

GMTH Proceedings 2012

herausgegeben von

Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

Musiktheorie und Komposition

XII. Jahreskongress der

Gesellschaft für Musiktheorie Essen 2012

herausgegeben von

Markus Roth und Matthias Schlothfeldt

Erschienen als Band 15 in der Schriftenreihe

Folkwang Studien

herausgegeben von

Andreas Jacob und Stefan Orgass

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2015

(ISBN 978-3-487-15231-8)

(ISSN 2701-9500)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Alexander Ferdinand Grychtolik

Bearbeitung – Ergänzung – Rekonstruktion. Zur musiktheoretischen Bestimmung musikpraktischer Methoden

Bei einer Vielzahl unvollständig überlieferter Kompositionen besteht der Wunsch, sich von diesen ein klangliches Bild zu verschaffen. Je nach Art und Umfang des Verlustes und der Quellenlage besteht dann die Aufgabe, das überlieferte Notenfragment zu bearbeiten, es in eine für die Konzertpraxis zweckmäßige Form zu überführen bzw. zu komplementieren: Auf diese Weise kann es in Ausschnitten bzw. als geschlossenes Ganzes vom Hörer in mehr oder weniger verbindlicher Weise nachvollzogen werden. Bei der Lösung dieser Aufgabenstellungen kommen zwei methodologische Sonderformen der kompositorischen Bearbeitung zum Einsatz: die »Ergänzung« und die »Rekonstruktion«.

Obwohl bereits durch die Denkmaltheorie eindeutig definiert und voneinander abgegrenzt,¹ werden diese beiden Methoden oftmals miteinander verwechselt, was Diskussionen über ihren Sinn und Zweck deutlich erschwert. Motive für derartige Unterfangen und Gründe für die Kritik an denselben sind vielfältig. Die Popularität von Werkvervollständigungen dokumentiert einerseits das gewachsene musikhistorische Bewusstsein, das Interesse auch an der Werk- und Rezeptionsgeschichte (z. B. als Freilegung älterer, nicht mehr auf direktem Wege überlieferter Werkfassungen), gepaart mit dem Wunsch nach Erschließung neuen Repertoires sowie dem Mut zum musikalischen Experiment, fragmentarisch überlieferte Musikwerke auch klanglich erlebbar und damit bekannter zu machen.² Darüber hinaus können Werkrekonstruktionen durch eigenschöpferische Ambitionen ihrer Urheber initi-

1 Vgl. dazu Hermann Wirth, »Denkmalpflegerische Grundbegriffe«, in: *Praxisratgeber zur Denkmalpflege*, hrsg. von der Deutschen Burgenvereinigung e.V. (DBV), Marksburg 2003, 5.

2 Ein besonderes Anliegen dieser Methoden ist damit letztendlich die klangliche Präsentation und damit die Vermittlung bzw. Popularisierung von Musik, welche wegen ihrer Fragmentarität nicht Eingang in das Konzertrepertoire und lediglich innerhalb fachwissenschaftlicher Diskussionen Beachtung fände.

iert werden (z. B. als Wiederbelebung und praktische Anwendung historischer Kompositionstechniken). Nicht selten werden in Fällen prominenter Urheberschaft die eingeschlagenen Wege kompositorischer Ergänzungs- und Rekonstruktionsversuche höchst emotional diskutiert.

Ergänzungen und Rekonstruktionen erscheinen zumeist dann im Zwielficht, wenn die am Musikfragment vollbrachte »denkmalpflegerische« Tat lediglich den »Event«-Charakter musikalischer Darbietungen sichern soll. Bei Ergänzungs- und Rekonstruktionsversuchen ist zudem oft ein erhebliches handwerkliches Defizit zu beobachten, nicht zuletzt aufgrund der mangelnden Kenntnis historischer Zusammenhänge und traditioneller Kompositionstechniken. Die populistische Variante dieses Phänomens, die von der Musikforschung mitunter als »Rekonstruktionsbesessenheit«³ bezeichnet wird, mag zudem das Bedürfnis nach »verlebendigter Vergangenheit« widerspiegeln, wenn »im Geiste« eines anderen Komponisten ergänzt bzw. neu geschrieben wird – nicht selten subsumiert unter dem Etikett »Rekonstruktion«, um wissenschaftliche Seriosität zu suggerieren.

