

**Hartmuth Kinzler**

## **Kommentar zu: Unvollendetes...?**

### **Programm**

1. Johann Sebastian Bach: *Kunst der Fuge, Contrapunctus XX für Streichorchester bearbeitet*

### **Erster Kommentar**

Was eben zu hören war, ist zweifellos Unvollendetes. Auch wer nur wenig vertraut ist mit der Musiksprache jener Zeit, die ja auch noch weitgehend die unsere ist, und das Stück selbst noch nie gehört hat, ist sich darüber im klaren, daß das Stück eigentlich so noch nicht zu Ende sein kann, daß hier also etwas abgebrochen wurde, ein Bruch stattfand. Klar ist allerdings auch, daß bei Haydns Abschieds-Symphonie, die – letztes Jahr selbe Zeit, selber Ort – zu hören war und bei der in ähnlicher Weise eine Stimme nach der andern verstummte, man dennoch sagen konnte, hier sei das Stück zu Ende, das sei kein Fragment. Das Wort Fragment, das neben dem Terminus „Unvollendetes“ für die musikalischen Werke des heutigen Abends ebenfalls denkbar ist, dieses Wort Fragment, von lat. fragmentum, Bruchstück, verweist auf ein Element des Gewaltigen, auf die Frage also, wie es zu diesem Bruch kam, wer ihn zu verantworten hat und wie er zustande kam. Das Bachsche Spätwerk, das heute allgemein unter dem Titel die „Kunst der Fuge“ bekannt ist, obwohl dieser Titel vermutlich nicht auf Bach selbst zurückgeht und von dem Sie den letzten noch überlieferten Teil gehört haben, ist in mehrfachen Sinne unvollendet.

Es soll hier keine Geschichte des Fragments in den Künsten entworfen werden, nicht einmal eine des Fragments in der Musik; dennoch ist es notwendig, sich einige Unterschiede klar zu machen. Ein musikalisches Werk kann Fragment sein, obwohl es sein Urheber abgeschlossen hat, d. h. die Fragmentierung ist eine der Überlieferung. Ein Beispiel für diesen Fall in der Musik hat höchste Tagesaktualität. Gemeint sind jene 144 Takte aus dem Finale des *Giulietta*-Aktes von Offenbachs Oper „Hoffmanns Erzählungen“, die dieser Tage unter höchst seltsamen, eines Krimis würdigen Umständen wiederaufgefunden wurde und nunmehr in Hamburg hörend zu bestaunen sind (es gibt sogar eine Internetadresse, unter der dies getan werden kann). Daß es bei diesem Krimi um handfeste Interessen ging, um Urheberrecht und somit um Geld, ist kein Einzelfall. Auch eines der berühmtesten Fragmente der Operngeschichte – Alban Bergs *Lulu* – verbindet heute noch Urheberrecht und Fragment auf seltsame Weise: das Werk, vom Komponisten nicht völlig vollendet, doch soweit gediehen, daß

es vollendbar war, existiert in der Opernwelt heute auf zweierlei Weise: in jener Form, die nur verwendet, was der Komponist tatsächlich vollständig abgeschlossen hat, eine zweiaktige Fassung, und in einer Form, die die vom Komponisten geplante drei Akte umfaßt. Welche der beiden Fassungen ein Opernhaus auswählt, ist oftmals nicht – wie man naiverweise annehmen möchte – eine Frage der künstlerischen Bewertung des ergänzten Teils, sondern schlicht ein Frage des Geldes: auf der Ergänzung, die der namhafte österreichische Komponist Friedrich Cerha auf höchstem Niveau vorgenommen hat, liegen die nicht unbeachtlichen Tantiemen des noch lebenden Schöpfers der Ergänzung. Daran wird sich sobald nichts ändern – im Gegenteil: wenn kurz nach der Jahrtausendwende die übliche 70jährige Schutzfrist für Alban Berg abgelaufen sein wird, ist die Ergänzung ihrerseits noch auf lange Zeit kostenpflichtig. Solche finanziellen Dinge spielen im Falle unseres Bach-Werkes keine Rolle, aber dennoch ist einiges vergleichbar. Daß daneben gab es im Falle der Lulu noch ein Rechtsstreit existierte, der sich aus heutiger Sicht, also nach fast exakt 20 Jahren, eher seltsam ausnimmt, sei eher am Rande erwähnt. Die Komponistenwitwe – oh, diese Künstlerwitwen! – erhob Einspruch gegen die Komplettierung, und das, obwohl sie zu einem früheren Zeitpunkt einer Vervollständigung nicht abgeneigt war. Als der Verlag nach dem Tode der Witwe 1976 die Vollendung dann in Auftrag gab, kam es zu Klagen der Alban-Berg-Stiftung und zwar auf der Basis, daß das Werk gar nicht dem Verlag gehöre, da der Vertrag zwischen Verlag und Komponist, der 1930 unterzeichnet wurde, nicht wirksam geworden sei, da dieser sich auf das vollendete Werk beziehe! Wie sehr das alles schon Geschichte ist, wird einem klar, wenn man sich erinnert, daß auch mittlerweile jener Komponisten-Intendant der mit der Pariser Aufführung der dreiaktigen Fassung schlitzohrig Fakten geschaffen, seinerseits jüngst verstorben ist. Gemeint ist Rolf Liebermann, der im Zusammenhang mit dem Komponisten des nächsten Werkes, mit Franz Schubert, ebenfalls ein bearbeitendes Verhältnis eingegangen ist – eines von Liebermanns letzten Werken ist die Instrumentierung der Schubertschen F-Moll-Fantasie, die für Klavier zu vier Händen geschrieben, so zu einer neunten, zehnten oder gar elften Sinfonie werden könnte.

