

<b>Zeitschrift:</b>	Dissonanz = Dissonance
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerischer Tonkünstlerverein
<b>Band:</b>	- (2008)
<b>Heft:</b>	103
<b>Artikel:</b>	Lob der Bearbeitung : zu einem Sonderfall musikalischer Praxis = <i>Éloge de la transcription : à propos d'une exception de la pratique musicale</i>
<b>Autor:</b>	Kabisch, Thomas
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-927396">https://doi.org/10.5169/seals-927396</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 10.12.2025

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

# LOB DER BEARBEITUNG

Zu einem Sonderfall musikalischer Praxis<sup>1</sup>

VON THOMAS KABISCH

## Éloge de la transcription — *A propos d'une exception de la pratique musicale*

Au travers d'une transcription, le son se voit délivré d'une apparence : celle de n'être qu'une enveloppe, le contenant d'un message ou d'une matière intérieure. L'interprète d'une transcription doit chercher des solutions à travers une toile complexe et sans cesse mouvante où œuvre, sonorité et musicalité se rejoignent. Il n'a d'autre choix que de faire de la musique dans la plus absolue acception du terme.

Es ist nicht schwer zu verstehen, wie ein Akkordeonist, der seinem Instrument einen Platz verschaffen will in der Welt der Kunstmusik, der die Möglichkeiten seines Instruments erkunden und erweitern will, zur Bearbeitung kommt. Das Original-Repertoire ist bekanntermassen begrenzt auf die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts. Hugo Noth hat entscheidend dazu beigetragen, dass es den Umfang, den es heute hat, erreichen konnte. Nicht jede Komposition freilich, die neu ist, ist deshalb auch lebensfähig – da macht das Akkordeon keine Ausnahme. Ein Musiker, der sich ganz seinem Instrument widmet und zugleich ganzer Musiker sein will, wird sich an die aktuelle kompositorische Produktion ausschliesslich nicht gern binden wollen. Er sucht die Auseinandersetzung mit dem Horizont der Möglichkeiten, die das Musikalische sich im Laufe der Musikgeschichte erworben hat. Und er wird diese Erkundungsgänge mit seinem Instrument unternehmen. Mit anderen Worten: Er wird, wo immer es ihm sinnvoll und möglich erscheint, zum Bearbeiter. Hugo Noth hat sich vor allem Werken der Klaviermusik des 18. Jahrhunderts zugewandt sowie der Kammermusik.

Am Anfang stehen praktische Motive – das gilt für Bearbeitungen quer durch die Musikgeschichte, das Akkordeon macht auch darin keine Ausnahme. Das Phänomen der Bearbeitung jedoch – das also, was geschieht, wenn man Werke des barocken, des klassischen Repertoires in ein anderes klangliches Medium versetzt –, dieses Phänomen reicht über die praktischen Anfangsmotive weit hinaus.

## REFORMULIERUNGEN

Für Philosophen ist es eine ganz normale Vorstellung, dass man einen Gedanken, um ihn zu verstehen, re-formulieren muss. Ich zitiere Günter Figal: «Wer sich nur ‹immanent›, in der Sprache eines solchen Werkes artikuliert, bleibt hinter dem zur Philosophie gehörenden sachlichen Anspruch zurück. Um den grossen Philosophien in ihrer Problemerschliessung und ihrer Beschreibungskraft gerecht zu werden, gilt es, eine eigene Sprache zu finden – im Abstand von der vorgefundenen Sprache, im freien Verhältnis zu ihr.»<sup>2</sup> Der Sinn eines Textes ist «Vollzugssinn». Solcher Vollzug ist in mancher Hinsicht dem Übersetzen von einer Sprache in eine andere

vergleichbar, jedenfalls handelt es sich um eine Aktivität, in der die Identität des «Gegenstands» und die Differenz der Medien sich aufs Engste einander verbinden. Ein Beispiel: Wer die «Problemerschliessung» und «Beschreibungskraft», wer den «sachlichen Anspruch» der Philosophie Jean-Paul Sartres erfahren will, der greife zu der Darstellung von Arthur C. Danto. Danto entstammt der analytischen angelsächsischen Tradition (ist also beileibe kein Existenzialist). Und dennoch – oder, wenn wir Figal folgen: deshalb eben ist er in der Lage, zum «sachlichen Anspruch» Sartres vorzustossen. Im Zuge dieser Reformulierung löst er gar einige Widersprüche auf, in denen Sartre sich, unnötigerweise, wie Danto meint, verheddert hat.

