

und spontan auf Schüleräußerungen zu reagieren, da eine große Gefahr in der Verallgemeinerung liegt, weil methodische Wege nicht willkürlich übertragbar sind, ohne daß der Unterricht stagniert. Das dabei nötige Eindringen in die Erfahrungswelt der Schüler erfordert größtes Einfühlungsvermögen von seiten des Lehrers, um es wirklich zu eigenen Erfahrungen kommen zu lassen und nicht vorgefertigte Schablonen zu diesen zu reproduzieren. Gruhn weist auf das hier auftretende Problem hin, daß jede neue Erfahrung auf einer schon internalisierten basiert: „Ich kann nur hören, worüber ich schon Erfahrungen gemacht habe, und die Art, wie ich assoziiere, hängt natürlich damit zusammen, was ich an Musik spielerisch bereits erfahren habe“. Die Analyse ist dabei Mittel zum Zweck, anders formuliert: die gute Analyse deckt eigentlich Fragen auf, deren Ergebnis die Komposition ist (so Carl Dahlhaus). Die an dieser Stelle der Diskussion auftretende Meinung, daß die Intention des Komponisten für das Erfahren eines Werkes gleichgültig sei, weil das Klangstück durch sich selbst spricht, wird von Floros entschieden zurückgewiesen. Für ihn ist jedes Dokument, das Aufschluß über die Entstehung eines Werkes gibt (seine Genese, die Biographie des Komponisten, sein Weltbild, seine Äußerungen und Skizzen), wesentlich für ein adäquates Verstehen: „Wenn wir ein Werk auf seine Klanggestalt beschränken, dann verkürzen wir es um seine geistige Dimension“.

Die Aufgabe des Lehrers in der Schule liegt hierbei in der richtigen Dosierung der Bereiche Intellekt und Affekt, so daß es über die Wissensvermittlung zu originären assoziativen Erfahrungen der Schüler kommen kann, Erfahrungen, die nur die Musik — kraft der ihr eigenen Sprache und Sprachfähigkeit — bewirken kann.

Wilfried Gruhn

Schubert heute — eine Winterreise

Kompositorische Rezeption und didaktische Interpretation

Musik ragt aus geschichtlich vergangener Zeit so in unsere Gegenwart, wie sie als überlieferter Text oder klingendes Werk vermittelt wird. Doch schon die Herstellung eines authentischen Notentextes erfordert interpretatorische Entscheidungen, die Einfluß nehmen auf die klangliche Realisation (Interpretation und Transformation der Zeichen), welche wiederum das akustische Klangbild einer Musik in der Gegenwart und damit die Erwartungsmuster der Hörer prägt. Und jede Aufführung verstärkt noch den interpretierenden, d. h. die Zeichen in einem bestimmten Sinne deutenden Eingriff. So stehen wir, wenn wir nach dem Eigentlichen und Ursprünglichen eines Werks suchen, vor einer Reihe von Fragen: Verstehen wir den überlieferten Text noch? Verstehen wir ihn richtig, d. h. so, wie er ursprünglich gemeint war? Woraus können wir erschließen, wie er gemeint war? Realisieren wir ihn richtig? Hören und verstehen wir die vergangene Musik richtig? Erkennen wir (objektiv), was kompositorisch gegeben ist, oder erleben wir nur (subjektiv), was uns im Moment anspricht? Damit stehen wir mitten in den Problemen der historischen Aufführungspraxis und ihrer Bedeutung für die Rezeptionsgeschichte, denen wir hier aber gar nicht nachgehen wollen. Die Frage ist vielmehr, welche didaktischen Aspekte die kompositorische Vergegenwärtigung vergangener Musik eröffnet und wie diese für einen Verstehenszugang erschlossen werden können. Dies soll beispielhaft an der kompositorischen Rezeption von Schuberts Musik in unserem Jahrhundert angedeutet werden.

Wie und als was historische Musik — und auch Schubert ist, trotz seiner Präsenz im Konzertleben, uns ferngerückte, historische Musik — *weiterlebt* und ob sie überhaupt *weiterlebt*, resultiert aus sehr unterschiedlichen Bedingungen:

- aus den Bedürfnissen und Interessen einer Zeit (Frage nach dem „kairos“ eines musikalischen Idioms),
- aus der Kontinuität einer Tradition,
- aus dem Wissen- und Kenntnisstand der Interpreten und Rezipienten (wo der Zusammenhang mit der musikalischen Praxis unterbrochen ist, wächst die Bedeutung des historischen Wissens über diese Praxis),
- der Bedeutung und Aktualität, die einer Musik im öffentlichen Bewußtsein beigemessen wird, etc.

Das Erscheinungsbild eines Komponisten in der Gegenwart, wie es durch Aufführungspraxis und philologische Text-Edition, durch wissenschaftliche Exegese (Werkanalyse) und alltägliche Rezeptionsgewohnheiten entsteht, kann man als *kollektive Aneignung* beschreiben. Darüber hinaus haben zu allen Zeiten Komponisten

sich in einem Akt *individueller Aneignung* mit früherer, anderer, fremder Musik auseinandergesetzt. Indem sie diese transkribierten oder instrumentierten, variierten oder arrangierten, zitierten oder collagierten — immer handelte es sich dabei um einen ganz persönlichen Verstehenszugriff, der Mächtigkeit einer Tradition zu begegnen, sei es dadurch, daß die ferne Denk- und Klangwelt in die eigene hereingeholt wird, sei es, daß die eigene an die fremde, ferne angenähert wird. Rezeptionsgeschichte ist die Geschichte interpretierender Verstehenszugriffe. Durch sie wird das Ferngerückte in die Nähe eigenen Verstehens geholt. Die Mächtigkeit einer kompositorischen Persönlichkeit oder eines musikalischen Werks wie die Mächtigkeit der Überlieferung können den individuellen Zugang in der Gegenwart so bestimmen, daß deren Pflege als Vermächtnis verstanden wird, Werk und Aufführung im Stadium vermeintlicher Originalität oder Authentizität zu konservieren. Aber es gibt auch den umgekehrten Weg, sich erst einmal der Fremdheit und Neuheit eines Werks zu versichern, indem man den konservierten Rezeptionszusammenhang tilgt, um ihn dann kompositorisch neu zu formulieren und das Werk so in einem eigenständigen, produktiven Aneignungsversuch durch Fernstellung von Ich und Tradition einer neuen Bedeutung zuzuführen. Eine solche Aneignung stellt aber immer einen — mehr oder minder folgenschweren — Eingriff dar. So wird das Überlieferte in seiner historisch verbindlichen Formulierung aufgehoben und eine neue Verbindlichkeit kompositorisch hergestellt. Und darin liegt eine musikpädagogische Herausforderung und didaktische Chance: die Frage nach dem verbindlichen Sinn einer längst vergangenen Musik neu zu stellen. Was sagt uns Schubert *heute*, was kann er uns *bedeuten*, wie können wir uns die *ästhetische Sinndimension seiner Musik erschließen*, wie *fern* ist sie uns?

Der Bezug auf Musik von Franz Schubert in Kompositionen des 20. Jahrhunderts, sei es in Gestalt des Zitats oder der Bearbeitung, wird hier als *kompositorische Rezeption* verstanden.¹ Dies liefert ein kategoriales Sinnmodell², unter dem drei funktional gegensätzliche Beispielpaare einer *didaktischen Interpretation* zugeführt werden können.