Sowohl das Bachsche wie das Werk Alban Bergs zählen nicht zur Gruppe von Fragmenten, deren fragmentarischer Charakter sich allein mangelhafter Überlieferung verdankt. Obwohl die Forschung Grund zur Annahme hat, daß eine bedeutsame Quelle, nämlich die autographe Stichvorlage für den Erstdruck, die eine Reihe von offenen Details hätte klären können, verlorengegangen zu sein scheint, handelt sich dabei primär um einen zweiten Typus von Fragment: jenen, bei dem der Komponist eine Komposition noch nicht völlig zu Ende geführt, noch nicht vollendet hat. Wie bei Berg gibt es auch bei Bach Teile, die von ihm kompositorisch völlig zum Abschluß gebracht wurden und deren Überlieferung als gesichert zu gelten hat. Daneben gibt es bei Bach aber auch Teile, deren definitive Anordnung unsicher ist und zudem mindestens einen Teil, den Bach auch kompositorisch nicht abgeschlossen hat – eben jener Teil, den wir

gehört haben. Aber selbst dies kann nicht mit letzter Sicherheit behauptet werden. Möglicherweise ist auch dieser Teil doch vollendet worden und nur Bachs Aufzeichnung ist verschollen – womit also wieder Elemente unseres ersten Fragmenttyps zu konstatieren wären.

Es ist nämlich nach dem neueren Stand der Forschung keineswegs so, wie es Carl Philip Emmanuel Bach 30 Jahre nach Bachs Tod in das Manuskript hineingeschrieben hat: „NB: Über dieser Fuge, wo der Name BACH im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser verstorben.“ Vielmehr hat Bach zugunsten andere Arbeiten die Fertigstellung lediglich hinausgeschoben hat. Ähnliches gilt übrigens auch für Schuberts Unvollendete – in beiden Fällen führt es zu gewissen Verwirrungen bei der Numerierung der Stücke.

Die Sachverhalte bei Bach sind komplex und in einer Reihe von Punkten auch heute noch strittig. Nur soviel an Details: die Drucklegung wurde noch zu Bachs Lebzeiten begonnen und auch teilweise von ihm noch überwacht, die endgültige Fertigstellung des Erstdruckes jedoch erfolgte erst ein Jahr nach Bachs Tod, wobei eine Reihe von Fehlern und Änderungen unterlaufen sein müssen. Neben dem Erstdruck hat sich auch das bereits erwähnte Autograph erhalten, bei dem die Anordnung der Teile sich beträchtlich von der Druckfassung unterscheidet. Die Rekonstruktion der von Bach dann tatsächlich gemeinten Abfolge ist seither ein beliebtes Tätigkeitsfeld für Musikwissenschaftler geworden, spätestens seit jener berühmten, durch Wolfgang Graeser initiierten Aufführungsform aus den frühen 20er Jahren unseres Jahrhunderts. Unvollendetes somit auch im Hinblick auf die Anordnung der Teile.