Erschwert wird die Diskussion um Ziele, Sinn und Grenzen von Werkrekonstruktionen durch den Umstand, dass der Rekonstruktionsbegriff selbst allzu oft unpräzise Verwendung findet. Das zeigt sich etwa dann, wenn die »Rekonstruktion« zu einem universalen Methodenkomplex verklärt und zu allen denkbaren Formen der Werkvervollständigung herangezogen wird. Ein Problem in dieser Diskussion zeigt sich aber auch dann, wenn die »Rekonstruktion« pauschalisierend abgelehnt wird, weil sie als heuristisches Verfahren verkannt und somit als potenzieller Beitrag zur Hypothesenbildung übersehen wird: Dabei geht es weniger um »künstlerisches Forschen« im Verständnis subjektivistischer Beschreibung, sondern hinsichtlich objektivierbarer Erkenntnisse und Hypothesen, die auf praktisch-experimentellem Wege erarbeitet wurden.

Als »Rekonstruktion« sind Maßnahmen zu bezeichnen, die einen einst vorhanden gewesenen und als kulturell bedeutsam angesehenen

3 Z. B. nachzulesen in: *Bach-Werke-Verzeichnis, Kleine Ausgabe 1998* (BWV 2a), hrsg. von Alfred Dürr und Yoshitake Kobayashi, Wiesbaden u. a. 1998, 458.

gestalterischen Zustand eines musikalischen Werkes wiederherstellen wollen, der aufgrund der unvollständigen Quellenlage hypothetisch ist.⁴ Damit steht die Rekonstruktion in einem grundlegenden Konflikt zu den traditionellen Interessen der Philologie, die mittels Quellenforschung und Textkritik ja gerade auf den gesicherten Nachweis von ursprünglichen Autorenintentionen abzielt.

In der Rekonstruktion eines verlorenen, aber gleichzeitig als kulturell bedeutsam (»denkmalwert«) anerkannten Werkzustandes verwirklichen sich zunächst die künstlerischen bzw. ästhetischen Werte des verlorenen Musikwerkes, also dessen wesensbestimmenden Werte. Der dokumentarisch-wissenskundliche Erkenntniswert hingegen kann sich nicht vollständig verwirklichen. Das Bedürfnis nach rational-dokumentarischer Erkenntnis wurde ja im Moment der Kenntnisnahme der Fragmentenhaftigkeit bereits befriedigt. Aus quellenkundlicher Sicht – im Sinne des Dokumentarwertes – wären Rekonstruktionen also »nullwertig«, weil sie keine wissenschaftliche Neuerkenntnis bezogen auf den einstigen Werkzustand liefern. Sie gewinnen erst einen Dokumentarwert, wenn sie selbst wiederum zur »Quelle« geworden sind, z. B. als Betrachtungsgegenstand der Rezeptionsforschung. Die Rekonstruktion ist also eine Methode, die einen neuen Träger des künstlerischen bzw. ästhetischen Wertes eines Werkes erschaffen möchte. Sie ist eine Huldigung an das musikalische Objekt als ein Objekt der Kunst und appelliert an seinen trotz Teilverlust immer noch gültigen Kunstwert bzw. ästhetischen Wert. Dieser Zusammenhang verdeutlicht, dass die Rekonstruktion zwar in ontologischer, nicht jedoch in axiologischer Hinsicht ein Surrogat ist.⁵

Die unvollständige Einlösung des Dokumentarwertes lässt jedoch nicht die Schlussfolgerung zu, dass Rekonstruktionen keiner philologischen Absicherung bedürfen. Um ein fragmentarisch überliefertes Werk als »rekonstruierbar« einzustufen, müssen zumindest Ersatzquellen herangezogen werden können: Es stellt sich dabei die sicher-

4 Siehe Anmerkung 1.

5 Zu den hier nicht weiter ausführbaren axiologischen Grundlagen der Rekonstruktion und Ergänzung sei verwiesen auf Alexander Ferdinand Grychtolik, *Musikalische Werte und »Denkmalskultus«*. Eine Axiologie der Musik, Weimar 2012, siehe insbesondere das Kapitel *Werkrekonstruktionen*, 192–202.

