

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1995)

Heft: 44

Buchbesprechung: Livres = Bücher

Autor: Sparrer, Walter-Wolfgang / Schacher, Thomas / Meyer, Thomas

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

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

sich selbst, sie braucht das Wort, um konkret zu werden», meinte er einmal in einem Interview.)

Noch während der Tournee wurden Teile umdiskutiert und umgearbeitet. Was herauskam, war ein kompliziertes Gefüge unterschiedlichster Stücke, die wiederum alle zu grösseren auswachsenden Formen tendierten, mit frechen Wechseln, rhythmischen Überlagerungen, mit Abstürzen und gewagten Konstruktionen. Mit allen möglichen Kombinationen des Zusammenspiels, vom Solo über Duos und Trios, miteinander und gegeneinander agierende Untergruppen bis zu Tuttiaktionen.

Das Frappierendste an all diesen Projekten mit grösseren Besetzungen war eine für Urs Blöchliger bezeichnende Umkehrung der Werte. Er löste das alte Problem der Dialektik von Komposition und Improvisation neu, indem er beim Komponieren gleichsam den indi-



Urs Blöchliger © A. Zurbuchen

viduellen Aspekt jedes einzelnen Musikers ins Zentrum rückte – «eine Stimme, die nur dem Gesamtklang dient, aber für sich selber, also für denjenigen, der sie spielt, keinen Sinn ergibt, ist unbrauchbar» –, während er den Improvisationen im hohen Mass eine kollektive Bedeutung gab – «beim Solieren interessiert mich nicht, was einer im Kopf hat und spielen will, sondern nur das, was sich im Moment des Improvisierens zwischen den Musikern abspielt und entwickelt.» Und: «Man darf nie einen kompositorischen Ehrgeiz entwickeln und ambitiös schreiben», meinte er in einem Interview, «eine schlechte Komposition kann für das Endergebnis besser sein, wenn sie die Spieler auf Ideen bringt.» Natürlich schrieb er selber immer komplexere, immer anspruchsvollere, ambitioniertere Kompositionen; er schimpfte über «Geschwüre», wie er grosse ausgeschriebene Arrangementpassagen nannte, und schrieb selber immer wieder welche.

Musik für den Alltag

In den letzten zehn Jahren, gerade als der Erfolg so richtig einzusetzen schien, erfolgte dann nach persönlich unbefriedigenden Auftritten auf der internationalen Szene mit Musikern wie George Gruntz und Carla Bley eine deutliche Neuorientierung. Für das wilde, unstete Leben als herumtorender Heimatloser hatte Urs Blöchliger eine zu grosse Verletzlichkeit, eine zu grosse Sehnsucht nach Harmonie, Familie und traurem Heim, die sich dennoch nie erfüllte. Seine Auftritte als Jazzmusiker mit eigenen Gruppen, mit *Cadavre exquis*, *Kutteldaddeldu* (zusammen mit Olivier Magnenat und Jacques Demierre), mit Christoph Baumann (*Blochbaum*), mit Martin Schlumpfs *Bermuda Viereck*, Olé Thilos *The Losers* wurden sporadischer; dafür begann er jenseits der reinen Jazzmusik zu komponieren, das Musical *Little Nemo im Schlummerland* mit Hansjörg Schneider für das Stadttheater Bern, eine Ballettmusik für das Theater St. Gallen, Theatermusiken unter anderem fürs Zürcher Neumarkttheater.

Besonders wichtig aber war ihm, der, wie er in einem Abschiedsbrief schrieb, nie richtig erwachsen werden wollte, die Arbeit mit den *Schlieremer Chind* und ihrem Leiter Martin von Aesch; die beiden versuchten – mit durchschlagendem Erfolg bei den Kindern –, von der naiven Kindertümelei der gängigen Kinderlieder wegzukommen, den Kindern Musik anzubieten, die kindergerecht, witzig und übermütig, aber zugleich anspruchsvoll, interessant und intelligent ist. Mit den Musikgeschichten und Musicals *S'Gspänscht under em Bett*, *De vierti König* und *Tra tra trallalla* haben die beiden in diesem Genre neue Masstäbe gesetzt.

Intimität und Dringlichkeit

Immer ging es Urs Blöchliger bei diesen verschiedensten Projekten darum, einen ganz eigenen und eigenwilligen Ausdruck zu finden jenseits der gängigen Konventionen, jenseits des Glatten, Stromlinienförmigen, des Abgenutzten und historisch Überkommenen, aber auch des Künstlichen, des Abgehobenen: Früh schon beklagte er sich darüber, dass der Jazz eine elitäre Musik geworden sei, eine Kunst über dem Alltag und den gesellschaftlichen Realitäten. Seine Musik war ein Vergeltungsschlag gegen das herrschende Geplätscher, aber er wusste auch, dass der moderne Musikbetrieb kein idealer Hort der Kreativität, der risikoreichen Neugier, der mutigen Experimente ist. Seine Lösung als sperriger Individualist war gleichsam das trotzige Dennoch: Für ihn musste die Musik etwas sehr Persönliches, ja Intimes haben, aber zugleich von jener drängenden und dringlichen Notwendigkeit sein, von jener Brisanz, die sie am Anfang der Jazzentwicklung, am Anfang des Bebop und am Anfang des Freejazz hatte – deshalb sein Interesse für diese Perioden. Musik wie der reaktionäre Neo-Mainstream, die den Glauben an sich

selbst, an die Kraft ihrer Imagination verloren hat – und sei sie noch so gut gemacht, interessierten ihn nicht. Gute Musiker, und das war für ihn schon fast das einzige Kriterium, aus dem alle anderen Fähigkeiten wuchsen, waren jene mit einer Botschaft, die unter den Nägeln brennt.