Als eine dritte Form von Fragment könnte man das intendierte Fragment, den vom Autor von vornherein als solchen beabsichtigten Torso nennen. Dieser Typus ist im Bereich der bildenden Kunst im Kontext der Antike-Rezeption als sogenannte Ruinen-Architektur durchaus auch schon zu Bachs Zeiten bekannt. Zu dieser dritten Sorte ist im strengen Sinne aber keines der Werke des heutigen Abends zu zählen – in der Musik ist diese Erscheinung – anders als in der Literatur – erst seit der Moderne im engeren Sinne geläufig, sieht man einmal von gewissen Tendenzen in der Romantik, zumal bei Schumann ab.

Es wurde aber auch die Ansicht vertreten, daß das Anbringen der Bemerkung über das Versterben des Verfassers, die für die Druckfassung des Erstdruck gewissermaßen noch dadurch überhöht wurde, daß man als letztes den musikalisch mit der Kunst der Fuge in keinem Zusammenhang stehenden Choral „Wenn wir in höchsten Noethen sein“ bzw. „Vor Deinen Thron tret ich hiermit“ hinzufügte, zumindest auf die Ästhetik des „non finito“ spekulierte und als gezielte Marketing-Maßnahme Carl Philip Emmanuel Bachs zu deuten sei. Somit zwar kein unmittelbar intendiertes Fragment, aber doch auf den Nimbus des intendierten Fragments hoffende Publikationsintention.

Unvollendet ist das, was wir gehört haben, in einer weiteren Reihe von Aspekten. Klar – die Fuge bricht ab. Was war zu erwarten? Vorgestellt wurden zunächst drei Themen durchaus unterschiedlichen Charakters, darunter auch jenes bestehend aus den Tonbuchstaben B A C H; Thema 1 und 2 traten bereits – nach Art der Mehrfachfugen – simultan auf, und dies noch bevor das 3. einsetzte. Nach dessen Einführung ist zu erwarten, daß dann alle drei Themen zugleich auftreten – im Erstdruck ist noch vor dieser Stelle Schluß; in der Handschrift, dessen Fassung sie gehört haben, folgt immerhin doch noch ein gleichzeitiges Erklingen aller drei Themen, wenn auch nur diese selbst, um dann gewissermaßen die Stimmen in der Luft hängen zu lassen. Die Frage ist: wäre nach dem Vollenden dieses Fugenteiles mit seiner Kombination der drei Themen diese Fuge vollendet? Daß derlei Ergänzungsversuche mit unterschiedlichem Glück auch unternommen wurden, versteht sich von selbst – so etwa durch den berühmten Organisten Helmut Walcha. Trotzdem – wäre die Fuge auch dann vollendet, wenn sie bloß eine Tripelfuge wäre, wie es ja ihr Titel in der Druckfassung andeutet, wo sie “Fuga a tre soggetti” heißt?

Selbst dies ist fraglich! Immerhin gibt es in Agricolas Nekrolog auf Bach aus dem Jahre 1754 einen Hinweis darauf, daß von Bach die Kombination von vier Themen – das vierte Thema wäre dann das eigentliche Hauptthema der Kunst der Fuge – beabsichtigt gewesen sei. Offen muß insbesondere bleiben, ob dies dann noch innerhalb der vorhin gehörten Fuge hätte erfolgen sollen, und sie damit von der Tripelfuge zur Quadrupelfuge geworden wäre, oder ob die Quadrupelfuge, von der der Nekrolog spricht, eine weitere, separate Fuge hätte sein sollen. Vielleicht war sogar eine ganze Reihe weiterer separater Fugen, Spiegelfugen miteingeschlossen, geplant! Ignoramus – wir wissen es nicht.

Noch ein Aspekt des Unvollendetseins ist das Fehlen einer originalen Besetzungsangabe. Zwar ist die Forschung sich mittlerweile einig, daß es sich bei der Kunst der Fuge um ein genuines Werk für Tasteninstrumente handelt, d. h. die Ansicht, Bach habe die Besetzung den Aufführenden freigestellt, ist ein ebenso unzutreffender Mythos wie der vom Tod des Verfasser über der Niederschrift der Fuge, doch ist dadurch ein Aufführungsform wie eben gehörte nicht illegitim. Jedoch stellt sich damit die Vollendungsfrage erneut. Ist nicht zu vermuten, daß bei einer Orchesterfassung das bloße Übertragen der Stimmen auf vier geeignete Instrumente bzw. Instrumentengruppen, noch keine vollendete Fassung darstellt, mithin in einem weiteren Sinne unvollendet? Wahrscheinlich hätte Bach die Möglichkeiten, die eine Orchesterfassung böte, intensiv ausgenutzt – etwas, das für unsere Aufführung hier diskutiert, aber im Rahmen der uns zur Verfügung stehend Möglichkeiten letztlich verworfen werden mußte. Noch radikaler ist eine Position, die im Umkreis der Schönberg-Schule anzutreffen ist, nämlich, daß aus der Unmöglichkeit einer klanglich vollendeten Realisierung folge, das Werk solle nur noch gelesen werden.

