

René Leibowitz – “Variations sérieuses et non-sérieuses”

von Sabine Meine

Aus dem Blickwinkel der kompositorischen Avantgarde der fünfziger Jahre hat sich im “Fall René Leibowitz” ein Bild fest etabliert: das eines einflußreichen, aber dogmatischen Zwölftöners in Nachfolge der Schönbergschule.

“Variations sérieuses”

Der dritte Satz seiner Sonate für Geige bzw. Flöte und Klavier op. 12¹ aus dem Jahr 1944 trägt den Titel “Variations”. Die Referenz ist offensichtlich: Schon der optische Eindruck der Partitur erinnert an den dritten Satz von Anton Weberns Variationen für Klavier op. 27, und bei genauerer Betrachtung bestätigt sich dieses Bild.

Aus der Analyse in *Schönberg et son école*² geht hervor, was Leibowitz an diesem Werk faszinierte: “Le dépouillement, l’extrême économie des moyens, la précision et le laconisme du discours musical”. Zudem deutet er die Variationstechnik als Paradigma zwölftönigen Komponierens schlechthin. “[...] Déjà la technique, l’instrument, dont se sert le compositeur dodécaphonique préfigure entièrement l’idée de la variation perpétuelle à partir d’un minimum de données, de sorte qu’en dernière instance il est possible de qualifier toute œuvre en douze sons comme étant une suite de variations sur une série initiale de douze sons.”³ Dieses Kompositionsprinzip sah Leibowitz im Spätwerk Weberns in aller Konsequenz verwirklicht, Grund genug, die Klaviervariationen sozusagen als Lehrmodell für das eigene Werk zu verwenden: Wie im Webernschen Original liegt dem dritten Satz der Sonate eine einstimmig gebrochene Zwölftonreihe zugrunde. In verschiedenen Variationsformen herrscht jeweils eine Reihenvariante und ein musikalisches Element vor. Wie im Original weist dieser letzte Satz im Gegensatz zu den beiden anderen Sätzen⁴ weniger kontrapunktische Arbeit auf. Die dynamischen Bezeichnungen und Klangregister bleiben bei Leibowitz von der seriellen Vorordnung unberührt, und letztlich wird die dem Webernschen Werk eigene Komplexität nicht erreicht.

Die Sonate op. 12 wurde 1949 in der Fassung für Flöte und Klavier bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt im Rahmen der dortigen Rezeption der Schönbergschule aufgeführt.⁵ Mit seinen Pionierleistungen für bis dato unbekannte bzw. durch den Krieg verdrängte Werke war

- 2 -

III. (Variations)

Scorrevole e tranquillo (♩ = 80)
 molto cantabile

Poco Rit... T. poco affrettando... Rit... T.

Abbildung 1: René Leibowitz, Sonate für Violine bzw. Flöte und Klavier, 3. Satz, Partitur, Takte 1–10 (Mobart Music Publications, New York).

Leibowitz nach 1945 zunächst in Paris ins Zentrum des musikalischen Interesses gerückt. Als Sprachrohr der Schule, der er im eigentlichen Sinn nie angehört hatte⁶, fielen seine Aktivitäten als Dirigent, Theoretiker, Komponist und Pädagoge auf fruchtbaren Boden, vor allem bei der damals jungen Generation, die – auf der Suche nach von Vergangenheit unbelastetem kompositorischem Material – geradezu in eine Dodekaphoniebegeisterung ausbrach und Leibowitz als einzigen Vermittler der weitgehend unbekanntem Methode aufsuchte. So bekanntermaßen auch Pierre Boulez, dessen Urteil die damalige Aufbruchstimmung dokumentiert: “[...] tout musicien qui n’a pas ressenti – nous ne disons pas compris, mais bien ressenti – la nécessité du langage dodécaphonique est INUTILE. Car toute son œuvre se place en deçà des nécessités de son époque.”⁷ Auch in Darmstadt spielte Leibowitz eine maßgebliche Rolle, vor allem in den Jahren 1948 und 1949, die er einerseits als Dozent, andererseits als Dirigent für die Vermittlung der Zwölftonwerke Schönbergs und Weberns übernahm.⁸

