

## Annäherungen

### Rachmaninows cis-Moll-Prélude op. 3, Nr. 2

**Lessing** (1777): „Nicht die Wahrheit, in deren Besitz irgendein Mensch ist oder zu sein vermeinet, sondern die aufrichtige Mühe, die er angewandt hat, hinter die Wahrheit zu kommen, macht den Wert des Menschen. Denn nicht durch den Besitz, sondern durch die Nachforschung der Wahrheit erweitern sich seine Kräfte, worin allein seine immer wachsende Vollkommenheit besteht. Der Besitz macht ruhig, träge, stolz.“<sup>1</sup>

**Popper**: „Nicht der Besitz von Wissen, von unumstößlichen Wahrheiten macht den Wissenschaftler, sondern das rücksichtslos kritische, das unablässige Suchen nach Wahrheit.“<sup>2</sup>

#### Didaktische Vorbemerkungen

"Harmonia" ist in der griechischen Mythologie die Tochter des Kriegsgottes Ares und der Liebesgöttin Aphrodite, repräsentiert also gerade nicht das bruchlose Verschmelzen in der Einheit, sondern - im Gegenteil - das Ausbalancieren von Gegensätzen. Alle Dinge dieser Welt sind geprägt von solch polarer Spannung. Wir können nur "schwarz" vom Gegenpol "weiß" aus denken. Ein Musikwerk ist bestimmt von Ordnung und Unordnung, von Mustern / Gleichförmigkeit / Überschaubarkeit, aber ebenso auch von Störungen / Überraschungen / Geheimnissen. Nach der modernen Chaostheorie ist dieses Streben nach Ordnung und das Wieder-Umkippen in die Unordnung das Wesen aller Prozesse. Der totale Ausgleich, das Verschwinden der Spannung, wäre der Tod - die Herzkurve des Sterbenden ist erst im Augenblick des Todes ganz regelmäßig.

Das Finden der Wahrheit, d. h. das Ordnen, Erklären der Phänomene der Natur und des Geistes ist die stärkste Triebfeder des Menschen, aber sie kommt nie endgültig an ihr Ziel, ist nie abgeschlossen. Eine richtige und erschöpfende Interpretation von Bachs h-Moll-Messe, der es (auch in hundert Jahren) nichts hinzuzufügen oder an der es nichts zu korrigieren gäbe, bedeutete den Tod des Werkes, weil es kein Geheimnis mehr enthielte. Die Komplexität des Werkes und seiner Bestimmungsfaktoren ist deshalb so groß, weil zu ihm einerseits der historische und situative Kontext, dem es entstammt, und andererseits nicht minder die (vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen) Interpretationen und Rezeptionen gehören, ohne die es nur als nicht hinreichende Codierung (Notation) für mögliche Realisierungen existierte. Das Prélude cis-Moll von Rachmaninow gibt es also nicht, denn jede Realisation des Notentextes – auch die vom Leser imaginierte - ist eine Interpretation, die ihrerseits von anderen Interpretationen, Voreinstellungen usw. beeinflusst ist. Der Notentext selber ist ein zwar ‚objektiv vorhandener‘, unveränderbarer Code, er enthält aber viele und entscheidende Parameter - z. B. solche, die in der Konvention selbstverständlich geregelt sind – gar nicht oder in unvollkommener Form – man denke nur an die nicht genau fixierbaren Nuancen in Dynamik, Agogik und Ausdrucksgestik.

Der Musikpädagogik täte es – speziell im Oberstufenunterricht - gut, sich dieser Komplexität ernsthaft zu stellen und nicht vor ihr dauernd in ‚entlastende‘ monistische Positionen zu flüchten (mal Werkorientierung, dann wieder Schülerorientierung, mal ratio, dann emotio usw.). Tief sitzt die ‚musische Versuchung‘, die in der Unerklärbarkeit des Kunstwerks ihre Ressentiments gegen rationale Analyse und strukturierte Unterrichtsplanung begründet sieht. Hier wird etwas ‚Richtiges‘ – ein Werk ist mehr als das, was sich an ihm erklären lässt – durch Absolutsetzung zu etwas Falschem. Polaritäten müssen auch in der Musik als notwendige und dynamische Spannungsverhältnisse betrachtet werden, die

<sup>1</sup> Zit. nach: Erhard Bahr (Hrsg.): Was ist Aufklärung, Stuttgart 1974, S. 43.

<sup>2</sup> Zit. nach: Konrad Adam: Die Sprachkrankheit mit Namen BSE, FAZ vom 19. 2. 2000

genau so wenig wie Vernunft und Glaube sich fundamentalistisch gegeneinander abschotten dürfen. (Analyse sollte mehr sein als Oberflächenbeschreibung bzw. Katalogisieren und Erleben mehr als unbewusstes Reagieren.)

Die Unterrichtspraxis folgt – in unreflektiert-friedlicher Koexistenz mit dem genau entgegengesetzten musischen Impetus – andererseits noch weitgehend Vorstellungen einer Vermittlung von wissenschaftlich gesicherten "Wahrheiten" über Kulturgegenstände (zu denen heute ‚natürlich‘ auch Hiphop und Techno gehören). Hier stellen sich leicht die Begriffe vor das Werk, das nicht selten auf seine Belegfunktion (für ein Schema, einen Stil usw.) reduziert wird statt Gegenstand kreativer, vielseitiger Erkundung zu sein.

Eine aktuelle Variante einer einseitigen Ausrichtung an vermeintlichen „Wahrheiten“ ist die Anlehnung an Ideen des Konstruktivismus. Aus einer punktuellen und oberflächlichen Rezeption von Derrida u.a. und ohne sich um die genaueren Probleme zu kümmern, wird vorschnell die These abgeleitet, es gebe keine falsche Interpretation, alles sei subjektive Konstruktion. Damit verschwindet das Werk und damit das schwierige - aber gerade faszinierende! - Geschäft, den Schüler auf das Anspruchsniveau der Sache und des Diskurses über sie zu heben.. Alles wird zur reinen Kommunikation - worüber eigentlich? -, möglichst unter den Schülern. Der Lehrer wird zum bloßen Moderator von Lernprozessen, die der Schüler selbst steuert, wobei völlig außer Acht gelassen wird, dass ohne (nur vom Lehrer sinnvoll auszuwählende und zu arrangierende) Hör-, Denk- und Sachhorizonte der Schüler lediglich seine eingefahrenen und eingeschränkten Konstruktions- und Reaktionsmuster repetieren kann bzw. den ihm zugänglichen Informationen relativ hilflos ausgeliefert ist. (Auch die – nicht zu verachtende – Internetrecherche führt ja in der Regel nur zu ‚trockenen‘ Sachinformationen, nicht aber zu fruchtbaren, eigenes Denken und Handeln provozierenden Fragestellungen.) So wichtig und unverzichtbar die ‚konstruktivistische‘ Sicht für den Unterricht ist – sie ist im Übrigen nicht vollkommen neu, sondern schon in Gadamer's hermeneutischem Konzept der je neuen Sinnerzeugung durch Aneignung vorgeprägt -, auch sie enthebt nicht der Pflicht, wissenschaftsorientiert genau und unterrichtsorganisatorisch konsequent zu arbeiten, und zwar an der „Sache“, wie immer diese sich auch ‚konstituieren‘ mag. Und „Sache“ meint nicht in erster Linie vorgekaute Informationen über diese, sondern die Musik oder das musikalische Handeln selbst. Ohne den Widerstand der „Sache“ fehlt dem Denken die stimulierende Kraft. Gerade die Kombination selbststeuernder und instruktionaler Komponenten macht den Lehr-/Lernprozess effektiv. Auch innerhalb der konstruktivistischen Diskussion gewinnt diese Einsicht an Boden.<sup>3</sup>

Alle genannten Positionen akzentuieren also etwas Richtiges. Dass die Chancen des Unterrichts gerade in der Verbindung solcher (nur scheinbar gegensätzlicher) Ansätze liegen, wird in der Regel zwar nicht bestritten, doch in der Umsetzung, z.B. in Lehrbüchern, kommt doch immer wieder die Einseitigkeit heraus.

