

## I. DAS PHÄNOMEN DES NEOKLASSIZISMUS IN DER MUSIK

1. **ZUM BEGRIFF »NEOKLASSIZISMUS«** Es gibt wohl nur wenige Begriffe in der Musikwissenschaft, die derart schwer zu bestimmen sind und dennoch so häufig verwendet werden wie der des »Neoklassizismus«. Schon der implizit enthaltene Begriff »Klassik« verfügt bekanntermaßen über eine Vielzahl unterschiedlichster Bedeutungsebenen, die im Folgenden nur angedeutet werden können.<sup>1</sup> Ähnlich lautende Konstruktionen wie »neue oder junge Klassizität, Neuklassizität, neuer Klassizismus, Neuklassik und nouveau classicisme« (Markus Bandur weist in seinem ausführlichen Artikel auf deren enge »Beziehung zur Begriffsgeschichte von Neoklassizismus hin«<sup>2</sup>) sind inhaltlich nicht immer deckungsgleich, wurden jedoch häufig synonym verwendet. Hinzukommt, dass eine Abgrenzung zu verwandten Erscheinungen in der Musikgeschichte wie Neobarock oder Neue Sachlichkeit auf Grund ihrer inhaltlichen Überschneidungen ebenfalls schwer fällt. Auch über die Frage, inwieweit der Terminus »Neoklassizismus« überhaupt legitim beziehungsweise korrekt ist, herrscht in der Literatur trotz vieler Versuche<sup>3</sup> bis heute kein Konsens. Verschiedene Gründe, die im Folgenden erläutert werden sollen, sprechen entweder dafür oder dagegen, den Begriff zu vermeiden, zu ersetzen oder beizubehalten.

1.1. **NEOKLASSIZISMUS – EIN FALSCH ÜBERSETZTER BEGRIFF?** In seiner Strawinsky-Monographie weist Wolfgang Dömling darauf hin, dass die deutschen Worte »Neoklassizismus« und »neoklassizistisch« eine falsche Übersetzung der französischen Begriffe »néoclassicisme« und »néoclassique« darstellen, deren korrekte Übersetzung analog zu classicisme (= Klassik) »Neoklassik« beziehungsweise »neoklassisch« laute.<sup>4</sup> Im musikalischen Kontext tauchte das deutsche Wort »Neoklassizismus«, wie Gereon Diepgen vermutet, erstmalig 1925 in einem *Melos*-Artikel über Igor Strawinsky und Sergej Pro-

1 Eine umfassende Übersicht bietet Hans Heinrich Eggebrecht: Art. »Klassisch, Klassik«, in: *HMT*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Steiner, 1998.

2 Markus Bandur: Art. »Neoklassizismus«, in: *HMT*, 1994, S. 1.

3 Neben dem zuvor genannten Artikel von Bandur siehe vor allem: Miroslav Cerný: Neoklassizismus. Zur Begriffsbestimmung, in: *Jahrbuch Peters 1980*, hg. von Eberhardt Klemm, Leipzig: Edition Peters, 1980, S. 54–65; Ute Zintarra: *Zum Klassik-Begriff im Neoklassizismus. Vergleichende Untersuchung in Literatur-, Kunst- und Musikgeschichte*, Freiburg: Albert-Ludwigs-Universität, 1987; Peter Gülke: Neoklassizismus. Überlegungen zu einem legitimationsbedürftigen Stilbegriff, in: *Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 1996*, hg. von Hermann Danuser, Winterthur: Amadeus, 1997 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Bd. 5), S. 21–26; Gereon Diepgen: *Innovation oder Rückgriff? Studien zur Begriffsgeschichte des musikalischen Neoklassizismus*, Frankfurt am Main: Lang, 1997; Volker Scherliess: *Neoklassizismus. Dialog mit der Geschichte*, Kassel u. a.: Bärenreiter, 1998.

4 Wolfgang Dömling: *Strawinsky*, Reinbek: Rohwolt, 1982, S. 94.

3. **NEOKLASSIZISTISCHE KOMPOSITIONSMERKMALE** Nachdem der Neoklassizismus und dessen konkretes Auftreten in der Musikgeschichte am Beispiel einiger Komponisten in den vorherigen Kapiteln bereits erläutert wurde, soll in diesem Abschnitt versucht werden, seine typischen kompositionstechnischen Merkmale zu benennen und zusammenzufassen, um darauf in den Werkanalysen der folgenden Kapitel zurückzugreifen.

Da neoklassizistische Elemente überaus vielgestaltig sein können und meist eng mit Charakteristika des jeweiligen Personalstils (oft auch mit Merkmalen weiterer Stilrichtungen und Traditionen) verwoben sind, dürfte es außer Frage stehen, dass dieses Vorhaben keinen Anspruch auf Vollständigkeit und straffe Systematik erheben kann. Zu verschieden sind nicht nur die Komponisten (man vergleiche etwa den Personalstil Hindemiths mit dem Ravels!), sondern auch die Autoren, Stile und Werke früherer Epochen, auf welche sie in ihren neoklassizistischen Kompositionen (mittelbar oder unmittelbar) Bezug nehmen. Daher sollte dieses Kapitel mehr als Versuch angesehen werden, möglichst übergreifend zu veranschaulichen, was zu den wesentlichen, typischen Aspekten und Eigenschaften neoklassizistischen Komponierens zählt. Die herausgestellten Eigenschaften können dabei jedoch weder als hinreichende noch notwendige Bedingungen für eine neoklassizistische Kompositionsweise angesehen werden, sondern eher als Indizien. Auch soll die musikästhetische Dimension der neoklassizistischen Bewegung, gekennzeichnet durch ihr Streben nach »Objektivität« und »Sachlichkeit«, durch den hier vorgesehenen Fokus auf typische Kompositionsmerkmale keineswegs verkannt werden. Aus den genannten Gründen ist die Übersicht nicht als verbindlicher und systematisch aufgebauter Kriterienkatalog zu verstehen. Eine diesem Anspruch nahekommende Zusammenstellung hat Rudolf Stephan unternommen, wobei diese aber speziell auf Strawinsky und jene Bearbeitungsverfahren gemünzt ist, die dieser in *Pulcinella* angewandt hat (vgl. auch Kapitel 2.1.3):

