

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Band: - (1985)

Heft: 3

Artikel: Der Komponist Erich Schmid = Le compositeur Erich Schmid

Autor: Moser, Roland

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927320>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



ber auf das Problem aufmerksam machen.

Eines der grössten Probleme für mich ist, zu entscheiden, ob man das Scherzo der 5. wiederholen soll oder nicht. Beethoven schrieb erst eine prima und seconda volta hin, später strich er diese Wiederholung (Brief an Breitkopf vom 28. März 1809).⁶ Sein Wille ist also evident. Aber: Was war vorgefallen? Die Akademie am 22. Dezember 1808, in der u. a. die 5. und 6. uraufgeführt wurden, dauerte vier Stunden und der Saal war eiskalt. Es gab zu wenig Proben, und die Aufführungen waren schlecht. Kann das alles Beethoven nicht beeinflusst haben? *Gegen* die Wiederholungen spricht das Zitat des Scherzos im Finale. *Dafür* spricht, dass der Übergang zum Finale meines Erachtens eine viel stärkere Wirkung hervorruft nach zweimaligem Scherzo sowie dass alle Werke aus dieser Zeit fünfteilige Scherzi haben (6. und 7. Symphonie, Trios op. 70). Da wo starke Faktoren für Konjekturen sprechen, sei die Abweichung von der Handschrift des Komponisten eventuell zugelassen.

V. Interpretation

Sowieso wird sich die Interpretation der geschriebenen Zeichen bei jedem Interpretieren anders darstellen. (Das ist ähnlich wie in der Bibel. Jeder Interpret glaubt dem Text zu dienen.) Wie gross soll die Streicherbesetzung sein? Soll man die Bläser verdoppeln? Wird scharf oder weich angesetzt? Wird sanft oder entschieden artikuliert? Welche Paukenschlägel zu welcher Stelle? Welche Klangfarben sollen überwiegen, d. h. wie interpretiere ich die dynamischen Vorschriften? Das Feld der legitimen Interpretation ist gross.

Die allergrössten Unterschiede in der Interpretation findet man jedoch in einem Parameter, der – zumindest für die Symphonien – von Beethoven selber ebenso eindeutig fixiert ist wie die Tonhöhen, die Lautstärken oder die Instrumentation. Es handelt sich um die Geschwindigkeit, das Tempo. Die erstaunlichsten Dinge sind in letzter Zeit geschrieben worden über bzw. gegen Beethovens Metronomangaben (u. a. von Peter Stadlen, in *Musik-Konzepte* Bd. 8). Es läuft auf die Weigerung hinaus, Beethovens Vorschriften ernst zu nehmen, die in 95 Prozent der Fälle sinnvolle sind.⁷ (Die Ausnahmen sind das Finale der 8. und das Trio der 9. Symphonie. Das Finale der 8. ist so schnell nicht deutlich auszuführen und das Trio der 9. so langsam sinnlos – auch stellt sich die Frage, wohin das Accelerando am Ende des Scherzos führen soll: von $\text{♩} = 116$ nach acht Takten Beschleunigung zu $\text{♩} = 116$ im Presto, in dem dann die Viertelnoten langsamer sind als im *Molto vivace* des Scherzos.) In vielen Fällen (z. B. 1. Satz und Trauermarsch der 3., 1. Satz der 4. und 5., 2. Satz der 5.) macht die Musik erst Sinn in annähernd dem vorgeschriebenen Tempo, ja, es erschliesst sich dem Hörer der Sinn dieser Sätze erst im «richtigen» Tempo. Das Verständnis

eines langen Themas als einer Einheit wird zur Selbstverständlichkeit, während sonst Zweitakter oder Viertakter sich aneinanderreihen; die Architektur des Ganzen, die Einheit der Konzeption wird klar, besonders bei so langen Sätzen wie dem 1. der *Eroica*, der sonst in seine Bestandteile zerfiel. Ich rede nicht einem maschinellen *a-tempo*-Spielen das Wort, sondern plädiere dafür, der individuellen Struktur ihr Recht zu verschaffen unter dem grossen Zelt, das durch die Metronomzahl des Anfangs angedeutet ist.

