

Original und Bearbeitung. Methodische Überlegungen zu einer Beschreibung ihres Verhältnisses

Im Rahmen eines geplanten Forschungsprojekts zu Mozart-Bearbeitungen im 19. Jahrhundert, an dem die Universität Mozarteum und die Stiftung Mozarteum gemeinsam beteiligt sind, sollen die historischen Quellen systematisch erfasst und erstmals auch statistisch ausgewertet werden. Partituren oder Stimmen von Mozarts Werken bildeten den Ausgangspunkt für den Bearbeiter, der eine Vielzahl an Entscheidungen treffen musste, was er übernehmen, was er ändern und was er auslassen wollte und wo gegebenenfalls Ergänzungen notwendig waren. Nur in seltenen und dann hochinteressanten Fällen wie bei Quintett-Bearbeitungen Mozart'scher Werke aus der Offizin von Johann Traeg aus den 1790er-Jahren sind die Originalmanuskripte des Bearbeiters erhalten geblieben und erlauben ein detailliertes Studium des Bearbeitungsprozesses. Für eine systematische Auswertung wird eine neuartige und effiziente Arbeitsmethode vorgeschlagen, die in zwei Arbeitsschritten das Verhältnis zwischen Original und Bearbeitung mittels eines Farbschemas dokumentiert. Die Ergebnisse sind intersubjektiv überprüfbar und können auch statistisch ausgewertet werden, sodass es erstmals möglich ist, über bloße Beschreibungen hinauszugehen und mit Aussicht auf Erfolg die Untersuchung auf größere Bestände anzuwenden.

In a planned research project on Mozart arrangements in the 19th century, in which the Mozarteum University and the Mozarteum Foundation are involved, the pertinent historical sources shall be systematically recorded and evaluated for the first time. Scores or sets of parts of Mozart's works provided the source material for the arranger, who had to make numerous decisions about what to include, what to change, what to omit, and where to add supplementary material, if necessary. Only in rare and highly interesting cases, such as quintet arrangements of Mozart's works from Johann Traeg's workshop in the 1790s, have the arranger's original manuscripts been preserved, allowing a detailed study of the arranging process. For systematic evaluation, a new and efficient working method is proposed that documents the relationship between the original and the arrangement in two stages using a color scheme. The results can be verified intersubjectively and evaluated statistically. Thus, for the first time, it is possible to give more than mere descriptions, and studies of larger bodies of works can be conducted with the prospect of success.

Bearbeitungen als Gegenstand der Mozart-Forschung

Zwischen dem Tod des Komponisten am 5. Dezember 1791 und dem Beginn der sogenannten Alten Mozart-Ausgabe im Jahr 1877 ist eine schier unüberschaubare Zahl an Bearbeitungen von Werken Wolfgang Amadé Mozarts entstanden. Allein mithilfe des *RISM Catalog[s]*¹ lassen sich etwa 4.500 Bearbeitungen in Handschriften und Drucken aus dem 18. und 19. Jahrhundert nachweisen. Diese bilden wenigstens ein Fünftel aller handschriftlichen und fast ein Drittel der gedruckten Quellen und sind damit ein gewichtiger Bestandteil der Mozart-Rezeption. Dennoch fällt es bis heute schwer, eine Bearbeitung als ein Kunstwerk sui generis wahrzunehmen. Viele der unterschwelligen Vorbehalte gegenüber Bearbeitungen sind jedoch historisch unbegründet. Im Musikschrifttum des 19. Jahrhunderts wurden Bearbeitungen geradezu als Kennzeichen der Epoche und keineswegs nur als eine marginale Facette des Kulturlebens angesehen. »Man hat unser Zeitalter sprichwörtlich das arrangirende genannt«, heißt es in einem Korrespondentenbericht der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* aus dem Jahre 1826 anlässlich eines Konzerts zum 25. Todestag Mozarts in Wien.² Der Korrespondent machte kein Hehl daraus, dass ihm – wie im Beitrag von Andrea Klitzing ausgeführt wird – Reduktionen von Opern für zwei Flöten, Gitarren oder Czakans suspekt waren, wusste aber andererseits solche Bearbeitungen zu schätzen, bei denen ein »anerkanntes Meisterwerk« durch eine »kunstgeübte Hand« zu einem »Aehnlichen und dennoch verschiedener Art« werde.³

Grundsätzliche Vorbehalte sind auch insofern unangebracht, als Mozart selbst eine Reihe eigener und fremder Werke bearbeitet hat. Seine Beiträge zur Geschichte der Bearbeitung sind in der musikwissenschaftlichen Literatur spätestens seit der Studie *Mozarts Bearbeitungen eigener und fremder Werke* von Marius Flothuis aus dem Jahr 1969 systematisch erforscht.⁴ Für die musikwissenschaftliche Herangehensweise in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist bezeichnend, dass Flothuis zwar Mozart als Bearbeiter behandelt, in seiner Studie aber allen Bearbeitungen von Mozarts Werken durch andere gegenüber voreingenommen ist:

1 <https://opac.rism.info> (Stand 22.05.2023).

2 *Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat December*, in: AmZ 28, Nr. 4 (25. Januar 1826), Sp. 62–71, hier Sp. 64.

3 Ebd.

4 Marius Flothuis, *Mozarts Bearbeitungen eigener und fremder Werke*, Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 1969, 2. Auflage 1991 (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum 2).

»Die Tatsache, dass Mozart kein Konzert für Violoncell geschrieben hat, ist der Anlass gewesen, eins seiner Hornkonzerte für Violoncello zu bearbeiten. [...] Als Rechtfertigung [...] wird oft die Tatsache angeführt, dass Bach und Händel des öfteren ihre eigenen Kompositionen bearbeitet haben. Zu Unrecht: denn wenn sie solche Bearbeitungen verfertigten, so bedienten sie sich dabei der Instrumente und Stimmen, die zu *ihrer* Klangwelt gehörten. Hier gilt also ›quod licet Jovi, non licet bovi.«⁵

Flothuis verurteilt spätere Bearbeitungen pauschal, ohne für eine Ablehnung objektive Kriterien analytischer oder ästhetischer Natur zu bemühen; auf die Bearbeitungen durch Zeitgenossen des Komponisten geht er gar nicht ein.

Die Tatsache, dass viele historische Ausgaben zwar den Namen des Bearbeiters, aber (über die Angabe des Komponisten hinaus) das zugrundeliegende Stück nicht nennen, deutet darauf hin, dass Bearbeitungen damals keineswegs immer als eine rein quantitative Erweiterung des Repertoires abgetan, sondern durchaus als vollwertige Kompositionen mit eigenem ästhetischen Anspruch angesehen wurden. Es erscheint daher an der Zeit, an die Bearbeitungen Mozart'scher Werke durch andere mit genau denselben Kriterien heranzugehen, wie sie für dessen Bearbeitungen eigener und fremder Werke erfolgreich entwickelt wurden. Wenn dabei nicht mehr nur Einzelstücke, sondern möglichst große Teile des Repertoires in den Blick genommen werden, kann es gelingen, durch die angemessene Berücksichtigung der Bearbeitungspraxis ein grundlegend neues, erweitertes Verständnis für die Mozart-Rezeption im 19. Jahrhundert zu gewinnen.

