Entwicklungsstadien bzw. unterschiedlich stark ausgeprägten Standpunkten der historisch-informierten Aufführungspraxis in Beziehung gesetzt werden. Damit kann die Betrachtung erst mit dem späten 20. Jahrhundert und der neuerlichen Wertschätzung von nachschöpferischen Phänomenen ansetzen. Zwar folgt die „Bearbeitungspraxis“¹⁵ der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in gewisser Weise restaurativen Motiven, diese sind aber noch

12 Crivellaro, *Die Norddeutsche Orgelschule*, S. 5 (Vorwort): „Absicht der Arbeit ist es, einerseits die Erkenntnisse der vielen Veröffentlichungen der letzten Zeit zusammenzufassen und andererseits ein breit gefasstes Kompendium historischer Zitate anzubieten. Gerade die Letzteren sollen als weitgehend ‚objektive‘ Anregung dem heutigen Spieler zur Seite stehen.“

Schon 1990 äußert Jon Laukvik im Vorwort seiner Orgelschule, er wolle „dem von den Vorzügen der historischen Aufführungspraxis Überzeugten eine praktische Einführung in die Grundlagen dieser Materie in die Hand zu geben“. Siehe Ders., *Orgelschule*, Teil 1, S. 9.

13 Danuser, *Musikalische Interpretation*, S. 15.

14 Danuser, *Werktreue und Texttreue*, S. 1116.

15 Vgl. Gutknecht, *Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis*, Kapitel „Bearbeitungspraxis“, S. 64f.

7.4 Interpretation/Bearbeitung von Bearbeitungen

Werkhafte Bearbeitungen sind oft mit einer eigenen Interpretations- und Rezeptionsgeschichte verbunden. Im Vergleich zu Originalwerken wird mit Bearbeitungen dabei weitaus freier verfahren: Selbst bei künstlerisch wertvollen Bearbeitungen prominenter Verfasser steht oft weniger die sekundäre Übersetzungsleistung des Bearbeiters als die primäre Originalversion des Komponisten im Vordergrund. Freiheiten des Interpretieren sieht Alfred Brendel bei einigen von Franz Liszts Klavierübertragungen als dem Original durchaus dienlich an:

„Wer heute diese Stücke [Liszts Übertragungen Beethoven'scher Symphonien] spielt, wird die Originalversionen genau studieren müssen. Er sollte sich nicht scheuen, zum Bearbeiter der Bearbeitung zu werden, wenn damit dem Original gedient ist.“⁸²

Auch im Umgang mit Bearbeitungsrepertoire sind die aufgeführten Interpretations- und Bearbeitungsmodi, oft auch gleichzeitig, erkennbar. Dies manifestiert sich in einer Vielzahl von sowohl klanglichen und satztechnischen Retuschen – je nach Instrument der Aufführung teilweise als notwendige Kompensation – als auch vielfach in synkretistischen Verfahrensweisen, die letztlich zu einer Bearbeitungsreihung (siehe oben) führen können. Weitaus häufiger als Synkretismen mit Eigenanteilen findet sich die Übernahme lediglich des Notentexts einer Bearbeitung, wohingegen die (vorgegebene) Registrierung im Kontrast zur Interpretations-Ästhetik des Bearbeiters aktualisiert bzw. verschiedentlich adaptiert wird.

Beispiele:

1. Duprés berühmte Orgelbearbeitung der *Sinfonia* „Wir danken Dir, Gott“ (BWV 29), satztechnisch wie klanglich zugeschnitten auf den französisch-symphonischen Orgeltypus, wird oftmals durch Spiel mit Pleno-Registrierung sowie durch Hinzufügung von Verzierungen „barockisiert“ bzw. performativ bearbeitet, was Duprés Konzeption bzw. seinen Angaben zur Registrierung aber grundständig widerspricht.
2. Jean Guillous fast wörtliche Übertragung von Prokofjews *Toccata* op. 11 wird in Olivier Latrys Aufnahme im Bereich der Registrierung durch zusätzliche Klangmischungen tiefergehend ausdifferenziert und damit aktualisiert. Beschränken sich Guillous Angaben mit Ausnahme der anfänglichen Anweisung „Tutti Récit boîte fermée“ lediglich auf Manualangaben, kann Latrys klangliche Realisation somit als Interpretation gelten.⁸³
3. Duprés Transkription von Paul Dukas' *Zauberlehrling* (*L'apprenti sorcier*) aus dem Jahr 1944 rechnet unter anderem mit der *Sostenuto*-Einrichtung, die nur an wenigen Orgeln zu finden ist. Tobias Frank gelingt es in seiner Aufnahme, das Fehlen des *Sostenuto* durch kleine Retuschen zu kompensieren.⁸⁴
4. Es zeigt sich, dass Regers Bearbeitungen, allen voran seine Bach-Bearbeitungen, vor allem im dynamischen Bereich die Klangmöglichkeiten (Instrumentarium und Interpretationskonventionen) der damaligen Zeit übersteigen, obwohl sie durch den zeitgenössischen Orgeltypus inspiriert sind. Aus diesem Grund erscheinen vor allem bei polyphonen Passagen bisweilen Anleihen von Straubes Spielpraxis (u.a. zusätzliche Manualwechsel) sinnvoll.⁸⁵

82 Brendel, *Nachdenken über Musik*, S. 134.

83 *Midnight in Notre Dame – Organ transcriptions*. Olivier Latry, CD, Deutsche Grammophon, 0028947481621, 2004, Track 8.