»I Verkürzen: Herausschneiden von Takten, Taktgruppen oder Abschnitten, Zusammenziehen von Takten, Weglassen von Stimmen

II Erweitern: Einfügen von Takten oder Taktgruppen, Dehnen von Takten, Hinzufügen von Stimmen

III Harmonik: Hinzufügen dissonierender Töne, Änderung des harmonischen Ganges, Stufenmischung, Orgelpunkte

IV Rhythmik: Hinzufügen von Akzenten, Streichen der Auftakte, Einebnung der Differenzen, Einführung von Taktwechselln (meist die Konsequenz von Verkürzung oder Erweiterung)

V Instrumentation: Einsatz unerwarteter Instrumente, Solo-Tutti-Kontrast

VI Form: Neuzusammenfügung der getrennten Teile, Änderung der formalen Funktion, Stimmgewebe auflösen [...]

VII Änderung des Charakters«<sup>182</sup>

<sup>182</sup> Stephan: Der Neoklassizismus als Formalismus, S. 323 f.

werden,<sup>117</sup> dem in Kreneks Schaffen in mehrfacher Hinsicht besondere Bedeutung zukommt: Zum einen gelang Krenek mit diesem Quartett der Durchbruch in seiner Karriere als Komponist. Georg Schünemann hatte erwirkt, dass das Werk in Nürnberg im Rahmen des 51. Festivals des Allgemeinen Deutschen Tonkünstlervereins, in dem er Mitglied der Jury war, aufgeführt wurde.<sup>118</sup> Nicht ohne Stolz berichtete der damals 21-jährige Krenek noch am selben Tag seinen Eltern von dem »succès de scandale« der Uraufführung vom 16. Juni 1921:

»Lieber Papa u. Mama,  
heute Vormittag fand die berühmte Aufführung statt, nachdem wir noch vorher einmal geprobt hatten. Die Aufführung war ganz fabelhaft, das Publikum wurde heftig beunruhigt, für Nürnberg schein ich ziemlich unmöglich geworden zu sein. Mehrere alte Herren (auch Vorstandsmitglieder) entfernten sich während des Stückes, das ohne Pause vor sich geht, demonstrativ, auch sonst machte sich immer stärkere Unruhe bemerkbar und zum Schluß gab es großen Krawall für und wider. Ich glaube, daß manchem Nürnberger der Appetit zum Mittagessen beeinträchtigt wurde. Ich hörte Ausdrücke wie »a so a Saustalk« u. dgl. Aber auch die älteren Vereinsmitglieder regten sich sehr auf. Schünemann und vor allem Kestenber waren begeistert. Wo man heute Nachmittag hin hört, wird von der Sache geredet und heftig debattiert [...] Ich bin schon sehr neugierig, was die Schriftgelehrten sagen werden. Jedenfalls war das Stück bisher so ziemlich die Sensation des Musikfestes.«<sup>119</sup>

Zum anderen war op. 6 das Werk, in dem Krenek »die wesentlichen Gestaltungselemente für alle wichtigen Instrumentalwerke« seiner »späteren Jahre« entwickelte<sup>120</sup> und mit dem er erstmals die Tonalität als Basis aufgab.<sup>121</sup> Wie Krenek sich erinnert, war er zur Zeit der Entstehung des Quartetts »einigermaßen von Bartók beeinflusst«<sup>122</sup> – nach eigener Aussage damals »der ›radikalste‹ Komponist, den [er] gut kannte«.<sup>123</sup> Sein Einfluss lässt sich mitunter auch in der Vitalität einiger Passagen und im teilweise ausgiebigen Gebrauch von Ostinatotechniken beobachten. Trotz der erstaunlichen Individualität des Werkes lassen sich einige weitere Einflüsse finden, auf die Krenek meist selber hinwies, so auch in Bezug auf die ungewöhnliche einsätzig Form: »Die Form der Komposition war absichtlich nach dem Vorbild von Beethovens Cis-Moll-Quartett [op. 131] ziemlich

**117** Eine Analyse des *Vierten Streichquartetts*, op. 24 folgt in Teil III: Ernst Krenek in der Schweiz (1924–1925).

**118** Krenek: *Im Atem der Zeit*, S. 251.

**119** Der Brief befindet sich in der Wienbibliothek: HIN 115.124, abgedruckt in Hilmar: *Dank an Ernst Krenek*, S. 59.

**120** Krenek: *Im Atem der Zeit*, S. 249.

**121** Lothar Knessl setzt mit diesem Werk Kreneks erste Schaffensperiode, den »tonalitätsfreien Stilkreis«, an; *Ernst Krenek*, S. 10.

**122** Krenek: *Selbstdarstellung*, S. 13.

**123** Krenek: *Im Atem der Zeit*, S. 251.

Auffällig ist zunächst, dass Krenek teilweise dieselbe Stimme von unterschiedlichen Instrumenten spielen lässt. So springt die Bratsche in Takt 555–558 für das Cello ein, wenn die Linie aufgrund der hohen Lage nicht mehr oder nicht mehr bequem von diesen ausgeführt werden kann. Auch übernimmt die Violine 2, die keinen eigenen Themeneinsatz hat, in Takt 559 gewissermaßen die Stimme der verstummten 1. Violine. Außerdem ist zu sehen, dass Krenek das Fugenthema zwar nicht nach dem traditionellen tonalen Schema von Grundton und Quinte einsetzen lässt, aber die Einsatzöne auch einer eigenen Struktur folgen, bei der Dux und Comes sozusagen jeweils im Oktavabstand auftreten. Der letzte Einsatz ist insofern ein Sonderfall, als er noch während des Themas in der Violine erfolgt. Der Höhepunkt des ersten Abschnitts wird in Takt 570 nach einer Steigerung von Elementen des Hauptthemas beziehungsweise dessen Umkehrung erreicht.