Für diese Herangehensweise sehe ich bislang mit den Arbeiten von Andrea Klitzing und Peter Heckl nur zwei Vorbilder, die größere Werkbestände, wenn auch aus grundlegend unterschiedlichen Richtungen, untersuchen. Klitzing untersucht in ihrer unter dem Titel *Don Giovanni unter Druck* veröffentlichten Doktorarbeit die vielfältigen Erscheinungsformen, in denen diese Oper, eines von Mozarts zentralen Werken, in gedruckten Arrangements im deutschsprachigen Raum bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts rezipiert wurde.⁶ Neben dem akribischen Nachweis der Quellen, wobei sich die Autorin auf die Drucküberlieferung beschränkt,⁷ zeigt und interpretiert sie

5 Ebd., S. 8–9.

6 Andrea Klitzing, *Don Giovanni unter Druck. Die Verbreitung der Mozart-Oper als instrumentale Kammermusik im deutschsprachigen Raum bis 1850*, Göttingen: V&R unipress 2020 (Abhandlungen zur Musikgeschichte 29).

7 Siehe auch die zugehörige Tabelle unter: Andrea Klitzing, *W.A. Mozart. Don Giovanni. Arrangements – gedruckt im deutschsprachigen Raum bis 1850*, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-380461> (Stand 26.06.2023).

die verschiedenen Arten von Bearbeitungen, in denen ein bestimmtes Werk auf unterschiedliche Nutzerkreise zugeschnitten wurde. Heckl geht in seiner Dissertation von einer umgekehrten Fragestellung aus und untersucht all jene Bearbeitungen, deren neue Besetzung Bläserensembles (unterschiedlicher Größe) sind.⁸ Da die Zahl dieser Bearbeitungen begrenzt ist, bot sich Heckl die Möglichkeit, auf viele davon näher einzugehen und einige auch zu edieren.

Ein Beispiel der Mozart-Zeit: Der Erstdruck des Klarinettenkonzerts KV 622

»Ähnlich [...] und dennoch verschiedener Art« – der Grundgedanke, der den oben zitierten Korrespondentenbericht bestimmt, erweist sich als ein Schlüssel zur Untersuchung von Vorlage und Original. Durch einen Vergleich lässt sich nämlich der Grad an Übereinstimmung der Bearbeitung mit dem Original spezifizieren. Diese Bewertung wäre aber einseitig, wollte man nicht auch das Verschiedene und damit das der Bearbeitung Eigene untersuchen. Auf dieser deskriptiven Grundlage kann dann eine Würdigung der Bearbeitung – etwa als Reduktion, Paraphrase oder auch als Erweiterung – versucht werden.

Die Rezension eines Mozart-Arrangements aus dem frühen 19. Jahrhundert zeigt, dass der detaillierte Vergleich von Vorlage und Bearbeitung keine Themenstellung ist, die erst die moderne Musikwissenschaft erfunden hätte. Der Erstdruck von Mozarts Klarinettenkonzert KV 622 ist – nach heutigem Wissensstand – 1801 bei Breitkopf & Härtel erschienen; die Ausgabe wurde unmittelbar auch bei André in Offenbach, bei Sieber sowie bei Pleyel in Paris nachgestochen.⁹

Das Klarinettenkonzert wurde vom Verlag Breitkopf & Härtel nicht in seiner Originalgestalt publiziert; der Grund dafür war Mozarts Instrumentenwahl: Das Werk war nicht nur auf die technischen Fertigkeiten, sondern auch auf das spezielle Instrument von Anton Stadler zugeschnitten. Dieser verwendete eine von Theodor Lotz ab 1788 nur in geringen Stückzahlen

8 Peter Heckl, *W. A. Mozarts Instrumentalkompositionen in Bearbeitungen für Harmoniemusik vor 1840*, 2 Bde., Hildesheim [u.a.]: Olms 2014.

9 Gertraut Haberkamp, *Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart. Bibliographie*, 2 Bde., Tutzing: Hans Schneider 1986 (Musikbibliographische Arbeiten 10/1–2), Textband, S. 380. Siehe auch RISM M 5763 (Breitkopf & Härtel), M 5764 (André), M 5765 (Sieber), MM 5763a (Pleyel).

gebaute und nicht zuletzt wegen dessen frühen Todes im Jahr 1792 außerhalb Wiens kaum verbreitete Bassettclarinette mit einem in der Tiefe um vier Halbtöne vom notierten *e* bis zum *c* erweiterten Tonumfang.¹⁰ Obwohl Musiker, nicht nur professionelle Spieler, um diese Zeit durchaus noch gewohnt waren, Kompositionen selbständig zu adaptieren, um ›unspielbare‹ Passagen an ihr eigenes Instrument anzupassen, entschied sich der Verlag dazu, für die Drucklegung in den Notentext der Solostimme einzugreifen. Da die Zahl der professionellen Klarinettisten begrenzt war, brachte der Verlag bald danach auch eine Bearbeitung durch August Eberhard Müller als Flötenkonzert heraus, die weitergehende instrumentenspezifische Eingriffe, einschließlich einer Transposition von A-Dur nach G-Dur, mit sich brachte.¹¹ Hier wird der Bearbeiter auf dem Titelblatt genannt, denn Müller hatte sich nicht nur als Herausgeber von Klavierauszügen Mozart'scher Opern bei Breitkopf & Härtel, sondern auch als versierter Flötist und Komponist für dieses Instrument einen Namen gemacht.¹² Bei Johann Anton André erschien dann auch bald, spätestens 1802, eine Einrichtung für Viola »par un amateur«, wie auf dem Titelblatt des ersten Abzugs angegeben ist.¹³

Als Autor der Rezension des Erstdrucks des Klarinettenkonzerts, die in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* 1800 erschienen ist, gilt der hamburgische Musikdirektor Christian Friedrich Gottlieb Schwencke.¹⁴ Er merkte nicht nur an, dass Mozart das Konzert ursprünglich für ein Instrument mit größerem Umfang geschrieben hatte, sondern bezeichnete auch jene Stellen, bei denen der Verlag durch Oktavierung, vereinzelt auch durch kompositorische Eingriffe Änderungen vorgenommen hatte. Offenbar lag ihm eine heute verschollene Quelle des Werks in Originalgestalt, möglicherweise sogar das Autograph, vor.¹⁵ Die Rezension schließt mit folgendem Hinweis:

10 Zu Anton Stadler und seiner Bassettclarinette siehe Harald Streb, *Anton Stadler. Wirken und Lebensumfeld des »Mozart-Klarinettisten«. Fakten, Daten und Hypothesen zu seiner Biographie*, 2 Bde., Wien: Hollitzer [2016], und Pamela Poulin, *In the footsteps of Mozart's clarinetist: Anton Stadler (1753–1812) and his basset clarinet*, Hillsdale, NY: Pendragon Press [2019].

11 *Concert pour la flûte traversière, avec accompagnement de 2 violons, 2 hautbois, 2 cors, 2 bassons, viola et basse, par W.A. Mozart, arrangé d'un concert pour clarinette, par A.E. Müller*, Leipzig: Breitkopf & Härtel [1801] (RISM M 5769).

12 Friedrich Rochlitz, *August Eberhard Müller, grossherzogl. sächs. weimar. Kapellmeister in Weimar* [Nachruf], in: AmZ 19, Nr. 52 (24. Dezember 1817), Sp. 885–890.