Ich möchte noch auf das Absurde daran hinweisen, dass ein oder zwei Sätze einer jeden Symphonie von allen Interpretieren in etwa dem vorgeschriebenen Tempo gespielt werden (z. B. 3. Satz der 3., 4. und 5., *Allegretto* der 8.). Es bleibt unerfindlich, wieso man bei diesen Sätzen die Vorschrift für sinnvoll hält, sie aber für andere (z. B. 1., 2. und 4. Satz der 3., 1. Satz der 4., 1. und 2. Satz der 5., 1. Satz der 6.) rundweg ablehnt. Weiss man es besser als der Autor? *No-lesse oblige* oder: Wer A sagt, muss auch B sagen!

Das Trio der 7., $\text{♩} = 84$, ist ein Drittel langsamer als das Scherzo, $\text{♩} = 132$. Die Bezeichnung ist sinnvoll: zwei Takte des Trios sind etwa so lang wie drei des Scherzos. Man spielt so langsam, dass man nicht die Kraft hat, die Wiederholungen zu respektieren. Es würde freilich auch zu lang ...

Ja, schliesslich, die Wiederholungen: sie sind die Voraussetzung für das formale Gleichgewicht der 1. Sätze. Ohne Wiederholungen kippen sie nach hinten weg. Exposition mit Wiederholung ist meist gerade so lang wie Durchführung plus Reprise. Eine lange Coda wird nur nach wiederholter Exposition sinnvoll: quasi eine zweite Durchführung.

Michael Gielen

¹ In seiner «Hymne an die Vernunft» von Rouget de L'Isle, dem Autor der *Marseillaise*, ist der Abstieg der Terzen des 1. Satzes vorausgeahnt. In einer «Dithyrambischen Hymne» desselben Autors kommt vor, was bei Beethoven erst Gegenmotiv des Seitensatzes und dann das unvergessliche Posaunenmotiv im Finale wird, und zwar auf die Worte «*la liberté!*» Ich verdanke viel Information Peter Gülkes Schrift zur Neuauflage der 5. Symphonie, Peters, Leipzig 1978.

² Avanciert ist auch die Fünfsätzigkeit. Bis zur *Fantastique* von Berlioz wird sie nicht mehr aufgegriffen.

³ Die Formulierung stammt von Leo Karl Gerhartz.

⁴ Den eventuellen Rückschluss auf einen Zusammenhang mit dem Schicksal Napoleons, das im Sommer 1812 vorauszusehen war, überlasse ich dem Leser. Es handelt sich sozusagen inzwischen bei Beethoven um eine Identifikation mit dem Feind.

⁵ Zitiert bei Schindler: *Beethoven as I knew him*, Norton Library, NY, Seite 117.

⁶ Die Verzweigung in eine prima volta zur Wiederholung des Scherzos und eine seconda volta stand zwischen Takt 237 und 238. Es ist lustig, die jahrzehntelange Diskussion um die irrtümlich stehengebliebenen zwei Takte der prima volta, die schon zu Beethovens Lebzeiten einsetzt, zu beobachten. Weder hat er selber sich dazu geäussert (er hat sie wohl nicht mehr gehört ...), noch war man scharfsinnig genug, aus dem Unsinn der zwei Takte Konsequenzen zu deduzieren.

⁷ Ernsthafte Bemühungen um die Tempofrage verdanken wir Toscanini, Scherchen und Leibowitz.

