Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 13-14 (1993-1994)

Artikel: "... ich konnte nur gelegentlich bei entscheidenden Manifestationen dabeisein" : Willi Reich als Musikhistoriograph der Neuen Wiener Schule

Autor: Kalisch, Volker

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835287

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: 10.07.2025

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

«...ich konnte nur gelegentlich bei entscheidenden Manifestationen dabeisein». Willi Reich als Musikhistoriograph der Neuen Wiener Schule

VOLKER KALISCH

Die Zeitzeugenschaft ist für die allgemeine wie für die spezielle Historiographie von gleich hervorragender Bedeutung. Hegel hat ihr in seinen systematischen Reflexionen auf die Geschichtsschreibung die erkenntnistheoretisch primäre, weil ursprüngliche und grundlegende Rolle zugewiesen. An dieser Einschätzung hat sich bis heute im wesentlichen nichts geändert, auch und gerade dann, wenn sich Zeitzeugen bisweilen berechtigte und überlegte ideologiekritische Anmerkungen gefallen lassen müssen. Niemand kommt z.B. bei Haydn an Griesinger vorbei, niemand würde Leben und Werk Beethovens ohne Rückgriff auf Schindler oder Ries darstellen, würde bei Wagner auf seine (autobiographischen) Selbstdeutungen bzw. Cosimas Tagebuchaufzeichnungen verzichten, liesse zu einem näheren Verständnis Mahlers die von Alma veröffentlichten Zeugnisse ausser acht. Auch im zwanzigsten Jahrhundert hat diese Vorrang gewährende Einschätzung nichts von ihrer Bedeutung verloren; im Gegenteil – die Bereitschaft gerade im Bereich der Musik, Festschreibungen von Eigendeutungen der entsprechenden Komponisten, Schulen, Kompositionstechniken oder ästhetischen Ideen durch deren Repräsentanten, «authentische» Urheber bzw. durch deren als authentisch geltende «Mediatoren» zu akzeptieren, ist vielleicht sogar noch gestiegen. Das gilt erst recht für die Wortführer und Zeugnisse jener geschichtlichen Entwicklungen, die sich ursprünglich gerade nicht allgemeiner Wertschätzung und Anerkennung erfreuten, dafür im nachhinein als die massgeblichen Garanten und Bürgen jener Richtung gelten, zu deren rechtmässigen Erben und als deren Fortsetzer wir uns selbst nun berufen fühlen. So ist dies z.B. in der ästhetischen Wertung wie geschichtlichen Würdigung der Errungenschaften der Exponenten der sogenannten Neuen oder Zweiten Wiener Schule zu ersehen, deren damalige Missachtung wir uns heute aus der ignoranten Unzulänglichkeit der Zeit erklären, deren damalige Fürsprecher uns heute nicht selten in der Aura urteilsmächtiger Seher erscheinen.

Einer jedenfalls, dessen Name untrennbar mit Schönberg, Berg und Webern verbunden ist, der sich unermüdlich und engagiert für die Personen wie für die Musik der Zweiten Wiener Schule eingesetzt hat, ist zweifellos Willi Reich.[1] Seine Publikationen, die er allein für ein um sie bemühtes, werbendes Verständnis sowie zu deren werkorientierten Erschliessung geschrieben hat, zählen in der Spannbreite von Programmhefttexten bis hin zu gediegenen Biographien über Berg und Schönberg[2], von Zeitungsartikeln bis hin zu dokumentenerschliessenden Zeitschriftenaufsätzen nach

1 Vgl. Willi Schuh, *Willi Reich siebzigjährig*, in: *SMZ* 108 (1968), S. 201; Andreas Briner, *Der revolutionäre Konservative. Zum fünfundsiebzigsten Geburtstag von Willi Reich*, in: *Musica* 27 (1973), S. 291.

2 *Alban Berg*, Wien 1937; *Alban Berg. Leben und Werk*, Zürich 1963; *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*, Wien 1968; (Hrsg.) *Arnold Schönberg. Schöpferische Konfessionen*, = Sammlung Horizont (o.Nr.), Zürich 1964.

Hunderten.[3] Die Fülle all der Titel kann hier weder aufgelistet, noch kann auf den Inhalt dieser Schriften näher eingegangen werden.

Vielmehr soll hier auf die Fruchtbarkeit einer ganz anderen Quelle aufmerksam gemacht werden. Durch Zufall sind mir persönlich Reichs Unterlagen zu einer ganzen Reihe seiner Vorlesungen und Vorträge sowie einige, sie stützende wie illustrierende Materialbestände unter die Hand gekommen.[4] Sie werfen ein Licht auf die Frage, wie der für sein Engagement speziell für die Neue Wiener Schule berühmte Musikforscher diese nun in seinen Vorlesungen bzw. Vorträgen behandelt und damit Studenten bzw. Musikinteressierten vermittelt hat.

Schon bei der ersten Durchsicht der erhaltenen Vorlesungs- und Vortragsunterlagen fallen einige charakteristische, für Reichs Vorlesungen[5] bezeichnende Merkmale auf:

– Notizen und Stichworte, selten ausformulierte Sätze, dokumentieren eine Vorbereitungssorgfalt, die jedoch – und im Gegensatz zu seinem publizistisch begründeten Renommee, sich vor allem für und in der Musik des 20. Jahrhunderts engagiert zu haben –, mehr dem Bereich traditioneller Themenschwerpunkte verpflichtet sind. Die Vorlesungs- und Vortragsthemen spiegeln augenscheinlich eine Interessenlage wider, die in etwa der des üblichen Konzert- und Opernbesuchers entspricht. Einführungen in die Musik, die Komponisten und Werke der Wiener Klassik, der Romantik sowie die geschichtliche Behandlung der Gattung Oper repräsentieren thematisch den von Reich abgedeckten Vorlesungsbereich, der hinsichtlich seiner Präsentation offensichtlich einer inhaltlich aufeinanderbezogenen, zyklischen Grundidee folgt.
– Musikeinführung, Wiener Klassik, Romantik und Oper bilden nicht nur eine Art Vorlesungszyklus, den Reich zumindest während seiner Züricher Vorlesungsverpflichtungen[6] insgesamt wenigstens dreimal durchlaufen hat, sondern scheinen hinsichtlich des Themenangebots gerade dem Brückenschlag zur Musik des 20. Jahrhunderts entgegenzubauen. Hinzu kommt, dass Reich teilweise durch genauen Vermerk des Vorlesungsdatums auf bereits erstellte, demselben Gegenstandsbereich zugehörige Vorlesungsunterlagen sowie durch verweisende Bemerkungen auf heranzuziehende ältere Manuskripte aus thematisch nicht identischen Veranstaltungen

3 Vgl. den Artikel über Willi Reich im *Riemann-Musiklexikon* (Personenteil + Ergänzungsband) sowie die im *MGG* von Hans Ehinger und *New Grove* von Jürg Stenzl.

4 Vgl. Anhang I.

5 Zu Beginn seines Züricher Wirkens 1959 hat Reich eine knappe Erläuterung seines Verständnisses von «Vorlesung» an den Anfang seiner Lehrtätigkeit gestellt. Er notiert dort:
«I vom 8. 5. 1959:
Die Doppelstunde so verwenden[:]
Hauptteil des jeweiligen Stoffes in der ersten Stunde erwähnen(?). Zweite Stunde zu einer Art Diskussion und zu musikalischer und musikliterarischer Vertiefung verwenden.»

6 Diese beginnt, vgl. Anm. 5, zum Sommersemester 1959. Er eröffnet diese mit den Worten:
«Meine Damen und Herren,
Lassen Sie mich mit zwei Danksagungen beginnen!
An den Schweizerischen Schulrat und seinen Präsidenten, die mir den ehrenvollen Lehrauftrag erteilten.
Und an Herrn Prof. Antoine-Eliseé Cherbuliez, meinen verehrten Vorgänger, der meine Berufung in jeder Beziehung freundlichst förderte.
Hoffentlich gelingt es mir, mich solcher Berufung und Förderung würdig zu zeigen.
Dazu erbitte ich auch Ihre freundliche Hilfe, meine Damen und Herren! Nicht nur durch geduldiges Anhören meiner Ausführungen, sondern durch lebendige eigene Anteilnahme:...»

deutlich zu erkennen gibt[7], dass er äusserlich nicht nur bewusst eine gewisse Vorlesungsökonomie angestrebt hat, sondern dass auch inhaltlich für ihn die Perspektive, in der er seinen Stoff behandelt hat, im wesentlichen gleich geblieben ist.

- Überall korrigierende, oftmals auch mit verschiedenen Schreibwerkzeugen (Bleistift, Buntstift, Kugelschreiber, Tinte) ausgeführte Eintragungen belegen hingegen, dass Reich die für wiederholte Vorlesungszwecke herangezogenen Vorlesungsmanuskripte sehr wohl einer modifizierenden, vor allem erweiternden Überarbeitung unterzogen hat, wenn sich diese auch offensichtlich nicht auf seine zugrundegelegten Perspektiven resp. Begrifflichkeit sowie seine involvierten Werturteile bezieht. Modifizierungen, Differenzierungen, Aktualisierung, quantitative Ausweitung: ja – qualitative Änderung oder völlig neuartige Gesichtspunkte: nein; so ungefähr lässt sich Reichs Überarbeitungsprinzip in einer Formel zusammenfassen.
- Trotz der wenig auf Musik des 20. Jahrhunderts verweisenden Vorlesungstitel hat Reich in seinen Vorlesungen: Einführung in die Musik («Wie hört man Musik?»), «Musikalische Romantik» und «Oper» stets die stoffliche, begriffliche wie entwicklungsgeschichtliche Linie bis ins 20. Jahrhundert hinein ausgezogen. Gerade seine Unterlagen zur Vorlesung «Wie hört man Musik?» enthalten eine Fülle von Notizen, Bemerkungen und Stichworten, die unmittelbar auf Reichs musikalische Gegenwart Bezug nehmen, thematisch auf sie hinführen.
- In Reichs mir zugänglichen Vorlesungs- und Vortragsunterlagen finden sich zwar keine ausgewiesenen Manuskripte speziell zur Musik des 20. Jahrhunderts, zieht man jedoch – was ich im folgenden tun will – die auch mit «Neuer Musik» befassten, bereits genannten Vorlesungsmanuskripte heran (konzentriert sich also ausschliesslich auf solcherart Vorlesungs- bzw. Vortragsnotizen und diskriminiert zunächst die zweifellos quantitativ überwiegenden Unterlagen zu Komponisten sowie deren Werke aus vorangegangenen «Epochen»), so lassen die angeführten Daten, Hinweise und Gedanken durchaus ein wenn auch skizzenartiges Bild von Reichs Begriff der «Neuen Musik» erkennen, wie er sie in seinen Vorlesungen thematisiert und vermittelt haben mag.