13 RISM M 5770; eine spätere Auflage (RISM M 5771) verzichtet auf diesen Zusatz.

14 Vgl. Streb, wie Anm. 10, Bd. 1, S. 455.

15 Für den entsprechenden Eintrag im Nachlassverzeichnis Schwencke siehe ebd., S. 455–456.

»Da nun aber bis jetzt solche Klarinetten, die unten bis c gehen, noch immer unter die seltenen Instrumente gerechnet werden müssen, so ist man den Herausgebern für diese Versetzungen und Veränderungen für die gewöhnliche Klarinette allerdings Dank schuldig, ob das Konzert gleich nicht dadurch gewonnen hat. Vielleicht wäre es eben so gut gewesen, es ganz nach dem ursprünglichen Originale herauszugeben, und diese Versetzungen und Veränderungen allenfalls durch kleinere Noten zu bemerken.«¹⁶

Die Rezension macht von zwei bis heute gängigen Verfahren Gebrauch, um Original und Bearbeitung miteinander zu vergleichen: Sie verwendet Notenbeispiele und verbale Beschreibungen. Erstere sind objektiv, überlassen die Aufgabe des Vergleichens aber letztlich dem Leser. Letztere erlauben im Prinzip detaillierte Darlegungen, sind aber sowohl in der Erstellung als auch im Nachvollzug aufwändig, wenn sie sich nicht auf ein einziges Kriterium, wie im vorliegenden Fall die Oktavversetzungen, beschränken.

Der Komplex Mozart-Bearbeitungen im 19. Jahrhundert

Die Internationale Stiftung Mozarteum und die Universität Mozarteum wollen sich gemeinsam einem größeren Projekt zur Erforschung von Mozart-Bearbeitungen widmen. Hierbei wird eine systematische Erfassung und Auswertung der Quellen angestrebt. Das zweitägige Symposium *Mozart-Bearbeitungen im 19. Jahrhundert* vom 18. bis 19. November 2022 in Salzburg diente hierbei als inhaltliche Vorbereitung. Mit der Konferenz wurden drei Ziele verfolgt: Es galt, einen Überblick über das Repertorium und die verschiedenen Typen von Bearbeitungen zu gewinnen; Best-Practice-Modelle für Projekte und Methoden zum Umgang mit Bearbeitungen wurden diskutiert und weiterentwickelt.

Da die Zahl an Quellen im angedachten Vorhaben solche in den meisten bisherigen Projekten der Mozart-Forschung um ein Vielfaches übersteigt, besteht die Notwendigkeit, gänzlich neue Beschreibungsverfahren einzusetzen. Primäres Ziel ist es dabei, nicht mehr *eine bestimmte* Bearbeitung mit ihrer Mozart'schen Vorlage zu vergleichen, sondern eine breite Vergleichsgrundlage für Mozart-Bearbeitungen überhaupt zu schaffen, die dann im Nachgang verschiedene Auswertungen erlaubt. Das angewendete Verfahren

16 [Christian Friedrich Gottlieb Schwencke], *Recension. Concert pour Clarinette avec accompagnement de 2 Violons, 2 Flûtes, 2 Bassons, 2 Cors, Viola (Alto) e Basse par W. A. Mozart*, in: AmZ 4, Nr. 25 (17. März 1802), Sp. 408–414, hier Sp. 413.

soll möglichst objektiv, praktikabel, statistisch auswertbar und dabei arbeitsökonomisch sein.

Ein reizvolles Beispiel, an dem diese Methode vorgestellt werden soll, bilden Quintett-Bearbeitungen Mozart'scher Bläserserenaden: Die Serenaden (oder – nach dem Gattungsverständnis der Zeit – Parthien¹⁷⁾) hatten in der Originalbesetzung als ›Harmoniemusiken‹ einen vergleichsweise begrenzten Adressatenkreis, dessen Bedarf weitgehend mit Abschriften gedeckt werden konnte. Hingegen waren Bearbeitungen dieser Werke, vor allem solche für Streichquintett, sowohl in Handschriften als auch in Drucken vom späten 18. Jahrhundert bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts weit verbreitet. Mozart hat diese Tradition im Übrigen mit seiner Bearbeitung der Serenade in c-Moll KV 388 für Streichquintett, die im Köchel-Verzeichnis eine eigene Nummer – KV 406 – erhalten hat, selbst begründet.

Eine Bearbeitung von KV 375

Dem angedachten Projekt liegt ein Verständnis des Begriffs ›Bearbeitung‹ zugrunde, das in der Haydn-Forschung entwickelt worden ist:

»Unter Bearbeitungen werden im Folgenden alle Formen der Einrichtung einer präexistenten Komposition für ein anderes Medium verstanden, bei der die ursprüngliche Komposition in ihrer melodischen und harmonischen Substanz im Wesentlichen erhalten bleibt.«¹⁸

Wenn man die Entstehung von Bearbeitungen genetisch betrachtet, so bilden Quellen von Mozarts Werken für den Bearbeiter den Ausgangspunkt. In vielen Fällen wird dieser von Stimmensätzen ausgegangen sein, ohne dass jemals eine Arbeitsspartierung des Originals angefertigt worden wäre. Im Zuge des Arrangierens musste der Bearbeiter Entscheidungen treffen, was er

17 Zum Begriff »Parthia« vgl. Heinrich Christoph Koch, Art. *Suite*, in: ders., *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunswörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält*, Frankfurt am Main: August Hermann d. J. 1802, Sp. 1463: »Anjetzt giebt man den Namen Parthia (Parthia oder Partita) denjenigen Tonstücken, die für mehrere Arten von Blasinstrumenten gesetzt sind, in welchen aber, außer der Menuet, selten andere charakteristische Tanzmelodien vorkommen.« Unter dem Stichwort »Parthia, Partita« (Sp. 1137) wird auf den Art. *Suite* verwiesen.

18 Ulrich Leisinger, Art. *Bearbeitungen*, in: Armin Raab/Christine Siegert/Wolfram Steinbeck (Hg.), *Das Haydn-Lexikon*, Laaber: Laaber 2010, S. 94–98, hier S. 94.

bewahren, was er ändern, was er ignorieren und was er hinzufügen wollte. Gewöhnlich ist nur die Bearbeitung als solche in gedruckter Form oder als handschriftliche Kopie eines professionellen Schreibers erhalten geblieben; bei diesen Quellenarten ist der Bearbeitungsprozess selbst aus der Quelle nicht mehr unmittelbar ablesbar.

Es ist ein Glückssfall, wenn die Originalhandschriften des Bearbeiters erhalten geblieben sind und ein detailliertes Studium des Bearbeitungsprozesses erlauben. Dies ist bei einem umfangreichen Konvolut von Kammermusik- und Orchesterwerken in Bearbeitungen für Streichquintett in den Beständen der Internationalen Stiftung Mozarteum der Fall.¹⁹ Diese Sammlung besteht, wie seit langem bekannt ist, überwiegend aus Stammhandschriften des Musikalienhändlers Johann Traeg in Wien aus der Zeit bis 1799, also jenen hausinternen Vorlagen, auf deren Grundlage bei Bestellungen reinschriftliche Kopien angefertigt wurden. Der erste, der auf diese Quellen aufmerksam gemacht hatte, war Dexter Edge; dieser vermutete auch, dass der wichtige für Johann Traeg tätige Kopist – der in der Mozart-Forschung schon vor Edge bekannte und von diesem als VMC-1 (»Viennese Mozart Copyist 1«) bezeichnete Schreiber – Andreas Traeg, der Bruder des Firmengründers, ist.²⁰ Inzwischen hat Armin Brinzing als Leiter der Bibliotheca Mozartiana der Internationalen Stiftung Mozarteum das gesamte Konvolut für RISM erfasst und Scans davon in der *Bibliotheca Mozartiana digital*²¹ zugänglich gemacht. In seinem Beitrag im vorliegenden Band weist Brinzing auch darauf hin, dass viele Faszikel des Konvoluts Arbeitspartituren sind, aus denen unmittelbar Rückschlüsse auf den Bearbeitungsprozess abgelesen werden können. Dies gilt auch für Faszikel 17 des Konvoluts, das der Schreiber und Arrangeur mit dem Titel *Harmonie a 5^{to}* versehen hat,²² womit nicht etwa eine »Harmoniemusik für fünf Instrumente«, sondern der Bearbeitungsvorgang im Sinne einer »Harmoniemusik in Quintett-Form« benannt werden soll.²³

