

PETER WICKE Zwischen Aufführungspraxis und Aufnahmepraxis. Musikproduktion als Interpretation

... for better or worse, recording will forever alter our notions about what is appropriate to the performance of music.
(Glenn Gould)

I no longer believe in concerts, the sweat of conductors and the flying storms of virtuosos' dandruff, I am only interested in recorded music.
(Edgar Varèse)

Die Technologie der Klangaufzeichnung hat nicht nur den Umgang mit Musik seitens der Hörer, sondern auch die Interpretationspraxis grundlegend verändert. Allein die Tatsache, dass die Interpretation, sobald sie in einer Aufnahme fixiert ist, ihren raumzeitlichen Kontext und die darin verankerte Unwiederholbarkeit verliert, hat Konsequenzen für die Herangehensweise an das Werk. Die Abwesenheit des Publikums fokussiert den oder die Interpreten auf sich selbst und bindet das Musizieren in eine soziale Praxis ein, die von der Interaktion mit einem Team von Technikern und dem für die Aufnahme verantwortlichen Produzenten bestimmt ist. Da hierbei stets um die angemessene klangliche Realisierung des aufgenommenen Werkes gerungen wird, trägt sie ausgeprägt analytische Züge, denn nur so lassen sich zahllose Einzelentscheidungen rational legitimieren und aufeinander abstimmen. Gravierender noch wirken sich die Produktionsbedingungen im Studio auf Interpretationskonzept und Werkverständnis aus. Das wiederholte Abspielen einzelner Passagen und deren Neuaufnahme erlauben eine von der zeitlichen Flüchtigkeit des klanglichen Mediums abgelöste Form der geistig-konzeptuellen und klanglichen Auseinandersetzung mit dem Werk. Die nahezu unbegrenzten Möglichkeiten der technischen Klanggestaltung haben vor allem aber die Interpretation, gleich ob aus einzelnen Takes zusammengefügt – was die Regel ist¹ – oder »am Stück« aufgenommen, um die Dimension eines werkbezogenen Klangdesigns erweitert. Eine Standard-Orchesteraufnahme wird heute aus den Signalen eines 5-Mikrofon-Decca-Baums² sowie rund zwanzig weiteren Spuren für einzelne Instrumentengruppen und verschiedene Raumklang-Perspektiven zusammengemischt, wofür Mikrofone mit einer unüberschaubaren Zahl klangrelevanter technischer Spezifikationen zur Verfügung stehen.³ Musikproduktion realisiert sich folglich nicht in zwei

- 1 Standard ist das separate Einspielen der Sätze eines Werkes sowie die Aufnahme zusätzlicher Korrekturtakes von nicht ganz gelungenen Passagen, die nachträglich in die Aufnahme eingeschnitten werden. Normalerweise basiert das hörbare Endergebnis dann auf zehn bis 15 Takes.
- 2 Der Decca-Tree ist ein in den 1950er-Jahren mit dem Aufkommen der Stereophonie von den Londoner Plattenfirma Decca Records entwickeltes Mikrofonsystem, mit dem die Abbildungsbreite und räumliche Tiefe der Stereoaufnahme durch eine bestimmte Anordnung von zunächst drei, heute fünf Mikrofonen (Surround-Ton) deutlich verbessert wird. – Ausführlicher hierzu vgl. Andreas Gernemann, »DECCA-Tree« – gestern und heute«, Vortrag gehalten anlässlich der 22. Tonmeistertagung, Hannover 2002, <http://www.uni-koeln.de/phil-fak/muwi/ag/tec/decca-tree.pdf> (letzter Zugriff 25. 6. 2010); ein Aufsatz, der auch Nicht-Technikern zugänglich ist.
- 3 Die erste Mehrspuraufnahme eines klassischen Orchesters, eine 24-Spur-Multitrack-Produktion, war der im eigens hierfür eingerichteten Studio der Deutschen Grammophon in der Berliner Philharmonie zwischen 1975 und 1977 eingespielte Zyklus aller neun Beethoven-Sinfonien

on des musikalischen Mottos »Blumen die Menschen« für zwei Spieler, mit der der Komponist und seine Frau in der Vergangenheit viele ihrer Konzerte eröffneten. Die konzentrierte Miniatur, die im achten Band der *Játékok* unter dem Titel »Blumen die Menschen (... sich umschlingende Töne)« publiziert wurde, ist die Bearbeitung einer zweihändigen Fassung der *Virág*-Formel aus dem ersten Heft. In drei weit gespannten Figuren wird auf den weißen Tasten fast der gesamte Klangraum des Instruments musikalisch und physisch erschlossen. Die sieben Töne des Stückes exponieren dabei nicht nur trichterförmig den Tonvorrat der C-Dur-Tonleiter, sondern spiegeln nach Dafürhalten des Komponisten in ihrer spezifischen Anordnung zugleich in komprimiertester Form Grundprinzipien musikalischer Zusammenhangsbildung. Auf eine zweitönige Frage folgt eine dreitönige Antwort. Den Abschluss bildet eine wiederum zweitönige Coda, die fast das gesamte Klangregister durchmisst und von der Paenultima d'''' zum Ziel- und »Grund-Ton C_1 führt.