Christian Rentsch

Ein ungewöhnlicher Musiker

Zum Tod von Urs Voegelin

Ende März ist der 1927 in Aarau geborene Urs Voegelin gestorben. Er gehörte zu den besten Lehrern in der Berufsausbildung des Konservatoriums Zürich und besass eine besondere Überzeugungskraft seinen Schülern gegenüber. Als Solist und vor allem als Begleiter war er über die Landesgrenzen hinaus geschätzt. Der Pianist Max Egger war sein Hauptfachlehrer; von ihm hatte er eine elastische, nie harte Tongebung und viel Texttreue übernommen. Man erinnert sich gern an sein nie expansives, stilistisch vielseitiges, nuancenreiches Spiel. Seine Begabung und seine eigenen hohen Ansprüche liessen ihn 1952 den Hegar-Preis für Klavier gewinnen. Voegelin gehörte zu den Gründern des Aargauer Sinfonieorchesters, das er zu einem Zentrum des Aargauer Kulturlebens werden liess. Auch seine Leitung des Aargauer Kammerchors ist unvergessen. Als Dirigent wirkte er nicht mit Kommando und Gestik, sondern mit vollständiger Selbsthingabe. Voegelin beherrschte als Pianist wie als Dirigent ein breites Repertoire; er förderte Kompositionen von Schweizern, wo es ihm immer möglich war.

Andres Briner

Livres Bücher

Grundlegendes zu Klavierkompositionen

Rudolf Kelterborn: «Analyse und Interpretation. Eine Einführung anhand von Klavierkompositionen». *Musikreflexionen Bd. 4*, hg. von der Musik-Akademie der Stadt Basel, Amadeus Verlag, Winterthur 1993, 134 S. mit zahlr. Nbsp.

Rudolf Kelterborns konkret auf Klaviermusik bezogene «Einführung» zu «Analyse und Interpretation» erschien erstmals im Jahr 1990 in einer Übersetzung ins Japanische. Das schmale, mit Notenbeispielen dankenswerterweise grosszügig ausgestattete Bändchen will nicht mehr sein, als sein Titel verspricht – und doch ist seinem Autor etwas Grundlegendes gelungen. Das aus der Praxis – aus Workshops mit Pianisten wie Jörg Demus oder Karl Engel, aber

auch aus der jahrzehntelangen musikalisch-analytischen Arbeit des Verfassers – hervorgegangene Werk beeindruckt Satz für Satz durch Prägnanz und Stichhaltigkeit. Es richtet sich an ein klavierspielendes Publikum, dürfte darüber hinaus aber seinen Ort überall da haben, wo Musiktheorie und Analyse gelehrt und gelernt werden.

«Analysen und Interpretationshinweise» von zum Teil auch dem klavierspielenden Laien zugänglichen (und vollständig abgedruckten) Werken von J.S. Bach, der Wiener Klassik, von Schumann, Bartók und Schönberg machen gut zwei Drittel des Büchleins aus. Vorangestellt ist ein profundes, gleichwohl ungemain komprimiertes Kapitel «Grundlagen», in denen – unter Voraussetzung elementarer Kenntnisse der Harmonielehre und des Tonsystems – Grundbegriffe der Formenlehre, aber auch des Kontrapunkts (einschliesslich einiger «Anmerkungen zur Fuge») erläutert werden. Die Terminologie, die Kelterborn verwendet, erfolgt in Anlehnung an Erwin Ratz und die Schönberg-Schule. Gleichsam nebenbei räumt er Missverständnisse aus dem Weg – wie etwa die Meinung, dass es bei den Verarbeitungstechniken in der Durchführung eines «Sonatenhauptsatzes» zu einer «Auseinandersetzung» – gar zu einer dialektischen – zwischen gegensätzlichen Themen des Hauptsatzes und des Seitensatzes» komme (S. 32) oder die Ansicht, dass ein Trio notwendiger Bestandteil eines Scherzos sei (es gibt dreiteilige Scherzo-Formen, bei denen eine kurze Durchführung an die Stelle eines Trios tritt). Kelterborns Übersicht über Adagio- oder Rondo-Formen; seine knappen, aber nicht simplen Definitionen elementarer Analysekathegorien wird ein Leser, der in der allgemein oft unübersichtlichen oder sogar wirren Praxis der musikalischen Analyse Orientierung sucht, zu schätzen wissen.

Auch bei der Analyse von Einzelwerken setzt Kelterborn beim Elementaren an. So pointiert er zum Beispiel den Wechsel von der generell auftaktigen Phrasierung zur niedertaktigen am Höhepunkt von Schumanns *Stückchen* aus dem *Album für die Jugend* oder das Auseinandertreten der Phrasierung von Melodie und Begleitung bzw. den Übergang vom Unisono zur Zweistimmigkeit an kleinen Stücken aus Bartóks *Mikrokosmos*. Erhellend werden aber auch die strukturellen Zusammenhänge von anspruchsvollen Werken wie Brahms' Intermezzo A-Dur op. 118/2, dessen Realisierung eine differenzierte Anschlagskultur voraussetzt, Haydns kniffligen f-Moll-Variationen (warum hier auf den Begriff der «Doppelvariation» verzichtet wird, bleibt unklar) oder dem Kopfsatz von Beethovens Sonate op. 31/3. J.S. Bach ist mit der Invention E-Dur und der Fuge g-Moll aus dem *Wohltemperierten Klavier I* vertreten, Schönberg mit zwei seiner *Sechs kleinen Stücke* op. 19. Die Analysen zielen also in exemplarischer Auswahl und Verdichtung auf ein Kompen-

dium des Standardrepertoires. Sie sind stets begleitet durch konkrete Hinweise für die Spieler und gerichtet auf das, was man allgemein Interpretation nennt: also auf den Zusammenhang von Notlesen, Analyse und musikalischem Sinn.