Das Vortragsmanuskript von 1935

Das Vortragsmanuskript Reichs von 1935, offensichtlich konzipiert für eine Vortragsreihe von mindestens vier Vorträgen, spiegelt konzentriert Reichs geschichtliche Beschäftigung hier ausschliesslich mit der Musik der Jahrhundertwende bis hin zur Etablierung von Schönbergs sogenannter 12-Ton-Kompositionsmethode wider. Was sogleich auffällt, ist Reichs deutliches Bemühen um den Nachweis geschichtlich begründeter, im gewissen Sinne logisch zwingender Kontinuität in der Herkunft sowie Genese der sogenannten «Neuen Musik». Die geschichtliche Entwicklung, die die «Anfangsgründe» der damals zeitgenössischen Musik genommen haben, lässt Reich dabei keineswegs unilinear und uniform, etwa ausschliesslich durch die Schule Schönbergs repräsentiert, erscheinen, sondern was er offensichtlich zu entwerfen versucht, ist eine Art Panorama verschiedener musikalisch-kompositorischer Möglichkeiten, die sich musikgeschichtlich ergeben haben. Was die im Grunde genommen fünf Möglichkei-

7 Vgl. Anhang II.

ten («Impressionismus, Expressionismus, Neue Sachlichkeit, Neue Klassizität, Zwölftonmusik») eint und somit vergleichen lässt, ist dabei weniger – positiv – im Aufzählen gemeinsamer Merkmale bestimmt, als vielmehr – negativ – in ihrer, ihnen allen gemeinsamen antiromantisch gerichteten Reaktion, die aufgrund des Unterschieds in der Spezifik der Opposition zu den besagten Möglichkeiten geschichtlich geführt haben soll. Hervorzuheben in Reichs Notizen sind dabei u. a. Bemerkungen sowie Stichworte, die eindeutig das Bemühen erkennen lassen, die fünf musikalisch-musikgeschichtlichen Entwicklungsrichtungen der Neuen Musik, die nach Reichs Verständnis offensichtlich schon mit dem Impressionismus beginnt, in einen Gesamtzusammenhang mit der allgemeinen geistesgeschichtlichen, kulturellen und gesellschaftlichen Lage zu stellen. Wo nötig, wie z. B. im Zusammenhang mit der Erörterung Herbert Trantows Position zur «Neuen Klassizität», lässt es Reich auch nicht an politischen Anspielungen auf die damals gegenwärtige Situation in Deutschland fehlen (s. u.). Reich erweist sich hier wie an anderen Stellen seiner Vorlesungen und Vorträge als ein aufrechter, an Neuer Musik positiv Interessierter, der Gängelungen aller, aber vor allem politisch-rassistischer Art kritisiert, so wie er dies wohl auch als Herausgeber und Redakteur der berühmten Zeitschrift *23 – Eine Wiener Musikzeitschrift* hinlänglich und wiederholt zum Ausdruck gebracht hat.

Ich lasse an dieser Stelle zunächst unkommentiert die Übertragung von Reichs Vortragsmanuskript von 1935 folgen, das insofern als inkomplett anzusehen ist, da zumindest der zweite Vortrag, nämlich der Bogen mit Notizen vermutlich zum «Expressionismus», fehlt. Das verbliebene Vortragsmanuskript besteht im Original aus insgesamt vier einfach gefalteten, meist doppelseitig beschriebenen Bögen, wobei in den letzten, der die Überschrift «IV. Zwölftonmusik» trägt, ein Blatt mit Detailerläuterungen zur Reihentechnik eingelegt ist, das hier nachgestellt (S. 340) wiedergegeben wird:

[Bogen 1, S. 1]
am 16. 11. [19]35
Warum hier begonnen: Weil von diesem Zeitpunkt an Kontrollosigkeit einsetzt; Mißverständnis Debussy, Schenker u[nd] seine Schüler, Marx! [...]
I. Impressionismus und Expressionismus
Warum gemeinsam behandelt? Gemeinsame Wurzel: – passive = – durch
Ein- und Ausdruck
Gemeinsam ist ihre Bezogenheit auf das schaffende Subjekt
[...]
Gegensatz zur vorangegangenen realistischen Epoche (objektbezogen!). In der Musik ist Realismus nur in der Tonmalerei möglich (keine Ironie). Abgrenzung zwischen Impressionismus/Expressionismus und Tonmalerei (meistens stilisiert).
Bspe.: Beethoven: Pastorale [...], Wagner: Rheingoldvorspiel [...]
! *Subjektbezogenheit gemeinsam mit der Romantik, deren stärkstes* Kunstmittel: *Harmonik* zunächst übernommen und *verfeinert* wird.
Impressionistische Elemente sind früh vorhanden (Oper!)
Mersmann: *«Impressionismus ist keine neue Technik, sondern, wie alle großen, tragenden Stile, eine veränderte künstlerische Weltanschauung.»*
hist. *Da von äußeren Eindrücken kommend, zuerst in der Malerei!*
Manet: zu versch[iedenen] Tageszeiten dieselbe Landschaft (Japan!)
Pendant: *Debussy: La mer* – Witz von Satie [...]
Die von Friedell angegebenen Kennzeichen *«eine gewisse Verschwommenheit der Konturen» können geradezu als das Charakteristikum und der Hauptreiz der Debussy'schen Musik angesehen werden. Die «Zeichnung» (musi[kalische] Linien) verschwindet fast vollständig, es entstehen Klangkomplexe, statisch[,] die keine harmonische Funktionen im Sinne der klassischen Kadenzen haben, der Satz ist nicht*

mehr «im Gehen» (Sch[önberg] «Orgelpunktik»), (*bei Debussy diese Tendenz vielfach als Reaktion gegen die deutsche Musik, vor allem gegen Wagner; Vorläufer: Chopin, Mussorgsky*)
Vielleicht hier wirklich einen Nationalitätenunterschied, natürlich mit Rassenthesen nichts zu tun
genauer: polyphones u[nd] harmonisches Hören, *Rameau*: homophones Hören (Gregorian[ischer] Choral)
?: *rhythmisches Hören* (pointiertes Sprechen, *feines Lesen*! Farben, Nuancen)

[Bogen 1, S. 2]
Weitere Kennzeichen: Exotik (Pentatonik, Ganztonskala, spannungslos)
Farbwerte (*Skrjabin, Verbindung mit Malerei, Farbenhören*) Stimmungserzeugende Namen der Stücke Debussys von der Außenwelt her besagen.
(Schenk...) (Nocturnes vollendetstes Beispiel für Impr[essionismus])
Impressionismus als *Passivität* (statisch) und Atmosphäre
(Tiessen...)
Musikalische Theorie des Impressionismus bei *Kurth* (Romant. Harmonik, 1916)
– Allgemeines über Kurth
Kurth faßt Impr[essionismus] u[nd] Express[ionismus] als Weiterentwicklung der Romantik auf:
Zersetzung der Tonalität in doppelter Form:
a) in den Klangformen (Dissonanzbegriff)
b) in den Klangzusammensetzungen (Kadenzbegriff)
Hauptkennzeichen des Impressionismus: (Entscheidend der Eindruck!)
Die einzelnen Elemente, jedes für sich untersucht, ergeben nichts Sinnvolles, sondern erst ihre Gesamtheit vom richtigen Standpunkt aus betrachtet. «*Auflösung der Klänge in Klangatmosphäre*». Der Inhalt impress[ionistischer] Musik ist daher nicht das Anschauliche[,] sondern das Stimmungshafte! (*Beethoven, Pastorale I*!) → Romantik!
Impressionismus = «*gelöste Ruhe*», da die Elemente unverbunden aneinandergereiht werden (daher in dieser Musik meist langs[ame] Tempi).
Wegen der Unbestimmtheit der Elemente und Übergänge ist impressionistische Kunst nur sehr schwer einer theoretischen Durchdringung zugänglich. Am schärfsten hat dies der Literaturhistoriker Oskar Walzel (1917) formuliert: (Kurth...)
«*Der Klangreiz wird autonom*». Wichtigstes psychologisches Prinzip ist
jetzt die Verschmelzung (das Zusammenhören, allgemeines über Verschmelzung, Stumpf...) (Kurth...)
Intensivierung des Einzeltons: Kurth (...)
Sekundäres (?): Kurth (...) – Farbenreize!

[Bogen 1, S. 3]
Technische Einzelzüge:
a) Polytonale Wirkungen: Pastorale – Tristan Sch[önberg] Harmonielehre, Quartenakkorde (Terzakkorde [–] *Abbild* der Naturtöne)
b) Verschmelzungen: Beispiel Tristan (?) Kurth (...), Ganztonakkord, Wagner bei Glasenapp (...), Orgelp[unkt]e (...)
c) Verschiebung vom Nacheinander ins Ineinander. Beispiele (...)
Allgemeines Musikgesetz (Schönberg! Harmonielehre...)
d) Quinten (Puccini: Boheme)
Quinten + Quarten (Debussy...)
e) Vereinfachung der Motivik (Rufe, Naturlaute!)
Mahler!
f) Rhythmik: Aufhebung der Symmetrien, ja sogar der Taktabmessungen, Triolen, Synkopen, Polyrhythmik, schwebend
g) besondere Instrumentation: mehr Verschmelzung als Zeichnung
Tremolos, Abdämpfung, einförmige Begleitfiguren
h) *Pausen* (Wagner! [–] bildhaft) als Gliederungsmittel (da Gliederung durch Kadenzen nicht möglich, wie z. B. im Choral)
Musik zwischen den Tönen (Unbewußt, Psychisch, Symbolismus, Maeterlinck)
jede Kunst Expression
Bemerkungen über Expressionismus → Atonalität

[Bogen 2, S. 1]
III. Neue Sachlichkeit – Neue Klassizität

Im Gegensatz zur «Atonalität»[,] Schlagworte der ersten Art.
(«veränderte künstlerische Weltanschauungen»).
Meine Ausführungen werden viel stärker referierend sein als bisher, weil Wien nie eigentlich Schauplatz jener Entwicklungen gewesen; ich konnte nur gelegentlich bei entscheidenden Manifestationen dabeisein.
Prinzipiell: Reaktion gegen die absolute Ichbezogenheit des Impr[essionismus] u[nd] Expr[essionismus].
H. J. Wille (Dichter): «Sachlich sind wir; weil wir die Wichtigkeit der Dinge sehen, und sie uns höher steht, als des Menschen Gedanken darüber, sofern sie sich von den Dingen entfernen.»
Dies bedingt auch eine Vereinfachung der technischen Mittel!
(generell) [–] Aber keine Rückkehr zum Realismus
Merkwürdig ist, daß die «sachliche» Musik, die ihre ganze Existenzberechtigung aus ihrem eigenen Material schöpfen will, sehr wesentliche Impulse aus außermusikalischen Bereichen empfangen hat; einer der wichtigsten ist die *Soziologie*
Entscheidend ist die Schrift Paul Bekkers: «Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler» (1917)
(Allgemeines über P. B.: Mahlerbuch, Finalsinfonie, Schenker, Kontroverse mit Pfitzner, Beethoven, Wagner, Oper, Briefe etc.)
Grundbegriff: «mitkomponierter Raum u[ndl mitk[omponierte]
Hörerschaft» (auch den Begriff «Gebrauchsmusik»...?)
Folge dieser Auffassung: Nationalismus in der Kunst
(Einführung der *Folklore* [Bartók, Strawinsky, Kodaly etc.] dient
ein[er] näheren Bestimmung der «Hörerschaft»)
«Gemeinschaftserlebnis» für vieles Folgende grundlegend (Hindemith,
Aktivierung der Hörerschaft!)
Zweiter *Grundbegriff*: «Musikpolitik» ([«]Das deutsche Musikleben[»]: Inhaltsverzeichnis)
Aufgabe der Zeitungen [...]
Einordnung des Musiklebens in das allgemeine Kulturleben
nicht zu verwechseln mit «Musik als politisches Instrument»
(auch dafür Beispiele: Eisler, Brecht etc.)
Politisierung der Jugendbewegung

