

<b>Zeitschrift:</b>	Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
<b>Band:</b>	3 (1983)
<b>Artikel:</b>	Treue zum Original : zum Thema "Bearbeitung" im 19. Jahrhundert
<b>Autor:</b>	Ringer, Alexander L.
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-835344">https://doi.org/10.5169/seals-835344</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:** 14.01.2026

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

# Treue zum Original

Zum Thema «Bearbeitung» im 19. Jahrhundert

ALEXANDER L. RINGER

Gustav Mahler sprach nicht nur für die meisten seiner Zeitgenossen sondern für alle, die sich im Laufe mehrerer Menschenalter den Geist der Romantik zu eigen gemacht hatten, als er einst im Beisein des jungen Max Graf erklärte, dass selbst alte Kunstwerke für ihn weitaus mehr bedeuteten als «fixe Ideen, die unberührbar starr im ewigen Raume stehen<sup>1</sup>.» Der «Mensch von heute» sei vielmehr verpflichtet die Kunst anderer Zeiten «aus dem intensivsten Gefühle der Gegenwart heraus» so zu deuten, dass ihr «ein wirkendes und gegenwärtiges Dasein» zuteil würde. Und tatsächlich bezeugte Mahler mit jedem Strich und jeder Retusche in eigenen und fremden Kompositionen seine wahre Treue zum Original – nicht im Sinn jener stets mehr überhandnehmenden musikwissenschaftlichen Pedantik, die, eines Beckmesser würdig, letzten Endes künstlerische Sterilität befürwortet, sondern im Namen eines Hans Sachs, der aus wahrer Traditionstreue sich begeistert für alles was alt und gut ist, besonders aber wenn es auch noch neu klingt.

Mahlers Bekenntnis zu dieser für das 19. Jahrhundert allgemein bezeichnenden Haltung ist einerseits aus rein praktischen Erwägungen erklärlich. Denn ein tief im Opernwesen verwurzelter Berufsdirigent wie Gustav Mahler war sich weitaus mehr als mancher in relativer Isolierung schaffender Komponist bewusst, dass Erfolg oder Misserfolg einer gegebenen Aufführung oft davon abhingen, ob die Inszenierung mit örtlichen Traditionen und Möglichkeiten Rechnung gehalten hatte. In dieser Hinsicht beschritt er denselben Pfad, den vor ihm Gluck und Mozart, Donizetti und Verdi, ja sogar Beethoven, ebenfalls ohne zu zögern betreten hatten. Andererseits aber war aus der praktischen Notwendigkeit längst eine künstlerische Tugend geworden. Gerade weil eben die Musik, die ihrer Natur nach weniger an Papier oder Leinwand gebunden ist als so manche ihrer Schwesternkünste, eine lange ehrenvolle und ertragreiche Interpretations- und Bearbeitungsgeschichte aufzuweisen hatte, entsprach die Neugestaltung von musikalischen Kunstwerken in jeder Beziehung dem Begriff der lebendigen Kunst, wie dieser im 19. Jahrhundert in weiten Kreisen verstanden und geschätzt wurde. Es war wohl nicht in letzter Instanz die Interpretationsfähigkeit und allgemeine Elastizität der Tonkunst, die ihr bei den Romantikern von Wordsworth bis Walter Pater den Ruf der idealen Kunst einbrachte, deren scheinbar unbeschränkte Möglichkeiten alle andern Künste bestrebt waren, sich zu eigen zu machen. Musik, zumindest die vor dem Zeitalter der Elektronik entstandene, lebt ja wirklich nur von der Interpretation – eine Ausgabe ist ebenfalls Interpretation –, was letzten Endes abermals bestätigt, dass sie tatsächlich lebt, da das Leben sich sozusagen *per defitionem* aus unwiderruflichen, unwiederholbaren Momenten, Taten und Erfahrungen, zusammensetzt. Friedrich Nietzsche, der von Mahler so hoch

<sup>1</sup> Zitat nach Ernst Hilmar, «Schade, aber es muss(te) sein», *Bruckner-Studien*, hrsg. von Othmar Wessely, Wien 1975, S. 189.

