

Albrecht Riethmüller:

BACHS MUSIK ALS BUSONIS GEGENWART

Die Formel "Bach-Busoni" und die Idee der Bearbeitung*

Das Moment der Verunsicherung, das das Thema Bach-Bearbeitungen im allgemeinen und die Formel "Bach-Busoni" im besonderen mit sich bringt, liegt wohl in erster Linie darin, daß man, je mehr man sich in es versenkt, zu der Frage gedrängt wird, was eigentlich das Original der Bachschen Musik sei. Die Frage kann bis zu einer Art Identitätskrise im Blick auf die Musik Bachs führen, selbst wenn man sich von dem sicheren Instinkt leiten läßt, daß Bachs Geist und seine technische Meisterschaft über alle Zweifel erhaben sind. Es ist bekannt, daß die Auffassung vom Komponisten als original schaffendem Genie nicht nur zu einer strengen Hierarchie zwischen Komposition (Original) und Bearbeitung geführt hat - die Forderung nach dem Originalgenie auf der einen Seite schloß nicht aus, daß die Originalgenies auf der anderen Seite nicht unverdrossen bearbeitet hätten -, sondern auch die ältere Bachliteratur in manche Ratlosigkeit gestürzt hat zu erklären, warum Bach als das Originalgenie par excellence selbst so viele eigene und fremde Werke bearbeitet und parodiert hat. Die im Falle Bachs überaus hohe Anzahl an Werken, die ihm nicht mit Sicherheit zuzuschreiben sind, hat dagegen, wie es scheint, die auf Originalität und Authentizität bedachten Überlegungen weit weniger irritiert, so sehr dies verwundern mag.

Ulrich Siegele hat in seiner Dissertation von 1957 gezeigt, daß gerade Bachs Bearbeitungsverfahren den Zugang zu seiner Kompositionsweise eröffnen¹. Von hier aus ist es nur ein Schritt zu der Auffassung, daß Komponieren und Bearbeiten nicht bloß zwei Seiten derselben Sache, sondern im Grunde genommen ein und dasselbe sind. Und das ist es, was Busoni an Bach abgelesen, zu seiner eigenen schöpferischen Maxime gemacht und auf Bach selbst angewendet hat. Das auch ist der tiefere Sinn der vielfach malträtiereten Formel "Bach-Busoni". Diese Idee gewissermaßen der Nötigung zur Bearbeitung als Komposition und zur Komposition als Bearbeitung ist es, die Busonis Eingriffe in die Substanz der Kompositionen als Texte letzten Endes rechtfertigen, wobei der Unterschied zwischen Eigen- und Fremdbearbeitung von nur nachgeordneter Bedeutung ist.

Nicht nur in der Musik, sondern in aller Kunst des 20. Jahrhunderts ist die Idee der Bearbeitung in diesem umfassenden Sinne von unabsehbarer Tragweite für das künstlerische Schaffen geworden, wobei sich in der Musik (wie in den anderen Künsten) eine kaum überschaubare Vielfalt an Bearbeitungsverfahren und -techniken ergeben hat, die von den neoklassizistischen (und teils verfremdenden) Imitationen über Collage- und Zitatkompositionen bis hin zu computergesteuerten und auf dem Synthesizer realisierten Transformationen (etwa der Musik Bachs) reichen. Die eminent praktische Bedeutung von Bearbeitungen hatte und hat auch Konsequenzen für die Kunsttheorie und Ästhetik. Es nimmt nicht Wunder, daß ein für die Kunst des 20. Jahrhunderts so entscheidend gewordener Künstler wie James Joyce die Kunst geradezu als Bearbeitung (Arrangement) definiert hat². Wie grundsätzlich wiederum Busoni den Bearbeitungsgedanken im musikalischen Schaffen selbst verankert hat, und zwar sowohl in seinen musikalischen Werken als auch in seinen Reflexionen, das geht aus jenem Diktum seines "Entwurfs einer neuen Ästhetik der Tonkunst" hervor, in dem er schon jede Niederschrift (Notation) einer musikalischen Idee eine Transkription (ihrer selbst) nennt³. Damit wird der Gedanke der Bearbeitung, abgestützt durch die Bewegungs-Kategorie der Verwandlung, im 'musikalischen Denken' überhaupt verankert und zum A und O des Komponierens bzw. der kompositorischen Arbeit.