19 A-Sm, Rara 361/2.

20 Dexter Edge, *Mozart's Viennese copyists*, Diss., Los Angeles, CA, University of Southern California 2001; Christine Blanken, *Die Bach-Quellen in Wien und Alt-Österreich. Katalog*, 2 Bde., Hildesheim [u.a.]: Olms 2011 (Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung 10).

21 <https://digibib.mozarteum.at/> (Stand 04.08.2023).

22 A-Sm, Rara 361/2,17; <https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-moz:x2-47862> (Stand 01.11.2024); vgl. auch <https://opac.rism.info/search?id=1001063919> (Stand 01.11.2024).

23 Das Konvolut enthält KV 375 auch in Faszikel 19 als *Partia. Del Sig^e. Wolfgang. Mozart* in Oktettbesetzung (2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte). Das Manuskript weist aber keine der für Traeg typischen Nummerierungen auf und steht mit der Bearbeitung in Faszikel 17 in keinem direkten Zusammenhang.

Mozarts Parthia KV 375 steht in Es-Dur, einer für Blasinstrumente, insbesondere Klarinetten, typischen Tonart. Es-Dur ist hingegen auf Streichinstrumenten eher unbequem zu spielen. Während die Tonart auf Blasinstrumenten der Zeit ›warm‹ klingt, spielen leere Saiten in Es-Dur auf Streichinstrumenten keine Rolle, wodurch ein eher dunkler und fahler Klang entsteht. Mittels eines Kunstgriffs, der Transposition von Es-Dur nach D-Dur, hat Traeg in der Quintettfassung einen entsprechend ›natürlichen‹ Klang der Streichinstrumente wiederhergestellt. Die Versetzung um einen Halbton gehört im Übrigen zu den für einen Schreiber unbequemsten Transpositionen; als geübtem Kopisten hat dies Traeg aber keine erkennbaren Schwierigkeiten bereitet. Einer der wichtigsten Eingriffe Traegs bei seinen Bearbeitungen Mozart'scher Bläserserenaden für Streicher ist die Reduzierung der für Parthien üblichen Vielsäzigkeit auf drei, maximal vier Sätze, wie sie für Streicherkammermusik üblich war. Im Falle der fünfsätzigen Parthia entfällt eines der beiden Menuette: Traeg hat das zweite Menuett mit Trio eliminiert. Die hieraus resultierende Satzfolge mit dem Menuett an zweiter Stelle noch vor dem langsamen Satz kommt in Kammermusik aus Mozarts Wiener Zeit durchaus vor, beispielsweise in den Streichquartetten KV 387, KV 458 und KV 464 sowie im Streichquintett KV 515. Die siebensätzige Gran Partita KV 361 wurde beim Bearbeiten sogar in zwei Quintette zerlegt: Ein Quintett besteht aus den Sätzen 1–3 und 7 und weist damit eine typische Satzfolge auf; die verbliebenen Sätze werden in der Reihenfolge 5, 4 und 6 angeordnet (offenbar wollte man nicht mit einem Menuett-Satz beginnen), obwohl auf diese Weise eine unabgeschlossene Tonartenfolge – auf einen Es-Dur-Satz folgen zwei B-Dur-Sätze – entsteht.²⁴

Schritt 1: Annotation der *Neuen Mozart-Ausgabe*

Als Arbeitsmethode wird vorgeschlagen, digitale Kopien – in der Regel Scans – des gesamten verfügbaren Bestands an Bearbeitungen zu annotieren, um das Verhältnis von Original und Bearbeitung zu dokumentieren. Als Vergleichsquelle dient der Notentext der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA).²⁵ Bilder davon, die auch als PDFs heruntergeladen werden können, stehen auf Initiative der Internationalen Stiftung Mozarteum und des Packard Hu-

24 A-Sm, Rara 361/2, Faszikel 18 bzw. Faszikel 12.

25 Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg (Hg.), *Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, 10 Serien, Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1955–.

Bearbeitung: entstanden Wien, vermutlich Ende Juli 1782²⁶⁾

Allegro maestoso

The musical score consists of seven staves. The first three staves are for woodwind instruments: Oboe I (top), Oboe II (middle), and Clarinetto I in C major/B-flat minor (bottom). The next three staves are for Clarinetto II in C major/B-flat minor (top), Coro I, II in G major/E-flat minor (middle), and Bassoon I (bottom). The last two staves are for Bassoon II (top) and Bassoon I (bottom). Annotations are present in several measures. In the first measure, 'sf' is annotated in red above Oboe I, and 'sf p fp' is annotated in red below Oboe II. In the second measure, 'f' is annotated in red above Oboe II, and 'p' is annotated in red above Clarinetto I. In the third measure, 'sf' is annotated in red above Oboe II, and 'sf p fp' is annotated in red below Clarinetto I. In the fourth measure, 'f' is annotated in red above Oboe II, and 'p' is annotated in red above Clarinetto II. In the fifth measure, 'sf' is annotated in red above Oboe II, and 'sf p fp' is annotated in red below Clarinetto II. In the sixth measure, 'f' is annotated in red above Oboe II, and 'p' is annotated in red above Coro I, II. In the seventh measure, 'sf' is annotated in red above Oboe II, and 'sf p fp' is annotated in red below Coro I, II. In the eighth measure, 'f' is annotated in red above Oboe II, and 'p' is annotated in red above Bassoon I. In the ninth measure, 'sf' is annotated in red above Oboe II, and 'f p' is annotated in red below Bassoon I.

Abb. 1: KV 375, Fassung à 8, Satz 1, Notentext aus NMA VII/12/2, S. 41, mit Annotationen

manities Institute allen Interessierten bereits seit 2005 als *NMA online* zum wissenschaftlichen Gebrauch kostenfrei zur Verfügung.²⁶⁾

Der Notentext der *Neuen Mozart-Ausgabe* wird mithilfe eines intuitiv verständlichen Farbschemas kodiert, indem in einem ersten Durchgang im PDF des Notentextes der *Neuen Mozart-Ausgabe* die Lesarten der Bearbeitung festgehalten werden. Dort, wo diese mit der *Neuen Mozart-Ausgabe* übereinstimmen, können sie im PDF beispielsweise grün hinterlegt, hingegen erkennbar ähnliche, aber doch abweichende Stellen gelb markiert werden. Dieser Arbeitsschritt kann rasch in einem Ausdruck des NMA-Texts mittels Textmarkern vorgenommen werden und in einem zweiten Schritt unter Heranziehung der Kommentarfunktion direkt im PDF hinterlegt werden (siehe Abb. 1).