84 *Transcription françaises*, Tobias Frank, Karl-Schuke-Orgel, Philharmonie Luxembourg, CD, Rondeau Production, ROP 6153, 2018, Track 4.

85 Vgl. Walther, *Überlegungen zur Aufführungspraxis*, S. 307f. u. 320.

Allegro molto moderato. bearbeitet von
August Stradal.

PIANO. *p* *cresc.* *ff* *senza Pedal*

NB 62: D. Buxtehude, *Praeludium und Fuge (D moll)*, für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von August Stradal, J. Schuberth & Co, Hamburg (o. J.), T. 1–4.

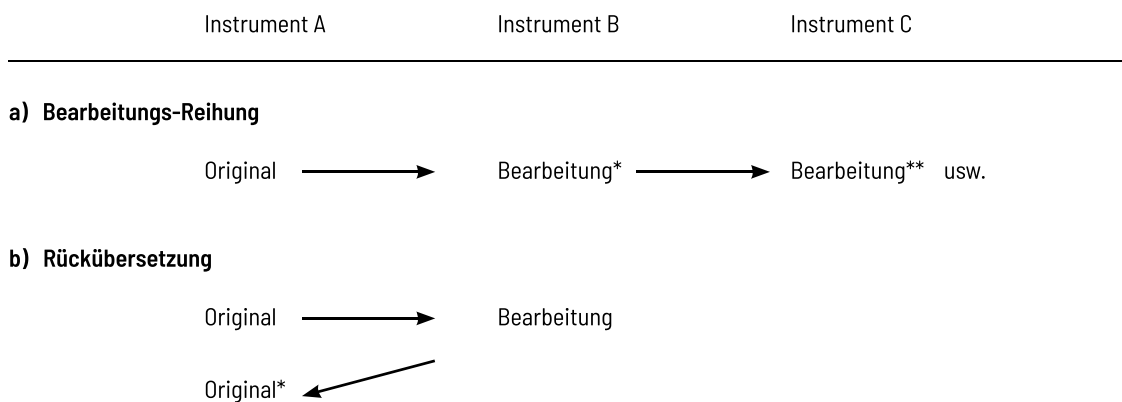
Andante molto Бухтехуде-Прокофьев
Buxtehude - Prokofiev
1920

pp m. s. *m. d.*

NB 63: D. Buxtehude, *Prelude and fugue*, [für Klavier bearbeitet von] Sergey Prokofiev (1920), hrsg. v. Pavel Lukyancheko, Moskau 1984, T. 1–4. Im Gegensatz zu Stradals äußerst texttreuer Bearbeitung bemüht sich Prokofjew in seiner Übertragung stärker um eine Übersetzung der Verdoppelungen sowie der Helligkeit der Orgelregistrierung. Zudem unterscheiden sich beide Bearbeitungen hinsichtlich ihrer dynamischen Konzeption.

Das „Stille-Post“-Phänomen – Rückübersetzung als künstlerischer Ansatz

Das Prinzip der Unumkehrbarkeit kann aber auch – gerade bei synkretistischen Bearbeitungsformen – in interessanter Weise auf die Probe gestellt werden und als kreatives Moment fungieren. Sofern man sich von der Maxime strikter Texttreue befreit, kann die Idee einer Rückübersetzung (hier nicht in Bezug auf Interpretation und gängige Besetzungswechsel gemeint¹²) bzw. das Moment der Verfremdung durchaus auch interessante Möglichkeiten der Neukombination unterschiedlicher Werkdeutungen eröffnen. Dabei ist die bereits genannte Bearbeitungs-Reihung von der Rückübersetzung zu unterscheiden, indem sich erstere vom Ausgangsinstrumentarium entfernt, letztere wieder dorthin zurückführt.

Abbildung 6: Bearbeitungs-Reihung und Rückübersetzung

In der Kombination unterschiedlicher Bearbeitungen können derartige Verfahrensweisen als synkretistisch bezeichnet werden. Prinzipiell lässt sich Jean Guillous synkretistische Version von Liszts *Präludium und Fuge über BACH* sowohl im Kontext der Reihung als auch teilweise der Rückübersetzung verorten, sofern man Liszts Klavierversion (1870/71) als Bearbeitung/ Weiterentwicklung der zweiten Orgelversion (1869/70) verstehen will. Als anteilige Rückübersetzung lässt sich auch Olivier Latrys teilweise synkretistische Interpretation von Bachs *Fantasie und Fuge in g-Moll*, BWV 542 und Liszts Klavierfassung (1842) bezeichnen.¹³ Wie Guillou kombiniert Latry die beiden Fassungen nur an wenigen ausgewählten Stellen der Fantasie, bei denen Liszts Version besonders klavieridiomatische Veränderungen bzw. Ergänzungen vornimmt. Bachs Fuge spielt Latry hingegen gänzlich ohne Zusätze¹⁴ Ebenfalls im Kontext der Rückübersetzung zu nennen sind umgekehrte Bearbeitungsverfahren, die von musterhaften Transkriptionen inspiriert sind.

12 Das Riemann Lexikon bzw. Eggebrecht führt diesen Terminus auch im Kontext von Interpretation an: „Interpretation = Umschaffen (Übersetzen bzw. Rückübersetzung) eines Sinnträgers Schrift in den Sinnträger Klang.“ Eggebrecht, Art. *Interpretation*, S. 240. Weiterhin ist hier auch nicht der vielfach synonym zu *Bearbeitung* oder *Transkription* gebrauchte Terminus „*reworking*“ gemeint.