Alle Hände und Köpfe, die an einem Werk - sei es nun ein "Original" oder ein Arrangement, sei es eigen oder fremd - beteiligt sind, betreiben so ein mehr oder weniger bearbeitendes Geschäft: der Komponist, der Herausgeber, der Arrangeur, der Philologe, der Interpret (in Noten oder in Worten) und selbst der Notenstecher (sofern sich die Typographie verändert), vom Computer und seinem Programmierer heute ganz zu schweigen. Den Verächtern der musikalischen Bearbeitung bzw. der universellen Bedeutung der Idee der Bearbeitung hält Busoni konsequent die Paradoxie vor Augen, daß gerade die "Gestungen" unter ihnen - gemeint sind vor allem Musiktheoretiker und Musikkritiker - die Variationenform in besonderen Ehren halten: "Das ist seltsam, weil die Variationenform - wenn sie über ein fremdes Thema aufgebaut ist - eine g a n z e R e i h e von B e a r b e i t u n g e n gibt, und zwar um so respektloser, je geistreicherer Art sie sind. - So gilt die B e a r b e i t u n g nicht, weil sie an dem Original ä n d e r t; und es gilt die V e r ä n d e r u n g, obwohl sie das Original b e a r b e i t e t"⁴.

Das Spektrum von Busonis Bemühungen um Bach liegt auf der ganzen Skala von praktischen und annotierten Ausgaben über freiere Bearbeitungen und Transkriptionen - also Übertragungen von einem Instrument auf ein anderes⁵ - bis hin zu einer kompositorischen Auseinandersetzung, in der sich die Namen Bach und Busoni vollends untrennbar verschlingen. In diesen Fällen sprach Busoni dann von "Kompositionen" und "Nachdichtungen". Wenn es dabei scheinen möchte, daß das Wort 'Bearbeitung' zu allgemein gebraucht sei, dann ist zu berücksichtigen, daß es keinen alle diese Handhabungen und Verfahren umfassenden (und dazuhin etablierten) Begriff gibt, der neutraler wäre als 'Bearbeitung', sobald es darum zu tun ist aufzuweisen, daß der Komponist im Grunde genommen bearbeitet und der Bearbeiter gewissermaßen komponiert. Andere Sprachen wie das Englische und das Französische können überdies nicht einmal zwischen Arrangement und Bearbeitung unterscheiden, - eine auch im Deutschen nie streng fixierte Differenzierung von allenfalls juristischem (urheberrechtlichem) Belang.

In die von 1916 an luxuriös erschienene sechs- bzw. siebenbändige Bach-Busoni-Ausgabe⁶ hat Busoni zwar die meisten seiner früher publizierten Bach-Arbeiten aufgenommen - teils fast unverändert, teils gründlich revidiert und erneut umgearbeitet -, aber das darf den Blick nicht darüber hinweglenken, daß sich die Art, Bach zu bearbeiten, zwischen etwa 1890, als die ersten Arbeiten publiziert wurden, und der Zeit um und nach dem I. Weltkrieg deutlich verändert hat. Noch ins alte Jahrhundert fallen die Pianoforte-Ausgaben der zwei- und dreistimmigen Inventionen und des "Wohltemperierten Klaviers" sowie die Klavier-Transkriptionen: als Busonis wohl immer noch beliebteste Bach-Bearbeitung die Chaconne aus der d-Moll-Partita für Violine solo (BWV 1004) und alle Konzertvortrags-Bearbeitungen von Orgelwerken⁷, schließlich die beiden Fassungen der Bearbeitung des d-Moll-Klavierkonzerts (BWV 1052)⁸. Im Vorwort zu den 1899 beendeten und 1900 erschienenen Transkriptionen der Orgel-Tokkaten d-Moll und C-Dur (BWV 565 und 564) heißt es, alle diese Bearbeitungen seien auch und vor allem als "Beiträge zu einer Hochschule des Clavierspiels" gedacht. Alle diese Bach-Arbeiten haben dazuhin einen pädagogischen Nebensinn, wobei Busoni den Lehrcharakter aus Bach selbst entlehnt hat, allerdings auf das Spiel bzw. den Vortrag sowie die Technik der Übertragung bezogen und nicht auf eine Anleitung zur Komposition. Weiter heißt es in jenem Vorwort, daß Busoni mit dieser Veröffentlichung "vorläufig eine Reihe ähnlicher und verwandter Arbeiten" beschließe. Tatsächlich hat er kein Orgelstück mehr transkribiert. Es folgten 1902 die Pianoforte-Bearbeitung der "Chromatischen Fantasie und Fuge" (BWV 903), dann erst wieder 1909 und 1910 jene Arbeiten, voran die "Fantasia contrappuntistica", die nun Bach und Busoni nicht mehr in der Relation Komponist-Herausgeber (bzw. bearbeitendem Herausgeber), sondern in der Relation Komponist-Komponist zeigen⁹. Von nun an standen