Der Komponist Erich Schmid

Während vieler Jahre war der Dirigent Erich Schmid an führenden Positionen des schweizerischen Musiklebens tätig. Sein kompositorisches Schaffen wurde bisher hingegen kaum zur Kenntnis genommen. Schmid wurde entscheidend geprägt durch seine Studien bei Arnold Schönberg im Jahre 1930. Zwischen 1929 und 1943 schrieb er 15 Werke, später ausser einem Gelegenheitswerk nichts mehr. Ein Konzert, das die Zürcher Sektion der IGNM, «Pro Musica», am 4. März, 20.15 Uhr im grossen Saal von Radio Zürich veranstaltet, bietet Gelegenheit, drei Werke Schmid kennenzulernen: die Rilke-Suite op. 2 (Uraufführung der Fassung von 1930/36), das Notturmo op. 10 und «Kleines Hauskonzert» op. 13 (erste öffentliche Aufführung).

Le compositeur Erich Schmid
Pendant de nombreuses années, le chef Erich Schmid a occupé une place prédominante dans la vie musicale suisse. En revanche, son activité créatrice était jusqu'alors peu connue. Schmid a été très marqué par son maître Arnold Schönberg, auprès duquel il étudia en 1930. Entre 1929 et 1943, il écrivit quinze oeuvres puis cessa de composer, à l'exception d'une pièce de circonstance. Un concert organisé par la section zurichoise de la SIMC, «Pro Musica», qui aura lieu le 4 mars à 20 h. 15 à la grande salle de la Radio Zurich, offre la possibilité de connaître trois oeuvres de Schmid: la Suite Rilke op. 2 (création de la version de 1930/36), le Notturmo op. 10 et le «Kleines Hauskonzert» op. 13 (première exécution publique).

Von Roland Moser

Mit dem Namen Erich Schmid verbinde ich zunächst intensive Erinnerungen an die beste Zeit des Schweizer Radios. Jeden Sonntagmorgen gab es eine Direktübertragung aus dem grossen Sendesaal des Zürcher Studios. Als musikhungriger Schüler habe ich wohl nur wenige dieser Sendungen verpasst, und Schmid hat mit seinen klaren, formbewussten Interpretationen mein musikalisches Bewusstsein damals entscheidend mitgeprägt. Bei der Uraufführung von Klaus Hubers «Soliloquia» konnte ich als Chorist miterleben, wie er in vollkommener Kenntnis jedes Details mit freundlicher Hartnäckigkeit und überlegener Geduld dieses schwierige Werk zum Klingen brachte.

In der Überzeugung, Schmid sei – etwa neben Ansermet – einer der besten Orchesterleiter, die die Schweiz hervorgebracht hat, weiss ich mich schon lange in guter Gesellschaft. Fast unbekannt war mir dagegen seine Bedeutung als Komponist. Einige Angaben kannte ich aus dem Heft «Schweizer Komponisten», das Boosey & Hawkes 1955 veröffentlicht hatte, und aus dem «Schweizer Musikerlexikon» von 1964. Spätere Publikationen über Schweizer Komponisten, die das Musikarchiv herausgab, haben ihn unverständlicherweise übergangen. Als ich vor einem Jahr daranging, für ein Jubiläumskonzert zum 50. Geburtstag der «Pro Musica Zürich» ein Programm zusammenzustellen mit «Neuer Musik», die vor 50 Jahren in Zürich keine Lobby hatte, musste ich wohl fast zwangsläufig wieder auf den Namen Erich Schmid stossen. Ich besuchte ihn in seiner Zürcher Wohnung, wo er mir bereitwillig Einblick gewährte in seine Partituren, die ausnahmslos (!) ungedruckt sind.

Meine Überraschung war gross: Fast alles, was ich gerüchteweise über diese Musik gehört hatte, war falsch. Die Ge-



Erich Schmid im Jahre 1930

meinplätze, die man hierzulande noch vor 25 Jahren über die Wiener Schule verbreitet hatte, der Vorwurf theoretischer Spekulation (Schönberg) und trockener Reihenmechanik (Webern), waren gegenstandslos geworden, als die Musik dieser Komponisten sich im Konzert- und Schallplattenmarkt von einem Gerücht in klingende Realität verwandelte. An Schmid, dem Schönberg-Schüler – gerade soviel wusste man noch allenthalben über den Komponisten – waren sie hängengeblieben, ungeprüft und unreflektiert, da

das klingende Werk selten eine Chance gehabt hatte. Die Überraschung war, dass hier ein Œuvre vorliegt, das zwar eindeutig in den weiteren Kreis der Wiener Schule gehört, aber sehr persönlich geprägt ist und eine ganz eigene, deutlich wahrnehmbare Entwicklung über 15 Jahre (ca. 1929 bis 1943) aufweist.