1. Schubertsehnsucht: Nähe — Ferne (A. Webern/W. v. Schweinitz)

„Schubert liebte er, hingegen fand er, so glaube ich, nur schwer Zugang zum Schaffen Mozarts“ — erinnert sich Weberns Tochter Maria Halbich in einem Interview 1976.³ Kompositionen von Schubert sind es auch, die Anton Webern — nach Schönberg — am häufigsten bearbeitet hat: fünf Lieder, drei Klaviersonaten, sechs Deutsche Tänze. Schon früh ist er beim häuslichen Musizieren mit Schuberts Musik in Berührung gekommen⁴, zu der er offenbar eine besondere Affinität besaß. Ein Mitglied der Kammermusikgruppe aus Weberns Leobener Militärzeit (1915/1916), Anton Anderluh, erwähnt in seinen Memoiren „Weberns besondere Vorliebe für

Schubert“⁵. Schon während der Studien im musikwissenschaftlichen Institut der Wiener Universität (1903) instrumentiert Webern 5 Lieder Schuberts. Im gleichen Jahr, in dem die Lied-Instrumentationen entstehen, beginnt Webern auch damit, einzelne Sätze aus Schuberts Klaviersonaten zu instrumentieren, die er jedoch nicht fertiggestellt hat.

Viele Jahre später im Mai 1931, als Webern bereits mit einem neuen Stück „für Orchester“ (dem späteren Konzert op. 24) beschäftigt war, erhielt er von der Universal-Edition den Auftrag, sechs Deutsche Tänze, die kurz zuvor im Archiv der Gesellschaft für Musikfreunde aufgefunden waren und im Original für Klavier publiziert wurden⁶, für Orchester zu bearbeiten. Nach Weberns Tagebuchnotizen hat er am 19. Mai 1931 diesen Auftrag angenommen und die Partitur am 17. Juni abgeliefert⁷. Die Uraufführung der Schubert-Tänze fand am 25. Oktober 1931 in einem Funkkonzert in Berlin (H. Scherchen) statt. Und immer wieder hat Webern in der Folgezeit diese wirkungsvolle erfolgreiche Bearbeitung in eigenen Konzerten dirigiert — ein Beweis nicht so sehr dafür, daß er sie besonders „liebte“ (Moldenhauer), aber doch dafür, daß es sich nicht mehr nur um eine Studie handelte, sondern um eine selbständige Arbeit, zu der er ästhetisch stand; und ebenso ein Beweis dafür, wie das Publikum bereit war, Webern zu goutieren, wenn er im Gewande Schuberts auftrat⁸. Ebenso, wie die Kritik „Klangwunder, die weit über der Sphäre des Nur-Koloristischen liegen“⁹, erkannte, würdigte auch Schönberg diese Arbeit. „Sie entspricht wirklich in allem den Erwartungen, die man sich von Deinem feinen Gehör macht und muß entzückend klingen. Dabei ist sie staunenswert einfach, einheitlich im Stil und zart wie ein *echter Webern*“¹⁰. Die Grundzüge seiner Konzeption hatte er am 29. Juni Alban Berg dargelegt: „Es sieht aus wie eine *klassische* Partitur und doch wieder in eine wirklich *große* Mannigfaltigkeit aufgelöst.“¹¹ Und an Schönberg hatte er unmittelbar nach Fertigstellung der Partitur geschrieben: „Ich übernahm das gern. Doch muß ich gestehn, daß ich viel nachdenken mußte, bis ich glaubte, das Richtige gefunden zu haben. . . . Das Problem der klassischen Instrumentation hat sich mir dabei zur Gänze aufgerollt. Ich war bemüht, auf dem Boden der klassischen Instrumentationsideen zu bleiben, aber sie in den Dienst *unserer* Idee von Instrumentation (als Mittel zur möglichen Klarlegung des Gedankens u. Zusammenhangs) zu stellen.“¹² Weberns Grundgedanken von der Einheit in der Mannigfaltigkeit und von dem absoluten Vorrang der Klarlegung des Gedankens vor allem Koloristischen, wie er sie in den beiden Vortragszyklen 1932 und 1933 ausführlich darlegte¹³, beherrschen auch die Ausarbeitung der Orchesterfassung der Schubert-Tänze, ohne jedoch in der analytischen Auffächerung der Linie soweit zu gehen wie wenige Jahre später bei der Bach-Bearbeitung. „Staunenswert einfach“, „einheitlich im Stil“, „zart wie ein echter Webern“, — diese Epitheta Schönbergs kennzeichnen eine Partitur, die ganz schubertianisch klingt und doch so typisch webernsche Züge trägt. Er verwendet hier wieder die gleiche

kleine Orchesterbesetzung wie bei den Liedern und Klaviersonaten, ist aber in der Übertragung freier und von einem ungemein sicheren Klanggespür. Typisch pianistische Oktavgänge (1. Tanz) werden so streichergemäß in Terzbewegungen umgesetzt; zur Klangintensivierung scheut er nicht mehr vor kurzfristig eingesetzten breiten Oktavverdopplungen (1., 6. Tanz) zurück; umgekehrt werden aber auch um eines durchsichtigen Klanggewebes willen verdoppelte Terzgänge des Klaviers nun im dreistimmigen Bläsersatz aufgelöst (Anfang 3. Tanz). Doch wo immer Stimmverdopplungen eingesetzt werden, geschieht dies mit äußerster Ökonomie und bisweilen pointillistischer Akzentuierung.

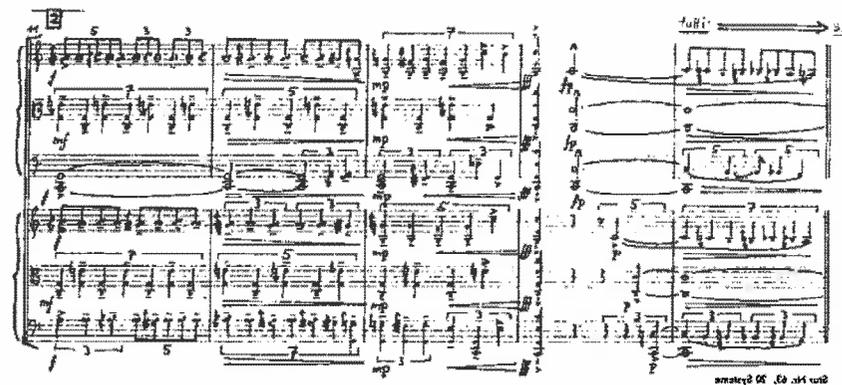
Jeder der sechs Tänze wird seinem Charakter nach unterschiedlich behandelt. Der lyrisch zarte Ländler (Nr. 3) mit seiner nuancierten Farbmischung von Holzbläsern und Solostreichern wie die beiden Walzer (Nr. 5 und 6) setzen die wienerische Atmosphäre der Tänze klanglich am intimsten um.