Im zweiten Abschnitt (Takt 573–615) gestaltet Krenek eine weitere Fuge über ein Thema, das aus dem zweimal abgewandelten Motiv 2 aufgebaut ist:

T. 573, Vla

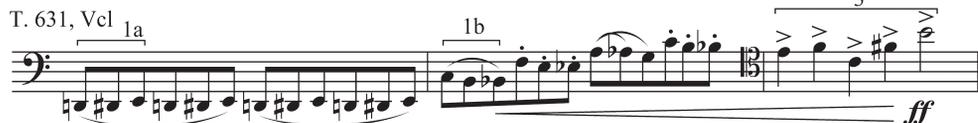
27 

In dieser Fuge sind die Einsatzöne zwar keinem festen Prinzip unterworfen, jedoch setzen die Themen (zumindest zu Beginn) abwechselnd in Grundgestalt und Umkehrung ein, während die letzten drei Einsätze einer Engführung gleichkommen:

<b>Grundgestalt</b>	Vla	Vcl	VI 2	VI 1	VI 2	Vcl
	T. 573	T. 580	T. 591	T. 602	T. 608	T. 609
<b>Umkehrung</b>	VI 2	VI 1	Vla			VI 1
	T. 576	T. 583	T. 596			T. 610

Die anschließende Doppelfuge arbeitet mit den beiden Themen der vorangegangenen Abschnitte.<sup>153</sup> Sie bricht allerdings schon nach 3 Einsätzen der beiden Themen ab (1. Thema: Takt 615 (Vcl), 619 (VI 2), 623 (Vcl); 2. Thema: Takt 615 (VI 1), 619 (Vcl), 623 (Vla)), so dass ab Takt 623 die feste Struktur der Themeneinsätze aufgegeben ist. Der Einsatz von Thema 1 im Cello wird durch die Überbindung verschleiert und erfolgt bereits als freie Imitation der ursprünglichen Form. Auch der Einsatz des 2. Themas in der Bratsche wird durch eine freie Variation des gleichen Themas in der Violine 1 überschattet. Ab Takt 631 folgt ein kurzes Fugato mit einem Gedanken, der sich aus den Motiven 1a (ostinat wiederholt), b (sequenziert aufsteigend) und 3 zusammensetzt:

T. 631, Vcl

28 

<sup>153</sup> Siehe Claudia Maurer Zenck: Ernst Kreneks Streichquartette Nr. 1–6, in: *Kammermusik zwischen den Weltkriegen. Symposium 1994*, hg. von Carmen Ottner, Wien, München: Döblinger, 1995, S. 216.

gedankens (I.) (Takt 210, Kl) wird zunächst begleitet durch das umgekehrte Hauptmotiv (I.) und seine Fortspinnung (Takt 210–215, Vla). Danach schließt sich ein Gedanke an, der in Bezug auf seine Herkunft zwar nicht neu ist, im Folgenden aber eigenständig behandelt wird.<sup>168</sup> Er entspricht in seiner Intervallfolge und seinem symmetrischen Bogen in etwa der Wellenbewegung am Ende des Ritornellgedankens (I.), die in diesem Abschnitt jedoch bisher ausgelassen wurde:

57



I. Satz, T. 1 VI 1,2



Durch seine »verlangsamenden« Viertel und die *Espressivo*-Anweisung wird er jedoch als etwas Neues wahrgenommen und auch im Folgenden isoliert behandelt. Zunächst erscheint er, begleitet von inhärenter Zweistimmigkeit in Fagott und später Viola, in einem Kanon zwischen Klarinette und Concertino-Viola, zu dem die Celli ab Takt 219 die Umkehrung des Gedankens intonieren. Dies alles geschieht in einer längeren dynamischen Steigerung, die ihren *ff*-Höhepunkt in Takt 237 erreicht, nach dem vierten Auftreten des Ritornellgedankens (I.) (Takt 229–236). An diesen schließt sich einerseits das Hauptmotiv in Umkehrung (Fl, Kl und VI), Gedanke 2 (III.) in der Ripieno-Viola an und andererseits in Takt der wellenförmige Fortsatz des Ritornells (I.) (Takt 238, Fg und Concertino-Vla). Dieser beherrscht schließlich den Abschnitt von Takt 244 bis zu seinem Ende, dem Beginn des *Tranquillo* in Takt 263, allein.

Die Gedanken des folgenden Abschnitts (Takt 263–345) stammen ausschließlich aus dem 1. Satz. Direkt im ersten Takt erscheint der dreiklangartig aufsteigende Gedanke 4 (I.) in den Celli. Gleichzeitig erklingt in der Concertino-Violine der Gedanke 2a (I.) mit seinem Wechselnotenmotiv, dessen Beginn mit dem übergehaltenen *f* das Ende des wellenförmigen Ritornellfortsatzes darstellt.