[Bogen 2, S. 2]
Neben der soziologischen Wurzel, entscheidend auch Reaktion gegen die
technische Kompliziertheit des Expressionismus.
Verschiedene Richtungen, die nur flüchtig skizziert werden können.
Entwicklung in Deutschland[:] basiert vor allem auf dem Gemeinschaftserlebnis
Deutsche Jugendbewegung:
Wandervogelkultur 1897–1913
Zupfgeigenhansl 1909 [...]
Laute[n]- u[nd] Gittarrenmusik
August Halm und die Musik in der Freien Schulgemeinde Wickersdorf (1906)
gegründet von Gustav Wyneken (Musikauffassung...,
Halm..., Vorteile der techn[ischen] Analyse...)
Kurth aus dem Wickersdorfer Kreis
Weg in d[ie] Musik[:] Gemeinsame Entwicklung der mus[ikalischen]
Technik an Volksliedthemen (Mersmann...)
Fortführung der mus[ikalischen] Jugendbewegung durch Fritz Jöde [...] Programm eines Singtreffen!
Auch *Hindemith* steht den Ideen der mus[ikalischen] Jugendbewegung sehr nahe (Strobel...)
Hindemith an Tiessen (...)
an Strobel (...)
Klaviermusik 1922 [–] *Ragtime*
Plöner Musiktag 1932
Hindemiths Zusammentreffen mit Bert Brecht ergibt das *Lehrstück*
«Gebrauchsmusik» [...]
von hier aus zu den *Schulopern*
Lindberghflug (...)
Wir bauen eine Stadt (Jasager)

[Bogen 2, S. 3]
Wir sind nun mitten in der «*Neuen Sachlichkeit*» (Definition Melos…)
Hindemiths *Zeitoper* «*Neues vom Tage*» [–] Beispiele!
Brecht – Weill[,] Mahagonny – Dreigroschenoper – Bürgschaft […]
«Song-Stil» *Kulinarische* und *Didaktische* Oper
Episches Theater (Musik u[nd] Gesellschaft…)
Chines[ische] Oper
Mahagonny (…) – alte Formen in Cardillac u[nd] Wozzeck
Montage: Vom Film her
Reinhardtinszenierungen (überdeutsch, vom Realismus her, Hoffmanns Erz[ählungen], Tristan à la Reinhardt)
Heute bereits *historisch*
[…]
Maschinenmusik: Pacific[,] Honegger
Eisengießerei[,] Mossolow
stilisierte Geräusche
Jazz

(Hier ausführlich
Konkrete Musik
Elektronische Musik
Vierteltonm[usik]
Serielle)[8]

[Bogen 3, S. 1]
Ausgangspunkt der «Neuen Klassizität»: m[eines] E[rachtens] der Nationalismus
Schon Debussy stellte *Rameau* als das französische Musikideal hin
(Hommage à Rameau)
Alles läuft parallel [-] erstmalig das Schlagwort «Zurück zu…!»
Strawinsky (wird allgemein als der mondäne Gegenpol zu Sch[önberg] angesehen, was er aber nicht ist, da er aus einer ganz anderen Sphäre herkommt und auch das Material eigentlich nicht verändert, sondern nur in ganz neuer Art verwendet.)
Str[awinskys] zwei Wurzeln: *Russische* Folklore und *Debussy*
beide beherrschen sein Schaffen bis etwa 1918 (Die Geschichte vom Soldaten).
Letztere besonders stark von Jazzelementen durchsetzt (Orchester, Tango etc.)
(Zusammenh[ang] zwischen Jazz u[nd] Impressionismus!)
(Jazz als Zeitausdruck, stilisiert z. B. in Jonny [Krenek] u[nd] Klassizismus: konzertant, improvisierend)
Klassizistische Periode:
Modelle: Pulcinella […]
Oktett […],
Ödipus Rex! (Lateinischer Text von *Cocteau*!…),
Kuß der Fee («Ballett, eingegeben durch die Muse Tschaikowskys»),
Psalmensymphonie (wieder folkl[oristischer] Einschlag!)

8 Diese Eintragung in Klammern nahm Reich offensichtlich später vor! Insgesamt lassen sich auf dieser Seite deutlich drei verschiedene Schreibstadien unterscheiden. Die ursprünglichen Gedanken zum Vortrag zeichnete Reich wohl 1935 fortlaufend mit Bleistift auf – dem äusseren Erscheinungsbild nach, weist Reichs Handschrift dieselben einheitlichen Charakteristiken durchgehend auf. Um 1955 benutzte Reich dasselbe Manuskript jedoch erneut, fügte mit Tinte vor allem Hinweise auf weitere Musikbeispiele bzw. neue Literatur ein (auf der vorhergehenden Bogenseite findet sich der Vermerk: «Neue Konkrete[?] [Claudel 1953]»). Um solche Ergänzungen handelt es sich auf dieser Seite bezüglich der Bemerkungen zur «Maschinenmusik» und zum «Jazz». Die in Klammern wiedergegebenen Stichworte hat Reich jedoch wiederum mit Bleistift, allerdings nun deutlich flüchtiger und unleserlich notiert. Die so festgehaltenen Stichworte verweisen aufgrund ihres Aktualitätsbezugs («Elektronische Musik») auf eine erneute Manuskriptverwendung hin, die nur wenig später nach der letzten Überarbeitung erfolgt sein dürfte. Auf jeden Fall lässt sich anhand dieser Seite und ihren Hinzufügungen belegen, dass Reich dieses Vortragsmanuskript wiederholt, jedoch mindestens drei Mal verwendet hat.

«Poetik»

Pulcinella: Es ist Str[awinsky] zunächst um Auseinandersetzung mit den Formen der alten Musik zu tun. Fortschreitende *Objektivierung*: mit den Themen der anderen schafft er sich ein «objektives» Material, das er in seiner Weise gestaltet. Fleischer sieht im Klassizismus eine «Europäisierung» des Barbaren Str[awinsky]; ich erblicke darin mehr eine artist[ische] Laune, der St[rawinsky] mit seinem enormen Talent huldigt, gerade eine Psalmensinfonie läßt aber wieder auf eine Rückkehr zu rein expression[istischem] Musizieren schließen.

Strawinsky selbst [...]

[Bogen 3, S. 2]
Ehe die Entwicklung in Deutschland, betrachten wir Äußerung eines
ital[ienischen] Klassizisten: Alfredo *Casella*: (?, Gegenpol: Malipiero) [...]
dazu: es ist unwichtig, daß Tonalitätsproblem *allein* ausschlaggebend.
Sch[önberg] fordert Darstellung des *neuen Inhalts* in *allen* Dimension[en] der Musik, im Gegensatz zu einseitigen Erneuerungsversuchen.

Schönberg: Vorrede zu den Satiren! (...)
Gutmann: Man trägt wieder Dur (...)

In Deutschland: Busonis Aufruf 1920 (allgem[ein] über Busoni)
Von da geht alles aus:
Bachauffassung (Kurth, Laufmusiken, Hindemith, Erneuerung des
Konzertstils, Renaissance der Barockoper: Händelrenaissance
(Gattungen), Strauß – Hofmannsthal, Wellesz)

Anfang: alte Formen in Cardillac u[nd] Wozzeck
Passacaglia

«Bekenntnis eines der Jüngsten zu einer ‹Neuen Geistigkeit›»:
H[erbertl Trantow [*Neue Geistigkeit*, in: Melos X, 1931, S. 261–264]
Klare Worte, denen aber keine Taten gefolgt sind,
T[rantow]s Kompositionen nicht unbedeutend, er ist heute K[irchen]m[usiker] in B[er]lin.
Durch die Ereignisse in Deutschland ist jetzt doch jede
Entwicklung abgeschnitten.

[Bogen 4, S. 1]
IV. Zwölftonmusik Keine Geheimlehre
An vieles anknüpfen, was im ersten u[nd] zweiten Vortrag gesagt. Zunächst daran erinnern, daß sich in der sogenannt[en] «atonalen» Musik Schwierigkeiten bemerkbar machten:
Erfolge der absoluten
Gleichberechtigung der zwölf chromat[ischen] Halbtöne[,] keine
Gliederung möglich.
Unmöglichkeit[,] große Formen zu gestalten. *Beispiele*
Einziges Gliederungsmittel [ist] der Text.
Zwölftongesetz
Wenn ein Ton häufiger als die anderen vorkommt[,] macht sich das *störend* bemerkbar.
(Damit machen sich neue Gesetze des Materials geltend!)
Zwei Versuche[,] das Tonmaterial zu ordnen:
J. M. *Hauer* u[nd] *Schönberg*
a) (*Hauer*:) H. will sehr früh zu seinen Anschauungen gekommen sein, als endgültig ist die Darstellung in den Büchern (I) «Vom Melos z[ur] Pauke» (1915) u[nd] (II) «Z[wölf]tontechnik» (1925)
setzt tonale Melodien (Klangfarbencharakter) im Gegensatz zu (Schönberg 1920) atonalen Melodien[;]
nur auf temperierten Instrumenten möglich!

H. geht von Melodie aus (Deutung des Melos 1923)
Polyphone Musik ist immer problematisch bei Hauer
komp[oniert] viel Einstimmiges
Grundbegriffe (...)
[...]
H. zweifellos ein ausgezeichneter, ehrlicher Musiker, der zufolge seiner Übung in den Tropen hört, wie andere früher in Tonarten. Seine Musik klingt meistens recht gut, auffallend sind immer wieder auftretende Dreiklänge, auf die er seine Sechstonklänge bezieht [...]

Zwölftongesetz bei Skrjabin, synthetischer Akkord, Klangzentrum

H's Lehre relativ einfach (besonders rhythmisch!) zu Schönberg, der schon von allem Anfang an *alle* Elemente der Musik einsetzt.

[Bogen 4, S. 2]
b) *Schönberg[:] Hauer* [–] Darstellung musik[alischer] Gedanken
Parallele zur Sprache
Bei Hauer ähnlich, nur ist die Komposition
nicht streng an eine Grundgestalt geknüpft,
da jede Trope ja sehr viele *Reihen zuläßt*
Zwei Wege vereinigen sich in der Zwölftontechnik:
1. Ersatz für das Zusammenhang bildende Mittel der Tonalität[:] Reihe, Weiterbildung der Tonalität, «Reihentonalität»
2. Zusammenhang durch Polyphonie

histor[ische] Entwicklung aus Webernvorträge[9]: V, VI.
bes[onders] schön formuliert
führt zu neuem harmonischen Bezugssystem
ad 1) Reihe [–] Weiterbildung der Tonalität «Reihentonaliät»
damit ist die Funktion der Reihe aber noch nicht erschöpft:
ad 2) Reihe als thematische Grundgestalt:
Ableitung der weiteren Grundgestalten
deren Notwendigkeit
Polyphone Arbeit: analog alte Meister[,] aber auf neue
harmonische Einheiten bezogen! (Vergleich mit Bach!)
Nun sind auch wieder große Formen möglich!
Wie entsteht die Reihe: Webern VII.
Freiheit des Schaffens: Webern VIII.
Beispiele: Sch[önber]g op. 23, 24, 26
Webern Symphonie
Atonalität: Zwölftonmusik = metaphorisch (?) *Kristall*
Die Zwölftonkompositionen sind nach bestimmten Komplexen (Grundgestalten) aufspaltbar:
Webern: Goethes «Urpflanze[»]
(Bitte um Anfragen!)