Musikern, zumindest Musikern des späten 20. und des 21. Jahrhunderts, ist solch produktiver Umgang mit dem Repertoire ungewohnt, ja verdächtig. In der Musik leben wir seit einigen Jahrzehnten unter dem Terror des Echten, des Originals, des Authentischen, des unverrückbaren Details. Bearbeitungen gelten als ein Stück schlechten 19. Jahrhunderts. Editionen, die versuchen, den Text eines älteren Meisters dem aktuellen Verständnis zu öffnen, gelten a priori als Teufelswerk. Im Namen von Werktrue, Urtext, *authenticity* werden Varianten ausgetrieben.

Es existiert eine eherne Arbeitsteilung. Der Komponist komponiert; der Instrumentalist führt aus. *Composer knows best.*<sup>4</sup> Bearbeiten darf höchstens der eine Komponist ein Werk des anderen. Keine Spur von der Einsicht und der geschilderten hermeneutischen Praxis der Philosophen, für die Verstehen sich darin zeigt, dass der «sachliche Anspruch» in einem veränderten sprachlichen Medium und unter durch die Zeitalüfe veränderten Prämissen je neu zu vollziehen ist. Das aber ist Bearbeitung: Verstehen als Vollzug eines ästhetischen Gegenstands in einem anderen klanglichen Medium.

## WORTLAUT UND SINN

Wer überträgt, kann sich nicht darauf beschränken, die vorhandenen Töne auf ein abweichendes Instrumentarium zu verteilen. Wer vermeintlich «wörtlich» überträgt, gibt, wenn wir die Analogie zur Übersetzung benutzen, den Wortlaut,

1. Vortrag, gehalten im Rahmen des Abschiedskonzerts für Hugo Noth, Musikhochschule Trossingen, 16. Oktober 2007.

2. Günter Figal, *Phänomenologie der Kultur. Wahrheit und Methode nach 40 Jahren*, in: «Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache». Hommage an Hans-Georg Gadamer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 100-106, Zitat S. 105.

3. Günter Figal, *Vollzugssinn und Faktizität*, in: ders., *Der Sinn des Verstehens*, Stuttgart: Reclam 1996, S. 32.

4. Vgl. Peter Kivy, *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca: Cornell University Press 1995, S. 162.

aber nicht den Sinn, das Gemeinte. Als Beethoven seine 1798/99 entstandene Klaviersonate E-Dur op. 14, Nr. 1 drei Jahre später für Streichquartett bearbeitete, hat er an der Vorlage Veränderungen vorgenommen. Diese Veränderungen, diese Eingriffe in den Text der Vorlage verdanken sich weder der Absicht, das Werk zu verbessern noch es veränderten Rezeptionsbedingungen anzupassen. Sie dienen einzig und allein der Aufgabe respektive entspringen der Schwierigkeit, dasselbe Werk in einem anderen Medium zu vollziehen.

In einem Brief an Breitkopf und Härtel, in dem es um die beiden Fassungen des Opus 14, Nr. 1 geht und um Kritik an der zeitgenössischen Bearbeitungswut, hat Beethoven die Aufgaben und Probleme des Bearbeitens deutlich beschrieben:

«Ich behaupte fest, nur Mozart könne sich selbst vom Klavier auf andere Instrumente übersetzen, sowie Haydn auch – und ohne mich an beide Männer anschliessen zu wollen, behaupte ich es von meinen Klaviersonaten auch, da nicht allein ganze Stellen gänzlich wegbleiben und umgeändert werden müssen, so muss man – noch hinzutun, und hier steht der missliche Stein des Anstoßes, den um zu überwinden, man entweder selbst der Meister sein muss, oder wenigstens dieselbe Gewandtheit und Erfindung haben muss ...»<sup>5</sup>

Nicht darum handelt es sich, die eine Art von komponiertem Klang in eine andere zu überführen, dabei die Idiomatik der beteiligten Instrumente nach Kräften zu berücksichtigen – das entspräche der Instrumentation als *métier*, wie sie an Musikhochschulen gelehrt und geprüft wird. Vielmehr ist, wie beim normalen Komponieren, «Erfindungsgabe» gefordert, nämlich fürs Weglassen und Hinzutun. Und in gewissem Sinn geht die Schwierigkeit des Bearbeitens über die Schwierigkeiten des Komponierens noch hinaus, ist doch der Bearbeiter verpflichtet, die Substanz der Vorlage unangetastet zu lassen.