Fragt man, warum Webern gerade so häufig Schubert instrumentiert hat, kann man dies leicht mit dem Hinweis auf die Studien während der Universitätszeit und der Auftragsarbeit abtun. Doch erscheint mir eine solche Erklärung als zu vordergründig, wenn man den Rang bedenkt, den Schubert als Komponist neben Mahler für ihn einnimmt. Die Schubert-Tänze sind mehr als eine bloße Gelegenheitsarbeit. Seit dem Abrücken von der Vorstellung, Webern nur als kühlen Rationalisten und abstrakt denkenden Vorläufer der Serialisten zu sehen¹⁴, was die Webernrezeption seit Mitte der 50er Jahre kennzeichnet, spätestens aber seit der Faksimile-Ausgabe von Peter Stadlens Arbeitsexemplar der Klaviervariationen op. 27 mit Weberns Interpretationsangaben¹⁵ ist man auf die ungeheuer expressive Interpretationsvorstellung Weberns aufmerksam geworden. So berichtet Peter Stadlen, wie Webern bei der gemeinsamen Erarbeitung der Variationen ihm mit unermüdlichem Eifer „die Poetik des Werkes bis zur letzten, feinsten Nuance zu vermitteln (versuchte), taktierend, gestikulierend, singend.“¹⁶ Wichtiger als die Erklärung der dodekaphonischen Struktur (über die zu sprechen ihm geradezu peinlich war) waren ihm musikalischer Gestus und Ausdruck, statt der Kenntnis der poiesis der interpretatorische Nachvollzug der Poetik. Daher insistiert er in einem Brief an Willi Reich vom 20. 10. 1939 bezüglich eines in Aussicht gestellten Konzerts in Basel: „Und was Ihren Vortrag betrifft: *Nichts Theoretisches!* Sagen Sie lieber, wie Ihnen diese Musik gefällt!“¹⁷

Als Dokument seiner Interpretationsauffassung und seiner spezifischen Affinität zum musikalischen Wiener *Espressivo* liegt die Einspielung der Schubert-Tänze unter Weberns Leitung aus dem Jahr 1932 vor.¹⁸ Überraschend ist hier, wie er die Ausdruckscharaktere der einzelnen Tänze in freier Ausgestaltung von Tempo und Dynamik, mit Portamenti in den Geigen und freier Agogik plastisch gestaltet. „Schätzte er Beethoven als Vollender der Form, so fand er bei letzteren [Schubert und Mozart] die Natürlichkeit des musiksprachlichen Tonfalles idealtypisch entwickelt, primär die ungezwungene Selbstverständlichkeit des melodischen Verlaufs, auf den er nicht müde wurde, im

musiktheoretischen Unterricht hinzuweisen.“¹⁹ So ist es der besondere wienerische Tonfall, den Webern als Gestus und Ausdrucksideal zu verwirklichen sucht²⁰, aber nicht als historisches Zitat oder platte Abbildung, sondern gleichsam in kristallisiertem Zustand, wie er in der komprimierten Faktur seiner Miniaturen noch spürbar ist.²¹ So ist es die Sehnsucht nach einem Klang- und Ausdrucksideal, das er in Schubert verkörpert findet, das er mit seinen Instrumentationen belebt und das seinen Chören („Entflieht auf leichten Kähnen“, op. 2; Kantate „Das Augenlicht“ op. 26), dem dritten Satz der Sechs Orchesterstücke op. 6, den Orchesterstücken op. 10, dem Schluß des Streichquartetts op. 28 unverkennbar seine Spuren aufgedrückt hat. Seine Schubert-Nähe ist vermutlich als Ausdruck dafür zu werten, wie er dieser Musik, den Deutschen Tänzen, „die in ihrer Anmut und unbeschwerten Gefühlseligkeit so typisch wienerisch“²² sind, innerlich doch so nahesteht; Schubert-Annäherung also aus Sehnsucht nach dem Schönen einer Vergangenheit, das er in seiner Musik nicht beschwört, sondern durch seine Komposition zu neuer Gegenwart bringt.

Schubertsehnsucht — aber in völlig anderer kompositorischer Formulierung — kennzeichnet auch das zweite Streichsextett op. 16 von Wolfgang von Schweinitz (1978), das als „Hommage à Franz Schubert“ bezeichnet und seinem Lehrer György Ligeti zum 55. Geburtstag gewidmet ist.²³ Das einsätzige, mehrteilige Stück reflektiert ganz unmittelbar die innere Nähe zu Schuberts Musik, die in der eigenen mit kurzen Zitaten aufleuchtet. Es handelt sich dabei um allbekannt „schöne Stellen“: um das 2. Thema des 1. Satzes und das Thema des langsamen Satzes aus dem Streichquintett C-Dur (D 956), den Seitensatz aus der 7. Sinfonie h-Moll (Unvoll-



NB 1: Wolfgang von Schweinitz: Streichsextett Nr. 2 op. 16, T. 11–16 (Sikorski, Hamburg)
Die vierteltonig verstimmte C-Dur-Kadenz greift noch den Gestus tonaler Grammatik auf, die aber löchrig geworden ist und nur noch Bruchstücke zitiert Schubert-Musik aufblitzen läßt.

endete (D 759), um das 2. Thema aus dem langsamen Satz der 8. Sinfonie C-Dur (D 944) sowie um das nach Ges-Dur gerückte Thema der B-Dur Klaviersonate (D 960). Diese Melodiefragmente bilden Momente aufblitzender Vertrautheit, aber sie erscheinen nicht unversehrt, sondern vierteltönig gebrochen wie durchs Bewußtsein von der verlorenen Unschuld des reinen Wohlklangs, vermittelt auf verstimmtten Saiten. Dies geschieht ganz real dadurch, daß das Sextett in zwei Trios aufgespalten wird, die „um etwas mehr als einen Viertelton gegeneinander verstimmt“ werden.²⁴ Die kurzen Augenblicke Schubertscher Klänge blitzen hinter der scharf dissonanten und rhythmisch verwackelten Kontur der repetierten Tonfolgen auf und scheinen wie durch die Falten einer verzerrt gespannten Folie hindurch.²⁵ Schuberts Musik ist dem kompositorischen — und wohl auch dem rezipierenden — Bewußtsein (all)gegenwärtig, aber es ist nicht mehr ungebrochen verfügbar. „Es geht ja — in großer Liebe — um die Essenz seiner Musik, die Spannung zwischen der Sehnsucht nach Schönheit und dem Bewußtsein einer diese kaum je zulassenden Realität. Und die reale Verstümmelung — auch der damit verbundene Schmerz — bohrt sich durch die Vierteltöne mit der Schärfe der Unschärfe umso intensiver ins Ohr.“²⁶ Was hier postmodern verklärt zu sein scheint, entpuppt sich in Wahrheit als die ästhetische Konsequenz der schmerzhaften Erkenntnis, daß „schöne Musik“, für die Schubert hier steht, im naiven Sinne nach den Erfahrungen zweier Weltkriege, nach Hiroshima und Auschwitz, angesichts von Umweltkrise und Medienherrschaft heute nicht mehr möglich ist. Die Schubert-Zitate verweisen somit nicht einfach auf „schöne Musik“, die verloren ist, sondern auf das nicht mehr Verfügbare, das gleichwohl noch vorhanden ist und im Innern der Klänge für kurze Momente aufbricht. Die aggressiven Akkordschläge zerstören also keine vermeintlich heile Welt, sondern schaffen eine andere Sphäre, appellieren ans Hörbewußtsein, stören Klischees und zeigen dabei, wie fern uns die geborgte Schönheit einer vergangenen Musik heute gerückt ist. Die vierteltönig verstimmtte C-Dur-Kadenz der Einleitung dieses Sextetts greift noch den Gestus tonaler Grammatik auf, die aber löchrig geworden ist und daher nicht mehr taugt, sinnstiftende Bezüge auf ihr zu errichten. Die Schönheit aber, die aus den neuen Klängen spricht, erhebt Einspruch gegen die bewußtlose Vereinnahmung dessen, was wir an Schubert gemeiniglich so lieben. Zwei Haltungen begegnen uns hier, die Sehnsucht nach einer vergangenen Schönheit kompositorisch zu formulieren. Webern verwandelt sich den wienerschen Tonfall dadurch an, daß er Schuberts Tonfall in der eigenen Orchesterfassung nachvollzieht. Schweinitz stört dagegen die Unbekümmertheit, sich heute noch dieses Tonfalls zu bedienen. Er tilgt seine Unversehrtheit und hält dabei die Erinnerung an ein Verlorenes wach.