Was das Buch nicht leistet, ist eine Theorie der Aufführung etwa im Anschluss an das umfangreiche Werk von Jürgen Uhde und Renate Wieland *Denken und Spielen. Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung* (Kassel 1988). Ästhetische Fragen erscheinen hier auf musiktheoretische beschränkt. Es ist auch nicht ein Beitrag zur funktionellen Klaviertechnik, deren Beherrschung so manche vermeintlich interpretatorischen Probleme lösen hülfte. Kelterborns Werk hat aber seinen Platz überall da, wo es darauf ankommt zu zeigen, dass die analytische Arbeit am Notentext für das Verständnis und Spielen von Musik wohl noch immer die entscheidende Voraussetzung ist.

Walter-Wolfgang Sparrer

Distanz und Emphase

Andreas Eichhorn: *Beethovens Neunte Symphonie. Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption* (Kasseler Schriften zur Musik, Bd. 3), Bärenreiter-Verlag, Kassel 1993, 365 S.

Hans Heinrich Eggebrecht: *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption* (Spektrum der Musik, Bd. 2), Laaber-Verlag, Laaber 1994, 163 S.

Das Zauberwort «Rezeptionsgeschichte» beflügelt den wissenschaftlichen Umgang mit Musik nun schon seit gut zwanzig Jahren. Die Frage nach der Wirkung der Kompositionen Beethovens stellen die beiden Autoren in sehr unterschiedlicher Weise. Andreas Eichhorn beschränkt sich auf die Neunte Symphonie, Hans Heinrich Eggebrecht dagegen hat Beethovens Gesamtwerk im Visier. Umgekehrt versteht Eggebrecht Rezeption ausschliesslich im Sinne der verbalen Auseinandersetzung, während Eichhorn darüber hinaus auch die Aufführungsgeschichte hinzuzieht. Andere Formen der Wirkungsgeschichte, wie etwa die kompositorische Rezeption oder die Rezeption in anderen Künsten, lassen beide Autoren unberücksichtigt. Eichhorns Buch, eine von Klaus Kropfinger begleitete Dissertation an der Freien Universität Berlin, besteht aus zwei einigermassen selbständigen Teilen. Der erste befasst sich mit den Aufführungen der Neunten Symphonie bis 1850 und mit den Retuschen in den Partituren von Mendelssohn bis Toscanini, der zweite Teil mit der ästhetischen und ideologischen Rezeption bis ins 20. Jahrhundert hinein. Das Buch von Eggebrecht besteht aus drei Aufsätzen aus den siebziger Jahren, die Albrecht Riethmüller in seiner neuen Buchreihe «Spektrum der Musik» nun einem grösseren Publi-

kum zugänglich machen möchte. Den (auch umfangmässig) bedeutendsten der drei Aufsätze, «Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Beethoven 1970», hielt Eggebrecht zuerst als Vortrag in Mainz im Zusammenhang mit den damaligen Feiern zu Beethovens 200. Geburtstag. Die beiden anderen Aufsätze befassen sich mit der Theorie der ästhetischen Identifikation und mit dem Klassik-Begriff.

Der Hauptunterschied zwischen den beiden Büchern zeigt sich in der gegensätzlichen Einstellung der Autoren zu ihrem Untersuchungsgegenstand. Die beiden Haltungen können – in Anlehnung an Eggebrechts ersten Aufsatz – als Distanz und Emphase bezeichnet werden. Eichhorn stellt seinen Gegenstand in der Rolle des objektiven Wissenschaftlers dar; er sammelt, analysiert und ordnet mit viel Sachverstand, aber auch mit persönlicher Distanz. Eggebrecht dagegen begegnen wir in der Rolle des leidenschaftlichen Beethoven-Apologeten. Seine Absicht war es, «Beethoven 1970 [...] vor den nivellierenden Neigungen heutiger Lebenswirklichkeit zu schützen». Aus diesen divergierenden Haltungen heraus sind auch die weiteren Unterschiede zu erklären.

Der Neuheitswert von Eichhorns Arbeit liegt zunächst in der Fülle des ausgetragenen Materials. Erstmals liegt hier eine rezeptionsgeschichtliche Spezialuntersuchung zur Neunten Symphonie vor. Viel Neues wird besonders im Kapitel über die Retuschenpraxis mitgeteilt. Neben den bisher bereits bekannten Retuschen von Wagner und Mahler zieht Eichhorn auch die Partituren von Schönberg, Toscanini und anderen Beethoven-Interpreten heran. Ihr Studium zeigt, dass die Eingriffe fast ausnahmslos eine Verdeutlichung anstrebten, dabei aber zwangsläufig auch eine Einebnung des Originals bewirkten. Um der Gefahr der blossen Faktenhäufung zu entgehen, stellt Eichhorn das Material unter dem fokussierenden Blickwinkel des Erhabenen dar, was ihm vor allem im zweiten Teil des Buches, in den Kapiteln über die ästhetische und die ideologische Rezeption, gut gelingt. Im Aufgreifen der Kategorie des Erhabenen schimmert dann doch eine gewisse Anteilnahme des Autors durch: Er möchte damit einen Begriff, der in Deutschland nach dem Nationalsozialismus verdrängt wurde, auch in der Musikwissenschaft rehabilitieren. Sehr einleuchtend führt Eichhorn die Einbettung der ästhetischen Würdigung der Neunten Symphonie in den allgemeinen ästhetischen Diskurs des 19. Jahrhunderts vor. So wie sich das Erhabene allmählich von seiner Einbindung in das Schöne gelöst hat und zu einer selbständigen, ja konträren ästhetischen Kategorie geworden ist, so wurde die Neunte, ein erhabenes Werk par excellence, von den Vertretern einer klassizistisch orientierten Kunstauffassung als Grenzverletzung kritisiert und abgelehnt, während die Vertreter des musikalischen Fortschritts darin