13 CD-Aufnahme *Bach to the future* // O. Latry, Track 5.

14 Vgl. dazu die Kapitel 5.2.4 Synkretismus und 9.1.4 Polyphon – figurativ.

9 Äquivalenzkriterien – Die Orgel als Organon musikalischer Übersetzung und Instrumentation

Das folgende Kapitel dieser Arbeit beschreibt anhand von Äquivalenzkriterien wichtige orgel-idiomatische Instrumentationsparameter, die im Rahmen der Bearbeitung für bzw. Übersetzung in das Idiom der Orgel besondere Bedeutung haben. Mithilfe dieser Kriterien kann der eigentliche übersetzende Transformationsprozess im Rahmen einer Äquivalenzbeziehung zwischen Ausgangstext und Zieltext qualitativ beschrieben werden. Die Darstellung will dabei die vorher aufgeführten Überlegungen der Translationswissenschaft zur Übersetzung auch für den Bereich der Orgel bestätigen und tiefergehend veranschaulichen.

Bedeutungsebenen von Äquivalenz

Wie in der Translation kann die Kategorie *Äquivalenz* auch im musikalischen Bereich auf mehrere Ebenen zielen, die meist ineinandergreifen. Während sich einige Kriterien nur auf figurative Elemente beziehen, ist für andere vielfach die gesamte satztechnische Faktur relevant. Teilweise kommt die Äquivalenzbeziehung auch auf formaler Ebene in Betracht und impliziert u.a. Kürzungen,¹ was vor allem bei funktional ausgerichteten Bearbeitungen häufig ist. Aufgrund der bereits thematisierten Begrenztheit der Notation² sind zudem einige implizite Parameter (u.a. innere Dramatik) nur „zwischen den Zeilen“ zu lesen.³

1 Vgl. die bereits genannten Kürzungen bei Regers Orgel-Bearbeitung der *Toccata* BWV 913 (Kapitel 4.3), weiterhin auch bei Orgelbearbeitungen von Mendelssohns *Variations sérieuses*, op. 54.

2 Vgl. Kapitel 3.3 Zum Werkbegriff.

3 Dazu schreibt Prunč: „Zu einem Text gehört also nicht nur das, *was da steht*‘. Deshalb können sich Übersetzer oder Dolmetscher unter bestimmten Voraussetzungen nicht damit begnügen, lediglich die Textoberfläche zu übersetzen bzw. zu dolmetschen. Welche der nicht auf der Textoberfläche manifesten Bezüge, unter welchen Voraussetzungen und mit welchen Mitteln in das Translat zu implementieren sind, bzw. wie Verstehen über Sprach- und Kulturgrenzen hinweg funktioniert, muss also ebenfalls Gegenstand der Translationswissenschaft sein. Translation muss also bereits vom Aspekt des Textverstehens mehr sein als lediglich Sprach-Mittlung. Schon gar nicht von Textoberfläche zu Textoberfläche. Die Textoberfläche ist nämlich lediglich die Spitze des Eisberges.“ Siehe ders., *Entwicklungslinien*, S. 23.

Daran lässt sich Aristoteles' vielzitiert (und stark verkürzter) Ausspruch „Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile“⁴ veranschaulichen, wie auch Schönberg in Bezug auf den modernen Klavierauszug anführt:

„Die meisten Autoren moderner Klavierauszüge beschränken ihre Leistung darauf, die jeweils in der Partitur stehenden Stimmen, für Klavier transponiert, übereinander zu stellen. Diese gleichen einem Koch, der statt der Speisen die Bestandteile servieren läßt, aus denen sie hergestellt werden sollen.“⁵

Folglich besteht die Möglichkeit, dass eine besonders texttreu intendierte Übertragung dennoch wichtige Aspekte (Spannungsmomente, Timbre, Allusionen, Aliquotregistrierungen, Tenuto-Pedal etc.) übersieht.

Selektion und Hierarchisierung – Invarianten und Äquivalenzkriterien

Der eigentliche Übersetzungsvorgang wird gemäß der Translationswissenschaft methodisch bestimmt durch die Prinzipien *Selektion* und *Hierarchisierung*. Zunächst wird der Ausgangstext auf seine grundlegenden Merkmale hin untersucht. Da eine völlige Äquivalenz utopisch ist, selektiert der Übersetzer daraufhin die *Invarianten*,⁶ d.h. die für ihn entscheidenden Charakteristika, die ihm vorrangig erscheinen und unverändert/invariant bleiben. Können im Zieltext nicht alle dieser Elemente gleichermaßen äquivalent gehalten werden, müssen sie einer Hierarchisierung unterzogen werden. Werden einige Parameter als Invarianten beibehalten, müssen andere Elemente oft kompensatorisch behandelt werden oder gänzlich wegfallen. Im Sinne der Repräsentation der Vorlage bedeutet dies, „daß u.U. [sic] ein bestimmtes Textelement mit Vorrang vor anderen in seiner Funktion äquivalent gehalten werden muß, um Textäquivalenz zu erzielen.“⁷

„Bei einem philosophischen Traktat wird in erster Linie die Beibehaltung des Gedankengangs für die Äquivalenz des ZS-Textes relevant sein; bei einem Kochrezept die korrekten Angaben für die Ingredienzien und die unmißverständliche Information über die Verarbeitung der Zutaten; bei einem Geschäftsbrief der Inhalt und die Textsortenkonventionen (z.B. bezüglich Anrede- und Schlußformeln); bei einem Gedicht die künstlerische Organisation des Textes, bei einem Werbespot die persuasiven Sprachelemente etc.“⁸

Dagegen kann die Ausrichtung an der Skopostheorie, die Übersetzung an einen bestimmten Zweck bzw. Skopos knüpft, eventuell eine „Neuordnung der Relationen zwischen Inhalts- und Formelementen und funktionalen Gesichtspunkten notwendig“⁹ machen.