2. Schubertverwandlung (D. Schnebel/D. Müller-Siemens)

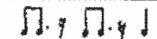
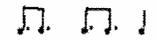
Dieter Schnebel hat sich in einer Reihe von „Bearbeitungen“ (1972—1980) mit einigen Werken der klassisch-romantischen Tradition auseinandergesetzt, die er im wörtlichen Sinne be-arbeitet hat. Seine Schubert-Phantasie²⁷, der der erste Satz der Klaviersonate G-Dur op. 78 (D 894) zugrunde liegt, stellt einen musikalischen Kommentar zur gewandelten Schubertrezeption dar. Zur Instrumentation des Klaviersatzes, die den Schubert-Text substantiell nicht antastet, fügt er eine neue zweite Schicht hinzu, das „Blendwerk“, das nichts anderes ist als die auskomponierte Analyse der statisch orgelpunktartigen Klangflächen, die im Schubertschen Rhythmus pulsieren. Die vieldeutige Bezeichnung „Blendwerk“ für diese Kompositionsschicht, die als selbständiges Werk aufgeführt oder zusammen mit der Instrumentation gespielt werden kann, verweist auf deren variable Funktion: wie ein Klangregister (analog den Bezeichnungen „Hauptwerk“, „Schnarrwerk“, „Rohrwerk“ bei der Orgel) kann das „Blendwerk“ als Koppel zugefügt werden; wie ein Vorhang schiebt es sich (entsprechend der Bedeutung von Blendwerk in der Baukunst als Verkleidung einer Wand, die eine architektonische Struktur vortäuscht) vor das von Schubert komponierte Werk. Die etymologische Verwandtschaft von „blenden“ und „blind“ bleibt so auch musikalisch wirksam in der Frage nach dem rechten Sehen- und Hören-können.

Die Instrumentation des Klaviersatzes führt einen beschädigten Klang vor. Schon der verwendete Orchesterapparat veranlaßt ein „schiefes“ Klangbild: einem „dicken“ Bläserensemble (dreifach besetzte Holzbläser mit Piccolo-Flöte, Baßklarinette und Kontrabaßfagott, mit 3 Trompeten, 4 Hörnern, Wagnertuben, Tenor-, Baßposaune und Baßtuba, Schlagzeug und Harfe) stehen insgesamt nur 10 Streicher (2 VI 1, 2 VI 2, 2 Va, 2 Vc) gegenüber. Wo man eine Geigenkantilene erwarten könnte (wie etwa bei dem wienerschen schmachtenden zweiten Thema), ertönt der „karge“ Klang solistischer Streicher; wo man den „reinen“ Klang eines Themas erkennen möchte, verbirgt er sich im Hintergrundrauschen des „Blendwerks“. Auch im Detail der strukturellen Umsetzung erscheint vieles „verquer“. Schuberts akkordischer Satz (T. 27ff.) wird in instrumentale Linien aufgelöst (Schnebel T. 31ff.); wo Schubert dagegen arpeggierte Akkorde schreibt (T. 49, 57ff.), faßt Schnebel sie zu „verwackelten“ Akkorden zusammen (T. 53, 61ff.). Schuberts durchlaufende Achtel werden immer wieder rhythmisch anders artikuliert und neu dekliniert (NB 2). Es geht hier also weder um ein Arrangement zu aufführungspraktischen Zwecken noch um eine koloristische oder die kompositorische Struktur verdeutlichende Übertragung, die den Klaviersatz in die Dimension des Orchesters projiziert, sondern hier liegt vielmehr ein eigenständiger Interpretationsversuch vor, der aber weniger das Werk Schuberts als dessen Rezeption betrifft. „Die klassischen Werke werden durch die massenhafte Ausschüttung in den Medien leicht zu etwas allzu

VL 

SCHUBERT
T. 24



Hr 
 Kl 
 Fl 

Hr : 2 + 4 
 Kl : 3 + 3 
 Fl : 4 + 2 

SCHNEBEL
T. 28-30

NB 2: Dieter Schnebel: Schubert-Phantasie (Schott, Mainz)

Die durchlaufenden Achtel der Schubertsonate werden immer wieder rhythmisch anders artikuliert und multiplikativen Verfahren unterworfen, die den Schubertschen Text quasi-seriell überschreiben.

Gewohntem, das man gar nicht mehr wahrnimmt. Die Bearbeitungen versuchen, das innere Leben einiger Werke von Bach, Beethoven, Schubert, Wagner und Webern neu zu erschließen und zugleich seine Entfaltung nach außen ins Räumliche zu ermöglichen.“²⁸

Schnebels „Schubert-Phantasie“ stellt so den sehr persönlichen Versuch einer kompositorischen Aneignung dar, die das spezifisch Schubertsche Idiom, die Aura des Romantischen zugleich evoziert und verhüllt. Dabei wird der Prozeß der Annäherung an Schuberts Musik durch deren Fernstellung vollzogen. Wie bei einem mittelalterlichen Palimpsest überschreibt er gewissermaßen den Schubertschen Text, ohne ihn allerdings zu tilgen. Vielmehr hebt er dessen Diktion umso schärfer hervor. Schnebel verklärt Schubert also nicht, sondern bringt dessen musikalische Sprache, indem er sie neu zum Sprechen bringt, auf Distanz zum Hörer, weil dieser sie unverstellt nicht mehr verstehen kann, auch wenn er sie zu verstehen glaubt. Die klangliche Faszination, die von Schuberts Sonate ausgeht, beruht auf deren naturhafter Sprachlichkeit, die sich als Klangfläche in der Zeit ausbreitet. Dies greift Schnebel auf. Er *benutzt* zwar Schuberts Notentext, aber unter strenger Wahrung jedes einzelnen Tons, d. h. er läßt die melodische und harmonische Struktur völlig unangestastet. Die Umformulierung seiner Bearbeitung kollidiert nie mit dem von Schubert