Im Zentrum des Unterrichts muss die ‚Sache‘ (im oben definierten erweiterten Sinne) stehen. Die Erfahrung ihrer Schönheit und Sinnfülle ist der Lohn. Ohne sie als Ferment und zentrierende Kraft laufen die Kommunikationsakte ins Leere. Es geht um möglichst eindeutige Klärung von Meinungen und Sachverhalten und der gleichzeitigen Erfahrung, dass jede Lösung vorläufig (weiter hinterfragbar) ist. Nicht nur in den Naturwissenschaften wirft jeder Erkenntnisfortschritt neue Fragen auf. Es gibt nicht den Weg, alle Kanäle und Methoden sind zu nutzen, es gibt ja auch nicht den Schüler.

Unterricht muss deshalb im Wesentlichen problemorientiert sein, Sach- und Schüleraspekte nutzen. Der Lehrer muss sich als „Forscher“ verstehen, der zusammen mit den Schülern auf Entdeckungsreise geht, dabei aber das vorhandene Wissen und die entwickelte Methodik (kritisch) nutzt. Vielleicht gibt es kein fruchtbareres Vorbild für dieses Verhalten als die sokratische Mäeutik, die Vor-Meinungen aufbricht und zum Wesen der Dinge vorzustoßen versucht.

Die Schüler müssen auf Unterrichtsinhalte und Unterrichtsgestaltung Einfluss nehmen können, andererseits muss der Lehrer für Stringenz und sinnvoll geplanten Unterrichtsprogress sorgen. Unterricht als „Patchwork“, der je nach Schülerlaune hin- und herspringt, ist eine Fehlform und wird letztlich auch vom Schüler nicht ernst genommen.

---

<sup>3</sup> Vgl. M. D. Merill: Constructivism and unstructional design. In: Educational Technology, 31. Jg. 1991, May, S. 45-53 und Jonathan Culler: Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie, Reinbek 2/1999

## Die Rezeption von Rachmaninows Prélude cis-Moll

Rachmaninows Prélude in cis-Moll gehört nicht zum traditionellen Grundbestand der Unterrichtspraxis. Dafür war es in der Vergangenheit zu sehr durch seine Rezeption belastet:

"Als ein begeisterter englischer Schüler seiner Lehrerin Clara Schumann das Prélude vorspielt, reagiert die alte Dame gereizt. Kurzerhand verbessert sie die vielen »falschen« parallelen Quinten, die ihrer Meinung nach den guten Geschmack des Schülers gänzlich verdürben."<sup>4</sup>

„Sein Opus 3, fünf Klavierstücke, enthält jenes Prelude in cis-Moll, das nach seinem Erscheinen sogleich um die Welt ging und dem Namen des Komponisten eine beispiellose Popularität einbrachte. Diese Akkordfolgen in Quinten- und Quartparallelen nach Art der „organalen“ Mehrstimmigkeit des frühen Mittelalters faszinierten die Hörer und machten sie glauben, hier die Stimme des alten Russland zu vernehmen, die Schwermut der russischen Landschaft und die Passion ihrer Bewohner mitzuerleben. Nicht lange, so wurde das „Prélude“ zu einem wichtigen Bestandteil der Kinotiken, jener illustrativen Musiksammlungen, die dem Stummfilm die klangliche Untermauerung gaben. Für Sterbeszenen, Aufruhr des Volkes oder der Meereswogen erwies sich das „Rachmaninow-Prélude“ gleich gut geeignet. Der Komponist wurde bis in seine letzten Jahre am Ende seiner Konzerte von den Hörern in Amerika zur Zugabe des düsteren Tonbildes gezwungen.“<sup>5</sup>

Höhepunkt der Ablehnung durch die etablierte Musikwelt ist Adornos Verriss, von dem noch die Rede sein wird. Seinen am cis-Moll-Prélude exemplifizierten Kritikansatz hat dann **Peter Rummenhüller** in einer ausführlichen Analyse des Préludes op. 32 Nr. 1 entfaltet:

„Wie manipuliert muss Musik sein, um als tonale in atonaler Zeit überwintern zu können.

Die vorwegzunehmende Antwort wäre: indem sie sich anpasst, statt sich zu widersetzen. War die Musik der Schönberg-Schule - bei aller Problematik des Begriffs - kritische Musik, so erklärt die Rachmaninows sich in einem noch zu untersuchenden Sinn einverstanden mit dem Bestehenden und Herrschenden. Dies Einverständnis prägt ihr das Signum auf, dessen Gestalt alle Dinge im Verwertungsprozess der Warengesellschaft annehmen: die Musik selber nimmt den Charakter einer Ware an. Der Tendenz, nach der der Begriff des Warencharakters im ästhetischen Bereich zum modischen Schlagwort herunterkommt, ist nur durch inhaltliche Interpretation an Musik selber zu begegnen...

Das Ganze wiederholt sich wörtlich und ruft schon hier den Eindruck hervor, als geschähe etwas, das aber dann doch gleichsam tautologisch bleibt. Das Insistierende der rhythmischen Repetition verstärkt die Gestik des Auf-der-Stelle-Tretens, einer Entwicklung, die nicht fortkommt, eben von C-dur nach C-dur...

Zwei Merkmale dessen, was als Warencharakter an der Musik gekennzeichnet werden soll, sind hier prototypisch verwirklicht: einmal die Verfügbarkeit von Teilmomenten, die nicht mehr ihre Legitimation durch das Ganze, den Zusammenhang erhalten, sondern austauschbar sind; zum ändern und zugleich aber die Verschleierung dieses Sachverhalts durch den vorgeschobenen Schein, es könne nur so sein und nicht anders. Dieser Zusammenhang ist von Theodor W. Adorno, der den Marx'schen Begriff vom Fetischcharakter der Ware übernommen hat, vom ökonomischen auf den ästhetischen Bereich übertragen worden. Was Marx den gegenständlichen Schein der gesellschaftlichen Arbeitsbestimmungen nannte als den Fetischcharakter der Waren, interpretiert Adorno für die Musik als Schein der Unmittelbarkeit. Indem die Kompositionspartikel des Rachmaninowschen Prélude wie verschiebbar vorgeprägte Muster behandelt werden, entlarvt sich der Schein der Unmittelbarkeit, der mit dem Gestus des spontanen, eruptiven, wie improvisierten Präludierens dem Stück aufgeprägt ist, als Manipulation. Die Musik ist entfremdet, dissoziiert: sie zerfällt in lauter Einzelteile, die potpourrihaft aneinander geklebt sind. Was einst auf der Höhe bürgerlicher Musik - zumal bei Beethoven - den Anspruch des zwingenden musikalischen Zusammenhangs, des autonomen Werkes als vermitteltem Ganzen anmeldete, ist hier unterm Druck der Vergesellschaftung in ein Konglomerat zerfallen. Denn musikalischer Zusammenhang heißt nicht bloße Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit einander zugeordneter Teile, sondern bestimmt sich erst in deren Beziehung zum Ganzen, in ihrer genetischen und geschichtlichen Vollzogenheit...

In Rachmaninows Musik scheint Zeit außer Kraft gesetzt...

An dieser Stelle wird deutlich, dass zum Warencharakter in der Musik unabdingbar dessen Verschleierung gehört, die in der Musik in einer Art magischem Ritual besteht. Das Don-Kosaken-Chorhafte, quasi Religiöse des Schlusses mit seiner Glockenwirkung signalisiert so etwas wie Versöhnung nach dem aufbäumenden Gestus des Stückes.“<sup>6</sup>

## Die unterrichtliche Umsetzung

Die Ambivalenz in der Rezeption macht das Stück für den Unterricht interessant. Didaktisch darf das aber nun gerade nicht in der eindimensionalen "Wahrheitsvermittlungspose" geschehen, z.B. indem man Adornos Verriss des Stückes "bespricht" und - den Text an Merkmalen des Stückes verifizierend – ‚nachweist‘, dass dieses ‚Zugabenstück‘ ‚Kitsch‘ ist bzw. ‚Warencharakter‘ besitzt. Das Stück selbst und Adornos Analyse sind ernst zu nehmen, aber zum Verstehen gehören - vgl. Poppers Falsifizierungsmethode, die versucht ‚Wahrheiten‘ zu widerlegen - gerade auch Fragen wie:

---

<sup>4</sup> Zit. Nach: Maria Biesold: Sergej Rachmaninoff, Weinheim / Berlin 2/1993, S. 69

<sup>5</sup> Werner Oehlmann (Hg.): Reclams Klaviermusikführer, Band II, Stuttgart 1990, S. 524

<sup>6</sup> Peter Rummenhüller: Zum Warencharakter in der Musik, Zeitschrift für Musiktheorie 1973, H. 2, S. 30-36

Stimmt das denn wirklich? Kann man das widerlegen? Was daran ist richtig, was falsch? Was ist sachlich belegbar, was ist Interpretation/Wertung? Welche stillen (unausgesprochenen) Voraussetzungen werden gemacht? usw.