neben solchen "Kompositionen" und "Nachdichtungen" im wesentlichen nur noch Bearbeitungen verschiedener Klavierwerke Bachs, und diese hauptsächlich im Zusammenhang mit der 25bändigen "Busoni-Ausgabe" der Bachschen Klavierwerke, die nicht mit der Bach-Busoni-Ausgabe zu verwechseln ist¹⁰.

Daraus geht schon, ohne daß es hier im einzelnen ausgeführt werden kann, hervor, daß sich im Laufe der Jahre zwischen 1890 und Busonis Tod im Jahre 1924 sowohl das Repertoire als auch die Art der Bearbeitung wenn nicht radikal geändert, so doch deutlich verlagert hat. Hinter den Konzertvortrags-Bearbeitungen der Orgelwerke stand zweifellos jener Ehrgeiz, der andere Bearbeiter (wie Edward Elgar oder Arnold Schönberg) zu großorchestralen Bach-Bearbeitungen veranlaßt hat, wobei Busoni wohl nicht nur die Überzeugung hatte, das Orchester sei die bessere Orgel, sondern sein Instrument Klavier sei sogar universeller, als es die Orgel oder das Orchester sein könnten. (Die damalige relative Unbekanntheit der Orgelwerke Bachs war ein weiteres Motiv bzw. Argument.) Insgesamt sind es die allgemeinen kompositionsgeschichtlichen Wandlungen jener Zeit, denen auch Busonis Bach-Bearbeitungen folgen: Der Aufbruch der freien Atonalität (sofern die neue Satzstruktur auch neue Bearbeitungsverfahren erfordert) gehört ebenso dazu wie der (um 1915 anschließende) neoklassizistische Konsolidierungsversuch und der in jenen Jahren allenthalben zu beobachtende Zug zu einer Reduktion der instrumentalen Mittel. Stil-, Geschmacks- und Satzwandel der Musik der Zeit hinterlassen, wie von selbst, ihre Spuren in den Bach-Bearbeitungen, und dies um so mehr, je deutlicher die Komponistennamen Bach und Busoni aufgehoben werden; dies wiederum scheint die hauptsächlich persönliche Tendenz, genauer das Ziel Busonis gewesen zu sein, und zwar unter dem Ideal einer "Einheit der Musik" über die Namen und Zeiten hinweg.

Es ist nun gerade wichtig, daß es sich bei den verschiedenen Arten der Bearbeitungen nicht um scharf trennbare Unterschiede, sondern um Gradunterschiede auf der Bearbeitungsskala handelt. Und nicht zuletzt auch deshalb erscheinen terminologische Distinktionen, auch die von Busoni selbst, auf dem Gebiet musikalischer Bearbeitungen wenig fruchtbar und haben sich auch weder bei Beethoven, der meist von Arrangement spricht in Fällen, bei denen man im Deutschen heute Bearbeitung sagen würde, noch bei Liszt, dessen reiche Wortwahl für musikalische Bearbeitungen (Fantasien, Paraphrasen usw.) keinesfalls eindeutig und nicht immer konsequent ist, noch auch später allgemein durchgesetzt. Es gibt keine verbindliche Nomenklatur, und vielleicht ist es gut, daß die Termini nie systematisiert worden sind, weil die Systematisierung Trennungen dort herbeiführte, wo es mehr auf Gradunterschiede ankommt, um das Verbindende sichtbar zu machen.

