

REGER-STUDIEN online
– ein Angebot des Max-Reger-Instituts Karlsruhe



Christopher Graf Schmidt

Ein kurzer Beitrag über einen kurzen Beitrag zu einem rätselhaften Liederheft: *Nebel* von Boris Blacher – variable Schwaden im Kleinformat

veröffentlicht 21. März 2025
als Teil der *Festschrift für Thomas Seedorf zum 65. Geburtstag*
mit dem *Beititel »Zeichen zu Klängen«*,
herausgegeben von Alexander Becker

Alle Rechte vorbehalten.
Max-Reger-Institut/Elsa-Reger-Stiftung
Pfinztalstraße 7
76227 Karlsruhe

Redaktion und pdf-Layout: Jürgen Schaarwächter

CHRISTOPHER GRAFSCHMIDT

Ein kurzer Beitrag über einen kurzen Beitrag zu einem rätselhaften Liederheft: *Nebel* von Boris Blacher – variable Schwaden im Kleinformat

1952 veröffentlichte der Verlag Ed. Bote & G. Bock eine kleine Lieder-Sammlung mit einem für Uneingeweihte zumindest teilweise rätselhaften Titel:



Abbildung 1. *Liederheft für Margot und [HHS]*. *Sieben Lieder nach Gedichten von Carl Sandburg*, Verlag Ed. Bote & G. Bock, Berlin 1952, Umschlagtitel.

Die Widmungsträger waren Margot (geb. Hinnenberg-Lefèbre) und Hans Heinz Stuckenschmidt, dessen musikalisches Akronym in der Publikation allerdings nicht aufgelöst wurde. Es gibt zwei denkbare Anlässe für die Veröffentlichung: Zum einen begingen beide Dedikanten 1951 – dem Jahr, in dem die Beiträge entstanden – ihren 50. Geburtstag (am 21. Juli bzw. 1. November), zum anderen konnten sie 1952 – dem Jahr des Erscheinens – den 20. Jahrestag (11. Februar) ihrer Vermählung feiern.

Margot Hinnenberg-Lefèbre (1901–1981) war Anfang 1932, obwohl „musikalisch [...] streng konservativ“ erzogen,¹ bereits eine etablierte Interpretin zeitgenössischer Vokalmusik. 1926 hatte der Geiger Gustav Havemann sie mit dem *Zweiten Quartett* für zwei Violinen, Viola, Violoncello und eine Sopranstimme op. 10 des ihr unbekannteren Arnold Schönberg bekannt gemacht. Die Aufführung durch Hinnenberg-Lefèbre und das Havemann-Quartett bei der Feier zur Einführung Schönbergs als Kompositionslehrer an der Berliner Akademie der Künste am 3. Juni des gleichen Jahres resümierte der Komponist mit einer Widmung in der Partitur der Sängerin: „Es war ein Vergnügen die Töne nicht nur mit Ausdruck sondern auch mit Intonation und Intention zu hören.“² Ein ebensolcher Erfolg war der Uraufführung der ihr gewidmeten *Zeitungsausschnitte* op. 11 von Hanns Eisler am 11. Dezember 1927 ebenfalls in Berlin beschieden.³ Und im September 1929 schließlich erhielt sie für die Aufführung des Schönberg'schen *Buchs der hängenden Gärten* op. 15 bei einem Musikfest auf der Veste Coburg aus der Hand von Carl Eduard Herzog von Sachsen-Coburg den Herzoglich Sachsen-Ernestinischen Hausorden/Orden deutscher Redlichkeit (Klasse: Verdienstkreuz an der Schleife).⁴

Hans Heinz Stuckenschmidt (1901–1988) wiederum hatte ab 1922 in Hamburg mit Vorträgen zu und Aufführungen von „atonaler“ Musik Aufsehen erregt, gemeinsam mit dem Schönberg-Schüler Josef Rufer ebenda einen Konzertzyklus mit moderner Musik veranstaltet, 1925 in Paris u. a. mit dem „Bad Boy of Music“ George Antheil Freundschaft geschlossen und 1927/28 für die Programme der Musikabende der Berliner Künstlervereinigung *Novembergruppe* mitverantwortlich gezeichnet. Zugleich machte er sich einen Namen als Musikkritiker, schrieb u. a. für die *Vossische Zeitung*, *Melos* und die *Musikblätter des An-*

¹ Hans Heinz Stuckenschmidt, *Margot – Bildnis einer Sängerin*, München 1981, S. 12.