Zur Biographie

Erich Schmid wurde am 1. Januar 1907 in Balsthal geboren. Seine erste musikalische Ausbildung (Klavier, Orgel, Theorie) erhielt er in Solothurn. Die kompositorische Arbeit stand damals ganz im Zentrum seiner Interessen. «Ein entscheidendes Erlebnis war die erste Begegnung mit einem Werk Arnold Schönbergs (die Aufführung von «Friede auf Erden» im Basler Münster).»

Das Schweizer Musikleben war dem Neuen in den zwanziger Jahren verhältnismässig offen. 1922 beginnt Hermann Scherchen, unterstützt durch den Mäzen Werner Reinhart, seine regelmässige Tätigkeit in Winterthur, im Sommer 1926 führt die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) ihr alljährliches Musikfest in Zürich durch. (Schmid's Lehrer Erich Schild erzählt dem Neunzehnjährigen Aufregendes über die Uraufführung von Weberns Orchesterstücken op. 10, die der Komponist – mit Erfolg! – in der Tonhalle selbst dirigiert hat.) Im selben Jahr gründet Paul Sacher das Basler Kammerorchester. Arthur Honegger feiert seine vielleicht grössten Erfolge, Schoeck schreibt seine kühnsten Werke (Penthesilea, Lebendig begraben), die Grenzen sind offen, der internationale Austausch ist recht intensiv. Die jungen Schweizer Komponisten studieren in Berlin, Leipzig, München, oder – zunehmend häufiger – in Paris.

Schmid geht 1927 nach Frankfurt/Main und beginnt sein Studium am Hochschen Konservatorium. Frankfurt ist zu dieser Zeit eines der Zentren der Neuen Musik in Deutschland. Die Oper bringt zahlreiche Uraufführungen (z. B. Schreker, Hindemith, Krenek, Schönberg), Scherchen dirigiert einige Zeit die Museumskonzerte. Am wichtigsten ist aber der Rundfunk, eine ganz junge Erscheinung im Musikleben, der innert weniger Jahre eine zentrale Bedeutung zuwächst. Das alte Orchester des Frankfurter Orchestervereins wird in ein Rundfunkorchester umgewandelt, Dirigent ist Hans Rosbaud. Schmid studiert neben Dirigieren Komposition bei Bernhard Sekles, dem ehemaligen Lehrer Hindemiths. Eine enge Freundschaft verbindet ihn mit dem Komponisten und Pianisten Erich Itor Kahn und mit dem Ungarn Matyas Seiber, der am Hochschen Konservatorium zum erstenmal in Deutschland eine Jazz-Klasse eröffnet und leitet. 1928 gewinnt Schmid den begehrten «Mozartpreis» für Komposition. In der Jury sitzt neben dem alten Emil Nikolaus von Reznicek auch Hermann Scherchen.

Am 1. Februar 1930 wird Schönbergs

Beispiel 1: Suite nach Gedichten von Rainer Maria Rilke op. 2, 3. Satz «Klage»

neue Oper «Von heute auf morgen» uraufgeführt. Theodor Wiesengrund-Adorno, der im fortschrittlichen Frankfurter Musikleben eine wichtige Rolle spielt, kann bei einer Party im grossbürgerlichen Haus Seligmann den fanatischen Pingpongspieler Schönberg dazu überreden, den Schläger wegzulegen, um die Sonatine op. 1 für Geige und Klavier eines jungen Schweizers anzuhören. Schönberg nimmt darauf Schmid in seine Kompositionsklasse auf.