Busonis Bach-Bearbeitungen stehen in einem merkwürdigen Zwielficht: Auf der einen Seite finden sich die radikalen Eingriffe und der Wunsch, Bach und Busoni kompositorisch zu verschmelzen. (Auch dabei gilt es im übrigen festzuhalten, daß es keine allgemein verbindlichen Kriterien oder gar Normen dafür gibt, wann das Original verlassen wird und die Bearbeitung beginnt; das beste, wenngleich keinesfalls sichere Kriterium dürfte die Antastung der Substanz des Notentextes sein - etwa durch hinzugefügte Takte und Stimmen, durch Striche usw. -, die bei Uminstrumentierungen, Orchestrierungen, Reduzierungen wie z.B. Klavierauszügen usw. gerade nicht angestrebt wird.) Auf der anderen Seite gehört Busoni, von Gabriele d'Annunzio als "filologo" apostrophiert, zu jenen Musikern der Jahrhundertwende, die durchaus das Verlangen hatten, auf die originalen Quellen und auf den originalen Klang alter bzw. älterer Musik zurückzugehen. Ferner war es Busoni, der die ambitionierte, editorisch zwar zukunftsweisende, aber leider kaum in allen Fällen realisierbare Idee hatte, von allen Werken Liszts alle Fassungen herauszubringen¹¹; schließlich experimentierte Busoni auch (freilich nicht

öffentlich) mit seinem Cembalo, und das war für einen damaligen Klaviervirtuosen allerersten Ranges keineswegs eine Selbstverständlichkeit.

Die beiden Seiten mögen widerstreitend scheinen. Busoni selbst sah offensichtlich keinen Widerspruch darin. Vielmehr erblickte er in der Entfernung von der originalen Gestalt und Erscheinung der Bachschen Werke eine größere (und aktualisierende) Annäherung an ihr Wesen, d.h. an die Substanz einer Musik, die hinter (über oder unter) der konkreten Ausprägung eines mit dem Namen Bach verbundenen Werkes liegt. Der metaphysische Schimmer, der über einer solchen Auffassung liegen mag, verblaßt wiederum, wenn man bedenkt, daß die von Busoni selbst betriebene Versenkung in die Quellen andererseits nur dazu helfen konnte, die in den Werken liegenden Potentialitäten besser auszuschöpfen. Die musikalische Rekonstruktion Bachs durch Busoni in diesem Sinne ähnelt Paul Valérys ungefähr gleichzeitiger Rekonstruktion Leonardo da Vincis, die keine Rekonstruktion des historischen Leonardo war und sein sollte, sondern eine Entfaltung der in Leonardo liegenden Möglichkeiten des Schaffens (wofür Valéry insbesondere auch auf die Skizzen und Entwürfe Leonardos zurückging, die in keinem Werk verwirklicht und vollendet worden sind), - eine historische Untreue, die Valéry viel Schmähung vonseiten der Kunstgeschichte eingetragen hat.

So nimmt es nicht Wunder, daß Busoni sich zur Legitimation seiner Bach-Bearbeitungen auf Bach selber beruft: "Er war einer der fruchtbarsten Bearbeiter eigener und fremder Stücke, namentlich als Organist. Von ihm lernte ich die Wahrheit erkennen, daß eine gute, große 'universelle' Musik dieselbe bleibt, durch welches Mittel sie auch ertönen mag. Aber auch die zweite Wahrheit, daß verschiedene Mittel, eine verschiedene (ihnen eigene) Sprache haben, in der sie diese Musik immer wieder etwas anders verkünden"¹². Hier ist in einer subtilen Abwägung die Konstanz einer Musik (gewissermaßen der Triumph der Identität Bachs) im Wechsel der sie gestaltenden und ausdrückenden Mittel benannt und zugleich die - nicht zuletzt historische - Veränderlichkeit sozusagen der "Sache selbst" angedeutet. Das heißt mit anderen Worten, daß man den Buchstaben eines Textes ändern kann, ja muß, ohne seinen Sinn zu verfehlen, und daß die notwendig verschiedene Auslegung des Textes zugleich dessen Sinn in Nuancen verändert. Busoni, der im Übrigen in der Notenschrift, also in dem, was ein Musikwerk zum Text macht, nur einen Notbehelf sah, legt es nicht erst durch das Wort "verkünden" nahe, an den Text der Texte als Urbild aller Übersetzungs-, Ausleg- und Interpretationstätigkeit zu denken, nämlich an die Bibel und ihre Verkündigung. Müßte man diesen Text unübersetzt in den Originalsprachen lesen, dann hätte das Buch der Bücher nicht einmal im lateinischen Abendland Breitenwirkung erzielt. Und obwohl jede neue Übersetzung, zu der sich die verschiedenen Sprachgebiete und Zeiten gedrängt fühlen, stets den Sinn nuanciert, wird niemand behaupten wollen, Luther oder die King James Version gäben nicht die Bibel so, wie sie ist, wieder. Bei aller Grobheit, die Vergleichen anhaftet, kann man sagen, daß ungefähr so auch Bachs Musik Busonis Gegenwart geworden ist, wobei Busoni Bach freilich nicht nur übersetzte, mithin dem Wortsinne nach dolmetschte bzw. interpretierte, sondern zugleich auch über einige Stellen gewissermaßen predigte, indem er sie ("nachdichtend") weiter ausführte.