verehrte, wurde nie müde, zu betonen, dass Philosophie stets Interpretation ist, ob sie es will oder nicht. Und die Musik galt auch in diesem Zusammenhang als die philosophischste aller Künste oder, in der berühmten Formulierung von E.T.A. Hoffmann, als «die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch»<sup>2</sup>. *Panta rei* sagten die Alten, und Richard Wagner wies mit Vorliebe auf den metaphorischen Zustand ständigen Fliessens hin, dem die Musik im Gesichtsfeld der Romantik ihre Priorität als lebensnächste, lebensfähige und daher auch lebensnotwendigste Kunst verdankte. Musik war so gesehen eigentlich nichts anders als tönende Transkription des Lebens, d.h. des menschlichen Innenlebens, dem durch von Leben erfüllte Aufführungen sinnlich-sinnvolle Verwesentlichungen zuteil wurden. Bearbeitung bedeutete demnach schöpferische Wiederbelebung auf neuer Ebene, womit sich dem ausführenden Musiker wiederum ungeahnte Interpretationsmöglichkeiten eröffneten.

Die Literaturgeschichte weist selbstverständlich ähnliche Kontinuitätstendenzen vor. Auch dort waren Revision und Neu-Ausgabe, um von Vollendungsangst völlig zu schweigen, gang und gäbe. Je mehr der Handel mit Resultaten künstlerischer Schöpfungskraft um sich griff, von denen die bürgerliche Gesellschaft und ihre offiziellen Agenten sich bleibende und voraussichtlich steigende Werte versprachen, desto intensiver suchten wahre Schöpferaturen nach Mitteln, um zudieser sozial-ökonomisch bedingten Versachlichung ihrer Geistesarbeiten effektiv beizusteuern. Gleichzeitig stand das Kunstleben jedoch nicht weniger im Bann aktueller Forschrittssparolen als die Wirtschaft oder die Wissenschaft. Beaumarchais hatte bereits kurz vor der Französischen Revolution in seinem Vortwort zu Salieris *Tarare* darauf hingewiesen, dass Musik und Theater dem Temperament sowie dem Geschmack ihrer Zeit besonders stark verpflichtet sind. Und wo die gesellschaftlichen Bedingungen so schnellen und grundlegenden Veränderungen unterworfen sind, wie das im 19. Jahrhundert der Fall war, ergeben sich Erneuerung und Umarbeiten ganz selbstverständlich als unentbehrliche Garanten der Aktualität. Es ist daher kaum verwunderlich, dass ein Johannes Brahms die weit ausholend-pathetische Ausdrucksweise seines frühen *Klavier-Trios H-Dur op. 8* Ende der achtziger Jahre zumindest im Bereich der Kammermusik als unzeitgemäß empfand, und es folgerichtig im Interesse aller – Musiker, Publikum und Verleger – einer tiefgreifenden Revision unterzog. Eine Orchesterfassung, wie Arnold Schönberg sie ein halbes Jahrhundert später vom *g-Moll Klavier-Quartett op. 25* anfertigte, lag dem Komponisten im gegebenen Fall fern, obwohl er einer derartigen Lösung im Prinzip nicht ablehnend gegenüberstand – man denke nur an den Glückswurf der *Haydn-Variationen*. So blieb ihm im Grunde nur die gewählte Möglichkeit einer systematisch gekürzten Neufassung im Geiste einer neuen Zeit, zu dessen Verbreitung seine eigenen, inzwischen erschienenen Werke entscheidend beigetragen hatten. In der Original-Fassung gesellt sich das *Trio* ganz natürlich zum ähnlich massiven *Klavier-Konzert op. 15*. Die Spätfassung von 1889 dagegen entspricht in vieler Hinsicht der tänzerischen Gelöstheit der *e-Moll Sinfonie* mit jenem kraftvoll-gerafften Chaconne-Finale, das diesem beinahe neo-klassizistischen Stück seine exquisite Barock-Krone aufsetzt.