Komponierten, aber er verwendet die Schubertschen Klänge, Motive, Gestalten gewissermaßen grammatisch verändert. Wir benutzen heute auch noch die gleichen Wörter wie vor 200 Jahren, allerdings in leicht veränderter Schreibweise, mit mehr oder weniger deutlichem Bedeutungswandel und in syntaktisch modifizierten Sprachformen und neuen semantischen Kontexten. Dasselbe ist nicht dasselbe geblieben. Schuberts Wiener Dialekt, seine persönliche Sprache, wird von Schnebel so aufgenommen, wie er sich nach dem kompositionsgeschichtlichen Durchgang durch die Grammatik der Wiener Schule und der seriellen Musik, durch die Orchestersprache Mahlers und die postseriellen Klangexperimente heute darstellt. Denn zwischen das Werk bzw. den Text, der das Werk repräsentiert, und seine Rezeption ist der Fortgang der Geschichte getreten. Schnebel führt daher Schuberts uns nur scheinbar so vertraute Musik als in Wahrheit beschädigte vor, läßt romantische Nähe als eigentliche Ferne bewußt werden. Das „Blendwerk“ macht diese Funktion der Geschichte, den Verlust des unmittelbaren Verstehenkönnens ohrenfällig. Der Naturklang, den Schubert im stehenden Dur-Akkord vorführt, wird nun in die Obertonreihe des „Blendwerks“ transformiert. Und indem der Naturklang auf diese Weise wortwörtlich (als Klang der Naturtonreihe) ins Extrem getrieben wird, gibt sich der in der Statik leerer Zeit entfaltete Obertonklang des „Blendwerks“ als Widerschein eines bloß scheinhaft Schönen und Unversehrten zu erkennen, stellt so „die aufgeklärte Form des schönen Scheins“ dar und „die metaphysische Naturklangtheorie als Täuschung“ bloß.²⁹ Schuberts musikalischen Dialekt kann man nicht ungebrochen in die Gegenwart projizieren. Was man erfährt, ist vielmehr die *Ferne* des jeweiligen Ideolekts, ist die *Gebrochenheit*, in der wir die Schönheit einer vergangenen Sprache noch wahrnehmen. Das romantisch Schöne, die schöne Romantik gibt sich als schöner Schein zu erkennen, der nur durch den Schleier der Vergangenheit hindurchscheint und gebrochen wird durch unser Bewußtsein von seiner Uneinholbarkeit. Darin liegen die ästhetische Bedeutung und der strukturelle Sinn der Komposition „Blendwerk“, durch das hindurch wir zwar noch Schubert hören, aber zugleich gewahr werden, daß das, was wir vernehmen, nicht mehr Schubert, und was wir als Schubert erkennen, nicht mehr unsere Sprache ist. Der wienerisch romantische Schubert ist in die Ferne gerückt, wo er nah scheint, und spricht von einem nicht mehr Verfügbaren. Die analytisch aufweisbare Substanz, die übrig bleibt, also die vor(an)gestellte Klangsicht, ist nur Blendwerk. Die Erfahrung des Verlusts der reinen Sprache der Innerlichkeit verwandelt Schuberts Sonate und zieht den Schleier des „Blendwerks“ vor das Werk, „verblendet“ (verdeckt) das Eigentliche, das sich dahinter verbirgt, und „blendete“ (täuschte) uns, wenn wir das nur noch durch den Schleier der geschichtlichen Erfahrung hindurch Erfahrbare für die Sache selber hielten. So treibt Schnebel durch seine Bearbeitung den Stachel der Bitterkeit ins Fleisch unseres romantischen Schubertbildes. In seinem widerborstigen Aneignungsversuch scheinen die Schwierigkeiten durch, die sich dem Umgang mit

romantischer Musik heute stellen. Die dabei zutage tretende Radikalität des kompositorischen Ergebnisses mag verletzend wirken, ist aber allemal ehrlicher als die selbsttäuschende Hingabe an eine romantische Musik, deren eigentliche Intention und Bedeutung man verkennt, wenn man sie bloß als schwelgerischen Gefühlsausdruck sinnlich genießt. Vielmehr erlangt in Schnebels Bearbeitung Musik im Hegelschen Sinne Erkenntnischarakter und zeigt, daß das, „was eine Komposition einmal bedeutete, sich nur wieder in einer Komposition mitteilen (läßt); der bearbeitende Komponist wäre dann der wahre Interpret des klassischen Werkes.“³⁰

In seinen „Variationen über einen Ländler von Franz Schubert“ (1977/78)³¹ beschreitet Detlev Müller-Siemens einen anderen Weg der Schubertverwandlung über den dritten der „17 Deutschen Tänze“ (D 366) in a-Moll. Im langsam gedehnten Zeitmaß erklingt das chaconneartige Thema im schlichten Streichersatz mit verdoppelnden Blasinstrumenten (Klar, Hr, Fg). Die sieben Variationen über die absteigende Linie des zweiten Teils bewegen sich immer weiter von Schubert weg. Anklänge an Brahms (Var. 1 und 4), Mahler und Ives (Var. 6) führen Schuberts Thema in immer neuen Beleuchtungen vor, die die historische Distanz füllen. In komplexen rhythmischen Netzen und differenzierten polyphonen Verästelungen findet eine allmähliche Beschleunigung bis zur 5. Variation statt, die dann mit einem abrupten Adagio abgebrochen wird. So reflektieren die sieben Variationen nicht „ein siebenfaches Nachdenken Schubertscher Gefühlsbefindlichkeiten“³², sondern sie bilden eine Variation des Zeitflusses im realen (Tempobeschleunigung) und übertragenen Sinn. Die zunehmende Verdichtung der komplexen Textur bricht dabei eine Tiefendimension hinter dem schlichten Originalsatz auf, die Schuberts Musik in wie durch ein Prisma gebrochenen Spektralfarben verwandelt aufleuchten läßt. So entsteht eine neue, glatte, unproblematische Musik, handwerklich solide und mit klanglichem Raffinement. Kein gebrochenes Verhältnis, kein gestörter Klang trübt den Genuß, trügt das Ohr. Schweinitz' Musik ist ganz anders. Sie führt unmittelbar sinnlich vor, wie sie sich gegen allzu schwelgerischen Genuß sträubt, so wie Schnebels Bearbeitung auch, die aber mehr belchert, musikalisch doziert. Müller-Siemens scheint dagegen eher unbefangen von Skrupeln seinen Schubert fortzuspinnen.

In gewissem Sinn führt auch Luciano Berio in „Rendering“ (1989)³³ Schuberts Musik, nämlich die Skizzen zu einer Sinfonie in D-Dur (D 936^a)³⁴, in die Gegenwart und wäre so Schnebels Arbeit gegenüberzustellen. Aber Berio greift unmittelbar in den kompositorischen Prozeß ein, indem er an den formalen Krisenpunkten des Fragments „Lontano“-Einschübe her austreibt, die zunächst Material aus Schuberts letzter Schaffensphase verwenden, zugleich aber bis in die Klangwelt der Gegenwart (Allusion des Lulu-Fragments von A. Berg, Anklänge an Ch. Ives „The unanswered question“) reichen. So gelangt Schuberts Torso durch Berios klanglich gran-

diose Bearbeitung zu neuer Gestalt, die gleichsam mit entfremdendem Blick die Distanz zu Schubert deutlich macht, dessen Musik „wie aus weiter Ferne“ nur durch die Fenster der „Lontano“-Einschübe hindurchscheint.³⁵

3. Schubertbewußtsein als rezeptiver Kontrapunkt:

De- und Re-Komposition der „Winterreise“ (R. Bredemeyer/F. Döhl)

Ein bemerkenswertes Dokument kompositorischer Schubert-Rezeption stellt Reiner Bredemeyers Re-Komposition der gesamten „Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten von Wilhelm Müller. Die Winterreise“ (1984) dar.³⁶ Obwohl Bredemeyer nichts zitiert und den Zyklus der 24 Lieder in der originalen Reihenfolge Müllers beläßt, ist Schubert natürlich latent ständig gegenwärtig. Es ist dies ein Spiel für den musikalisch gebildeten Hörer, der Schuberts „Winterreise“ ja bereits kennt und die — eher karge, spröde — Neuvertonung für Klavier, Waldhorn (!) und Bariton immer mit der mitgedachten Schubertvertonung als rezeptivem Kontrapunkt vergleicht. So erscheinen Bredemeyers Lieder noch fahler und „falscher“, wenn z. B. „Gute Nacht“ im Klavier mit übereinandergelegtem E-Dur und Es-Dur beginnt; das Posthornsignal („Die Post“) verstimmt und zwischen as-Moll und g-Moll schwankend ertönt; der Wanderschritt („... die Liebe liebt das Wandern“ aus „Gute Nacht“) mit dauerndem Wechsel zwischen geradem und ungeradem Takt (2/4, 3/4, 2/4, 3/8, 2/4, 2/8, 3/4, 5/8 etc.) ins Stolpern gerät; die starr nachschlagenden Akkorde aus Schuberts „Der du so lustig rauschtest“ nun in „Erstarrung“ anklingen, also gewissermaßen am falschen Ort usw. Eine neue Winterreise, das scheinen die Vertonungen Bredemeyers auf jeder Seite zu sagen, muß nach Schubert „falsch“ erscheinen. Aber — warum wurde sie dann geschrieben? Ein musikalisches Sprachspiel mit dem Hörer, der mehr hören kann, als er zu hören bekommt?