4 Aristoteles, *Metaphysik* VII 17, 1041b. Das vollständige Zitat lautet: „Das, was aus Bestandteilen so zusammengesetzt ist, dass es ein einheitliches Ganzes bildet – nicht nach Art eines Haufens, sondern wie eine Silbe –, das ist offenbar mehr als bloß die Summe seiner Bestandteile. Eine Silbe ist nicht die Summe ihrer Laute: ba ist nicht dasselbe wie b plus a, und Fleisch ist nicht dasselbe wie Feuer plus Erde.“

5 Schönberg, unter Punkt 6, siehe Kapitel 2, FN 67.

6 Prunč erläutert diesen aus der kontrastiven Linguistik übernommenen Begriff in der Translationswissenschaft: „Als Invarianten bezeichnet man jene Elemente eines Ausgangstextes, die unverändert in den Zieltext übernommen werden/zu übernehmen sind.“ Vgl. ders., *Entwicklungslinien*, S. 35.

7 Reiß, *Äquivalenz und Adäquatheit*, S. 171. Reiß führt dies näher aus: ebd.

8 Ebd.

9 Ebd.

dass der Spieler mehr „an der Oberfläche der Tasten“ spielen kann, indem Töne auch nach dem Verlassen der Taste weiterklingen. Damit kommen moderne freistehende Spieltische mit ihren (auch bei gekoppelten Manualen) leichtgängigen elektrischen Trakturen sowie der vom Instrument entfernten Aufstellung dem Spielgefühl eines Konzertflügels und dessen pedalisiertem, „indirekterem“ Klavierklang besonders nahe, wohingegen schwergängige mechanische Trakturen – vor allem mit ausgeprägtem Druckpunkt – virtuose Klavierismen der Vorlagen eher zusätzlich erschweren oder auch unmöglich machen können.⁵² Gerade bei der Übertragung von schnellen pianistischen Repetitionen sind auf der Orgel deshalb vielfach kompensatorische Umformungen notwendig.

Allegro
Volles Werk
ten.

130 *)

Ossia zu pag. 9

Allegro
ten.

130

NB 109: F. Liszt, *Präludium und Fuge über B-A-C-H*, Orgelfassung 1870 und Ossia (Ausgabe Haselböck 1985), T. 130 – 133.

52 In diesem Sinne zeigen sich viele Bearbeitungen Jean Guillous klar durch die Orgel in St. Eustache mit ihrer reichhaltigen Akustik und ihrem freistehenden elektrischen Spieltisch beeinflusst. Auch Champion befürwortet im Kontext von Transkriptionen moderne elektrische Trakturen. Vgl. Champion, *Die „Trois Danses“*, S. 227.

Serge Prokofiew, op. 11
bearb.: Jean Guillou.

Allegro marcato

p Tutti Ricit boîte fermié

NB 124: S. Prokofiew, *Toccata*, op. 11, für Orgel bearbeitet von Jean Guillou, Robert Forberg, Bad Godesberg (1972), T. 1–5.

SERGE PROKOFIEW op. 11
1912
bearb. für die Orgel von W. Sebastian Meyer

Allegro marcato

pp

NB 125: S. Prokofiew, *Toccata*, op. 11, für Orgel bearbeitet von Sebastian Meyer, Robert Forberg, Bad Godesberg (1965), T. 1–5.

Guillou (1972) überträgt Prokofjews Vorlage bis auf wenige Ausnahmen absolut texttreu, was seine hohen Ansprüche an spieltechnische Virtuosität und Repetitionsfähigkeit der Orgel verdeutlicht. Die unveränderte Übernahme des Originaltextes stellt zugleich die eigentliche Originalität und Innovation von Guillous „Bearbeitung“ dar. Dagegen nimmt Meyer (1965) einige Erleichterungen vor, die allerdings an manchen Stellen die innere Dramatik des Werks mindern.

Übersetzung von Akkord-Repetitionen

Mit der Streichung von Vivaldis energiegeladenen, affektbetonten Streicher-Repetitionen (NB 126/127) berücksichtigt Bach zunächst vor allem die Spielbarkeit des Pedals. Eine texttreue Übernahme der stimmübergreifenden Repetitionen Vivaldis spart er sich als Spannungsmoment für später auf (ab T. 167), an dieser Stelle schreibt er dagegen eine neue Figuration der linken Hand, deren schnellere 32stel als kompensatorisches Äquivalent für die innere Dramatik dieser Passage fungieren. An anderer Stelle ist durch die von Bach veränderte, paarweise-alternierende Gruppierung die Beibehaltung der Solo-Repetitionen spielbar (NB 128/129). Die dazwischenliegenden Pausen ermöglichen damit auch kurze Entspannungsmomente der Hände.