[Bogen 4, S. 3]
Andere über Sch[önberg]s Zwölftontechnik:
Sch[önberg] selbst nicht zusammenhängend ausgesagt(?):
Zur ersten Einführung: *Erwin Stein*: «Neue Formprinzipien»
Wie sag ich nach der Regel es
Ihr stellt sie selbst, u[nd] folgt ihr dann.
Analysiert die fünf Klavierstücke op. 23
u[nd] Serenade [op.] 24 (Reihe im System)
Analyse Bläserquintett op. 26 [...]

9 Gemeint sind die von Reich später herausgegebenen Vorträge Weberns unter dem Titel *Wege zur neuen Musik*, Wien 1960, die in der Neuauflage als *Der Weg zur neuen Musik*, Wien 1963, erschienen. Ein Handexemplar Relchs mit autographen Eintragungen befindet sich in meinem Besitz.

Ernst Krenek: Erfahrungen
Wiesengrund[:] Anbruch 11. Jahrg. Heft 7/8 [...]
Vorformung des Materials
auch *Gegnerschaft*(?):
Bekker: Briefe [...]
Hill[:] Will Sch[önber]g ins Didaktische u[nd] rein Geistige abschieben
Zwölftonopern: Von heute auf morgen, Karl V., Lulu
E. Stein[:] Anbruch VIII/6 [...]

Schluß

Wie schon früher (I.) ausgeführt: Weg zu neuer Musik suchen
1. Werke studieren und hören («aushören», A[lban] B[erg])
2. geistige Haltung der Künstler zu ergründen trachten

Wenn meine Worte Sie dazu angeregt haben, dann Zweck der Vorträge erfüllt.
[...]

[Beilage, S. 1]
1. Der 12[-]Tonmusik liegt zugrunde eine, während des Ablaufes eines Stückes unveränderliche Anordnung der 12 Töne der chromat[ischen] Skala
2. Die Zwölftonreihe (Zur Definition der 12ton Reihe)
Alle Stufen der 12ton Reihe sind gleichwertig.
Konzentrationspunkte wie z. B. Tonika, Dominante etc. existieren nicht mehr.
[I. Rhythmisch ungegliedert (Reine Intervallenfolge)
(Alle Intervalle, *die* in der Reihe auftreten, sind folglich ebenfalls gleichwertig)]
Die Intervalle sind *folglich*
1. absolut umkehrbar (III = 6)
2. die einzelnen Töne in versch[iedene] Oktaven versetzbar (III = X)
Die Reihe kann auftreten:
A) als ursprünglicher(?) Einfall
B) als konstruktives Prinzip zur Realisierung ursprünglich nicht reihenmäßiger Einfälle
Der Begriff der kons[onanten] u[nd] diss[onantenl Intervalle als Gegensatz ist aufgehoben (wie z. B. eine Quint, große Sept[ime])

A) *Die Reihe als urspr[ünglicher] Einfall:* tritt auf
a) ? melodisch
andere Möglichk[eiten] b) ? harmonisch (?)
gibt es nicht c) beides vereinigt

[Beilage, S. 2]
B) Die Reihe als konstr[uktives] Prinzip tritt auf zur Realisierung:
a) besti[mmter] melod[ischer] Ziele
b) bes. akkord[licher] Bildungen
c) spez. polyphon[er] Vorgänge
d) charakt[eristischer] Klangfärbung
e) angestrebter formaler Gliederungen

Soweit die Übertragung des originalen Vortragsmanuskripts. Die meisten von Reichs Notizen und Hinweisen muten uns heute freilich wenig «revolutionär» oder «epochemachend» angesichts unseres eigenen Kenntnisstands und der inzwischen nahezu als gängig einzustufenden Einschätzung dieser Zeit an. Doch handelt es sich hier um ein Vortragsmanuskript von 1935, das freilich neben zeitbedingten Unschärfen und freilich zu relativierenden oder auch möglicherweise überholten Einschätzungen engagiert und werbend einem Verständnis der «Neuen Musik» Bahn zu brechen sucht. So skizzenhaft

und unvollständig sich aus dem veröffentlichten Material ein Bild der «Neuen Musik» im Sinne Reichs gewinnen lässt, so klar lassen die wenigen Notizen wichtige Charakteristika zumindest der vier von Reich behandelten Entwicklungsrichtungen (Impressionismus, Neue Sachlichkeit, Neue Klassizität, Zwölftonmusik) erkennen. Wie bereits erwähnt, haben sich auch später weder Reichs ideengeschichtlich ausgerichtete Präsentationsweise noch einzelne Phänomeneinordnungen bzw. -bewertungen grundlegend geändert. Deshalb scheint es mir auch gerechtfertigt zu sein, Reichs erhaltene Vorlesungsmanuskripte dahingehend systematisch durchzusehen, wo sich noch andere Vorlesungsnotizen und -stichworte zum «Expressionismus» finden, die die bestehende Vortragsmanuskriptlücke zwar nicht auszufüllen in der Lage sind, das Verlorengegangene jedoch inhaltlich anzudeuten und einzukreisen vermögen.

So heisst es etwa in der 8. und 10. Vorlesung des Sommersemesters 1959:

«VIII, Blatt 2 vom 26. 6. 1959:
Wenn Expressionismus als besondere künstlerische Geisteshaltung definieren[,] so nicht das Mißverständnis: es habe vorher keine expressive, ausdrucksvolle M[usik] gegeben. [–] Ganz im Gegenteil! aber hier: *Ausdrucksbedürfnis des Künstlers einziges Gesetz seiner Kunst* [–] *von innerer Notwendigkeit diktiert.*

X vom 10. 7. 1959:
[...]
Expressionismus [...]
Mahler
Schönberg
Schönheit!

Mit Klangfarbenmelodie schon gewisse neue *Schwerpunkte*, nicht nur *Harmonik*
[...]
Kürze wegen Fehlen bindender tonale[r] Kräfte
Webern, Bagatellen. Vorwort Schönbergs
Schönberg, Kl[avier]Stücke op. 11
Berg, Ansichtskartentexte [...]
Aphoristik Tonales Zentrum Gravitation
nicht zu größeren Formen → Zwölftonmusik!

VIII, Blatt 2 vom 26. 6. 1959:
Immer größere Verfeinerung und Kompliziertheit der Ausdrucksmittel führt zu Atonalität, die nun im 12[-]Ton-M[usik]begriff [...]»

Die 22. Vorlesung zu «Wie hört man Musik?» bzw. die 9. des Sommersemesters 1967 enthält insofern einen weiteren interessanten Hinweis zum «Expressionismus», als dieser hier in Entgegensetzung zum «Impressionismus» vorgeführt und interpretiert wird:

«XXII vom 7. 7. 1967:
[...]
In der um die Jahrhundertwende in Frankreich aufgekom[menen] Richtung als
Impressionismus (vorher schon in Malerei und Dichtung) andere Merkmale
innerlich, keine Programmusik (?) Exotik, Pentatonik
vor allem *Statik* Klangfarbe
Eindrücke von außen Tonmalerei sekundär sehr subjektiv
Hauptrepräsentant *Claude Debussy*, kommt von Wagner, dann Opponent
[...]

Entgegengesetzt: *Expressionismus* gemeinsam: Bezogenheit
Hauptrepräsentant: Arnold Schönberg auf den Schaffenden (*subjektiv*)
(auch in Romantik im gewissen Sinn)
keine neue Technik,
veränderte künstlerische Weltanschauung
Entscheidend: der *Ausdruck* (innere Notwendigkeit des Schaffens)
kommt aus Wagner (Harmonik) und Brahms (Formenstrenge)
Beispiel: Kammersymphonie [...]»

Bemerkenwert für Reichs Einschätzung der durch die aufeinander bezogenen Oppositionsbegriffe «Neue Sachlichkeit – Neue Klassizität» angezeigten Entwicklung «Neuer Musik» ist auch eine Modifikation, die er im Zusammenhang späterer Präsentation desselben musikgeschichtlichen Phänomens vornimmt. So wendet sich Reich später immer entschiedener einem Strawinsky-Verständnis zu, das in ihm tatsächlich und nicht mehr nur angeblich den eigentlichen «Gegenpol» zu Schönberg erblickt. In einer Notiz im Vorlesungsmanuskript von 1963 heisst es:

«XXII vom 28. 6. 1963:
Schönbergs großer Gegenspieler: (Lebenslauf grundverschieden!) Igor Strawinsky [...]»

und wenig später wiederholt Reich in derselben Vorlesung:

«XXIV vom 12. 7. 1963:
Deutlich im Zeichen der Reaktion gegen Impr[essionismus] u[nd] Expr[essionismus] steht auch die *Neue Klassizität*: Erste Prägung 1920 von Ferruccio Busoni
Künstlerisch stärkste Repräsentanz durch *Igor Strawinsky* [...]
Entwicklung sehr merkwürdig:
nicht nach persönlichen Erlebnissen (Ausdruck)[,] sondern immer gereizt durch neue Probleme und Methoden (Modelle)
Schärfster Gegensatz zu Schönberg»

Was sich hingegen tatsächlich erst für die Auseinandersetzung Reichs mit Wesen und Werden der «Neuen Musik» zeitlich nach dem Vortragsmanuskript von 1935 belegen lässt, sind Reflexionen, die er dem Begriff «Neue Musik» generell und grundsätzlich gewidmet hat (was nichts darüber besagt, ob Reich nicht auch schon viel früher ähnliche Überlegungen vorgetragen hat). Das Fundament und den Ausgangspunkt für seine Behandlung von «Neuer Musik» erörtert Reich nachweislich in seiner 8. Vorlesung des Sommersemesters 1959. Dort ist notiert:

«VIII vom 26. 6. 1959:
[...]

was *Neue Musik* vorziehen	auch *Moderne* M[usik] weil modisch was man geht, trägt	auch Zeitgenössische M[usik] auch Epigonen schöne Zukunft hinter sich

zunächst nur negative Definitionen: was nicht glatt aufgenommen[,] was befremdet, ja geradezu Schockwirkung (gilt auch von ganz alter niederl[ändischer] Musik)
(aber nicht alles, was so ist, ist auch wertvolle Neue Musik)
positiv: *Neue Gedanken* in *neuer Form*
bereits behandelt
Was wird glatt vom großen Publikum aufgenommen? Musik von Bach und Händel bis Beginn unseres Jahrhunderts (Brahms, Bruckner)
(damit nicht gesagt, daß Respekt schon Verständnis!)