Völlig im Gegensatz dazu steht Friedhelm Döhl's „Winterreise. Streichquintett“ (1985).³⁷ Es handelt sich dabei um eine ungemein dichte, expressive und zugleich hermetische Komposition, die ihre Bindung an „Die Winterreise“ nicht plakativ nach außen wendet. In starr repetierten Quintolen- gegen Quartolen-Sechzehnteln erklingt *risoluto* und *feroce* in den Colli ein C-Dur-Akkord, dessen tonale Qualität jedoch wegen der tiefen Baßlage und der stark (fff) mit Bogengeräuschen angereicherten Spielart *al tallone* (am Frosch) kaum zur Geltung kommt (NB 3). Das hohe es der 1. Violine und Bratsche im *flageolett pianissimo con sordino* markiert „die andere“ Polarität, die unverbunden *ohne Ausdruck, wie ein Schatten* den Wilden Ausbruch der Celli begleitet. Während nun die hohen Streicher allmählich ein c stabilisieren (*ohne Ausdruck, Dämpfer ab*), beginnt das 2. Cello mit nervösen Vorschlagsfiguren das c durch des und es einzutrüben, bis dann *poco a poco crescendo*

alle fünf Streicher im flageolett oder pizzicato das hohe c unregelmäßig pulsierend repetieren.

Winterreise. Streichquintett

Friedhelm Döhl (1985)

Viol. I
Viol. II
Vla.
Vcl. I
Vcl. II

NB 3: Friedhelm Döhl: Winterreise. Streichquintett (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden)
In vehement (*risoluto, feroce*) repetierten Quintolen- und Quartolen-Sechzehnteln erklingt in den Celli ein im *al tallone* und in verwackelter rhythmischer Kontur verunklarter C-Dur-Akkord, der zudem durch es, d, und des in den hohen Streichern getrübt wird.

Mit dieser Einleitung (T. 1–37) sind zwei polare Klangwelten exponiert, die sich allmählich annähern und bei aller Verschiedenheit gegenseitig durchdringen. Diese zwei kompositorischen Ebenen konkretisieren sich außermusikalisch in zwei Textbezügen: in dem im Titel genannten Bezug auf Schubert einerseits (auf sieben Lieder aus „Die Winterreise“ und durch die Besetzung und das emphatisch expressive C-Dur natürlich auch auf das Streichquintett C-Dur) und auf sieben Gedichte von Georg Trakl andererseits, deren Titel die sieben Satzüberschriften bilden und aus denen kurze Ausschnitte quasi als Motto der Partitur vorangestellt sind. Die Texte sind verschiedenen Sammlungen entnommen³⁷ und stehen in einer inneren Beziehung zu den Schubertliedern. Der Titel „Winterreise“ (nicht: „Die Winterreise“!) meint also doppeldeutig sowohl den konkreten Bezug auf die sieben Lieder als auch allgemein „unsere aktuelle menschliche Situation“ (Döhl). Insofern ist die Komposition im übertragenen wie im konkreten Sinne „autobiographisch“ (Döhl). Zum einen reflektiert sie die Vereinsamung und Isolierung des Menschen in einer immer unmenschlicher werdenden Umwelt („Gottes Schweigen trank ich aus dem Brunnen des Hains“, II De Profundis), sein Aufbegehren („Fahnen von Scharlach stürzen durch des Ahorns Trauer“, III Trompeten), Trauer („leise der Flug der Vögel tönt, die Schwermut über deinen Augenbogen“, IV An die Schwester) und Ver-

zweiflung („... müde der Wildnis und Verzweiflung finsterner Wintertage“, VI Nachtwandlung). Im letzten Satz (VII Nachtergebung) deutet sich zugleich mit der Sehnsucht nach Geborgenheit („Mönchin! schließ mich in dein Dunkel“) für einen kurzen Moment ein Erlösungsgedanke an. Die Anrufung „Mönchin!“ und die religiöse Metaphorik des Gedichts (Blut, Kreuz, Grab, Glocke) bilden den gedanklichen Kontext, vor dem der Schluß des Quintetts verständlich wird. Aus dem verebbenden Tremolo erhebt sich plötzlich klar und zusammenhängend im Flageolett das Melodiezitat eines Wiegenliedes (T. 440 „Bajuschki baju“), das ein Moment der Verklärung, der Hoffnung und Geborgenheit, des Traums aufleuchten läßt („und zum Grabe wird der Raum und zum Traum dies Erdenwallen“). Auf die Einblendung dieses Liedzitats folgt unmittelbar (T. 447) ein äußerst leidenschaftlicher, in den beiden Geigen verschränkter chromatischer Abgang im Gestus eines überdimensionalen Lamentos, das *sempre crescendo* von den leeren Quinten des „Leiermanns“ (T. 474) allmählich überwuchert wird (fffff). In die plötzliche Stille (*Adagio tranquillo*) tönt eine Reminiszenz von „Fremd bin ich eingezogen“ (T. 484f.). So mündet der Schluß in eine dem Anfang analoge Textur (tiefer C-Dur-Klang mit irritierendem cis und einer in der viergestrichenen Oktave verschwebenden Sekundreibung a/h); der Klang entschwindet, Schuberts Lieder sind verklungen. Die Vision der Erlösung erstirbt im dissonant gespreizten, in extremen Lagen ausinanderrückenden Klang, dessen Mitte die hoffnungslose leere Leiermann-Quinte (Va: b—f) besetzt.

Zum anderen weist die Komposition auch einen ganz konkret autobiographischen Bezug auf. Im unmittelbaren Nachwirken eines Todeserlebnisses schrieb Döhl zunächst die „Bruchstücke zur Winterreise“ für Klavier.³⁹ Im Vorwort zu dieser Komposition schreibt Döhl:

„Die Bruchstücke zur Winterreise entstanden in memoriam Karl-Heinz Pinhammer, der am 2. Mai 1985 tödlich verunglückte. In seinem letzten Konzert stellte Karl-Heinz Pinhammer Schuberts *Winterreise* und meinen Hölderlin-Zyklus ‚... wenn aber...‘, den ich 1969 als ‚eine andere Winterreise‘ imaginiert hatte, nebeneinander. In den *Bruchstücken zur Winterreise* habe ich komponiert, was nach Konzert und Tod Karl-Heinz Pinhammers im Spiegel der Erinnerung gebrochen, doch quasi manisch kreiste, quasi als Decollage der 7 Schubertschen Stationen ‚Gute Nacht‘, ‚Einsamkeit‘, ‚Der greise Kopf‘, ‚Die Krähe‘, ‚Im Dorfe‘, ‚Der Wegweiser‘, ‚Der Leiermann‘.“

Die Bruchstücke enthalten nichts als wenige Splitter aus den angegebenen Liedern, die dann im Streichquintett nicht mehr als Zitate, sondern als semantisch besetztes Material verwendet werden. So zieht Döhl nach der Einleitung im 1. Satz des Streichquintetts die sieben Lieder der Winterreise gleichsam zu einer simultanen Erinnerung zusammen (T. 38ff.): die in raschen Sechzehnteln wiederholte Melodie der „Krähe“, den Anfang von „Gute Nacht“, die Quinten und ein unvollständiges viertöniges Begleitsegment aus dem „Leiermann“, die triolisch abwärtsgeführte Drei-

klangsfigur aus „Der greise Kopf“. Werden Melodiefragmente als Zitate erkennbar wie im IV. Satz die Klavierbegleitung aus „Im Dorfe“, so handelt es sich nie um ein vollständiges oder harmonisch geschlossenes Motiv, sondern immer um eine spannungsreiche, offene Wendung. So wird das o. g. Klaviermotiv auf der Mollsubdominante mit *sixte ajoutée* aufgegriffen, also einem weiterführenden Spannungsklang, der bei Döhl aber unaufgelöst in der Schwebeliegt.