NB 126: A. Vivaldi, *Concerto in d*, op. 3/11, 3. [Allegro], T. 27 – 29.

NB 127: J. S. Bach, *Concerto in d*, BWV 596, 3. [Allegro], T. 27 – 29.

NB 128: A. Vivaldi, *Concerto in a*, op. 3/8, 3. Allegro, T. 76 – 78.

NB 129: J. S. Bach, *Concerto in a*, BWV 593, 3. Allegro, T. 74 – 77.

9.3 Dramatisches Moment

Eine bedeutsame Äquivalenzkategorie im Kontext von Übertragungsprozessen soll nachfolgend als „dramatisches Moment“, „innere Dramatik“ oder auch „dramatische Konnotation“ bezeichnet werden. Damit sei auf die dem jeweiligen Musikstück immanente Spannung zwischen spieltechnischer und musikalisch-expressiver Ebene verwiesen, mit welcher der Ausführende (häufig in Form aufzubringender Körperspannung, mitunter auch durch schwergängige Trakturen bedingt), unter Umständen auch der Hörer (z.B. Lautstärke, Ereignisdichte), konfrontiert ist. Diese Ebenen „zwischen den Zeilen“⁸⁷ können dabei mit dem von Werner Koller benannten „konnotativen Bezugsrahmen“ von Äquivalenz (siehe Kapitel 9.5 Registrierung) in Verbindung gebracht werden, der auf die Vergleichbarkeit von emotionalen und assoziativen Ebenen zwischen Ausgangs- und Zieltext gerichtet ist. Analog dazu können auch musikalische Strukturen als technisch-herausfordernd und/oder expressiv „konnotiert“ verstanden werden.

Vereinzelt finden sich Hinweise auf diese innermusikalisch-implizite Kategorie: So scheint in Jon Laukviks Verweis auf den „emotionalen Ausdruck“ sowie die „physische Wirkung“ Regerscher Orgelmusik⁸⁸ ein derartiges „dramatisches Moment“ indirekt durch, hier vor allem mit Bezug auf den Aspekt der Spieltechnik. Die Regers vielstimmigem und vollgriffigem Orgelsatz (NB 183) vielfach attestierte Überladenheit stellt dabei den Ausführenden – vor allem in höheren Tempi, wie z.B. gegen Ende der Fuge über B-A-C-H op. 46/2 (siehe Kapitel 9.1.3 Spielbarkeit) – geradezu vor körperlich-physische Herausforderungen.

Fantasia

Grave (*sempre quasi improvvisazione*)

K II III + K I Org P1

2 Org P1 quasi prestissimo (Org P1)

NB 183: M. Reger, *Phantasie über B-A-C-H*, op. 46/1 (Ausgabe H. Klotz, 1987), T. 1–2.

87 Hier sei nochmals an das bereits angeführte Zitat Prunčs erinnert, (siehe Einführung Äquivalenzkriterien).

88 Vgl. Laukvik, *Orgelschule*, Teil 2, S. 287. Laukvik thematisiert dies im Kontext der Tempogestaltung bei Reger.



NB 184: M. Reger, *Phantasie über B-A-C-H*, op. 46/1, Simplifizierung durch H. Walcha (*Regers Orgelschaffen*, MuK 1952).

Versuche, die Akkordblöcke hin zu einem vierstimmigen Satz zu „entschlacken“,⁸⁹ verkennen dabei, dass die vermeintlichen Verdoppelungen oder gar „überflüssigen“ Noten essentiell für die „physische Wirkung“ Regerscher Musik sind. Diese betrifft einerseits die quasi „einkomponierte“ Körperspannung des Spielers sowie andererseits auch die aus der Vollstimmigkeit resultierende intensive Klangwirkung auf den Hörer. In seinem berühmten Reger-Verdikt von 1952 reduziert Helmut Walcha vor dem Hintergrund einer neobarocken Polyphonie-Ästhetik Regers Satz auf die vermeintliche „Substanz dieser Takte“⁹⁰ (NB 184). Anhand dieser beiden Beispiele zeigt sich eindrücklich, dass bereits der optische Eindruck des Notenbildes den dramatischen Gehalt der Musik widerspiegeln kann.

Der Aspekt innerer Dramatik bzw. Virtuosität kann sich neben der satztechnischen Fülle generell auch auf den Notenwert beziehen, worauf Christian Martin Schmidt in Bezug auf die Werkgenese des ersten Satzes von Mendelssohns Orgelsonate Nr. IV in B-Dur (op. 65/4) verweist.

„Den entscheidenden Schritt zu einem Satzbild aber, das auch das von vornherein intendierte Moment der Virtuosität klar werden lässt, vollzog der Komponist erst in der letzten, der vierten überlieferten autographen Quelle [...] Alle drei vorangehenden Manuskripte bieten die Komposition mit der Achtelnote als kleinstem Wert – nun aber findet die gemeinte Virtuosität in der auf Sechzehntel basierenden Notation auch ihre von der Tradition sanktionierte Abbildung.“⁹¹

Das Moment innerer Dramatik kann bei mehreren Bearbeitungen einer Vorlage durchaus unterschiedlich ausfallen. Hermann Kellers Vergleich der unterschiedlichen Fassungen von Bachs Violin-Fuge in g-Moll (2. Satz der Sonate Nr. 1, BWV 1001) ist den innerdramatischen Faktoren Spieltechnik und Ausdruck gewidmet:

„Bei einer Zusammenstellung mit dem Original [BWV 1001, *Präludium*], fällt der Vergleich zugunsten der Originalfassung aus, weil hier die Geige bis an die letzten Möglichkeiten ihrer Technik und ihres Ausdrucks geführt wird, während die Orgel [Bearbeitung der Fuge für Orgel, BWV 539] den mittleren Bereich nicht überschreitet.“⁹²

Auch bei anderen Werken und deren Bearbeitungen bzw. Alternativfassungen lassen sich hinsichtlich des energetischen Levels deutliche Unterschiede feststellen:

89 Ebd. Laukvik nennt in diesem Kontext allerdings nicht explizit das von Helmut Walcha statuierte Reduktions-Exemplar in dessen Reger-Verdikt (MuK 1952).

