Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (2007)

Heft: 97

Artikel: Zu seiner Zeit : über die späte Wahrnehmung von Erich Schmids Werken = De son temps : à propos de la réception tardive des œuvres d'Erich Schmid

Autor: Moser, Roland

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927727

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

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

ZU SEINER ZEIT VON ROLAND MOSER

Über die späte Wahrnehmung von Erich Schmids Werken

De son temps — *A propos de la réception tardive des œuvres d'Erich Schmid*
« N'ai-je pas une nouvelle fois sous-estimé ce qui en dépit de toute étroitesse et entêtement demeure possible dans ce pays, pardon, dans notre pays ? » Cette phrase désespérée de Hansjörg Pauli caractérise le dilemme de la réception musicale de l'élève de Schönberg et pionnier de la technique dodécaphonique Erich Schmid (1907–2000) : même les grands médiateurs de la musique contemporaine comme le suisse Pauli n'en ont longtemps pas tenu compte. Comment a-t-on pu en arriver là ? Partant de cette question, Roland Moser esquisse d'intéressants rapports sur l'histoire récente de la musique suisse.

«Meine Kompositionen sind alle Manuskript geblieben. Vor allem betätigte ich mich auf dem Gebiet der Kammermusik. Schon bevor ich bei Schönberg war, beschäftigte ich mich mit der Reihenkomposition, und zwar im Sinne der völligen Aufhebung der traditionellen Tonalität. Mir scheint auch darin die grösste Tat Schönbergs zu liegen. Wenn heute viele Komponisten die Reihenkomposition gewissermassen auf den tonalen Stil aufpfropfen, so erscheint mir das als ein Rückschritt. So ist mir eigentlich immer bei meinen Arbeiten das unbedingte Festhalten am sogenannten atonalen Stil viel wichtiger gewesen als die schulmässige Anwendung der Reihentechnik. Davon zeugen von meinen Kompositionen etwa op. 11 *Rhapsodie für Klarinette und Klavier*, die *Michelangelo-Gesänge* op. 12, oder auch die *Kleine Hausmusik* op.13 für Instrumente und Gesang und die *Bagatellen für Klavier* op. 14.»[1]

Durch diesen Text wurde ich erstmals auf den Komponisten Erich Schmid (1907-2000) aufmerksam. Zusammen mit einem Eintrag im «Refardt» von 1939[2], der nur biografische Angaben und das Werkverzeichnis bis op. 12 enthält, ist das wohl auch das Einzige, was Schmid öffentlich zu seinem kompositorischen Werk hat verlauten lassen. Erst 1989 steuerte er noch einige kurze Bemerkungen bei für das Booklet der Potrait-CD Erich Schmid (Grammont CTS-P-33-2), zu den opera 8, 11, 12, 14, 15. Aufführungen und Radio-Aufnahmen gab es bis 1985 nur ganz vereinzelte, zum Beispiel mit Hans Rudolf Stalder, Kurt Widmer und Jürg Wyttenbach.

Hansjörg Pauli schreibt über den Text, der auch für ihn die erste Information über den Komponisten Erich Schmid war, dass er «auf 25 Zeilen mehr verschwieg als bekannt gab».[3]

Von diesen 25 Zeilen ist Obenstehendes das letzte Drittel nach den biografischen Angaben, gefolgt von einem Werkverzeichnis, das mit den Opuszahlen 1 bis 15 die Zeit von 1929-43 umfasst. Das Trio *Mura* op. 16 fehlt noch. Es ist wie der Text 1955 entstanden und den drei Kindern Martin, Ursula und Andreas gewidmet, aus deren Initialen der Titel zusammengesetzt ist. Stilistisch hebt es sich mit seiner fast «tonalen» Satzweise von den früheren Werken ab, dürfte aber eher ein Gelegenheitswerk als eine «Wende» darstellen, die im Widerspruch zum zitierten Text stünde.

