

# GMTH Proceedings 2004

herausgegeben von | edited by  
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

## »Was fehlt?« Desiderate und Defizite musiktheoretischer Forschung und Lehre

4. Jahreskongress | 4th annual conference  
Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie  
Köln 2004

herausgegeben von | edited by  
Stefan Rohringer



Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access volume licensed under a  
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Mario-Felix Vogt

## »...das Überkommene aneignend und verarbeitend aufgenommen«

### Dieter Schnebels *Bagatellen* für Klavier

Dieter Schnebels *Bagatellen* für Klavier (1984–85) sprengen die Aufführungskonventionen eines traditionellen Klavierabends, da sich der Interpret hier nicht nur als stiller Diener des Notentexts an der Tastatur betätigt, sondern seinem Klavierspiel stimmliche Aktionen (Summen, Schreien, Stöhnen) und szenische Aktionen (Aufstampfen mit dem Fuß, Stürzen von Gegenständen vom Flügel) hinzufügt. Dennoch finden sich in den sieben Klavierstücken auch zahlreiche Bezüge zu Werken der Vergangenheit, die Schnebel selbst betont, indem er die *Bagatellen* seiner Werkreihe *Tradition* zuordnet. Anhand der *Bagatelle* Nr. 1 mit dem Titel *Ruhe* soll gezeigt werden, auf welche Komponisten und Werke der Historie Bezug genommen wird und wie Schnebel diese Einflüsse kompositorisch verarbeitet.

Dieter Schnebel's *Bagatellen* for piano (1984–85) go beyond the performance conventions of a traditional piano recital, as the interpreter not only acts as a silent servant of the musical text on the keyboard, but also adds vocal actions (humming, screaming, moaning) and scenic actions (stamping with the foot, throwing objects from the piano). Nevertheless, the seven piano pieces also contain numerous references to works from the past, which Schnebel himself emphasizes by assigning the *Bagatelles* to his series of works, *Tradition*. By analyzing *Bagatelle* No. 1 *Ruhe*, it should be shown which composers and works of history are referred to and how Schnebel compositionally processes these influences.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Bagatellen; historical influences; historische Einflüsse; Ruhe; scenic actions; Schnebel; stimmliche Aktionen; szenische Aktionen; vocal actions

Dieter Schnebels *Bagatellen* stellen in ihrer Konzeption einen Angriff auf die Aufführungskonventionen der bildungsbürgerlichen Konzertkultur dar. Üblicherweise herrscht in einem Konzertsaal eine andächtige Atmosphäre. Voller Ergriffenheit und mit einer ernsten Haltung, die nicht wenige Kritiker des klassischen Musikbetriebes zu Vergleichen mit einer Trauergemeinde hinreißen lässt, lauscht man den anerkannten Meisterwerken, welche von einem renommierten Künstler dargeboten werden. Von diesem wird innerhalb eines solchen Rahmens erwartet, dass er sich – im Dienste der Kunst wirkend – den Intentionen des Komponisten

vollkommen unterwirft, und seine eigenen kreativen Ambitionen dem nachschöpferischen Akt unterordnet. Optisch soll er sich unauffällig präsentieren, üblicherweise bildet sein Frack ein farbliches Amalgam mit dem schwarzen Klavierhocker und dem Konzertflügel; hören möchte man von ihm selbst – außer seinem Klavierspiel – möglichst nichts, gelegentliches Stöhnen als Ausdruck innerer Spannung oder gar das Mitsingen einer Melodiestimme wird nur bei Stars von Weltrang wie Claudio Arrau oder Glenn Gould, dessen vokales Mitempfinden einen unabdingbaren Bestandteil seiner Exzentrizität darstellte, von der Zuhörerschaft toleriert.