Abbildung 1: Sammlung György Kurtág, Paul Sacher Stiftung Basel

Die komplexe Einfachheit und gestische Intensität der *Virág*-Formel, die Kurtágs Œuvre seit den *Bornemisza*-Gesängen in unterschiedlichen Varianten durchzieht, wird in der Duo-Version des Stückes auf subtile Weise gesteigert. Der Komponist hat die Töne Hoquetus-artig auf drei Hände verteilt und zwar so, dass jede der Figuren von den beiden Pianisten im Zusammenspiel geformt werden muss. Mit dieser kammermusikalischen Setzweise, der rhythmisch freien Notation und den Phrasierungsbögen lenkt Kurtág die Aufmerksamkeit dabei auf einen Aspekt des Musizierens, der für ihn von zentraler Bedeutung ist: die Gestaltung des Raumes zwischen den Tönen und ihre sinnerfüllte Verbindung.³ Nur wenn die beiden Spieler aufeinander hören, miteinander fühlen und die Spannungskurve gemeinsam gestalten, formieren sich die einzelnen Töne zu musikalisch überzeugenden Gesten.

3 Vgl. hierzu u. a. György Kurtág, *Drei Gespräche mit Bálint András Varga und Ligeti-Hommagen*, hg. von Bálint András Varga, Hofheim: Wolke, 2010, S. 65 ff., sowie Tobias Bleek, *Musikalische Intertextualität als Schaffensprinzip. Eine Studie zu György Kurtágs Streichquartett Officium breve op. 28*, Saarbrücken: Pfau, 2010, insbesondere S. 128 ff.

Zeitliche Ausdehnung, Vielfalt des motivischen Materials, häufige Wiederholung von Abschnitten und Gruppenbildung sind auffällige Merkmale, die mehrere Jahrzehnte später den Anlass zu einer radikaleren Deutung des ganzen ersten Satzes des G-Dur-Quartetts als eine Variation über zwei Themen gab³⁰ – eine progressive Form, deren Substanz in der ständigen Verwandlung des motivischen Materials liegt. Eine Variationsform als erster Satz eines Sonatenzyklus war zwar schon bei Beethoven vorgekommen, jedoch erreichte hier die Alternierung der beiden Themen bei gleichzeitiger Verwandlung eine Qualität, die erst im Adagio von Mahlers Zehnter Symphonie wieder hervortrat. Diese Hypothese, wenngleich faszinierend, scheint mir nicht überzeugend; denn manche Aspekte der Form lassen auf eine Vorstellung schließen, die sich trotz der »himmlischen Längen« im Rahmen der herkömmlichen Theorie hält. Vorausblickend können zunächst die folgenden Beobachtungen gemacht werden: 1. trotz der ungewöhnlichen Ausdehnung von Haupt- und Seitensatz besteht zwischen beiden der Kontrast in Charakter und Form fort, ein qualifizierendes Merkmal der Exposition bei Beethoven; 2. die Durchführung unterscheidet sich deutlich von der Exposition und kann kaum als Fortsetzung einer Variationsform aufgefasst werden; 3. die Reprise stellt die ungewöhnlichen Strukturen der Exposition in eine »normengerechte« Perspektive.

Mit einiger Abstraktion von den Abhandlungen des 19. Jahrhunderts kann man behaupten, dass die Formenlehre die Tendenz zeigt, drei kompositorische Aspekte aufeinander zu beziehen: die Dauer eines Abschnitts, seine innere Beschaffenheit (Motive, Hierarchie der Stimmen, harmonische Fortschreitungen, polyphone Anlage, Taktgliederung) und seine Funktion innerhalb der formalen Gesamtanlage. Um die verästelte Gestaltung Schuberts zu verstehen, sind also diese drei Aspekte miteinander zu verknüpfen. Prüfen wir zunächst die Verhältnissgrößen der Exposition:

	Einleitung	Hauptsatz	Überleitung	Seitensatz	Schlussatz
Takt:	1–14	15–54	54–63	64–153	154–174
	(14)	(40)	(10)	(90)	(21)

In diesem Überblick fällt die disproportionale Dauer des Seitensatzes auf. Salzer hat also mit Recht sein Augenmerk auf diesen Abschnitt gerichtet; den Grund für eine solche ungewöhnliche Ausdehnung sah er in der Bildung von in Inhalt und Struktur unterschiedlichen Taktgruppen. Ich denke, dass dies eher ein Mittel als ein Zweck ist, und als solches einer bestimmten formalen Strategie entspricht. Wie meist in der organischen Formbildung kommt es zu einer wechselseitigen Beleuchtung von Themen und formalen Vorgängen. Trotz seiner ungewöhnlichen Länge lässt sich der Hauptsatz als ein Exemplar jenes Darstellungstyps bestimmen, den Schönberg und seine Schüler »Satz« nannten. Der Satz unterscheidet sich von der Periode darin, dass die zweite Hälfte eine Entwicklung des in der ersten Hälfte aufgestellten thematischen Modells darstellt. Für einen solchen, oft in den Hauptsätzen der Sonaten Beethovens vorzufindenden Vorgang, hat Schönberg den Begriff »Liquidation« eingeführt: »Zweck der Liquidierung ist es, der Tendenz nach unbegrenzter Ausdeh-

30 Vgl. Carl Dahlhaus, »Die Sonatenform bei Schubert. Der erste Satz des G-Dur-Quartetts D 887«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Hermann Danuser, Bd. 6, Laaber: Laaber, 2003, S. 678–694.

mit ihren Assoziationen so lebhaft in Erinnerung, wie sie Bach und seine Zeitgenossen aus weihnachtlicher Kirchenmusik, pastoralen Opernszenen, Singspielen und den anakreontischen Tändeleien kannten, die um die Jahrhundertmitte sehr en vogue waren, so drängt sich eine höchst sonderbare Szene oder höchst sonderbare Reflexionen über das Pastoralthema auf: Zunächst intensiviert Bach das Naive, Bäuerische durch eine fast primitive Melodie und die parallelen Sextakkorde im zweiten Takt. (Schoensleder zitiert 1684 Fauxbourdon-Figuren bei Lasso auf die Worte »non erit sapiens« als ein Tonsymbol der stultitiae.⁴³) Schon die Takte 3–4 brechen aus der übererfüllten Konvention aus. Dudelsack und Schäferweise weichen einer Koloratur, die nur geübte Kehlen hervorbringen.