SCHRECKGESPENST ZWÖLFTONSYSTEM

Das ganze Schweizer-Heft aus der Reihe *Musik der Zeit* ist eine ungemein aufschlussreiche Momentaufnahme, Bild einer ebenso kritischen wie zukunftsträchtigen Phase schweizerischer Musikgeschichte, bestehend aus 49 Selbstdarstellungen ohne ein einziges Wort redaktioneller Vermittlung. Der verfügbare Platz war offensichtlich nicht vorgeschrieben. Die grössten Langweiler brauchen oft am meisten davon. Es fehlt leider (oder natürlich?) die ganze Generation unter 40 (ausser Armin Schibler): Wladimir Vogel, der erst 1954 nach 20-jährigem Aufenthalt einen Schweizerpass erhalten hatte (was bloss noch nicht bis zur Redaktion gedrungen war), Robert Blum (vermutlich mangels Lust, über sich selbst zu schreiben) sowie bezeichnenderweise Alfred Keller und Hermann Meier und gewiss noch eine Hundertschaft von weiteren Mitgliedern des Tonkünstlervereins. Die Abwesenheit der Jungen (Suter, Wildberger, Klaus Huber, Kelterborn) wird aber oft indirekt spürbar aus Äusserungen der Älteren, denen die Jungen jetzt auf den Fersen sind.

In der Tat wirkt Schmids Text in seiner schlichten, sachlichen Form zu einer Frage, die fast alle damals heiss bewegte (sofern sie sich nicht ausschliesslich zu Bach und Mozart bekannten), seltsam fern und geklärt. Dazu mögen auch die beiden Vergangenheitsformen des Anfangs beitragen. Aufmerksamen Lesern entging nicht, dass das letzte Werk auf 1943 datiert ist.

Die gelassene Überlegenheit von Schmids Äusserung hebt sich ab von vielen leidenschaftlichen Stellungnahmen, die oft ablehnend, häufig skeptisch, seltener kenntnisreich kritisch ausfallen zu den Themen Tonalität/Atonalität oder zur Reihentechnik. Und nahezu alle, die der Sache etwas abgewinnen können, distanzieren sich von «schulmässiger» oder gar «orthodoxer» Reihentechnik oder dem immer wieder als Schreckgespenst beschworenen «Zwölftonsystem».

Aus heutiger Sicht ist es natürlich einfach zu fragen: was, wen, welche Werke meinen sie eigentlich? In ähnlicher Weise wird ja noch heute gern «das serielle System» perhorresziert, ohne dass jemand genau sagen kann, was das sei – oder um unweigerlich immer beim gleichen Dreiminutenstück von Boulez aus dem Jahr 1952 zu landen … Schönberg schreibt in einer klein gedruckten, aber gewichtigen Anmerkung zur *Komposition mit zwölf Tönen*: «Ich habe kein System, sondern eine Methode».[4] Wer sich einmal auf das Abenteuer einer Reihenanalyse der *Ode an Napoleon* eingelassen hat, weiss auch schon, dass es nicht bloss *eine* Methode ist.

Erstaunlich – aber angesichts der damaligen Schwierigkeiten der Materialbeschaffung verständlich – ist, mit wie wenig Kenntnissen diese Fragen oft noch um 1955 diskutiert wurden. Vermutlich orientierten sich die meisten an Křeneks *Zwölfton-Kontrapunktstudien*, oder an den einschlägigen Büchern von Leibowitz, Eimert und Jelinek. Es ist freilich

1. *Schweizer Komponisten* (Reihe *Musik der Zeit*, Heft 10), Bonn: Boosey & Hawkes 1955, S. 41f.

2. *Musikerlexikon*, bearbeitet von Willi Schuh und Edgar Refardt, Zürich: Atlantis 1939, S. 179.

3. Hansjörg Pauli, *Wer Ohren hat zu hören …*, in: *Dissonanz* Nr. 25 (August 1990), S. 28.

V.l.n.r.: Hans Joachim Koellreutter, Erich Schmid, Karl Amadeus Hartmann, Alfred Keller, Hermann Meier (im Hintergrund), Wladimir Vogel, Riccardo Malipiero, Luigi Dallapiccola, André Souris, Rolf Liebermann, Serge Nigg (Mitte vorne). Vorbereitungstreffen zum Ersten Internationalen Zwölftonkongress, Orselina 1948.

Fotograf unbekannt. Paul Sacher Stiftung Basel, Fotosammlung.

gefährlich, von Lehrbücher auf ein «herrschendes System» zu schliessen. Schönberg, Webern und Berg haben gerade darüber keine geschrieben.