eine zukunftsweisende und fesselsprengende Grenzüberschreitung sahen. Das Schlusskapitel über die ideologische Rezeption schlägt die Brücke zum Restuschenkapitel. Unter ideologischer Rezeption versteht der Autor nicht etwa nur die Inanspruchnahme des Werks für politische Zwecke, sondern allgemeiner die Reduktion der «Vieldeutigkeit des erhabenen Werks [...] auf einen eindeutigen Ideengehalt». Dies ist zu bedauern, weil dadurch die an sich spannende Frage nach dem Missbrauch der «Freuden»-Symphonie immer wieder in die ästhetische Diskussion zurückführt. Unbegreiflich ist ferner, warum Eichhorn das Thema nur bis ins Jahr 1933 aufarbeitet. Über die nationalsozialistische Vereinnahmung – Höhepunkt der Reduktion «auf einen eindeutigen Ideengehalt» – weiss er gerade zwei Seiten zu berichten, und die heutige Zeit klammert er gänzlich aus.

Im schärfsten Kontrast zu Eichhorns historischem Ansatz steht die systematisierende Denkweise Eggebrechts. Nicht das je Besondere der Aneignung interessiert ihn, sondern er fragt nach den Konstanten der verbalen Beethoven-Rezeption, die er bestimmten Begriffsfeldern zuordnet. Er betrachtet – bildlich gesprochen – «das gesamte Beethoven-Schrifttum [...] wie ein einziges Buch von einem einzigen Autor». So dienen denn Zitate von E.T.A. Hoffman und Grillparzer bis hin zu Musikforschern der Gegenwart z. B. dem Nachweis, dass Beethovens Musik seit 200 Jahren in den Begriffsfeldern «Überwinden – Kampf – Sieg» rezipiert wurde. Die zentrale These Eggebrechts lautet, dass das Wesen der Beethovenschen Werke durch solche Umschreibungen nicht etwa verdunkelt, sondern geradezu definiert werde. Mit Genugtuung führt er vor, wie auch Autoren, die Beethoven «vom Ballast des 19. Jahrhunderts entrümpeln» oder nur «formal-technisch» beschreiben wollen, nicht ohne die durch die traditionelle Rezeption geprägten Begriffe auskommen. Am Schluss geht Eggebrecht mit der Kritik an den Kritikern aber entschieden zu weit. Im letzten Abschnitt seines grossen Beethoven-Aufsatzes versucht er, reale und hypothetische Einwände gegen seine Thesen zu entkräften. Mit Paulis Satz, Beethovens Violinkonzert meine «Demokratie, also Sozialismus», hat er da noch ein leichtes Spiel. Dass er aber auch aus der musiksoziologischen Beethoven-Deutung Adornos einzig die Erkenntnis gewinnt, sie sei «im Kern ihres Besagens so alt wie die Beethoven-Rezeption», greift zu kurz. In solchen Sätzen erweisen sich die Grenzen von Eggebrechts statischem Beethoven-Bild.

Zum Schluss sei noch ein Wort zur Sprache der beiden Autoren gesagt, die ebenfalls Distanz bzw. Emphase widerspiegelt. Im einen Buch lesen wir beispielsweise den Satz: «In Weingartners Klangregie ist grundsätzlich das Prinzip einer dynamischen Komplementarität wirksam, die sich am mo-

tivisch-thematischen Verlauf orientiert», im anderen die Formulierung: «Beethoven steht in dem Kontext des Ganzen, das die bis heute währende und waltende Idee der abendländischen Musik zur Erscheinung gebracht hat und noch bringt». Eichhorn pflegt einen wissenschaftlichen, objektbetonten und mit spezifischen Fachbegriffen operierenden Stil. Eggebrechts Sprache gibt sich literarischer. Die Reflexion über Kunstwerke möchte selber zum Kunstwerk werden, indem sie in die Form eines Sonatensatzes (mit den Abschnitten «Einleitung», «Exposition», «Durchführung», «Reprise» und «Coda») gekleidet wird; die Anteilnahme des Autors gerät dadurch zur Identifikation.

Thomas Schacher

Am Klavier Azul lesen

Melos – Jahrbuch für zeitgenössische Musik: «Klaviermusik des 20. Jahrhunderts», Schott, Mainz 1992, 220 S.

Das Buch regt einen, wo immer man es aufschlägt, dazu an, die Stücke am Klavier anzuspielden, allein schon deshalb, weil verschiedene Autoren dieses Sammelbandes den Wert des Fingerspitzengefühls sosehr betonen.

Bereits im zweiten Abschnitt des ersten Aufsatzes über John Cages «Book of Music» spricht Barbara Zuber von dem Gefühl, das man auf einem präparierten Klavier kriege: als könne man «die Töne und Klänge mit den Händen fühlen und abtasten, ihre Kanten und stofflichen Qualitäten spüren». Das erste Beispiel dieser Lektüre am Klavier zeigt freilich bereits die Grenzen: Wer sein Instrument nicht mit Filzstreifen und Gummistückchen behandelt, wird dieser Analyse nur im Kopf folgen können. «Die Emanzipation der Klänge von den Noten verlangt eine völlig neue Einstellung des Hörens.» Der «Repräsentationscharakter» der Notenschrift wird in den Hintergrund gedrängt.