2 E.T.A. Hoffmann, *Betrachtungen über Musik*, hrsg. von Walter Florian, Stuttgart 1947, S. 56/7.

Die beträchtliche Bewegungsfreiheit, die Brahms dem Bearbeitungsprinzip in seinem weit verzweigten Vokal- und Instrumentalschaffen einräumte, wirkte sich auf besonders glückliche Weise in seiner Behandlung von Volksmusik verschiedenster Regionen und Nationen aus. Mit dem geschichtlichen Erbe seiner Zeit setzte er sich aber ebenfalls regelmäßig auseinander und zwar keineswegs nur in Form von Variationen. Verhältnismässig unscheinbare Bearbeitungen, wie die von Chopins *e-Moll Etude* op. 25,2 und dem *Rondo-Finale* aus Webers *Klavier-Sonate c-Dur* op. 24 sind in bezug auf seine prinzipielle Haltung oft weitaus bezeichnender. Ursprünglich für Lebert und Starks *Grosse theoretisch-praktische Klavierschule* gedacht und dort auch 1869 veröffentlicht, erschienen diese einige Jahre später bei Bartholff, Senff, gemeinsam mit einer Doppelbearbeitung des Prestos aus der *g-Moll Violin-Sonate* von Johann Sebastian Bach und einer Studie für die linke Hand nach Bachs *d-Moll Chaconne*, zwar unter dem neutralen Titel *Studien für Klavier*, jedoch mit dem aus rechtlichen Gründen notwendig gewordenen Vermerk «im Einverständnis mit dem Verleger des Originals, den Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig»<sup>3</sup>. Ähnliche in neuerer Zeit mit der Bearbeitungspraxis verbundene Rechts- und Finanzprobleme waren es übrigens, die Béla Bartók Ende der dreissiger Jahre des 20. Jahrhunderts Anlass gaben, mit Nachdruck darauf zu bestehen, dass auch diejenigen seiner Werke, die auf Volksliedern beruhten, «unbedingt als Originalkompositionen zu betrachten» seien<sup>4</sup>. Zur Verteidigung seines Standpunkts konnte Bartók sich mit Stolz auf ein Jahrtausend europäischer Musikgeschichte berufen. Gehörte doch Komposition noch weit über die Renaissance hinaus, zu den täglichen Aufgaben von Musikern, die hauptsächlich als «polyphone Bearbeiter und kunstgerechte Weitergestalter» tätig waren, und deren Neufassungen ebenfalls «echtes Geistes-schaffen» darstellten<sup>5</sup>.

Vom Standpunkt späterer Generationen aus sah das Geschichtsbild natürlich etwas anders aus. Denn die nicht erlebte Vergangenheit unterscheidet sich nicht nur auf der Wissensebene sondern auch psychologisch grundsätzlich von der gelebten. Da wurde das Original zum Fetisch erhoben und Revision und Bearbeitung zu Erb-Sünden erklärt; gleich ob ein Komponist seine Meinung änderte – die Heiligkeit der Urfassung sollte unangetastet bleiben, beinahe als ob die Jungfräulichkeit des Originals unter allen Umständen bewahrt werden müsste. Denn irgendwie – bewusst oder unbewusst – hatte sich wohl der Verdacht von Verge-waltigungen jugendlicher Unschuld eingeschlichen, eine fixe Idee, die sich im Rahmen einer alles umfassenden Theorie von «Reinheit der Tonkunst» noch einigermassen erklären lässt, die der geschichtlich verbürgten künstlerischen Realität jedoch in keiner Weise entsprach. Ein fortschrittlicher Musiker ersten Ranges wie Ferruccio Busoni bewies dann auch in dieser Beziehung, dass er der gelebten Romantik im Grunde genommen näher stand als jeglicher neuen Ästhetik der Tonkunst. Ging er doch so weit, völlig im Sinne Nietzsches zu erklären, dass die Notierung eines musikalischen Gedankens an und für sich «schon Transkrip-

3 Vgl. Kurt Hofmann, *Die Erstdrucke der Werke von Johannes Brahms*, Tutzing 1975, S. 275.

4 Vgl. L. Somfai, «Eine Erklärung Bartoks aus dem Jahre 1938», in: *Documenta Bartókiana IV*, hrsg. von D. Dille, Mainz 1970, S. 149.