Daher im 1. Jahrzehnt unseres Jahrhunderts einsetzen, und nacheinander
betrachten nach den Schlagworten:
Impressionismus, Expressionismus, Neue Klassizität, Neue Sachlichkeit, Atonalität, Zwölftonmusik, Konkrete M[usik], Elektr[onische] M[usik]
Schlagworte zweierlei Art:
– allg[emeine] Geisteshaltungen 1–4
– technische Verfahrensweisen 5–8»

Ein Aspekt, den zu wiederholen Reich nicht müde wird, ist das Betonen geschichtlicher Kontinuität, mit der sich Begriff wie Phänomen der «Neuen Musik» in der damaligen geschichtlichen Zeitkonstellation einstellen und damit ein Ende der «musikalischen Romantik» einleiten. In der Sommersemester-Vorlesung von 1963 führt Reich aus:

«XXI vom 21. 6. 1963:
[...]
Ende natürlich nicht «schlagartig», aber von der Jahrhundertwende an setzt sich die Erkenntnis durch, daß neue Wege beschritten werden müssen.
Gründe: 1. Das Monumentale (Riesenhafte) verhindert persönlichen Ausdruck (Expressionismus)
2. Die Erweiterung (Sprengung) der alten Tonalitätsbegriffe verhindert strenge Sonatenform
[...]
Hauptrepräsentant der neuen Tendenz ist *Arnold Schönberg* [...]
Ihnen wohl vor allem als Erfinder des berüchtigten Zwölftonsystems bekannt; wir behandeln aber heute seine «vordodekaphonische» Zeit: seinen Zusammenhang mit der großen Tradition und sein zwangsläufiges Vordringen zur Atonalität.»

Beeindruckend ist nun, dass sich Reich in einer Auseinandersetzung mit «Neuer Musik» nicht mit der sich selbst bescheidenden Behandlung der Musik mehr oder weniger der Jahrhundertwende begnügt, sondern dass er sich immer wieder und weitaus früher als viele seiner musikwissenschaftlichen Kollegen darum bemüht, mit den neuesten musikalischen Entwicklungen gerade seiner jeweils eigenen Gegenwart Schritt zu halten. Ein besonders respekteinflössendes Beispiel sind seine zugegeben nicht immer von tieferem Verständnis geleiteten Bemühungen um die «Elektronische Musik», der er sich, soweit ich sehe, bereits 1959(!) in einer Vorlesung zuwandte – also zu einer Zeit, in der manche junge Komponisten zum ersten Mal mit diesem Klangphänomen in abgelegenen Rundfunk-Nachtprogrammen, in entsprechenden Konzerten in Darmstadt oder Donaueschingen konfrontiert wurden und Friedrich Blume das Ende der Musik diagnostizierte. Etwas von der damals zeitbedingten Elektronik-Aufgeregtheit klingt übrigens noch in den unprätentiösen Schlussworten nach, mit denen Reich seine Vorlesung im Sommersemester 1959 beschlossen hat:

«X vom 10. 7. 1959:
[...]
Mit der Frage «Was ist Musik?», die uns auch in der Rede Prof. Blumes entgegentönte, sind wir wieder beim Anfang unserer Besprechungen angelangt. Wenn wir den zurückgelegten Weg überschauen, so ist vielleicht zunächst die *Weite* des durchmessenen Gebietes – von den ersten elementaren Definitionen bis zur elektronischen Musik – bemerkenswert. – Eine fertige Gebrauchsanweisung für das «Hören von Musik» konnte nicht gegeben werden. – Vielleicht ist aber dieses Negativum gerade das Hauptergebnis unserer Betrachtungen. Nur die aufgeschlossene hörende Anteilnahme an *allen* Kundgebungen der Musik – mögen sie auch der Zeit und dem Charakter nach noch so verschieden sein! – kann die – für jeden individuell verschiedene – Lösung des Problems «Wie hört man Musik?» bringen. Ein paar Anregungen dazu habe ich Ihnen im Verlauf der Vorlesung mitgeteilt. [...]»

Die «Elektronische Musik» selbst führt Reich unter Zuhilfenahme der ebenfalls zeitbedingten, aber gängigen Erklärung ihrer klangtechnischen Erzeugung sowie einer Auflistung ihrer generellen Verfahrenstechniken ein. Er führt aus:

«IX vom 3. 7. 1959:
[...]
(heute alle Beispiele zur Elektronik)
Studios für elektron[ische] Klangerzeugung [–] Ziele an Techn[ischen] Hochschul[en], Unis, Radios...
Erstes Studio für Komposition elektron[ischer] Musik seit 1950 im Funkhaus des Westdeutschen Rundfunks in Köln, sein Leiter Dr. Herbert Eimert
1953 Studio di Fonologia Musicale Mailand Radio
Entscheidend[:] *Elektr[onische] Musik aus elektr[onischem] Instrument direkt auf Band!* [–] ohne akustisches Zwischenstadium
[...]
Statt 12 Tönen in 6–7 Oktaven alle Frequenzen von 30–20000 Hertz
Statt 6–7 Lautstärken der Instrumental-Musik 30–40 exakt gemessene Lautstärken
Zwischen einer Viertel und halben Note lassen sich 20–30 Tondauern unterbringen
Ganzton 52
Gesteuert werden die 4 Parameter: *Tonhöhe*, *Lautstärke*, *Klangfarbe*, *Dauer*
Beispiele einzelner Arbeitsvorgänge [...]

Sehr mühsame Arbeit [...]
für eine Minute Musik oft einige Wochen nötig
Arbeitsmaßnahmen aufgrund innerer Klangvorstellungen des Komponisten
«*Technisches Mitdenken*»

Sehr wesentliche Mitarbeit des Toningenieurs
a) macht Komp[osition] mit App[arat]
b) beachtet Wunsch d[es] Komp[onisten] [...]

Einzelne Vorgänge: (Bandmanipulationen)
1. Änderung der Geschwindigkeit (Band) bei Aufnahme und Wiedergabe (dadurch totale Veränderung des Klanggeschehens: Struktur, Tonhöhe, Klangfarbe)
2. Umkehrung der Bandlaufrichtung
3. Bandschnitt und neues Montieren der Elemente
4. Überschichtung mehrerer Bandaufnahmen (Polyphonie)
5. Veränderung einzelner Elemente (Tonhöhe oder Klangfarbe) Instrumentales → Vokales
6. Kanon- und Echoform: gleiche Aufnahmen in versch[iedenen] Zeitintervallen
7. Rückleitung von Wiedergabeapparat auf Aufnahmeapparat und Hinzufügung neuer Elemente
8. Hallwirkung, räumliche Veränderung, mehrere Lautsprecher

Wenn ernsthaft künstlerisch und nicht bloß mechanisch betrieben [-] verleitet!
viel schwieriger als früheres Kompon[ieren]. Formprobleme noch nicht gelöst
Experimentieren mit neuen musikal[ischen] Rohstoffen!
Natürlich auch Hören viel schwieriger»

Vier Jahre später, in der Sommersemester-Vorlesung von 1963, scheint Reich bereits soviele Erfahrungen mit der «Elektronischen Musik» gesammelt zu haben, daß er demselben Phänomen nun nicht mehr nur (klang-)technisch zu begegnen sucht (vgl. den Hinweis in der folgenden Vorlesungsmanuskript-Transkription auf «→ 1959»), sondern jetzt einzelne Gruppen elektronischer Klangkompositionen zu erläutern vermag.

«XXIII vom 5. 7. 1963:
[...]
Elektronische Musik
im weitesten Sinn jede Tonerzeugung bei der Elektrizität vorkommt
wir unterscheiden aber drei Stufen (auch in zeitlicher Ordnung)
a) Musik aus Instrumenten elektrisch angetrieben und abgenommen
[...]
b) Musique concrète (Pierre Schäffer, Paris) anders erzeugte Töne oder Geräusche aufs Band – und dieses manipuliert [...]
c) Elektronische Musik im engeren – eigentlichen Sinne:
Musik mit elektrischen Mitteln direkt aufs Band erzeugt (und dieses manipuliert)
→ 1959
Elektronische Musik erst im Anfangsstadium – Stimmt mit unserer Definition: Musik = hörend wahrnehmbare Ordnung von Tönen überein
Frage bleibt offen: Wird sie sich noch irgendwie in das traditionelle Hören eingliedern oder wird sie einen immer verfeinerten Sonderbereich bilden?»

Reichs Musikbegriff

Die Vorlesung des Sommersemesters 1963 beschloss Reich u.a. mit der Bemerkung, dass die «Elektronische Musik» «mit unserer Definition: Musik = hörend wahrnehmbare Ordnung von Tönen» übereinstimme (s.o.). Hier scheint auf, was Reich zwar allen seinen Vorlesungen und Vorträgen an Musikvorstellungen mehr oder weniger selbstverständlich zugrunde gelegt hat, was er auch in meist einführendem Zusammenhang – wie gleich zu zeigen sein wird – expliziert hat, was aber in der Notwendigkeit, zu konkreten Sach- und Stoffragen sprechen zu müssen, häufig an den Rand geriet. Interessant ist die Frage nach Reichs Musikbegriff jedoch schon deshalb, weil er es ihm offensichtlich erlaubt hat, die Entwicklung der «Neuen Musik» kontinuierlich als geschichtliche Konsequenzen der in der Musik der «Wiener Klassik» und «Romantik» angelegten Voraussetzungen auszulegen. Nur dort, wo grundlegende Musikbegriffe eine geschichtliche Aufarbeitung der auch von Reich terminologisch geschiedenen «Epochen» unter demselben Blickwinkel erlauben, kann diese geschichtliche Kontinuität, um der es Reich ging, neben der Erfassung und Kennzeichnung ihrer Unterschiede herausgearbeitet werden. Welche Art Musikbegriff legt also Reich seinen Vorlesungen und Vorträgen zugrunde? Um uns diesem zu nähern, scheint es mir schon aus thematischen Erwägungen sinnvoll, den Bereich der schwerpunktmässig musikgeschichtlichen «Epochendarstellungen» vorübergehend zu verlassen, um uns desto intensiver Reichs eher systematischen Erörterungen zuzuwenden, wie er sie z.B. in seinen Vorlesungen einführenden Charakters, «Wie hört man Musik?»[10], selbst betrieben hat.

Bereits in seinem hier ersterhaltenen Manuskript vom Sommersemester 1946 stellt Reich an den Anfang seiner Vorlesung eine knappe, später erheblich erweiterte, vorläufige Musikdefinition:

10 Ziel und Anspruch dieses Vorlesungstyps umreisst Reich mit folgenden Worten:
«Wie hört man Musik?
I vom 2. 11. 1962 und 4. 11. 1966:
[...]
Der Titel der Vorlesung ‹Wie hört man Musik?› besagt nicht, daß hier eine Art systematischer ‹Hörschulung› oder eine ‹Gebrauchsanweisung für Musik› entwickelt wird, sondern: daß der Gesamtbereich der Musik und des Musiklebens betrachtet werden soll, und da diese Betrachtung weitgehend hörend erfolgt, ist die Verbindung mit dem Titel der Vorlesung ohne weiteres gegeben.»