Aber worin besteht diese Substanz? Ist sinnvoll von einer musikalischen Substanz jenseits der konkreten klanglichen Gestalt überhaupt zu sprechen? Kann die Substanz von der klanglichen Gestalt abgezogen werden?

## ORIGINAL DURCH BEARBEITUNG

«Le scandaleux oncle Alexandre» aus Michel Tourniers Roman *Les Météores* ist sozialer Aussenseiter in mehrfacher Hinsicht. Er ist homosexuell, Chef der Städtischen Müllentsorgung<sup>6</sup> und sammelt nach Feierabend Müll und Imitationen. Originale schätzt er gering. Die Begründung, die er in seiner «Ästhetik des Mülldandys» dafür gibt, zeugt von philosophischer Bildung:

«Die Idee ist mehr als die Sache, und die Idee der Idee ist mehr als die Idee. Folglich ist die Imitation mehr als das Ding, das imitiert wird, denn sie ist das Ding plus die

zur Nachbildung aufgewendete Arbeit, die in sich die Möglichkeiten enthält, sich zu reproduzieren und so der Qualität auch die Quantität zur Seite zu stellen.»

Der Müllmann, der offenkundig Hegel gelesen hat, fährt fort:

«Deshalb ziehe ich bei Möbeln und Kunstgegenständen stets Imitationen den Originalen vor, denn die Imitation ist das umzingelte, in Besitz genommene, eingegliederte, möglicherweise vervielfältigte, kurz, das denkend erfasste, das vergeistigte Original.»<sup>7</sup>

Ein Gegenstand, so verstehe ich Tournier, wird, was er ist, erst durch den Gebrauch, den Menschen von ihm machen. Genau so verhält es sich mit der Musik. Erst die Bearbeitung schafft das Original im eigentlichen Sinn. Bevor die Bearbeitung das Original erzeugt, indem sie sich von ihm abstößt, scheint auch das Musikwerk nur ein identisches klingendes Etwas zu sein. Ein Stück Natur oder Umwelt gleichsam.

Erst die Bearbeitung schafft das Original. Erst das Original, das Werk, befreit von der Quelle. Und erst das Werk befreit den Leser vom allmächtigen Autor. Am drastischsten ist dieser Gedanke in einer Erzählung von Jorge Luis Borges in Szene gesetzt. Borges erzählt von Pierre Menard, einem fiktiven Schriftsteller des 20. Jahrhunderts, der sich daran begibt, den *Don Quijote* zu schreiben. «Er wollte nicht einen anderen *Quijote* verfassen – was leicht ist, sondern den *Quijote*.»<sup>8</sup> Menard bearbeitet mit dem – bearbeitungstypischen – Ziel, das Original zu erzeugen. Aus einer Vielzahl von Varianten, die er sorgfältig vernichtet, entsteht: das Original im Wortlaut.

«Der Text von Cervantes und der Text von Menard sind Wort für Wort identisch, aber der zweite ist nahezu unendlich reicher. [...] Es ist eine Offenbarung, den *Quijote* Menards dem von Cervantes gegenüberzustellen. Dieser schrieb beispielsweise (*Don Quijote*, Erster Teil, Neuntes Kapitel): «die Wahrheit, deren Mutter die Geschichte ist, Nebenbuhlerin der Zeit, Archiv aller Taten, Zeugin des Verflossenen, Vorbild und Anzeige des Gegenwärtigen, Hinweis auf das Künftige.» Verfasst im 17. Jahrhundert, verfasst von Cervantes, dem «Laienverstand», ist diese Aufzählung ein blosses rhetorisches Lob auf die Geschichte. Menard dagegen schreibt: «die Wahrheit, deren Mutter die Geschichte ist, Nebenbuhlerin der Zeit, Archiv aller Taten, Zeugin des Verflossenen, Vorbild und Anzeige des Gegenwärtigen, Hinweis auf das Künftige.» Die Geschichte, «Mutter» der Wahrheit: Dieser Gedanke ist verblüffend. Menard, Zeitgenosse von William James, definiert die Geschichte nicht als eine Erforschung der Wirklichkeit, sondern als deren Ursprung. Die historische Wahrheit ist für ihn nicht das Gegebene; sie ist unser Urteil über das Geschehene.»<sup>9</sup>