In seinen 1984–85 entstandenen *Bagatellen* für Klavier sprengt Schnebel diese ritualisierten Strukturen auf. In den sieben Stücken<sup>1</sup> ist der Pianist nicht mehr nur stiller Diener am Instrument, sondern darf und soll den Ausdrucksgehalt der Stücke durch den Einsatz seiner Stimme<sup>2</sup> und durch szenische Aktionen steigern. Dabei gibt er mit seiner eigenen Stimme etwas sehr Persönliches von sich preis, was beim reinen Klavierspiel durch eine rigid-akademische Ausbildung zum texttreuen Spiel oder durch die Orientierung an stereotypen Interpretationsmustern oft im Verborgenen bleibt: »Mit den Stimmaktionen hindert Schnebel den Pianisten an der üblichen Interpretationsmaske.«<sup>3</sup> Durch szenische Aktionen wie das Aufstampfen mit dem Fuß<sup>4</sup> und das Stürzen von auf dem Flügel platzierten Gegenständen wird das Konzertpodium zur Studiobühne und der Pianist zum Sisyphos-Darsteller bzw. zum Revolutionär.<sup>5</sup>

## Linien zum Vertrauten

Interessanterweise ordnete Schnebel die experimentellen *Bagatellen* seiner Werkreihe *Tradition*<sup>6</sup> zu. Er sieht darin keinen Widerspruch; im erläuternden Text zu dieser Werkreihe beschreibt er, dass »das Überkommene aneignend und verarbei-

1 Einige Autoren sprechen von acht *Bagatellen*, die achte *Bagatelle* ist jedoch identisch mit Nummer eins, der *Ruhe*, welche fakultativ am Ende des Zyklus wiederholt werden kann.

2 »In fast allen *Bagatellen* kommt Stimme vor«, notiert Schnebel als einführende Bemerkung.

3 Mahlert 1990, 308.

4 In der *Bagatelle* Nr. 3 *Mühe*.

5 In der *Bagatelle* Nr. 7 *Bindungen*.

6 Schnebel bündelt seine Kompositionen in Werkreihen unterschiedlicher Gattungen wie: *Versuche*, *Schulmusik*, *Tradition*, *Re-Visionen I* und *II* usw.

»...das Überkommene aneignend und verarbeitend aufgenommen«

tend aufgenommen« wird, und dass sich durch »die Entdeckung verborgener Gehalte« neue Möglichkeiten entfalten können, welche die Weiterführung der Tradition gewährleisten. Das »Drängende und Lebendige« der tradierten Formen und Inhalte möchte er »dynamisch zu neuer Gegenwart und Zukunft [zu] führen«, in einer »neue[n] Musik«, welche einerseits »Linien zum Vertrauten zieht« und andererseits die »Grenzen des Vertrauten in unbekanntes Terrain erweitert.«<sup>7</sup>

Schnebels Umgang mit der Tradition in diesem Sinne erweist sich als kongruent zu Denkansätzen des Philosophen Ernst Bloch, welcher »ohne lebendige, dialektisch wache Zeitgenossenschaft« die kulturelle Vergangenheit in der Gefahr sieht, zu erstarren. Sie verkomme dann zu einem »Stapelgut von Bildungsware, aus dem abstrakte Rezepte gezogen werden.« Eine »kritische Beachtung der Gegenwart« ermögliche hingegen den produktiven »Erbeantritt der Vergangenheit.«<sup>8</sup>

Die Gattungstradition der Bagatelle hat ihren Ursprung bei Beethoven, der mit den Zyklen opp.33 und 119 und insbesondere mit den Stücken op.126 Werke schuf, deren »kondensierte Kürze«<sup>9</sup> häufig mit einem experimentellen Charakter einhergeht. Die Tradition setzt sich mit Franz Liszts Spätwerk *Bagatelle sans tonalité* fort und wird im 20. Jahrhundert mit Béla Bartóks *Bagatellen für Klavier* op.6, Anton Weberns *Bagatellen für Streichquartett* op.9 wieder aufgegriffen; als jüngeres Beispiel seien hier die *Sechs Bagatellen für Kammerensemble und Tonband* von Nicolaus A. Huber aus dem Jahre 1981 genannt.