Noch im ersten Band (1949-51) der eben mit stolzem Wissenschaftsanspruch gestarteten Enzyklopädie *Musik in Geschichte und Gegenwart* durfte ein Musikpsychologe namens Wellek unter dem Buchstaben A einen von Wissenschaftlichkeit unberührten, über vier Spalten sich erstreckenden Wutausbruch über den umstrittenen Begriff *Atonalität* beisteuern, der gleich zu Beginn festhält: «Heute darf gesagt werden, dass über Wert und Unwert der ‹atonalen Musik› die Akten geschlossen sind, und zwar mit endgültig und allgemeinverbindlich negativem Ergebnis.»[5] Die Heftigkeit der vielfachen Adjektivkonstruktion ist erklärbar aus der Hilflosigkeit des Wissenschafters, dem seine Felle im Fluss der Geschichte davonzuschwimmen beginnen: Reihenweise machten sich Komponisten der mittleren Generation um die Jahrhundertmitte an die Arbeit mit Reihen.

Sie wurden freilich bald überholt von den «Serialisten» und machten, manchmal nicht ohne Tragik, die Erfahrung, schon wieder «zu spät» zu sein, (vorübergehend, wie das Beispiel Bernd Alois Zimmermann zeigt).

Als nach Schönbergs Tod auch der alte Strawinsky mit Reihen zu komponieren begann, wurden ohne viel Aufhebens etliche der übriggebliebenen Kriegsbeile vorerst mal im untersten Schrank versorgt und ein Heer von Musikologen begann sich an der Zweiten Wiener Schule abzuarbeiten, als gälte es, einer Schönbergschen Prophezeihung zum Durchbruch zu verhelfen: «Ich bin sicher: die zweite Hälfte dieses Jahrhunderts wird durch Überschätzung schlecht machen, was die erste Hälfte durch Unterschätzung gut gelassen hat an mir».[6]

ZU SPÄT UND ZU FRÜH

In dieser neuen Situation, so scheint es zunächst, hätte es nun einfacher sein müssen, das Oeuvre Schmids endlich ans Tageslicht zu bringen. Aber abgesehen davon, dass von Schmid dabei kaum eine eigene Initiative ausgegangen wäre, war der Zeitpunkt vielleicht immer noch nicht der richtige. Zu spät und zu früh.

Zu spät: sein Werk gehörte nun schon einer historisch abgeschlossenen Epoche an, die zwar eben eine Art Durchbruch erlebte, aber schon als eine vergangene wahrgenommen wurde, aus der man, mit etwas Verspätung, dabei war, neue Konsequenzen zu ziehen. Da Schmid zu dieser Zeit nicht mehr komponierte, wäre es vielleicht etwas seltsam gewesen, das «historische» frühe Werk eines knapp fünfzigjährigen äusserst aktiven Musikers zu propagieren, der ihm nichts mehr beifügen mochte. Dass er sein Werk schon damals als abgeschlossen betrachtete, ist freilich nur eine Vermutung von mir, die ich nicht belegen kann. Als ich ihn persönlich kennenlernte, war das für ihn freilich keine Frage mehr. Aber das war fast 30 Jahre später.

Zu früh: Damals war so vieles im Aufbrechen (etwa bis zum Ende der sechziger Jahre), dass kaum eine Bereitschaft da gewesen wäre, die besten Leute dafür zu gewinnen. In den siebziger Jahren begann die Zeit der Rückbesinnungen.

4. Arnold Schönberg, *Komposition mit 12 Tönen*, in: Ders., *Stil und Gedanke* (Gesammelte Schriften, Bd. 1), Frankfurt: S. Fischer 1976, S. 75.

5. *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel 1949-51, Bd. 1, Sp. 763.

6. Arnold Schönberg, zitiert nach: Willi Reich (Hrsg.), *Schöpferische Konfessionen*, Zürich: Arche 1964, S. 16.

Von da an hätten gute Chancen bestanden. Dass es nochmals 15 Jahre dauerte, war eher Nachlässigkeit. Leider.

Im Dezember 1948 hat sich Erich Schmid bei Wladimir Vogel in Orselina/Locarno aktiv an den Vorbereitungen zum Ersten Internationalen Zwölftonkongress beteiligt, aber als Komponist hatte er schon seit fünf Jahren nicht mehr an seinem Oeuvre gearbeitet. Trotzdem dürfen wir annehmen, dass er sich bei dem Treffen noch immer als Komponist verstanden hat und von den andern so gesehen wurde. In der Tischrunde sassen mit Hartmann und Dallapiccola gewiss auch Seelenverwandte neben ihm und vis-à-vis (siehe Abbildung).