² Zitiert nach ebenda, S. 13. – Schönberg übernahm als Nachfolger des 1924 verstorbenen Ferruccio Busoni die Meisterklasse für Komposition.

³ Siehe den Beitrag in dieser Festschrift von Knud Breyer, *Protest und Affirmation: Hanns Eislers Zeitungsausschnitte op. 11 und Max Regers Schlichte Weisen op. 76.* – Stuckenschmidt, der die Sängerin seit diesem Konzert „bewunderte“, sie aber erst Ende 1929 persönlich kennenlernte (vgl. Stuckenschmidt, *Margot* [wie Anm. 1], S. 23), und Eisler kannten sich wiederum durch ihrer beider Mitgliedschaft in der Künstlervereinigung *Novembergruppe*.

⁴ Vgl. Stuckenschmidt, *Margot* (wie Anm.1), S. 22 („Es war eine kleine Ironie des Schicksals, daß der hohe Herr, ein prominenter Hitler-Verehrer und Mäzen der Nazibewegung, diese Auszeichnung für die Aufführung eines Schönbergschen Werkes erteilte.“). Siehe auch Britta Mattereder, *Margot Hinnenberg-Lefèbre*, in *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hrsg. von Claudia Maurer Zenck, Peter Petersen u. Sophie Fetthauer, Hamburg 2018 (https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00006783) sowie die Liste der Ordensträgerinnen und Ordensträger des Sachsen-Ernestinischen Hausordens, Orden der deutschen Redlichkeit, Herzoglich Sachsen-Coburgische Familienstiftung, Kopie im Staatsarchiv Coburg, Signatur: StACo, Kopien Nr. 57, S. 40.



Abbildung 2 a/b. Hans Heinz Stuckenschmidt, 1931, und Margot Hinnenberg-Lefèvre, 1930, abgedruckt in Hans Heinz Stuckenschmidt, *Margot – Bildnis einer Sängerin*, Berlin 1981, nach S. 32.

bruch und wurde 1929 Nachfolger von Adolf Weißmann bei der *B. Z. am Mittag*.⁵ Stuckenschmidts Eintreten für die damalige Avantgarde auch auf publizistischem Gebiet entsprach jedoch immer weniger dem heraufziehenden braunen Ungeist. Seine begeisterte Kritik der Uraufführung von Alban Bergs *Lulu*-Suite Anfang Dezember 1934 durch die Preußische Staatskapelle unter Erich Kleiber brachte ihm schließlich einen „eingeschriebenen Brief“ ein. „Es steht etwa darin, ich sei für den Neuaufbau der Kultur im nationalsozialistischen Deutschland nicht geeignet, vor allem da ich mich einer zweifellos jüdischerseits stark beeinflussten Richtung der Musik verschworen hätte. Ich hätte mich vom heutigen Tage an jeder schriftleiterischen Tätigkeit in Deutschland zu enthalten.“⁶ Und so schrieb Stuckenschmidt fortan für ausländische Zeitungen. Kurz vor der geplanten Ausreise in die USA übersiedelte das Ehepaar 1937 nach Prag. Doch auch hier blieb die Zeit nicht stehen, und Stuckenschmidt meldete sich 1942, um einer drohenden Verhaftung zu entgehen, freiwillig zur Wehrmacht.⁷

⁵ Über den Komponisten Stuckenschmidt hatte Weißmann noch wenige Jahre zuvor geurteilt, ihn kennzeichnete „theoretische Verbohrtheit“ (*Radikalismus und Halbradikalismus im Konzertsaal*, Rezension u.a. zum 19. Musikabend der *Novembergruppe* am 21. April 1927 im Berliner Voxhaus, in *Hamburger Fremdenblatt* 99. Jg. [1927], Nr. 125 [7. Mai], Abend-Ausgabe, S. 3).

⁶ *Porträts aus dem Musikerleben*, nach der Sendereihe des ZDF *Zeugen des Jahrhunderts* hrsg. von Karl B. Schnelting, Frankfurt a.M. 1987, S. 31.

⁷ Vgl. ebenda, S. 34.