lich kaum befriedigend zu beantwortende Frage, wie stark der hypothetische Charakter einer Rekonstruktion ausgeprägt sein darf, denn der Rekonstruktionsbegriff betont zwar die hypothetische Qualität eines Werktextes, legt sich aber hinsichtlich des quantitativen Umfangs dieser hypothetischen Qualität nicht fest. Dies bleibt letztendlich der Einschätzung von individuellen Befundsituationen und der persönlichen Gewichtung musikbezogener Werte (rationaler und emotionaler bzw. künstlerisch-ästhetischer Wert) überlassen. Vor dem Hintergrund dieser Zusammenhänge muss das Bestreben einer Rekonstruktionsmaßnahme sein, alle zum jeweiligen Zeitpunkt bekannten und zur Verfügung stehenden Textquellen heranzuziehen, um den hypothetischen Charakter so gering wie möglich zu halten. Die Rekonstruktion wird auf diesem Wege zu dem, was sie eigentlich sein soll: der größtmögliche Annäherungsversuch an eine ehemals vorhandene Werkgestalt. Deshalb ist es denkbar, dass Rekonstruktionen der Revision bedürfen (etwa infolge des Auftauchens unbekannter Quellen) bzw. dass sie ihren Wert als ontologisches Surrogat abrupt verlieren (z. B. im Moment der Wiederentdeckung des verloren geglaubten Originals). Eine Ausnahme von letzterem Fall liegt vor, wenn der Rekonstruktion in ihrer eigenen Rezeptionsgeschichte selbst ein kultureller Wert zuerkannt wurde, z. B. als wissenschaftlich-künstlerische Leistung.

Sowohl in axiologischer als auch in methodologischer Hinsicht ist die Abgrenzung des Rekonstruktionsbegriffes von anderen Methoden der Werkvervollständigung wichtig, aber in der Praxis nicht immer einfach vorzunehmen, so dass man vielmehr von Tendenzen und Übergängen sprechen muss. Eine grundsätzliche Ursache hierfür liegt in der Nichtquantifizierbarkeit des Dokumentarwertes und somit im bereits angedeuteten Problem, bis zu welchem hypothetischen Grade die Anwendung der Rekonstruktion vertretbar ist, oder nicht. Im Kern geht es also um die Frage, wie unmittelbar sich das Bedürfnis nach philologischer Absicherung im Rekonstruktionsprozess wiederfindet bzw. in welchem Maße sich der wissenschaftliche Wert (Quellenwert) verwirklichen kann. Denn nur in Fällen vollständig gesicherter Überlieferung eines musikalischen Textes (vollständig im Sinne der verschriftlicht erkennbaren Intention des Autors zu einem bestimmten Zeitpunkt) könnte von der »Wiederherstellung« (Restaurierung) eines

Werktextes gesprochen werden (z. B. bei der Wiedergewinnung einer verlorenen Partitur aus getrennt voneinander überlieferten Einzelstimmen). Sobald diese philologische Absicherung nicht mehr vollständig gegeben ist, beginnt das spekulative Feld der Rekonstruktion. Das bedeutet in der Konsequenz jedoch im Extremfall, dass selbst die editorische Darstellung von Werken, die im Autograph als unmittelbar überliefert gelten, rekonstruktive Züge aufweisen kann, wenn das Autograph musikalisch zentrale Angaben über Instrumentierung, Artikulation u. a. nicht enthält, weil das Stimmenmaterial der Aufführung nicht mehr erhalten ist und keine zeittypischen Analogien vorliegen. Die Schwierigkeit, den Rekonstruktionsbegriff abzugrenzen, hängt also auch mit dem Problem des musikalischen Werkbegriffes selbst zusammen.