Letztlich sind die Ergebnisse für mehrere Bearbeitungen nur bei Anwendung gleicher Kriterien leicht miteinander vergleichbar. Im Zuge der Annotation ist es daher erforderlich, die angewendeten Prinzipien für jeden Einzelfall zu dokumentieren; der Aufwand hierfür ist überschaubar, wenn auf bestimmte Bearbeitungstypen einheitliche Kriterien angewendet wer-

26 Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg (Hg.), in Zusammenarbeit mit The Packard Humanities Institute, *NMA online – Digital Mozart Edition* (digitalisierte Ausgabe, wie Anm. 25), <https://dme.mozarteum.at/nmaonline/> (Stand 04.08.2023).

den. Die annotierten PDFs wären dann in einem *Repository* mit den Metadaten abzulegen, damit sie langfristig verlässlich aufbewahrt und anderen Interessierten innerhalb, aber auch außerhalb des Projekts zur Verfügung gestellt werden.

In vielen Fällen werden in einer Bearbeitung andere Oktavlagen als in der Vorlage verwendet. Wenn es darum geht, einen ersten Überblick zu gewinnen, dürften Oktavversetzungen von geringer Relevanz sein. Wie das eingangs angeführte Klarinettenkonzert in seiner Bearbeitung für ›normale‹ Klarinette deutlich gemacht hat, kann aber auch eine Oktavversetzung für das Verständnis von Vorlage und Bearbeitung bedeutsam sein. Gleches gilt auch für die erwähnte Bearbeitung des Klarinettenkonzerts für Flöte: Bei der Transposition von A-Dur nach G-Dur hat Müller den Solopart fast um eine Oktave nach oben transponiert. Hierdurch verschiebt sich nicht nur die Stellung des Soloparts innerhalb des Orchestersatzes; im Vergleich zu Mozarts eigenen Flötenkonzerten KV 313 und KV 314 (wobei letzteres Mozarts eigene Bearbeitung eines Oboenkonzerts ist) liegt die Tessitura des Soloinstruments viel höher, was beim Hören ohne Weiteres auffällt: Schon die erste Note des Solisten ist ein *d''*.

Denkbar wäre es daher, bei der Annotation nach Bedarf unterschiedliche Farbschattierungen zu verwenden, um Oktavversetzungen von tonhöhengetreuen Übernahmen zu unterscheiden. Auch kann es sinnvoll sein, reine Duplikierungen der Vorlage wie Colla-parte-Führungen im Unisono oder all'ottava in einer weiteren Farbe festzuhalten: Die entsprechenden Partien haben ja bereits in die Bearbeitung Eingang gefunden.

Gegenüber herkömmlichen analytischen Verfahren wird hier mit eher breiter Feder gemalt. Dies hat den Vorteil, dass selbst ein auf den ersten Blick weitreichender Eingriff in den Notentext wie eine Transposition ohne methodische Schwierigkeiten bewältigt werden kann. Erste Tests haben ergeben, dass eine Berücksichtigung aufführungspraktischer Informationen wie Artikulationsangaben in vielen Fällen nicht praktikabel ist; selbst hinsichtlich der Bogensetzung oder bei dynamischen Angaben haben die Bearbeiter (oder spätestens die Verleger) häufig Lösungen gefunden, die in systematischer Weise von Mozarts Notationsgewohnheiten abweichen. In der Quintett-Bearbeitung von KV 375 können Eigenheiten der Notation wie die Verwendung von Punkten versus Keilen oder der konsistente Gebrauch von *sf* versus *fp* beobachtet werden.

Offenkundige Fehler im Notentext bis hin zur Auslassung von im Original vorhandenen aufführungspraktischen Angaben können hierbei in der Regel gleichfalls vernachlässigt werden; hingegen dürfte die Auslassung von

ganzen Taktgruppen für das Verständnis eines Arrangements relevant sein. Zwar wäre es grundsätzlich möglich, Auslassungen in der Vorlage einzuziehen; faktisch ist dies jedoch redundant, da bereits die Markierung der übernommenen wie der adaptierten Stellen ein vollständiges Bild ergibt: Getreue Übernahmen und Adaptionen sind farbig unterlegt – somit hat offenbar alles, was nicht markiert ist, keinen Eingang in die Bearbeitung gefunden. Aus dem annotierten Scan kann also unmittelbar abgelesen werden, welche Teile des Mozart'schen Werkes im Zuge der Bearbeitung keine Berücksichtigung gefunden haben. Bei einer Reduzierung der Besetzung gegenüber der Vorlage, was in der Praxis häufig der Fall ist, kann der Bearbeiter nicht immer alle Stimmen des Originals wiedergeben. Die Auswahl der Stimmen ist somit ein wichtiger Indikator, was der Bearbeiter als die Essenz des Mozart'schen Werks angesehen hat.

Ein methodischer Einwand liegt unmittelbar auf der Hand: Wenn wir die Vorlage, die der Bearbeiter für seine Einrichtung verwendet hat, nicht kennen, woher wissen wir, dass der Vergleich mit der *Neuen Mozart-Ausgabe* für ein Verständnis des Bearbeitungsprozesses aussagekräftig ist? Tatsächlich sind der Mozart-Forschung heute Hilfsmittel zur Hand, um über den bloßen Vergleich mit dieser Ausgabe des 20. Jahrhunderts bestimmte Quellen-Gruppen zu identifizieren, die dem Bearbeiter damals zur Verfügung gestanden haben können. In der Mehrzahl der Fälle sind dies, vor allem bei Bearbeitungen im 19. Jahrhundert, gedruckte Ausgaben. In den verbleibenden Fällen kann man sich auch eines Trial-and-Error-Verfahrens bedienen, da der mit der erstmaligen Annotation verbundene Aufwand überschaubar ist und in der Regel auch nicht vollständig durchgeführt werden muss: Mozarts Parthia KV 375 liegt beispielsweise in zwei authentischen Fassungen vor, für Bläserensemble à 8 (mit 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörnern und 2 Fagotten) und für Bläserensemble à 6 (mit 2 Oboen, 2 Hörnern und 2 Fagotten). Beginnt man die Annotation von Traegs Quintett-Version mit der Oktett-Fassung, so sieht man sich mit scheinbar willkürlichen ›Entscheidungen‹ des Bearbeiters konfrontiert, welche Wendungen aus den Oboen- und Klarinettenstimmen im Arrangement berücksichtigt werden (siehe noch einmal Abb. 1). Nimmt man hingegen Mozarts Sextett-Fassung zum Ausgangspunkt, so wird rasch das Grundprinzip des Arrangements deutlich: Die Übertragung der Fassung für Bläsersextett auf die fünf Streichinstrumente erfolgte weitgehend mechanisch, indem die Stimme des zweiten Horns als die vermeintlich unwichtigste des Bläzersatzes ausgelassen wurde – außer an jenen Stellen, wo beide Hörner den Klang prägen; hier wurden dann Ad-hoc-Lösungen gesucht (siehe Abb. 2). Da die Salzburger Handschrift des

Original und Bearbeitung

Entstanden Wien, vor dem 15. Oktober 1781²⁰

Allegro maestoso

The musical score consists of six staves. The top staff is for Clarinetto I in C major, the second for Clarinetto II in C major, the third for Corno I, II in E major, the fourth for Fagotto I in B-flat major, and the fifth for Fagotto II in B-flat major. The score is in common time. Dynamic markings are present above the staves: sf, sfp, fp, f, and p. A red shaded rectangular area highlights a specific section of the Corno I, II staff, spanning from approximately measure 10 to measure 15.

