

Aktualisierende Interpretation - ein Spiegel der Kompositionsgeschichte? : Zu den Bearbeitungen Dieter Schnebels

Autor(en): **Danuser, Hermann**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **3 (1983)**

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835348>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Aktualisierende Interpretation – ein Spiegel der Kompositionsgeschichte? Zu den Bearbeitungen Dieter Schnebels

HERMANN DANUSER

Wer darüber nachdenkt, welche Bewandnis es mit dem Problemkreis der Bearbeitung in der Musik auf sich habe, stösst sehr rasch auf schwierigste Fragen der Musikgeschichte, der Terminologie, der musikalischen Axiologie und der Geschichtstheorie. Offenkundig umfasst der Begriff Bearbeitung, wenn wir darunter eine bewusste, durch Textanweisungen mehr oder minder festgelegte Veränderung von schriftlich fixierter Musik (im Unterschied zu Veränderungen bei bzw. durch Improvisation) verstehen wollen, gänzlich verschiedene Sachverhalte – je nach Vorlage, historischem Zeitpunkt der Bearbeitung und der mit ihr verbundenen künstlerischen Intention. Ohne Zweifel haben die Genese der musikalischen Werkkategorie, die Herausbildung eines historischen Bewusstseins und die ästhetischen sowie institutionellen Voraussetzungen des Autonomieprinzips Begriff und Möglichkeiten von Bearbeitung grundlegend verändert. Was bis ins 18. Jahrhundert als usuelle Aneignungspraxis keiner Legitimation bedurfte, da das ästhetische Recht – vom juristischen zu schweigen – völlig auf der Gegenwart lag, wurde mit der Entstehung der romantischen Kunsttheorie und eines Repertoires bleibender Kunstwerke zu einem grundsätzlichen Problem der musikalischen Aufführungs- bzw. Interpretationsgeschichte: Soll – nach dem Modell der Verfallsgeschichte – die ursprüngliche Werkinterpretation durch den Komponisten idealiter als ein Vorbild betrachtet werden, dem sich eine auf historische Rekonstruktion zielende Aufführungspraxis wieder anzunähern vermag, oder sollen umgekehrt – nach dem Modell der Fortschrittsgeschichte – die verschiedenen Deutungen eines Werks innerhalb seiner Interpretationsgeschichte als Etappen eines Weges verstanden werden, der zu einer immer vollkommeneren und umfassenderen Realisierung des Sinngehalts einer Komposition führt? Oder dürfen gar – im Sinne eines radikalen Historismus der Rezeptionsgeschichte – die unterschiedlichsten Interpretationen eines Werks als historisch zwar wechselnde, ästhetisch im Prinzip jedoch gleichwertige Deutungen eines Textes gelten? Ich hoffe, wir werden im Laufe des Colloquiums auch solch grundsätzliche Fragen ausloten können. In meinem Beitrag möchte ich mich indessen auf ein besonderes Problem konzentrieren, das mit der aktualisierenden Interpretation¹ zusammenhängt: die Frage nämlich, ob und inwiefern zwischen der Geschichte der musikalischen Komposition und der Geschichte der Interpretation Zusammenhänge bestehen.

Diese Frage ist bislang selten gestellt und nur vereinzelt beantwortet worden. In letzter Instanz mögen solche Zusammenhänge darin begründet sein, dass sich innerhalb bestimmter Zeiträume verwandte ästhetische Paradigmata sowohl auf

¹ Zur terminologischen Unterscheidung zwischen historisierender und aktualisierender Interpretation vgl. Werner Neumann: Probleme der Aufführungspraxis im Spiegel der Geschichte der Neuen Bach-Gesellschaft, in: *Bach-Jahrbuch* 53 (1967), S. 103.

die Kompositions- als auch auf die Interpretationsgeschichte ausgewirkt haben. Fraglos aber ist es die Bearbeitung im Sinne einer aktualisierenden Interpretation, welche eine besondere Nähe zur Komposition aufweisen dürfte. Denn der aktualisierenden Interpretation ist die Idee zentral, eine problemgeschichtliche Affinität zwischen musikalischen Denkformen der Gegenwart und Prinzipien älterer Musik aufzuspüren und Werke so zu bearbeiten, dass Züge, die ihnen ursprünglich nur potentiell oder latent innewohnten, zu lebendiger ästhetischer Präsenz erhoben werden. So kann ein Musikwerk sich in ganz neuem Licht präsentieren, ohne seine Identität, die es als Kunstwerk besitzt, zu verlieren. Dass dieses Licht das Licht aktueller Kompositionsprobleme sein kann – vielleicht gar, um der Authentizität der Bearbeitung willen, sein muss –, möchte ich nun am Beispiel einer Folge von Bearbeitungen zu zeigen versuchen, die der Komponist Dieter Schnebel seit 1972 an Werken von Bach, Webern, Schubert und Wagner vorgenommen hat.

I.