Die experimentellen Elemente in Schnebels *Bagatellen* sind evident: Bis auf das Stück *Ruhe*, welches den Zyklus einleitet und – fakultativ – auch beschließt, wird der Interpret zusätzlich zum konventionellen Spiel auf der Tastatur stimmlich auf vielfältige Art und Weise gefordert, außerdem werden ihm Flageolett-Klänge, Fußstampfen, Pedaleffekte sowie das Werfen von Gegenständen abverlangt. Diese zusätzlich zum reinen Klavierspiel hinzugefügten Aktionen stellen keinesfalls simple Effekte dar, sie sind nicht als Versatzstücke aus der avantgardistischen Mottenkiste misszuverstehen, die das ›Rein-Musikalische‹ garnieren sollen, vielmehr bilden hier traditionelles Klavierspiel und physisch-stimmliche Aktionen eine Synthese.

7 Schnebel/Zeller 1980, 131.

8 Ernst Bloch im Gespräch mit Hanns Eisler: *Die Kunst zu erben* (1938), zitiert nach Eisler 1973, 411.

9 Mahlert 1990, 308.

Der Rekurs auf Traditionelles geschieht in Schnebels *Bagatellen* nicht – wie etwa in Luciano Berios *Sinfonia* oder Alfred Schnittkes *Concerti grossi* – durch konkrete Zitate, sondern in Form eines spezifischen Klaviersatz oder durch charakteristische Intervallkonstellationen, welche Reminiszenzen an den Personalstil eines bestimmten Komponisten evozieren sollen.

## Ruhe

Im Folgenden soll die *Bagatelle* Nr.1 Ruhe näher betrachtet werden, neben einer Strukturanalyse sollen historische Bezüge zur Zweiten Wiener Schule, aber auch zu John Cage und Morton Feldman diskutiert werden (Bsp. 1).

Die Vortragsbezeichnung ist »Sehr langsam, still und lauschend«, eine objektive Zeitmaßvorgabe im Sinne einer Metronomzahl existiert nicht. Schnebel setzt keine Taktstriche, notiert jedoch »4 Viertel« vor dem ersten Akkord. Wie bereits erwähnt ist der Interpret in *Ruhe* nicht stimmlich gefordert, auch szenische Aktionen werden ihm nicht abverlangt; die einzigen Klänge, welche zum ›reinen‹ Klavierton hinzutreten können, sind Trittergeräusche beim Betätigen des Pedals, welche der Komponist jedoch nicht explizit vorschreibt, sondern welche spontan auftreten dürfen; zusätzlich kann der Pianist improvisatorisch-frei Pedal- und Flageolett-Effekte anbringen.

Die materiale Basis der ersten *Bagatelle* bilden zwei siebentönige Akkorde, welche in einem axialsymmetrischen Verhältnis zueinander stehen, wobei der Ton *dis*<sup>1</sup> bzw. *es*<sup>1</sup> Bestandteil beider Klänge ist und somit die Spiegelachse bildet. Ein Akkord umfaßt in seinem Ambitus den Sopran-Bereich, während dessen Spiegelakkord dem Bass-Bereich zuzuordnen ist. Das Stück gliedert sich in A- und B-Teil mit jeweils 2 Notensystemen, wobei der Akkord in hoher Lage stets System 1 und der Bass-Akkord stets System 2 zugewiesen wird. Innerhalb eines jeden A- bzw. B-Teils wird der Akkord sechsmal angeschlagen.<sup>10</sup>

10 Mahler (ebd.) spricht von »sechs- bzw. siebenmal angeschlagen«.

1

Ruhe I

4 Sehr langsam, still und lauschend  
Very slow, quietly and listening

Die schwarzen Noten sind in den darunterstehenden Werten jeweils exakt con Ped. zu spielen - Trittsgeräusche brauchen nicht vermieden zu werden; die leeren Noten werden in etwa als Ganze gehalten. Es lassen sich Pedal- und Flageolet-Effekte anwenden.