Abb. 2: KV 375, Fassung à 6, Satz 1, Notentext aus NMA VII/12/2, S. 3, mit Annotationen

Arrangements – wie erwähnt – ein Arbeitsmanuskript ist, lassen sich Spuren dieser Entscheidungsfindungen anhand von Korrekturen Traegs, die während des Bearbeitungsprozesses vorgenommen wurden, gut erkennen.

Die Einarbeitung eines Arrangements in den Notentext der NMA ist nicht vom Vorhandensein einer Partitur der Bearbeitung abhängig, sondern kann auch dann vorgenommen werden, wenn das Arrangement nur als Stimmensatz überliefert ist. Außerdem macht es keinen Unterschied, ob die Bearbeitung eine Handschrift oder eine gedruckte Quelle ist.

Schritt 2: Annotation des Originals

Allerdings ist mit der Annotation der *Neuen Mozart-Ausgabe* das Verhältnis von Bearbeitung und Original nicht vollständig beschrieben: Das gleiche Verfahren sollte man in einem zweiten Durchgang auf einen Scan der Bearbeitung anwenden und auch hier die getreuen Übernahmen und erkennbaren Adaptionen nach demselben Farbschema kodieren. Dieser Schritt dient einerseits dazu, die Richtigkeit der Eintragungen in den Notentext der NMA zu prüfen. Die genauen und die adaptierten Übernahmen müssen sich in beiden annotierten Exemplaren farblich entsprechen, wenn tatsächlich jeweils dieselben Kriterien angewendet wurden. Wenn die beiden Arbeitsschritte von unterschiedlichen Personen unabhängig voneinander vorgenommen werden, ist bereits ein hohes Maß an Intersubjektivität erzielt. Das Ergebnis ist aber auch nicht redundant, denn während die im ersten Arbeitsgang in der NMA nicht markierten Stellen Auslassungen im Zuge des Arrangerens widerspiegeln, haben die im zweiten Arbeitsschritt im Scan

der Bearbeitung nicht markierten Stellen keine Entsprechung im Original, sind also Hinzufügungen des Bearbeiters.

Das farbliche Mark-up erfordert keine musikwissenschaftlichen Spezialkenntnisse, sondern kann auch von geschulten Hilfskräften zuverlässig vorgenommen werden. Im Zuge der Kontrolle der annotierten Scans von Vorlage und Bearbeitung kann es sinnvoll werden, die Takte oder Taktgruppen (nicht die einzelnen Stimmen innerhalb dieser Takte), in denen der Bearbeiter Hinzufügungen vorgenommen hat, auch im annotierten Notentext der *Neuen Mozart-Ausgabe* in einer bisher nicht verwendeten Farbe zu markieren, was die weitere Auswertung erleichtert (siehe Abb. 3).

Schritt 3: Auswertung

In zahlreichen Fällen wird es zu einem Mozart-Werk mehrere Quellen, die eine Bearbeitung überliefern, geben, ohne dass deren Abhängigkeitsverhältnis untereinander bekannt wäre. Nach den Gepflogenheiten der Zeit, insbesondere angesichts eines sich nur langsam entwickelnden Urheberrechts (wobei den Autoren lange Zeit weniger Rechte eingeräumt wurden als ihren Verlegern) steht zu erwarten, dass die meisten handschriftlichen Kopien Abschriften nach Druckausgaben sind, ohne als solche gekennzeichnet zu sein. Aber auch Druckausgaben sind nur selten voneinander völlig unabhängig; vielmehr wurden Ausgaben, gleich ob in Originalbesetzung oder in Bearbeitung, häufig ohne redaktionelle Überarbeitung nach einer Vorgängerausgabe gestochen.

Es ist anzunehmen, dass die annotierten Partituren bereits bei einfacher optischer Prüfung durch geschulte Personen so unterscheidungskräftig sind, dass nicht nur verschiedene Exemplare ein und desselben Arrangements



Abb. 3: KV 375, Bearbeitung von Traeg für Streichquintett, Satz 1, T. 194–200, A-Sm, Rara 361/2,17 (wie Anm. 22), S. 8

mühelos identifiziert, sondern auch voneinander abhängige, aber ›nachbearbeitete‹ Arrangements erkannt und ihre Beziehungen beschrieben und dokumentiert werden können.

Um die Ressourcen optimal zu nutzen, müssen Quellen von Bearbeitungen, die offenkundig derivativ sind, nicht im Detail untersucht werden. In vielen Fällen wird es genügen, nur einzelne Seiten zu annotieren und dann das gewonnene Farbschema mit einer bereits vollständig durchgearbeiteten Annotation zu vergleichen, um hierdurch zu einer recht zuverlässigen Abschätzung zu kommen, ob ein vollständiger Abgleich dieser weiteren Quelle vielversprechend ist. Mit dem aktuellen methodischen Wissen zu Mozart-Quellen in der Internationalen Stiftung Mozarteum ist es bereits im Vorfeld möglich, Quellen zu identifizieren, die für viele Bearbeitungen als stemmatisch hochrangig einzustufen sind. Diese Quellen sollten zuerst behandelt werden; stellt sich im Zuge der Arbeit heraus, dass ein erst nachträglich ins Blickfeld geratener Druck oder ein Manuskript überlieferungsgeschichtlich höherwertig ist, so kann auch dieser nachträglich vollständig bearbeitet werden.

Im Falle der nach D-Dur transponierten Bearbeitung von KV 375 wird unmittelbar deutlich, dass die Erstausgabe einer Quintettfassung in D-Dur bei Artaria als *Grand Quintetto*, »No. 7«, aus dem Jahre 1799 von Traegs handschriftlichem Arrangement abhängig ist.²⁷ Die Druckplatten von Artarias Ausgabe wurden 1804 rechtmäßig von Tranquillo Mollo übernommen.²⁸ Auch die übrigen in der Bibliotheca Mozartiana vorhandenen Quellen des 19. Jahrhunderts, eine Abschrift gemeinsam mit den originalen Streichquintetten KV 174 und KV 516,²⁹ und ein Druck bei Steup in Amsterdam,³⁰ übermitteln denselben Notentext.³¹

Die zunächst scheinbar unüberschaubare Fülle an Quellen mit Bearbeitungen Mozart'scher Werke reduziert sich damit voraussichtlich rasch auf eine begrenzte Anzahl an verschiedenen Bearbeitungen eines Werks, von denen manche im 19. Jahrhundert eine erstaunliche, Originalwerken derselben Gattung in nichts nachstehende Verbreitung hatten. Erst im Zuge eines modernen, ›historisch-kritischen‹ Bewusstseins, an dem Ludwig Ritter

27 RISM M 5910. Zur Datierung der Ausgabe mit PN 821 siehe Alexander Weinmann, *Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp.*, Wien: Krenn 1952 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages 2/2), S. 50.