Die Nötigung zur Bearbeitung der Musik Bachs, in geringerem Umfang auch anderer Komponisten (voran Mozart und Liszt)¹³, die Busoni verspürte, ist nun nicht so zu verstehen, daß jeder (Klavier-)Eleve die Meisterwerke antasten und in ihnen bearbeitend herumpfuschen soll, um ja nur seine eigene Originalität unter Beweis zu stellen oder seine technische Unzulänglichkeit zu kaschieren. Wer an den Texten ändert, muß oder sollte sich doch des zu Bearbeitenden ebenbürtig erweisen. Begabung, Geschmack, Können,

Persönlichkeit usw. sowie (im Falle von Bach-Bearbeitungen) lange Versenkung in kontrapunktische Aufgaben gehören für Busoni selbstverständlich dazu. Wäre das Wort nicht zu abgedroschen, dann müßte man bei der Co-Autorschaft Bach-Busoni von so etwas wie einer Kongenialität ausgehen, die man freilich nicht als falsche Anmaßung abzutun braucht: "So sind Bearbeitungen im virtuosen Sinne eine Anpassung fremder Ideen auf die Persönlichkeit des Vortragenden. Bei schwachen Persönlichkeiten werden solche Bearbeitungen zu schwachen Bildern eines kräftigeren Originals und die zu allen Zeiten bestehende Mehrheit der Mittelmäßigen brachte zur Virtuosenzeit auch eine Überzahl mittelmäßiger, ja geschmackloser und entstellender Bearbeitungen zutage, durch welche diese Gattung Literatur in Verruf und in eine ganz untergeordnete Stellung geriet"¹⁴. Die "Anpassung fremder Ideen auf die Persönlichkeit des Vortragenden" zielt vor allem auf einen Bearbeiter, der (im Falle Busonis: als Klavierspieler) mehr interpretiert als bloß herausgibt, und es sollte nicht übersehen werden, daß Busonis Bach-Arbeiten (auf allen Stufen der Bearbeitungsskala, vor allem aber auf denen, in denen nicht "nachgedichtet" wird) in erster Linie Vorschläge enthalten, die jeder, der sich ihrer zum Vortrag (oder auch nur zum Studium) bedient, wieder entsprechend seiner eigenen Persönlichkeit anpassen kann und nicht stur notengetreu nachzuspielen braucht, wozu er allerdings erneut (wie Busoni tat) sich zu Textvergleichen entschließen sollte¹⁵.