Angesichts der Schematik, wie sie in der Sonate op. 12 zum Ausdruck kommt, mag es nicht verwundern, daß sich Leibowitz bald den Vorwurf der Dogmatik gefallen lassen mußte. So z.B. Luigi Nono aus der Rückschau: “[...] Welchen Sinn hat es, sich pedantisch auf ein leichtes ‘Verweisen auf’ und immer auf ein Verweisen auf die Vergangenheit zu beschränken, anstatt das zu

vertiefen, was sonst da ist? Zur Erläuterung: Die Banalität, den Verlauf der Reihe zu suchen, war 1948 richtig (Leibowitz – später so sehr getadelt! –); aber kann das heute das grundlegende Anliegen einer Untersuchung sein, vor allem dann, wenn die Kompositionstechnik anders ist?“⁹

Daß die Kompositionstechnik Weberns neue Dimensionen eröffnen würde, hatte Leibowitz theoretisch sehr wohl erkannt, wie dem “Anton Webern – La conscience de l’avenir dans la musique contemporaine”¹⁰ betitelten Kapitel aus *Schönberg et son école* zu entnehmen ist. In Zusammenhang mit dem Begriff der “Athematik” ist in seinen bekannten Schriften eine Fortschrittsbegeisterung spürbar, die er der jungen Generation vermittelt haben mag, ohne zu ahnen, welche Konsequenzen sie daraus ziehen würden. Er selbst hielt aber gleichzeitig an der Vorherrschaft Schönbergs und dem traditionellen Denken der Schule fest, so daß es zu Widersprüchen kommen mußte: z. B. interpretiert er Weberns Klaviervariationen als Beitrag zur “athematischen Kompositionsweise”¹¹, während er in seinen Analysen weiterhin Themen definiert.¹² Er spricht einerseits von den fundamentalen Unterschieden, die die Zwölftonmethode durch die Tendenz zum “athematischen Komponieren” von vorangegangenen Methoden trenne¹³, stellt sie aber andererseits als Höhepunkt einer scheinbar ungebrochenen Entwicklung der “abendländischen Polyphonie” dar.¹⁴ Offenbar übte das Phänomen der “Athematik” zunächst eine Faszination auf Leibowitz aus, ohne daß er klar definieren konnte, was darunter genau zu verstehen sei.¹⁵

Erst fern vom Druck der kompositorischen Avantgarde klären sich diese Widersprüche: 1950, ein Jahr bevor sich mit Pierre Boulez’ Aufruf “Schönberg est mort”¹⁶ ohnehin neue Wege ankündigen, die Leibowitz zum Rückzug zwingen, bekennt er Farbe. Sein unveröffentlichter Kompositionstraktat¹⁷ ist ein deutliches Zugeständnis an die Tradition. Im Vorwort nennt er die Gründe, die ihn veranlaßt haben, frühere Standpunkte zu revidieren: “Les plus importantes furent sans doute mes propres progrès compositionnels, mes visites auprès de Schönberg¹⁸ et les nombreux échanges d’idées auxquels elles donnèrent lieu, les dernières œuvres de ce maître ainsi que ses nouveaux écrits théoriques (la plupart encore inédits), enfin de longs et patients travaux d’analyse effectués avec mes élèves, ainsi que l’examen de leurs propres travaux.”¹⁹

Der englische Untertitel des Traktats, “Structural functions of twelve tone composing”, spricht für sich. In Analogie zur entsprechenden Schrift Schönbergs formuliert er seine Überzeugung, daß die Zwölftonmethode die Funktion der verlorengegangenen Tonalität ersetzen könne.

Wider zeitgenössische Entwicklungen hält Leibowitz an den einmal gefaßten Positionen fest und setzt das Komponieren in ungebrochener Kontinuität fort.²⁰ Die Nähe zur Schönbergschule klingt auch weiterhin an, jedoch nicht mehr in der strengen Manier der vierziger Jahre. Vielmehr geht in die Musik ein Ton ein, der dem Pariser Milieu verpflichtet ist, in dem sich Leibowitz seit den frühen dreißiger Jahren mit erstaunlicher Offenheit für literarische, phi-

losophische und künstlerische Begegnungen bewegte, so z.B. in der Gelegenheitskomposition *Marijuana*.