5 Hans Joachim Moser, *Musiklexikon*, Artikel «Komponieren», Hamburg 1955, S. 639, sowie Herrmann Riedel, *Originalmusik und Bearbeitung*, Berlin 1971, S. 6.

tion eines abstrakten Einfalls» sei: Mit dem Augenblick dass die Feder sich seiner bemächtigt, verliert der Gedanke seine Originalgestalt<sup>6</sup>. Und wenn er Bachs *Wohltemperierte Klavier* auf die ihm eigene Weise herausgab, «um gleichsam vom Stämme die vielseitigen Verzweigungen der heutigen Klaviertechnik abzuleiten und darzustellen», so nahm er auch diese nachschöpferische Tat letzten Endes im Dienste jenes wirkenden und gegenwärtigen Daseins der Vergangenheit auf sich, das Busoni nicht minder am Herzen lag als Mahler, und dem er willig sein schöpferisches, nachschöpferisches und lehrendes Leben opferte.

«Ein wirkendes und gegenwärtiges Dasein» – genau darum ging es; das war der Massstab für das lebende Kunstwerk, für lebendige Kunst, als die Kunst der Vergangenheit mehr und mehr in Gefahr geriet, in imposanten königlichen Galerien, in immer dicker werdenden Katalogen geschäftstüchtiger Verleger, ja in wissenschaftlichen Seminaren und Veröffentlichungen, lebendig begraben zu werden. Wenn die Kontinuität zwischen Vergangenheit und Zukunft durch eine derart belastete Gegenwart überhaupt gewahrt werden konnte, dann nur – so schien es – dadurch, dass es gelang, altes mit kunstgerechten Mitteln zu wirklich neuem Erklingen zu bringen. Ganz im Sinne der diesbezüglichen Worte, die Richard Wagner, selbst «Erneurer» der Gluckschen *Iphigénie*, seinem Apologeten für die deutsche Kunst in den Mund legte, hatte bereits Robert Franz Bach-Kantaten bearbeitet, wie einst Mozart den *Messias*, auf den auch Schönberg sich später berief, nicht aus Kritik an einem hoch verehrten Meister, sondern aus der ehrfurchtsvollen Liebe eines musikalischen Enkels, der das verblichene Bild des Grossvaters in das beste und schönste mit modernem Wissen und Können erreichbare Licht zu rücken bestrebt war. So allein vermeinte man seine Pflicht einem grossen Mann gegenüber tun zu können, der ohne eigenes Zutun unter den Unzulänglichkeiten einer noch unaufgeklärten, vorindustriellen Welt zu leiden verurteilt war.

Ästhetisch-ethische Ideen dieser und ähnlicher Art formten die Grundlage einer zwar zumeist unausgesprochenen, darum aber keineswegs als weniger selbstverständlich hingenommenen Philosophie der Bearbeitung, in der geschichtliche Werte hoch angeschlagen standen, noch höher jedoch das geschichtliche Verantwortungsbewusstsein des zeitgenössischen Komponisten. Brahms, der Händel und Haydn seinen hohen Respekt in Variations-Werken bezeugte, die jene als Instrumentalkomponisten damals noch sehr vernachlässigten Vertreter klassizistischer Musikauffassungen in einer neuen Zeit angemessenen stilistischen Gewändern vorstellten, jener Brahms war schliesslich auch um die Gesamtausgaben der Klassiker von Bach bis Schubert bemüht. Es war sicher mehr als Zufall, das Guido Adler seine grundlegende Methode der Musikgeschichte zu einem Zeitpunkt vollendete, als Wien musikalisch völlig im Zeichen von Brahms stand, während Wagner, trotz einer schnell wachsenden Anhängerschaft unter jungen Musikern, vor allem in literarischen und politischen Kreisen zur Diskussion stand.