Gelegentlich wurde ich von Schülern, die das Stück mit Begeisterung spielten, gebeten, es im Unterricht zu behandeln. Das ist natürlich nur sinnvoll in einem passenden Kontext. Schüler, die an einen thematisch gebundenen Unterricht gewöhnt sind, machen ihre Vorschläge allerdings in der Regel auch so, dass sie zum behandelten Thema passen. In den genannten Fällen geschah das im Zusammenhang mit dem Kursthema (12/I) „Zwischen Westen und Osten – russische Musik“. Unter diese Fragestellung passt das Stück haargenau, beruht doch die negative Wertung vor allem auf der Konfrontation einer (vermeintlich) ‚fortschrittlichen‘ westlichen Ästhetik mit einer Musik, die stark von Elementen einer ‚fremden‘ Kultur geprägt ist.

Ein problemorientierter Ansatz setzt im Gegensatz zum systemorientiert-klassifizierenden Abhandeln – der in bestimmten Unterrichtsphasen natürlich auch sehr wichtig ist - bei dem an, was in den Köpfen und Herzen der Schüler vorhanden ist, und konfrontiert diesen ‚Bestand‘ mit anderen ‚Daten‘ aus Geschichte und Gegenwart, aus (Fach-)Literatur und kultureller Praxis usw., vor allem aber mit dem Werk selbst. Alle Meinungen und Interpretationen müssen sich vor dem (nicht ganz eindeutigen, aber dennoch ‚viel sagenden‘) Notentext und gesichertem Umfeldwissen verantworten, denn beliebig ist eine Interpretation nicht, da sie ja Interpretation von ‚etwas‘ ist.

Gar nicht mehr so fremd erscheint Adornos Text, wenn man zuerst einen Fragehorizont aufbaut, indem man in einem Perzept die Vorstellungen, die das Stück bei den Schülern auslöst, ermittelt.

Allerdings tun sich gleich an dieser Stelle schon Probleme auf: Welche Einspielung wähle ich? Spiele ich selbst? Und wie? Wie kündige ich das Verfahren an? Wie formuliere ich die Aufgabenstellung? usw. All dies hat Einfluss auf die Wahrnehmung der Schüler. Wenn schon in den Naturwissenschaften die Versuchsanordnung Auswirkungen auf das Ergebnis hat, wie viel mehr gilt das für die Musik. Die häufig beschworene Dichotomie zwischen Sach- und Schülerorientierung besteht also nicht in einem ausschließenden Sinne, das eine kann man ohne das andere nicht zu haben.

### **Schülerperzepte und deren Auswertung**

Die Anfertigung der folgenden Schülerperzepte aus einem Leistungskurs 12/I (12. 12. 1997) war so organisiert:

Das Stück wurde von mir selbst vorgespielt (ohne Angaben zu der Komposition und ohne speziellen Hörauftrag). Die Schüler sollten während des Spielens spontan Reaktionen auf das Stück auf einem Blatt fixieren. Ziel sollte sein zu prüfen, wie eindeutig Musik ‚sprechen‘ kann. Die Aufzeichnungen der Schüler wurden ohne Namen abgegeben, blieben also anonym, und wurden vom Lehrer für die nächste Stunde auf einem Blatt (ohne jede Veränderung) zusammengetragen:

#### **Ergebnisse:**

1. „Strawinsky“, Wiederholungen, Verzweiflung, Durcheinander, Wut, Soldaten kommen aus Krieg zurück
2. bedrohlich, Furcht, traurig, Begräbnis, Regen, Tod
3. 3 Teile, Gegensatz: hart/tief – hoch/Choral, viele Sequenzen, „zum Einschlafen“, Ausbruch, chaotisch ⇒ Choral (laut), laute Akkorde ⇒ Fragezeichen am Schluss
4. „Rachmaninow“, bedrohlich, düster, russisch, Akkorde, gleiche Noten, gewaltig, autoritär, Wiederholungen, Ende in die Länge gezogen (milder), Trauer in der Mitte
5. Totenglocken, Geschichte (allerdings nicht schlüssig): Geister, Kirche, Choral, Mönche – schnell. Ausbruch der Dämonen, aber eine erwartete Auseinandersetzung findet nicht statt
6. apokalyptisch, Glocken, Wut ⇔ Trauer
7. Dynamikwechsel, rauf – runter, Gefühlsschwankungen, einzelne Gedanken (Akkord)
8. laut – leise (Akkorde), zieht sich hin, dunkel, tiefgründig
9. pompös, bedrohlich, düster, Kadenz, heterogene Teile, Verwirrung (Mitte), Ekstase
10. Gefahr, Unbehagen, kirchlich, beruhigt, Ehrfurcht, Verwirrung, Orgel – glockenähnlich, Ruhe am Ende
11. kraftvoll, Kontraste, chromatisch, romantisch – dramatisch, Gang durch eine große Kirche, facettenreich, Dur-Moll-Wechsel, Bruch ⇒ Flucht (schneller Lauf die Treppe hinunter, verfolgt), unaufhaltsam, Schrecken, Schluss: Wohlgefallen
12. bedrohlich, Dissonanzen, depressiv, Dynamiksprünge, aneinander gereiht,
13. einschläfernd ⇒ Crash, aber melodisch, große Sprünge, ohne Ruhe, beginnt immer wieder

Diese Ergebnisse wurden zunächst unter Beziehung auf die Musik selbst verifiziert, so weit es sich um Tatsachenfeststellungen handelt, bzw. erklärt, so weit es sich um Assoziationen und Bewertungen handelt (Mit welchen Merkmalen der Musik korrespondieren die Aussagen? Was an dem Stück oder seinem Vortrag hat wahrscheinlich zu dieser Aussage geführt?). Bei dieser Arbeit (Hör- und/oder Notentextanalyse) gewann das Stück, indem der Lehrer alle angesprochenen Details auch zum Klingen brachte, zunehmend an Profil hinsichtlich seiner strukturellen, formalen und semantisch-gestischen Gegebenheiten. Der einzelne Schüler erweiterte seine Wahrnehmung durch das Nachvollziehen der Deutungsperspektiven der anderen.

Ein besonders interessanter Aspekt bei den Schülerperzepten sind die relativ zahlreichen Hinweise auf das Bedeutungsfeld Glocken / Totenglocken / Choral / Kirche / Mönche. Bei der Suche nach den Auslösern zur Assoziation „Glocken“ stößt man zunächst auf den Schluss, wo relativ eindeutig die ‚stehenden‘ und gleichzeitig klanglich changierenden Glockenanalogen greifbar sind:



[Bild 01]

Zu dem Glockenaspekt passen auch die vielen Wiederholungen, speziell der Bassfigur. Spielt man den Anfang des Stückes einmal exakt nach den Dynamikangaben (ff / ppp) – dabei kann man das ppp durch das Verschiebepedal unterstützen, wie es in manchen Ausgaben vorgesehen ist - und lässt dabei nach Möglichkeit die Schüler sich um den geöffneten Flügel gruppieren, entstehen andere Glockenassoziationen. Einige Schüler deuteten die Stelle so: nach dem gewaltigen, quasi realen ff-Glockenklang wirkt die ppp-Stelle wie eine Folge von „Echos“ (Wiederholungen der Bassfigur), in die quasi aus Obertonschwingungen entstehende Achtelfiguren hineinklingen. Diese Deutung ist zwar subjektiv (bzw. intersubjektiv), macht aber einen wesentlichen Zug des Stückes erfahrbar, den ich bei meinem Vorspiel noch nicht im Blick hatte, und der deshalb auch in den Perzepten keinerlei Niederschlag fand. (Das Schöne an einem problemorientierten Unterricht ist es, dass nicht nur die Schüler lernen, sondern auch der Lehrer.)