Auf der anderen Seite ist ebenso wenig eindeutig festzulegen, in welchen Fällen die Rekonstruktion als Methode der Werkvervollständigung nicht mehr herangezogen werden darf, weil das Ergebnis als zu spekulativ erscheinen würde: Es existiert ein gleichsam fließender Übergang von der in Teilen immer als hypothetisch zu bezeichnenden Rekonstruktion hin zum »freien« Historismus. Die Festlegung einer pauschalen, quantitativen Obergrenze für den hypothetischen Grad von Rekonstruktionen (etwa hinsichtlich maximal zulässigen, gleichsam »spekulativen« Notenmaterials) führt nur zu Pedanterie. Vielmehr ist die Frage nach einer möglichen »Rekonstruierbarkeit« angesichts der besagten Nicht-Quantifizierbarkeit des Dokumentarwertes nur im Gesamtkontext der Rekonstruktionsaufgabe zu beantworten, also zusammen mit der Frage nach Kompositionstechniken, nach Form und Ausmaß dokumentarischer Lücken sowie nach heranziehbarem Vergleichsmaterial. Dabei gilt, dass sich mit zunehmender Formalisierbarkeit des Kompositionsstils (und damit mit einer zunehmend objektivierbaren Kompositionstechnik) der hypothetische Grad der Werkrekonstruktion verringert, weil der Raum potenzieller kompositorischer Lösungen – aus der Gesamtsicht betrachtet – etwas besser eingrenzbar wird. Das bedeutet auch, dass die Ergänzung »rekonstruktive« Züge gewinnen kann, wenn sie nicht nur das Ziel hat, die überlieferungsbedingte Lücke im Fragment frei-historisierend zu schließen, sondern sich freiwillig auf kompositorische Gestaltungsparameter

einengt, die mit großer Sicherheit auf die verschollenen Teile des Fragments zutrafen (z. B. Besetzung, Takt- und Tonart).

Der Rekonstruktionsbegriff kann nach spezifischen Gesichtspunkten spezifiziert werden. Er ist u. a. zu differenzieren hinsichtlich der zugrunde liegenden Textsubstanz und hinsichtlich des konkreten Rekonstruktionsgegenstandes.⁶ So ist bezogen auf die Textsubstanz zwischen dem reduktiven, additiven und synoptischen Rekonstruktionsverfahren zu unterscheiden. Bei der *reduktiven Rekonstruktion* wird eine ehemalige Werkgestalt annäherungsweise zurückgewonnen, indem aus einem überlieferten Notentext Teile entnommen werden (z. B. die Tilgung von Hinzufügungen aus späteren Phasen der Werkgeschichte). Im Gegensatz dazu steht die *additive Rekonstruktion*, bei der überlieferungsgeschichtlich bedingte Lücken im Notentext durch neu geschaffenes Material geschlossen werden (z. B. die Hinzufügung einer verlorenen Einzelstimme): Dabei grenzen die Kenntnis des Zeit- und Personalstils sowie möglicherweise der Verlauf der übrigen, erhaltenen Stimmen und andere bekannte Gestaltungsparameter den kompositorischen »Lösungsraum« in dem Maße ein, dass von einer »Annäherung« im rekonstruktiven Sinne gesprochen werden darf.

Bei der *synoptischen Rekonstruktion* hingegen wird in den erhaltenen Notentext substanziell weder neu hinzufügend noch reduzierend eingegriffen. Vielmehr wird der vormalige gestalterische Zustand eines Werkes durch Zusammenfassung bzw. Neukombination von unterschiedlich aussagekräftigen und oftmals auf getrenntem Wege überlieferten Textquellen (z. B. die Rekonstruktion einer Partitur aus dem überlieferten Particell und erhaltenen Angaben zur Besetzung) zurückgewonnen.

Streng zu trennen ist die additive Rekonstruktion von der *Ergänzung*, die im Gegensatz zur Rekonstruktion keinen vormaligen Zustand wiederherstellen, sondern lediglich den fragmentarischen Charakter beseitigen möchte. Sie hat im Gegensatz zur Rekonstruktion nicht das Ziel, sich der einstigen Gestalt der Komposition – auf teilweise hypothetischer Basis – so weit wie möglich anzunähern, sondern sie erkennt von vornherein den unwiederbringlichen Teilver-

6 Ebd., 197f.

Bearbeitung – Ergänzung – Rekonstruktion

lust des Werkes an. Solche »freien« Ergänzungen sind in diesem Verständnis nicht als Fiktion zu verurteilen, sondern stellen eigenständige künstlerische Leistungen des ergänzenden Autors dar, sofern sie nicht als »Rekonstruktion« deklariert werden und damit einen Schein von »Authentizität« im Sinne der ursprünglichen Intention vortäuschen wollen.