Was die *Fünf Studien* von Brahms betrifft, folgten diese im grossen und ganzen aller Wahrscheinlichkeit nach dem Vorbild von Robert Schumanns *Etudes de Concert, composés d'après des Caprices de Paganini* op. 10. Paganini hatte aber selbst ältere Stücke von anderer Hand mit einbezogen, so dass sich im Laufe der

6 Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Hamburg 1974, S. 29.

Jahrzehnte eine lange Bearbeitungskette ergab, die über Schumann hinaus bis zu Rachmaniov, Fritz Kreisler und dem zeitgenössischen amerikanischen Komponisten George Rochberg reicht<sup>7</sup>. Dass Kreisler es übrigens für nötig hielt, sogar eigene Kompositionen als Bearbeitungen vorzustellen – auch in dieser Beziehung war er fest in der Tradition verwurzelt – mag als zusätzlicher Beweis für die aussergewöhnliche Rolle gelten, die dem Genre Bearbeitung just zu einer Zeit zugedacht war, in der so manche von Generationen als unumstößlich betrachtete Konvention wohlgezielten Angriffen aus allen möglichen musikalischen Richtungen zum Opfer fiel. Fortschrittlich gesinnte, wie Max Reger und Arnold Schönberg, denen die lebendige Tradition unentbehrlich war, sahen im Bearbeitungsprozess eine letzte, rettende Brücke, die eingehende und verhältnismässig leicht eingängliche Verbindungen zur vertrauten Vergangenheit herzustellen vermochte.

Kulturgeschichtlich gesehen erweisen Variation, Transkription, Revision und Bearbeitung sich demnach als gemeinsam verankerte, unterschiedlich ausgerichtete Orientierungsbojen, die entscheidend zur musikalischen Erhellung einer Periode beitrugen, in der dynamische Entwicklungen nicht nur die Naturwissenschaft, die Politik oder das Geschäftsleben prägten, sondern das Gesamtschicksal einer von der Fortschrittsidee geradezu besessenen Welt. Diese Welt, in der der junge Schönberg sich seine ersten musikalischen Sporen unter dem bleibenden Eindruck von Meister Brahms verdiente, orientierte sich aber auch zunehmend an organischen Entwicklungsmodellen, welche die Kompositionskunst der Biologie lange vorweggenommen hatte. Motivische Verfahren, wie die des späteren Beethoven, wo minimale melodisch-rhythmische Zellen in ihren Ausmassen ungeahnte Gebilde hervorbringen, lassen sich schliesslich auf die Urgeschichte der abendländische Musik zurückverfolgen. In guter Musik, die es tatsächlich verdient, so eingeschätzt zu werden, geht letzten Endes nie etwas verloren, das Erbe der Vergangenheit ebensowenig wie einfachstes motivisches Material. Neubearbeitung stellt in diesem Zusammenhang eine Art Wiedergeburt dar, ein «recycling» bereits Gewesenen. Einem Schönberg, der nicht, wie die meisten seiner Kollegen, auch Ausführender Musiker war, eröffneten Bearbeitungsverfahren daher höchst willkommene Möglichkeiten, sich mit der Vergangenheit nachschöpferisch auseinanderzusetzen.

Gerade weil der Prophet der neuen Musik die Deutung und Auslegung bestehenden geistigen Gutes, ähnlich wie Nietzsche und Mahler, nicht als materielle Lebensbedingung ansah, sondern als geschichtliche Pflicht und künstlerische Verpflichtung, wurden Bearbeitungsverfahren bald zum unentbehrlichen Bestandteil seines organischen Schaffensprozesses, in dem die Beschäftigung mit Vergangenem im kritischen Augenblick Pate stand beim Werden von noch nie Dagewesenem. Wie aus einem Brief an den Dirigenten Fritz Stiedry hervorgeht, den Arnold Schönberg beinahe ein Jahrzehnt früher schrieb als jenen, in welchem er seine Brahms-Quartett Bearbeitung damit begründete, er hätte einmal alles hören wollen, waren seine Bach Bearbeitungen der frühen zwanziger Jahre dem Bedürfnis entsprungen, Bach zu einer Zeit gerecht zu werden, in der kein Organist fähig schien, Bachs «im kontrpunktischen Gewebe sehr wichtig(en)