The solid notes should be played with pedal in accordance with the values written below - there is no need to avoid pedalling noises. The open notes should be held more or less as whole notes. Pedal and flageolet effects may be used.

b

kurzer Schlag und sofortiges  
stimmes Nachrücken  
(freie Tonwahl) / strike keys  
briefly and depress silently  
immediately afterwards  
(free choice of notes)

Der Vorgang Ruhe kann mehrfach gespielt werden. In a entweder System 1 oder System 2 realisieren, dann in b jeweils das andere. Beim nächsten Durchgang (a oder/ und b) lassen sich die Systeme mischen. Entsprechendes gilt für die ad lib.-Wiederholungen. Der letzte Akkord ist nur einmal zu spielen: zum Schluß. - Das Stück kann am Ende als Nr. 8 wiederholt werden. / "Ruhe" may be played several times. In a either system 1 or system 2 should be played, then in b the alternative. The second time (a or/and b) the staves can be merged. This also applies to the ad lib. repetitions. The last chord should only be played once: right at the end. - The piece may be repeated at the end as No. 8.

Beispiel 1: Dieter Schnebel, aus: *Bagatellen* für Klavier, Nr. 1: *Ruhe*, mit freundlicher Genehmigung der Edition Schott, Mainz.

Ein aleatorisches Moment erhält das Stück dadurch, dass Schnebel es dem Interpreten freistellt, A- und B-Teil zu wiederholen, wobei den beiden Teilen im 1. Durchgang des Stücks jeweils System 1 oder 2 alternierend zugeordnet wird. Innerhalb des 2. Durchgangs können die Systeme auch gemischt werden, ebenso die ad-libitum-Wiederholungen.

Die Akkorde lassen sich bezüglich ihrer Intervallstruktur in zwei Teilklänge untergliedern, in einen clusterartigen Klang sowie in einen Tritonus-Quartklang. Nach jedem Akkord-Anschlag werden stets wechselnde drei bzw. vier Töne herausgefiltert, und es verbleiben vier bzw. drei Rest-Töne, welche unpedalisiert die volle Dauer der Akkorde, die jeweils »in etwa als Ganze«<sup>11</sup> ausgehalten werden sollen, durchklingen. Im Folgenden wird der herauszufilternde Teilakkord als ›Initialklang‹ und der persistierende Teilakkord als ›Restklang‹ bezeichnet.

Die Töne des Initialklanges schreibt Schnebel als schwarze Noten, welche stets mit Pedal zu spielen sind, und deren exakte rhythmische Dauer unterhalb der Akkorde notiert wird; diese ist somit für die Akkorde von System 1 und 2 identisch. Dabei wird der erste Viertelschlag jedes Akkordes von der Duole bis zur Septole in alle weiteren dazwischen liegenden x-Tolen (Triole, Quartole, Quintole und Sextole) unterteilt, wobei der Initialklang im A-Teil jeweils die Dauer eines einzigen x-Tolen-Elementes hat, also im ersten Akkord vom A-Teil die Dauer eines Triolen-Achtels, beim zweiten Akkord die Dauer eines Sextolen-Sechzehntels usw.

Schnebel mischt die x-Tolen Werte in beiden Teilen (A und B), so folgt auf den Dauernwert einer Triolenachtel nicht der Dauernwert einer regulären Sechzehntel(-Quartole), sondern der einer Sechzehntel-Sextole. Insofern soll der Eindruck einer schrittweisen Verkürzung bzw. Verlängerung der Initialklangdauer vermieden werden, Variabilität der Dauern ist das Ziel, um den »Erlebnisgehalt« zu mehren.<sup>12</sup>

Im B-Teil erhalten die Töne des Initialklanges die Dauer, welche den analogen Akkorden des A-Teils zur Dauer einer Viertelnote fehlt. Beispielsweise: Der Initialklang des Akkordes 2 des A-Teils hat die Dauer eines Sextolen-Sechzehntels, der Initialklang des Akkordes 2 im B-Teil erhält den Dauernwert von fünf Sextolensechzehntel als Komplementärdauer zur Viertelnote.