Womit wir schon bei einem der Grundprobleme dieses Bandes über Klaviermusik des 20. Jahrhunderts wären: Bei der Emanzipation der Klänge von den Noten – und umgekehrt. Wilhelm Killmayer versichert etwa in seiner Studie über Wolfgang Rihms 6. Klavierstück namens *Bagatellen*: «Die in dieser Analyse ermittelten Details und ihre Zusammenhänge vermitteln sich der Hör-Wahrnehmung nicht direkt: sie liegen subkutan in einer Unterschicht, die den Zusammenhang des Ganzen und seine formale und emotionale Überzeugungskraft regelt, welche eben aus der verborgenen Verbindung der kleinsten Elemente resultiert. [...] Was man nicht merkt, wirkt, was man merkt, reizt nur.» Das gehört zur Alchimie modernen Kunstverständnisses: Es kann zutreffen oder auch nicht. Die Herkunft von Zitaten aus anderen Werken mag einen werkimmanenten Zusammenhang er-

hellen; elaborierter wirkt die Interpretation, weshalb Rihm an einer Stelle den Ton *Des* wählt («ein labiler Ton, ein Ton ohne starke Finalkraft») oder weshalb er einmal statt orthographisch *des-Moll* nun *cis-Moll* notiert («Der Spieler soll *cis-Moll* als eigenes, aus dem funktionalen Kontext gelöstes Klangereignis erleben und damit das folgende *f-Moll* als Wiedereintritt, nicht als Fortsetzung empfinden»). Derlei mag für den Komponisten interessant sein, wirkt aber für den Ausenstehenden dermassen verschoben, dass man fragen möchte: «Für wen analysieren Sie eigentlich?»

Tatsächlich ist fast überall die Nähe des Analysierenden zum Komponisten spürbar, und zwar sosehr dass kaum ein negatives oder nur schon einschränkendes Wort fällt. Die Aufsätze widerspiegeln bis in die Ansätze hinein die darin besprochene Musik, auf zwar nicht immer zwingende, aber doch auf nachvollziehbare Weise. Das macht die Lektüre anregend.

Einen Gegenpol dazu bildet der Überblick, den Christoph Keller von Hanns Eislers Musikschaffen gibt. Auch die Herausgeber (Killmayer, Rihm und Siegfried Mauser) sehen dies so: dass nämlich «ein bedeutendes *Œuvre*, das aufführungstechnisch nahezu in Vergessenheit geriet, erneut in Erinnerung gerufen werden soll». Gerade das leistet diese Zusammenfassung in aller Klarheit und ohne Klischees – mit verschiedenen historischen, biographischen und literarischen Querbezügen, wobei allerdings einige erhellende Notenbeispiele abhanden gekommen zu sein scheinen. Der Aufsatz ist nützlich, und er entspricht allein schon dadurch Eislers Forderung nach Nützlichkeit.

Anders verhält es sich bei der erwähnten Analyse Killmayers von Rihms *Bagatellen* oder auch bei der Arbeit Mausers über Killmayers *Phantasie-Paraphrase*. Beide folgen gleichsam nochmals paraphrasierend der «narrativen Grundstruktur» (Mauser). «Der Finger hört mit!» notiert Killmayer einmal in Klammer. Dieser Vorgang immerhin wird spürbar. Versucht wird, das «assoziative Weiterwirken der Setzungen» zu erklären, «ohne diese Analyse einer interpretatorischen Aufzeige-Deutung zu empfehlen» (Killmayer). Auch da schwingt vieles mit, hier z. B. die Angst eines Komponisten vor einer «Aussage» über einen anderen Komponisten.

Das sind die Pole: die Nützlichkeit der Betrachtung und das Jetzt des analytischen Fingers.

Eine Zwischenbemerkung zur Nutzbarkeit des Buchs: So schön's gemacht ist, mit klarer Darstellung und vielen Notenbeispielen, so gibt es doch ein paar Schönheitsfehler. Wunderbarerweise wird etwa Killmayers *Phantasie-Paraphrase* abgedruckt, aber die Taktzahlen, von denen der Autor in seiner Analyse andauernd spricht, fehlen (obwohl die Partitur aus demselben Verlag wie das Buch stammt). Gewiss: der Geübte schafft's auch ohne, leserfreundlich ist

es gleichwohl nicht. Einige Notenbeispiele sind offenbar abhanden gekommen (bei Eisler und Stockhausen). Und zu alledem ist auch kein Register vorhanden.

Einen Weg zwischen Nützlichkeit und Momentanalyse finden Peter Niklas Wilson, der über György Ligetis Klavieretüden Nr. 7 und Nr. 8 schreibt, und Sabdeep Bhagwati, der sich Frederic Rzewskis Variationen über das chilenische Volkslied «The People United Will Never Be Defeated» widmet. Der eine entwickelt aus den Details die Ideen der Musik, der andere betrachtet von einem Ganzen aus die Details. Ligeti kommt der Betrachtung entgegen, weil er die Formen seiner Musik sehr schlüssig und stringent entfaltet. Bei Rzewskis Variationen umgekehrt findet sich das Improvisationsmodell «Second Construction???» verwirklicht, dessen Plan auf die 36 Variationen übertragen werden kann. Ohne dabei die Musik zu vernachlässigen, verweisen beide Autoren auf die Gedanken, welche hinter solchen Konzeptionen stehen.