Schnebels Bearbeitung von Anton Weberns *Variationen für Klavier* opus 27 stammt aus dem Jahre 1972 und ist auf die Bearbeitung für Stimmen des *Contrapunctus I* aus Bachs «*Kunst der Fuge*» (gleichfalls 1972) insofern bezogen, als diese beiden Bearbeitungen im Hinblick auf Determination-Indetermination gegenläufig konzipiert erscheinen. Sind die Webern-Variationen ein im Original fixiertes Werk, das die Bearbeitung, indem sie die Besetzung freistellt, zur Unbestimmtheit hin öffnet, so knüpft Schnebel bei der *Kunst der Fuge* an dem Mythos des abstrakten, besetzungsmässig angeblich unbestimmten Werks an, um es durch seine Bearbeitung in den kompositorisch offenen Dimensionen zu fixieren. Im Vorwort der Webern-Bearbeitung heisst es: «In der vorliegenden Bearbeitung der Variationen für Klavier von Anton Webern wird eine Komposition, die hinsichtlich Besetzung und Aufstellung klar definiert ist, in diesen Aspekten unbestimmt gemacht: für x Instrumentalisten und y-Aufstellung: wobei übrigens x auch ein Leser-Hörer sein kann, der – so sein y – die Partitur vor sich hat und sie lesend – vorstellend realisiert, oder – ein anderes y – bei einer Aufführung zugegen ist und in der Partitur mitlesend die notierte Binnenstruktur des Webernschen Werks hinein- oder heraushört. Denn es handelt sich bei dieser Bearbeitung nicht um die äussere räumliche Entfaltung eines Werks, sondern um die Erschliessung seiner inneren Schichten².»

Schnebel verteilt, was im Original auf einem Klaviersystem notiert ist, auf vier – im dritten Satz gar auf sechs – Klaviersysteme. Jedes dieser Systeme – darin liegt die grundlegende Idee der Bearbeitung – soll eine selbständige und in sich geschlossene Stimme bilden, die entweder polychrom oder monochrom darstellbar ist. Die von Schnebel eingeräumten Besetzungsmöglichkeiten, die vom grossen Orchester über Kammerensembles bis zum Duo, ja bis zu einem Solisten reichen, lassen sich verschiedenartig konkretisieren – teils eher traditionell, teils

² Vorwort zu Bearbeitungen Nr. 4. Anton Webern, *Variationen op. 27* (1936) für nicht festgelegtes Instrumentarium (1972), S. 1.

eher experimentell –, weil Bestimmtheit und Wechsel von Klangfarben zwischen den Schichten, aber auch innerhalb der einzelnen Stimmverläufe möglich sind.

Die Zwölftonstruktur von Weberns opus 27 spielt eine Rolle, wichtiger noch sind aber die rhythmisch-metrischen Symmetrien des Werks. Die Bearbeitung ordnet die verfügbaren Töne den vier bzw. sechs Schichten unter Berücksichtigung der Zwölftonstruktur zu, ohne jedoch zu einer auskomponierten «Buchhaltungsanalyse» (Pierre Boulez) zu werden. Denn sie ist grossräumiger angelegt als ein Tonsatz, der durch eine schlichte Reihenzuweisung entstünde:

3
16 Sehr mäßig (♩ ca. 40)

Die originalen Phrasen – Webern setzte sie mit Bedacht unter Bögen, die sich mitunter (vgl. die Oberstimme in T. 1–2) gar über Pausen erstrecken – sind im ersten Satz auf Stimmpaare, d. h. auf zwei Stimmverläufe und je zwei Systeme verteilt. Die Phrasen- und Artikulationsstruktur, auf die Webern – nach dem Zeugnis Peter Stadlens³ – um der Expressivität der Musik willen sehr grossen Wert legte, erscheint in der Bearbeitung verunklärt mit dem Ziel, statt dessen weitreichendere Strukturzusammenhänge verdeutlichen zu können. Die klangliche Darstellung der in der Bearbeitung freigelegten Tiefenstruktur schliesst sich im übrigen dem von Webern gewünschten Vortragsstil an, indem – so das Vorwort⁴ – jede Stimme «möglichst sensibel und konzentriert-intensiv» zu realisie-

³ Vgl. Anton Webern: *Variationen für Klavier op. 27*. Weberns Interpretationsvorstellungen erstmals erläutert von Peter Stadlen anhand des Facsimiles seines Arbeitsexemplars mit Anweisungen Weberns für die Uraufführung, Wien 1979.

⁴ Vorwort zur Webern-Bearbeitung, S. 4.

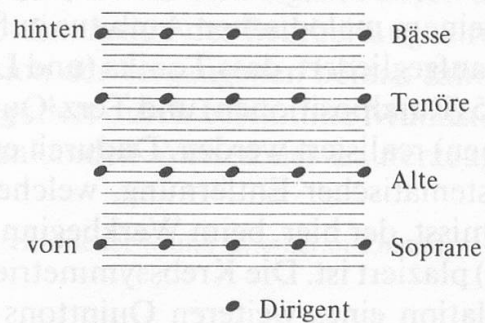
ren und insbesondere auch die Pausen «mitzuempfinden» seien. Bereits der Beginn des Werks erweist, inwiefern durch die Bearbeitung die grossformale Funktion der Reihenstruktur und die strikten rhythmisch-metrischen Symmetrien hervorgekehrt werden. So ist in T. 4f., wo Webern die beiden Reihenstränge beim jeweils sechsten Ton (Originalreihe und Krebs) mit rhythmisch-metrischer Krebsführung in den Lagen für die weiteren sechs Töne bis 12 vertauscht, der Lagenwechsel im Klavier kaum hörbar; in der Disposition der Bearbeitung jedoch tritt er deutlich hervor. In einer polychromen Besetzung wird der Stimmtausch der Reihenverläufe hörbar, denn das *gis'* in T. 4, das im Klavier gleichförmig erklingt, wird in der Bearbeitung zwei verschiedenen Systemen (I und III) zugewiesen.