«I vom 8. 5. 1946:
Musik = geordnete Folge von Tönen oder Zusammenklang[,]
die gesungen oder gespielt
Musikverständnis = Erkenntnis der Ordnung
irgendeine → technisch, logisch, seelisch, moralisch, gefühlsmäßig… *hörend* gewonnen!»

So unscheinbar uns diese Definition zunächst auch anmuten mag, so enthält sie doch bereits wesentliche Elemente von Reichs Musikverständnis, wie er es seinen Ausführungen zur Musik überhaupt zugrunde legte, in seinen späteren Vorlesungen lediglich erweiterte und differenzierte. Von «Ordnung» ist die Rede, einer «Ordnung», wie sie wohl unabhängig von ihrer klanglichen Realisierung («gesungen oder gespielt») im sowohl horizontalen («Folge von Tönen») als auch vertikalen («Zusammenklang») musikalischen Geschehen einheitsstiftend («Musik =») waltet. Ein Verständnis der Musik sieht Reich offenbar dort verwirklicht, wo diese Ordnung erkennend wahrgenommen wird, was wohl traditionell dem Bereich der «Geistestätigkeit» zuzurechnen ist (also einer «intellektuellen Leistung» entspricht). «Wahrnehmung» wird hier von mir bewusst zur Umschreibung des Sachverhalts gewählt, präzisiert Reich selbst die «Erkenntnis» doch in Richtung «hörend», womit er gleichzeitig dem Übergewicht einer offensichtlich von ihm kritisierten ausschliesslichen «intellektuellen Verstandestätigkeit» entgegenzubauen beabsichtigt. So wie Reich «Musikverstehen» ausdrücklich für eine auditiv geleitete Beschäftigung mit Musik offenhält, so vermeidet er es offensichtlich auch, den Begriff der «Ordnung» zu eng zu fassen. Was diese in der Musik verwirklichte «Ordnung» sei und wie sich diese realisiere, auf die Erscheinungsweise dieser «Ordnung» legt sich Reich nun gerade nicht fest, sondern hält mit dem Hinweis auf «irgendeine» offen, ob sich diese als eine «technische, logische, seelische, moralische, gefühlsmäßige» usw. konstituiert.

An diesem knappen, aber prinzipiell offenen Musikverständnis hat Reich in der Tat, wenn auch erweitert und differenziert, festgehalten. Seine Sommersemester-Vorlesung von 1959 eröffnet er ebenfalls mit einer knappen Musikdefinition:

«I vom 8. 5. 1959:
[…]
Musik = *Geordneter* Ablauf oder Zusammenklang von Tönen
(gesungen, Instrument[al]es ?)
(sehr allg[emeine] Definit[ion], auch Elektronik, später noch spezieller)
Schwerpunkt *Ordnung*: hörend gewonnen
Erkenntnis der Ordnung, Musikverstehen →
irgendwie: technisch, logisch, gefühlsmäßig, seelisch, moralisch, religiös etc.
entscheidend: *hörend* gewonnen!»

In der Substanz unterscheidet sich diese Musikdefinition von der 1946 bereits gegebenen überhaupt nicht, obschon Reichs Erwägungen bezüglich der Erscheinungsweise der musikimmanenten Ordnung nun ausdrücklich auch noch die Möglichkeit des Religiösen miteinbeziehen. Bezeichnend hingegen ist, dass sich Reich bereits hier wohl über die Tragweite seines Musikbegriffs bewusst ist, hebt er doch hervor, dass auch im Phänomen der «Elektronik», also der Elektronischen Musik, keine anderen Ordnungskräfte am Walten seien wie in der Musik überhaupt.

Diese Interpretation des Musikbegriffs von Reich wird von einer Notiz gestützt, die sich im Vorlesungsmanuskript vom Sommersemester 1967 findet. Dort ist zu lesen:

«XXIII vom 7. 7. 1967:
Musik = Hörend erfaßbarer, geordneter Ablauf oder Zusammenklang von –
gesungenen oder durch Instrumente hervorgebrachten – Tönen
Schwerpunkt: *Ordnung – hörend* erfaßt
(irgendwie: technisch, logisch, gefühlsmäßig, seelisch, moralisch, ?)

gilt für *jede* Musik, auch für
moderne – zeitgenössische – neue»

Und auch im Vorlesungsmanuskript vom Wintersemester 1962 steht vermerkt:

«VIII vom 11. 1. 1963:
[...]
Definition: *Musik* = geordnete Folge oder Zus[ammen]klang von Tönen
Musik verstehen = *hörend* diese Ordnung erkennen
In den Vordergrund die Frage nach dem *Inhalt* von Musik
(musikalische *Gedanken*!) zwischen *Motiv* und *Thema*
Verfolgen der «Schicksale» dieser Gedanken → Analogie zur Dichtkunst»

Hier nun allerdings kommen gleich zwei weitere, für Reichs Musikbegriff konstitutive Aspekte zur Sprache (beide sind auch in den früheren Manuskripten enthalten). Denn einmal kommt der Gedanke des «Inhalts von Musik» ins Spiel, und dann weist Reich selbst auf das angeblich «analogische» Verhältnis der Musik zur «Dichtkunst» hin. Beide Aspekte gilt es vor allem in ihrer gegenseitigen Bezogenheit im Auge zu behalten; doch zunächst zum ersten, zum «Inhalt von Musik».

In der 6. Vorlesung des Sommersemesters 1959 beschäftigt sich Reich ausführlich mit dem «Inhalts-Problem» der Musik, so wie es sich ihm und unter Bezugnahme auf die mit Eduard Hanslick identifizierte formalistische Musikästhetik darstellt. Unter den Materialien finden sich folgende Notizen:

«VI vom 12. 6. 1959:
[...]
Dem Inhalts-Problem nähern durch kurze Diskussion einer schon historisch gewordenen, sehr berühmten Schrift «Vom musikalisch Schönen», E. Hanslick
viel benotet, aber wenig richtig gekannt!
sicher auch zu manchen Fragen Anlaß!
Inhalt: Musikalische Gedanken = Sinnvolle Tongestalten
Musik hören = Schicksale der Gedanken verfolgen
und – einen Schritt weiter – ihre Einordnung in die Form erkennen (Formdenken!)

Logik (Harmonieübung)
Zusammenhang *Faßlichkeit* Gedanken → Form
Schema!

liegt nicht immer am Hören Aufgabe des Komponisten
Im Choral alles gleichgewichtig fest
Zunächst gewisse fest – locker
elementare Allgemeinheiten *Haupt- Nebengedanke*!
Schluß*gefühl* [–] *Kadenzen*
Ganzschluß – Halbschluß – Trugschluß

Motiv – Gedanke – Thema
Thema (bei Beethoven fast immer)[:] Periode – Satz
oder Kombination beider»

Dass der «Inhalt der Musik» «musikalische Gedanken» seien, die ihren (musikalischen) Sinn in sich trügen und der sich in der sukzessiven Verwirklichung des Musikganzen (Tonwerk) realisiere, dies ist in der Tat eine Position, wie sie als gängige den Formalästheten («Autonomieästhetik») der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zuzurechnen ist. Sie ist eine der Wurzeln z. B. für Riemanns um die musikalische «Logik» kreisende Musiktheorie, wie sie die Hintergrundsfolie für Überlegungen und Begriffe wie «Zusammenhang» oder «Fasslichkeit» bildet, die gerade in und durch Schönbergs Schriften Berühmtheit erlangten. Schönberg, seine Biographie, sein Denken und Komponieren, seine Schule sind aber Schwerpunkte in Reichs musikwissenschaftlicher Arbeit gewesen, nicht zuletzt deshalb, weil ja Reich dem Kreis um Schönberg selbst als Schüler und später freundschaftlich verbunden war. Es mag daher auch nicht verwundern, dass gerade Leitbegriffe wie «Zusammenhang» oder «Fasslichkeit» des musiktheoretischen Denkens von Schönberg nachwirkenden Eingang in Reichs Musikbegriff gefunden haben.

Unter diesem Gesichtspunkt erhalten deshalb Reichs verwendete Begriffe und Umschreibungen ihre Farbe sowie Bedeutung. Auch wenn Reich, soweit ich sehe, nie eine ausschliesslich nur Schönberg bzw. dem Schönbergkreis gewidmete Vorlesung gehalten hat, so sind dennoch seine Darlegungen zutiefst durch den inhaltlichen Kontakt zu diesen geprägt. Seine Vorlesungen wie Vorträge übernehmen von dorther ihre Perspektive. Dafür spricht im Falle Reichs – wie gesagt – nicht so sehr die von ihm behandelte Thematik, wohl aber das von ihm verwendete begriffliche Instrumentarium sowie das mehr oder weniger selbstverständlich zugrundegelegte Musikverständnis.

An dieser Stelle ist auch auf Reichs postulierte «Analogie [der Musik] zur Dichtkunst» zurückzukommen (vgl. S. 347). Denn das musikalische Gestalten nach Kriterien von «Zusammenhang» und «Fasslichkeit», das Reich in der eben mitgeteilten Vorlesungsnotiz vom 12. 6. 1959 zur Aufgabe des Komponisten erklärt, dient ja nach Reich dazu, dem Hörer das «Verfolgen der ‹Schicksale› dieser [musikalischen] Gedanken» zu ermöglichen (Vorlesung VIII vom 11. 1. 1963). Hierin sieht Reich auch den Vergleich mit der (Wort-)Sprache begründet. Für die 2. Vorlesung des Sommersemesters 1946 notiert sich Reich:

«II vom 15. 5. 1946:
Inhalt der Musik (Instrumentalmusik!)
Analogie zur Sprache: Inhalt der Sprache: Gedanken (nicht Worte)
Musikalische Gedanken:
Sinnvolle Tongestalten («Musikalische Meinungen» C. M. v. Weber)
Komponieren/Komposition: faßliche Darstellung der Gedanken und ihrer Schicksale, die sie *erleiden*.
Ideales Musikverstehen: Schicksale der Gedanken verfolgen wie im Roman
(Schema: Gedanken → Form)
Speziell im Sonatensatz!»