7 Vgl. George Rochberg, *Caprice Variations*, New York (Galaxy) 1973.

Stimmverlauf» deutlich zu realisieren<sup>8</sup>. «Unser heutiges musikalisches Auffassen», heisst es im letzten und ausführlichsten der acht langen, grundsätzlichen Punkte, die dieses einem bearbeitungsästhetischen Manifest vergleichbare Schreiben vom 31. Juli 1930 enthält,

«verlangte Verdeutlichung des motivischen Verlaufes in der Horizontalen, sowie in der Vertikalen. D.h. wir begnügen uns nicht mit dem Vertrauen auf die immanente Wirkung der als selbstverständlich vorausgesetzten kontrapunktischen Struktur, sondern wir wollen diese Kontrapunkte wahrnehmen: als motivische Zusammenhänge. Die Homophonie hat uns gelehrt, diese in einer Oberstimme zu verfolgen, die Mittelstufe der Mendelssohn-Wagner-Brahms ‹mehrstimmigen Homophonie› hat uns gelehrt, mehreren Stimmen so nachzugehen: unser Ohr und unser Auffassungsvermögen werden heute nicht zufriedengestellt, wenn wir diese Massstäbe nicht auch auf Bach anwenden. Rein durch Zusammenklang kunstvoll geführter Stimmen entstehende ‹angenehme› Wirkung genügt uns nicht mehr. Wir brauchen: Durchsichtlichkeit um durchschauen zu können<sup>9</sup>.»

Schönbergs Orchesterfassungen der *Choral-Vorspiele* «*Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist*» und «*Schmücke Dich, O liebe Seele*» aus Bachs Sammlung von 18 verschiedenen Chorälen für Orgel mögen uns heute seltsam berühren mit ihrer oft unleugbaren Überladenheit in der Faktur und, besonders in «*Komm, Gott*», ganzen Reihen von aufeinanderfolgenden dramatischen Steigerungen. Tatsache ist, dass kaum zwei Monate nach der Vollendung dieser zweifellos hoch interessanten Werke, Josef Rufer die Offenbarung zuteil wurde, dass Schönbergs nunmehr voll realisierte neue Kompositionsmethode mit zwölf Tönen, die Zukunft der deutschen Musik auf absichtbare Zeit sicher stellen würde. Angesichts dieser ausserordentlichen Umstände mag gerade die Vertiefung in Bachs motivische Verquickungen «in der Horizontalen, sowie in der Vertikalen» dem um eine endgültige Lösung ringenden Komponisten dazu verholfen haben, den Durchbruch zu jener letzten Konsequenz einer ruhmvollen polyphonen Schreibweise zu wagen, die für seine Generation unverbrüchlich mit dem Namen Bach verbunden war. Bereits Mozart verdankte Bach-Studien einen grossen Teil seines reifen Stiles; für Beethoven waren sie Vorbedingungen. So wäre es kaum verwunderlich gewesen, wenn Schönberg, der im Schatten eines Nietzsche Aufgewachsene, Deutung und Auslegung zum *sine qua non* alles schöpferischen Denkens der Zukunft erklärt hätte. Auf jeden Fall scheint es, als hätte der Mahler-Jünger im vollen Bewusstsein seiner geschichtlichen Aufgabe, die Tradition durch neue Deutungen zu erhalten, im kritischen persönlichen Entwicklungsmoment durch schöpferische Auseinandersetzungen mit Johann Sebastian Bach wenigstens einen Teil jener übermenschlichen Kraft gefunden, ohne die er nicht werden konnte, was er werden musste. Denn gerade indem er das strenge Gebot der verpflichtenden Vergangenheit vorbehaltlos auf sich nimmt, bezeugt ein wahrhaft schöpferischer Geist selbst in der freisten Umgestaltung wirkliche Treue zum Original.

8 Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel etc. 1959, S. 79.

9 Ebenda.