[Bild 02]

Als ich (im Januar 2000) dieses Unterrichtsmodell in einem Seminar mit Schulmusikstudenten der Hochschule für Musik in Köln durchspielte, brachte ein Student den Film "Sergei Rachmaninow - Erinnerungen" (von Tony Palmer) mit, der 1999 im NDR gesendet worden war. Darin wird aus Rachmaninows "Erinnerungen" zitiert:

"Für die Satins in Iwanowka schrieb ich auch mein cis-Moll-Prélude. Ich hörte das endlose Läuten der Kirchenglocken und eines Tages kam mir die Idee zu dem Prélude. Ich brachte sie zu Papier. Sie kam mit solcher Macht über mich, dass ich sie nicht abschütteln konnte, obwohl ich es versuchte. Dabei war ich noch nicht einmal 19 Jahre alt."

Damit scheint ja nun alles klar zu sein. Aber es ist wieder nur eine Teil-Wahrheit gefunden worden, die sogar eher negativ zu bewerten ist, wenn sie weiteres Forschen verhindert. Man muss fragen: Ist es wirklich Glockenmusik? Und in welchem Sinne? Wird ein Glockengeläut (und welches?) nachgeahmt oder doch stark transformiert? In welche Richtung zielt die Transformation? usw.

In einem anderen Licht erscheint die gleiche Stelle, wenn man sie in einem verfremdenden Zugriff mit einem originalen russischen Geläut konfrontiert - z.B. den Glocken des Klosters Püchti<sup>7</sup>- oder mit entsprechenden Glocken-Stellen aus Kompositionen wie Mussorgskys „Das große Tor von Kiew“ oder „Boris“. Zunächst wird die Auffassung des Stückes als „Glockenmusik“ bestätigt und verfeinert. Man hört das Ineinanderläuten der (beginnenden) langsamen tiefen und der schnelleren, von kurzen melodischen Patterns bestimmten höheren Glocken. Zugleich tut sich aber sofort ein neuer wichtiger Fragehorizont auf, denn die Patterns werden bei Rachmaninow sequenziert, wodurch der statische Glockencharakter aufgebrochen wird. Im Mittelteil verschwindet das Statische sogar völlig zu Gunsten einer emotional geprägten Musiksprache. Es wird deutlich, dass der Glockenaspekt in Gegensatz tritt zu dem Aspekt des „Dramatischen“ und „Romantischen“ (vgl. entsprechende Äußerungen in den Perzepten der Schüler).

### **Adornos Kritik und deren Aufarbeitung**

Vor diesem Hintergrund wird die Rezeption des Adornotextes für die Schüler leichter, da es einerseits viele Übereinstimmungen mit den Schüler-Perzepten gibt und andererseits die für Schüler überraschenden Wertungen umso deutlicher als Besonderheit hervortreten.

#### **Theodor W. Adorno:**

“Prélude cis-moll von Rachmaninoff. Aus Stücken für die Jugend und Schülerkonzerten sind Stellen vertraut, die grandioso überschrieben sind. Die kleinen Hände machen die Geste der Kraft. Kinder imitieren die Erwachsenen; womöglich die Liszt paukenden Virtuosen. Es klingt ungeheuer schwierig, jedenfalls sehr laut. Aber es ist tröstlich leicht: das spielende Kind weiß genau, dass die kolossale Stelle nicht fehlgehen kann, und ist im Voraus des Triumphes gewiss, der keine Anstrengung kostet. Diesen Kindertriumph hält das Präludium für infantile Erwachsene fest. Es hat seine Beliebtheit den Hörern zu verdanken, die sich mit dem Spieler identifizieren. Sie wissen, sie könnten es ebenso gut. Indem sie die Macht bestaunen, die die vier Notensysteme im vierfachen Fortissimo bezwingt, bestaunen sie sich selber. Es wachsen ihnen die imaginären Tatzen. Psychoanalytiker haben den Nero-komplex entdeckt. Das Präludium hat ihn vorweg befriedigt. Es erlaubt dem Größenwahn sich auszutoben, ohne dass er dingfest zu machen wäre. Keiner kann den donnernden Akkorden nachrechnen, dass der Dilletant, der sie makellos hinlegt, an ihnen zum Weltbeherrscher wird. Wagnis und Sicherheit vermengen sich in einem der verwegesten Fälle von Tagträumen in der Musik. Die Begeisterung steigt am höchsten, wenn es als Zugabe im drei viertel verdunkelten Saal gespielt wird. Die Düsternis der Vernichtung, die der slawische Jargon des Stückes androht zugleich und verherrlicht, weckt in jedem Zuhörer die Gewissheit, dass bei solch ominösem Dämmer auch er selber den Flügel in Trümmer schlagen könnte. Dazu hilft ihm aber nicht bloß die Konstellation von schwerem Geschütz und leichter Spielbarkeit, sondern die Anlage der Riesenbagatelle. Fast alle tonale Musik und zumal die vorklassische gibt heutzutage dem Amateur die Chance zur Kraftgeste in der Schlusskadenz. Sie ist affirmativ und sagt: es ist so; Bekräftigung als solche, ganz gleich, was vorausgeht. Daher das Ritardando. Es unterstreicht, und an seiner Kraft misst der Spieler die eigene, indem er sein Ungestüm zu bändigen, sich zurückzuhalten vermag. Wenn diese gestische Bedeutung der Schlusskadenz vielleicht erst seit der Romantik markiert wird, so hat Rachmaninoff in nachromantischem Verschleiß sie vollends von allem Inhalt - allem musikalisch sich Ereignenden - emanzipiert und als Ware auf den Markt geworfen. Das Präludium ist eine einzige Schlusskadenz: wenn man will, ein einziges unersättliches, wiederholtes Ritardando. Es parodiert die Stufenfolge der Passacagliaform, indem es die drei kadenzbildenden Basstöne, die ein Passacagliathema beschließen könnten, selber gewissermaßen als Passacagliathema hinstellt. Die Wiederholung prägt es ein mit rücksichtsloser Reklame; die Kurzatmigkeit der Phrasen erlaubt noch dem stumpfsten Gehör, sich zurechtzufinden. Auch die motivbildende melodische Gegenstimme umschreibt bloß die Kadenz. Die Musik sagt überhaupt nur noch: es ist so. Dass man nicht weiß was, macht ihre russische Mystik aus. In der Mitte kommt es mit Triolen billig zum Laufen und täuscht virtuose Geläufigkeit vor. Vergebens. Es ist nur die motivische Gegenstimme. Das Schicksal bleibt dabei, es sei so und nicht anders. Explodiert es dann aber zum Schluss mit der Urgewalt der Konvention, so ist ihm der Dank all derer gewiss, die es schon immer gewusst haben und kommen sahen.“<sup>8</sup>

Die Erschließung des Textes geht vom Vergleich mit den eigenen Perzepten aus: Die Schüler sollen einzeln (z. B. als Hausaufgabe oder in Gruppenarbeit) in einer Auflistung wichtige Aussagen nach bestimmten Kategorien zusammenfassen und Übereinstimmungen und Abweichungen kenntlich machen. Das Ergebnis des nachfolgenden Unterrichtsgesprächs sah so aus (Tafelbild):

<sup>7</sup> CD "Glocken in Russland", CHR 74553 (1988)

<sup>8</sup> Aus: Theodor W. Adorno, Musikalische Warenanalysen. In: Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II Frankfurt 1963, Suhrkamp Verlag, S. 59-61