So sehr Reich also den Sprachvergleich vor allem in der kompositorischen Behandlung «musikalischer Gedanken» begründet sieht, so finde dieser dort seine Grenzen, wo die «Analogie» in eine «Parallele» überführt werden solle. Den Unterschied berührt Reich in derselben Vorlesung mit dem Hinweis:

«I vom 8. 5. 1946:
Musik als natürliches Ausdrucksmittel wie Sprache
Musik als *Sprache*
viel gebrauchte Auffassungsweise
Ursprung: Lockruf andere Ursprünge[:] Kult (Tanz)
Ursprache Arbeit (Rhythmus)
auch hier immer wieder verwendete Analogie
Fundamentaler *Unterschied*: *unübersetzbar*
vieldeutig»

Damit jedoch die «Schicksale der [musikalischen] Gedanken» überhaupt «verfolgt» werden, diese sozusagen ihre «musikalische Geschichte» erzählen können, stellt Reich zwei Bedingungen auf. Die eine, nämlich ihre «fassliche» Gestaltung durch den Komponisten, ist uns bereits bekannt, die andere erwähnt Reich in der Sommersemester-Vorlesung von 1967:

«XIV vom 5. 5. 1967:
[...]
Inhalt der Musik: Darstellung musikalischer Gedanken und deren Schicksale
Immer wieder hervorgehoben: die außerordentliche Bedeutung des
Wiedererkennens musikalischer Gedanken
Faßlichkeit (des musikalischen Geschehens) erleichtert durch klare
Formgebung (ihr dienen auch andere Mittel)
Formgebung bedingt durch Außermusikalisches (Dichtung, Bilder etc.)
→ Programmusik»

Die zweite Bedingung, die Reich benennt, ist also die des «Wiedererkennens». In der 10. Vorlesung des Wintersemesters 1966 äussert sich Reich dazu ausführlich:

«X vom 27. 1. 1967:
[...]
einige Bemerkungen über die fundamentale Bedeutung von Wiedererkennen
und Wiederholen in der Musik
Verständnis für Musik beim bloßen Hören erschwert, weil in der Zeit
rasch vorüber (selbst Adagio relativ rasch)
entscheidend für volles Erfassen (aller einzelner Ereignisse und des
formalen Aufbaus im großen)
das *Wiedererkennen* – zumindest der musikalischen Hauptgedanken (nicht die Hörer sind schuld!)
Komponist kann einiges dazutun[,] um das Verständnis – Faßlichkeit – für *Hörer* [zu] fördern
zunächst: deutlich zwischen Haupt-, Nebengedanken, Überleitung unterscheiden (Besonders für Sonatenform wichtig, später ausführlich)
dann: die Gedanken möglichst deutlich ausprägen, um Wiedererkennen zu erleichtern
dann: a) genaue Wiederholung von Gedanken oder ganzen Formteilen
(Exposition)
b) veränderte Wiederholung von Gedanken oder ganzen Formteilen
Variation (als Form!)
je stärker die Veränderung, desto schwieriger das Wiedererkennen
Weg der sog. ‹modernen› Musik
Verändert einzelne Dimension[en] wie Melodie, Harmonik, Rhythmus, Tempo (oder alles zugleich)»

Reich hat also, was die Analyse seines den Vorlesungen und Vorträgen zugrundegelegten Musikbegriffs deutlich zeigt, diesen bis in seine elementaren Voraussetzungen hinein bedacht. Er hat ihn aber nicht nur aus-einander-gelegt, sondern ihn gleichzeitig auch in seinem systematischen Zusammenhang zu erfassen und darzustellen versucht. Mit Hilfe eines mehrmals in seinen Vorlesungen benutzten «Schemas» (vgl. Stichwort

II

15.V.
1919

Fragen: Etwas komplex

Hoffe die Frage wegen Violinkonzert Schlag nicht zu negativ konstruiert.

Jedenfalls bitte sich ja nicht von weiteren Fragen abschrecken lassen, sondern recht lebhaft zu beteiligen und so die Vorlesung lebendig gestalten zu helfen.

1) Ferner: der Bach-Fuge mit gelesen, der Ihr wohl zuerst bekam

Wie angekündigt, heute beginnt mit erster Entstehung musikalischer Kunstwerke befassen. Zunächst eine allgemeine schematische Skizze.

übersichtlich, den Standpunkt des Schöpferischen einzunehmen,

erleichtert Verständnis [durch Miterleben des Entstehungsprozesses!]

aber nicht der technischen Prozeduren sondern des musikalischen Denkens!

Unterschied von Handwerkslehre (Stil etc) [Kurzeck S. 22 ff.]

R. Hirzel

Äußere musikalische Welt — in der ja auch der Komp. lebt usw.

Theorie immer erst im nachhinein

äußeres oder inneres Erleben oder Erfahrung (heute %) (subjektiv im Komponisten)

Anlass Entstehen

Schaffensmöglichkeiten (Bücher 1936)

Idee (zu einem musik. Kunstwerk) (Gattung: Kunst, Lied, Oper, Symphonie etc) Gesamtkonzeption

Allgemeines Schema, von jeweiligen Temperamenten unabhängig

aus dem in der Natur gegebenen 16 – 22000 Hz Tonmaterial der Musik

Tonbestimmung (Heute Bruch)

(künstlerische Auswahl in Stimmen und Instrumenten oft zufällig für natürlich gegeben)

Wir dringen nicht in die Natur gegebene Möglichkeit! (Elektronik! Kunst? Technik)

musikalische Gedanken (zwischen Motiv und Thema) („in einem Atem zu singen" etwa) — bedingt die mögliche Gestalt

Es muss etwas einfallen

musikalische Inspiration [auch in den Eingebungen der Gehirnes]

„handwerklich"

Temperament

Ziel: Plastik, Fortschritt

Mittel

1.) Gliederung des Materials (Tonarten, Reihen etc.)

2.) Architektonische Spannung: Tonart, Dissonanz, Rhythmik: Akzente, Betonung, Phrasierung

3.) Relation: Zusammenhang dieses Überlebens Vorausbereitung, Wiederholung, Variation, Überleitung, Folge, Beziehung, motivische Verknüpfung

4.) Ausgleich zwischen Gehalt und Form

Gestaltung und Verknüpfung (Musikal. Logik) Satzperioden

(Form mit einem Gedanken: Satz, Tonart)

Form

Verknüpfung der Gedanken.

Werk (verwirklichte Idee)

+ Klangfarbe (Instrumentation) Vortrags-Bezeichnung (Agogik)

Gemälde

Wirkung in die außermusikal. Welt [Subjektiv im Hörer]

durch Aufführung (Klangwiedergabe)

Beispiel: Schubert: quartettsatz op 142, No 2 A-Moll kleine kl. Stücke mit Lied zu

Gedanke dreifach Motiv: Thema Periode

in seiner Vorlesung vom 12. 6. 1959, s. o.) versucht Reich, diesen Sachverhalt bei Wahrung seiner beziehungsreichen Komplexität anschaulich zu entwickeln. Ich gebe besagtes «Schema» so wieder, wie es sich in den Unterlagen zur 2. Vorlesung im Sommersemester 1959 findet (vgl. Faksimile S. 350 f.) und sehe dabei von den im Sommersemester 1946 und Wintersemester 1962 ebenfalls gebrauchten Versionen ab, da sie ausschliesslich marginale terminologische Varianten aufweisen und insgesamt weitaus weniger komplex ausfallen.

«II vom 15. 5. 1959:
Wie angekündigt, heute mit Entstehung musikalischer Kunstwerke befassen
überhaupt nützlich, den Standpunkt des Schöpferischen einzunehmen, erleichtert Verständnis (durch Miterleben des Entstehungsprozesses!)
aber nicht der technischen Prozeduren, sondern des musikalischen
Denkens! [–] soviel als möglich vom Technischen absehen
Theorie immer erst im nachhinein

Zunächst eine allgemeine schematische Skizze
(Allgemeines Schema, von jeweiliger Tonsprache unabhängig)

Außermusikalische Welt (in der ja auch der Komp[onist] leb[en] muß)
äußeres oder inneres (eigenes) Erleben oder Auftrag (heute oft)
(subjektiv im Komponisten)
Anlaß (*Schaffensabsicht – Entschluß*)
Idee (zu einem musik[alischen] Kunstwerk)
(Gattung, ?, Lied, Oper, Symphonie etc.)
Gesamtkonzeption
(vage)

Aus dem in der Natur gegebenen Tonkontinuum
Tonmaterial der Musik
(Kunstmäßige Auswahl)
in Stimmen und Instrum[enten]
oft irrtümlich für naturgegeben gehalten
nur Ausnutzung der in der
Natur gegebenen Möglichkeiten!
bedingt die *musikalische Gestalt*

Es muß ihm etwas einfallen

Musikalische Gedanken
(zwischen Motiv und Thema)
(«in einem Atem zu singen»)
(Tonsprache)
Gestaltung
und
Verknüpfung
(Musikal[ische]
Logik)

Musiker
Inspiration
(auch in den
einzelnen Gesten
der *Gestaltung*)

«handwerklig»

Mittel

1. Gliederung des Materials
(Tonarten, Reihen)
2. *Artikulation*
Spannung: Kons. [–] Disson.
Rhythmik: Akzente, Betonung, Phrasierung
3. *Relation*: Zusammenhang durch
Überleitung, Wiederholung, Variation,
Verarbeitung, Überschichtung, Polyphonie
4. *motivische Beziehungen*
verhält sich etwa wie:
Zeichnung [–] Gemälde
+ Klangfarbe (Instrumentation)
Vortragsbezeichnungen (Agogik)

Ziel:
Plastik in der
Gestaltung
Faßlichkeit

Form
Verknüpfung der Gedanken

Werk
(verwirklichte Idee)
Wirkung in die außermusikal[ische] Welt
durch Einfühlung (Klangwerdung)

(subjektiv im Hören [–] Wirkung)

Umfang und Bedeutung des von Reich seinen Vorlesungen und Vorträgen zugrundegelegten Musikbegriffs lassen sich nun deutlicher ermessen. Die ideengeschichtliche Verankerung in formalästhetischen Vorstellungen einerseits sowie die Bezogenheit auf Schönbergs musiktheoretisches Denken andererseits haben den von Reich benutzten Musikbegriff zu einem erkenntnisfördernden Instrument in vielerlei Hinsicht werden lassen. Auf einer primären Ebene verfügte Reich dadurch über ein Begriffsrepertoire («Zusammenhang», «Fasslichkeit», «musikalischer Gedanke», «Form», «Wiederholung», «musikalische Sprache» usw.), das es ihm erlaubte, musikalische Sachverhalte so begrifflich zu fassen, dass sie einerseits «Komponieren» in Analogie zum «Dichten» oder «Schreiben» als ein beziehungsstiftendes, prozessuales Umgehen mit elementaren musikalischen Bausteinen transparent erscheinen liessen, und dass sie andererseits überhaupt erst den Vergleich selbst geschichtlich entfernter Kompositionstechniken sinnvoll ermöglichten. Selbst das «Neue» der Elektronischen Musik weist hinsichtlich elementarer musikalisch-kompositorischer Vorgänge Bezüge zu einer durch «Wiener Klassik» und «Romantik» geprägten kompositorischen Tradition auf, die sich hinsichtlich anderer Aspekte – wie z. B. ästhetische (Werkbegriff), soziologische (Hörerbezogenheit), schaffenspsychologische («Komponieren») u. a. m. – nur schwerlich ergeben dürften. Auf einer zweiten Ebene hat Reichs Musikbegriff ihn u. a. dazu geführt, seine Vorstellungen von Musikgeschichte, speziell die zur «Neuen Musik», in entscheidender Weise vorzustrukturieren. Nicht nur bestätigt der verwendete Musikbegriff die geschichtliche Bedeutung und ästhetische Geltung gerade der Werke der «Wiener Klassik» und «Romantik», sondern koinzidiert auch mit der verbreiteten Meinung wohl der meisten seiner damaligen Hörer. Darüber hinaus lässt er das «Neue» der «Neuen Musik» im Lichte geschichtlicher Kontinuität erscheinen und hat auf diese Weise sicherlich erfolgreich zur Akzeptanz des im Neuen Anderen oder auch Fremden beigetragen. Eine Doppelsichtigkeit scheint auf, wie sie kaum besser in Reichs Untertitel seines berühmten Schönbergbuches zum Ausdruck gelangt: ein konservativer Revolutionär. Reich ist es somit gelungen, was manchem seiner Musikwissenschaftskollegen damals versagt blieb, nämlich Aktualität und die Macht der Tradition geschichtlich miteinander zu verknüpfen. Nicht nur der Erfolg seiner zahlreichen Publikationen und Herausgaben gerade im Bereich der Zweiten Wiener Schule verdankt sich zu einem nicht geringen Teil dieser methodischen, geschichtlich begründeten Doppelsichtigkeit. Diese hat ihm sichere Handhabe und Umgang mit der Musikgeschichte insgesamt eröffnet. Reich hat letztlich Musikgeschichte zumindest in seinen Vorlesungen und Vorträgen nach Schönbergschen Massgaben vermittelt. Auch in diesem Sinne ist Reich der Musikhistoriograph der Neuen Wiener Schule…