Die Wiederkehr des Refrains in a-Moll überrascht mit anderen Kontrasten. Die vorangehende Episode schlägt einen brillanten, dezidiert klavieristischen Stil an, der in einen auffordernden Halbschluss mündet. Als »Antwort« hierauf wirkt der schüchtern im *pianissimo* vorgetragene Refrain noch einfältiger, nachgerade dümmlich, und bricht unvermittelt ab ($E^7 \rightarrow a$, T. 76–79). Nach einer halbtaktigen (!) Generalpause donnert das Thema unvermittelt – Bach rückt einfach von a-Moll nach B-Dur – und mit vollgriffigen Akkorden aus der Tiefe. Die weniger edle als zaghafte Simplizität des Refrains wird verworfen, aber sein rumpelnder Auftritt passt ebenso wenig in die arkadische Idylle wie der Klaviervirtuose kurz zuvor:

Abbildung 3

Dieses Spiel ist voller Überraschungen, aber nicht planlos, denn was harmonisch zusammenpasst – Episode/Refrain –, kontrastiert topisch; was die Zeichen des Pastoraltopos an der Stirne trägt, kontrastiert harmonisch und affektiv. Die Lebendigkeit der Topoi hat unmittelbare Auswirkung auf die Form. In Bachschen Rondos bedeutet dies die Wiederkehr des Refrains auf anderen Tonstufen und seine motivische Variation bis hin zu schroffen Brüchen und grotesken Verwandlungen, also der Negation von Wiederkehr. Dieses Vexierspiel mit materialen Topoi zeigt meines Erachtens Spuren der formalen Topik, denn die loci der Inventionslehre fordern zu den unterschiedlichsten Betrachtungen derselben Idee auf. Traditionell war sie durch den zu vertonenden Text vorgegeben, und der Komponist prüfte zunächst die vielfältigen

43 W. Schoensleder, *Architectonice musices universalis* (s. Anm. 24), S. 191 f.

Heldin Alice White (gespielt von Anny Ondra) auch durch Klavierspiel mit Gesang beeindrucken. Und was sang und spielte der Verführer? Einen Song des britischen Pianisten und Komponisten Billy Mayerl, mit dem Titel »Miss Up-to-Date«: vielleicht auch ein ironischer Kommentar zu Anny Ondras starkem Akzent, der die erste Synchronisation der Filmgeschichte erzwang. Im Gespräch mit François Truffaut erinnerte sich Hitchcock: »Synchronisieren, wie man es heute macht, gab es damals noch nicht. Ich habe das Problem gelöst, indem ich eine junge englische Schauspielerin, Joan Barry, in eine Kabine außerhalb des Blickfeldes setzte und sie die Dialoge in ein Mikrophon sprechen ließ, während Fräulein Ondra die Wörter nur markierte. Ich verfolgte ihr Spiel und hörte über Kopfhörer die Texte von Joan Barry.«² Hitchcock war genial und erfinderisch darin, die technischen Möglichkeiten des Films zu erweitern; er hat Stumm- und Tonfilme, in Schwarzweiß, Farbe und einmal sogar in 3D gedreht, für Kino und Fernsehen. Dreyers Bedeutung wurde dagegen erst nach seinem Tod (am 20. März 1968 in Kopenhagen) angemessen erkannt und gewürdigt; noch 1964 war sein letzter Film *Gertrud* auf dem Festival von Cannes gnadenlos durchgefallen. Ein Jahr später gelang es dagegen Samuel Beckett – in *Film* –, das Wesentliche zum Thema Stummfilm auszudrücken: mit Hilfe einer Tonspur, die nicht bespielt wurde. Selbst das ursprünglich als einziger Laut vorgesehene »Psst« der Dame mit jenem Schoßäffchen, das unter Alan Schneiders Regie einer Zeitung wich, wurde später getilgt, und zwar zugunsten der schlichten Geste des auf die geschlossenen Lippen gelegten Zeigefingers.³



Abbildung 3: Carl Theodor Dreyer: *Gertrud* (1964) Abbildung 4 Samuel Beckett: *Film* (1965)

II.

Der Film kann als Steigerung der Oper erscheinen, als Erbe des Gesamtkunstwerks, in dem Bild, Gesang, Musik, Bühne und Architektur verschmelzen; er kann aber auch als asketische Reduktion praktiziert werden, als Allianz einer visuellen Semiotik mit den Zeichen der Schrift, wie sie zunächst in den Zwischentiteln der Stummfilme auftrat. Zu den Idealen des Filmregisseurs Robert Bresson – sein Leben, vom 25. September 1901 bis zum 18. Dezember 1999, reichte an die Grenzen des 20. Jahrhunderts heran – gehörte die Forderung, keine Gefühle, sondern Bewegungen mit Hilfe

² François Truffaut [in Zusammenarbeit mit Helen G. Scott], *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, hg. von Robert Fischer, übersetzt von Frieda Grafe und Enno Patalas, München: Heyne, 2003, S. 57.

³ Vgl. Samuel Beckett, *Film* | *He, Joe*, übersetzt von Erika und Elmar Tophoven, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1968, S. 13. Vgl. auch *No Author Better Served. The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*, hg. von Maurice Harmon, Cambridge, MA und London: Harvard University Press, 1998, S. 187.