III. Satz, T. 263, VI (Concertino)

*Tranquillo, ma in tempo*

58



Vor allem dieser Gedanke 2a (I.) bestimmt den weiteren Verlauf des Satzes. Bei jedem weiteren Auftreten wird der Gedanke jedoch variiert. So erscheint er beispielsweise in Takt 284 in den tiefen Ripieno-Streichern extrem erweitert auf acht Takte, während er

<sup>168</sup> Der Gedanke umfasst hier insgesamt 13 Takte. Das bei seinen Wiederholungen gleichbleibende Element ist jedoch der erste Bogen.

gruppen und den mehr oder weniger klar abgegrenzten Durchführungskomplexen orientiert, sondern eher von der Formgebung des vorklassischen Concerto-grosso-Stils angeregt, bei dem in fortgesetzt einliniger Entwicklung von *einem* Gedanken zu einem nächsten überleitet wird.«<sup>182</sup>

Im Unterschied zu Kreneks Concerto grosso sind die einzelnen Abschnitte der *Symphonischen Musik* regelmäßiger gebaut und deutlicher von einander abgesetzt (vermutlich hatte Krenek dies im Sinn, als er von der »ganz unkomplizierten« Faktur sprach). Allerdings lässt sich eine Anlehnung an die Ritornell-Technik des Concerto grosso mit ihren kontrastierenden Abschnitten allenfalls im ersten Teil des *Allegro* identifizieren, der zu nächst betrachtet werden soll:

### I. Teil

Takt 1–25	(Ritornell) <sup>183</sup>
Takt 26–41	(Episode)
Takt 41–45	(Ritornell)
Takt 45–58	(Episode + Überleitung Takt 59–63)
Takt 63–85	(Ritornell)
Takt 86–112	(Episode)
Takt 112–126	(Überleitung)

Das Ritornell ist in erster Linie durch den Hauptgedanken (1)<sup>184</sup> mit seinem kantigen, punktierten Rhythmus bestimmt, aus dem der motorische Charakter des Abschnitts resultiert:

I. Satz, T. 1, VI

*allegro deciso, ma non troppo*

63

*f* *sempre*  
Hauptgedanke (1)

Er ist gekennzeichnet durch zwei einleitende Intervallsprünge (meist Quinten oder Quartan) und einen anschließenden punktierten Abgang, der sich aufgrund der fehlenden tonalen Festigung beliebig fortsetzen lässt. (Hier wurde die gängigste Form – wie sie auch später, zum Beispiel in Takt 18, im Fagott erscheint – durch die Klammer markiert.)

Anhand des zweiten Gedankens (des sogenannten »Quartenmotivs«<sup>185</sup>), wie er in Takt 9 in Violine 1 und 2 erscheint, lässt sich zeigen, was Krenek mit der Technik »fortgesetzt einliniger Entwicklung von *einem* Gedanken zu einem nächsten« meinte (Notenbeispiel 64).

<sup>182</sup> Krenek: Selbstportrait, S. 341.

<sup>183</sup> Der erste Abschnitt lässt sich weitergehend in die Unterabschnitte Takt 1–11 und 12–25 gliedern.

<sup>184</sup> Laut Krenek folgt der Gedanke »in seinen rhythmischen Grundzügen und seiner Struktur dem Eingangsthema [Hauptthema des Allegro] von Schuberts [großer] C-Dur-Symphonie«; *Im Atem der Zeit*, S. 332.

<sup>185</sup> Siehe Gervink: *Die Symphonie in Deutschland und Österreich zwischen den beiden Weltkriegen*, S. 123.

Der erste Abschnitt wird durch einen *Espressivo*-Gedanken bestimmt, dessen wesentliches Element die rhythmisch einheitliche Form der ersten Takte mit der synkopischen Hervorhebung der zweiten Zählzeit darstellt (Notenbeispiel 72). Nachdem dieser Gedanke zunächst durch eine Melodie in der Klarinette kontrapunktiert wurde, die sich des »Quartenmotivs« (allerdings in zu Quinten ausgeweiteter Form) bedient, erfährt er eine fugierte Behandlung. Dabei tritt er des Öfteren mit einem langgezogenen Triller auf (Takt 136 ff., Fl; 143 ff., Ob), der sich zunehmend verselbständigt und in immer dichteren Abständen auftaucht, was eine Steigerung zur Folge hat. In Takt 149 erscheint schließlich ein neuer Gedanke (4), der auf Holzbläser und Streicher verteilt ist (Notenbeispiel 73). Die längeren Notenwerte und die viertönige Struktur rücken ihn in die Nähe des zweiten Gedankens, der in den folgenden Takten (151–154) auch in der 1. Violine erscheint und fortgesponnen wird. Nach einer rapiden Steigerung markiert Gedanke 4 auf dem Höhepunkt und im Unisono (Takt 158) aller Instrumente das Ende des 1. Abschnitts.

72 I. Satz, T. 127, Vla  


73 I. Satz, T. 149 Gedanke 4  


Der folgende Abschnitt (Takt 160–185) bringt denselben Gedanken (nun auf vier Takte erweitert) im Rahmen einer Streicherfuge. Wie das Notenbeispiel 74 zeigt, weist Gedanke 4 am Ende das Motiv 3 von Notenbeispiel 69 auf. Außerdem zeigt es die charakteristische Struktur des systematisch erweiternden Tonraumes auf, die Rudolf Stephan als typisch für Kreneks frühe Werke herausgestellt<sup>187</sup> hat und die schon in der Analyse zum 1. Streichquartett und dem *Concerto grosso* Nr. 1, dem vorangegangen op. 10 (siehe Kapitel 6 und 7), identifiziert werden konnte.

74 I. Satz, T. 160, Vcl, Gedanke 4  


Ähnlich wie in den Fugen des 1. Streichquartetts erfolgen die Themeneinsätze zum Teil in Umkehrung:

Grundgestalt	Vcl (d)	Vla (a)			
	Takt 260	Takt 164			
Umkehrung			Vl 2 (e)	Kb (a)	Vcl (b) Vl 1 (a)
			Takt 168	Takt 172	Takt 173 Takt 174

<sup>187</sup> Vgl. Stephan: Einzelheiten zur Musik des jungen Krenek, S. 103 f.

Gedanke 5b weist die gleiche rhythmische Struktur auf, verharnt jedoch in wiederholten Sekundenschritten und schließt mit dem Motiv 3 (Notenbeispiel 79). Zwar finden sich beide Formen in ähnlicher Weise schon im ersten Teil vor (5a zum Beispiel in Takt 70 f. und 5b in Takt 83), jedoch kommt ihnen im letzten Teil höheres Gewicht zu.