«Dieses Lehrjahr muss ich als das wesentlichste für meine weitere Entwicklung betrachten», schreibt Schmid über seine Berliner Zeit. Mitschüler sind Nikos Skalkottas, Norbert von Hannenheim, Peter Schacht. Schmid arbeitet unter Schönbergs Aufsicht an seinem Streichquartett op. 4. Man analysiert vor allem Brahms, auch Bach, Beethoven, Reger. Diese Schule ist auch für den späteren Dirigenten von zentraler Bedeutung.

1931 nach Frankfurt zurückgekehrt, arbeitet Schmid am Rundfunk als Korrepetitor und in vielen wechselnden Funktionen. Nach der Machtergreifung der Nazis scheint ihm Leben und Arbeit in Frankfurt nicht mehr möglich. Seine jüdischen Freunde leben in ständiger Bedrohung. Ein von Wiesengrund-Adorno geplantes Erich-Schmid-Konzert, das auch die Uraufführung der Sechs Klavierstücke op. 6 gebracht hätte, lässt er nicht mehr zu, da ihm ein reibungsloser Ablauf nicht mehr gewährleistet scheint. (Mit Adorno, der diese Haltung als «Fahnenflucht» missversteht, kommt es deswegen zu Spannungen). Im Sommer 1933 kehrt Schmid in die Schweiz zurück. 1934 wird er Musikdirektor in Glarus.

Die kulturelle Situation hat sich in der Schweiz der dreissiger Jahre stark verändert: Die Grenzen nach Deutschland, später auch nach Österreich sind für

fortschrittliche Künstler («Kulturboleschwisten») geschlossen. Der Kontakt zu Paris ist fast der einzige, der noch funktioniert (er hat bis weit in die fünfziger Jahre entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung der Musik in der Schweiz). Die vielleicht notwendige Ab- und Eingrenzung führt zu einer gewissen provinziellen Enge (das mutige Programm des Zürcher Stadttheaters bildet dabei die Ausnahme). Viele Künstler arbeiten in aufgezwungener Einsamkeit. Das führt zu Absicherungen, Rückgriffen, aber auch zu ganz grossen Einzelleistungen.

Schmid arbeitet in diesen Jahren, zwischen seinen verzweigten Tätigkeiten als Musikdirektor, noch sehr intensiv an seinem kompositorischen Werk und führt es mit der Werkgruppe op. 8–12 wohl auf seinen Höhepunkt. Die zwölf Sätze des «Hauskonzerts» op. 13 entstehen eher am Rand, bei verschiedenen Gelegenheiten, und werden 1940 zyklisch zusammengefasst. Mit den Bagatellen für Klavier op. 14 schliesst Schmid 1943 sein kompositorisches Werk bereits ab. Die vier Chöre op. 15 auf Texte von Bruno Schönliank sind früher entstanden. «Mura» op. 16, ein Kammermusikwerk für die eigenen Kinder, ist 1955 zwar als «neuer Anlauf» gedacht, bleibt aber ein Einzelstück.

Was ist der Grund für das Verstummen dieses Komponisten? Äussere Gründe bieten sich an: Die Dirigiertätigkeit nimmt an Bedeutung und Häufigkeit ständig zu. Am 7. Februar 1940 bereits dirigiert er ein Abonnementskonzert des Musikkollegiums Winterthur. Neben Dvoraks Cellokonzert und der Vierten von Brahms steht Weberns Pasticaglia auf dem Programm. Webern ist eigens für das Konzert angereist. Es kommt zu ausführlichen Gesprächen mit dem Komponisten, der Schmid

Beispiel 2: Notturmo op. 10, 5. Satz «Conclusion» (Handschrift des Komponisten)

wohl von allen Lebenden am nächsten steht. (Webern will auch Kompositionen sehen, rät zur Notation mit grossen Notenwerten...) Am 10. Februar spielt Schmid den Klavierpart bei der Uraufführung (!) der George-Lieder op. 4 in einem Webern gewidmeten Konzert der IGNM Basel.