		Halbtton	Ganzton	klTerz	grTerz	Quarte	Quinte	Oktave
M₁	Mittelwert	135,2	188,2	315,3	381,1	506,4	694,4	1206,9
	Standardabweichung	22,9	16,1	16,3	15,7	20,6	19,0	19,9
	Anzahl Messwerte	2	9	7	3	11	9	9
M₂	Mittelwert	120,2	191,6	313,9	383,6	505,8	701,0	1211,5
	Standardabweichung	15,7	17,5	11,8	25,8	20,3	23,3	14,6
	Anzahl Messwerte	3	11	9	5	12	11	12
M₃	Mittelwert	125,7	190,6	318,8	381,2	511,0	702,7	1216,0
	Standardabweichung	2,2	9,0	9,8	5,9	7,6	9,6	8,6
	Anzahl Messwerte	2	8	5	4	8	7	6
M_{gesamt}	Mittelwert	126,0	190,2	315,6	382,2	507,3	699,2	1210,9
	Standardabweichung	14,7	14,6	12,6	17,3	17,6	18,8	15,4
	Anzahl Messwerte	7	28	21	12	31	27	27
Intervall-Normwerte verschiedener Skalen	12tönig gleichstufig	100	200	300	400	500	700	1200
	pythagoräisch	90	204	294	408	498	702	1200
	rein	112	182 resp 204	316	386	498	702	1200
	idealisiert	123	193	316	386	509	702	1211
Testergebnisse der Mittelwertvergleiche	12tönig gleichstufig	sign	sign	sign	sign	sign	—	sign
	pythagoräisch	sign	sign	sign	sign	sign	—	sign
	rein	sign	sign	—	—	sign	—	sign
	idealisiert	—	—	—	—	—	—	—
U₁₊₂	Mittelwert	104,3	211,7	318,6	418,1	518,1	727,3	1230,3
	Standardabweichung	32,7	34,1	39,4	43,2	49,4	51,1	43,6
	Anzahl Messwerte	20	20	21	19	18	17	13

Tabelle 4: Ergebnisse der Intonationsanalyse der hexatonischen Skalen (Segmente M₁, M₂, M₃, U₁, U₂)

mal so groß wie in M₃! Die (gewogene) mittlere Abweichung beträgt hier 41 cents, also fast einen Viertelton. Dadurch wird ein gesicherter Vergleich mit jeder der herangezogenen Standardstimmungen (auch mit der pythagoräischen!) von vornherein hinfällig. Hinzu kommt eine starke Spreizung, die neben der Oktave alle anderen Intervallklassen betrifft. Rechnete man sie heraus, bliebe eine Skala mit (fast) reinen Quinten und kleinen Terzen, pythagoräischen großen Terzen und Ganztönen, also eine tendenziell (!) pythagoräische Skala. Die starken Standardabweichungen würden aber durch eine derartige »Entspreizung« kaum verringert.¹⁸

* * *

Eine historische Deutung des Zeng-Glockenspieles erscheint möglich. Zuerst eine Hypothese zu seiner individuellen Entwicklung: Das Instrument ist zweifellos nicht »aus einem Guss« entstanden, sondern Ergebnis eines längeren Prozesses, wie schon die baulichen und stilistischen Unterschiede der verschiedenen Glockenreihen und Veränderungen in der Hängeordnung¹⁹ zeigen. Nimmt man zusätzlich die gefundenen Unterschiede in den Streuungen ihrer Stimmungen als ein Entwicklungskri-

18 Die vorliegende Untersuchung konzentrierte sich auf die Glockenspielsegmente M und U₂₊₃. In der Bassregion führen Frontalanschläge bei Glocken der Reihe L₂ zu klaren Tonhöhen (L2-1A, ..., L2-5A, entspr. [G₃, F#₃, E₃, D₃, C₃]), mit fast reinen Terzen. Bei anderen, besonders den großen Glocken der Segmente L₁ und L₂, erschwert eine Fülle konkurrierender Spektralkomponenten sichere Tonhöhenwahrnehmung; ein »Zurechthören« kann aber der musikalische Kontext ermöglichen haben. Diese Glocken mögen auch nur in rhythmischer Funktion, zur Markierung musikalischer Abschnitte verwendet worden sein, vergleichbar den interpunktierenden Gongs der zentraljavanischen Gamelan-Ensembles.

19 Siehe Anm. 8, auch Legende zu Abbildung 2. Die Annahme liegt nahe, dass die Glocken der Segmente U₁ und U₂ einer hinzukommenden Glockenreihe Platz machen mussten.

Denn:

$$p_i = f_i / n,$$

$$h_i = - \text{ld } f_i/n.$$

Oder nochmals vereinfacht:

$$h_i = - (\text{ld } f_i - \text{ld } n).$$

Beispiel: Element (1) im Einleitungsteil tritt insgesamt 2-mal auf ($f_i = 2$). Die Anzahl der Elemente in toto beläuft sich auf 92 (18 Takte Introduktion, 2-mal vorgetragen = 36; 8 Takte Refrain, über 7 Puncta hin wiederholt = 56; $n = 56 + 36 = 92$).

Der Informationsgehalt von Element 1 ermittelt sich also:

$$h_1 = - (\text{ld } 2 - \text{ld } 92) = - (1 - 6.5) = 5.5.$$

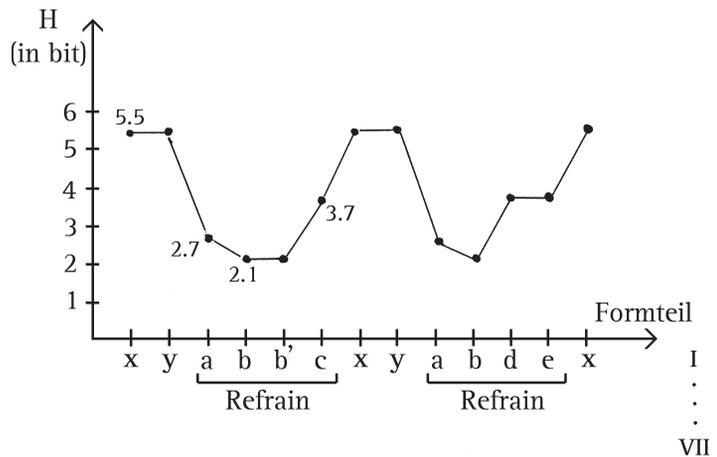
Analog ergibt sich der Informationsgehalt des Elements a im Refrain, das 14-mal erscheint:

$$h_a = - (\text{ld } 14 - \text{ld } 92) = - (3.8 - 6.5) = 2.7.$$

Grocheios Argumentation kann also, sofern man die Informationsgehalte der einzelnen Segmente errechnet, durch ein Diagramm untermauert werden (Abbildung 4). Es zeigt an,

