

# Werke für und mit Saxofon

## – Komponisten und Geschichten

Von jenen, die auszogen, die Herrschaft der Tonalität zu beenden: Das Saxofon als Zeuge einer musikalischen Revolution.

Teil 5

Wohl kaum eine Gruppe von Komponisten steht in einem solchen Maße für einen theoretischen, ja sogar „verkopften“ Ansatz wie Arnold Schönberg und seine Schüler. Bei allen Vorurteilen, die gerade in manchen Musikkreisen gelegentlich gegen sie gepflegt werden, ist es umso erstaunlicher, dass keiner der drei Hauptvertreter – weder der Mentor Schönberg noch seine Eleven Anton Webern und Alban Berg – Berührungspunkte hinsichtlich des Saxofons hegten.

Von Niels-Constantin Dallmann

Man kann sich des Eindrucks kaum verwehren, dass es sich bei den „Zwölftönern“ um ein schon sehr vergeistigtes Völkchen gehandelt haben muss. Die schriftlichen Äußerungen, die theoretische Untermauerung der Komponierverfahren, überhaupt der gesamte Habitus sprechen dafür. Etwas einseitig wäre es aber schon, Schönberg, Webern und Berg einzig und allein unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten; denn einige der gängigen Vorurteile über sie sind auch der theorieverhafteten Musikwissenschaft verschuldet: „Atonale“ Musik ist heute ein klassisches Thema in Musikunterricht und universitären Seminaren, eine Spielwiese akademischer Übungen. Als „geistige Gymnastik“ hätte Schönberg dies vermutlich gewertet. Er schrieb in den einleitenden Seiten seiner Harmonielehre vehement dagegen an, ihn oder seine Schüler als komponierende Theoretiker zu bezeichnen und polemisierte – in selten so gelungener Weise – gegen die oft zweifelhafte Verbindung von Musiktheorie und kompositorischer Ausbildung. Am besten lässt man den wütenden Schönberg selbst zu Wort kommen und führt sich den Originallaut zu Gemüte. Er beginnt harmlos: „Wenn einer musikalische Komposition unterrichtet, wird er Theorielehrer genannt; wenn er aber ein Buch über Harmonielehre geschrieben hat, heißt er gar Theoretiker. Aber einem Tischler, der ja auch seinem Lehrbuben das Handwerk beizubringen hat, wird es nicht einfallen, sich für einen Theorielehrer auszugeben.“ Schönberg liefert hierfür eine Erklärung, denn „der Tischler dürfte nie sein Handwerk bloß theoretisch verstehen, während der Musiktheoretiker vor allem gewöhnlich

praktisch nichts kann; kein Meister ist.“ Und er schiebt nach, „der wahre Musiktheoretiker schämt sich des Handwerks, weil es nicht das seine, sondern das anderer ist.“ Er schließt daraus: „Keine Kunst ist in ihrer Entwicklung so sehr gehemmt durch ihre Lehrer wie die Musik.“ Für Schönberg gibt es nur eine Konsequenz: „Zum Teufel mit allen diesen Theorien, wenn sie immer nur dazu dienen, der Entwicklung der Kunst einen Riegel vorzuschieben. Und wenn, was sie Positives leisten, höchstens darin besteht, dass sie denjenigen, die ohnedies schlecht komponieren werden, helfen, das rasch zu erlernen.“ Hand aufs Herz: Wer hätte solche Worte einem Komponisten, der heute wie kein anderer für einen theoretischen Zugang zur Musik steht, zugetraut?

Wie kam es zu jener Musikform, die als Zwölftonmusik bezeichnet wird? Vorweg: Atonalität – also Auflösung bzw. Lösung von der Tonalität – ist für Webern, wie für die anderen Vertreter der sogenannten Zweiten Wiener Schule, keineswegs gleichbedeutend mit Zwölftonmusik. Zunächst vollzog sich in der Musikgeschichte Zug um Zug die Lösung von der Dur-Moll-Tonalität, erst dann komponierte Schönberg nach den Regeln der Zwölftonmusik. Darum: Zwölftonmusik ist eigentlich ein Spezialfall der atonalen Musik; sie verhält sich zur Atonalität gewissermaßen wie ein Quadrat zum Rechteck. Anton Webern, von 1904 bis 1908 Schüler bei Schönberg und ihm danach stets verbunden, spricht von einer schicksalhaften Entwicklung und erklärt, sie – Schönberg, Berg und er selbst – hätten nichts für die Auflösung der Tonalität gekonnt.