Perzepte	Adorno:
traurig, düster, dunkel, bedrohlich, depressiv Regen, Begräbnis, Tod	Düsternis
dramatisch, gegensätzlich, apokalyptisch, Geschichte, Wut, Dissonanzen	Vernichtung
pompös, gewaltig, autoritär	grandioso, kolossal, Kraft
erwartete Auseinandersetzung findet nicht statt einzelne Gedanken	leicht, infantil Riesenbagatelle, Kindertriumph Warencharakter, Kurzatmigkeit, Einprägsamkeit
Wiederholungen, viele Sequenzen, einschläfernd	dauernd wiederholte Schlusskadenz ohne Inhalt, Passacaglia
chromatisch, romantisch	
Glocken, Totenglocken, Choral, Orgel, Mönche, Ehrfurcht, russisch, Ekstase	russische Mystik, slavischer Jargon
Schluss: Ruhe, Wohlgefallen, Fragezeichen, in die Länge gezogen (milder)	
	Identifikation, Nerokomplex
	Konvention, Affirmation

Eine weiterführende Aussage bei Adorno ist der Hinweis auf die Passacaglia. Hier bot sich im Rückgriff auf frühere Unterrichtsinhalte – in 11/II war Bachs Passacaglia in c für Orgel Unterrichtsgegenstand gewesen - eine ad-hoc-Demonstration an:



[Bild 03]

Das gängige Passacagliamuster mit fallendem Tetrachord – hier in Form einer Quintfallsequenz - wird am Schluss mit Blick auf Rachmaninows Stück verbunden mit der septimengeschärften Neapolitanerwendung.

Es wird deutlich, was Adorno meint und was ihn zu seiner abwertenden Charakterisierung des Stückes als „Riesenbagatelle“ veranlasst. Gleichzeitig wird aber auch klar, dass Rachmaninow gar keine Passacaglia schreiben wollte, denn dazu finden sich keine Ansätze. Ist also Adornos Begründung noch haltbar?

Adornos Haltung muss dekonstruiert werden, um sie in ihren Voraussetzungen zu verstehen. Außerdem müssen die Gedanken angebunden werden an die bisher im Unterricht aufgebaute gedankliche Struktur, damit sie an Klarheit gewinnen und eine Chance haben, zu bleibender Wirkung zu gelangen.

Im vorliegenden Fall bot sich ein weiterer Rückgriff auf einen Unterrichtsinhalt aus 11/II an, eine Rezension von Beethovens 3. Klavierkonzert, an der nach der analytischen Aufarbeitung des 1. Satzes die Normen der klassischen Ästhetik herausgearbeitet worden waren.

#### Rezension zu Beethovens 3. Klavierkonzert (1805):

"Gegenwärtiges grosse Konzert gehört zu den bedeutendsten Werken, die seit einigen Jahren von diesem genialen Meister erschienen sind, und dürfte sich von mancher Seite sogar vor ihnen allen, und zu seinem Vortheile, auszeichnen. Wenigstens findet Rec. in keinem seiner neusten originellen Werke, neben einer solchen Summe schöner und edler Ideen, eine so gründliche und doch nicht ins Schwülstige oder Allzugesuchte übergehende Ausführung, einen so festgehaltenen Charakter ohne Ausschweifung, und, in Absicht auf Arbeit, eine solche Einheit. Überall, wo es gut ausgeführt werden kann, wird und muss es von der größten und schönsten Wirkung seyn ... Ich wiederhole also nur nochmals mit zwey Zeilen: dies Konzert ist in Absicht auf Geist und Effekt eins der vorzüglichsten unter allen, die nur jemals geschrieben worden sind, und versuche nun aus dem Werk zu erklären, woher dieser Effekt komme, in wiefern derselbe durch die Materie und deren Konstruktion erreicht wird...

Ein Hauptmittel, die beabsichtigte Wirkung in solch einem Werke zu erreichen, ist ferner die zweckmässige Vorbereitung und allmähliche Hinüberleitung des Zuhörers zu dem Höchsten und Entscheidendsten...

Ein anderes, besonders bey einem so langen und weitausgeführten Musikstück nothwendiges Hilfsmittel, die Aufmerksamkeit der Zuhörer immer von neuem anzuregen und zu spannen, sind Ausweichungen in entfernt liegende Tonarten. Sie sind Würze - aber eben deswegen nur selten und für das Vorzüglichste anzuwenden; weil sonst, wie in

den meisten der neusten Kompositionen geschieht, die zu starken Portionen der Würze einen U e b e r r e i z hervorbringen, der, statt seinen Zweck zu erreichen, Ermattung hervorbringt.“<sup>9</sup>

Einer direkten vergleichenden Gegenüberstellung (Adorno – Beethovenrezension) kann man einen Zwischenschritt vorschalten, in dem zu den negativen Äußerungen Adornos positive Gegenbegriffe gebildet werden, die seinen Wertungsmaßstab charakterisieren. Auf diese Weise wird die Beziehung zur klassischen Ästhetik noch klarer:

<b>Adorno</b>	<b>Gegenbegriffe</b>	<b>Beethovenrezension</b>
bloßer Effekt (nichts dahinter), Schein („mehr scheinen als sein“, Vortäuschung von Virtuosität)	Tiefgang, Gehalt, Inhalt, Sein (Übereinstimmung von Gehalt und Gestalt)	„schöne und edle Ideen“ („Materie“), „größte und schönste Wirkung“, „Geist und Effekt“
Riesenbagatelle - kurzatmig  - einfache Kadenz - billige Akkordumspielungen - endlose Wiederholungen - leichte Spielbarkeit	Komplexität - größere Bögen  - interessante Harmonik  - anspruchsvolle thematisch-motivische Arbeit - Entwicklungsprozesse, immer verändert - technisch anspruchsvoll	„bedeutendes Werk“ „zweckmäßige Vorbereitung und allmähliche Hinüberleitung des Zuhörers zu dem Höchsten und Entscheidendsten“ Ausweichungen in entfernt liegende Tonarten „gründliche ... Ausführung“, „Konstruktion“ (motivisch-thematische Arbeit)
Konvention	Originalität	„originell“, aber „nicht ins Schwülstige oder Allzugesuchte übergehend“
Bestätigung der Erwartung	Neuheitswert, Innovation, Überraschung	„die Aufmerksamkeit der Zuhörer immer von neuem an(zu)regen und (zu) spannen“
Dilettantismus	Professionalität	„gründliche Ausführung“
Ware	einmaliges Ereignis, autonomes Werk, integrales Werk	„bedeutendes“, „originelles“ Werk eines „genialen Meisters“
Identifikation mit „Star“, Selbstspiegelung („bestaunen sich selber“)	Hingabe an das Werk, Hörer vollzieht den komplexen Ablauf im Detail verständnisvoll nach	
Tagträume, mystische Schicksalsverfallenheit, Irrationalität	Rationalität	„ein so festgehaltener Charakter ohne Ausschweifung, und, in Absicht auf Arbeit, eine solche Einheit“  d.h.: motivisch-thematische Arbeit Organismus Entwicklungsprinzip klassisches Maß („Würze“, nicht „Überreiz“)

Adornos negative Wertungen beruhen auf Normen, die nahezu identisch sind mit denen der klassischen Ästhetik. Dementsprechend folgen seine negativen Wertungen genau den Kategorien, die üblicherweise zur Beschreibung des Kitsches herangezogen werden.

Die begriffliche Klärung darf allerdings nicht Selbstzweck bleiben, sondern muss mit musikalischer Erfahrung aufgeladen werden. Dazu eignet sich ein Rekurs auf Schönberg. In seinem Rundfunkvortrag vom 22. 3. 1931 über seine Orchestervariationen op. 31 demonstriert er an Beispielen (u. a. von Johann Strauß und Johannes Brahms) die Entwicklung der thematischen Arbeit bis hin zu seinem eigenen Verfahren der „entwickelnden Variation“, bei dem es keine

<sup>9</sup> Allgemeine Musikalische Zeitung VII, 10 April 1805, Spalte 445-457

wörtlichen Wiederholungen mehr gibt. Zur Verdeutlichung seiner Aussagen wird eine Darstellung der motivischen Struktur der Beispiele von Strauß und Schönberg in Form einer Motivtabelle benutzt, die die Schüler aus 11/I kennen. Der Straußwalzer ist gekennzeichnet durch hohe Redundanz und gleichmäßige Periodik. Schönbergs Thema ist zwar auch von einer Motivkonstellation bestimmt, doch folgt diese nicht dem Vers-, sondern dem (freien) Prosaprinzip und unterliegt überdies dauernden Metamorphosen. Es erfordert Konzentration und Erfahrung, um diese Zusammenhänge beim Hören nachvollziehen zu können.