- wie das Informationsprofil im Introduktionsteil verläuft (hier nur abstrakt durch die Variablen xy gekennzeichnet),
- wie sich der Übergang von der Introduktion zum Refrain vollzieht,
- was schließlich innerhalb des Ritornells selbst geschieht.

Abbildung 4



Erkennbar wird: Am Beginn jedes *punctums* steht ein radikales Informationsmaximum; mit Einsatz des Refrains sinkt der Informationsgehalt schlagartig ab. Beides scheint plausibel. Das Maximum indes – da stets neue Elemente im Intro hinzutreten und die Partikel (1–18) regelgetreu nacheinander abgearbeitet werden – verringert sich nicht etwa im Verlauf des Stückes. Es hält sich über die gesamte *stantipes* hin unangefochten, »unerbittlich«. Die Verlaufs-Kurve muss sieben Mal nach der exakt gleichen Form gedacht werden. *Und ebendies ist strukturell ungewöhnlich*, selbst für Entwicklungen modernerer Musikgeschichte. Denn was »normalerweise« für einen Text gilt: dass er zunehmend durchschaubar wird, je weiter man in ihm fortschreitet, bewahrheitet sich für die *Estampie* lediglich vorübergehend, im Refrain, nicht in den jeweils darauf folgenden »vorderen« Formsegmenten. Das Instabile bleibt instabi-

p. 267
 Link → Arpeggio etude: 47/4 - 48/1/2 inc.
 dble link w/ min arps
 Cymbs (Helen revealed on cross)
 then trill etude till 87/5/1 first 2 beats
 then trill 50/5/5 → 51/5/3
 then back to trill etude 87/5/1 last 2 beats
 hold E semibreve till 88/5/2
 then: 53/1/1 - 53/2/4 then 53/4/3 from 2nd beat to bottom of page

then:
 Link back to score
 p 49 top till 49/6/3
 then back to Busoni score
 wind scoring, pizz, light perc,
 motive in [?] add c'point
 then super vocal line, lots of
 gaps
 use Helena motif

p. 267
 Link Arp. etude: 47/5 - 48/1/2 inc.
 ↑ dble with maj/min arps
 Cymbs (Helen revealed on cross)
 then 50/1/1 → 50/2/1 inc.
 Then trill etude till 87/5/1 first 2 beats
 Then Arp. 50/5/5 → 51/5/3
 then back to trill etude 87/5/1 last 2 beats
 hold E semibreve till 88/5/2
 Then: 53/1/1 - 53/2/4 then 53/4/3 from 2nd beat to bottom of page

then:
 Link back to score
 p 49 top till 46/6/3
 then back to Busoni score
 wind scoring, pizz, light perc,
 motive in [?] add c'point
 then super vocal line, lots of
 gaps
 use Helena motif

Glass Harmonica intended here! over trem bass

Figure 3: Sitsky's Sketch for *Doktor Faust*, Helen's scene

sketched an excerpt from that study on his notes for this scene (as mentioned earlier), and the Arpeggio Study from 1923. Sitsky's choice of the Arpeggio study to augment the trills study also took into account the fact that Busoni often used fast music to represent the supernatural and, in this scene, Faust is confronted with a supernatural vision of Helen of Troy. The long dance scene is inserted into the score between pages 267 and 268 of the Breitkopf und Härtel vocal score (bar 5 of page 268 is the first new bar by Busoni).

Comparing Sitsky's ending to Busoni's sketch we can see that he has dutifully followed the instructions while, at the same time, treating the material as the basis for a creative transcription. The original score of the opera breaks off completely on page 311 of the vocal score, at the end of the third system. Here, in line with Busoni's wishes, Sitsky uses sections from no. 2 of the three polyphonic studies. Faust is in the church trying to pray but can only remember magical incantations. In despair he looks up and sees Helen of Troy hanging on the crucifix instead of Christ. Here Sitsky brings back the Trill study from Helen's dance scene earlier in the opera, in the manner of a leitmotif. Faust sings "is there no mercy?" and the 2nd polyphonic study returns as Faust rises with new strength.

It is the night that Mephistopheles will come for Faust. Outside he sees a beggar woman hands him a dead child, and Faust realises what he must do to escape Mephistopheles. In the snow he draws a magical circle and, within it, transfers his spirit into the body of the child. Moments later a naked youth holding a blossoming almond branch rises up from the corpse that was once Faust and strides off into the snow. Faust's final words to the child reflect Busoni's own hope for his legacy:

zu einer hier nur in Ansätzen möglichen Korrektur des Verhältnisses von autobiographischer Selbstkonstruktion und historischer Realität, in der Interpretations- und Kompositionsgeschichte der 1930er- und 1940er-Jahre ineinandergreifen.⁵