Und noch ein letzter Aspekt des Unvollendetseins: Bachs Werk ist gedacht als eines, das der Kenner für sich selbst am Klavier studieren sollte – eine öffentliche Konzertaufführung des gesamten Stückes wäre zu Bachs Zeiten undenkbar gewesen und ist auch heute selbst mit den Möglichkeiten der heutigen Flügel noch immer eine Zumutung. Wenn Teile davon aufgeführt werden, so hat dies zunächst grundsätzlich fragmentarischen Charakter – bezeichnend übrigens, daß selbst Glenn Gould keine Gesamteinspielung vorgenommen hat. Die Aufführung von Teilen ist aber auch ästhetisch eine Unvollkommenheit, etwas Unvollendetes, und zwar in dem Sinne, daß es sich bei einem Werk wie der Kunst der Fuge nicht um eine beliebige Aneinanderreihung von untereinander relativ unabhängiger Teile handelt, sondern im Gesamten um ein Variationswerk über ein Thema. Somit ist jede Teilaufführung kompositorisch unvollständig, da sie diesen Aspekt der Bezogenheit der Teile aufeinander beim Hören notwendig unterschlägt – und zwar nicht nur in dem Sonderfall, daß bei der letzten Fuge dieses Thema im überlieferten Teil überhaupt nicht oder noch nicht auftaucht. Teilaufführungen eines anderen berühmten Fugen-Zyklus Bachs, der des Wohltemperierten Klaviers, sind in dieser Hinsicht nicht von vornherein zur ästhetischen Unvollendetheit verdammt, jede der Fuge könnte im Prinzip für sich selbst stehen.

Bei Schuberts Symphonie, die ja das Wort „Unvollendet“ in vulgo-Namen führt, liegen ganz andere Probleme vor. War es bei Bach so, daß das überlieferte Notenmaterial zwar an einer bestimmten Stelle abbrach, das tatsächlich Vorliegende aber nicht oder allenfalls in Reihenfolge der Fugen geringfügig geändert zu werden brauchte, so ist vom dritten Satz der Unvollendeten in einem anderen Sinne Unvollendetes überliefert. Es ist ja nur in Hollywood-Filmen so, daß ein Komponist gewissermaßen aus dem Stand heraus seine Niederschrift fix und fertig aus seinem Inneren hervorholt – in der Regel, selbst bei Mozart – noch so ein Mythos – gibt es das Stadium der Skizzen und Entwürfe. Vom dritten Satz nun existieren für die ersten 20 Takte eine vollständige Partitur und für den Rest des Ecksatzes, wie übrigens auch für die ersten beiden Sätze ein sogenanntes Particell, d. h. grob gesprochen eine Art Klavierauszug bzw. Klavierentwurf, der die wesentlichen Elemente des kompositorischen Satzes enthält.

Der Unterschied zu Bach besteht also darin, daß zur Vollendung nicht an Fertiges weitere Teile anzuschließen bzw. auszuarbeiten wären, vielmehr steht bei Schubert der Verlauf im Groben fest, er wäre nur im Detail auszuarbeiten – zuvorderst heißt dies: zu Instrumentieren, Mittelstimmen zu erfinden usw. Diese Arbeit der Ergänzung wurde von verschiedener Seite unternommen. Die Fassung, die sie sogleich zu hören bekommen, wurde von dem bekannten Schubert-Forscher Brain Newbould unternommen, wobei Ergänzungen beim Trio neben der Erfindung der Baßstimme allerdings auch die Neuerfindung einiger weiterer Teile der Melodie betreffen. Daß dieser dritte Satz überhaupt als Entwurf exi-

stierte, ist lange Zeit von der breiten Öffentlichkeit nicht zur Kenntnis genommen worden, obwohl die entsprechenden Teile bereits in der alten Gesamtausgabe oder – bequemer zugänglich – in der Philharmonia-Taschenpartitur abgedruckt wurden. Die Qualität der verschiedenen Ergänzungen gegeneinander abzuwägen, ist ein heikles Unterfangen, ebenso heikel wie die Frage, ob solche ergänzte Fassungen im Konzert überhaupt aufgeführt werden sollten. Doch hören Sie zunächst selbst. Im Kommentar im zweiten Teil wird auf diese Fragen der Ergänzung zurückzukommen sein – an dieser Stelle nur soviel: die Newbouldsche Fassung hat zumindest den Vorteil, daß sie nicht den Ehrgeiz hatte, auch noch jene Takte, die Schubert selbst fertigkomponierte, ergänzend zu „verbessern“.