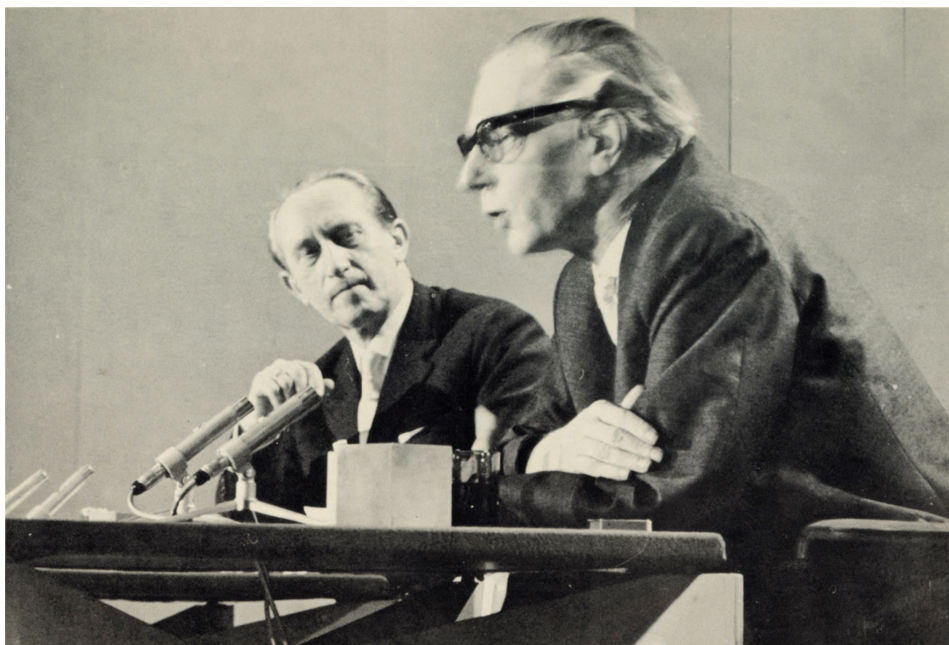


Abbildung 3. Hans Heinz Stuckenschmidt und Boris Blacher, 1962, Fotografie von Heinz Köster, abgedruckt in Hans Heinz Stuckenschmidt, *Boris Blacher*, Berlin 1985, vor S. 33.

Nach Kriegsende kehrte zunächst Margot Stuckenschmidt nach Berlin zurück und unterrichtete u. a. an dem von Josef Rufer und Paul Höffer gegründeten Internationalen Musikinstitut in Zehlendorf, wo Boris Blacher (1903–1975) die Kompositionsklasse leitete. Ihr Mann folgte ein Jahr später aus der Kriegsgefangenschaft, „übernahm [...] das Ressort Neue Musik am Rias, wurde 1947 Musikkritiker der *Neuen Zeitung* und gab mit Josef Rufer die Monatsschrift *Stimmen* heraus“.⁸ Ab 1948 lehrte er Musikgeschichte an der Technischen Universität in Charlottenburg. Eine Bekanntschaft mit Blacher, zu dessen 60. Geburtstag 1963 Stuckenschmidt eine Biographie mit Werkanalysen verfasste (und 1983 erweiterte), ergab sich zwangsläufig.⁹

Boris Blacher gehörte um 1950 zu den arrivierten deutschen Komponisten. Das Dritte Reich hatte er in Berlin überstanden, ohne sich zu kompromittieren, hatte u. a. mit der *Concertanten Musik* (1937) und den *Orchester-Variationen über ein Thema von Paganini* (1947) – seinen beiden „Edelschnulzen“,¹⁰ wie er sie spöttisch nannte – auch ein breite-

⁸ Hans Heinz Stuckenschmidt, *Selbstvorstellung* auf der Website der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung (<https://www.deutscheakademie.de/de/akademie/mitglieder/hans-heinz-stuckenschmidt/selbstvorstellung>, abgerufen am 10. Juni 2024). – Nur drei Tage nach Stuckenschmidts Heimkehr, am 25. Mai 1946, sang seine Frau in einer Reger-Gedenkstunde, die im Haus am Waldsee, in dem das Internationale Musikinstitut untergebracht war, abgehalten wurde (vgl. Stuckenschmidt, *Margot* [wie Anm. 1], S. 45).