So ist das Streichquintett eingebunden in ein dichtes Bezugsnetz (s. Abb 1), in dem die einzelnen Werke und ihre Bedeutungshintergründe sich gegenseitig kommentieren. Das Streichquintett wird so zur „Decollage“ (Döhl), die das Prinzip der Collage aufgreift und zugleich umkehrt, also durch die Verbindung heterogener Materialien und Strukturen das aufdeckt und enthüllt, was im Dunkel des eigenen Bewusstseins geborgen ist. Döhls Komposition kann ebensowenig als Schubertbearbeitung wie als bloße Zitatkomposition gelten. Vielmehr stellt er seine Komposition in den Bedeutungszusammenhang mit der „Winterreise“, dem Streichquintett und den Trakl-Texten, auf deren auratische Bedeutung das eigene Werk seinerseits Bezug nimmt. So arbeitet er einerseits mit einem Material, das bereits aus einem bestehenden kompositorischen Zusammenhang stammt und in dem so schon musikalische Bedeutungen eingeschlossen sind. Andererseits entfaltet Döhl mit der eigenen Sprache seines Quintetts zuweilen eine ungeheuer dichte, expressive Kantabilität von ergreifender Schönheit und subtiler poetischer Wirkung, in der die in den Texten reflektierte und biographisch erfahrene Trauer nachklingt.

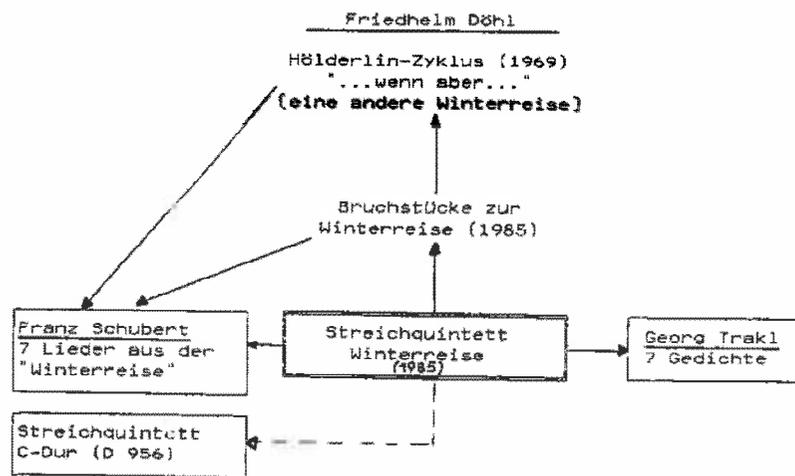


Abb. 1

Der kulturpädagogische Auftrag der Musik im 20. Jahrhundert liegt nicht darin, Wissen über bestimmte, durch das öffentliche Konzertleben sanktionierte Kompositionstechniken, Werkkataloge und Vermittlungsformen zu verbreiten. Es geht vielmehr um neue Erfahrungen, und zwar um die Erfahrung neuer Kunst und der Bedeutung, die sie für uns bekommen kann. Es geht aber auch nicht — wie ein hektischer Kulturtourismus und lückenloser, flächendeckender Festivalaktivismus es nahelegen — nur um flüchtige Einblicke in ein buntes Allerlei verschiedener europäischer und außereuropäischer Angebote, die oft nur mit einem extravagananten Parfum das alltägliche Grau exotisch würzen helfen, sondern es geht um die Erfahrung unmittelbarer Betroffenheit durch Kunst, um die Auseinandersetzung mit der Geschichte, unserer eigenen Geschichte, der Musik-, Kultur- und Geistesgeschichte, in der wir verwurzelt sind, die unser Denken und Wahrnehmen prägt, die wir aber nicht unveränderbar konservieren oder einfach restaurieren können, sondern mit der wir uns immer wieder neu auseinandersetzen müssen. Ist uns das scheinbar Vertraute wirklich vertraut, oder ist die Allgegenwart vergangener Musik nur in der Gebrochenheit, also in negativer Dialektik noch erfahr- und verstehbar? So zu fragen ist allemal unbequem und steht quer zum Denken eines modischen Festspielbewusstseins, das sich noch einmal und immer wieder dem immer schon Bekannten zuwendet, anstatt es immer neu zu befragen, um neue Antworten zu erhalten. Didaktisch zu nutzen ist dabei die Möglichkeit, über unser Verhältnis z. B. zu Schubert nachzudenken, indem wir Kompositionen der Gegenwart befragen, die dieses Verhältnis kompositorisch aufgegriffen haben. So könnte auf dem Weg der didaktischen Interpretation eine grundsätzliche kulturpädagogische Aufgabe angegangen werden. An den vorgestellten Beispielen könnte dabei deutlich werden, daß die Beschäftigung mit Schubert heute selber zu einer Winterreise werden kann.

Anmerkungen

- 1 Vgl. dazu auch die Studie des Verfassers „Schubert heute — Mächtigkeit oder Vermächtnis“, in: Franz Schubert — Der Fortschrittliche, hg. v. E. W. Partsch, Tutzing 1989, S. 115—145 (Veröffentlichungen des Internationalen Schubert Instituts Wien, Bd. 4), in der die kompositorische Rezeption Schubertscher Musik seit Mahlers Instrumentation des d-Moll Streichquartetts untersucht wird.
- 2 Hier verstanden im Sinne der von Ch. Richter so genannten „Treffpunkte“, die von einer gemeinsamen Erfahrungsbasis her kategoriale Verstehensperspektiven erschließen. „Die Gruppe der mehr durch vermittelnde Instanzen zustandekommenden Treffpunkte [...] fasse ich unter den Begriffen ‚Sinnmodelle‘, ‚Erfahrungsmuster‘ zusammen. ... [Sie] sind also zugleich Sinn- und Erfahrungsmodelle von Musik und vom Menschen.“ (Überle-