2. Franz Schubert: *Symphonie H-Moll*, 1. und 2. Satz sowie 3. Satz in der Ergänzung durch Brian Newbould

### **Pause**

3. Ludwig van Beethoven, *Symphonie in Es-Dur*, aus den Skizzen gefertigt von Barry Cooper

### **Zweiter Kommentar**

Hätte man mich vor 20 Jahren gefragt, ob ich Beethovens Zehnte kenne, so hätte ich ganz selbstverständlich geantwortet: Aber klar, sie steht in Beethovens ureigenster Tonart C-Moll, hat wie die Fünfte die berühmten Wendung des Finales – per aspera ad astra – nach C-Dur und trägt die Opus-Nummer 68. Auf den Einwand, das sei doch die Werkzahl der Pastorale, hätte ich lächelnd entgegnet: das stimme schon, ich meinte aber nicht das Opus 68 von Beethoven, sondern jenes von Brahms, also dessen erste Symphonie. In der Tat wurde Brahmsens Erste schon früh als ein Werk angesehen, das eine Fortsetzung der kompositorischen Linie Beethovens sei, insbesondere wurde auf die Ähnlichkeit der Finalthemen der beiden Werke abgehoben, zumal sich an eben diesen Sachverhalt eine berühmte Anekdote anschloß, wonach Brahms auf die Ähnlichkeit angesprochen geantwortet haben soll, das Merkwürdige daran sei, daß jeder Esel diese Ähnlichkeit sogleich höre. Bei weiterer Nachfrage hätte ich dann geantwortet, nun ja es soll wohl einige Skizzen geben, mehr aber auch nicht – vielleicht habe aber auch die Symphonie nur in Beethovens Kopf existiert, was man insofern wisse, als es immerhin eine diesbezügliche Mitteilung von Beethovens Freund Karl Holz gab. So berichtet der Beethoven-Biograph Alexander Wheelock Thayer: „Zur 10ten Symphonie war die Einleitung in Es-Dur, ein sanfter Satz, und ein gewaltiges Allegro in C-Moll im Kopfe fertig und auf dem Klavier Karl Holz schon vorgespielt.“

Diese Situation änderte sich radikal, als Mitte der 80er Jahre die Beethovenforscher Sieghard Brandenburg und Barry Cooper in wissenschaftlichen Veröffentlichungen vermelden konnten, daß umfängliches Skizzenmaterial nunmehr identifiziert worden sei. Es sei somit möglich, daß zumindest ein erster Satz realisiert werden könne, ohne daß freies Nachkomponieren umfänglicherer Art erforderlich sei. Ein solche Realisierung unternahm Cooper und hat die Ergebnisse seiner Rekonstruktion veröffentlicht – übrigens bei genau jenem Verlag, der auch die Rechte an der Lulu von Alban Berg besitzt, nämlich bei der Wiener Universal Edition. Darüber hinaus legte Cooper seine Vorgehensweise im Vorwort der Partitur offen, d. h. er gab die Quellen zu den Skizzen und ihrer Zuordnung zu den einzelnen Takten bekannt. Des weiteren hat er darüber in einem fast halbstündigen mündlichen Vortrag über seine Rekonstruktion auf der CD-Aufnahme des Werkes berichtet. In diesem auf Englisch gehaltenen Vortrag wies er übrigens auf etwas hin, was zwar nicht jeder Esel gleich hört, wohl aber die gebildeten Langohren unter ihnen und was auch sicher die Beethoven-Kenner unter Ihnen sofort festgestellt haben werden: das Thema des Andante-Bläserthemas zu Beginn hat deutliche Ähnlichkeit mit dem Hauptthema des zweiten Satzes von Beethovens Klaviersonate opus 13 genannt „Pathétique“ – das seinerseits – so fügen wir hinzu – allerdings mit dem Thema des Andantes der Neunten Symphonie auf engste verwandt ist.