Schönberg	Strauß
	

[Bild 04]

**Arnold Schönberg (1931):**

"Es ist nicht meine Absicht, die Rechte der Mehrheit zu bestreiten.

Aber eines ist sicher:

Die Macht der Mehrheit hat irgendwo eine Grenze.

Überall dort nämlich, wo nicht alle in der Lage sind, das, worauf es ankommt, selbst zu tun. . . .

Hier im Rundfunk wird der Mehrheit ihr Recht. Zu jeder Tages- und Nachtzeit serviert man ihr jenen Ohrenschaus, ohne welchen sie scheinbar heute nicht leben kann. Und so ist sie immer wild entsetzt, wenn sie einmal für kurze Zeit auf diesen Ohrenschaus verzichten soll. Ich mache diesem Unterhaltungsdelirium gegenüber das Recht einer Minderheit geltend: man muss auch die notwendigen Dinge verbreiten können, nicht bloß die überflüssigen. - Und die Tätigkeit der Höhlenforscher, Nordpolfahrer, Ozeanflieger gehört zu diesen Notwendigkeiten. Und in aller Bescheidenheit sei es gesagt: auch die Tätigkeit jener, die auf geistigem und künstlerischem Gebiet Ähnliches wagen. Auch diese haben Rechte, auch diese haben einen Anspruch auf den Rundfunk.

Neue Musik ist niemals von Anfang an schön. Sie wissen, dass nicht nur Mozart, Beethoven und Wagner mit ihren Werken anfangs auf Widerstand stießen, sondern auch Verdis Rigoletto, Puccinis Butterfly und sogar Rossinis Barbier von Sevilla ausgepfiffen wurden, und dass Carmen durchgefallen ist.

Das liegt nur daran: gefallen kann nur, was man sich merkt, und das ist ja bei der neuen Musik sehr schwierig. Meister eines gefälligen Stils tragen dem durch den Aufbau ihrer Melodien Rechnung, indem sie jede kleinste Phrase so oft wiederholen, bis sie sich einprägt.

Ein strenger Kompositionsstil aber muss es sich versagen, sich dieses bequemen Hilfsmittels zu bedienen. Er verlangt, dass nichts wiederholt werde, ohne die Entwicklung zu fördern, und das kann nur durch weitgehende Variationen geschehen...

In meinem Kompositionsstil ist häufig dieser Umstand eine der Hauptursachen, warum ich schwer zu verstehen bin: ich variere ununterbrochen, wiederhole fast niemals unverändert, springe rasch auf ziemlich entlegene Entwicklungserscheinungen und setze voraus, dass ein gebildeter Hörer die dazwischenliegenden Übergänge selbst zu finden imstande ist. Ich weiß, dass ich mir damit nur selbst Enttäuschungen bereite, aber es scheint, dass die Aufgabe, die mir gestellt ist, keine andere Darstellungsweise zulässt.

Warum eine solche Darstellungsweise mir berechtigt erscheint, kann vielleicht ein Beispiel erläutern.

Wenn ich jemandem einen komplizierten Mechanismus, z. B. ein Auto, erklären will, so würde das eine unabsehbare Zeit erfordern, wenn ich ihm zuerst die Anfangsbegriffe der Physik, der Mechanik, der Chemie erklären müsste. Je vertrauter er aber mit dem betreffenden Wissen ist, desto rascher gelange ich dazu, ihm die feineren Unterschiede zu erklären, und am raschesten verständigt sich der Fachmann mit dem Fachmann. Ähnlich ist es in der Musik: kann

man voraussetzen, dass ein Zuhörer einen musikalischen Komplex sofort erfasst, so kann (man) diesem einen anderen rasch folgen lassen, auch wenn der Übergang von einem zum anderen ohne ausführliche Vorbereitung geschah.<sup>10</sup>

Schönberg vertritt einen elitären Standpunkt, der vom Glauben an den stetigen „Fortschritt“ geprägt ist. Alles, was dem „Stand des Materials“, wie er ihn versteht, nicht entspricht, ist minderwertig und dient der bloßen (negativ gesehenen) Unterhaltung. Von hier aus werden viele Züge der Adornoschen Kritik an Rachmaninow besser verständlich – bis hin zu dem „slavischen Jargon“: Die abendländische Kultur der Moderne wird absolut gesetzt, andere Kulturen werden an diesem Maßstab gemessen.

### Vergleichende Analyse (Rachmaninow – Brahms)

Ganz wichtig ist, dass diese verbalen Aussagen zu einer intensiven erneuten Zuwendung zu den Musikstücken führen. Es gilt, (hörend und lesend) eine genaue motivisch-thematische Analyse vorzunehmen, um wirklich zu verstehen, was Schönberg und Adorno meinen. Am besten geschieht das in einem Kontrastvergleich. Im Falle des Rachmaninow-Préludes bietet sich die Rhapsodie in g-Moll von Johannes Brahms als Vergleichsfolie an. Beim vergleichenden Hören der Anfänge (T. 1-3) werden die tendenziellen Unterschiede überdeutlich:



[Bild 05]

Das Brahmsstück „stürmt gleich los“, drängt nach oben, sequenziert das Motiv und kehrt es um.



[Bild 06]

Rachmaninows Anfangsgeste ist abwärts gerichtet, verharrt gleich zu Beginn, das Motiv wird „statisch“ wiederholt, vor allem durch das ppp wirkt es eher als „Nachklang“ der Anfangsgeste denn als „Weiterentwicklung“. Verlängert man die gehörten Ausschnitte auf 8 Takte, entsteht ein differenzierteres Bild, z. B. gibt es auch bei Brahms Augenblicke des Verharrens, bei Rachmaninow Ansätze von Entwicklung (Sequenzierung). Dennoch werden dadurch die skizzierten grundsätzlichen Unterschiede nicht völlig verwischt. Beide Komponisten bewegen sich auf der bipolaren Achse „Statik – Dynamik“ bzw. „Reihung – Entwicklung“, aber das Mischungsverhältnis ist jeweils anders.

Als Methode zur genaueren Erarbeitung und Veranschaulichung der Strukturunterschiede bietet sich (z. B. als Hausaufgabe) in Korrespondenz zu dem obigen Strauß-Schönberg-Beispiel eine Motivtabelle in Zeilenform an:

<sup>10</sup> Vortrag über op. 31 - 22. 3. 1931. In: Stil und Gedanke, Frankfurt 1976, Fischer Verlag, S. 255ff.

Brahms	Rachmaninow
	
	
	
	
	
	
	
	

[Bild 07]

Brahms, den Schönberg in dem erwähnten Vortrag als Zwischenstufe zwischen Beethoven und sich selbst sieht, zeigt am Anfang eine dauernde Verwandlung des Motivs, eine pausenlose Sequenzierung und – ineins damit – einen stetig sich ausweitenden harmonischen Radius (Es, F, C, G, A, H). Während Rachmaninows Stück fast monomanisch um eine motivische Konstellation kreist, ‚passiert‘ bei Brahms viel mehr. (Selbst die Basstimme ist mit ihren ausgreifenden Sprüngen von selbständiger großer Ausdrucksgestik geprägt.)



[Bild 08]

Beiden gemeinsam ist die konsequente Ableitung aller Figuren aus der Intervallkonstellation „(kleine) Sekund / Terz (Quinte)“. Bei Rachmaninow ist das offensichtlicher als bei Brahms. Der kontrastierende Mittelteil besteht bei ihm fast ausschließlich aus Sequenzierungen der Terz-Sekundformel bzw. der daraus abgespaltenen Sekundfloskel („Seufzer“).