“Variations non sérieuses”

Als Georges Limbour in einem Brief²¹ an Leibowitz seine dramaturgische Phantasien über das gemeinsame Projekt der Buffooper *Les Espagnols à Venise*²² festhält, taucht zum ersten Mal die Wortschöpfung “Marijuana” auf:

Par contre j'ai encore réfléchi à ton opéra (...) Si Michel²³ te donne quelques unes de ses idées (...) communique les moi, au plus tôt. Surtout si elles concernent les 2 premières scènes (s'il s'agit d'un financier, d'un marchand de femmes ou de quelque marijuana? (...)) Je dis Marie Juana, ce qui me fait penser à Marie-Jô-²⁴ ou Mary-Juo etc (...) Salue bien cette dame (...).

Das Assoziationspiel greift Leibowitz 1960 mit der Komposition *Marijuana. Variations non sérieuses* für Violine, Posaune, Vibraphon und Klavier op. 54 auf, die im kleinen Kreis bei einer soirée des Komponisten aufgeführt wurde. Der Part der Posaune war Vinko Globokar zugeordnet, damals Kompositionsschüler von Leibowitz.²⁵



Abbildung 2: René Leibowitz, *Marijuana*, Skizze (Sammlung René Leibowitz).

Im Vordergrund des zwölftönigen Werkes stehen chromatische Motive, die durch eine Unterteilung der Reihe in Haupt- und Nebenstimmen gewonnen werden. In Form eines Dialogs von Violine und Posaune führt das Thema mit seinen expressiven, selbst-ironisch klagenden Seufzern in das Ambiente des “non-sérieux” ein. Seinen selbst aufgestellten Regeln für das Genre der “petites formes” im Kompositionstraktat folgend ist die Reihenbehandlung hier weniger konsequent, vor allem in überleitenden Teilen. Leibowitz kombiniert zwei traditionelle Formen miteinander, die der Variationsform (Thema – 7 Variationen – Coda) und die der klassischen Sonatenform (Exposition zweier Themen – Durchführung und Überleitung, Reprise, Coda), wodurch die statischere Variationsform zugunsten größerer Entwicklungen aufgebrochen werden kann. Verschiedene Genres klingen an: In der dritten Variation hört man eine Impromptu-Miniatur des Klaviers, in der sechsten Walzerklänge. Leibowitz spielt mit den Physiognomien der instrumentalen Charaktere und erzeugt eine selbstironische, geradezu theatralische Stimmung.

In Paris war Leibowitz über Jahrzehnte hinweg in musikalischer Hinsicht isoliert, dagegen im intensiven Austausch mit Künstlern und Literaten des Surrealismus und Existentialismus wie Georges Bataille, Albert Camus, Michel Leiris, Claude Lévi-Strauss, Jean-Paul Sartre, Tristan Tzara u.a. Das Bild des dogmatischen Anwalts der Schönbergschule vor diesem Hintergrund zu relativieren und anhand der umfangreichen Korrespondenz, der zahlreichen Textveröffentlichungen sowie der größtenteils unbekanntenen Kompositionen aufzuarbeiten, könnte im “Fall Leibowitz” neue Diskussionen anregen.

MARIJUANA

(Variations non sérieuses pour Violon, Trombone, Vibraphone, Piano)

René Leibowitz, op. 54.

Thème: Andante con Moto (♩ = 69)

Abbildung 3: René Leibowitz, *Marijuana*, Takte 1–3 (Mobart Music Publications, New York).