Die Ergänzungsarbeit, die Cooper zu unternehmen hatte, ist in verschiedener Hinsicht unterschieden von derjenigen, die Newbould für das Scherzo der Unvollendeten zu leisten hatte. Die Unterschiede sind in den unterschiedlichen Arbeitsweisen der Komponisten begründet, die ihrerseits natürlich auch auf die unterschiedlichen Vorstellung verweisen, die diese beiden Komponisten davon haben, was Musik eigentlich sei und wie sie beschaffen zu sein habe, letztlich also auch in den Unterschieden begründet ist, die zwischen den Personen Beethoven und Schubert und ihren Weltsichten bestehen.

In beiden Fällen ist, bevor man sich an Ergänzungsversuche macht, zunächst die Frage zu beantworten, ob der Komponist vorhatte, die Entwürfen, um die es jeweils geht, auch tatsächlich zu Ende zu bringen. Dies ist beispielsweise bei Schubert nicht immer stets der Fall. Darin gleicht er übrigens Arnold Schönberg, der ebenfalls in vielen Fällen lieber ein neues Stück zu komponieren begann, als ein Stück, bei dem die Niederschrift ins Stocken geraten war, zu Ende zu führen. Schubert und Schönberg zählen zu jenen Komponisten, bei denen – verglichen mit anderen – eine Vielzahl an Werken überliefert ist, die angefangen, aber nicht zu Ende geführt wurden: ein Blick in den dritten Band der Klaviersonaten Franz Schubert bestätigt diesen Sachverhalt ebenso wie einer in die Gesamtausgabe von Arnold Schönbergs, die ebenfalls die umfänglichen Fragmente mitedierte. Sogar eine Einspielung der in ihrer Anzahl den fertiggestellten Werken nahezu gleichkommenden Fragmente von Klavierstücken liegt mittlerweile auf CD vor.

Daß bei den Klaviersonaten Schuberts Ergänzungen in vielen Fällen möglich sind und denn auch beispielsweise im Kleindruck mitveröffentlicht werden, hängt mit der Gattungstradition zusammen. Die Sonatenhauptsatzform verlangt bekanntlich, daß ihr erster großer Teil, die sogenannte Exposition, als ein dritter Teil, die sogenannte Reprise, mit nur ganz wenigen Änderungen wörtlich wiederkehrt. An eben dieser Stelle, der Reprise, brechen ein Teil von Schuberts Sonaten-Entwürfen ab, und sie zu ergänzen erfordert – überspitzt gesagt – oftmals nicht mehr kompositorische Fähigkeiten als jene, Musik abschreiben und transponieren zu können. Klar somit auch, daß Schubert sich vor allem Schreibearbeit ersparen wollte.

Daneben gibt es bei Schubert aber eben auch Fragmente, bei denen wir vermuten können und müssen, daß der Komponist selbst fand, daß eine Weiterführung zu keinem sinnvollen Ergebnis mehr führen würde – wer wollte da noch ergänzen! Was für den Fall unseres Scherzos zutrifft, ob Schubert ihn gewissermaßen also wegen zufälliger Lebens- und Schaffensumstände liegenließ oder deshalb, weil er einsah, daß er sich in etwas verrannt hatte, ist eine heikle Frage, die eine letztendliche, gesicherte Antwort nicht zuläßt. Ich persönlich halte es aber für falsch, dem was tatsächlich überliefert ist, nachzusagen, es sei nicht auf der Höhe der sonst bei Schubert üblichen Erfindungskraft, und damit seien – wie in der einschlägigen Literatur zu diesem Problem häufig behauptet – von vornherein alle Ergänzungsversuche als vergeblich zu verdammen.

Anders ist die Situation bei Beethoven und seiner Zehnten. Hier wissen wir aus einem Brief aus der Zeit kurz vor seinem Tode, daß er durchaus seine Zehnte zu vollenden vorhatte, ja sie sogar schon Dritten gegenüber erwähnt hatte. Es heißt da in einem Schreiben an Moscheles vom 18. März 1827, daß er der Philharmonischen Gesellschaft in London eine neue Sinfonie anbiete, die – so wörtliche – „schon skizziert in meinem Pulte liegt“. Auch im Falle der Kunst der Fuge dürfen wir getrost annehmen, daß eine Fertigstellung des Werkes durchaus die Absicht des Komponisten war.