Wenn wir diesen analytischen Befund auf den Gang der Kompositionsgeschichte nach 1950 beziehen, ergibt sich im Hinblick auf unsere Ausgangsfrage folgendes Bild: Der Komponist Schnebel, der selbst – was heute wenig bekannt ist – in seiner ersten Schaffensphase während der fünfziger Jahre strikt seriell geschrieben hat und in dessen späterem Œuvre serielle Denkweisen noch weithin nachwirken, wählte mit den Klaviervariationen eines jener Webernschen Spätwerke zur Bearbeitung aus, die aufgrund der Webern-Rezeption Stockhausens und anderer für die frühe Kompositionsgeschichte der seriellen Musik in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre vor allem zur historischen Legitimation des Neuen ausschlaggebend gewesen sind. Und zweifellos offenbaren die sehr strengen Prinzipien, mit denen Schnebel neue Strukturen höherer Ausdehnung stiftet, und der Zugriff eines Bearbeiters, der die originale Phrasierung um seiner Zwecke willen aufsprengt, ein in serieller Komposition geschultes Musikdenken. Zu Anfang der siebziger Jahre jedoch konnte er, der sich unter den europäischen Komponisten nach 1960 dem Einfluss John Cages wohl am nachhaltigsten geöffnet hatte, kaum mehr auf eine restlos determinierende Ausdeutung der Struktur des Webernschen Werks zielen. Die Unbestimmtheit von Besetzung und Aufstellung der Ausführenden, die diese Bearbeitung in Gegensatz stellt zu dem in der artistischen Bearbeitungsgeschichte des 20. Jahrhunderts dominierenden Bemühen um eine Präzisierung des originalen Werktextes, dokumentiert somit – im Sinne eines gegeläufigen Impulses – Schnebels Cage-Rezeption. Handelt es sich bei aktualisierenden Interpretationen meist – auch im Modellfall der Bachbearbeitungen der Wiener Schule – darum, ein historisches Werk in eine andere, künstlerisch aktuellere Werkfassung zu bringen, so wird hier durch die Bearbeitung der Werkcharakter der Vorlage im Gegenteil in Frage gestellt. Indem einerseits der Tonsatz der Vorlage in Schichten zerlegt und andererseits die Klangerscheinung indeterminiert wird, vollzieht Schnebels Webern-Bearbeitung gleichzeitig eine Um- und eine Dekomposition des originalen Werks.

II.

In einer ganz anderen Beziehung zur jüngeren Kompositionsgeschichte stehen die Bearbeitungen der *Contrapuncti I, VI* und *XI* aus Bachs *Kunst der Fuge* «für Stimmen» (1972–1976). Besetzung und Aufstellung der Ausführenden sind hier festgelegt: Ein Chor von 20 Stimmen (5 Soprane, 5 Altistinnen, 5 Tenöre, 5 Bäs-

se) befindet sich – möglichst anonym (d. h. ohne besondere Kleidung) – im Publikum sitzend verteilt, und zwar im Fall des Contrapunctus I in folgender Anordnung:



– Im ausführlichen Vorwort heisst es: «Die Bearbeitung dient der räumlich-strukturellen und der klanglichen Entfaltung der Bachschen Werke⁵.» Und in der Tat macht bereits diese Disposition deutlich, dass Schnebel die serielle Bestimmung des Ortes der Klangerzeugung als eines zusätzlichen «Parameters» der Musik – und damit die Komponierbarkeit des Raums – voraussetzt. Die Analyse hat somit die Frage zu beantworten, in welcher Weise die Raum- und die Artikulationsgestaltung eingesetzt sind, um Struktur und Form der Bachschen Fuge auszudifferenzieren. Einige wichtige Aspekte lassen sich wiederum anhand des Themas erörtern:

5 Vorwort zu Bach-Contrapuncti für Stimmen (Bearbeitungen Nr. 1, 1972–1976), S. III.










Schnebel interpretiert das Thema symmetrisch in einem doppelten Sinn: einerseits im Hinblick auf den (vertikalen) Ambitus der Melodie, andererseits im Hinblick auf eine (horizontale) Krebsstruktur, deren Spiegelungsachse beim *cis'* liegt. Das Thema wird in seinem melodischen Ambitus auf die fünf Ausführenden einer Stimmgruppe so aufgegliedert, dass Tonika (und Leitton) von A3 (Mitte), die Quinte von A1 + A5 (Randpositionen) und Terz/Quart von A2 + A4 (dazwischen liegende Positionen) realisiert werden. Dadurch ergibt sich eine räumliche Ausdeutung der diastematischer Entfernung, welche die Themamelodie vom Zentralton aus durchmisst, der hier, beim Werkbeginn, als Tonika *d'* in der Mitte des Klangraums (A3) plaziert ist. Die Krebsymmetrie auf der anderen Seite wird durch die Interpolation eines weiteren Quinttons *a'* in T. 4 manifest, durch einen vom Bearbeiter hinzugefügten Ton also, der «etwas echohaft»: *sf pp*; jedenfalls nicht «sehr auffällig» zu singen ist. Die – bei Bach latente – Krebsymmetrie bleibt bei Schnebel Teil einer in Halben geführten musikalischen Tiefenstruktur, während die rhythmisch belebte Oberflächenstruktur des Themas den Ambitus in der zweiten Hälfte (T. 3–4) nur noch bis zur Quarte ausschöpft. Indem dadurch auch die implizite Harmonik des Themas angedeutet wird, ist diese Massnahme ein Beispiel dafür, wie durch eine aktualisierende Bearbeitung zuvor latenter Sinn von Musik in die Sphäre des ästhetisch Fassbaren gerückt wird. Ausserdem wird die krebsymmetrische Disposition durch einen präzisen Einsatz von Volumen und Dynamik gestützt: Im Schritt von Tonika zu Dominante – vom *piano* aus *crescendierend* realisiert – wird gleichzeitig eine Verdoppelung des Klangvolumens von einer zu zwei Altistinnen gesetzt, und auf die Symmetrieachse *cis'* fällt der mittlere Tiefpunkt der Dynamik. Gesamthaft wird im übrigen durch die räumliche Ausdifferenzierung des Ambitus die Struktur der tonalen Fugenbeantwortung in der Exposition unterstrichen, insofern je zweimal Tonika bzw. Dominante in der Mitte bzw. auf den Eckpositionen des Raums gesungen werden.