⁹ „Wir hatten uns schon in den ersten Jahren nach 1945 mit dem Komponisten Boris Blacher und seiner Frau, der Pianistin Gerty Herzog, eng befreundet.“ (Stuckenschmidt, *Margot* [wie Anm. 1], S. 61.)

¹⁰ Zitiert nach Wolf-Eberhard von Lewinski, *Boris Blacher* (†). *Die Zeit – das unbarmherzig Maß*, in *Musica*

res Publikum erreicht und war bereits 1945 „als Kompositionslehrer an der Hochschule für Musik vorgesehen“.¹¹ Letzteren Posten übernahm er dann tatsächlich 1948 nach der Schließung des Internationalen Musikinstituts und wurde 1953 Nachfolger von Werner Egk als Direktor dieser Institution.

Auf wen die Idee zu dem fortschrittlich gesinnten *Liederheft für Margot und HHS* mit- samt seiner Konzentration auf Gedichte von Carl Sandburg zurückgeht, ist nicht bekannt. Es versammelt Beiträge von Blacher (*Nebel*), dessen Werke mit wenigen Ausnahmen im Verlag Bote & Bock erschienen, Giselher Klebe (*Büffel-Dämmerung*), Francis Burt (*Hütte*), Mordechai Sheinkman (*Brandung*), Heimo Erbse (*Splitter*), Hannstomas Nowowiejski (*Fünf-Cent-Ballons*) und Rudolf Wagner-Régeny (*Sterne, Lieder, Gesichter*).¹² Wenigstens vier der jüngeren Gratulanten (Klebe, Burt, Sheinkman und Erbse) waren Blacher-Schüler.¹³ Wagner-Régeny wiederum, mit dem Blacher seit den 1920er-Jahren befreundet war,¹⁴ gehörte zu den Widmungsträgern der 1950 erschienenen *Ornamente. Sieben Studien über variable Metren* für Klavier,¹⁵ mit denen Blacher sein in den späten 1940er-Jahren entwickeltes neues „Kompositionssystem“ propagierte (siehe unten).

Die im *Liederheft* nicht erwähnte Textvorlage dürfte Carl Sandburgs zweisprachige Sammlung *Guten Morgen, Amerika!* gewesen sein, die 1948 durch die Berliner Verlags- buchhandlung F. A. Herbig (Walter Kahnert) im Zuge des US-amerikanischen reeducation programs¹⁶ veröffentlicht worden war; für die Gedichtauswahl und die den Originalen ge- genübergestellten Übersetzungen zeichnete Alfred Czach verantwortlich.¹⁷ Carl Sandburg (1878–1967) war ein „sozialistischer“ Dichter, der für einen seiner sechs biographischen Bände über Abraham Lincoln sowie für seine *Complete Poems* 1940 bzw. 1951 den Pulit- zer-Preis bekommen hatte.¹⁸ Kurioserweise basieren in dem von Bernhard Rövenstrunck 1948/49 komponierten Zyklus *Stern im Zwielficht* vier von sechs Gesängen auf densel- ben Gedichten wie im *Liederheft: Nebel, Büffel-Dämmerung, Splitter* und *Sterne, Lieder, Gesichter*. Ein belastbarer Zusammenhang lässt sich aktuell nicht herstellen.

29. Jg. (1975), 3. Heft, S. 216–218, hier S. 218.

¹¹ Dietmar Schenk, *Boris Blacher im Berliner Musikleben der Nachkriegszeit*, in *Boris Blacher*, herausgegeben von Heribert Henrich u. Thomas Eickhoff, Berlin 2003 (= Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts, Bd. 7), S. 89–104, hier S. 95.

¹² Wagner-Régeny verleihte seinen zwölftönigen Beitrag der 1965 erschienenen Sammlung von fünf eigenen Klavierliedern *Dahinter wird Stille* ein.

¹³ Über Hannstomas Nowowiejski lässt sich leider nicht viel in Erfahrung bringen. Von 1957 bis 1969 ist er im Berliner *Stadt-* bzw. *Branchenadressbuch* als Dirigent und Komponist nachweisbar, von 1977 bis 1989 fun- gierte er als Direktor des Sinfonischen Chors in Aachen. Es ist denkbar, dass er ebenfalls ein Schüler Blachers war.

¹⁴ Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Boris Blacher*, Berlin 1985, S. 22.