Moderne Musik in einer besetzten Stadt

Die Idee zu einer Konzertreihe mit zeitgenössischen französischen und deutschen Komponisten entstand nach der Begegnung deutscher und französischer Musikkritiker im Rahmen der Wiener Mozart-Woche im Dezember 1941. Der bilaterale Austausch in Wien führte nach der Rückkehr der Journalisten und Künstler zu einer gemeinsamen Initiative des Deutschen Institut und der Abteilung »Musik« der Groupe Collaboration, die in insgesamt vier Konzerte mündete.⁶ Von französischer Seite wurden Tony Aubin, Jean Françaix, Jean Hubeau, Victor Serventi, Pierre Lantier, Henri Challan, Jean-Jacques Grunenwald und César Sautereau, von deutscher Seite Fortner, Hans Brehme, Ernst Degen, der von Furtwängler sehr geschätzte Kurt Hessenberg,⁷ Cesar Bresgen und Robert Ernst ausgewählt. Nicht nur die Wahl der Komponisten, sondern auch der ausschließlich französischen Interpreten – es spielten u. a. Quatuor Lespine, Émile Passani sowie Irène Joachim – verdeutlichen den Versuch, ein hochrangiges Konzertereignis zu organisieren, das die französischen Hörer mit »junger deutscher«⁸ und französischer Musik konfrontieren sollte.⁹

Während die Auswahl französischer Namen eine stärkere Einheitlichkeit der stilistischen Ausrichtung zeigte – »un retour très net au néo-classicisme«¹⁰ –, boten die jungen deutschen Künstler aus Sicht der Kritiker eine größere musikalische Vielfalt, in der auch die affektiven Ausdrucksmöglichkeiten romantischer Musik, »neobarocke«,¹¹ schwere und strenge Formen, trotz aller »sensibilité«, zu hören waren.¹²

Neben Kurt Hessensbergs Streichquartett war das erfolgreichste Werk der beiden deutschen Konzerte Wolfgang Fortners zweite Komposition der gleichen Gattung. Die Vorstellung von Balance, Einheit, gleichmäßigem Ausdruck und gleichwertiger stilistischer Ebene, die Ferchault in Hinblick auf Fortner formulierte,¹³ übertrug sich für

5 Vgl. dazu die Ergänzung des Beitrags über Wolfgang Fortner von Brigitta Weber in *MGG*², Personenteil, Bd. 6 (2001), Sp. 1509–1516, die auf Fortners politisch eindeutige Rolle hinweist (Sp. 1510).

6 Yannick Simon hat der deutsch-französischen Kammermusikreihe vom Frühjahr 1942 mit Schwerpunkt bei den französischen Vertretern ein Kapitel gewidmet (*Composer sous Vichy*, Lyon: Symétrie, 2009, S. 113–123).

7 Hans Brehme, Helmut Degen (1911–1995) und Kurt Hessenberg sind in dem Band *Musik und Musiker der Gegenwart* (Essen: Spael, 1949) von Karl Laux zusammen mit Fortner berücksichtigt.

8 Heinrich Strobel, »Junge deutsche Musik«, in: *Pariser Zeitung*, Nr. 49, 19.2.1942, S. 5.

9 Karl Epting an das Auswärtige Amt, 12.2.1942 (DB-Paris, PA-AA Ordner 1380).

10 Guy Ferchault, »Quatre concerts de musique contemporaine française et allemande«, in: *Les Cahiers franco-allemands*, mars/avril 1942, S. 131.

11 Heinrich Strobel ordnet die drei Künstler des ersten deutschen Konzerts einer »neobarocken« Schule Norddeutschlands zu, die sich durch die gleichzeitige Verwendung »alter Formen«, »motorischer Antriebe« und »moderner freier Harmonik« auszeichnet, von denen sich wiederum Hessenberg und Bresgen durch »jugendliche Frische« und Distanz zu »den gefährlichen Grenzbezirken spätromantischen Zwielfichts« abzuheben schienen. Heinrich Strobel, »Deutsche Kammermusik«, in: *Pariser Zeitung*, Nr. 21, 22.1.1942, S. 5; ders., »Junge deutsche Musik«, in: *Pariser Zeitung*, Nr. 49, 19.2.1942, S. 5.