Das von Weberns Bach-Bearbeitung her bekannte Verfahren der «Motivanalyse», d.h. der Zergliederung eines stimmhaften Melodieverlaufs in kleinste Partikel musikalischen Sinns⁶, wird von Schnebel in der Bearbeitung des *Contrapunctus I* gleichfalls angewandt, wobei das Prinzip, das bei Webern einen Wechsel der Klangfarbe umfasst, hier vorab einen Wechsel des Orts der Klangzeugung beinhaltet. Dieses Verfahren setzt ein sehr gutes Aufeinanderhören bei den Mitgliedern des Chorensembles voraus, zumal dann, wenn der Klang nicht bloss innerhalb einer Stimmgruppe (in Querrichtung), sondern auch von Stimmgruppe zu Stimmgruppe (in Längs- bzw. Schrägrichtung) im Raume wandert. Der Themaesatz des Alts in T. 23 f. zum Beispiel wird in der Bearbeitung aufgespalten in Sopran-, Alt- und Tenorgruppe. Und indem der Tenor die Quinte *a'* über dem *d'* des Soprans erreicht, ergibt sich eine Bevorzugung der Extrem gegenüber den Normallagen von Stimmen – ein Prinzip, das für Schnebels Neue Musik seit jeher verbindlich war. Durch diese Disposition vergrössert sich die Raumbewegung, erhöht sich die innere Dynamik der Musik. Und es zeigt Schnebels bewussten Einsatz der Kompositionsmittel an, dass er mit dieser neuen Stufe

6 Vgl. Carl Dahlhaus: Analytische Instrumentation. Bachs sechsstimmiges Ricercar in der Orchestrierung Anton Weberns, in: *Bach-Interpretationen*, hrsg. von M. Geck, Göttingen 1969, S. 197f.

der Bearbeitung eine neue Stufe der musikalischen Form verdeutlicht, nämlich den Beginn der ersten Durchführung des Themas in T. 23f.


Die Komposition des Raums wird ergänzt durch die Lautartikulation, und in dieser zweiten Hauptdimension der Bearbeitung wird eine Affinität zur Sprach- und Klangkomposition der vergangenen beiden Jahrzehnte greifbar. In *Contrapunctus I* wird sie reguliert durch bestimmte Mundstellungen mit insgesamt 7 fixierten und 2 schwankenden Weisen der Lauterzeugung:

-  geschlossener Mund (wie bei m-Lauten)
-  leicht geöffneter Mund (wie bei n-Lauten)
-  Lippen rund, kleine Öffnung (wie bei u-Lauten)
-  Lippen rund, grosse Öffnung (wie bei offenen o-Lauten)
-  Lippen breit, kleine Öffnung (wie bei i-Lauten)
-  Lippen breit, mittlere Öffnung (wie bei e-Lauten)
-  Lippen breit, grosse Öffnung (wie bei a-Lauten)
-  die notierte Mundstellung leicht variieren
-  zwischen den aufgezeichneten Mundstellungen frei schwanken

Die Klanggestaltung im Innern des Mundraums ist hier den Ausführenden anheimgestellt, in den beiden anderen Contrapuncti wird hingegen auch diese Dimension der Artikulation detailliert vorgeschrieben, und zwar unter Verwendung jener Symbolzeichen für Zungenstellung usw., die Schnebel für seine «Maulwerke» für Stimmorgane und Reproduktionsgeräte entwickelt hat.

Auch die Lautartikulation dient der Verdeutlichung. Generell wird, wo sie wechselt, Aufmerksamkeit erweckt, und im besonderen wird in dem Masse, in dem die Geschwindigkeit ihrer Veränderung zunimmt (nachdem in der Exposition alle Stimmen auf «m» verharrten), die innere Bewegtheit der Musik allmählich gesteigert. Am Schluss des Contrapunctus schießt die Lautartikulation der thematischen Tenorstimme des Originals zur ästhetischen Verwirklichung eines symbolischen Gehalts zusammen:

Tenorstimme bei Bach



o a æ o u o e a o

Die Krebsymmetrie des Themas wird hier in der phonetischen Gestaltung nachgezeichnet, so dass zuletzt die beiden Dimensionen der Bearbeitung – Raum- und Klangdifferenzierung – in einer letzten Steigerung sich vereinigen. Doch nicht nur dies. Um die Achse «u» formieren sich «o a» und «a o» zu Eckpaaren, die eine Lesart im Sinne des griechischen Alphabets zwingend nahelegen: Indem das zu Anfang der Fuge gesetzte Thema an ihrem Ende mit den Lauten Alpha und Omega schliesst, erscheint die künstlerische Vollkommenheit des Werks – durchaus auch in theologischer Begründung – in ein ästhetisches Symbol gefasst.