¹⁵ Wagner-Régeny revanchierte sich 1953 mit der Widmung der zweiten von *Sieben Klavierfugen*.

¹⁶ Vgl. Gregory Divers, *The Image and Influence of America in German Poetry since 1945*, Martlesham u. Rochester (New York) 2002, S. 33.

¹⁷ Czach entnahm die Gedichte den Sammlungen *Smoke and Steel* (1920), *Selected Poems* (1926), *Good Morn- ing, America* (1928) und *The People, Yes* (1936).

¹⁸ Sprichwörtlich geworden ist „Sometime they’ll give a war and nobody will come“ aus dem buchlangen Ge- dicht *The People, Yes* (1936) („Stell Dir vor, es ist Krieg, und keiner geht hin“).

Blachers Beitrag zu dem *Liederheft* ist zwar nicht der kürzeste – Erbbe benötigt für die Vertonung der *Splitter* lediglich 15 Takte –, nimmt jedoch als einziger nur eine Druckseite in Anspruch.¹⁹ Des Komponisten Neigung zu „zeichnerischer Sparsamkeit“²⁰ schlägt hier voll zu Buche – durchaus passend zur Knappheit der poetischen Vorlage.

Fog

The fog comes
On little cat feet.

It sits looking
Over harbour and city²¹
On silent haunches
And then moves on.

Nebel

Nebel kommen
Auf Katzenfüßen,

Sitzen, starren
Auf Stadt und Hafen,
Sitzen und schweigen
Und wehen davon.²²

Das 32 Takte umfassende Lied in durchgehendem Pianissimo ist so unpräzise wie das Gedicht. Der Klavierpart ist sehr einfach gehalten (tastend fortlaufende Achtel bzw. mehrtaktige Haltetöne), er bewegt sich bis auf die letzten fünf Takte zweistimmig parallel im Abstand von zwei Oktaven.²³ Die eher rezitativische Melodik der Singstimme (beginnend in Takt 17) ist der Klaviereinleitung entnommen. Sie behält die durchgehende Achtelbewegung bei, lediglich die letzte Silbe erhält eine halbe Note. Die ersten zwei und die zweiten drei Zeilen legt Blacher, unterbrochen durch einen Rückgriff auf die Takte 6–9 der Einleitung, über die erwähnten Haltetöne, lediglich die „flüchtige“ letzte Zeile ist mit einer sich bewegenden Begleitstimme unterlegt und wird dadurch trotz ausschließlicher Tonrepetition im Gesang zur lyrischsten Stelle des Liedes.

Zumindest auf dem Papier auffällig ist das zugrunde liegende Taktartenraster, das auch die organische Entwicklung der Taktinhalte maßgeblich beeinflusst und das oberhalb des Notentextes mitgeteilt wird.

Moderato ♩ = 69
2 3, 2 3 4... 2 3 4 5 6
8

Blacher arbeitete nur in den Jahren 1950–54 konsequent mit Variablen Metren, die übrigens nie Thema seiner jahrzehntelangen Lehrtätigkeit waren,²⁴ hielt jedoch auch in den verbleibenden 20 Jahren seines Lebens an deren grundlegenden Ideen fest, wenn auch

¹⁹ Boris Blacher, *Nebel*, in *Liederheft für Margot und [HHS]. Sieben Lieder nach Gedichten von Carl Sandburg*, Verlag Ed. Bote & G. Bock, Berlin 1952, S. 3.

²⁰ Stuckenschmidt, *Blacher* (wie Anm. 14), S. 35.

²¹ In verfügbaren Rezitationen dieses Gedichts durch Sandburg selbst ist die Reihenfolge von „harbour“ und „city“ vertauscht (vgl. die Übersetzung).

²² Nach *Guten Morgen, Amerika!*, hrsg. von Alfred Czach, Berlin-Grunewald 1948, S. 8f.

²³ In Takt 14, 1. H., Zählzeit 4 dürfte sich ein Schreib- oder Druckfehler eingeschlichen haben, es muss *e* statt *is* sein (vgl. T. 28–32).