90 Walcha, *Regers Orgelschaffen*, S. 2 – 14.

91 Christian Martin Schmidt, *Choral und Virtuosität. Anmerkungen zu den Orgelsonaten op. 65 von Felix Mendelssohn-Bartholdy*, in: Heinz von Loesch, Ulrich Mahlert und Peter Rummenhölter (Hrsg.), *Musikalische Virtuosität (= Klang und Begriff, 1)*, Mainz 2004, S. 114 – 122, hier S. 121.

92 Keller zu BWV 539 und der Vorlage BWV 1001. Vgl. ders., *Die Orgelwerke Bachs*, S. 99.

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are for vocal parts, with the first staff marked 'in F.' and the second 'in E.'. Both vocal staves begin with a 'mf' (mezzo-forte) dynamic. The bottom four staves are for piano accompaniment. The piano part begins with a 'ten.' (tension) marking and a 'sf' (sforzando) dynamic. The tempo and mood are indicated as 'Allegro molto appassionato'.

P. L. 5.

NB 214: F. Liszt, *Prometheus, Symphonische Dichtung No. 5* [1850], hrsg. v. Franz-Liszt-Stiftung (= F. Liszt, *Musikalische Werke*. Serie 1, Bd. 3), Breitkopf & Härtel, Leipzig 1909. T. 48. Die Holzbläser, die hier pausieren, wurden hier weggelassen.

Allegro molto appassionato

The first system of the musical score is titled "Allegro molto appassionato". It consists of three measures. The right hand plays a rapid, ascending and descending scale-like melody with many accidentals, marked with a '6' indicating sixteenth notes. The left hand provides a harmonic foundation with chords and single notes, including a prominent bass line with eighth notes.

NB 215: F. Liszt *Prometheus*, Adaptée pour l'Orgue par Jean Guillou, Durand S.A., Paris 1985, T. 48–50 und T. 102–103.

9.5 Registrierung

Zur Äquivalenz bei Registrierung und Imitation

Bei der Orgel übernimmt die Übersetzung von Klangfarben zweierlei Aufgaben: einerseits im Rahmen der Aufführungspraxis bei der Umsetzung der Registrierung, andererseits bei der Imitation anderer Instrumente, Ensembles oder der menschlichen Stimme. Beide Fälle können auf klanglicher Ebene anhand von Äquivalenzbeziehungen beschrieben werden. Im Rahmen aufführungspraktischer Registrierung ist diese Beziehung dabei zu den klanglichen Angaben der Vorlage, im anderen Fall zu den Klangfarben der jeweils imitierten Instrumente herzustellen, wenngleich sie nicht in jedem Fall vorauszusetzen ist.

9.5.1 Orgel als Imitationsinstrument

Die Orgel lässt sich in besonderer Weise als Imitationsinstrument charakterisieren, die Reichhaltigkeit ihrer Farben verdankt sich seit jeher auch dem Bestreben der Nachahmung anderer Instrumente. Bis etwa 1600 haben sich die meisten der bis heute existierenden Pfeifenformen und Registertypen entwickelt,¹⁴³ sodass Michael Praetorius 1619 zur Klangvielfalt der Orgel schreibt:

„In summa die Orgel hat vnd begreiffet alle andere Instrumenta musica, groß vnd klein / wie die Nahmen haben mögen / allein in sich. Willtu eine Trummel / Trummet / Posaun / Zincken / Blockflöt / Querpfeiffen / Pommern / Schalmeyen / Doltzian / Racqueten / Sordounen / Krumphörner / Geigen / Leyern / etc. hören / so kannst du dieses alles / und noch viel andere wunderliche lieblichkeiten mehr in diesem künstlichem Werk haben: Also daß / wenn du diese Instrument hast vnd hörst / du nicht anderst denckest / du habest vnd hörst die andern Instrumenta alle miteinander.“¹⁴⁴

Diese Andeutung einer *Imitatio Instrumentorum*¹⁴⁵ verbindet sich in der Folgezeit zunehmend auch mit der Nachahmung instrumentenidiomatischer Spielweisen. Augenscheinlich wird dies anhand von Samuel Scheidts Konzept der *Imitatio violistica*, welche die Imitation von Bogen-techniken in den Bereich des Orgelspiels überträgt. Ähnliche Nachahmungen instrumentaler Klänge sowie idiomatischer Spielweisen finden sich weiterhin auch in englischer Orgelmusik (z.B. in zahlreichen Trumpet-Voluntaries)¹⁴⁶ sowie in der klassischen französischen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts (v.a. in den zahlreichen Solo-Sätzen, welche Instrumente und auch die menschliche Stimme zu imitieren suchen).¹⁴⁷

143 Eberlein, Art. *Register*, in: Busch/Geuting (Hrsg.), *Lexikon der Orgel*, S. 643–645, hier S. 644.

144 Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. II, S. 85.