Liegt nicht auch, so wäre weiter zu fragen, in der Integration der Ausführenden ins Publikum ein theologisches Moment verborgen? Die Takte 1 bis 16 sollen, laut einer Anmerkung, auswendig gesungen werden, um die Anonymität der Mitwirkenden wenigstens eingangs zu wahren. Indem die seit rund zwei Dezenien in Avantgardemusik favorisierte Publikumsbeteiligung in ihr Gegenteil verkehrt wird, erscheint die Differenz zwischen Ausführenden und Publikum hier gleichfalls – im Hinblick jedenfalls auf die sichtbare Anordnung – aufgehoben. Die Bach-Bearbeitungen stellen also eine Antwort auf das Problem dar, wie sich die im Konzertritual verfestigte Trennung zwischen Ausführenden und Aufnehmenden mildern lasse, eine Trennung, die Schnebel bekanntlich auch anderorts, etwa im «*Concert sans orchestre*», thematisiert und kritisiert hat. Im Gegensatz jedoch zu dem gerade auch von ihm beförderten Instrumentalen Theater, in dem die Sichtbarmachung von Klangprozessen konstitutiv ist, bleibt der visuellen Dimension der Musikdarbietung hier sogar eine akzidentelle Funktion verwehrt. Hierin erscheint wohl – diese Deutung dürfte bei keinem Komponisten eher möglich sein als bei ihm – jenes Prinzip protestantischer Theologie wirksam, demzufolge vor Gott gewissermassen jeder gleich ist und alle sich zur Gemeinde formieren. «Ebenso wichtig ist», so umschreibt Schnebel den für seinen Zyklus «*Tradition*» formulierten Traditionsbegriff⁷ im Hinblick auf den hier gewünschten Aufführungsstil, «dass wirklich weitergegeben wird – indem man eine Phrase sozusagen dem Vorgänger aus dem Munde nimmt und dem Nachfolger zusingt. Blosser . . . zeitliche Reproduktion des in der Partitur Notierten genügt nicht, kommt es doch auf lebendige Gestaltung im Raum, gewissermassen auf eine Art Zusprechen an, das ein Aufeinanderhören voraussetzt – wodurch wohl auch die Beredtheit der Bachschen Melodik eine neue Dimension gewinnt.»⁸

Zu den Bearbeitungen der *Contrapuncti VI* und *XI* für Stimmen müssen in diesem Rahmen einige wenige Bemerkungen genügen. Der *Contrapunctus VI*, eine vierstimmige Fuge (mit Umkehrung und Diminution) im Stil der französischen Ouvertüre, wird von Schnebel anders als der *Contrapunctus I* bearbeitet, indem statt der Raumbewegung im Detail ein grosser, marschmässiger Zug nach vorn dominiert. Die Stimmen des Bachschen Tonsatzes werden kohärenter vorgetragen, als es bei einer Aufspaltung der Stimmen in einzelne Klangpartikel möglich ist. Andererseits wird aber die Klangnuancierung erhöht durch partielle Verdoppelungen mit anderen Lauten, durch auskomponierte Unschärfen rhythmisch-

7 Vgl. Dieter Schnebel: Der Kanon – Ordnungsprinzip und Ausdruckssymbolik, in: *Donauesschinger Musiktage 1977*, Programmheft, S. 21 ff.

8 Vorwort zu den Bach-Bearbeitungen, S. III.

harmonischer Art (etwa mit jener Technik der Klangverschleierung, die der Essener Organist Gerd Zacher in der Ligeti gewidmeten und «*Harmonies*» überschriebenen Interpretation des *Contrapunctus I* für Orgel ingeniös entwickelt hat), ferner auch durch zusätzliche Verdoppelungen rhythmisch-dynamischer Akzente.

Die Bearbeitung der Tripelfuge des *Contrapunctus XI* beruht auf denselben Prinzipien wie die des *Contrapunctus VI*, doch sind sie, entsprechend der komplexeren Anlage der Komposition, vielfältiger eingesetzt. Den drei Themen sind je verschiedene Tempi und Ausdruckscharaktere zugeordnet: Tempo I (T. 1–27): schreitend / *rubato e molto sensitivo* – sehr atmend. Tempo II (T. 27f.): etwas langsamer, aber entschieden und drängend. (Das zweite Thema wird darüber hinaus mit *accelerando* und *ritardando* in gleitendem Tempo realisiert.) Und Tempo III (T. 90f.): *poco grazioso* (mit sensiblen *accelerando* und *ritardando* und *rubato*).