²⁴ Vgl. Brief Gottfried von Einems vom 26. April 1991 an den Verfasser: „Über die V.M. sprach er ausführlich, nie im Unterricht, mit Freunden.“

zum Teil nur in Form von „variablen Gestalten“.²⁵ Entwickelt hatte er dieses „System“ zu einer Zeit, als die Schönberg'sche *Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen* die junge Musik im Nachkriegsdeutschland stark beeinflusste. Zunächst schwebte ihm „eine Art totaler Organisation“ vor. „Es erschien mir als Einzelresultat aber so langweilig, daß ich die Idee fallen ließ. Ich verzichtete auf harmonische Reihenbildungen [...], wählte ganz einfache Harmonien. So konzentrierte ich mich auf die metrischen Fragen.“²⁶ Wobei es Blacher nicht nur um den planvollen Wechsel von Taktarten ging, sondern vor allem um dessen Auswirkungen auf die Form eines Stückes.

Als Anregung diente (natürlich) u. a. die *Danse sacrale* aus Igor Strawinskys *Le Sacre du printemps*: „Bei Strawinsky war das eine künstlerische Tat. Meine Idee ist viel einfacher und primitiver, sie hat mit Kunst noch wenig zu tun. Ich habe im Grunde nur das Zufällige, das andere längst gemacht haben, in ein System gebracht: aus dem Rhythmus die Form zu gewinnen.“²⁷ Im Vorwort zu den bereits erwähnten Klavier-*Ornamenten* war denn auch zu lesen: „Ausgehend von der Erkenntnis, daß der Taktwechsel den Formverlauf oft intensiviert, ist die Idee entstanden, den metrischen Prozeß derart zu gestalten, daß jedem Takt eine andere metrische Struktur zu unterliegen hat. Baut man nun metrische Verhältnisse nach mathematischen Gesichtspunkten auf, – und zwar ausgehend von den Reihen oder der Kombinatorik, – so ist der metrische Verlauf kein Produkt der Willkür oder des Zufalls mehr.“²⁸ Aber: „Die praktische Anwendung dieser Art Metrik [...] ist für die Art der Musik, die man schreibt, nicht ohne Konsequenzen. So ist z. B. ein 5/8 oder 7/8 Takt nicht ein aus 2 + 3 oder 3 + 4 zusammengesetzter, sondern es müssen echte 5 oder 7 Achteltakter sein.“²⁹

Eine weitere Inspirationsquelle waren die just in diesen Jahren posthum erschienenen Werke *The Schillinger System of Musical Composition* (1946)³⁰ und *The Mathematical Basis of the Arts* (1948)³¹ des russisch-amerikanischen Theoretikers und Komponisten Joseph Schillinger (1895–1943), da vor allem in Ersterem viele der Strukturierungsmittel, die Blacher dann seinen Variablen Metren zugrunde legte (mathematische Reihen, Permutationen, ...), dargelegt sind. Die von Schillinger angestrebte totale Organisation aber – Elliott Carter: „The system aims at the all-inclusive, under the one aspect of mathematical patterning.“³² – war ja trotz aller Begeisterung für Architektur und Mathematik Blachers Sache nicht (siehe

²⁵ Boris Blacher, *Neuland Rhythmus*, in *Das musikalische Selbstportrait*, hrsg. von Josef Müller-Marein u. Hannes Reinhardt, Hamburg 1963, S. 406–417, hier S. 416.

²⁶ Lewinski, *Boris Blacher* (†) (wie Anm. 10), S. 216f.

²⁷ Zitiert nach Walter Harth, *Zwischen Stil und Technik*, – *Boris Blacher wurde 50 Jahre alt*, in *Melos* 20. Jg. (1953), 2. Heft, S. 40–43, hier S. 42.

²⁸ Bote & Bock, Berlin 1950, S. [2].

²⁹ Boris Blacher, *Über variable Metrik*, in *Österreichische Musikzeitschrift* 6. Jg. (1951), S. 219–222, hier S. 222.

³⁰ Vgl. Brief Gottfried von Einems vom 26. April 1991 an den Verfasser: „Ich machte Blacher die beiden gr. Bände zugänglich. Er war fasziniert.“

³¹ Vgl. Lewinski, *Boris Blacher* (†) (wie Anm. 10), S. 217.