Beim fünften Akkord des B-Teils bricht Schnebel aus dem Komplementaritätsprinzip aus, denn die komplementäre Dauer zur Achtel-Duole wäre ebenfalls eine

11 Dieter Schnebel, Vortragsbezeichnung im Notentext von *Ruhe I*, Schott-Verlag, Mainz.

12 Mahlert 1990, 310.

»...das Überkommene aneignend und verarbeitend aufgenommen«

Achtelnote, und somit würde ein Dauernwert sich wiederholen. Da in Schnebels Schaffen variative Aspekte und Spontaneität eine große Rolle spielen, kommt dies für ihn nicht in Frage, er notiert an dieser Stelle eine komplette Viertel für den Initialklang. Durch diese Verlängerung als Detailvariante im B-Teil wird auch deutlich, dass Schnebel den Initialklängen in diesem Teil mehr Körper verleihen möchte; aufgrund seiner kurzen Dauer wirkt der Initialklang im A-Teil eher als Färbung des Anschlagsgeräusches denn als Klang mit Eigenwert, im B-Teil tritt er in substantielle Konkurrenz zum jeweiligen Restklang des Akkordes. Nach der – vom Interpret selbst zu gestaltenden – Abfolge der A- und B-Teile endet das Stück mit dem Setzen des Schlussakkordes, bei welchem der Interpret durch die freie Tonauswahl in Bezug auf den Akkord auch die Farbe des auratischen Verklingens frei gestalten kann.

### Zur Zahlensymbolik in der *Ruhe*

Es fällt auf, dass die Zahl Sieben gehäuft als Quantum in *Ruhe* erscheint:<sup>13</sup> Die beiden Akkorde werden aus sieben Einzeltönen gebildet, die rhythmische Unterteilung des Initialklangs weist als kleinste Unterteilung die Septole auf, der Schlußabschnitt des Werks ist durch siebenmaliges Intonieren des Akkords gekennzeichnet, wobei der siebte Akkord – außerhalb der Systeme a und b stehend – den Schlußklang bildet.

Angesichts der Tatsache, dass neben der Musik Schnebels zweites Metier die Theologie darstellt, kann dies kein Zufall sein. Bei einem Blick in die christliche Zahlensymbolik des Mittelalters findet man die Zahl Sieben als Symbol für Ruhe und Frieden, denn sie setzt sich aus der Summe von der Zahl Drei, welche Gott im Sinne der Dreifaltigkeit repräsentiert, und der Zahl Vier, welche als Symbol für das irdische Sein im Sinne der vier Elemente fungiert, zusammen. Deshalb wurden etwa in Italien viele Gräber und Grabkapellen auf der Basis des Sieben-ecks errichtet (z.B. die *Capella Rucellai* von Leone B. Alberti). Somit zeigt sich, dass auch die Werke Schnebels, welche nicht explizit seinen Kirchenmusikwerken zuzuordnen sind, theologische Bezüge aufweisen können.

13 Außerdem bilden die Bagatellen eine Heptalogie, wenn die *Ruhe* nicht als Nr. 8 wiederholt wird.



## Einflüsse und vergleichbare Werke anderer Komponisten

Einige kompositorische Elemente von *Ruhe* weisen deutliche Bezüge zu Werken der *Zweiten Wiener Schule*<sup>14</sup> auf, insbesondere ist hier der Teilakkord mit der Quartenstruktur zu nennen. Im Zusammenhang mit dem ruhigen Zeitmaß und dem äußerst reduzierten musikalischen Material ist speziell die Ähnlichkeit mit Arnold Schönbergs Klavierstück VI aus *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 nicht von der Hand zu weisen, und es lassen sich in der Tat einige Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Stücken finden: Schönbergs Tempovorschrift lautet »Sehr langsam«, bei Schnebel heißt es »Sehr langsam, still und lauschend«. Das Klavierstück VI weist als materiale Basis Quartenakkorde in unterschiedlichen Oktavlagen auf, von denen sich jeweils zwei komplementär zu einem Sechsklang ergänzen; ähnlich wie die gänzlich amelodische *Ruhe* zeigt sich das melodische Moment bei Schönberg äußerst verknappt. Beide Werke sind tendenziell in der Pianissimo-Sphäre verortet<sup>15</sup>, und lassen – bei Schnebel fakultativ – den jeweiligen Zyklus als Schlusstücke kontemplativen Charakters ausklingen.