79 I. Satz, 273, VI 1

Betrachtet man den Abschnitt Takt 256–280, fällt auf, dass Holzbläser und Streicher nach Vorbild des barocken Klanggruppenkonzerts kontrastierend gegeneinander gesetzt werden. So ist der einleitende Gedanke 1b (Takt 256–260) zwischen diesen Instrumentengruppen aufgeteilt. Die Passage Takt 261–266, in der in den Streichern zunächst Gedanke 5a auftritt, gefolgt vom Gedanken 2 in den Holzbläsern (vgl. Notenbeispiel 77), wird direkt darauf (Takt 267–272) in ähnlicher Form wiederholt. Nun tauschen die Instrumentengruppen jedoch ihre Rollen und die Gedanken erscheinen in Umkehrung. Ähnlich verhält es sich zum Schluss des Abschnitts in Takt 273–279. Hier steht Gedanke 5b im Vordergrund, der in Takt 273 f. von der Violine aufgenommen und direkt danach in der Klarinette in Umkehrung intoniert wird. Darauf folgt eine Kombination aus 5a und 5b (Notenbeispiel 80). Der Abschnitt schließt mit dem abgespaltenen Motiv 3.

80 I. Satz, T. 277, Fg

Der Aufbau der folgenden beiden kürzeren Abschnitte zwei und drei soll der Übersichtlichkeit halber in einer Synopse festgehalten werden:

### Abschnitt 2 (Takt 280–293)

Takt	Gedanke (Instrumente)
280–282	1 b
283–284	5a (VI 1), 5b (VI 2)
285–286	1 (Ob, Kl), 5b (VI 1, Vla)
287–292	Hauptsächlich Gedanke 2 (VI 1 und 2, Fg) + Elemente aus den Gedanken 1 und 5

### Abschnitt 3 (Takt 293–307)

Takt	Gedanke (Instrumente)
293–301	1 b, 1 + Fortspinnung
302–303	2 (VI 1 und 2 Vla) (vgl. Notenbeispiel 77)
304–307	2 (Fl, Kl) (vgl. Notenbeispiel 77)

*Allegro moderato* (Takt 177–330)

(Takt 177–242) (Takt 243–298) (Takt 299–330)

IV Takt 177 f., 193–222, 230–242, 270, 277, 297 f., 308, 310, 312, 316 f.

»Choralthema« Takt 202–209, 303–307

VI Takt 178 f., 223–228, 240 f., 271–273, 294 f., 309–312

II Takt 315 ff.

*Tempo I* (Takt 331–359)

»Choralthema« Takt 331–337 (mit Anklängen an III)

I Takt 347 f., 354–358

## Chaconne

*Allegro* (Takt 1–288)

»Choralthema«: erscheint durchgehend bis Takt 211 (in unterschiedlicher Figuration) 15-mal hintereinander im Bass, wobei jedem Takt ein Ton entspricht. Danach folgt eine kompliziertere Verarbeitung: Ab dem 16. Mal (Takt 211) wird das Thema auf unterschiedliche Stimmen verteilt. Mit dem 18. Mal (Takt 240–258) tritt es im dreistimmigen Kanon auf (Notenbeispiel 90). In Takt 258–266 erklingen die Töne 1–11 des Themas im Bass in unregelmäßigen Abständen. Sie werden erst nach einem sich steigernden Einschub (Takt 266–274) wieder komplettiert: In den Takten 275–280 erscheinen die Töne 9–15 in Oktaven und wieder taktweise. Zum Schluss (Takt 280–283) zeigt sich das Thema wieder deutlich und zwar gleichzeitig in Umkehrung (linke Hand) und Originalform (rechte Hand).

IV Takt 215–220

VI Takt 220 f.

*Molto meno mosso (andante sostenuto)* (Takt 289–340)

»Choralthema« Takt 290–295 (Töne 1–15)

Takt 303–305 (Töne 9–15)

VII Takt 306–308, 311 f., 314 f., 318, 327 f.

I Takt 331 f.

II Takt 338 f.

*Presto* (Takt 341–439)

»Choralthema« Takt 358–363 (2× Töne 1–8; Verschiebung im Takt)

Takt 363–367 (2× Töne 1–6)

Takt 368–375 (Töne 1–15)

Takt 394–404 (Töne 1–15)

Takt 421–428 (Töne 1–8)

VII Takt 395–398, 401–404, 410–413, 416–422

*Adagio* (Takt 440–471)

»Choralthema« Takt 448–454 (Töne 1–15; 3, 4, 12 und 13 fehlen)

Takt 465–468 (komplett)

VII Takt 455–457

I Takt 457–459

### III. ERNST KRENEK IN DER SCHWEIZ (1924–1925)

1. **WERNER REINHART UND WEITERE SCHWEIZER BEKANNTSCHAFTEN** Kreneks Zeit in der Schweiz wurde durch den bedeutenden Mäzen zeitgenössischer Musik Werner Reinhart finanziert. Ihm verdankten nicht nur zahlreiche Komponisten (darunter Strawinsky, Schönberg, Berg, Webern und Strauss), nicht nur das traditionsreiche Musikkollegium seiner Heimatstadt Winterthur, sondern auch internationale Musikfeste sowie die von ihm mitgegründete IGM eine großzügige und engagierte Unterstützung.<sup>1</sup>