Falls man überzeugt ist, daß der Komponist eine Fertigstellung des Fragments vorhatte, beginnen erst die eigentlichen Probleme der Ergänzungsarbeit. Ob so etwas dann befriedigend möglich ist, hängt zum einen von der Art der Entwürfe, dem Zustand und ihrem Umfang ab, und zum anderen von den kompositorischen Fähigkeiten desjenigen, der diese Ergänzung unternimmt. Bei Beethovens Zehnter ist es nun so, daß – anders als bei Schubert Scherzo und seinem Particell – kein zusammenhängender Notentext als Entwurf skizziert und überliefert ist, lediglich eine Vielzahl von Skizzen, zwischen denen dann Lücken auszufüllen wären, was freilich unserem Falle auf der Basis der kompositionstechnische Kenntnisse, die Cooper von den übrigen Symphonien extrapolieren konnte. Und davon, daß diese Kenntnisse profund sind, kann man sich bei dem Autor eines Standardwerks über „Beethoven and the Creative Process“. Daneben müssen im

Falle der Zehnten aber auch noch eine Reihe anderer offener Fragen geklärt werden. Zum einen ist nicht in allen Fällen eindeutig zu entscheiden, ob eine bestimmte Skizze nun zur Zehnten oder vielleicht doch zu einem anderen Werk gehört. Zum anderen gibt es zu Skizzen, die zwar eindeutig einer bestimmten Stelle des Werke zugeordnet werden können, aber als verschiedene Varianten derselben Stelle anzusehen sind – so übrigens gleich beim C-Moll-Hauptgedanken. Auch hier müssen Entscheidungen gefällt werden, deren Triftigkeit sich erst erweisen muß.

Und ein letztes ist zu bedenken. Es ist grundsätzlich nicht auszuschließen, ja in vielen Fällen sogar die Regel, daß beim Übergang von der Skizze zum endgültigen Notentext dann noch neue kompositorisch-schöpferisch Ideen einfließen, die für denjenigen, der nicht der Komponist selbst ist, sondern nur jemand, der als Ergänzter im Stile der Komponisten komponiert, nur schwer zu erraten sind. Lassen Sie mich diese an einem winzigen Detail demonstrieren. Man entschuldige die wenigen Minuten musikwissenschaftliches Seminar.

Angenommen, wir hätten von Schuberts Scherzo nur das Particell, so würde dessen Anfang sich so anhören: Tatsächlich lautet er aber im Partiturfragment, dessen Noten im Programmblatt abgebildet sind, so:

Der Unterschied besteht also darin, daß in der späteren Fassung die beiden Hälften des thematischen Gedankens durch ein kurzes Brückenmotiv miteinander verbunden sind, während im Particell die zweite Themenhälfte als variierte Sequenz ohne Verbindungsmotiv unmittelbar an die erste Hälfte anschließt. Dieses Brückenmotiv ist – in Partitur wie auch im Particell – auch das Verbindungsglied zwischen dem Thema insgesamt und seiner anschließenden, nach Dur gewendeten und mit begleitenden Harmonien versehenen Fortsetzung. Mal ehrlich: welcher Ergänzter – und sei er mit Schuberts Denkweise auch noch so vertraut – wäre von sich aus auf die Idee gekommen, selbständig eine solches Brückenmotiv zwischen dem Thema und seine Fortsetzung dann ins Thema selbst hinzuzukomponieren und hineinzunehmen? Und nochmals ganz ehrlich: wüßten wir nicht, daß dieser motivische Zusatz von Schubert stammt – beispielsweise, weil sich der Partiturbeginn nicht überliefert hat – und hätte ein Bearbeiter von sich aus diese Ergänzung vorgenommen, hätte wir nicht alle sofort im Chor gerufen: Welch' selbtherrliches Vorgehen und dazu ganz unshubertisch! Merkt denn dieser Kompilator nicht, daß dadurch eine Überhäufung und Gleichförmigkeit hervorgerufen wird, die Schubert nie und nimmer geduldet hätte?

Ganz so hypothetisch ist übrigens die Sache nicht, denn in der Tat waren lange Zeit von der Partitur nur die ersten 9 Takt bekannt. Somit war für den Ergänzter die Frage offen, ob dieses Brückenmotiv dann auch in die Wiederholung einzubauen wäre oder nicht – und mehr noch, ob im anschließenden Entwicklungsteil

nicht vielleicht die zwei Achtelaufakte der sequenzierenden Fortsetzung des Particells nicht ebenfalls auf ein Dreiachtelmotiv im Sinne der Brücke zu erweitern seien. Wir können von Glück sagen, daß wir seit den 1960er Jahren positiv wissen, wie zu entscheiden war, denn damals wurden die bislang unbekanntes Takte 10–20 in einem Archiv in Wien überhaupt erst entdeckt.