In einigen anderen Aspekten differieren jedoch die beiden Stücke deutlich voneinander: So stehen die Schönberg'schen Akkorde – anders als bei Schnebel – in keinem Spiegelverhältnis zueinander. Die Tonorganisation verläuft in der Schnebel'schen *Bagatelle* gegenüber dem Schönberg-Stück exakt nach dem umgekehrten Prinzip: Während in *Ruhe* aus dem Gesamtakkord ein Teilklang herausfiltert wird und ein Restklang übrigbleibt, wird im Klavierstück VI zunächst der erste Teilakkord im Diskant angeschlagen, welcher sich mit dem nachschlagenden zweiten Teilakkord in Altlage komplementär zu einem Gesamtakkord zusammenfügt. Die Akkorde in *Ruhe* werden stets »in etwa als Ganze gehalten«<sup>16</sup>, die Akkorde nehmen im Klavierstück VI stetig an Dauer zu.<sup>17</sup> Die traditionsgeladene Seufzermotivik, welche dem Schönberg-Stück einen lamentoso-Charakter verleiht<sup>18</sup>, deutet die monolithischen Quartakkorde zu einem Substrat für die Melodiestimme um, im amelodischen *Ruhe* sind die Akkorde das musikalische Haupt-

14 Vgl. Mahler 1990, 310.

15 Auch wenn Schnebel keine konventionelle Dynamikbezeichnung wählt, deutet seine Votragsbezeichnung ›still‹ mindestens auf Pianissimo hin.

16 Dieter Schnebel, Votragsbezeichnung im Notentext von *Ruhe I*, Schott-Verlag, Mainz.

17 Der erste Akkord hat die Dauer von sieben Schlägen, der zweite umfasst acht Schläge und die Akkordgruppe der Takte 5–6 neun Schläge.

18 Schönberg komponierte dieses Stück im Juni 1911 als eine Art Epitaph für den im Vormonat verstorbenen Gustav Mahler.

»...das Überkommene aneignend und verarbeitend aufgenommen«

ereignis, jede melodische Geste würde nur den Blick von den Nuancen des Akkords und seinen Zwischentönen ablenken. Das Klavierstück VI weist sowohl Stufen- wie auch prozesshafte Dynamik auf, während *Ruhe* in ihrer ›stillen‹ Dynamik vollkommen statisch bleibt. Weiterhin ist das Klavierstück VI in seinem formalen Ablauf fixiert, während *Ruhe* – im Sinne Cage'scher Aleatorik – dem Interpreten diesbezüglich Gestaltungsfreiheiten gewährt.

Auch Anton Weberns *Bagatelle V* aus den *Sechs Bagatellen für Streichquartett* op.9 befindet sich in ihrer Konzeption zwischen Produktion und Verklingen des Tons auf vergleichbarem Terrain. Ebenso wie diejenigen Schönbergs stellen auch Weberns ästhetische Positionen wichtige Einflüsse auf Schnebels Komponieren dar. Einige Formulierungen, welche Schnebel im Zusammenhang mit Weberns Ästhetik äußert, lassen sich direkt auf die Konzeption von *Ruhe* beziehen:

Jeder Ton faßt in der Musik Weberns eine Welt in sich, ja, in den einzelnen Tönen liegt seine Welt. Man hört einen Ton und wartet, bis der nächste erscheint, so stehen die einzelnen Töne oft seltsam isoliert da, meist durch Pausen oder Staccato voneinander getrennt. [...] Mit äußerster Behutsamkeit horcht Webern den Tönen bis tief in die Stille hinein nach, und schließlich öffnet diese ihre Weiten.<sup>19</sup>

Die Pausen in Weberns Musik versteht Schnebel entsprechend keineswegs als Negation des Klangs: »Die Pausen klingen, es fehlt ihnen lediglich die Eigenschaft physikalischen Tönens.«<sup>20</sup>

Nicolaus A. Huber prägt in seiner Analyse von Dieter Schnebels *B-Dur-Quintett* den Begriff der ›Schattenbildungen von Identitäten‹, d. h. »auskomponierte Nachwirkungen einzelner Töne.«<sup>21</sup> Schnebels Umgang mit den Akkorden in *Ruhe* thematisiert das Verhältnis von Gestalt und Schatten auf andere Art und Weise: Der Gesamtakkord bildet hierbei die Gestalt, welche durch den variativen klanglichen Filterungsprozess permanente Beleuchtungswechsel erfährt, die stetig neue Schattenbilder des Akkords produzieren. Geradezu paradigmatisch führt dies Schnebel anhand des Schlussakkords vor, der aufgrund des sofortigen stummen Nachdrückens als schattenhafte Ausprägung des Akkords *Ruhe* zum Verklingen bringt.