Wenig später äußert Busoni in demselben Artikel, es muteten "die meisten Klavierkompositionen Beethovens wie Transkriptionen vom Orchester an; die meisten Schumannschen Orchesterwerke wie Übertragungen vom Klavier"¹⁶. Nicht genau den Worten, wohl aber dem Sinn nach scheint es sich hier wie bei dem Gedanken von der "Anpassung fremder Ideen" um eine Paraphrase zweier aufeinanderfolgender Aphorismen aus Nietzsches "Menschliches, Allzumenschliches" (I, § 172f.) zu handeln. Der latente Zitatcharakter, der Busonis Musik überhaupt kennzeichnet, findet sich auch in seinen Schriften (trotz des andersartigen Mediums) in ähnlicher Weise wieder. In dem Aphorismus "Corriger la fortune" (§ 173) nennt Nietzsche Beethovens Hammerklaviersonate einen "ungenügenden Klavierauszug einer Symphonie" und fordert von dem "späterkommenden Künstler, das Leben der Großen nachträglich zu korrigieren", um die "dem Klavier-Scheintode verfallene Symphonie zum Leben" zu erwecken. Und im Aphorismus zuvor heißt es (§ 172): "Der Klavierspieler, der das Werk eines Meisters zum Vortrag bringt, wird am besten gespielt haben, wenn er den Meister vergessen ließ und wenn es so erschien, als ob er eine Geschichte seines Lebens erzähle oder jetzt eben etwas erlebe. Freilich, wenn er nichts Bedeutendes ist, wird jedermann seine Geschwätzigkeit verwünschen, mit der er uns aus seinem Leben erzählt"¹⁷. Man ist geneigt zu sagen, Nietzsche spreche durch Busoni hindurch so, wie Bach durch Busoni hindurch tönt: Bis in die Details hinein werden die Gedanken, nicht durchweg die Worte vergegenwärtigt¹⁸. Nietzsches Aphorismus trägt den Titel: "Den Meister vergessen machen". Busoni greift diesen Gedanken auf, schwächt ihn aber durch die Formulierung "Anpassung ... auf die Persönlichkeit des Vortragenden" erheblich ab. Nietzsche (und auch Busoni) erkannten die Gefahr der Hohlheit der Phrase vom demütigen 'Dienst am Werk' der Meister, in den sich die reproduzierenden Künstler bestimmt aus Not, Bewunderung und Treue, vielleicht manchmal auch ein wenig aus Bequemlichkeit so gerne stellen.

"Den Meister vergessen machen" ist eine uneinlösbare Wunschformel Nietzsches geblieben. Gut hundert Jahre danach - im Bach-Jahr 1985 - ist sie vollends unreal oder häretisch geworden. Kein Interpret, weder als Musiker noch als Historiker, kann es sich leisten, Bach vergessen zu machen. Er kann ihn allenfalls als seinen Gegenstand bear-

beiten. Freilich mag es ihm dabei gehen wie August Halm¹⁹, der ab und an meinte, er vernehme Busoni, und dann doch prüfend feststellen mußte, daß es Bach selber gewesen sei, den er gehört hatte.

Anmerkungen

*) Aus dem thematischen Umkreis der Habilitationsschrift des Verf. Ferruccio Busonis Poetik (Druck in den "Neuen Studien zur Musikwissenschaft" in Vorb.).

- 1) Ulrich Siegele, Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 3), Neuhausen-Stuttgart 1975, S. 154. Der bei ihm (wie bei anderen) beobachtbare Zug, vorhandene Werke als Bearbeitungen verschollener "Urfassungen" zu vermuten oder nachzuweisen, besteht in einem Rekonstruktionsversuch, dem ein schöpferisches Moment nicht abgesprochen werden sollte.
- 2) In dem "Pariser Notizbuch" von 1903.
- 3) Leipzig ²/1916, S. 22; dieses Diktum schon in der Erstauflage Triest 1907, S. 101: "Jede Notation ist schon Transcription eines abstrakten Einfalls".
- 4) Wert der Bearbeitung, in: Ferruccio Busoni, Von der Einheit der Musik (= Max Hesses Handbücher 76), Berlin 1922, S. 151 (auch in: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Triest 1907, S. 103, Leipzig ²1916, S. 23f.).
- 5) In nichtmusikalischem Kontext kann man bei Übertragungen bzw. Übersetzungen von Dolmetschungen sprechen, und diese sind natürlich im Wortsinne Interpretationen (griech. Ἑρμηνεύω = lat. interpretari), weshalb die Kunst der Interpretation bzw. Hermeneutik zuzeiten auch "Dolmetsch-Kunst" hieß.
- 6) Bei Breitkopf & Härtel in Leipzig mit den Verlagsnummern BB I-VI (VII). Band VII hat Nachtragscharakter. - Zur näheren Aufschlüsselung vgl. Jürgen Kindermann, Thematisch-chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Ferruccio B. Busoni (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 19), Regensburg 1980, S. 465f.
- 7) Präludium und Fuge D-Dur (BWV 532), Es-Dur (BWV 552), e-Moll (BWV 533), Zehn Orgelchoralvorspiele, Tokkata C-Dur und d-Moll (BWV 564 und 565); im Kindermann-Verzeichnis (a.a.O.) die Nrn. B 20, 22, 26, 27, 29.
- 8) Für Pianoforte und Orchester sowie für zwei Pianoforte (Kindermann-Verzeichnis B 28 und B 30). Die Frage der Fassungen eines Werkes hängt mit der nach seinen Bearbeitungen natürlich aufs engste zusammen. Sofern Bachs d-Moll-Klavierkonzert seinerseits eine Bearbeitung ist, können in solchen Fällen ganze Bearbeitungsketten ("Bearbeitung der Bearbeitung") entstehen.
- 9) U.a. "Fantasia nach J.S. Bach für Pianoforte" (1909) und "Fantasia contrappuntistica" (1910, in insgesamt 4 Fassungen bis 1922); vgl. Kindermann-Verzeichnis 253, 255/256.
- 10) Erschienen bei Breitkopf & Härtel in Leipzig unter Mitwirkung von Egon Petri und Bruno Mugellini. Von Busoni selbst wurden 9 Bände davon besorgt; vgl. Kindermann-Verzeichnis, a.a.O., S. 464f. - Bruchstücke aus Bach begegnen nicht nur in den