Ist es die Konzerttätigkeit, die Schmid am Komponieren zu hindern beginnt? Ist es das kulturelle Klima in der Schweiz? 1931 war die 1. Sonatine für Geige und Klavier in einem Programm des Schweizerischen Tonkünstlervereins aufgeführt – und zum grössten Teil mit Lachen quittiert worden. Seither ist Schmid nie mehr an einem Tonkünstlerfest aufgeführt worden. Aber es sind bestimmt nicht die Exponenten gutschweizerischen Tonsatzes, die Schmid zum Verstummen brachten! War das schöpferische Potential aufgebraucht? Wer die Bagatellen op. 14 studiert, wird letzteres kaum glauben können. Zwar gab es auch immer wieder bedeutende Künstler, die sich für diesen Komponisten interessierten. Ein Briefwechsel mit René Leibowitz (vor allem das «Notturmo» betreffend) mag als Beispiel dienen, auch detaillierte Analysen von Jacques Monod liegen vor. Das Rätsel kann nicht gelöst werden. Selbst Schmid hat heute dafür keine eindeutige Erklärung.

Freilich wurde das Dirigieren immer wichtiger: 1949 erfolgt die Wahl zum Chef des Zürcher Tonhalleorchesters, ein Jahr später diejenige zum Leiter des Gemischten Chors Zürich als Nachfolger Volkmar Andreaes. 1957 übernimmt er das Radioorchester Beromünster, da ihm diese Position ein musika-

lisch vielfältigeres Wirkungsfeld garantiert. Es folgen zahlreiche Verpflichtungen nach der Bundesrepublik (vor allem an den Südwestfunk, den Norddeutschen Rundfunk und Rias Berlin) und nach England, wo er heute als einer der grossen Dirigenten seiner Generation gefeiert wird. Dass er in den sechziger Jahren auch noch Zeit fand, die Zürcher «Pro musica» zu präsidieren, sei um des Lokalkolorits willen und als Beispiel für seinen auch im kleinen ganz uneigennütigen Dienst an der Neuen Musik bloss noch erwähnt.

Zu den Werken

Eine Würdigung von Schmid's kompositorischem Werk müsste das Thema für eine Buchpublikation sein. Hier sei bloss anhand einiger Beispiele die Entwicklungslinie knapp skizziert.

Aus der ersten Studienzeit bei Sekles bewahrt Schmid einige Werke auf, denen noch ein leicht barockisierender Zug anhaftet – zehn Jahre später hätte er bei den Schweizerischen Tonkünstlern damit wohl mehr Fortune haben können als mit dem schwierigen «Notturmo». In der 1. Sonatine op. 1 von 1929 ist aber die persönliche Ausdrucksweise bereits gefunden. Tonale Zentren existieren kaum mehr, thematische Gestalten weichen allmählich strukturellen Zusammenhängen. Auffallend ist ein stark gestisches Element.

Aus der selben Zeit, also vor den Studien bei Schönberg, stammt die Suite op. 2 nach Gedichten von Rilke für Mezzosopran und 9 Instrumente. Sie besteht aus einem Präludium und vier Liedern (Bangnis, Klage, Ende des Herbstes, Herbst). «Praeludium» und «Herbst»

wurden 1930 durch neue Kompositionen ersetzt, das ganze Werk zudem 1936 nochmals revidiert. Die erste Fassung gelangte in einem Studienkonzert zur Aufführung, die endgültige Fassung mit den neuen Ecksätzen wird erst am 4. März 1985 in Zürich zum erstenmal gespielt. Als Beispiel für die früheste Schicht des Werks sei der Anfang des 3. Satzes (Klage) zitiert. Neben Ansätzen reihenmässiger Strukturierung (T. 10–13) fällt die freie Behandlung der Singstimme auf, bisweilen auch ein leicht tonaler Einschlag (T. 6–9 quasi in A, vgl. auch Fagott-Oboe-Flöte in T. 12–13). Der 1. und 5. Satz nähern sich reihenmässiger Gestaltung noch stärker, ohne dass das kompositorische «improvisando» dabei aufgegeben würde. Man könnte an Berg denken, zu dem Schmid aber, wie er heute sagt, damals kein besonders enges Verhältnis hatte. Mit soviel Freiheit hat Schmid später kaum mehr komponiert (Beispiel 1).