Ein weiterer Komponist, für den Aspekte wie Klang, Zeit, Stille und Reduktion innerhalb seines Schaffens maßgebliche Bedeutung hatten, war Morton Feldman: Das *Piano Piece 1964* umfasst lose Akkordgebilde, welche folgendermaßen zu rea-

19 Schnebel 1972, 161 f.

20 Ebd.

21 Vgl. Huber 1990, 72.

lisieren sind: »Each sound enters as the previous sound fades.«<sup>22</sup> Die Charakterisierung von *Piano Piece 1964*, die Frank Denyer formuliert, trifft ebenfalls den kompositorischen Kern von *Ruhe*:

Wenn der Wasserspiegel eines Sees während einer Dürreperiode sinkt, kann vorher Verborgenes plötzlich deutlich zum Vorschein kommen. Ähnliches ereignet sich, wenn man die Musik, wie es hier geschieht, reduziert: Scheinbar unhörbare Klänge treten klar hervor. Am auffälligsten sind die Geräusche der Klaviermechanik, die denn auch in das Stück integriert werden, wie sehr der Pianist auch versucht, sie zu minimalisieren.<sup>23</sup>

Es lassen sich jedoch auch einige Unterschiede zwischen *Piano Piece 1964* und Schnebels *Ruhe* ausmachen, etwa in den Zeitmaß-Vorgaben und der Metrik: Wie bereits erwähnt, notiert Schnebel 4/4 (allerdings ohne Taktstriche!), eine objektive Tempovorschrift im Sinne von Metronomzahlen fehlt, wobei kein Hinweis ersichtlich ist, dass ein einmal vom Interpreten gewähltes Tempo modifiziert werden kann bzw. soll. Im Gegensatz dazu offeriert Feldman dem Interpreten im *Piano Piece 1964* permanente Taktwechsel sowie einen variablen Taktschlag, welcher zwischen 42 und 76 Halben/Minute schwanken kann.

Während sich Schnebel in seinem Tonmaterial auf zwei Akkorde beschränkt und diese auf der Basis-Dauer einer ganzen Note stets in dieselbe Oktavlage setzt, präsentiert Feldman stetig neue Tonkonglomerate, welche den gesamten Ambitus des Klaviers durchmessen, in unterschiedlichsten Dauern. Teilweise sind diese Klänge in ihrem Notenwert fixiert, teilweise setzt sie Feldman in freien Dauern und differenziert zwischen Vorschlags- und Hauptnoten, wobei erstaunlicherweise den Vorschlägen häufig die Hauptnote als Ziel fehlt, Feldman versucht durch diese Notationsart die Flüchtigkeit dieser Klänge darzustellen: »Die Klänge selbst sind unglaublich kurz; oft besitzen sie nicht mehr Substanz als Staubkörner in einem weiten Raum.«<sup>24</sup>

Somit läßt sich feststellen, dass *Piano Piece 1964* mannigfaltiges Klangmaterial in unterschiedlichsten Registern und verschiedensten Anschlagsarten auf der Basis eines sehr freien zeitlichen Netzes präsentiert, während *Ruhe* im Gegensatz dazu ständige neue Modifikationen des immergleichen Materials auf der Basis eines kontinuierlichen 4/4-Pulses in den Vordergrund stellt. Ziel ist es, dem immergleichen Grundklang stets neue Wirkungen zu entlocken: »Wiederholung

22 Morton Feldman, Spielanweisung im Notentext von *Piano Piece 1964*.

23 Denyer/Fulkerson (1997).

24 Ebd.

»...das Überkommene aneignend und verarbeitend aufgenommen«

stumpft hier nicht ab, erzeugt keine Redundanz, sondern vermehrt im Gegenteil den Erlebnisgehalt.«<sup>25</sup>