³² Elliott Carter, *Fallacy of the Mechanistic Approach*, zitiert nach *The Writings of Elliott Carter*, hrsg. von Else u. Kurt Stone, Bloomington (Indiana) u. London 1977, S. 118–120, hier S. 119.

oben). Er betonte eher den praktischen Aspekt einer „Generalidee [...]“. Nehmen wir ein Beispiel: Ravel, *Bolero*. Was ist da die Generalidee? Einfach: Lauterwerden mit demselben Material. Das Lauterwerden ist eine uralte Idee. Aber diese Idee als eine musikalische Form zu benutzen, das ist der Einfall von Ravel. Da ist also erst einmal eine nebulöse Idee, noch keineswegs artikuliert, weder in der zeitlichen Fassung, noch im Rhythmus oder in den Tonhöhen. Ich könnte eine Zahlenreihe aufschreiben und hätte damit im Grunde genommen schon die Generalidee fixiert. Auch ‚Variable Metren‘ können z. B. eine solche Generalidee sein. Die Idee kann ich dann später mit Klang ausfüllen. [...] Die Wahl des Materials spielt eine sekundäre Rolle. [...] Haben Sie erst einmal die Idee, kann Ihnen gar nichts mehr passieren, es sei denn, man ist faul und hat keine Lust zum Schreiben.“³³

In *Nebel* brachte Blacher nun Variable Metren nach mehreren Instrumentalwerken³⁴ erstmals mit Gesang zusammen.³⁵ Die metrische Struktur basiert auf einer gleitend wachsenden arithmetischen Folge (in Achteln):

2 3
2 3 4
2 3 4 5
2 3 4 5 6

Diese vierzehntaktige Folge wird zweimal durchlaufen, das Stück endet, aus der Vorgabe zu Beginn nicht erkennbar, mit einem Bogen der letzten Gruppe, der 6/8-Takt dient als Wendepunkt (2 3 4 5 6 5 4 3 2).³⁶

Der erste Durchgang ist dem Klavier vorbehalten. Dem zugrundeliegenden Schema entsprechend, nimmt die Einleitung auch inhaltlich vier Anläufe. Ausgehend vom Zentralton *f* wird die melodische Linie jeweils um einen Takt verlängert. Durch die abschnittsweise Oktavierung einzelner Töne erscheint der viermalige Neubeginn quasi „vernebelt“, gleichzeitig entsteht der Eindruck eines sanft wallenden Vorgangs.

Beispiel 1. Boris Blacher, *Nebel*, Erstausgabe Verlag Ed. Bote & G. Bock, T. 1–5.



³³ Zitiert nach Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, Köln 1971, S. 9–18, hier S. 13.

³⁴ *Ornamente* für Klavier, *Dialog* für Flöte, Solo-Violine, Klavier und Streicher, ein *Divertimento* für vier Holzbläser, Sonaten für Klavier bzw. Violine solo sowie *Epitaph* für Streichquartett. – Nach *Nebel* folgten an strikt variablen Werken noch das *Zweite Klavierkonzert*, die *Abstrakte Oper Nr. 1*, ein *Ornament*, eine *Studie im Pianissimo* und *Zwei Inventionen* für Orchester sowie *Francesca da Rimini* für Sopran und Solo-Violine.

³⁵ Die folgende Beschreibung beruht auf der Analyse in Christopher Grafschmidt, *Boris Blachers Variable Metrik und ihre Ableitungen*, Frankfurt a. M. 1996, S. 147f.

³⁶ Einen deutlich komplexeren Ansatz verfolgt Giselher Klebe in seinem *Liederheft*-Beitrag *Büffel-Dämmerung*, dessen metrischer Verlauf durch ein Palindrom charakterisiert ist, dem wiederum eine unorthodoxe Taktartenfolge zugrunde liegt.

Die chromatischen Linien der Takte 9 und 13 bewegen sich vom dem jeweils zuvor erreichten Ton (c/c^2 bzw. c^1/c^3) entwicklungs- und zielbedingt auf- bzw. abwärts.

Die Singstimme bedient sich bei ihrem ersten Auftreten in den Takten 17–19 (2 3 4) unter Auslassung des Zentraltons f bei den Takten 3–5 der Einleitung, die Tonrepetitionen werden durch die zugrunde liegende Metrik gesteuert.

Beispiel 2. Boris Blacher, *Nebel*, Erstausgabe Verlag Ed. Bote & G. Bock, T. 17–19.