145 Crivellaro, *Die Norddeutsche Orgelschule*, S. 129.

146 Hans Musch zeigt anhand eines *Voluntary* von William Boyce (ca. 1710–1779), dass sich die Trompetensoli dieser Stücke originalgetreu nur auf die Naturtöne der Trompete beschränken. Vgl. Musch, *Registrierungen, Satztypen und Vortragsweisen*, S. 29.

147 Die Idee der Imitation findet sich in den zahlreichen Charakterisierungen der jeweiligen Solo-Stücke wieder (zit. n. Musch, *Registrierungen, Satztypen und Vortragsweisen*, S. 26ff.): (1) Dom Bedos (1766–78) zum *Basse de Cromorne*: „Pour une Basse de Cromorne [...] On touchera le cromorne en imitant le Basson, ou la Basse de viole.“ (2) Gaspard Corrette 1703 hebt beim *Basse de trompette* hervor: „La Basse de Trompette se touche hardiment avec imitation de la Fanfare.“ (3) Derselbe betont weiterhin das cantable Moment des *Récit*: „Le Récit tendrement et proprement et imiter la Voix le plus qu’il est possible.“ (4) Dom Bedos weiterhin zum *Concert de Flûtes*: „Il faut toujours toucher le plus haut qu’on pourra sur ce mélange, imitant le goût des chants propres à la Flûte.“

Wie bereits ausgeführt, implizieren Namensähnlichkeiten nicht durchweg eine klangliche Äquivalenz: Zwar gilt die kurzbecherig gebaute *Vox Humana* vor allem im 17. und 18. Jahrhundert weithin als Imitation der menschlichen Stimme, vor allem in Verbindung mit dem Tremulanten als Nachahmung der Zwerchfellschwingung.¹⁹⁰ Doch schon damals wurde die Gleichsetzung der Menschenstimme mit dem etwas quäkenden Klang dieses Registers vielfach in Frage gestellt.¹⁹¹ Weiterhin beschreibt Praetorius 1619 Register mit dem Klangcharakter von Streichinstrumenten, zweimal nennt er dabei die sogenannte *Schweizerpfeife*.¹⁹² Dieses zylindrische Register stellt eine historische Vorform der späteren Streicherregister dar, die ab etwa 1620 mit Namen aus der Streicherfamilie belegt werden (z.B. *Viola*, *Viola da gamba*, *Violon*).¹⁹³ Aufgrund der durch die engen Mensuren bedingten langsamen Ansprache galt die Klangwirkung der Streicherregister aber bis ins späte 19. Jahrhundert nur in langsamen Tempi als Äquivalent der Streichinstrumente.¹⁹⁴ In schnelleren Tempi wurden Streicher dagegen eher durch Prinzipale ersetzt (siehe weiter unten).

Insgesamt steht in vielen Fällen vor allem der starre Orgelton einer denotativen Äquivalenz der Expressivität der instrumentalen Vorbilder entgegen. Die Wahrnehmung dieses Umstands verstärkt sich dabei im 19. Jahrhundert, wo die Klangfarbe zunehmend zum integralen Werkparameter wird.

2. Konnotative Äquivalenz (punktuell / sukzessiv)

Aus mehreren Gründen ist die Äquivalenzbeziehung zwischen Instrumenten und Orgelregistern weitaus häufiger konnotativer Art. So weist der vielfältige Registerfundus der Orgel trotz ihrer immerfort erweiterten Klangpalette nicht für alle Instrumente entsprechende Imitationsregister auf, die zudem in ihrer klanglichen Qualität – nicht zuletzt aufgrund der Starrheit des Orgeltons – vielfach nur annähernd an ihre Namensgeber heranreichen. Der translatorische Befund einer unüberwindbaren strukturellen Asymmetrie unterschiedlicher Medien findet somit auf der genannten klanglichen Ebene zum wiederholten Male Bestätigung.

Assoziativangaben und „Orchestral imagination“

Ansätze zur Nachahmung von Orchesterinstrumenten finden sich u.a. bereits in Knechts *Triumphgesang der Engel* (siehe NB 251), über die fanfarenartigen Passagen hinaus sind vor allem die assoziativ gemeinten Instrumentenangaben interessant.



NB 251: J.H. Knecht, *Die Auferstehung Jesu – ein Tongemälde für die Orgel*, g) *Der Triumphgesang der Engel*, in: Ders., *Orgelschule, Zweite Abtheilung* (1796), S. 134, T. 17 – 21. Knecht empfiehlt, bei Nichtvorhandensein der angegebenen Register Clarini und Tympani in der jeweils gewählten Registrierung weiterzuspielen.