- 1 Op. 12 a Sonate für Violine und Klavier; op. 12 b Sonate für Flöte und Klavier, mit unwesentlichen Veränderungen.
- 2 René Leibowitz, *Schönberg et son école*, Paris 1947.
- 3 Ebd. S. 229.
- 4 Auch die ersten beiden Sätze der Sonate op. 12 weisen deutliche Analogien zu Weberns op. 27 auf.
- 5 Eine zweite Aufführung in Darmstadt fand 1954 statt.
- 6 1934 lernte Leibowitz in Paris Rudolf Kolisch kennen, wenig später Erich Itor Kahn. Begegnungen mit Schönberg und Webern vor dieser Zeit in Form eines Lehrer-Schüler-Verhältnisses sind entgegen eigenen Angaben bislang nicht belegt (vgl. auch Anm. 18).
- 7 Pierre Boulez, "Eventuellement ...", in: ders., *Relevés d'apprenti*, hrsg. von Paule Thévenin, Paris 1966, S. 149.
- 8 Auch 1954 und 1955 gab Leibowitz noch Kompositionskurse in Darmstadt, die jedoch angesichts der dortigen Entwicklungen weniger einflußreich gewesen sein dürften.
- 9 Luigi Nono, *Texte – Studien zu seiner Musik*, hrsg. von Jürg Stenzl, Zürich 1975, S. 169.
- 10 René Leibowitz, *Schönberg*, a.a.O., S. 189ff.
- 11 Ebd. S. 243.
- 12 Ebd. z.B. S. 235.
- 13 René Leibowitz, *Introduction à la musique de douze sons*, Paris 1949, S. 100.
- 14 Vgl. dazu das 3. Kapitel "Les Etapes de la réactivation Schönbergienne de l'évolution de la polyphonie" in: René Leibowitz, *Schönberg*, a.a.O., S. 65ff.
- 15 Leibowitz verfaßte den Großteil seiner bekannten Schriften während der Zeit der deutschen Besatzung, die er vor allem in der französischen Südzone verbrachte. Sein kultureller Austausch beschränkte sich auf Briefkontakte, so daß detaillierte Diskussionen über begriffliche Phänomene ausblieben. Der ihm befreundete Schriftsteller Michel Leiris ist fasziniert von Leibowitz' Ideen zur Athematik, auch wenn die Diskussion vage bleibt. Der Musikologe Boris de Schloezer teilt Leibowitz allerdings schon 1939 seine Bedenken brieflich mit.
- 16 Pierre Boulez, "Schönberg est mort", geschrieben vor Dezember 1951; zuerst veröffentlicht unter dem Titel "Schönberg is dead", in: *The Score* Nr. 6 (1952) S. 18–22; erste französische Veröffentlichung in: ders., *Relevés d'apprenti*, a.a.O., S. 265–272.
- 17 Vgl. dazu Will Ogdon, "Concerning an Unpublished Treatise of René Leibowitz", in: *Journal of the Arnold Schönberg Institute* 2 (1977) 1, S. 34–41.
- 18 Leibowitz hatte 1945 persönlichen Briefkontakt mit Schönberg aufgenommen und ihn im Winter 1947/48 während eines längeren USA-Aufenthaltes mehrere Male besucht. In diesem Kontext setzte er *A survivor from Warsaw* in Partitur.
- 19 René Leibowitz, *Traité de la composition avec douze sons*, Vorwort (Sammlung René Leibowitz).
- 20 Das Werkverzeichnis umfaßt allein 93 selbständige Kompositionen, die zwischen 1939 und 1972 entstanden sind; vgl. *René Leibowitz 1913–1972. A Register of his Music and Writings*, hrsg. von Jacques-Louis Monod, New York, Mobart 1983.
- 21 Brief von Georges Limbour an René Leibowitz s.d., Microfilm 089-1431-2 (Sammlung René Leibowitz). Der Pariser Schriftsteller war dem Kreis surrealistischer Literaten verpflichtet und lernte Leibowitz über den Kreis des Kunsthändlers Daniel-Henry Kahnweiler 1943 kennen. Ihre erste Zusammenarbeit war die Oper *La nuit close* op. 17 (1947–1950), die unaufgeführt blieb.
- 22 René Leibowitz, *Les Espagnols à Venise* für Singstimmen, Chor und Orchester, op. 60 (1963); Text von Georges Limbour; Uraufführung 1970 in Grenoble.
- 23 Gemeint ist Michel Leiris, mit dem sich Leibowitz seit Anfang der vierziger Jahre über seine Arbeit austauschte. Sie teilten zudem ihr Interesse am Musiktheater. Leibowitz vertonte mehrere seiner Texte.
- 24 Die zweite Frau von Leibowitz heißt mit Vornamen Mary Jo.
- 25 Vinko Globakar kam 1960 als Posaunist zu Leibowitz mit der Absicht, sich in Big-Band-Arrangements unterrichten zu lassen. Von 1960 bis 1962 studierte er dann aber Kontrapunkt, Harmonielehre und Komposition bei Leibowitz.