28 RISM M 5912, siehe auch M 5911. Vgl. Weinmann, wie Anm. 27, S. 50.

29 A-Sm, Rara Sbd 10; vermutlich abhängig von einer Druckausgabe wie RISM M 5947 (Paris: Pleyel).

30 A-Sm, Rara 375/5 (RISM M 5914).

31 Auch eine Ausgabe bei Georges-Julien Sieber (Paris um 1805; RISM M 5916) steht in D-Dur.

von Köchel mit seinem *Chronologisch-thematischen Verzeichniss*³² von 1862 maßgeblich Anteil hat, wurden Arrangements aus der wissenschaftlichen Betrachtung verbannt. Seither zählte, wie Thomas Hochradner am Anfang seines Beitrags darlegt, – und dies bis heute – nur noch »das Original«.³³

Exkurs: KV 588, Nr. 1, in einer Bearbeitung für zwei Flöten

Ein ganz anderes ›Bild‹ liefert die Annotation und Auswertung eines Arrangements des Terzets »La mia Dorabella capace non è« aus Mozarts *Così fan tutte* für zwei Flöten durch Wilhelm Klingenbrunner (Wien 1817).³⁴ Die Adaption einer großbesetzten Nummer mit drei Singstimmen, sechs Holzblasinstrumenten (2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner) und Streichern für zwei Melodieinstrumente im Diskantbereich erfordert wesentlich radikalere Entscheidungen des Bearbeiters. Ein grundlegendes Problem liegt darin, dass Mozarts Instrumentierung, die stets aus mindestens drei Schichten – Melodie, Begleitung in Triolen, Bassstimmme mit ›Tupfern‹ – besteht, nicht ohne Weiteres auf zwei Instrumente übertragen werden kann. Klingenbrunner hat hier Bassstimmme und Triolenbegleitung frei zusammengefasst: Die originalen Töne der Bassstimmme erscheinen – oktavversetzt – gewöhnlich auf den schweren Taktzeiten; die übrigen Noten der Triolenbegleitung werden aber nicht direkt aus der Stimme Violino II übernommen, vielmehr werden die Harmonien ohne Rücksicht auf das Original selbstständig in gebrochene Akkorde aufgelöst. Auffällig ist die Verkürzung des Arrangements gegenüber der Vorlage, das nur 53 statt 61 Takte umfasst. Kürzungen dieser Art bieten sich an, wenn sich aufeinanderfolgende Taktgruppen im Original nur durch die Instrumentierung unterscheiden: Wenn die für die Bearbeitung vorgesehene Besetzung diese Änderungen nicht adäquat, d.h. mindestens als eine neue Klangfarbe, wiedergeben kann, mag es dem Bearbeiter sinnvoll erschienen sein, auf deren Wiederholung gänzlich zu verzichten.

Das Farbschema der Annotation des Arrangements lässt sich leicht dahingehend interpretieren, dass in der Stimme Flauto II nur wenige Übergänge aus

32 Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozart's*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1862.

33 Siehe den Beitrag »complettest, correctest, splendidest« ... von Thomas Hochradner im vorliegenden Band.

34 *Cossi fan tutti. Oper mit Musik / von W.A. Mozart. Eingerichtet für zwey Flöten von W. Klingenbrunner*, Wien: S.A. Steiner und Comp. [1817], <https://digital.obvsg.at/urn/urn:nbn:at:at-moz:2-71189> (Stand 04.08.2023).

Original und Bearbeitung

Flauto 1^{ma}

Allegro $\frac{2}{4}$ C \sharp

1
4
8=16
12=20
15=23
18=26

Flauto 2^{da}

Allegro $\frac{2}{4}$ C \sharp

1
4
8=16
12=20
16=24
20=28

Abb. 4: »La mia Dorabella capace non è« aus *Cosi fan tutte* KV 588, T. 1 ff., Bearbeitung für zwei Flöten von Wilhelm Klingenbrunner (wie Anm. 34), Exemplar: A-Sm, Rara 588/23

dem Original unverändert übernommen wurden, der Hauptteil der Stimme aber eine instrumentengerechte Adaption der zugrundeliegenden Harmonien, nicht aber einer bestimmten Stimme des Originals ist (siehe Abb. 4). Frappierender ist freilich, wie Klingenbrunner die Stimme Flauto I gestaltet hat. Bei der Adaption einer Vokalkomposition für Melodieinstrumente erschien es naheliegend, die Singstimme einfach einem Instrument anzuvertrauen und gegebenenfalls im Verlauf der Nummer von einer Singstimme zur anderen zu wechseln, um die jeweils führende Stimme herauszustellen. Klingenbrunner folgt hingegen weitgehend der Partie Violino I (seltener der Oboe I); er erspart sich hierdurch Ad-hoc-Entscheidungen über die Gewichtung der Stimmen. Das Arrangement stellt damit aber in erster Linie eine bloße Reduktion des Orchestersatzes und keine Adaption des vokalen Terzetts dar. Dies fällt gleich anfangs auf, denn der Satzbeginn gibt das instrumentale Ritornell wieder, spart dann aber den ersten Einsatz Ferrandos (KV 588, Nr. 1, T. 9–16) vollständig aus und gibt von Don Alfonso erstem Einsatz die Singstimme gar nicht wieder. Angesichts dieser mechanischen Simplifikation wird verständlich, warum, wie eingangs angesprochen, Bearbeitungen für derart kleine Besetzungen deutlichen Vorbehalten durch die Fachpresse ausgesetzt waren und geradezu als Zeichen eines »kulturellen Verfalls« gewertet wurden.³⁵ Die Vielzahl an Bearbeitungen dieser Art, die über große Zeiträume hinweg bis heute erschienen sind, zeigt aber, dass sie Bedürfnissen bestimmter Gruppen von Liebhabern für die häusliche Musikpflege entgegenkommen.

Schritt 4: Dauerhafte Verwahrung und Bereitstellung

Die beiden annotierten Scans einer Bearbeitung bilden zusammen mit den Quellenbeschreibungen, den hinterlegten Annotationsprinzipien und den zugehörigen Metadaten einen Datensatz, der seitens der Internationalen Stiftung Mozarteum dauerhaft aufbewahrt und auch anderen Interessierten – nicht nur zur Überprüfung, sondern auch für deren eigene Verwen-

35 Siehe das Unterkapitel *Don Juan für zwei Flöten – Topos des kulturellen Verfalls* bei Klitzing, wie Anm. 6, S. 157–160.

dung – zur Verfügung gestellt werden kann. Unter ungünstigen Umständen kann es hier zu Einschränkungen kommen, wenn die besitzenden Bibliotheken die von ihnen hergestellten Scans nicht als gemeinfrei ansehen und deren weitere Verbreitung auch in annotierter Form nicht gestatten. Wenn es sich nicht um Unikate handelt, können fehlende Genehmigungen durch die Wahl eines anderen Exemplars mit dem gleichen Notentext umgangen werden.

Die annotierten Scans stellen übrigens nicht nur ein farblich ansprechendes graphisches Objekt dar, das einen ersten Überblick über das Bearbeitungsverfahren gewährt, sondern können leicht – durch mechanisches Auszählen der Takte einer Farbe in Relation zum Gesamtumfang des jeweiligen Werks – statistisch ausgewertet werden. Gibt es mehrere Bearbeitungen eines Werks – sei es für die gleiche, sei es für unterschiedliche Besetzungen –, so kann es interessant sein, zu erfassen, welcher Prozentsatz des Originals unverändert und welcher in modifizierter Form in die Bearbeitung eingegangen ist. Dabei ist es möglich, die statistische Auswertung zu gewichten. Ein Beispiel wäre die instrumenten- oder systemweise Erfassung: Wenig überraschend dürften Bassstimmen in der Regel, außer in der Oktavlage, nur wenig modifiziert worden sein; eine Ausnahme bilden Arrangements für oder mit Klavier, wo, insbesondere bei Tonwiederholungen, Änderungen für eine instrumentengerechte Wiedergabe angebracht sein können.