GLANZZEIT DES SCHWEIZER RADIOS

Die fünf Jahre von 1943 bis 48 sind vielleicht die einzige Zeit, die zu unserer Frage nach Schmids Selbstverständnis als Komponist nach 1943 noch einige Rätsel aufgibt. Vielleicht können die umfangreichen autobiografischen Aufzeichnungen, die er unter dem Titel *Durchs Leben geführt* in seinen letzten Jahren geschrieben hat, darüber Auskunft geben. Sie werden zur Zeit in der Zürcher Zentralbibliothek aufbewahrt, zusammen mit den Manuskripten der Kompositionen und umfangreichen Korrespondenzen, aus denen bisher erst wenig veröffentlicht worden ist.[7]

Im Frühjahr 1949 erfolgte Schmids «Karrieresprung» auf den Chefdirigentenposten des Tonhalleorchesters Zürich. Obschon bald auch der ihm seit der Frankfurter Zeit bekannte Hans Rosbaud als ständiger Gastdirigent dazukam, dürfte das Arbeitspensum nun so gewaltig geworden sein (er übernahm auch die Leitung des Gemischten Chors Zürich), dass ans Komponieren gar nicht mehr zu denken war.

1957 wechselte Schmid an die Spitze des Radioorchesters Beromünster. Allerdings war er fürs Radio nur zu bekommen unter der Bedingung, dass das Orchester von 38 Positionen (nach den umstrittenen Einsparungen von 1943) auf 60 Positionen aufgestockt wurde. Aus heutiger Sicht ist bemerkenswert, was kulturelle Qualität dem Radio damals wert war …

Schmid eröffnete sich im Zürcher Radio Studio ein flexibleres Tätigkeitsfeld als er es in der doch etwas konservativen Tonhalle gehabt hatte, mit freier Gestaltungsmöglichkeit der Programme, in die er die zeitgenössische Musik ganz selbstverständlich «einkomponieren» konnte, in klug gesetzten Gegenüberstellungen mit traditionellem Repertoire und Seltenheiten aus früheren Epochen.

1957 war auch das Jahr des legendären XXXI. Weltmusikfestes der IGNM in Zürich mit der szenischen Uraufführung von Schönbergs *Moses und Aron* unter Hans Rosbaud.[8] Schmid dirigierte zwei Konzerte, in denen er unter anderem auch Hartmanns *6. Symphonie*, Jacques Wildbergers *Tre Mutazioni*, Constantin Regameys *Etudes für Frauenstimme und Orchester* und – mit Hansheinz Schneeberger – Willy Burkhards *Violinkonzert* aufführte, zwei Jahre nach dem frühen Tod des Komponisten. Der Basler Wildberger feierte damals gerade seine ersten Erfolge im Ausland und wurde hier von Schmid sowohl einem internationalen wie schweizerischen Publikum vorgestellt. Regamey, nur einige Tage jünger als Schmid, begann erst spät zu komponieren: 1942, kurz bevor jener damit aufhörte … Es ist sehr zu hoffen, dass auch der 100. Geburtstag dieses so überaus originellen Komponisten heuer mit vielen Aufführungen gefeiert wird!

1970 musste das Radioorchester gemäss einem strategischen Entscheid gegen seinen Willen und den seines Dirigenten nach Basel umziehen (es wirkte nun unter dem Namen «Radio-Sinfonieorchester Basel»). Damit endete Schmids überaus fruchtbare Tätigkeit für das schweizerische Musikleben. Es folgte für ihn noch eine grosse «Alterskarriere» mit vielen Gastdirigaten in Deutschland (z.B. RIAS Berlin) und vor allem England (BBC, London Symphony Orchestra, Principal Guest Conductor in Bristol und Birmingham).

In der Schweiz blickte man zurück auf die beste Zeit des Schweizer Radios mit einem weiten Panorama der Musik, das nicht nur durch Statistiken zu belegen ist, sondern vor allem durch den Geist, der dahinter steckte.