12 G. Ferchault, »Quatre concerts« (s. Anm. 10), S. 130.

13 Ebd., zit. nach Y. Simon, *Composer sous Vichy* (s. Anm. 6), S. 115.

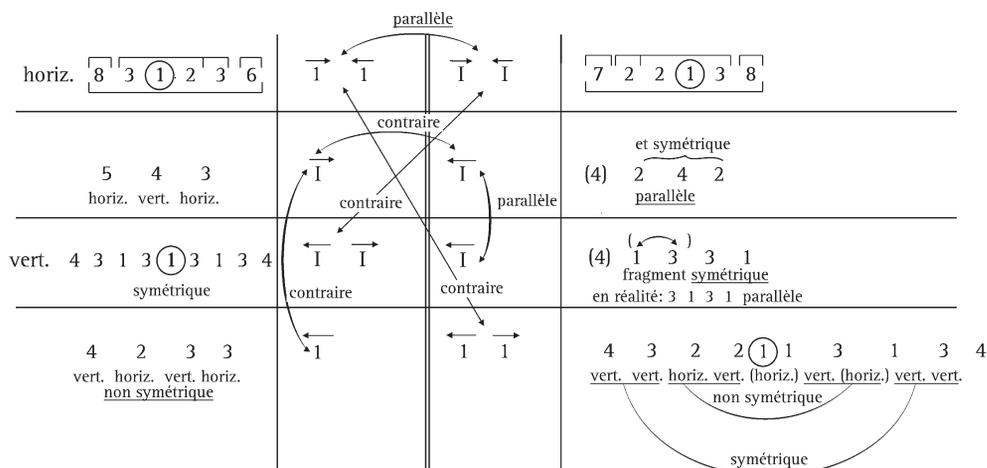


Abbildung 4: Boulez, Analyse der Tonhöhenstruktur im 4. Satz

In der Mitte des Schemas bezeichnet er mit »1« bzw. »I« und Grund- bzw. Umkehrungsreihe sowie mit den dazugehörigen Pfeilen ihren Verlauf in Original- oder Krebsform – der erste Reihenablauf (Sopran-Solo) ist also in meiner Terminologie: O_6 (T. 1–5) / K_6 (T. 5–11) // U_6 (T. 12–16) / KU_6 (T. 16–22). In den externen Teilen des Schemas notiert der Komponist darüber hinaus die Gruppierung der Töne, die in der Sopranstimme nur horizontal verlaufen und, den Versen des Textes entsprechend, durch Pausen getrennt sind (die eingekreiste 1 bezeichnet das c, Schluss- und Anfangston zweier sukzessiver Reihenformen), in den drei instrumentalen Begleitstimmen dagegen manchmal in Akkorden (vertikal) gruppiert sind. Boulez' Analyse erweist sich als eine fast virtuose Suche nach Ungleichheiten und Asymmetrien in einer Struktur, die eigentlich sehr regelmäßig ist. Die originale Reihengestaltung des Satzes lautet nämlich:

	T. 1–11	T. 12–22
(S)	O_6 / K_6	U_6 / KU_6
(A)	U_6	KU_6
(T)	KU_6 / U_6	K_6 / O_6
(B)	K_6	O_6

Das heißt: Sopran- und Tenorstimme einerseits, Alt- und Bass-Stimme andererseits stehen miteinander in einem perfekten Krebsumkehrungsverhältnis, die Reduktion der Reihenformen in Alt- und Bassstimme erfolgt durch eine Verdoppelung der Werte des rhythmischen Kanons. Boulez scheint dagegen eine Kreuzung der Reihenformenzahl (2+1 bzw. 1+2) in Tenor- und Bassstimme zu vermuten, und insbesondere isoliert er zwei parallele Reihenverläufe im zweiten Teil (die zwei »I« mit Pfeilen nach links = KU_6) anstelle des korrekten Krebsumkehrungsverhältnisses zwischen KU_6 und O_6 . (Aufgrund der massenhaften Reihenausfälle insbesondere in der zweiten Hälfte des Satzes ist die Tonhöhenanalyse Boulez' – die man ganz genau dank der Verwendung von farbigen Bleistiften im Klavierauszug verfolgen kann – auf keinen Fall abstrus, und man könnte in der Tat seine Interpretation im Notentext durch eine unterschiedliche Deutung der Reihenausfälle auch belegen. Problematisch ist dabei nur der letzte Akkord, der in Boulez' Analyse als eine – für Webern ganz untypische – Wiederholung

FRANK SCHNEIDER Schöpferische Interpretation. Das Beispiel der Gruppe Neue Musik »Hanns Eisler« Leipzig*

1. Aus der Ferne

Der junge Theodor W. Adorno schrieb im Jahr 1925 für die deutsche Musikzeitschrift *Pult und Taktstock* einen kleinen Aufsatz »Zum Problem der Reproduktion«. Seine Überlegungen betreffen das Verhältnis zwischen interpretierter und komponierter Musik. Sie beginnen mit einem Axiom, an dem er auch später stets festhielt: »Nicht durchaus ist das Maß der Reproduktion in die Hände des Reproduzierenden gegeben. Wie hoch man immer den Anteil des Interpreten einsetzen mag, wie groß denken von der Kraft und Unverstelltheit seiner Anschauung, seiner geschmacklichen Zucht, seinem Realisierungsvermögen: über das ästhetische Recht seiner Arbeit entscheiden endlich die Gehalte des dargestellten Werkes.«¹

Die These vermag unmittelbar einzuleuchten; sie klingt auf den ersten Blick plausibel und erheischt spontane Zustimmung. Adorno argumentiert polemisch gegen einen – uns allen wohlbekannten – Zustand von Musikkultur, den er als Missstand vorab kritisiert. Da seien bloße Diener an der Kunst zur Herrschaft über sie aufgestiegen, da hätten Untergebene und Abhängige eine Macht errungen, die ihnen niemals zukomme, die sie sich aber immerfort anmaßen und allerorts missbrauchen. Mit Hilfe ihres sinnlich verführerischen Blendwerks wären bescheidene Boten zu demagogischen Despoten geworden, während das geistige Königtum, das wahrhaft produktive Reich künstlerischer Verantwortung, zur Knechtschaft verdammt und zur Plünderung freigegeben sei. Damit ist ein durchaus befremdlicher Tatbestand skizziert, der ein uns vertrautes Rechts-Gefühl zu verletzen scheint: nämlich die Störung des idealistisch-hierarchischen Vor-Urteils von der prinzipiellen Überlegenheit des Geistigen über das Materielle, des Spirituellen über das Sensitive, des denkenden Produzierens über die handelnde Reproduktion.

Auf das Gebiet der Musik übertragen, bedeutet dies eine Favorisierung des kompositorischen Aspekts, und solchem »spezifischen Denken in Tönen, das seiner eigenen Gesetzmäßigkeit und Logik folgt«,² wird vorrangig schöpferische Potenz, kreative Verantwortlichkeit und entwicklungsfördernde Impulsivität zugebilligt. Dem gegenüber habe sich Interpretation mit reaktiven Aufgaben zu bescheiden: sie sei »Auslegung eines Sinntägers«³ und also funktioniere sie nur in Abhängigkeit von jeweils vorgegebenen Werk-Texten, deren intelligible Substanz sie sinnfällig darstellen müsse. Aber wir wissen, dass dieses von Arbeitsteiligkeit und Entfremdungsbeziehungen gekennzeichnete Modell bestenfalls für einige sehr spezielle Typen von Musik europäischer Tradition charakteristisch ist und dass selbst in ihr – ganz zu schweigen

* Der Text fußt auf einem Vortrag, den der Verfasser 1989 auf einem Symposium in Ljubljana gehalten hat.