Alt-Sax.  
in Es

*mf*  
*espr.*

*etc. ...*

Notenbeispiel 1

Die Gesetzmäßigkeiten der Zwölftonmusik – „Bevor nicht alle zwölf Töne drangekommen sind, darf keiner von ihnen wiederkommen“ – hätten sich ihnen übermächtig aufgedrängt.

Für Webern war diese musikalische Revolution also einfach so geschehen. Musik sollte anderen Regeln folgen. Alle Töne waren von nun an gleichberechtigt in einer Reihe unterzubringen, mit der nach althergebrachten Regeln – Krebs, Umkehrung, Krebsumkehrung – eine schier riesige Vielfalt von Musik hervorgebracht werden sollte. So die Theorie. Es unterlagen aber nicht nur die zwölf Töne der chromatischen Skala der im Idealfall völligen Gleichberechtigung, sondern auch das Saxofon profitierte davon, dass es gleichberechtigt neben die anderen Instrumente des Orchesters treten konnte. Denn: Wenn allen Tönen das gleiche Recht zukommen sollte, dann muss das auch für die Instrumente, die ja jene Töne erst zum Erklingen bringen, gelten. Das Saxofon war damit keineswegs mehr bloß ein exotisches Instrument, das man irgendwie in das Orchester integrieren musste, sondern es konnte einfach als eine musikalische Stimme neben den anderen behandelt werden.

In besonderem Maße trifft dies auf das Quartett für Geige, Klarinette, Tenorsaxofon und Klavier (op. 22) von Anton Webern aus dem Jahr 1930 zu. Es ist in jeglicher Hinsicht ein minimalistisches Werk, bei dem alle Stimmen im Kontext der Zwölftonmusik gleichberechtigt behandelt werden und es keine Trennung in Melodie und Begleitstimmen gibt. Die Musik ist in kurzen Fetzen auf die verschiedenen Stimmen verteilt; am ehesten könnte man hier von einer höchst fragmentierten Polyphonie sprechen. Für Weberns

Kompositionsstil, nämlich hinsichtlich der Reduktion auf die allernötigste Kürze, ist es ein typisches Stück – für das Saxofon, dem darin sogar die ersten Töne vorbehalten sind, ist es jedoch ein ungewöhnliches Einsatzgebiet, sozusagen Neuland.

Etwas anders ist die Rolle des Saxofons in musikdramatischen Werken, den Opern, zu bewerten, zum Beispiel bei Alban Berg, der – legt man strenge Kriterien an – ohnehin sich von Webern und Schönberg dadurch absetzte, dass Dur-Moll-Tonalität bei ihm immer wieder durchblitzt. Ein Altsaxofon wird sowohl im Orchestergraben als auch als szenische Bühnenmusik in dessen Oper Lulu eingesetzt. Selbst wenn das Saxofon sich in das Komponierverfahren einfügt, so wird es wohl so sein, dass Berg mit der Wahl dieses Instruments den unsteten, verruchten, letztendlich mörderischen Lebenswandel der Protagonistin Lulu zu unterstreichen versucht. So bekommt es im Lied der Lulu sogar eine Hauptstimme (Notenbeispiel 1), was man im weitesten Sinne eine Solostimme in der Zwölftonmusik nennen könnte. Zur Frage der Instrumentation: In den für eine orchestrale Aufführung gedachten Symphonischen Stücken aus der Oper Lulu lässt Berg es an einer Stelle aber offen, das Altsaxofon durch ein Sopransaxofon zu ersetzen (Notenbeispiel 2). Möglicherweise erwog er, an dieser Stelle im Piano *dolcissimo* die hohen Töne des Saxofons zu vermeiden. Die im Notenbeispiel 2 letzte Note (c') wäre für das Sopransaxofon jedoch nicht zu erreichen und steht deshalb in der Originalpartitur in Klammern. Anderswo gesteht Berg in jenen Symphonischen Stücken dem Saxofonisten die Möglichkeit, die Instrumente zu wechseln, allerdings nicht zu. Den dritten Akt dieser Oper