Gerade diese Verbindung von Idee und kompositorischer Realisation ist häufig zu wenig ausgeführt. Sie wäre zum Beispiel wichtig, um die ganze Bedeutung eines Werkes wie Klavierstück XIII von Karlheinz Stockhausen auszuleuchten. Immerhin bildet es Teil der Oper *SAMSTAG aus LICHT*. Rudolf Frisius deutet diesen Zusammenhang an, widmet sich in seiner Betrachtung aber doch vor allem dem System der Reihen und Formeln. Er vergleicht die frühen Klavierstücke (I–III) mit dem späten (XIII). Folgerichtig kümmert er sich besonders um die Töne. Klänge tauchen – bis in die Wortwahl hinein – selten auf, und es ist auch bezeichnend, dass die stark von der Klanglichkeit geprägten Klavierstücke wie VII oder X kaum in Betracht gezogen werden. Die «polyphone Integration verschiedener kompositorischer Aspekte», die Frisius hier findet, wird wesentlich auf der Ebene der Tonhöhen nachvollzogen.

Wie schwierig es freilich ist, diese übers Klavierspiel hinausgehende Weltsicht mit einzubringen, zeigt sich bei den verbleibenden zwei Aufsätzen des Bandes. Ungemütlich wird's auf dem Klavierstuhl, wenn man der Darstellung Stefan Schädlers zu folgen versucht. Denn so interessant es ist, von Walter Zimmermanns Einflüssen beim Klavierstück *Wüstenwanderung* von 1986 zu lesen, so fingerlos ist es auch. Gedanken von Angelus Silesius, Nietzsche, Ezra Pound und Platon, die – ich verkürze – in ausgedehnten Zahlendiagrammen umgesetzt werden, bilden den Hintergrund. Ich weiss nicht, was ich hier hörend noch merken, was wirken und eben nicht reizen soll.

Und dann gibt's allein der Gesundheit wegen die leicht-saloppe Anti-Analyse. «Vor fünfzig Jahren, am 1. September 1939, hat Deutschland Polen überfallen und den Zweiten Weltkrieg begonnen», beginnt Norbert Jürgen Schneider seine «elf Umwege» zur Klaviermusik Chris

Newmans. «Trotzdem beginne ich heute – nach langwöchigem Durchhören, Grübeln und Verdrängen –, über Chris Newman zu schreiben. Seine Musik ist vielleicht gar keine Musik. Auf jeden Fall ist sie eine Zu-Mutung: Ich brauchte viel Mut, um sie lieben und begreifen zu lernen!»

Auch Schneider ist damit der Musik nahe, er referiert die Um- und Unwege dazu mit einer beachtlich langen Reihe von klischeehaften Antiklischees: Newmans Klavierstücke seien «authentisch durch den Dilettantismus als Verweigerung jedes Professionellen und kunsthandwerklich Geglätteten», oder: «Nicht in den Tönen oder in den Materialien, sondern zwischen den Tönen und Materialien liegt die eigentliche Musik!!! Im Nichts ist die Fülle!!!», oder, Newman erwiese sich «wiederum instinktiv und ohne veräusserlichtes Reflektieren auf der Höhe zeitgemäßen Denkens». Es macht immer etwas misstrauisch, wenn Erkenntnisse mit derlei Botschaft und Aufwand an Polemik dargeboten werden. Aber Schneider tut dies zumindest in lesbarer Form. Vielleicht gibt es hier tatsächlich auch nichts Nützliches mehr zu sagen.

So verbringt man manche Stunde am Klavier, lesend, nachtastend, man versucht mitzudenken. In der Häufung gewisser Analysemethodik taucht doch manchmal der Wunsch auf, ein Komponist möge sich einfach wieder von seiner Wut über einen verlorenen Groschen inspirieren lassen. Aber auch das ist bekanntlich kein so einfacher Fall.

Thomas Meyer

Ein nützliches Repetitorium zu Schönberg

Mathias Hansen: Arnold Schönberg. Ein Konzept der Moderne, Bärenreiter, Kassel 1993, 240 S.

Es steht wenig in dem Buch, was man im Einzelnen nicht schon gewusst hätte, was nicht bereits musikgeschichtliches Allgemeintum wäre. Bekannt sind die Analysen von Schönbergs Werken der Umbruchszeit zum Jahrhundertbeginn, also etwa der ersten Kammerinfonie, des ersten und zweiten Streichquartetts, der Orchesterstücke, der *Erwartung*. Bekannt sind Begriffe wie «entwickelnde Variation», «permanente Durchführung», etc. Man weiss um Schönbergs Beschäftigung mit theologischen und philosophischen Fragen, mit Swedenborg, Balzac und Strindberg, aus der dann das Prinzip der Dodekaphonie erwuchs. Man kennt seine geistigen Mitstreiter Kandinsky, Loos und Kraus.

Dennoch ist Hansens Schrift ein sehr dichtes und materialreiches Repetitorium oder Lehrbuch zur Entwicklung von Schönbergs Musik (und damit der Musik überhaupt) von der Tonalität über die Atonalität bis hin zur Zwölftönigkeit, wobei dann aber deren erste Ausprägungen bei Schönberg und deren

weitere Entfaltung den Autor nicht mehr interessieren. Hansen beschreibt Schönbergs Entwicklung im Sinne einer folgerichtigen Stufenleiter, und er fokussiert die Darstellung auf die Frage nach dem «musikalischen Gedanken» und dessen Ausprägung nicht nur in den Kompositionen, sondern auch in den theoretischen Schriften, in den Malereien und Polemiken. Alles erscheint als Etappe auf dem Weg hin zu klar fasslicher Darstellung des «musikalischen Gedankens».