Nicht durch archivarische Fixierung auf den Autor, erst durch produktiven Umgang mit dem Werk wird das Poten-

5. Ludwig van Beethoven an Breitkopf & Härtel, 13. Juli 1802, in: ders., *Briefwechsel Gesamtausgabe*, Bd. 1, 1783-1807, München: Henle 1996, S. 116.

6. Michel Tournier, *Zwillingssterne*, Hamburg: Hoffmann und Campe 1977 (frz. Paris 1975), S. 71.

7. Ebd., S. 77, Übersetzung nach dem Original ein wenig revidiert.

8. Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, Autor des «Quijote»*, in: ders., *Werke in 20 Bänden*, Band 5, Frankfurt am Main: Fischer 1992, S. 39.

9. Ebd., S. 43.

tial des Textes freigesetzt. Nur eine historische Lektüre, eine Lektüre, die Erkenntnislage und Perspektive des Lesers einbegreift, ist dazu in der Lage, eine Lektüre, die zugleich ganz diszipliniert ist, ganz darauf gerichtet, «das Original» zu erzeugen, und nicht, um eine Vorlage herumzuspinsieren.

«Menard hat (vielleicht ohne es zu wollen) die abgestandene und rudimentäre Kunst des Lesens durch eine neue Technik bereichert: die Technik des vorsätzlichen Anachronismus und der irrtümlichen Zuschreibungen. [...] Wenn man die *Imitatio Christi* Louis Ferdinand Céline oder James Joyce zuschreibe: Wäre das nicht eine hingängliche Erneuerung dieser schwäblichen spirituellen Anweisungen?»<sup>10</sup>

## EIN KÖNIGSMANTEL IN WEITEN FALTEN

Die Erzählung von Borges ist für das Nachdenken über musikalische Bearbeitung deshalb so erhellend, weil Menards Re-Komposition des *Quijote* beim Wortlaut der Vorlage herauskommt. Es geht ihm nicht um einen «Sinn», der von der sprachlichen Gestalt abzulösen und in neue, andere, zeitgemäße Worte zu fassen wäre. In der musikalischen Bearbeitung wird ebensowenig der «Sinn», die «Mitteilung» des Originals auf neue Weise transportiert. Vielmehr wird das Verhältnis von Substanz und klanglicher Gestalt selbst thematisch und lässt so ein Drittes sich abzeichnen.

Ein letztes Mal wollen wir, um die musikalische Bearbeitung zu verstehen, Belehrung suchen bei der literarischen Übersetzung, bei Walter Benjamins Theorie der Übersetzung. Benjamin behauptet, das Verhältnis von Gehalt und Sprache sei «völlig verschieden in Original und Übersetzung. [...] Bilden nämlich diese im ersten eine gewisse Einheit wie Frucht und Schale, so umgibt die Sprache der Übersetzung ihren Gehalt wie ein Königsmantel in weiten Falten.»<sup>11</sup> Die Übersetzung erlöst das dichterische Gebilde von der Bindung an seine Sprache, sprengt die natürliche Einheit von Frucht und Schale. Die Übersetzung ist nicht in der Relation Gehalt-Einzelsprache gefangen, nicht an den Sinn und seine Vermittlung gefesselt. Die Übersetzung versetzt das originale Gedicht in den Horizont der «reinen Sprache». Die Übersetzung geht «auf die Sprache als solche, ihre Totalität», nicht wie die originale Dichtung «allein unmittelbar auf bestimmte sprachliche Gehaltszusammenhänge».»<sup>12</sup>

In der musikalischen Bearbeitung, durch die Bearbeitung wird der Klang befreit vom Schein, nichts weiter zu sein als äußere Gestalt eines inneren Gehalts.

In der originalen Komposition verhalten sich komponierte Tonbeziehungen und klangliche Repräsentation zueinander wie «Frucht und Schale». Je inniger, zwingender, überzeugender die Beziehung ist zwischen dem, was der Komponist sagen will, und dem, was klingt, umso gelungener das Werk.