Zu differenzieren ist die Ergänzung danach, wie die hinzugefügten Teile sich zum erhalten gebliebenen Fragment in gestalterischer Hinsicht verhalten. Zu unterscheiden ist zwischen der stilistisch kontrastierenden Ergänzung (z. B. die Komplettierung in einer vom Werkfragment abweichenden Tonsprache) und der stilistisch angleichenden Ergänzung (z. B. Komplettierung als historisierende Neuschöpfung).

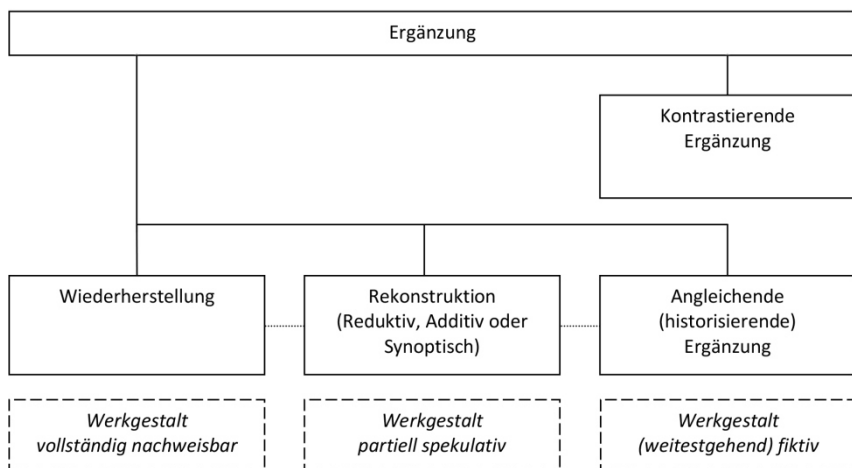


Abbildung 1: Methodologische Systematik.

Hinsichtlich des konkreten Rekonstruktionsgegenstandes ist die direkte Werkrekonstruktion von einer indirekten Rekonstruktion zu unterscheiden. Im Gegensatz zur *direkten Rekonstruktion*, die auf die annäherungsweise Wiederherstellung eines konkreten, einstmals vorhanden gewesenen Werkzustandes abzielt, ist die *indirekte Rekonstruktion* im eigentlichen Sinne eine Verfahrensrekonstruktion, also eine Rekonstruktion des ursprünglichen Kompositionsvorganges. Die Verfahrens-

rekonstruktion zielt also auf das Nachvollziehen eines einstigen Entstehungsprozesses ab (wenngleich denkbar wäre, dass sich das kompositorische Ergebnis damit auch an die verlorene Werkgestalt annähert). Dieser Versuch eines Nachvollzuges bedarf jedoch intersubjektiv überprüfbarer Anhaltspunkte (Rückgriff auf kompositionstechnisches Vergleichsmaterial, historische Kompositionsschulen o. Ä.) und kann gleichsam auf dem Wege des wissenschaftlichen Experimentes Erkenntnisse über die einstige Gestalt der verschollenen Komposition liefern. Die Verfahrensrekonstruktion wird unter diesen Voraussetzungen zu einem heuristischen Verfahren. Das kompositorische Ergebnis selbst jedoch ist wohl eher als Historismus zu bezeichnen, wenn die kompositorischen Lösungen einen zu großen potenziellen Ergebnisraum zulassen.

Neben den genannten Arten der Werkrekonstruktion sind – wie angedeutet – auch Mischformen zwischen diesen denkbar. Die Musikpraxis zeigt dieses Ineinandergreifen verschiedener Formen der Ergänzung und Rekonstruktion und ist damit nicht selten Austragungsort eines denkmalpflegerischen »Methodenstreits«.

© 2015 Alexander Ferdinand Grychtolik (alexander.grychtolik@gmx.de)

Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar

Grychtolik, Alexander Ferdinand (2015), »Bearbeitung – Ergänzung – Rekonstruktion. Zur musiktheoretischen Bestimmung musikpraktischer Methoden« [Editing – Complementation – Reconstruction: On the Music-Theoretical Determination of Music-Practical Methods], in: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH Proceedings 2012), hg. von Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Hildesheim: Olms, 287–294. <https://doi.org/10.31751/p.154>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Axiologie; axiology; complementation; composition; Denkmaltheorie; Ergänzung; Komposition; reconstruction; Rekonstruktion; theory of cultural heritage

eingereicht / submitted: 10/09/2015

angenommen / accepted: 10/09/2015

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2015

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2015