- gungen zum anthropologischen Begriff der Verkörperung. Eine notwendige Ergänzung zum Konzept der didaktischen Interpretation, in: *Anthropologie der Musik und der Musikerziehung*, hg. von R. Schneider, Musik im Diskurs Bd. 4, Regensburg 1987, S. 82, 85)
- 3 Aus einem Gespräch mit Weberns Tochter Maria Halbach-Webern, in: Anton Webern 1883—1983. Eine Festschrift zum 100. Geburtstag, hg. von E. Hilmar, Wien 1983, S. 97.
 - 4 Moldenhauer berichtet eine Erinnerung von Weberns Schwester Rosa an das häusliche Musizieren: „Seine ältere Schwester Maria spielte auch Klavier. Als sein Vater nach Klagenfurt versetzt wurde, studierte er dort bei dem Musikprofessor Dr. Kromauer weiter Klavier und auch Cello. Ich spielte so halbwegs Violine, und so kam es zu unserem Geschwister-Trio. Wir verbrachten damit viele schöne musikalische Abende, bei welchen unsere Eltern uns gerne zuhörten. Auf unserem Programm standen Mozart, Schubert, auch Beethoven.“ Zit. in: H. und R. Moldenhauer: *Anton Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich 1980, S. 25.
 - 5 Zit. in: Moldenhauer, a. a. O., S. 197.
 - 6 Es handelt sich um die Sechs Deutschen Tänze (D 820), Zseliz 1824 (EA 1931), die heute in der Wiener Urtext Edition, Wien 1973 (Franz Schubert: *Walzer und Deutsche Tänze*) vorliegen.
 - 7 Vgl. Moldenhauer, a. a. O., S. 398.
 - 8 Wie erfolgreich diese Schubert-Tänze waren, zeigen die Zeitungsberichte. Schönberg, der „sofort das kommerzielle Potential der Orchesterbearbeitung“ erkannte, riet Webern daher, die geschäftlichen Vereinbarungen mit dem Verlag zu ändern (Moldenhauer, a. a. O., S. 399).
 - 9 Börsenzeitung vom 3. November 1931, in: Moldenhauer, a. a. O., S. 399.
 - 10 Brief Schönbergs an Webern vom 11. Oktober 1931, in: Moldenhauer, ebd.
 - 11 In: Moldenhauer, ebd.
 - 12 Brief an Schönberg vom 17. Juni 1931, in dem er diesem seine Absage begründete, in England anlässlich des IGNM Festes seine Sinfonie op. 21 zu dirigieren, weil er sich nach der Instrumentation der Schubert-Tänze, die soviel intensive Arbeit erfordert hatte, nun ganz der Komposition des Konzerts op. 24 widmen müsse. Vgl. Moldenhauer, a. a. O., S. 392 und 399.
 - 13 A. Webern: *Der Weg zur neuen Musik*, hg. von Willi Reich, Wien 1960.
 - 14 S. P. Stadlen: *Das pointillistische Mißverständnis*, in: *Webern-Kongreß. Beiträge 1972/73*, hg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik, S. 173—184.
 - 15 Universal Edition No. 16 845, Wien 1979.
 - 16 Ebd. S. II. Darin erwähnt er auch eine Erinnerung Klemperers über Weberns Erläuterungen zu seiner Sinfonie op. 21: „Er spielte jede Note mit enormer Intensität und Fanatismus . . .“.
 - 17 In: W. Reich: *Anton Webern. Weg und Gestalt*, Zürich 1961, S. 59.
 - 18 Live-Mitschnitt eines Konzerts mit dem Frankfurter Rundfunkorchester aus dem Funkhaus am 29. Dezember 1932. Schallplattencassette Webern-Boulez, CBS Records 79 402, 1978
 - 19 S. Mauser: *Webern und die musikalische Tradition*, in: *Opus Anton Webern. Ein Buch der Alten Oper Frankfurt*, hg. von D. Rexroth, Berlin 1983, S. 101/102.
 - 20 Vgl. hierzu M. Zenck: *Weberns Wiener Espressivo*, in: *Anton Webern, Musik-Konzepte Sonderband*, hg. von H.-K. Metzger und R. Riehn, München 1983, S. 179—206; darin insbesondere die S. 191 ff.
 - 21 Darauf hat zuerst Adorno hingewiesen. Vgl. dazu auch G. Schubert: *Die Einsamkeit auf hohen Bergen*. Aus der Webern-Rezeption der 20er Jahre, in: *Opus Anton Webern*, a. a. O., S. 161.
 - 22 Moldenhauer, a. a. O., S. 399.
 - 23 Partitur Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg

- 24 Nach Anweisung der Partitur soll das eine Trio das a = 436 Hz, das andere a = 452 Hz einstimmen. Stellen an denen die Intonation genau ein unisono ergeben soll, sind in der Notation ausdrücklich vermerkt.
- 25 Der vertikalen Intonationsspannung durch die um einen Viertelton verschobene Stimmung entspricht in der Horizontale eine Schichtung der Tonrepetitionen in irrationalen Proportionen (5:3; 5:6:7 etc.), wodurch der Eindruck der Unschärfe, des Verwackelten entsteht.
- 26 In einem Brief an den Verf. vom 10. 1. 1989 (mit freundlicher Genehmigung des Komponisten).
- 27 Partitur Musikverlag B. Schott's Söhne, Mainz. Plattenaufnahme im Rahmen der Dokumentation des Deutschen Musikrats „Zeitgenössische Musik in der Bundesrepublik Deutschland“, Folge 10.
- 28 Anmerkung im Werkverzeichnis, in: Dieter Schnebel, *Musik-Konzepte* 16, hg. v. H. K. Metzger und R. Riehn, München 1980, S. 130.
- 29 M. Maier, a. a. O., S. 595.
- 30 H. R. Zeller: *Interimsemissionen*, in: Dieter Schnebel, *Musik-Konzepte* 16, a.a.O., S. 90.
- 31 Partitur im Ars Viva Verlag, Mainz; Plattenaufnahme WER 60 503 in der Edition zeitgenössischer Musik, hg. vom Deutschen Musikrat. Die Variationen sind wie von Schweinitz' Streichsextett dem Lehrer György Ligeti zum 55. Geburtstag gewidmet.
- 32 H. Ch. Schmidt im Kommentar zur Schallplatte Wer 60 503
- 33 Partitur UE Wien 1989. Der Titel „Rendering“ bezeichnet sowohl allgemein die Vermittlung, Übertragung oder Übersetzung eines Textes als auch dessen musikalische Wiedergabe.
- 34 Zur Entstehung und Chronologie der Schubertschen Sinfonie-Fragmente vgl. P. Gülke: *Neue Beiträge zur Kenntnis des Sinfonikers Schubert*, in: *Musik-Konzepte, Sonderband Schubert*, München 1979, S. 187—220 sowie dessen Umschrift der Skizzen und Einrichtung einer Partiturfassung bei Ed. Peters, Leipzig 1982.
- 35 Zur näheren Analyse dieser Bearbeitung s. W. Gruhn: *Schubert spielen. Berios sinfonische Ergänzungen zu Schuberts Sinfonie-Fragment D 936^A*, in: *Musica* 5/1990, S. 290—296.
- 36 Erschienen im VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig 1987
- 37 Erschienen bei Breitkopf & Härtel 1986 (Kammermusik-Bibliothek 2213)
- 38 „Melancholie“ aus: *Traum des Bösen*, in: *Die Dichtung*, Salzburg 1938, S. 49; „De profundis“ und „Trompeten“ aus: *De Profundis*, ebd. S. 63/64; „An die Schwester“ aus: *Rosenkranzlieder*, in: *Dichtungen und Briefe*, hg. von W. Killy, Salzburg 1970, S. 32; „Nachts“ aus: *Sebastian im Traum*, in: *Die Dichtungen*, Salzburg 1938, S. 94; „Nachtwandlung“ aus den Fragmenten in: *Dichtungen und Briefe* a. a. O., S. 236 und „Nachtergebung“ aus: *Offenbarung und Untergang*, in: *Die Dichtungen*, a. a. O., S. 185.
- 39 Erschienen ebenfalls bei Breitkopf & Härtel, EB 9006