[Bild 09]

Beim vergleichenden Hören der beiden Stücke entsteht der Eindruck, dass Brahms ‚mehr‘ Material verwendet. Auf engem Raum treten schon in der ‚Exposition‘ vier strukturell und ausdrucks-gestisch klar unterschiedene Teile auf. Erst bei einer genaueren Analyse mit Hilfe der Noten zeigt sich, dass sie alle aus dem Grundmaterial abgeleitet sind. Brahms geht also hinsichtlich der Verwandlung des Grundmaterials wesentlich weiter als Rachmaninow:

[Bild 10]

Rachmaninows Stück hat nur e i n e n Kontrastteil und seine Neubildungen beruhen auf einfachen Sequenzierungen und bloß satztechnischen Variantenbildungen (vgl. T. 23-24 und T. 36-38). Adorno hat also in der Tatsachenfeststellung (geringere Komplexität) nicht Unrecht, die Frage bleibt aber, ob seine negative Wertung („Riesenbagatelle“) zwangsläufig daraus folgt. Nur wenn man die Adornos Wertung zugrunde liegende Norm als absolut gegeben ansieht, ist seine Schlussfolgerung zwingend.

Rachmaninow bemüht sich zwar – ähnlich wie Tschaikowsky und anders als Mussorgsky – um die Übernahme westlicher Standards, dennoch folgt er gleichzeitig Vorbildern alter russischer Musik, und zwar nicht nur hinsichtlich der Glockenmusik. Die Vorliebe für Bordunwirkungen und die das ganze Stück durchziehende Parallelführung der Stimmen verraten eine enge Beziehung zu alter russischer Kirchen- oder Volksmusik (vgl. etwa die beiden Gesänge (1598-1601) aus dem Kloster Suprasl in Weißrussland auf der CD „Onblocked I“, ELLI 5051-2 (1997), Track 1)

Speziell handelt es sich um die alte Fauxbourdontechnik, wie sie etwa auch bei Dufay auftritt:

Rachmaninow (T. 6)



Guillaume Dufay (In Adventu Domini)

Fr. Léhar: Wolgalied

[Bild 11]

Sein Stück verbindet also zwei ästhetische ‚Welten‘. Schon in der Anfangskonstellation – der Verbindung des statisch-ostinaten Glockenklangs mit der gefühlsbeladenen chromatisierten Seufzerfigur – wird diese Verschränkung exponiert. Natürlich geht das nicht ohne Brüche ab, wenn man den Vorgang von der Norm des ‚integralen Kunstwerks‘ aus betrachtet. Andererseits ist auch Brahms Stück nicht ‚bruchlos-harmonisch‘: der dynamischen Grundgeste opponiert z. B. der 4. Teilgedanke (T. 21f), der von statischer Wiederholung, archaischen Quintklängen und balladesken Arpeggien geprägt ist.

[Bild 12]

### Vergleich verschiedener Einspielungen

Vor diesem Problemhorizont ist ein Interpretationsvergleich sehr interessant. Wie wird das Problem des Gegensatzes zwischen meditativ-kreisender Glocken- und emotional-schwärmerischer Gefühlsmusik bewältigt? Schon Adornos Verriss wendet sich ja eigentlich weniger gegen das Werk selbst als gegen die Interpretation des Pianisten bzw. des Hörers. (In England kündigten clevere Konzertagenturen das Prélude als »Brand von Moskau«,

»Jüngstes Gericht« oder gar als »Moskauer Walzer« an.<sup>11</sup> Auch Lehárs Fast-Zitat im Wolgalied seiner Operette „Der Zarewitsch“ bestätigt die semantische Festlegung des Stückes aufs Lokalkolorit.)

Eine Interpretation ‚gegen den Strich‘ ist die von Vladimir Ashkenazy aus dem Jahre 1976 (CD „Sergei Rachmaninow 1873-1943“, Decca 443 841-2, 1995). Ashkenazys Interpretationsstil charakterisiert **Joachim Kaiser**<sup>12</sup>

so:

Ashkenazy spielt Rachmaninow, als ob er nicht wüsste, dass es Rachmaninow sei. Er versucht also nicht, wie es selbst Svatoslav Richter und die Horowitz-Epigonen tun, Rachmaninow unbedingt als nostalgischen, schwärmerischen, hysterisch-eleganten, »noblen« Salon-Dekadenten darzustellen. Bei Ashkenazy erscheint Rachmaninow nicht im Schatten der Titanen Chopin und Tschaiakowsky. Ashkenazy benutzt Rachmaninows Kompositionen nicht als Vorwand für die Produktion eines spezifischen »Tones«, der teils aus Parfüm, teils aus Virtuosität und wattierter Wehleidigkeit besteht. Sondern er bezieht sich ganz konkret auf den komponierten Gehalt dieser Musik. Der aber ist größer, ist solider und ergiebiger, als die Rachmaninow-Verächter glauben. Und für Rachmaninows Schwäche, für diesen durch Russland-Ferne und Emigration womöglich noch verstärkten, sentimental Überschwang findet Ashkenazy ein Äquivalent, das weder denunziert noch verspottet oder abtötet, sondern vielmehr rettet; es ist dies eine verhaltene, rhythmisch straffe, vibrierende Unruhe. Aufgehobener Schmerz.

Dabei geht es nie um virtuose Meisterschaft, die einem Ashkenazy fast zu selbstverständlich zur Verfügung steht, sondern stets um eine Haltung. Rachmaninows Musik, harmonisch so ernst genommen, als ob sie von Schubert wäre. In ihrer Finsternis so zurückhaltend dargestellt, als ob es sich um Brahms handelte. Salontränen erstarren auf diese Weise zu bedeutender Musik, von der ergriffen zu werden kein Mensch sich schämen muss. Die letzten Préludes aus Opus 32 waren, so, wie Ashkenazy sie darstellte, Funde, Erlebnisse. Eine neue Welt irgendwo zwischen Schuberts »Moments musicaux« und Rimsky-Korsakows »Hindu-Lied«. Danach enthusiastischer Beifall. Und keine Zugaben. 16. V. 1977“

Ein Gegenbeispiel wäre die Einspielung von Idil Biret aus dem Jahr 1989.<sup>13</sup> Hier werden durch extravagante dynamische und agogische Effekte die Aspekte der „Gefühlsmusik“ hervorgekehrt.

Interessant sind vor allem aber die Einspielungen von Rachmaninow selbst (1919, 1921, 1928). Besonders die Einspielung von 1919 ist zu empfehlen, und zwar in der nach einer neuen Methode hervorragend rekonstruierten Fassung der alten Musikrolleneinspielung.<sup>14</sup> Sie sind alle drei wenig exzentrisch, eher kühl-kalkuliert als sich-gefühlsmäßig-austobend. Das entspricht Rachmaninows eigener Ansicht über das Stück:

„Rachmaninoff selbst ist relativ unschuldig an der allgemeinen Aufregung, die sein Prélude entfacht. Er lässt nicht einmal die für ihn sonst so typische Bildhaftigkeit der Musik gelten, sondern beharrt auf einer Konzeption ohne programmatische Vorlage. 1910 gibt er im amerikanischen *Delineator* folgende Erklärung:

»Absolute Musik (zu welcher dieses Prélude gehört), kann dem Hörer eine Stimmung einflößen oder in ihm herbeiführen; ihre erste Funktion ist jedoch, intellektuelles Vergnügen an der Schönheit und Abwechslung ihrer Form zu vermitteln. Das war das Ziel, das Bach in seinen wundervollen Reihen von Préludes suchte, welche eine Quelle unendlichen Vergnügens für den gebildeten Musikhörer sind. Ihre hervorragende Schönheit geht verloren, wenn wir in ihnen die Stimmung des Komponisten zu entdecken versuchen. Wenn wir die Psychologie des Préludes erkennen sollen, lassen Sie es so verstehen, dass es seine Funktion nicht ist, eine Stimmung auszudrücken, sondern sie herbeizuführen.