«Es geht darum, in der Verflechtung von Dokumentation und Interpretation historische, ästhetische und kompositionstechnische Positionen transparent zu machen», und zwar durch die «Bestimmung dessen, was unter einem «musikalischen Gedanken» zu verstehen ist.» (Hansen)

Der Autor redet nie pauschal daher, sondern belegt und erläutert stets mit Beispielen und Zitaten, wobei auch ältere Literatur referiert wird. Er zeigt Entwicklungsstufen auf, indem er jeweils einen Aspekt an einem Werk diskutiert.

So diagnostiziert er in der *Verklärten Nacht* das Leitmotiv als einen einheitsstiftenden Motor. Im Programm und Leitmotiv losgelösten ersten Streichquartetts hebt dann die entwickelnde Variation das Leitmotiv auf, in der ersten Kammerinfonie greift die abstrakte Disposition erstmals auf die Vertikale über. Begriffe wie «Textbindung» (als Ersatz für die formbildende Kraft der Tonalität) und «musikalische Prosa» tauchen in der Analyse des zweiten Streichquartetts auf. Dann, so Hansen, gilt es für Schönberg, das Thematische als letzte Schlacke im Ablösungsprozess von tradiertem Formgestaltung auszufiltern. Die Orchesterstücke op. 16 dokumentieren den Schritt von musikalischer Prosa zu athematischer Satzstruktur, bis dann in der *Erwartung* die Voraussetzungen für eine stufenlose Zwölfkordung gegeben sind.

An dieser Stelle von Schönbergs Bemühungen um die Formulierung und Durchsetzung seiner «lebenslangen künstlerischen Aufgabe» sieht Hansen den Komponisten in einer Krise, zu deren Glaubwürdigmachung im Buch plötzlich viel Biographisches die Werkanalysen unterbricht. Bei den Kompositionen sieht er das Krisenhafte in den Momentformen der kleinen Klavierstücke oder – und hier wird es besonders spannend, weil teilweise neu – in den gehäuft auftretenden Ostinati etwa der kleinen Orchesterstücke ohne Opuszahl von 1910. In den Ostinati nämlich schlägt die Loslösung von überkommenen Formkalkülen wieder ins Ornament um, gegen das Schönberg im Zeichen des «musikalischen Gedankens» und im Verein mit Adolf Loos («Ornament und Verbrechen») oder Karl Kraus (Phrase als «Ornament des Geistes») ja ursprünglich gerade angetreten war.

Schönberg weicht aus, in die Malerei, in die Theorie (Harmonielehre), in theologische Spekulation (Balzac- und Strindberg-Lektüre). Das alles ist laut

Hansen Mittel zum Zweck, zur Lösung der künstlerischen Aufgabe, die nach den Vorstufen der Sinfonie-, Opern- und Oratorienpläne, welche alle in die *Jakobsleiter* münden, mit der Zwölftontechnik (welche nicht mehr referiert wird) gefunden wird.

Wohl taucht in den theoretischen Schriften ab 1910 der Begriff des «musikalischen Gedankens» in Verbindung mit «musikalischem Raum» auf, aber Hansen muss feststellen, dass Schönberg keine schlüssige Definition zu formulieren wusste. So versucht sich Hansen darin selber, wobei ihm indessen die Definition dermassen allgemein gerät, dass sie schlicht auf jede Musik anzuwenden ist:

«Der <Gedanke> erfährt eine Vergegenständlichung im <Einfall>, der wiederum ein ganzes Werk aus sich herauslässt, das ihn, den <Gedanken> zur <Darstellung> bringt.»

In Zusammenhang mit Schönberg wird Hansen jedoch anschaulicher und technisch konkreter, z.B. bei der Betrachtung der *Jakobsleiter*:

Das «Aufbrechen entwickelnder Variation in Höhe und Breite zeigt ein musikalisches Denken, in welchem <Musik> die gleichsam räumliche Verstrebung sämtlicher kompositorischer Elemente zu einem Werk-Ganzen bedeutet.»

Insgesamt liest man Hansens Buch mit Gewinn, insbesondere die Teilanalysen Schönbergischer Schlüsselwerke. Zwar

fehlen *Pierrot lunaire* und das *Buch der hängenden Gärten* gänzlich, dafür werden seltener besprochene Kompositionen wie *Jakobsleiter* und *Glückliche Hand* oder die Versuche der Jahre 1911–17 vorgestellt.

An den zentralen werkanalytischen Hauptteil sind hinten und vorne zwei weitere Kapitel mit eher dünnem Faden angebunden. Die historische Herleitung Schönbergischen Denkens aus der «Secession» und deren Secession aus der Geisteswelt von Klimt, Bahr, Freud, Loos, Kraus nimmt sich etwas langfädig aus. Das Schlusskapitel über Schönbergs Polemiken gegen Weill, Brecht, Hindemith oder Krenek in den zwanziger Jahren scheint deswegen entstanden zu sein, weil Hansen gemäss seiner eigenen Prämisse gezwungen ist, alle Ausserungen Schönbergs als Ausdruck des gleichen geistigen Ringens anzusehen.

Der Band verfügt über eine umfangreiche Lebens- und Werkchronik zu Schönberg und dessen Zeitgenossen, ein Personen- und ein Werkregister, dieses wiederum zu allen erwähnten literarischen oder musikalischen Werken. Wünschbar wäre es gewesen, wenn bei den vielen Zitaten die Verfasser jeweils gleich anschliessend und nicht hinten in den zudem kapitelweise nummerierten Anmerkungen angegeben wären.