Die nächste Entwicklungsstufe ist sehr stark durch Schönberg geprägt. Der Lehrer kritisiert beim Schüler den Hang zur episodischen Gestaltungsweise, die «nicht recht vom Fleck» führt und keine «grosse Form» ermöglicht. Ähnliche Kritik hatte seinerzeit Berg seiner Klarinettenstücke wegen einstecken müssen. Schönberg verlangt wieder klar gebaute Themen, die eine Entwicklung, Übergänge, Kontraste zulassen. Den Neigungen des Schülers zur Reihentechnik bringt er kein Interesse entgegen, da lässt er ihn einfach gewähren. Man könnte versucht sein, Schönbergs Unterrichtsmethode aus seiner damaligen Kompositionsweise zu erklären. Er

war mit den Orchestervariationen, vor allem aber mit der «Begleitmusik zu einer Lichtspielszene» zu Formen mit verhältnismässig leicht fasslichen Themen gelangt. Aber es scheint, dass er immer nach diesen Grundsätzen unterrichtet hat, also auch in Zeiten, wo er selbst «aphoristischen Formen» huldigte. Erstaunlich ist, wie Schmid's Ausdrucksweise nun plötzlich einen Zug ins Grosse, beinahe «Weltmännische» bekommt, der ihm vorher und nachher ganz fremd ist. Davon ist vor allem das dreisätziges Streichquartett op. 4 betroffen, in gewissem Sinn aber auch noch das Trio für Klarinette, Cello und Klavier op. 5.

Mit den sechs Klavierstücken op. 6 kehrt Schmid zu einer ganz eigenen Musiksprache zurück. Sie gleicht aber kaum mehr derjenigen der Rilke-Suite, ist herber, strenger geworden. Dieser Klavierzyklus von 1932 ist wahrscheinlich ein Schlüsselwerk Schmid's. Ich konnte das merkwürdige Manuskript nur flüchtig einsehen. Es ist mit winziger Bleistiftschrift auf ein äusserst kleines, extremes Querformatpapier geschrieben. «Ein Spleen», meint Schmid heute lächelnd, ein leicht manieristisches Versteckspiel, denke ich auch, und für einen Augenblick fällt mir Robert Walser ein. Das Werk ist bis heute nie gespielt worden.

Die «Zwei Sätze (Sonatine II)» für Geige und Klavier wurden 1932 in Frankfurt begonnen, 1934 in Glarus beendet. Hier (wie im «Notturmo») hat Schmid seine wohl schwierigste und radikalste Position erreicht. Die «Zwei Sätze» stellen auch höchste Anforderungen an die Interpreten und sind erst einmal – knapp erkennbar – vor Jahrzehnten gespielt worden.

Dem fünfsätzigen «Notturmo» für Oboe, Bassklarinette (oder Klarinette), Geige und Violoncello, von dem auch ein Tonband bei Radio DRS existiert, hat Schmid vor einigen Jahren, anlässlich einer Aufführung im Centre Pompidou Paris, Titel zugefügt, die uns den Einstieg in die geistige Welt dieser Musik erleichtern möchten. In den Partituren Schmid's fehlen sonst programmatische Hinweise vollständig. Auch diese Scheu, Persönlichstes offen darzulegen, lässt uns an Webern denken, der sich nur in seinen Skizzenbüchern einige Notizen erlaubte zu Erlebnissen mit seiner Natur und seinen Menschen, die er ganz für sich selbst in erstaunlicher Direktheit auf seine Musik bezog.