Die erste Begegnung Kreneks mit Werner Reinhart fand bereits im Jahr 1920, vermittelt durch seinen Schreker-Mitschüler Felix Petyrek, statt. Beide fuhren im August 1920 anlässlich eines Klavierabends nach Winterthur, bei dem Petyrek im Sitzungszimmer des Musikkollegiums eigene Werke und Stücke von Strawinsky, Hába, Satie, Ravel sowie den 3. Satz aus Kreneks *Klaversonate* op. 2 spielte, und waren zu Gast bei Werner Reinhart.<sup>2</sup> In der Folgezeit sorgte vor allem Hermann Scherchen dafür, dass Werner Reinhart auf Kreneks Kompositionen aufmerksam wurde. Im September 1922 ließ er Reinhart eine Partitur von Kreneks *Symphonischer Musik* op. 11, die er im selben Jahr in Donaueschingen uraufgeführt hatte, zukommen, und kurze Zeit später – am 8. Dezember 1922 – besuchte Reinhart Scherchens Frankfurter Aufführung von Kreneks *Symphonie Nr. 1* op. 7, zu der ihn der Dirigent eingeladen hatte.<sup>3</sup> Reinharts Interesse an Krenek wuchs, und als Dirigent des Städtischen Orchesters von Winterthur erreichte Scherchen, dass Kreneks *Klavierkonzert in Fis-Dur* op. 18 am 23. Dezember 1923 mit Eduard Erdmann als Pianisten im Musikkollegium Winterthur uraufgeführt wurde.<sup>4</sup> Werner Reinhart, der Krenek zusammen mit seiner Freundin Anna Mahler nach Winterthur eingeladen hatte, war von dem Ereignis offenbar so angetan, dass er dem Paar zusammen mit Erdmann einen Urlaub im Engadin zwischen Weihnachten und Neujahr spendierte. Noch bedeutender war jedoch, dass er Krenek nach seiner Rückkehr ein Stipendium anbot, das es diesem ermöglichen sollte, fast zwei Jahre ohne finanzielle Sorgen in der Schweiz zu wohnen. Krenek willigte sofort ein, fuhr jedoch zunächst zurück nach Wien, wo er Anna Mahler am 15. Januar 1924 heiratete,<sup>5</sup> da dies, so erschien es Krenek, eine implizite Voraussetzung für das Angebot war.<sup>6</sup> Während dieser Zeit veranlasste Werner Reinhart die nötigen Formalien für Kreneks Aufenthalt in der Schweiz.<sup>7</sup> Krenek kehrte kurz nach der Hochzeit mit seiner

1 Peter Sulzer: *Zehn Komponisten um Werner Reinhart. Ein Ausschnitt aus dem Wirkungskreis des Musikkollegiums Winterthur 1920–1950*, Winterthur: Schöneberger, 1979, Bd. 1, S. 11–16.

2 Ebd., S. 132.

3 Ebd., S. 133.

4 Krenek: *Im Atem der Zeit*, S. 397.

5 Siehe Oliver Hilmes: *Witwe im Wahn. Das Leben der Alma Mahler-Werfel*, München: Siedler, 2004, S. 199.

6 Krenek: *Im Atem der Zeit*, S. 400f.

7 Sulzer: *Zehn Komponisten um Werner Reinhart*, Bd. 1, S. 133.

Abschnitt B (Takt 49–78) unterbricht den harmonisch weichen Legato-Klang des ersten Abschnitts plötzlich und schroff durch einen neuen Gedanken (2), der durch eine charakteristische Tonrepetition im Staccato gekennzeichnet ist und in seiner Beschaffenheit (Rhythmik, Vorhaltsfiguren) recht deutlich an einen Teil des berühmten Hauptthemas aus dem 1. Satz von Mozarts *Serenade* KV 525 («kleine Nachtmusik«):

I. Satz, T. 49, VI 1

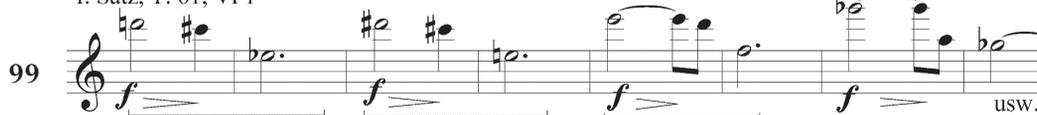


W. A. Mozart, *Serenade* KV. 525,  
1. Satz, VI 1



Dieser Gedanke erscheint im Folgenden kontrapunktisch überlagert in allen Stimmen. Die lineare Struktur und dissonante Zusammenklänge wie in Takt 51 und 56 erinnern deutlicher an die früheren Berliner Werke beziehungsweise die vorausgegangenen Streichquartette. Mit Takt 61 tritt in der Violine ein dreitöniges Motiv (3) hinzu, welches man zunächst mit einer unbedeutenden Begleitfigur verwechseln könnte, das aber im Verlauf des Satzes (und des Quartetts) an Bedeutung gewinnt (Notenbeispiel 99). Wie der Hauptgedanke wird auch Motiv 3 kettenartig aufsteigend wiederholt, erschließt dabei, wie für Kreneks Berliner Werke typisch, systematisch den Tonraum und endet schließlich auf dem höchsten Ton ( $h^3$ , Takt 74–78). Gegen Ende des Abschnitts übernehmen auch Violine 2 und Viola das Motiv, so dass die Ausrichtung wieder zunehmend homophon wird. Zudem intoniert das Cello ab Takt 70 die Begleitung in pendelnden Quinten, wodurch der Abschnitt A für kurze Zeit wieder gegenwärtig wird.