Peter Bitterli

Discussion Diskussion

Verbotsliste für Komponisten am Ende des 20. Jahrhunderts

Die Artenvielfalt ist interessanter als die Monokultur

Die Entwicklung der Musik stand im 20. Jahrhundert weitgehend im Zeichen der Expansion. Nach der Erschöpfung der Regeln der traditionellen europäischen Satzlehre traten Strömungen verschiedenster Art auf. Der Komponist befand sich zusehends in einem Freiraum und war an keine Regeln mehr gebunden, welche allgemeine Gültigkeit beanspruchten. Eine zunehmende Pluralisierung der Gesellschaft war eine Voraussetzung zur Schaffung dieser Freiräume. Der Komponist von heute kann grundsätzlich selbst entscheiden, sich einer bestehenden Strömung anzuschliessen oder mehr oder weniger eigene Wege zu gehen.

Verfolgt man Besprechungen in Zeitschriften für neue Musik und Zeitungen, so stösst man hingegen geradezu dutzendweise auf Vorgaben, was ein Komponist heute nicht tun darf. Es folgt nun eine Art «Verbotsliste für Kompo-

nisten am Ende des 20. Jahrhunderts», eine Art Index der Verbote, welche ein Komponist nach Meinung von Rezensenten einhalten soll. Die Anordnung der Liste ist zufällig, nach der Reihenfolge der Besprechungen aufgeführt, welche an verschiedenen Orten angesehen wurden. Der Verfasser dieses Textes bespricht seit Jahren Noten-Neuerscheinungen in der Zeitschrift für reformierte Kirchenmusik «Musik und Gottesdienst». In die Liste sind auch Sätze aus diesen Rezensionen aufgenommen. Nicht berücksichtigt wurden Besprechungen von konservativen Kritikern, welche gegenüber Strömungen der letzten vierzig Jahre weitgehend ablehnend eingestellt sind. Dabei geht es in diesem Zusammenhang oft nicht direkt um Verbote, sondern es werden auch bloss Wünsche an die Komponisten ausgesprochen. Die Übergänge dazwischen sind fließend. Damit gewisse Bemerkungen grammatikalisch in die Liste hineinpassen, mussten einige Texte angepasst und vor allem Verben umgestellt werden. Änderungen in Satzstellung und Konjugation werden im folgenden in runde, eigentliche Ergänzungen in eckige Klammern gesetzt. So soll denn ein Komponist oder eine Komponistin nicht¹:

– «bei einem dreiminütigen Stück allzu vieles nur (anreissen) aber nicht weiter- und durchführen und in mehrfacher Hinsicht fragmentarisch (bleiben)» (Diss. 38, S. 24, Ha)

– «neben den sattsam bekannten unan-

ständig langen Kompositionen [...] auch eine Kategorie der zu kurzen Stücke» schreiben (Ebenda)

– «eine bisweilen süssliche Tonsprache», die «zur Regression» neigt, verwenden (Ebenda)

– «nichts zu sagen [...] haben und es dennoch sagen [...] wollen» (Ebenda, S. 25)

– «mit zu offensichtlicher Zahlensymbolik» komponieren (Ebenda)

– mit «zwanghaften Floskeln» komponieren (Ebenda)

– «Orchester- und [Solo-]abschnitte einander zu stereotyp (folgen)» lassen (Ebenda)

– «fassliche Konturen [...] selten deutlich (werden)» lassen (Ebenda)

– «monotoner» schreiben (Ebenda)

– «Hommages an Tonschöpfer von Gesualdo bis Strawinsky» schreiben (Ebenda)

– «etwas Ausserliches und Oberflächliches» komponieren (Ebenda)

– «Pro Komposition sich eine einfache Aufgabe [...] stellen» (Ebenda)

– «die Ansprüche auf Komplexität noch lange nicht (befriedigen)» (Ebenda)

– Kompositionen schreiben, bei denen «der versandende Schluss schon fast zu einer Formel geworden» ist (Diss. 34, S. 20, Ke)

– «Musikmachen [...] als Gestalten von Tönen betrachten» [diese Haltung ist «naiv» und führt zum Vorwurf der «Unverbindlichkeit»] (Ebenda, S. 21)

– «in beinahe evangelisch-spröder Weise vertonen (Diss. 34, S. 21, Ke)

– Musik schreiben, in der «nichts [...] entwickelt (wird)» (Diss. 40, S. 29, Ha)

– «exhibitionistisches Suhlen in Frömmigkeit» pflegen und «Ausführenden und Publikum [...] Meditation (verordnen)» (Ebenda)

– «rhythmisch ziemlich <inventions>-los und arm» komponieren (MuG 1984/6, S. 255, Gl)

– «eine mitunter etwas didaktisch anmutende Dimension erreichen» (NZZ, 7.9.89, Ka)

– «in der Tonsprache zwischen unterschiedener Vermeidung tonaler Anklänge und unvermittelt auftauchenden konventionellen Wendungen (wechseln)» (Bund, 14.2.1994, Fa)

– «Jahrzehnte hinter den aktuellen Strömungen (nachhinken)» (MuG 1993/5, S. 245, Fr)

– «(abgegriffene musikalische) Mittel» verwenden: «Parallele Dreiklänge, [...] Bass-Ostinati, Motivwiederholungen, fortgesetzte punktierte Rhythmen» (MuG 1992/6, S. 277, Fr)

– «(eine neobarocke) Tonsprache mit ihrer altbekannten Polyphonie und Akkordik» verwenden (MuG 1990/6, S. 320, Fr)

– «melodisch und harmonisch recht triviale Floskeln» verwenden (MuG 1988/5, S. 260, Fr)

– «Gemeinplätze (aneinanderreihen)» (MuG 1988/3, S. 145, Fr)

– «sich vor der Auseinandersetzung (drücken), [...] worin mögliche Aussagen der zeitgenössischen Musik bestehen und sich in ein historisch-