- Bach-Arbeiten, sondern auch in vielen ganz selbständigen, freien Kompositionen Busonis.
- 11) Vgl. die Ausgaben der Liszt'schen Klavierwerke (1900), in: Von der Einheit der Musik, a.a.O., S. 67.
 - 12) Wert der Bearbeitung (1910), in: Von der Einheit der Musik, a.a.O., S. 149.
 - 13) Vgl. Kindermann-Verzeichnis, a.a.O., S. 405ff., sowie Hanspeter Krellmann, Studien zu den Bearbeitungen Ferruccio Busonis (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 41), Regensburg 1966.
 - 14) Wert der Bearbeitung, a.a.O., S. 148.
 - 15) Es kann sich leicht eine spannungsvoll rivalisierende Dreiecksbeziehung Komponist - Bearbeiter - Vortragender ergeben; so zeigt etwa Arnold Schönbergs Auseinandersetzung mit Busoni um dessen Einrichtung seines Klavierstücks op. 11,2 zum Konzertvortrag bis ins Persönliche hinein den Versuch gegenseitiger Über- und Unterordnung.
 - 16) Wert der Bearbeitung, a.a.O., S. 151; diese Stelle übernommen aus Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Triest 1907, S. 102 (Leipzig ²1916, S. 23).
 - 17) Der Rest des Aphorismus (§ 172) lautet: "Also muß er verstehen, die Phantasie des Hörers für sich einzunehmen. Daraus wiederum erklären sich alle Schwächen und Narheiten des 'Virtuosentums'".
 - 18) Busoni scheint sich dessen bewußt gewesen zu sein: "Der Ursprung der I d e e läßt sich manchmal durch Vorhergesehenes, Gehörtes oder Gelesenes nachweisen. Ist doch jedes menschliche Werk nur die Verarbeitung eines auf der Erde vorhandenen Stoffes!" ("Wie ich komponiere?" (1907), in: Von der Einheit der Musik, a.a.O., S. 86).
 - 19) Über Ferruccio Busoni's Bachausgabe, in: Melos II (1921), S. 209.

Friedhelm Brusniak:

FRITZ BUSCHS BACH-BEARBEITUNGEN

Fritz Busch (1890-1951) spielt in der Geschichte der Bach-Rezeption und Bach-Interpretation des 20. Jahrhunderts in mehrfacher Hinsicht eine wesentliche Rolle: 1911 veranstaltete er in Bad Pyrmont zusammen mit seinem Bruder Adolf (1891-1952) das erste Bach-Reger-Fest, 1934 erfolgte in Buenos Aires unter seiner Leitung die gesamtamerikanische Erstaufführung der "Matthäus-Passion", 1935 am selben Ort die Erstaufführung der "H-Moll-Messe" und 1942 am Teatro Colón auch die Aufführung der "Matthäus-Passion" in spanischer Sprache¹. Weniger bekannt und noch nicht gewürdigt ist dagegen seine Bedeutung als Komponist und Bearbeiter insbesondere von Werken Johann Sebastian Bachs, Max Regers, Franz Schuberts und Robert Schumanns². Im folgenden sollen Fritz Buschs Verhältnis zur Musik Bachs, seine Instrumentationen Bachscher Choralvorspiele, seine Klangästhetik und seine Interpretationsweise anhand ausgewählter Beispiele erörtert und abschließend die Frage nach Wiederaufführungen seiner Bearbeitungen gestellt werden.