I. Satz, T. 61, VI 1



Der folgende Abschnitt C (Takt 79–116) ist wieder kontrapunktisch gesetzt und arbeitet neben Andeutungen an den Gedanken 2 (Takt 85 ff., Vla und Vcl; 90 ff., Vla) mit einem neuen Gedanken (4), der in zwei Varianten existiert:

I. Satz, T. 78, Vla



T. 89, VI 1



- 8.1 TOCCATA (1. SATZ) Etwa zwei Jahre nach der *Toccata und Chaconne für Klavier* op. 13 übertrug Krenek im Eröffnungssatz des *Concertino* op. 27 das Prinzip der barocken Toccata – traditionell Tasteninstrumenten vorbehalten – auf ein Orchesterstück. Ein Jahr zuvor hatte Hindemith den ersten Satz seines *Streichtrios* op. 34 mit »Toccata« überschrieben, während Strawinsky erst 1931 sein *Violinkonzert* mit einem Toccatasatz einleitete. Mit seinem zum Teil quasi improvisatorischen Charakter und dem virtuosens Einsatz der Soloinstrumente bleiben die traditionellen Elemente der Gattung in op. 27 jedoch deutlich erkennbar. Dies gilt besonders für den mit der Anweisung *im Tempo sehr frei* versehenen ersten Teil des Satzes (Takt 1–55), dessen Struktur trotz der relativ freien Form wie folgt zusammengefasst werden kann:

- Takt 1–8 Eröffnungsfanfare (Cembalo), Streicherunisono, sequenzartige Passage im Concertino
- Takt 9–20
- Takt 9–11 Hauptthema (Streicher)
  - Takt 11–13 Hauptmotiv und Solo (Cembalo)
  - Takt 14–20 Hauptmotiv und Solo Flöte (+ Ripieno)
- Takt 20–31
- Takt 20–21 Hauptthema (Streicher)
  - Takt 21–28 Solo Cembalo über Orgelpunkt mit Hauptmotiv (Vcl und Kb)
  - Takt 28–29 Hauptthema (Streicher)
  - Takt 30–31 Solo (Cembalo)
- Takt 32–42
- Takt 32–33 Hauptthema (Streicher)
  - Takt 33–42 Solo (Violine) (+ Concertino Takt 40–42)
- Takt 42–46
- Takt 42–43 Hauptthema (Streicher)
  - Takt 43–46 Hauptthema aufgeteilt zwischen Ripieno, Cembalo (Uk.), Violine (fallende Quarte)
- Takt 47–55 Fanfare (Cembalo), Streicherunisono, sequenzartige Passage, Thema (Streicher, Takt 52)
- Takt 54–55 Überleitung zum *Allegro misurato*

Im ersten Abschnitt (Takt 1–8) werden in jeweils kurzen Phrasen die verschiedenen instrumentalen Parteien vorgestellt. Das Cembalo eröffnet mit einer prägnanten Fanfare, die nicht nur gegen Ende des 1. Teils (Takt 47), sondern auch zum Satzende (Takt 129) wiederauftaucht (Notenbeispiel 142). Gefolgt wird diese durch ein Unisono des Streichorchesters, das nach zwei Anläufen an die Soloflöte übergibt. Das Cembalo imitiert das Phrasenende der Flöte (Takt 4) und leitet damit eine sequenzartige Struktur (Takt 4/5–8) ein, an der nun auch die Solovioline (Takt 5–6) beteiligt ist.

Der folgende Abschnitt (Takt 9–20; Notenbeispiel 143) wird durch das akkordisch ausgesetzte Hauptthema im Streichorchester eingeleitet, das im ersten Teil im Sinne

- 3.3 TANZMUSIK (3. SATZ) Der dritte Satz ist wie das *Adagio* aus mehreren Nummern der Schauspielmusik zusammen- gesetzt und umfasst insgesamt fünf verschiedene aneinander- gereihete Abschnitte, die jedoch im Kontrast zum vorherigen Satz allesamt einen leichten, heiteren unterhaltungsmusikalischen Charakter aufweisen:

*Allegro* (vier Einleitungstakte)

*Walzer* (Takt 5–56)

*Gavotte* (Takt 56–73)

*Allegro agitato* (Takt 74–96)

*L'istesso tempo* (Takt 97–134)

*Presto* (Takt 134–168)

Wie schon in seinen Suitenkompositionen op. 13a und op. 28 kombiniert Krenek hier auf humorvolle Weise traditionelle mit modernen Tanzcharakteren – hier allerdings in einem einzigen Satz. Der einleitende Walzer steigert sich von beschwingter Leichtigkeit ab Takt 33 nicht ohne ironische Färbung zu einem romantisch schwelgerischen Idiom (dichter Orchestersatz, Harfenarpeggi). Nach dem *ff*-Höhepunkt in Takt 45 und der anschließenden schrittweisen Beruhigung wird ab Takt 52 im *Ritardando* zur folgenden Gavotte übergeleitet.

Der ursprünglich barocke Tanz wird durch die ungewöhnliche Instrumentierung (Violinen-Xylophon-Unisono im *Staccato*) sowie durch die akkordische Betonung der zweiten und vierten Zählzeit in der Harfenbegleitung humorvoll modernisiert. Traditionell ist die regelmäßige Gliederung in zweitaktige Phrasen (jeweils mit halbtaktigem Auftakt), die sich zu einem (wiederholten) achttaktigen (Takt 57–64) und einem viertaktigen (Takt 65–68) Abschnitt zusammensetzen. Interessant ist, dass die Melodie, die typischerweise im geraden Rhythmus ohne Nebenbetonungen verläuft, aus dem punktierten Thema mit Überbindungen des vorangegangenen Walzers transferiert wurde und daher auch zwischen den Tönen einer großen Septime pendelt (die ersten 7 Töne sind intervallgetreu transponiert):

204 III., T. 5, VI 1 **Walzer**

III., T. 56, VI 1, (Xyl) **Gavotte**

Eine leichte Ähnlichkeit zum regelmäßig springenden Walzerthema zeigt auch das an die Gavotte anschließende *Allegro agitato*. Zwar wird der *alla breve*-Takt der Gavotte hier beibehalten, jedoch spielen kleine und große Trommel während des sich schwelgerisch hin und her wiegenden Themas eine typische Walzerbegleitung in drei Vierteln, wobei die überschüssige Viertelpause am Ende »hinterherhinkt« (Notenbeispiel 205).