In der Bearbeitung ist die Beziehung zwischen Komposition und klanglicher Erscheinung gelockert. Das neue instrumentale Medium ist und bleibt der kompositorischen Substanz fremd. Je näher die Scarlatti-Übertragung für Akkordeon dem Original kommt, umso deutlicher wird das Gefühl des Abstands und der Fremdheit. Man kann den Abstand nicht vergessen, ja, man darf ihn nicht vergessen. Man geniesst, dass es «trotzdem» geht – obwohl das Akkordeon kein Saiteninstrument ist. Das ästhetische Vergnügen an Bearbeitungen beruht auf der Kluft, nicht auf der Verschränkung von Komposition und Klang.

Warum aber vermag diese Kluft Vergnügen zu bereiten? Weil sie den Blick freigibt auf eine andere Beziehung, für

die das Verhältnis von Komposition und Klang nur ermöglichte Voraussetzung ist: auf die Beziehung zwischen physchem Klang und musikalischem Ton. «Eigentlich» steht diese Beziehung im Zentrum jeglicher Art von Musik. Doch im originalen Musikwerk ist sie verdeckt durch die aufdringlichere, deutlicher zutage liegende Verschränkung von Komposition und Klang. In der Bearbeitung wird erlebbar, wie unter den Forderungen der Komposition, die niemals im selben Sinn wie im Original zu realisieren sind, doch das geschieht, worauf es in der Musik eigentlich ankommt: die Verwandlung von Klang in musikalische Töne.

Musikalische Töne «gibt» es nicht wie es Kieselsteine gibt.<sup>14</sup> Wir sprechen zwar von «Musik»-Instrumenten. Aber die Terminologie trügt. Zahllose Konzerte beweisen es: Diese Instrumente sondern keineswegs von Natur aus musikalische Töne ab. Musikalische Töne entstehen im Innern von physischen Klängen, wenn in diese Klänge Differenzen getragen werden. Der Philosoph Alain hat diesen Zusammenhang in einem seiner *Propos* beschrieben unter dem Titel *Le bruit dans la musique*:

«Das Sich-Zeigen der Musik im Geräusch ist bewegend; das ist ohne Zweifel die primäre musikalische Empfindung; man stellt fest, dass Geräusche keinen Sinn haben, und im selben Augenblick haben sie einen; das ist wie ein Wunder. Nur im Geräusch gibt es überhaupt schöne Musik. Vielleicht wird der Hörer so dazu gebracht, Musik Gestalt zu verleihen als entsteige sie einem Chaos. Alles ist Aufruhr und Tumult, und doch wird die Melodie gerettet; sie ist rein, sie ist ideal; sie hat nicht mehr Körper als in der Geometrie eine Gerade. Und dennoch hat sie einen Körper, bestehend aus Geräuschen; sie ist wirklich durch ihren Sieg über das Geräusch.»<sup>15</sup>

Was Alain beschreibt, gilt für Original wie für Bearbeitung. Doch in der Bearbeitung ist dieses Wunder der Verwandlung in besonderem Masse und in besonderer Weise Gegenstand der Aufmerksamkeit. Deshalb ist die Bearbeitung in höherem Masse Musik als das Original, sie ist gestiegerte Musik, Musik zum Quadrat sozusagen. Hier ist die «reine Sprache» zu erleben, von der Benjamin spricht, nämlich die Kraft des Musikalischen; hier wird der Ton zum «Königsmantel», indem er sich von der Herrschaft musiksprachlicher Strukturen, vom Zwangszusammenhang von «Frucht und Schale» freimacht und seine Kraft daraus gewinnt, dass er im Geräusch dem Geräusch widersteht.

## ... WERK, KLANG, MUSIK ...

Lassen Sie mich schliessen mit einigen zusammenfassenden Anmerkungen zur Bedeutung der Bearbeitung für die musikalische Praxis insgesamt.