190 Musch, *Registrierungen, Satztypen und Vortragsweisen*, S. 32.

191 Busch, Art. *Vox humana*, in: Busch/Geuting (Hrsg.), *Lexikon der Orgel*, S. 833.

192 Vgl. Crivellaro, *Die Norddeutsche Orgelschule*, S. 129.

193 Busch, Art. *Streicherregister*, in: Busch/Geuting (Hrsg.), *Lexikon der Orgel*, S. 763.

194 Ebd.

9.8 Das Klavierpedal

Allgemein

Das Pedal gilt als ein klangliches Hauptcharakteristikum des Klaviers: Für Alfred Brendel ist es „kostbarstes und persönlichstes Kunstmittel“,²⁵⁰ für Busoni „ein unnachahmliches Mittel, eine Photographie des Himmels, [ein] Strahl des Mondlichtes.“²⁵¹ Haben heutige Klaviere meist zwei, größere Flügel in der Regel drei Pedale, so meint „Pedal“ umgangssprachlich in der Regel das sogenannte „rechte Pedal“, Halte- bzw. Tenuto-Pedal (englisch *sustain pedal*), welches die Dämpfung (*sordino*) der Klaviersaiten aufhebt und den Klang bis zum Pedalwechsel festhält. Datieren die Ursprünge dieser Vorrichtung – anfänglich noch als Kniehebel gebaut – bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts, so gilt allgemein Ludwig van Beethoven als Pionier in der Verwendung des Pedals. Nach 1800 ist durch die zunehmenden Pedalangaben das Hammerklavier als Instrumentenbestimmung erkennbar. Carl Czerny betont 1839 in seiner Klavierschule op. 500, „dass das jetzige Clavierspiel in einer, fast schon zum höchsten Grade gesteigerten Bravour, in einem sehr verfeinerten Ausdruck, aber vorzüglich in den Wirkungen besteht, welche durch die Anwendung des Pedals hervorgebracht werden.“²⁵²

In der Tat wird der Pedalgebrauch im 19. Jahrhundert zunehmend zum unverzichtbaren und integralen Bestandteil des Klavierdioms: als Mittel klanglicher Kontinuität, Tiefendimension, Anfärbung, Verräumlichung sowie als notwendige klangliche Verbindung/Brücke innerhalb großer Griffe, spezifischer und neuartiger Figurationen (wie z.B. ineinandergreifende Oktaven) sowie weiterhin auch ganzer Texturen und Klangebene, die klanglich nur mittels Pedals „zusammengehalten“ werden können. Eine Besonderheit des Klavierrepertoires stellt hier das Korpus von Stücken für die linke Hand allein dar. Mit Blick auf das Arrangieren für Orgel schreibt P. C. Buck diesbezüglich im Jahr 1914:

„It should be remembered how large a part in pianoforte music was played by the sustaining pedal. In reliance on its help, many notes were written of shorter value than they were meant to sound; and arpeggio passages were intended to have a chord as a background.

In pianoforte music, rests were not merely 'silences': they were also used to give the player time with the help with of the sustaining pedal, to overcome a technical difficulty; or again, to ensure the detached playing of chords; or fourthly, to secure a stronger accent for the note or chord following.“²⁵³

Von der Vielgestaltigkeit der sich im Zuge dessen entwickelnden „Pedalkunst“²⁵⁴ zeugen unterschiedlichste Kategorisierungen, in denen sich diverse Anwendungsmöglichkeiten andeuten: Kurt Hermann differenziert beispielsweise in Dämpfer-, Legato-, Harmonie- und rhythmisches Pedal,²⁵⁵ Elisabeth Caland unterscheidet in Anlehnung an Ludwig Deppe zwischen Bindungs-, Stimmungs- und Deklamationspedal.²⁵⁶ Für den Pianisten ist es unabdingbar, diese spezifischen Klangebene zu berücksichtigen, denn „ohne das Pedal wären zahlreiche Kompositionen geradezu entstellt.“²⁵⁷ Dies erhält vor dem Hintergrund eine Bedeutung, dass der

250 Alfred Brendel, *A bis Z eines Pianisten: Ein Lesebuch für Klavierliebende*, München 2012, S. 85.

251 Busoni, *Man achte das Pianoforte*, in: *Von der Einheit der Musik* (1910), S. 139–140, hier S. 139.

252 Czerny, *Pianoforte-Schule*, Bd. 4 § 69, S. 30.

253 Buck, *On Arranging for the Organ*, S. 316.

254 Busoni, Vorbemerkung (Schönberg, *Klavierstück* op. 11, No. 2, Konzertmässige Interpretation von F. Busoni).

255 Hermann, *Vom Blatt*, S. 134f.

256 Elisabeth Caland, *Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels*, Reprint der 5. Aufl. [Magdeburg 1921], mit einem Vorwort und einer Einführung hrsg. v. Elgin Roth u. Florian Noetzel, Heinrichshofen 2004, S. 65.

257 Brendel, *A bis Z eines Pianisten*, S. 85.

Derartig charakteristische Klangsichtungen bedürfen als lageübergreifende Faktor besonders bei großen Umfängen oftmals der Umformung oder auch Rekomposition (vgl. NB 333). J. D. Peterson entscheidet sich in seiner 1993 erschienenen Bearbeitung von Liszts *Harmonies du soir* (Nr. 11 aus dessen *Transzendentalen Etüden*) teilweise zur Umformung, teilweise auch zur Rekomposition weitläufiger Arpeggien, worin sich unter anderem die angestrebte Nähe zum Bearbeitungsstil Max Regers zeigt.



NB 332: Liszt, *Harmonies du soir* [Études d'exécution transcendante, 1851, Nr. 11], Ausgabe Gárdonyi/Szelényi, (1970), T. 142 – 155.



NB 333: F. Liszt, *Harmonies du soir*, Orgelbearbeitung im Stil M. Regers v. J. D. Peterson (1993), T. 142 – 155.