Diese Ausdrucksbezeichnungen machen deutlich, dass eine avantgardistische Ästhetik sich hier einem durchaus romantischen Ausdrucksideal zuneigt, wie denn Schnebel auch in seinen originären Kompositionen eine breite Fülle gestischer und ausdrucksräuher Charaktere entfaltet. Am Schluss dieser Bearbeitung (ab T. 177) wird die – hier besonders differenziert eingesetzte – Lautgebung «quasi buchstabierend». Die Musik möchte da völlig sprachhaft werden, doch gelangt sie über die Nennung von allerlei Notennamen nicht hinaus: Wie sehr sich Musik auch zur Sprache hingezogen fühlt – gerade in dieser Bach-Bearbeitung durch den Komponisten der «Glossolalie» –, so wenig ist es ihr möglich, in eine semantisch klare Sprache überführt zu werden, ohne sich als Musik aufzulösen.

III.

Vergleicht man die kompositionsgeschichtlichen Affinitäten der Webern- und der Bachbearbeitungen mit denen der «*Schubert-Phantasie*» für Orchester (1978) und des «*Wagner-Idylls*» (1980), so offenbart sich ein qualitativer Sprung. Er legt die Vermutung nahe, im Schaffen Schnebels habe sich jene grundlegende «Tendenzwende» niedergeschlagen, die ich an anderer Stelle als einen Umschlag von Moderne und Avantgarde zu einer postavantgardistischen Neomoderne in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre zu umschreiben versucht habe⁹.

Die «*Schubert-Phantasie*» ist eine Bearbeitung des ersten Satzes jener Schubertschen *Klaversonate* in G-dur (opus 78, D 894), die in der Erstausgabe als Phantasie oder Sonate erschienen war. Sie beruht auf dem originellen Gedanken, zwei gegenläufige Bearbeitungsschichten zusammenzuführen: Bläser und 10

⁹ Vgl. Wulf Konold: Komponieren in der Postmoderne, in: *Hindemith-Jahrbuch X* (1981), hrsg. von Paul-Hindemith-Institut, Frankfurt/Main, Mainz 1982, S. 73–85. Zur Begriffsbestimmung von Moderne, Neomoderne, Postmoderne vgl. vom Verfasser: Ein Aussenhalt für den Weg nach innen? Zum Gattungsproblem der jüngsten Musik, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, hrsg. von Chr.-H. Mahling und S. Wiesmann, Kassel und Basel 1983, S. 124f.

Streicher (dazu Vibraphon, Pauken, Harfe) realisieren eine Orchesterfassung des Sonatensatzes, die dem Mahlerschen Ideal der Verdeutlichung mittels Klangfarbendifferenzierung verpflichtet ist und sich darum in die Bearbeitungstradition der Wiener Schule einfügt. 31 Streicher spielen dazu einen «Hinter- und Untergrundklang» (Schnebel), eine zweite Klangschicht, die – als selbständige Komposition aufführbar – den Titel «*Blendwerk*» trägt. Wünschenswert sei, so das Vorwort, eine Aufführung der «*Schubert-Phantasie*», bei der zunächst nur «*Blendwerk*» gespielt würde und anschliessend, in einem zweiten Durchgang, die gesamte Partitur erklänge.

«*Blendwerk*», die bearbeitungsgeschichtlich neue Dimension der «*Schubert-Phantasie*», ist indifferent gegenüber der thematischen Struktur des Satzes¹⁰. Statt dessen fasst es die Bewegung der Harmonik zu einem kontinuierlich durchlaufenden Klangband zusammen. Die Schicht zielt über eine Abstraktion der Harmonik hinaus auf die Klangtotale des ganzen Satzes, die – der Idee nach – als Hintergrund stets präsent bleibt und aus der die im Satzverlauf harmonisch relevanten Töne für die entsprechenden Zeitabschnitte herausgehoben werden. Indem Schnebel die Töne der einzelnen harmonischen Hauptstufen innerhalb bestimmter Abschnitte zu Akkorden zusammenfasst, gibt das Klangband jedoch in Wirklichkeit die harmonische Bewegung des Satzes im Grundriss wieder. Am Anfang etwa steht ein 24 Töne umfassender Akkord auf G, der im unteren Höhenbereich stark auf die Tonika G-dur bezogen ist, im oberen Bereich (fis' bis g''') hingegen sämtliche Töne der G-dur-Leiter in einem diatonischen Cluster zusammenfasst:

The musical score illustrates the 'Blendwerk' section, which is a 24-note chord on G. It is presented across seven staves. The top two staves are grand staves (treble and bass clef) showing a dense cluster of notes. The middle five staves are individual staves for various instruments, with some marked 'cresc.'. At the bottom, there is a staff for 'Kb' (Kontrabaß) with the instruction 'Grundtöne durchweg sehr tragend spielen' and a 'ppp' dynamic marking.

10 Zu Schnebels «*Schubert-Phantasie*» insgesamt bereits vom Verfasser: «... als habe er es selbst komponiert». Streiflichter zur musikalischen Interpretation, in: *Aspekte der musikalischen Interpretation. Sava Savoff zum 70. Geburtstag*, hrsg. von H. Danuser und Chr. Keller, Hamburg 1980, S. 54f.