Zum ersten Satz «Meditation» erzählte mir Erich Schmid, dass der klare Nachthimmel in den Glarner Bergen ein ungeheurer Eindruck für ihn gewesen sei, eine Zuflucht nach den schrecklichen Erlebnissen der letzten Frankfurter Monate. Aber nicht einfach bloss der Natureindruck, sondern auch die Vorstellung, dass hier vor Jahrhunderten eine Demokratie entstanden sei, beschäftigte ihn – und zugleich entsetzte ihn das Anpassertum vieler seiner schweizerischen Mitbürger. Der Satz ist als teilweise ziemlich freier doppelter Umkehrungskanon gebaut. Die Kon-

struktion bleibt absichtlich etwas im Verborgenen. Eindeutiger gibt sich der dreistimmige 2. Satz «Action I». Das zweistimmige Mittelstück für Oboe und Bassklarinette nennt Schmid «Canon», damit nicht nur auf die musikalische Gestaltungsform (Umkehrungskanon), sondern auf das Eindeutige, Unverhüllte, den «Gesetzeskanon» verweisend. Der 4. Satz «Action II» ist wieder ein Trio, diesmal mit der solistischen B-Klarinette, die nur in diesem Satz vorkommt. Sie wird von einem Kanon der beiden Streicher begleitet. Der Schlussatz «Conclusion», wieder in voller Besetzung, ist in Variationenform gebaut und das weitaus komplexeste Stück des Ganzen. Freiheit und Strenge gehen hier eine seltsame Verbindung ein. Vor allem die Behandlung der Zwölftonreihe ist in diesem Satz völlig unkonventionell. Das in sich rückläufige «Thema» verrät seine Bauweise an den Rändern (T. 1–2 resp. 9–10), gegen die Mitte zu wird es immer freier, seine Konstruktion wird durch andere «ohrenfällige» Beziehungen überdeckt (z. B. Geige T. 4/7 (Beispiel 2).

In der Rhapsodie für Klarinette und Klavier und in den «Michelangelo-Gesängen» löst sich Schmid etwas von der beinahe hermetischen Konzentration des Notturnos. Verweist schon die Textwahl des op. 12 noch auf das Bekenntnishafte dieses Werks, so gibt sich Schmid in den beiden Liedern auf Volkstexte im op. 13 gelöst, fast heiter. Das zwölfteilige «Hauskonzert» erstaunt nach der enormen Anspannung der Werkgruppe 8–12 durch seinen spielerischen Umgang selbst mit strengen kontrapunktischen Formen.

Da wir in dieser Zeit auch bei Komponisten wie Bartók (Divertimento), Strawinsky (Symphonie in C), Schönberg (Klavierkonzert) einer ähnlichen Tendenz begegnen, taucht die Frage auf, ob es in den Zeitläuften vielleicht einen Grad des Schreckens geben kann, demgegenüber man sich bloss noch spielend zu verhalten vermag, oder verstummend.

Roland Moser

Werkverzeichnis

- Sonatine I für Geige und Klavier op. 1 (1929)
- Suite nach Gedichten von Rainer Maria Rilke, für Mezzosopran und 9 Instrumente op. 2 (1929/36)
- Drei Sätze für Orchester op. 3 (1930)
- Streichquartett op. 4 (1930/31)
- Trio für Klarinette, Violoncello und Klavier op. 5 (1931)
- Sechs Klavierstücke op. 6 (1932)
- Suite für Blasorchester und Schlagzeug op. 7 (1931)
- Sonatine II für Geige und Klavier op. 8 (1932/34)
- Widmungen, 5 kleine Stücke für Klavier op. 9 (1933/35)
- Notturmo für Oboe, Bassklarinette (Klarinette), Geige und Violoncello op. 10 (1935)
- Rhapsodie für Klarinette und Klavier op. 11 (1936)
- Michelangelo-Gesänge für Bariton und Klavier op. 12 (1938/41)
- Kleines Hauskonzert, 12 Stücke für verschiedene Instrumente und Gesang (Sopran, Streichquartett, Klavier) op. 13 (1937/40)
- Fünf Bagatellen für Klavier op. 14 (1943)
- Vier Chöre a capella nach Texten von Bruno Schönlanck op. 15 (1930/40)
- Mura, kleines Trio für Flöte, Geige und Violoncello op. 16 (1955)