Was nun den vergleichbaren Fall bei Beethoven und Cooper angeht, so glaubt man doch bisweilen zu spüren, daß Beethoven, hätte er selbst den Satz zu Ende gebracht, wohl noch einiges Zusätzliche an Ideen hätte einfließen lassen, hätte wohl auch im Hinblick darauf, wie die Musik sich dramatisch entwickelt, sicherlich einiges anders gemacht, manches wohl auch gestrichen, wie z. B. jenes Solo des Horns gegen Ende des Satzes, es wenn überhaupt – es gibt ein vergleichbares Solo im langsamen Satz der Neunten –, so doch höchstens nur einmal verwendet. Sicher ist eine Einschätzung der Realisierung wie sie ein Kritiker getroffen hat, nämlich daß die ergänzte Zehnte kein Symphoniesatz von Beethoven sei, sondern eine eher eine Phantasie von Cooper selbst über Motive aus den Skizzenbüchern, überspitzt, daß aber etwas Wahres an dieser Formulierung dran, dürfte der eine oder andere von Ihnen beim Hören in Form eines leichten Unbehagens am kompositorischen Fortgang gespürt haben.

Es dürfte aber deutlich geworden sein, daß das Dilemma u. a. darin besteht, daß der Ergänzter einerseits sich als Komponist unterdrücken muß, um nicht zu frei mit dem Überlieferten umzugehen, andererseits auf sollte er sich – idealiter auf einem kompositorischen Niveau bewegen sollte, das dem Schuberts gleichkommt. Bei der Ergänzung von Stücke durch Zeitgenossen der Komponisten scheint das Dilemma geringer – der Unterschied in der Musiksprache beispielsweise zwischen Alban Berg und dem Vollender der dritten Aktes, Friedrich Cerha ist bei weitem nicht so groß, wie der zwischen Schubert und einem heutigen Komponisten. Als ein dazwischenliegender Sonderfall dieses Problems wäre die Ergänzung anzusehen, die Ernst Krenek für Schubert große C-Dur-Klaversonate, genannt Reliquie, vorgenommen hat. Sei kompositorischer Stil hatte sich nach atonalen Anfängen gerade zu einem neoromantischen Stil in Schubertnähe weiter- bzw. rückentwickelt, als – na wer wohl – den Auftrag zur Ergänzung erteilte? Richtig, die Universal Edition Wien. Berio schließlich hat mit den Skizzen zu Schuberts die Unterschiede zwischen der eigenen, heutigen Musiksprache und der Schuberts nicht verwischt, sondern in seinem Werk „Rendering“ eben diesen Gegensatz auskomponiert.

Unproblematischer ist auch die Sache bei Borodin zumindest im Hinblick auf die Unterschiede in der Musiksprache zwischen Komponist und Ergänzter. Der Komponist Alexander Glazunow, auf den der Notentext der beiden sogleich zu hörenden Sätze zurückgeht, hat nicht nur auf der Basis von Skizzen arbeiten können, sondern er konnte zum Teil aus dem Gedächtnis niederschreiben, was der Komponist ihm von der Symphonie am Klavier vorgespielt hat. So beim er-

sten Satz. Der zweite ist im wesentlichen – und dies war ganz im Sinne des Komponisten – die Instrumentation einer bereits vorliegenden Musik. Daneben ist bekannt, daß Borodin auch einen 3. und 4. Satz seinen Schüler wenige Tage von seinem Tode Anfang Februar 1887 improvisierend am Klavier vorgespielt hatte: ein Andante, das wohl eine Variationssatz über eine altes Kirchenlied war, und Teile eines Finales, das Ohrenzeugen zufolge, stilistisch stark von dem abwich, was Borodin bis dahin komponiert hatte. Diese beiden Sätze aber wurden nie niedergeschrieben, auch nicht von Glazunow. Soviel zu Borodin. Sie finden das ein bißchen wenig? Nun, ja – warum soll der Kommentar zu Unvollendetem nicht selbst ein bißchen fragmentarisch sein? Frau Kayser ist jetzt am Zuge!

4. Aleksandr Borodin 3. *Symphonie* 2. Sätze, komplettiert und instrumentiert von Aleksandr Glazunov.