Diese Differenzierung gewährleistet, dass die übergeordnete harmonische Funktion verankert erscheint und aus der Clusterfläche weitere harmonische Funktionen durch dynamische Verstärkung einzelner Töne herausgefiltert werden können. Die «*Blendwerk*»-Schicht trägt ausserdem dazu bei, die grossformale Anlage des Satzes zu verdeutlichen, indem sich in Exposition, Durchführung und Reprise das Klangband verschiedenartig präsentiert: In der Exposition wird die Ruhe des Anfangs in einem stehenden Klang bestärkt, in der Durchführung unterstreicht dann ein Tremolo die Entwicklung des thematischen Prozesses zu dramatischer Intensität, und in der Reprise wird schliesslich die Verteilung der Akkordtöne im Tonhöhenspektrum durch eine Pulsation verdeutlicht, die von unten nach oben an rhythmischer Dichte zunimmt.

Kompositionsgeschichtlich knüpft die im «*Blendwerk*» realisierte Idee eines kontinuierlichen, fluktuierlichen Klangbandes an Prinzipien der Klang- und Clusterkomposition sowie an die amerikanische Minimal Music der letzten zwanzig Jahre an. Auch wäre an die jüngeren Bemühungen um eine neue Tonalität bzw. um eine Rehabilitierung der Konsonanz zu erinnern, in deren Umkreis beispielsweise auch Schnebels eigenes «*Quintett*» steht. Im Hinblick auf ihre Affinität zur Kompositionsgeschichte repräsentieren die beiden Bearbeitungsschichten der «*Schubert-Phantasie*» somit verschiedene historische Stufen, aus deren gleichzeitigem Erklingen dem Werk eine reizvolle Spannung zuwächst: Zielt die erste Schicht, der orchestrierte Klaviersatz, auf eine Verdeutlichung der musikalischen Struktur, so wirkt die zweite Schicht, das «*Blendwerk*», dem Titel gemäss in gegenläufigem Sinn, indem sie das thematische Geschehen mit einem dichten Klangschleier umgibt, abtönt, umfärbt, ja letztlich auch verunklärt. Die Kategorie Klang erscheint hier also ambivalent – als Mittel zur Strukturverdeutlichung und als Zweck einer primären Klangkomposition.

IV.

Bleibt es bei der Klangkomposition der «*Schubert-Phantasie*» noch offen, ob sie angemessener diesseits oder jenseits der Grenze zwischen Moderne und Postmoderne zu orten sei, so dürfte dagegen die Zuordnung des «*Wagner-Idylls*» zur postavantgardistischen Neomodernie ausser jedes Zweifels stehen. Bei ihm handelt es sich, so das Vorwort, um eine «strukturelle Neukomposition statt für grosses Orchester für ein Kammerensemble der Art von Schönbergs *Herzgewächse* oder Boulez' *Marteau sans Maître*».¹¹ Das bei der «*Schubert-Phantasie*» erstmals angewandte Prinzip, unterschiedliche Bearbeitungsschichten zu vereinen, wird hier erneut aufgegriffen und gesteigert. Vorlage ist der «*Charfreitagssauber*» aus dem dritten Akt des Parsifal, und Schnebel hätte, wenn er sich auf Schönberg und Boulez bezieht, auch Wagners eigenes «*Siegfried-Idyll*», den historischen Ausgangspunkt der Kammerensemble-Kompositionen des 20. Jahrhunderts, nennen dürfen.

Bläser und Streicher (Alt-Flöte, Saxophon, Trompete; Viola, Violoncello) realisieren die Melodien des Wagnerschen Tonsatzes, indem sie die Einzelfarben durch Überlappungen ineinander modulieren. Die Harfe bzw. zwei Gitarren spielen die Achteltriolenbegleitung, verändert zu einem minimal-music-haften

Klangband, wobei jedoch die ganz kontinuierliche, akzentfreie Pulsation durch gewisse Rubati von mechanischer Regelmässigkeit befreit werden soll.

Kommt in dem Verweis auf die Minimal Music eine Quelle kompositionsgeschichtlicher Affinität zum Tragen, die fraglos der Postmoderne angehört, so markiert das lange nachschwingende Schlagzeug den Verlauf der Grundtöne des Wagnerschen Satzes auf eine Weise, die mit einem zarten Schleier ein Gegengewicht zur Klarheit des Hauptstimmensatzes bildet. Auch hier erwähnt Schnebel explizit die Minimal Music als aktuellen Hintergrund der Bearbeitungsschicht: «Im Schlagzeugpart erscheint die offenkundige oder imaginäre Grundtönigkeit (auch Geräuschhaftigkeit) der Wagnerschen Musik – die wie in der neueren Minimal Music über lange Strecken hinweg durchgehaltenen Basisklänge. Sie sind dem Frühlingscharakter der Musik entsprechend den Glockentönen von Vibraphon und Röhrenglocken anvertraut.»¹² Das Harmonium realisiert eine weitere Schicht der Wagnerschen Partitur, die von der Bearbeitung analytisch erfasst wird: die – zu Akkorden geschichtete – Harmonik. Und selbstverständlich trägt schliesslich die Massnahme, den Wagnerschen Sprechgesang vorab in eine melodramatische Sprechstimme nach Art des «*Pierrot Lunaire*» für hohe bzw. mittelhohe Frauenstimme) umzuformen, entscheidend dazu bei, dass die Ästhetik des «*Wagner-Idylls*» einer dem Fin de siècle verfallenden Neomoderne zugehörig empfunden wird.