Das Prélude, wie ich es verstehe, ist eine Form absoluter Musik, mit der Zielrichtung, wie sein Name ausdrückt, vor einem wichtigeren Musikstück gespielt zu werden, oder als Einführung zu irgendeiner Veranstaltung. Die Form wurde allmählich für Musik von unabhängigem Wert verwendet. Aber solange der Name einem Musikstück gegeben wird, sollte das Werk in einem gewissen Maß die Bedeutung des Titels hervortreten lassen. Zum Beispiel im Werk unserer Erörterung bemühe ich mich, die Aufmerksamkeit auf das Eingangsthema zu fesseln. Diese drei Noten, im Unisono im Diskant und Bass verkündet, sollten feierlich und gewaltig dröhnen. Nach dieser Einführung verläuft diese Melodie mit drei Noten durch den ersten Abschnitt von 12 Takten, und als Gegenpart dazu, in beiden Notenschlüsseln verläuft eine Kontrastmelodie in Akkorden. Hier haben wir zwei deutlich unterschiedene melodische Bewegungen, die gegeneinander arbeiten, und die Wirkung ist, die Aufmerksamkeit der Hörer zu fesseln.

Die Natur des Hauptthemas ist die eines massiven Fundaments, gegenüber welchem die Melodie in den Akkorden einen Kontrast liefert, um die Düsterei aufzuhellen. Wenn es zu lange ausgearbeitet würde, würde der Effekt Monotonie sein, so tritt ein Mittelsatz schnell dazwischen. Der Stimmungswechsel ist abrupt, und für 29 Takte rauscht die Musik vorbei wie ein aufsteigender Sturm, und gewinnt an Intensität, wie die Melodie nach oben steigt. Der Satz ist in Einzelnoten statt Akkorden ausgeführt, und am Höhepunkt kehrt der ursprüngliche Satz wieder, mit allem verdoppelt, in der rechten und linken Hand. Nachdem sich dieser Ausbruch selbst erschöpft hat, wird die Musik allmählich ruhiger und eine Coda von 7 Takten bringt das Werk zu einem Abschluss. Der Hörer ist geweckt worden, angeregt

<sup>11</sup> Vgl.: Maria Biesold: *Sergej Rachmaninoff : 1873 - 1943 ; zwischen Moskau und New York ; eine Künstlerbiographie*, 2., korr. Aufl. - Weinheim ; Berlin 1993, S. 68f.

<sup>12</sup> *Erlebte Musik*, Teil 2, Kassel 1982, S. 196f)

<sup>13</sup> Naxos 8.550348

<sup>14</sup> CD „A Window in Time. Rachmaninoff“, Telarc 80489 (1998)

worden, und dann beruhigt worden. Sein Geisteszustand ist aufgeschlossen und offen für das, was folgt. Das Prélude hat seinen Zweck erfüllt.“<sup>15</sup>

Die Diskussion über die verschiedenen Interpretationen führt also wieder zurück zur Frage nach dem Wesen des Stückes. Seine Ambivalenz wird nun noch deutlicher. Wenn die Wahrnehmung des Stückes so weit fortgeschritten ist, werden auch klassifizierende Zusammenfassungen wie etwa die folgenden sinnvoll:

#### **Lew Masel**

„In Rachmaninows Lyrismus verbindet sich oft die unmittelbar-offene Emotionalität Tschaikowskys [...] mit einem Moment eigentümlicher *Statik*. Gemeint ist damit die Fähigkeit, sich dauerhaft in einzelne emotional-psychische Befindlichkeiten zu versetzen, sie auf einem konstant bleibenden Spannungsniveau wahrzunehmen. Rachmaninow entwickelte hochdifferenzierte Verfahren, um Gefühle des Strebens, des «Sich-Entäußerns» und des Jubels in eine eigentümlich belebte *Ruhe* einzuschmelzen. So können bestimmte Natur-Empfindungen, wie z. B. die Wahrnehmung einer intensiven, innerlich bewegten Ruhe oder Stille, meisterhaft eingefangen werden. In dieser Verquickung von Dynamischem und Statischem ist ein wesentlicher Charakterzug der spezifisch Rachmaninowschen Emotionalität beschlossen - einer Emotionalität, die sich rückhaltlos auf die wiederzugebenden Stimmungen konzentriert und dadurch die Intensität des Erlebten steigert. Wo immer Rachmaninows Lyrismus auf die Kraft und Reinheit der Empfindungen pocht [...], unterstreicht er deren Existenz als solche.“<sup>16</sup>

#### **Viktor Beljajew**

„Es war Rachmaninows Schicksal, inmitten einer Vielzahl aufeinander prallender und divergierender Strömungen der zeitgenössischen russischen Musik zu leben, in Strömungen, die sich entweder verpflichtet fühlten, vorwärts zu streben, oder das Alte zu bewahren. Er musste in der Zeit eines großen Umbruchs der russischen Musik leben, eines Umbruchs, vollzogen durch Skrjabin, der gewissermaßen der Epoche seiner Zeitgenossen ablehnend gegenüberstand. Rachmaninow lebte nicht nur unter diesen Bedingungen, sondern er musste auch seine künstlerische Persönlichkeit entfalten und mit seinem schöpferischen Einfluss das ihn umgebende Leben formen. In diesem Zusammentreffen von Umständen liegt die Ursache für die schwere Tragödie seines Werks - die Tragödie eines großen Geistes, der, um sich auszudrücken, Sprache und Kunstmittel benutzt, die zu seiner Zeit bereits veraltet waren, unter anderen Bedingungen jedoch mit den Zeiten im Einklang gestanden hätten.“<sup>17</sup>

Sie haben vor allem eine Ankerfunktion. Sie bilden sozusagen den ‚Ordner‘, in dem das weit komplexere Erfahrungsfeld in der gedanklichen Struktur ‚abgespeichert‘ wird.

Auch hinsichtlich der Interpretation gibt es also die ‚richtige‘ Lösung nicht. Es erscheint unmöglich, alle Aspekte des Stückes gleichzeitig optimal zur Darstellung zu bringen. (Die viel beschworene ‚goldene Mitte‘ erweist sich wieder einmal als ein rein theoretischer Wert.) Auch Rachmaninows eigene Einspielungen sind nicht ‚unproblematisch‘ oder ‚authentisch‘, denn er spielt nicht immer genau gleich, und in keiner der 3 Einspielungen setzt er alle im Notentext enthaltenen Informationen genau um. Dennoch ist eine Interpretation nicht beliebig. Es lohnt sich, um ihre Angemessenheit zu streiten, die Stimmigkeit ihres Konzepts mit Blick auf das kompositorische Konzept zu prüfen. Es geht allerdings nicht darum, recht zu behalten oder seinen eigenen Geschmack ‚durchzudrücken‘, sondern sich in andere Konzepte einzudenken / einzufühlen, Vorzüge und Nachteile abzuwägen u. Ä.. Dabei werden die ästhetisch-musikalische ‚Erfahrung‘ des Werkes vertieft, die Wahrnehmungs- und Urteilsfähigkeit geschärft und eine offene Haltung befördert – und das sind ja die eigentlichen Ziele des Unterrichts.

Es gäbe noch manche ‚Links‘ zum Thema, und auch die behandelten ließen sich problemlos erweitern – Rachmaninows Prélude in cis-Moll muss also weiterhin mit dem Vermerk „unerledigt“ abgelegt werden.

Veröffentlicht:

Wißkirchen, Hubert: Annäherungen. Rachmaninows Prélude op. 3 Nr. 2. In: Ortwin Nimczik (Hrsg.): Musik – Vermittlung – Leben. Festschrift Ernst Klaus Schneider. Detmolder Hochschulschriften Band 3, S. 224-240, Essen 2001

<sup>15</sup> Zit. nach: Biesold, a.a.O. S. 69f

<sup>16</sup> In: *O melodii [Über die Melodie]*. Moskau 1952, S. 269f. Zit. nach: Andreas Wehmeyer: Sergej Rachmaninow, Reinbek 2000, S. 142

<sup>17</sup> In: S. V. Rachmaninow. Charakteristika ego tvorčeskoj dejatel'nosti i očerk žizni [Sergej Rachmaninow. Beschreibung seines Schaffens und Lebensskizze]. Moskau 1924, S. 4. Zitiert nach: Andreas Wehmeyer: Sergej Rachmaninow, Reinbek 2000, S. 143