In der Vertonung beschränkte sich Krenek nicht nur auf die letzten beiden der vier Strophen des Goethe-Gedichts, sondern nahm darüber hinaus neben kleineren textlichen Veränderungen (statt »drehenden Reihen« »drehenden Reigen« oder statt »Wandeln der Liebe« »Wandel der Liebe«) auch eine Reihe von gravierenderen Eingriffen vor:

1. Die Strophen treten bei Krenek in umgekehrter Reihenfolge auf.
2. Die jeweils 2. Zeilen der Strophen bleiben von dieser Veränderung jedoch unberührt.
3. Der mittlere Vers von Goethes letzter Strophe (»Amor, der nahe . . .«) fehlt, stattdessen wird die erste Zeile wiederholt.

*Wechsellied zum Tanze* (Goethe; Strophe 3 und 4)

Die Gleichgültigen  
 Laß sie nur lieben, und laß du uns tanzen!  
 Schmachkende Liebe vermeidet den Tanz.  
 Schlingen wir fröhlich den drehenden Reihen,  
 Schleichen die andern zum dämmernden Wald.  
 Laß sie nur lieben, und laß du uns tanzen!  
 Schmachkende Liebe vermeidet den Tanz.

Die Zärtlichen  
 Laß sie sich drehen, und laß du uns wandeln!  
 Wandeln der Liebe ist himmlischer Tanz.  
 Amor, der nahe, der höret sie spotten,  
 Rächet sich einmal, und rächet sich bald.  
 Laß sie sich drehen, und laß du uns wandeln!  
 Wandeln der Liebe ist himmlischer Tanz.

*Wechsellied zum Tanz* (Krenek)

Laß sie sich drehen, und du laß uns wandeln,  
 schmachkende Liebe vermeidet den Tanz,  
 die Liebe vermeidet den Tanz.  
 Laß sie sich drehen, und laß du uns wandeln!  
 Laß sie sich drehen, und laß du uns wandeln,  
 schmachkende Liebe vermeidet den Tanz.

Laß sie nur lieben, und du laß uns tanzen!  
 Wandel der Liebe ist himmlischer Tanz.  
 Schlingen wir fröhlich den drehenden Reigen,  
 Schleichen die andern zum dämmernden Wald.  
 Laß sie nur lieben, und du laß uns tanzen!  
 Wandel der Liebe ist himmlischer Tanz.  
 laß uns tanzen . . .

Eine Folge ist, dass die bei Goethe von Strophe zu Strophe wechselnde Erzählperspektive zwischen den beiden gegensätzlichen Paartypen »Die Gleichgültigen« und »Die Zärtlichen« aufgelöst wird, wobei in Kreneks Version der »Wechsel« vom »Meiden des Tanzes« zur »Tanzeslust« in der folgenden Strophe auch in Form einer Art Stimmungswandels erhalten bleibt. Dieser wird nicht nur durch die aus Goethes 4. Strophe vorgezogene Textzeile »... und du laß uns wandeln« bereits in Kreneks erster Strophe angekündigt, sondern auch musikalisch hervorgehoben. Einerseits geschieht dies durch das agitato-Zwischenspiel (Takt 56–73), das durch eine Steigerung mit harmonischen Kühnheiten und weiten Melodiesprüngen einen Hang zum Obskuren zeigt, bevor eine Beruhigung einsetzt. Andererseits weisen die Strophen beträchtliche Unterschiede in Melodie, Harmonik sowie Instrumentation auf.

Das C-Dur als Grundtonart des Liedes erfährt schon in der Einleitung zur ersten Strophe eine Trübung nach c-Moll, was in der zweiten Strophe, die insgesamt auch wesentlich mehr harmonische Abwechslung bringt (12 Takte C im Bass in der ersten Strophe), unterbleibt. Mehr Farbe bringt außerdem die Instrumentation mit den zur zweiten Strophe hinzutretenden Kastagnetten, der Triangel und vor allem den feierlich umspielenden Trompeten (Takt 83–90). Die melodische Unbeweglichkeit der Sing-

## ABKÜRZUNGEN UND SIGLEN

<i>AMz</i>	<i>Allgemeine Musikzeitung</i>
EKI	Ernst Krenek Institut
<i>HMT</i>	<i>Handwörterbuch der musikalischen Terminologie</i> , hg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Steiner, 1972–2006
IGNM	Internationale Gesellschaft für Neue Musik
<i>MGG</i> <sup>2</sup>	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik</i> , begründet von Friedrich Blume, 2., neubearb. Ausg., hg. von Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart: Bärenreiter und Metzler, 1994–2008
<i>Mk</i>	<i>Die Musik</i>
<i>NMZ</i>	<i>Neue Musikzeitung</i>
<i>NZfM</i>	<i>Neue Zeitschrift für Musik</i>
<i>ÖMZ</i>	<i>Österreichische Musikzeitschrift</i>
UA	Uraufführung
UE	Universal Edition (Wien)
Uk	Umkehrung
<i>ZfM</i>	<i>Zeitschrift für Musik</i>
Fl	Flöte
Ob	Oboe
Kl	Klarinette
Fg	Fagott
Tr	Trompete
Tb	Tuba
Pos	Posaune
Hr	Horn
Vl	Violine
Vla	Viola
Vcl	Violoncello
Kb	Kontrabass

## LITERATURVERZEICHNIS

### QUELLEN

*Theodor W. Adorno und Ernst Krenek. Briefwechsel*, hg. von Wolfgang Rogge, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974

Ferruccio Busoni: *Fünfundzwanzig Busoni-Briefe*, hg. von Gisella Selden-Goth, Wien, Leipzig, Zürich: Reichner, 1937

Ernst Krenek: Streichquartett in einem Satz, in: *AMz* 48 (1921), S. 407

Ders.: Zum Donaueschinger Programm, in: *NMZ* 43 (1922), H. 20, S. 319