Anhang I

Verzeichnis der Vorlesungs- und Vortragsmanuskripte

Nov. 35	Impressionismus und Expressionismus (Vortrag)
SS 46	Wie hört man Musik?
WS 46	Musikalische Romantik
SS 47	Haydn und Mozart
WS 47	Beethoven
SS 48	?
WS 48	Wagner
ES 49	Schubert
SS 59	Wie hört man Musik?
WS 59	Die Wiener Klassik (I): Haydn, Mozart, Beethoven
SS 60	Die Wiener Klassik (II): Beethoven und Schubert
WS 60	Musikalische Romantik (I): Schubert, Weber, Berlioz, Chopin, Mendelssohn, Schumann
SS 61	Musikalische Romantik (II): Brahms, Liszt, Wagner, Nationalismus
WS 61	Die Oper (I): Von den Anfängen bis zur Romantik
SS 62	Die Oper (II): Von der Romantik bis zur Moderne
WS 62	Wie hört man Musik? (I)
SS 63	Wie hört man Musik? (II)
WS 63	Die Wiener Klassik (I): Haydn, Mozart, Beethoven
SS 64	Die Wiener Klassik (II): Beethoven und Schubert
Nov. 64	Die Wiener Klassik (Vortrag)
WS 64	Musikalische Romantik (I): Schubert, Weber, Berlioz, Chopin, Mendelssohn, Schumann
SS 65	Musikalische Romantik (II): Brahms, Liszt, Wagner, nationale Schulen
WS 65	Die Oper (I): Von den Anfängen bis zur Romantik
SS 66	Die Oper (II): Von der Romantik bis zur Moderne
WS 66	Wie hört man Musik? (I)
SS 67	Wie hört man Musik? (II)
WS 67	Haydn und Mozart
SS 68	Beethoven
WS 68	Musikalische Romantik (I)
SS 69	Musikalische Romantik (II)

Für die Überprüfung bzw. Feststellung der korrekten Vorlesungstitel anhand der entsprechenden Vorlesungsverzeichnisse der *Eidgenössischen Technischen Hochschule*, Zürich, danke ich Joseph Willimann.

Anhang II

Semester	Vorlesung	Bezug	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV
Nov. 35	Vortrag: Neue Musik (?)		16. 11.		✓	✓										
SS 46	Einführung		8. 5.	15. 5.	22. 5.	29. 5.	5. 6.		19. 6.							
WS 46	Musikal. Romantik	SS 69	6. 11.	13. 11.	20. 11.	27. 11.		11. 12.				$^{\Delta}$29. 1.				
SS 47	Haydn und Mozart		14. 5.	21. 5.	28. 5.	4. 6.	11. 6.	18. 6.	25. 6.							
WS 47	Beethoven		5. 11.	12. 11.	19. 11.	26. 11.	2. (3.) 12.	10. 12.	17. 12.	14. 1.	21. 1.	28. 1.	4. 2.	11. 2.	25. 2.	3. 3.
WS 48	Wagner		8. 11.	15. 11.	22. 11.	29. 11.	6. 12	13. 12.	20. 12.	24. 1.	31. 1.	7. 2.	14. 2.	21. 2.		
SS 49	Schubert		9. 5.	16. 5.	23. 5.	30. 5.	13. 6.	27. 6.	(4. 7.)							
SS 59	Einführung		8. 5.	15. 5.	22. 5.	29. 5.	5. 6.	12. 6.	19. 6.	26. 6.	3. 7.	10. 7.				
WS 59	Wiener Klassik I		6. 11.	13. 11.	20. 11.	27. 11.	4. 12.	11. 12.	18. 12.	8. 1.	15. 1.	22. 1.	29. 1.	5. 2.	12. 2.	19. 2.
SS 60	Wiener Klassik II		6. 5.	13. 5.	20. 5.	27. 5.	2.(3.) 6.	10. 6.	17. 6.	24. 6.	1. 7.					
WS 60	Musikal. Romantik I	WS 64	°11. 11.	18. 11.	25. 11.	2. 12.	9. 12.		13. 1.	20. 1.	27. 1.	3. 2.	10. 2.	17. 2.	24. 2.	
SS 61	Musikal. Romantik II	SS 65	5. 5.	12. 5.	■ 19. 5.	26. 5.	2. 6.	9. 6.			7. 7.	15. (14.) 7.				
WS 61	Oper I	WS 65	(3. 11.)		*17. 11.	*24. 11.	*1. 12.	*8. 12.	*15. 12.	*12. 1.	*19. 1.	*26. 1.	2. 2.	9. 2.	16. 2.	*23. 2.
SS 62	Oper II	SS 66	*4. 5.	11. 5.	18. 5.	25. 5.	8. 6.	15. 6.	22. 6.	29. 6.	6. 7.	*13. 7.				
WS 62	Einführung I	WS 66	$^{+}$2. 11.	9. 11.	16. 11.	23. 11.	30. 11.	7. 12.	14. 12.	11. 1.	18. 1.	25. 1.	1. 2.	9. (8.) 2.	15. 2.	22. 2.
SS 63	Einführung II		XV 3. 5.	XVI 10. 5.	XVII 17. 5.	XVIII 24. 5.	XIX 31. 5.	XX 7. 6.	XXI 21. 6.	XXII 28. 6.	XXIII 5. 7.	XXIV 12. 7.				
WS 63	Wiener Klassik I		8. 11.	15. 11.	22. 11.	29. 11.	6. 12.	13. 12	10. 1.	17. 1	24. 1.	31. 1.	7. 2.	14. 2.	21. 2.	
SS 64	Wiener Klassik II	SS 68	XIV 8. 5.	• XV 15. 5.	XVI 29. 5.	XVII 5. 6.	XVIII 12. 6.	XIX 19. 6.	XX 26. 6.	XXI 3. 7.	XXII 10. 7.					
Nov. 64	Wiener Klassik (Vortrag)		11. 11.	18. 11	26. (25.) 11.	2. 12.	9. 12.									
WS 64	Musikal. Romantik I	WS 60	° [6. 11.]	13. 11.	20. 11.	27. 11.	4. 12.	11. 12.	18. 12.		15. 1.	22. 1.	29. 1.	5. 2.	$^{\Delta}$12. 2.	19. 2.

SS 65	Musikal. Romantik II	SS 61	XV 7. 5.	XVI 14. 5.	■ XVII [21. 5.]	XVIII 29. 5.	XIX 4. 6.	XX 11. 6.	XXI	XXII	XXIII 2. 7.	XXIV 9. 7.				
WS 65	Oper I	WS 61			*[19. 11.]	*[26. 11.]	*[3. 12.]	*[10. 12.]	17. 12.	*[7. 1.]	*[14. 1.]	21. 1.	*[28. 1.]	*[4. 2.]	11. 2.	18. 2.
SS 66	Oper II	SS 62	XV *[6. 5.]	XVI 13. 5.	XVII 20. 5.	XVIII 27. 5.	XIX 3. 6.	XX 10. 6.	XXI 17. 6.	XXII 24. 6.	XXIII 1. 7.	XXIV *8. 7.				
WS 66	Einführung I	WS 62	+[4. 11.]	11. 11.	18. 11.	25. 11.	2. 12.	9. 12.	16. 12.	13. 1.	20. 1.	27. 1.	3. 2.	10. 2.	17. 2.	
SS 67	Einführung II		XIV 5. 5.	XV 12. 5.	XVI 19. 5.	XVII 26. 5.	XVIII 2. 6.	XIX 9. 6.	XX 16. 6.	XXI 30. 6.	XXII 7. 7.					
WS 67	Haydn und Mozart		3. 11.	10. 11.	17. 11.		1. 12.	8. 12.	15. 12.	12. 1.	19. 1.	26. 1.	2. 2.	9. 2.	23. 2.	
SS 68	Beethoven	SS 64	3. 5.	10. 5.	17. 5.	24. 5.	•7. 6.	14. 6.	21. 6.	28. 6.	5. 7.	12. 7.				
WS 68	Musikal. Romantik I	WS 60/64	°8. 11.	15. 11.	22. 11.	29. 11.	6. 12.	13. 12.	20. 12.	10. 1.	17. 1.	31. (24.) 1.	31. 1.	14. 2.	21. 2.	
SS 69	Musikal. Romantik II	WS 46 WS 64	2. 5.	9. 5.	16. 5.	6. 6.	13. 6.	Δ[20. 6.]	27. 6.	4. 7.	Δ11. 7.					

Legende zum Anhang II:

Überblick über Reichs Vortrags- und Vorlesungstätigkeit

Das Schema bietet eine Übersicht über Reichs Vortrags- und Vorlesungstätigkeit. Dabei erscheinen vertikal aufgelistet die Veranstaltungen im entsprechenden Semester, horizontal die von Reich akribisch mit Datum versehenen, im allgemeinen römisch durchgezählten Einzelvorlesungen. Dementsprechend bestand für Reich üblicherweise das Sommersemester aus 10, das Wintersemester aus bis zu 14 Vorlesungen. Dass Reich seine Vorlesungen zyklisch plante, lässt sich aus der Folge der Vorlesungsreihen unschwer erkennen (Einführung – Wiener Klassik – Musikalische Romantik – Oper); dass er eine sich über zwei Semester erstreckende Vorlesungsreihe als Einheit verstanden wissen wollte, belegen fortgeführte römische Durchzählungen der Einzelvorlesungen (vor allem SS 64, SS 65, SS 66 und SS 67). Den Vorlesungen, die mit denselben Symbolen gekennzeichnet sind, liegen dieselben Materialien zugrunde. Reich selbst hat die erneut verwendeten Unterlagen in den betreffenden Vorlesungsreihen mit dem entsprechend richtigen kalendarischen Datum versehen [in eckigen Klammern wiedergeben]. Die Spalte «Bezug» weist aus, welche Vorlesungen zu welchem Zeitpunkt wiederverwendet wurden. Leere Kästchen markieren, von welcher Einzelvorlesung die Unterlagen fehlen bzw. verlorengegangen sind; bei Datumsangaben in Klammern handelt es sich um eruierte resp. aufgrund der anzunehmenden wöchentlichen Turnusmässigkeit um korrigierte Daten.