## Fazit

*Ruhe* steht in ihrer Werkästhetik zwischen den Stücken der *Zweiten Wiener Schule* und den Werken amerikanischer Komponisten wie John Cage und Morton Feldman. In Bezug auf die Verknappung des Materials und die Intervallstrukturen lassen sich Verbindungslinien zu Schönberg und Webern herstellen, wobei Schnebel die expressiven Gesten und die prozesshafte Dynamik, welche insbesondere die Werke aus der Periode der freien Atonalität Weberns und Schönbergs aufweisen, in *Ruhe* vermeidet. Die traditionelle formale Fixierung des Werks, welche die Komponisten des Schönberg-Kreis' noch pflegten, übernimmt er genauso wenig wie die expressiven melodischen Gesten des frühen Schönbergs; der antiexpressive – und damit auch antiromantische – Gestus von *Ruhe* verweist hier eher auf Feldman. Anders als dieser ist Schnebel aber davon überzeugt, dass die Stille, die Zwischentöne und Geräusche außerhalb des konventionellen Klavierklangs sich auf der Basis mehrerer gleichbleibender Basisparameter besser verdeutlichen lassen als mit stets neuem Tonmaterial auf metrisch fluktuierendem Grund. Die aleatorische Struktur von *Ruhe*, das Thematisieren von Stille in der Musik und das Fokussieren von intentionsfreien Zufallsklängen – siehe 4'33'' – wie etwa Geräuschen der Pedalmechanik, verweisen letztlich auf John Cages Musikverständnis, welches auch einen bedeutenden Einfluss auf Feldmans Schaffen ausübte.

Wie die meisten Werke Dieter Schnebels zeigt auch *Ruhe*,

daß Schnebel, indem er den musikgeschichtlich überlieferten Fundus mit seinen kompositorischen Erfahrungen durchstößte und das Gefundene für seine Gestaltungsabsichten nutzte, wiederum Neues geschaffen hat.<sup>26</sup>

25 Mahlert 1990, 310.

26 Nauck 2001, 234.

## Literatur

- Denyer, Frank / Fulkerson, James (1997), *Die Extase des Augenblicks*, Deutsch von Nico Eikelenboom. <http://www.cnvill.net/mfeomgr.htm>
- Eisler, Hanns (1973), *Musik und Politik. Schriften 1924–1948*, hg. von Günter Mayer, Leipzig: Dt. Verlag für Musik.
- Huber, Nicolaus A. (1990), »Dieter Schnebels B-Dur-Quintett: I Choralvariationen«, in: *Schnebel 60*, hg. von Werner Grünzweig, Gesine Schröder und Martin Supper, Hofheim: Wolke, 68–82.
- Mahlert, Ulrich (1990), »Spielen als Experimentieren. Zu Schnebels *Bagatellen* für Klavier (1986)«, in: *Schnebel 60*, hg. von Werner Grünzweig, Gesine Schröder und Martin Supper, Hofheim: Wolke, 308–318.
- Nauck, Gisela (2001), *Dieter Schnebel. Lesegänge durch Leben und Werk*, Mainz: Schott.
- Schnebel, Dieter (1972), »Anleitung zum Hören«, in: *Denkbare Musik. Schriften 1952–1972*, hg. von Hans Rudolf Zeller, Köln: DuMont, 161–162.
- Schnebel, Dieter / Zeller, Hans Rudolf (1980), »Werkverzeichnis«, in: *Dieter Schnebel. Musik-Konzepte 16*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik, 119–132.

© 2022 Mario-Felix Vogt

Vogt, Mario-Felix (2022), »...das Überkommene aneignend und verarbeitend aufgenommen«. Dieter Schnebels *Bagatellen* für Klavier« [“...das Überkommene aneignend und verarbeitend aufgenommen” – Dieter Schnebel’s *Bagatellen* for Piano], in: ›*Was fehlt?*‹ – *Desiderate und Defizite musiktheoretischer Forschung und Lehre. 4. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie Köln 2004* (GMTH Proceedings 2004), hg. von Stefan Rohringer, 127–138. <https://doi.org/10.31751/p.250>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022