ZWISCHEN STRUKTUR UND GESTALT

Und wo ist der Komponist geblieben? Hansjörg Pauli, der für die legendären Freitagabend-Programme mit Neuer Musik und Literatur viel mit Erich Schmid zusammenarbeitete, erinnert sich: «[…] ich wusste, dass er komponierte, oder komponiert hatte und ich kam nicht ein einziges Mal auf den Gedanken, ihn danach zu fragen […] Warum bloss? Hat die Selbstlosigkeit und unaufdringliche Kompetenz, mit der er sich für die Partituren der anderen einsetzte, mich glauben lassen, die seinen wären ihm am Ende nicht so wichtig, und folglich seien sie es auch nicht? […] Habe ich nur wieder unterschätzt, was trotz aller Enge und Verstocktheit in diesem Land, pardon, in diesem unserem Land möglich ist? Ich weiss es nicht.»[9]

Als ich daran ging, den 50. Geburtstag der Zürcher IGNM Ortsgruppe «Pro Musica» vorzubereiten – auch Schmid hatte sie einmal grosszügigerweise während etlicher Jahre geleitet –, suchte ich nach einer interessanten Musik, die 1935 keine Lobby gehabt hatte. Was folgte, habe ich in dieser Zeitschrift vor 22 Jahren schon ausführlich beschrieben.[10]

1985 war die Begegnung der Öffentlichkeit mit Schmids Werk wirklich überreif. Die Begeisterung des Festpublikums über die Frische, Differenziertheit und Kraft dieser Musik war ganz allgemein, aber auch die Verwunderung darüber, wie sie so lange verborgen bleiben konnte bei einem Musiker, den alle zu kennen glaubten und der aus seiner Vergangenheit als Komponist auch nie ein Geheimnis gemacht hatte. Erich Schmid hat sich über die Wiederbegegnung mit sich selbst in seiner Musik sehr gefreut und sich glücklicherweise bereit erklärt, seine *Rilke-Suite* op. 2, die im Konzert in der Fassung von 1936 uraufgeführt worden war, für die geplante Portrait-CD noch selbst zu dirigieren. Es dürfte eines seiner letzten Dirigate gewesen sein.

Gewiss, diese Musik kommt aus einer vergangenen Epoche. Und es sind seit 1943 auch andere Epochen vergangen. Aber wie jede wirklich gute Musik sind Erich Schmids Werke frisch geblieben und damit auch gegenwärtig, wo immer sie gut gespielt werden – wie zum Beispiel am von der Basler IGNM ausgerichteten Konzert zu Schmids 100. Geburtstag am 1. Januar 2007 in der Musik-Akademie Basel, wo Eduard Brunner (Klarinette), Yukiko Sugawara (Klavier) und Walter Grimmer (Violoncello) das Trio op. 5 interpretierten.

Die von einer Zürcher Arbeitsgruppe projektierte Gesamtausgabe der Werke Erich Schmids wird auch die Möglichkeit eröffnen, den interessanten Entwicklungsgang dieser Musik über die 14 Jahre ihrer Entstehungszeit genauer zu studieren. Er bewegt sich auf dem für die Dodekaphonik so wichtigen Grat zwischen Struktur und Gestalt, oder, mit Paul Klee zu sprechen, zwischen dem «dividuellen» und «individuellen» Prinzip. Nicht entweder-oder, sondern zusammen, miteinander.[11]

7. Vgl. Kurt von Fischer, *Erich Schmid* (176. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft), Zürich: Hug 1992; vgl. auch *Erich Itor Kahn* (*Musik-Konzepte* Bd. 85), München: Edition text + kritik 1994 sowie Thomas Gartmann, *«Weitergehen, den Weg, den man vorgezeigt bekommt …» Erich Schmid und die kulturpolitische Situation in der Schweiz 1933-1960*, in: *Arnold Schönbergs «Berliner Schule»* (*Musik-Konzepte* Bd. 117/118), München: Edition text + kritik 2002, S. 20-36.

8. Anton Haefeli, *Die internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM): ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Zürich: Atlantis 1982, S. 513f.

9. Hansjörg Pauli, *Wer Ohren hat zu hören …*, S. 28.

10. Roland Moser, *Der Komponist Erich Schmid*, in: *Dissonanz* Nr. 3 (Februar 1985), S. 11ff.

11. Paul Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, Basel: Schwabe 1979, S. 42.