1 Theodor W. Adorno, »Zum Problem der Reproduktion«, in: ders., *Musikalische Schriften IV*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984 (*Gesammelte Schriften* 19), S. 440.

2 Hans Heinrich Eggebrecht, Artikel »Komposition«, in: *Riemann Musiklexikon*, Sachteil, hg. von Wilibald Gurlitt u. a., Mainz: Schott, 1967, S. 474.

3 Ders., Artikel »Interpretation«, in: ebd., S. 408.

An prominenter Stelle im Klavierstück verbindet Schumann den Akkord mit dem Choralstil in der Eröffnung des letzten Stückes aus Opus 15, »Der Dichter spricht«.

Über den internen motivischen Zusammenhang der Kinderszenen hinaus weist diese Eröffnung des letzten Stückes in ihrer reduzierten Vierstimmigkeit und der engen Kreisfigur der Bassmelodie große Ähnlichkeiten zur Symmetrie in Schnebels Eröffnungszeile des »Imaginären Chorals« auf.



Abbildung 5: Robert Schumann, *Kinderszenen* op. 15, »Der Dichter spricht«, T. 1 f.

Es ist viel darüber geschrieben worden, welcher Dichter in Schumanns letzter Kinderszene gemeint sein könne. Die durchweg nicht vollends abwegigen Vermutungen weisen auf die dichterische Welt E. T. A. Hoffmanns, auf das romantische Bach-Bild oder auch auf eine Rezeption des späten Beethoven.¹⁶ Es ist meiner Meinung nach allerdings missverständlich, die Wahrnehmung eines durchaus rezeptiv-erinnernden Komponierens auf zu konkrete Situationen oder auch Personalstile zu verengen, so groß die Ähnlichkeiten im Detail auch sein dürften.

Bemerkenswert ist allerdings, dass sowohl »Der Dichter spricht« als auch Schnebels »Epilogo« Beispiele für eine in hohem Maße intentionslose Verwendung von Tonalität sind und dass die Lösung der Klänge aus ihrer Bedingtheit in beiden Stücken mit denselben Mitteln geschieht: Die Verfügbarkeit und Instrumentalisierbarkeit der Kadenz wird durch die Aufhebung des Metrums, durch Pausen, Fermaten und geräuschhafte Ereignisse gelöst, wobei die nur arpeggiert spielbare weite Lage der Akkorde bei Schnebel für wesentlich mehr Geräuschanteil sorgt, als der Notentext zunächst glauben lässt.

Fast bestürzend ist dabei, dass Schumanns Eröffnungsmotiv der Oberstimme in den tonalen Beginn von Schnebels »Epilogo« hinein durch die disparate Lage der Klänge hindurch als »Spur« gehört werden kann.

Wie bei Schumann gibt es auch hier einen Wiederaufgriff, allerdings charakteristisch für die Formensprache später Tonalität in der Unterquinte.¹⁷

Das Ausblenden in geräuschhafte Aktionen, das bei Schumann in den letzten vier Takten durch das Diminuendo bis zur Hörbarkeitsgrenze und durch die im Verhältnis dazu an Präsenz gewinnenden Pedalgeräusche angelegt ist, wird bei Schnebel als eigene Pedalstimme auskomponiert, in der die länger werdenden Pausen zumindest ideell bis ins Unendliche geführt werden können.

Obwohl Schnebels Auseinandersetzung mit Schumanns Leben und Werk nicht nur in künstlerischer, sondern auch in wissenschaftlicher Hinsicht in so intensiver Weise

16 S. Thomas König, »Robert Schumanns Kinderszenen op. 15«, in: *Musik-Konzepte. Sonderband Robert Schumann II*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: Edition Text + Kritik, 1982, S. 299–342, hier S. 315–317.

17 Der Reprises-Moment findet in den ersten beiden Klängen der fünften Zeile statt.



Hermann Danuser studierte Klavier, Oboe, Musikwissenschaft, Philosophie und Germanistik an der Musikhochschule und der Universität Zürich. Promoviert mit einer Dissertation über Musikalische Prosa, habilitierte er sich 1982 mit einer Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts (*Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984) an der Technischen Universität Berlin. Von 1982 bis 1988 lehrte Danuser als Ordentlicher Professor für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Theater Hannover, danach von 1988 bis 1993 als Ordinarius für Musikwissenschaft an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Breisgau und seit 1993 an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit vielen Jahren koordiniert er die Forschung bei der Paul Sacher Stiftung Basel, ist Mitglied des Kuratoriums der Ernst von Siemens Musikstiftung sowie Ordentliches Mitglied der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. Gastprofessuren hatte er an mehreren führenden Universitäten Europas und der USA inne. Im Jahre 2005 verlieh Royal Holloway, University of London, ihm für seine wissenschaftlichen Verdienste die Würde eines »Doctor of Music« honoris causa, und die American Musicological Society ernannte ihn 2006 zum Corresponding Member.

Der Schwerpunkt von Danusers Forschungen liegt in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts, daneben bilden die musikalische Interpretation (*Musikalische Interpretation*, Laaber 1992), die neuere Geschichte der Musiktheorie und Musikästhetik sowie die musikalische Analyse weitere Bereiche der Forschung. Methodologisch vertritt Danuser eine offene Linie, die Werkanalyse, musikästhetische Diskursbildung, Biographik, Gattungs- und Institutionsgeschichte unter je spezifischen Fragestellungen miteinander verschränkt (z. B. *Weltanschauungsmusik*, Schliengen 2009).