Ne - bel kom - men auf Kat - zen - fü - ßen,

In den Takten 24–27 (2 3 4 5) wird nach einer neu textierten Wiederholung der bereits erklingenden drei Takte und nach einem verminderten Oktavsprung abwärts die chromatisch aufsteigende Linie aus Takt 9 bzw. 23 angehängt.

Beispiel 3. Boris Blacher, *Nebel*, Erstausgabe Verlag Ed. Bote & G. Bock, T. 24–27.

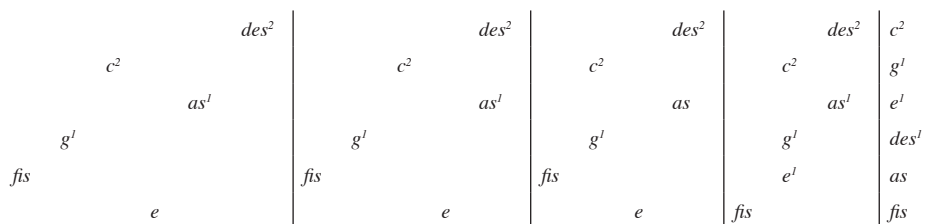
sit - zen, star - ren auf Stadt und Ha - fen, sit - zen und schweigen

Die letzten fünf Takte basieren metrisch auf der rückwärts ablaufenden letzten Folge (6 5 4 3 2), dem zweiten Teil des abschließenden Bogens inkl. Scharniertakt. Die Singstimme beginnt nicht wie bisher volltaktig, die „davonwehende“ letzte Silbe erhält den Wert einer halben Note.

Beispiel 4. Boris Blacher, *Nebel*, Erstausgabe Verlag Ed. Bote & G. Bock, T. 28–29.

und we - hen da - von.

Das Klavier bricht ebenfalls aus dem bisherigen Satz aus und zieht das aus Takt 14 stammende Material den kürzer werdenden Takten entsprechend immer weiter zusammen, inkl. Lagenänderungen in den letzten beiden Takten.



Francis Burt sagte einmal über die Variablen Metren: „[...] wenn es einen Sinn haben soll, müssen die Takte hörbar sein“.³⁷ Dies trifft bei Blacher auf jeden Fall insoweit zu, als er die taktrhythmischen Schwerpunkte (übrigens auch in allen anderen systemrelevanten Werken) nicht durch etwaige Überbindungen aufhebt. Dass bei einem lyrischen Gesangsstück jedoch, was die Realisation angeht, nicht eine schwere 1 auf die andere folgt, liegt ebenfalls in der Natur der Sache, steht doch die Freiheit der Kunst nach wie vor über den Vorgaben eines abstrakten Systems. Und schließlich lag ja Blachers Hauptaugenmerk auf der strukturellen Bedeutung der Variablen Metren.

Mit Blick auf seine ebenfalls 1951 entstandene Klaviersonate erläuterte er, der 2. Satz sei „mittendrin unterbrochen und von dort aus rückläufig gestaltet, das Ganze ohne Pedanterie (obwohl diese leicht zu konstruieren wäre). Die Abweichungen vom Goldenen Schnitt [...] [sind] meines Erachtens viel interessanter [...] als das sture Festhalten an einer Totalorganisation.“³⁸ Und in der Folge seiner Beschäftigung mit elektronischer Musik ab den späten 1950er-Jahren, die u. a. noch sehr viel genauere Zeitproportionen zulässt, bemerkte er: „Wir haben [...] versucht, aus der räumlichen Transposition heraus, also mittels gemessenen Bandabständen, rhythmische Reihen zu bilden, die genauen mathematischen Proportionen gehorchten. Das Abspielen vermittelte ein Erlebnis, das durchaus nicht der funktionellen Anlage der Abstände entsprach. Im Gegenteil: Erst als wir dazu übergingen, in das Band Unregelmäßigkeiten einzukopieren, wurde es erlebnismäßig interessant.“³⁹

³⁷ Gespräch mit dem Verfasser am 5. Juni 1991.

³⁸ Boris Blacher, Kommentar zu der Schallplatte *Boris Blacher*, Studio Reihe Neuer Musik, WER 60017, Wergo 1966.

³⁹ Ders., *Musik im technischen Zeitalter*, in *Beiträge 1968/69*, hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik, Kassel u. a. 1969, S. 67–71, hier S. 69–70.