Erstens. Bearbeitungen sind ein Sonderfall musikalischer Praxis, zugleich können sie, wie Peter Kivy gezeigt hat, als Modell der produktiven Aktivität des Ausführenden gelten.<sup>16</sup> Eine Komposition zu verstehen und zum Klingen zu bringen, bedeutet, das durch die Partitur bezeichnete Werk im Medium des Klangs zu vollziehen. Der Handlungszusammenhang der Ausführung schliesst, immer neu, die Kluft zwischen bezeichneten Tonbeziehungen, aus denen die Partitur besteht, und Einzeltönen, die in jeder Hinsicht bestimmt sind, sobald ein Musikinstrument zum Tönen gebracht wird. Die Partitur trifft für die Formung des Einzeltons Festlegungen nur relationaler Art. Umgekehrt ist Zusammenhang, sind Bezie-

10. Ebd., S. 45. Übersetzung durch Umstellung von Satzteilen modifiziert.

11. Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, Vorwort zur Übertragung von Charles Baudelaire, *Tableaux parisiens*, GS IV.1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 15.

12. Ebd., S. 13.

13. Ebd., S. 16.

14. Die Formulierung stammt von dem Tübinger Germanisten Gregor Wittkop.

15. Alain, *Le bruit dans la musique* (Erstpublikation 19. Januar 1922) in: ders., *Propos I*, Paris: Gallimard 1956, S. 356f., auch in: ders., *Préliminaires à l'esthétique*, Paris: Gallimard, 1939.

16. Peter Kivy, *Authenticities*, Kapitel 5, S. 108-142.

*Der  
Akkordeonist  
Hugo Noth hat  
in zahlreichen  
Bearbeitungen  
vor allem von  
Klaviermusik  
und  
Kammermusik  
Werke des  
barocken und  
klassischen  
Repertoires  
in ein anderes  
Klangmedium  
versetzt und  
dadurch die  
Reformulierung  
und neue  
gedankliche  
Durchdringung  
historischer  
Musik  
ermöglicht.*

*Foto: zVg*



hungen zwischen Tönen nur als Eigenschaften des Einzeltons, als innere Differenzierung des Einzeltons klanglich darstellbar. Im Übergang vom systemischen Gefüge bezeichneter Relationen zum durchweg bestimmten, real erklingenden Einzelton liegt die produktive Leistung des Ausführenden, die strukturell dem ähnelt, was Beethoven tut, wenn er seine Klaviersonate für Streichquartett setzt.

Zweitens. Bearbeitungen relativieren die arbeitsteiligen Strukturen, die den heutigen Musikbetrieb prägen und belasten. In der Bearbeitung werden Dimensionen musikalischer Praxis verflüssigt, die seit ein paar Jahrzehnten gegeneinander abgeschottet sind. Die Tätigkeitsfelder des Komponisten, des Ausführenden und des Improvisierenden werden in der Bearbeitung gegeneinander geöffnet. Bearbeitung verknüpft insbesondere Elemente aus Komposition und Ausführung. Verbunden wird das konzeptionelle Moment, das üblicherweise dem Komponieren zugehört und im Zeichensystem der Partitur niedergelegt ist, mit der Realisierung des musikalischen Einzeltons, die dem Ausführenden zufällt.

Drittens. Wer Übertragungen spielt und übt, sucht in besonderem Masse, sucht ständig nach Lösungen. Denn das, was er tut, «geht» ja eigentlich nicht. Die Komplexität der Bearbeitungssituation, in der neben dem, was tatsächlich klingt, immer auch das abwesende Original wirksam, das heißts mitzudenken ist, nötigt den Ausführenden, sich ganz auf den musikalischen Sachverhalt zu konzentrieren. Er hat daher keine Zeit, das eigene unstillbare Ausdrucksbedürfnis auszuleben.

Wer Übertragungen übt, muss sich eine instrumentale Technik erwerben, die zugleich flexibel ist und systematisiert. Es bedarf eines gegliederten Raums instrumentaler Mittel als instrumentaltechnischem Gegenstück zum Relationensystem der Partitur und zugleich, wie es ein Mitglied des Kolisch-Quartetts einmal formulierte, «sehr schneller Reflexe», um auf Unwägbarkeiten des realen Tons reagieren zu können. Instrumentales Training im Sinne des Einschleifens, des Automatisierens von Bewegungsvorgängen hilft nicht weiter.

Wer Bearbeitungen spielt, muss Lösungen suchen innerhalb einer komplexen und in ständiger Bewegung begriffenen Konfiguration von Werk, Klang und dem Horizont des Musikalischen. Kurz, wer Bearbeitungen spielt, kann sich nicht darum drücken, Musik zu machen im vollen Verstand des Worts.