Denkbar wäre auch, Instrumentalstimmen, die bei der Reduktion eines vielstimmigen Werks für eine kleinere Besetzung vollständig entfallen sind, zwar zu vermerken, aber statistisch nicht auszuwerten. Gerade bei Arrangements von Opern kommt es – wie am Beispiel von KV 588, Nr. 1, gesehen – häufig vor, dass Nummern nicht vollständig wiedergegeben, sondern Taktgruppen ausgelassen werden. In der statistischen Auswertung lässt sich dann leicht zeigen, welche Bearbeitungen – zumindest hinsichtlich der Taktzahl – näher am Original stehen als andere. Durch geeignete Wahl und Gewichtung der Parameter können aus den Daten auch statistisch relevante Informationen über eine dem neuen Instrumentarium angepasste Idiomatik und (gegebenenfalls) über die kompositorische Originalität des Arrangeurs gewonnen werden. Die ästhetische Bewertung dieser Eingriffe ist ein separater Schritt, der anderer als rein statistischer Kriterien bedarf.

Eine reizvolle Frage ist, ob es Möglichkeiten einer computerbasierten Auswertung der Annotationen gibt. Die Aufgabe ist verhältnismäßig einfach, denn die entsprechende Software müsste zunächst die Taktgrenzen erfassen und dann unter Berücksichtigung der jeweiligen Systeme die farblich codierten Takte ›zählen‹. Erfahrungen in anderen Projekten, etwa mit-

tels Edirom³⁶, zeigen, dass die automatische Erfassung von Takten inzwischen vergleichsweise zuverlässig erfolgt; ob die verbleibenden Unschärfen bei der statistischen Auswertung toleriert werden können oder ob sie händisch kontrolliert und gegebenenfalls nachgebessert werden müssen (wobei die durchgängige Taktzählung der *Neuen Mozart-Ausgabe* die Arbeit erleichtert), muss gesondert untersucht werden.

Perspektiven

Das Projekt eröffnet neue Perspektiven: Dieselbe Methode kann nämlich auf Mozarts Bearbeitungen seiner eigenen Werke angewendet werden; dies ermöglicht einen qualifizierten Vergleich zwischen Mozarts Herangehensweise, den Methoden seiner Zeitgenossen und denen späterer Bearbeiter. Damit wird es vielleicht möglich sein, Mozarts Autorschaft an Arrangements, die bald nach seinem Tod, aber ohne Nennung des Bearbeiters erschienen sind – Beispiele sind die Klavierbearbeitungen des Rondos aus dem Duo für Violine und Viola KV 423, 3. Satz, oder des Andante in F-Dur für eine Flötenuhr KV 616 –, plausibler als bisher zu postulieren oder in Abrede zu stellen.

Unter den verschiedenen Typen von Bearbeitungen sollen im Verlauf des auf mehrere Jahre angelegten Projekts repräsentative Beispiele näher betrachtet werden. Diese Werke werden mit minimalen Eingriffen ediert und sowohl in Partitur als auch in Einzelstimmen auf der Website der Stiftung Mozarteum zur Verfügung gestellt; die Ausgabe wird auch kurze Kritische Berichte enthalten. Die Online-Präsentation orientiert sich an den Editionsprinzipien des Forschungsprojekts *Opera in the Realm of Mozart*, für das im Rahmen der Digitalen Mozart-Edition der Stiftung Mozarteum bereits Musterfälle ediert, aber noch nicht veröffentlicht wurden.

In Abwandlung des eingangs Zitierten könnte man unser Zeitalter als das ›digitalisierende‹ bezeichnen. Daher ist eine Erfassung der Musik von Original und Bearbeitung in einem *Digital-born*-Format wünschenswert. Zu-

36 Als ausgewählte Beispiele etwa die *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe* (<https://webergesamtausgabe.de>), *Freischütz Digital* (<https://freischuetz-digital.de>), *Beethoven's Werkstatt* (<https://beethovenswerkstatt.de>) oder die *Bernd Alois Zimmermann-Gesamtausgabe* (<https://zimmermann-gesamtausgabe.de>); weitere Edirom-Projekte unter <https://www.edirom.de/projects.html>.

recht wird bei anderen aktuellen Projekten wie *Beethoven in the House*³⁷ die Bedeutung digitaler Wiedergaben der Notentexte betont. Die Internationale Stiftung Mozarteum hat mit der *Digitalen Interaktiven Mozart-Edition* (DIME), einem auf MEI³⁸ basierenden Prototyp für Musikeditionen in den Digital Humanities, umfangreiche Erfahrungen gesammelt. Trotz fortschreitender Automatisierung und des unschätzbar Vorteils, dass der Notentext der *Neuen Mozart-Ausgabe* bereits in zuverlässiger Gestalt in digitalen Formaten, die nicht bildbasiert sind, vorliegt, bleibt der Codierungsaufwand beträchtlich.

Es hängt somit von der Fragestellung ab, welche Methode – rasches Markup oder detailgetreue Edition – erfolgsversprechend ist. Die Zukunft der Musikedition ist zweifellos digital. Die Frage, welche Bearbeitungen des Edierens wert sind, kann ein bloßes Datenformat wie MEI aber nicht beantworten. Das Ergebnis lässt sich erst nach der Eingabe prüfen, wobei eine Edition nicht fehlerintolerant ist: Auch bloße Schreib- oder Übertragungsfehler werden hier unmittelbar als störend empfunden. Die ständige Auseinandersetzung mit den Details lenkt leicht vom Blick auf das Ganze ab. Der mit MEI und anderen Codierungsformen verbundene Aufwand lässt ernsthafte Zweifel auftreten, dass die große Zahl der hier diskutierten Arrangements innerhalb einer realistischen Projektdauer mit vertretbarem Aufwand an Zeit- und Personalressourcen umgesetzt werden könnte.

Das hier verfolgte Projekt hat aber einen gänzlich anderen Ansatz und braucht den Mut zu einer in der Musikwissenschaft eher verpönten, auf das große Ganze gerichteten Herangehensweise. In anderen Disziplinen würde sich die Frage nicht stellen, ob es nur einen einzigen Weg zum Ziel gibt; bei der Ausgrabung einer bestens präservierten Stadt in einem unzugänglichen Dschungel käme niemand auf die Idee, an reizvoll erscheinenden Stellen Punktgrabungen vorzunehmen, bevor man sich erst einen Überblick über die gesamte Grabungsstätte nach dem State of the Art verschafft und auf dieser Basis das Einleiten von Sondierungsgrabungen beschlossen hat.³⁹ Papier und Bleistift, in diesem Fall sogar zwei oder drei alterungsbeständige Textmarker, haben in der Musikwissenschaft noch lange nicht ausgedient, wenn sich mit ihrer Hilfe überraschend leicht dauerhaft relevante Daten erheben lassen.

³⁷ *Beethoven in the House. Digital Studies of Domestic Music Arrangements*, <https://domestic-beethoven.eu/> (Stand 04.08.2023).

³⁸ *Music Encoding Initiative (MEI)*, <https://music-encoding.org/about/> (Stand 04.08.2023).

³⁹ Vgl. Art. *Ausgrabung*, in: *Wikipedia*: <https://de.wikipedia.org/wiki/Ausgrabung> (Version vom 30.06.2023; Stand 14.07.2023).