Alt-Sax.  
in Es

*ev. Sopr.*  
*Sax.*

*p dolciss.*

*(senza cresc.)* *p*

*etc. ...*

Notenbeispiel 2

Basssaxofon  
(klingend)

♩. = 50

Basssaxofon in Bb  
(gegriffene Töne)

Notenbeispiel 3

konnte Berg nicht mehr vollenden. Er starb bereits im Jahr 1935. Sein Violinkonzert, das noch nach den ersten beiden Akten von Lulu entstand, enthält aber ebenfalls ein Altsaxofon. Daher kann das Saxofon für Berg keineswegs nur ein Instrument für musikedramatische Mittel gewesen sein.

Arnold Schönberg selbst setzt sich in seiner heiteren (!) Oper von heute auf morgen damit auseinander, dass – wie er es in der Einführung beschreibt – „auch die Frage, was verblasst ist und was als glänzend, was als heute noch strahlend und farbig empfunden wird, im Leben wie in der Kunst und in den Anschauungen doch nur Modesache ist.“ Bei einem solchen Motto, ist es natürlich selbstverständlich, dass Schönberg um 1930 – einer Zeit der Blüte des Jazz in Deutschland – das zu jener Zeit in der Unterhaltungsmusik beinahe allgegenwärtige Saxofon eingesetzt hat. Und zwar fordert er zwei Saxofonisten: Einen für die hohen Saxofone (Sopran und Alt), und einen für die tiefen (Bass und Tenor). Allerdings werden alle Instrumente klingend – und eben nicht gegriffen! – notiert. Schönberg hätte aber nichts dagegen einzuwenden gehabt, dass „der Bläser diejenige Stimmung wählt, die die

Ausführung jeweils am meisten begünstigt“ und er erläutert am Beispiel der Klarinetten „die Partie der kleinen Klarinette kann somit auf Es oder D, die der mittleren auf A, B oder C, die der Bassklarinetten auf A oder B geblasen werden.“ Unterfordert wird das Saxofon indes nicht: Das Basssaxofon wird sogar bis ins Flageolett-Register ausgereizt (in Notenbeispiel 3 bis zum h<sup>!!!</sup>). Ob sich Schönberg der technischen Schwierigkeiten bewusst war? Möglicherweise ist ihm (oder dem Notensetzer?) einfach ein Fehler unterlaufen, als er die Basssaxofonstimme unisono mit den anderen Bassinstrumenten der Holzblasinstrumentengruppe, Fagott und Bassklarinetten, schrieb. Warum hätte er denn überhaupt solche Passagen komponieren sollen? Selbst wenn damalige Saxofonisten frei hätten wählen können zwischen einem Basssaxofon in C (das in der Praxis sicher nicht zur Verfügung stand) und einem in B, so wäre es trotzdem eine spieltechnische Meisterleistung, die Schönberg ihnen abverlangt – und diese Stelle ist kein Einzelfall in der Partitur!

Zwar haben weder Schönberg noch Berg oder Webern ein großes Solowerk für Saxofon hervorgebracht, aber immerhin streuten sie es – durchaus im Rahmen ihrer zugrunde liegenden musikalischen Ideologie – hier und da ein. Insbesondere Berg dachte ihm in Lulu eine prominente Rolle zu. Man kann all dies als einen bloßen Nebenstrang in der Geschichte des Saxofons in der ernsten Musik sehen; aber zumindest war jenes im Orchester heute wie damals ungebräuchliche Instrument Zeuge bedeutsamer musikgeschichtlicher Vorgänge. Das große Publikum erreichten Schönberg und Co. indes nicht. In den 1920er und 1930er Jahren kam es dann mit dem Jazz zu ganz anderen Umwälzungen. Man kann es auf die Formel bringen: Rhythmus vor Atonalität! Tanzmusik war allseits gefragt – Zwölftonmusik hatte weitaus weniger Anhänger. Ein avantgardistischer Komponist, der die Augen nicht vor der Unterhaltungsmusik verschloss, war der in Prag geborene deutschsprachige Erwin Schulhoff. Seine Hot-Sonate steht im Mittelpunkt des nächsten – und vorletzten – Teils dieser Reihe. ■

Anzeige