Sind hiermit die einzelnen Schichten des «*Wagner-Idylls*» aufgezeigt, so fragt es sich, zu welchem ästhetischen Ganzen ihre Summe zusammenflüsse. Der ästhetische Hauptzug dieser Wagner-Bearbeitung ist jedenfalls Schönheit, berückender Wohlklang. In der radikalen Abkehr von der im Zeichen der experimentellen Avantgarde kultivierten «Ästhetik des Hässlichen» berührt sie sich mit der gegenwärtigen Antimoderne, die ja zu einem guten Teil – im Rückgriff nämlich auf Prinzipien der Moderne der Jahrhundertwende – eine musikalische Neomoderne darstellt. Um aber die Eigenständigkeit einzusehen, die der Gehalt des «*Wagner-Idylls*» in diesem Kontext besitzt, erscheint eine kurze theologische Besinnung erforderlich.

Schnebels protestantische Theologie ist immer eine der Kreatur überhaupt gewesen, die utopische Befreiung des Menschen galt ihm stets als eine der ganzen Natur. Insofern nun in Wagners Idee des Karfreitagszaubers (der Keimzelle des «*Parsifal*») die Epiphanie von versöhnter Natur ein Sinnbild von Erlösung ist – auch wenn der Bericht über den frühlinghaften Karfreitag 1857 am Zürichsee, der Wagner den Anstoss zum «*Parsifal*» gegeben habe, dem Bereich der Legende zugehört¹³ –, bedeutet die Herauslösung der Passage aus dem Bühnenweihfestspiel die Rekonstruktion einer theologisch-ästhetischen Idee. Freilich erscheint die tiefgreifende Spannung, die bei Wagner zwischen den diatonischen Abschnitten der «entsühnten Natur» und den chromatischen Partien mit der Erinnerung an das Kreuzgeschehen besteht, bei Schnebel gemildert. Gewiss hätte Schnebels Theologiebegriff, der in ähnlicher Weise ein negativer ist wie Adornos negative

11 Vorwort zu «*Wagner-Idyll*» für Kammerensemble (1980), S. 1 (Paginierung vom Verfasser).

12 Ebd., S. II.

13 Vgl. Martin Gregor-Dellin: *Richard Wagner. Sein Leben. Sein Werk. Sein Jahrhundert*, München-Zürich 1980, S. 416f.

Dialektik innerhalb der Philosophie, es früher, etwa zur Zeit der «*Glossolalie*» (1960), erwarten lassen, dass die Emanzipation des Klangs als eines Sinnbilds von Erlösung auch eine Befreiung zur Hässlichkeit hin hätte bedeuten können. Und ohne Frage zeigt die 1980 gefällte Entscheidung, den Klang ausschliesslich zur Schönheit zu «erlösen», eine bedeutende Wandlung sowohl des theologischen als auch des musikalischen Denkens Schnebels an. Selbst Saxophon und Harmonium, einst Instrumente eines beschädigten Klangs und darum Sachwalter des Erniedrigten, werden in das Medium von Schönheit überführt. Die Dialektik der Moderne hat hier, so scheint es, einen Umschlag in Postmoderne vollzogen. Friedrich Nietzsche, der abtrünnige Wagnerianer, hat bekanntlich im Kapitel «Wagner als Apostel der Keuschheit» 1888 den «*Parsifal*» ein «Attentat auf die Sittlichkeit» genannt und dem Komponisten selbst einen «Hass auf das Leben» vorgeworfen¹⁴. Ihm antwortete Schnebel im «*Wagner-Idyll*» mit einer Bearbeitung, die den Karfreitagszauber jeglicher Erinnerung an den gedrückten Klangcharakter des Ganzen enthebt und in eine Apotheose allumfassender, befreiter Sinnlichkeit verwandelt.

Dieter Schnebels Bearbeitungen sind deshalb von besonderem Interesse für die Frage nach möglichen Zusammenhängen zwischen Komposition und aktualisierender Interpretation, weil in ihrer Abfolge sich wichtigste Stufen der jüngeren Kompositionsgeschichte niedergeschlagen haben. Sie reichen – so versuchte ich zu zeigen – von einer eigentümlichen Verschränkung serieller mit aleatorischer Disposition in der Webern-Bearbeitung über die Raum- und Lautkomposition der Bach-Bearbeitungen bis hin zur Teilhabe an einer postavantgardistischen Neomodern in der Schubert- und vor allem in Wagner-Bearbeitung. Jedoch irrite, wer daraus schlösse, diese Folge von Bearbeitungen würde – als Spiegel der Gegenwart – den faktischen Prozess der Musikgeschichte nochmals, mit einer gewissen Verzögerung, exakt nachzeichnen. Bearbeitung in diesem Sinne ist kein blosser Spiegel der Kompositionsgeschichte, der als Form musikalischer Praxis zur Abhängigkeit verurteilt bliebe. Vielmehr setzt sie gerade dann, wenn sie mit der aktuellen Kompositionsgeschichte in Beziehung tritt, jene Freiheit des Geistes gegenüber der Geschichte, auch der jüngst vergangenen, voraus, für welche Hegels Satz von der Eule der Minerva gilt, die ihren Flug erst bei einbrechender Dämmerung beginne.

14 Friedrich Nietzsche: Nietzsche contra Wagner. Aktenstücke eines Psychologen (1888), in: Friedrich Nietzsche: *Werke* in sechs Bänden, hrsg. von K. Schlechta, Band 4, München-Wien 1980, S. 1053.

