© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

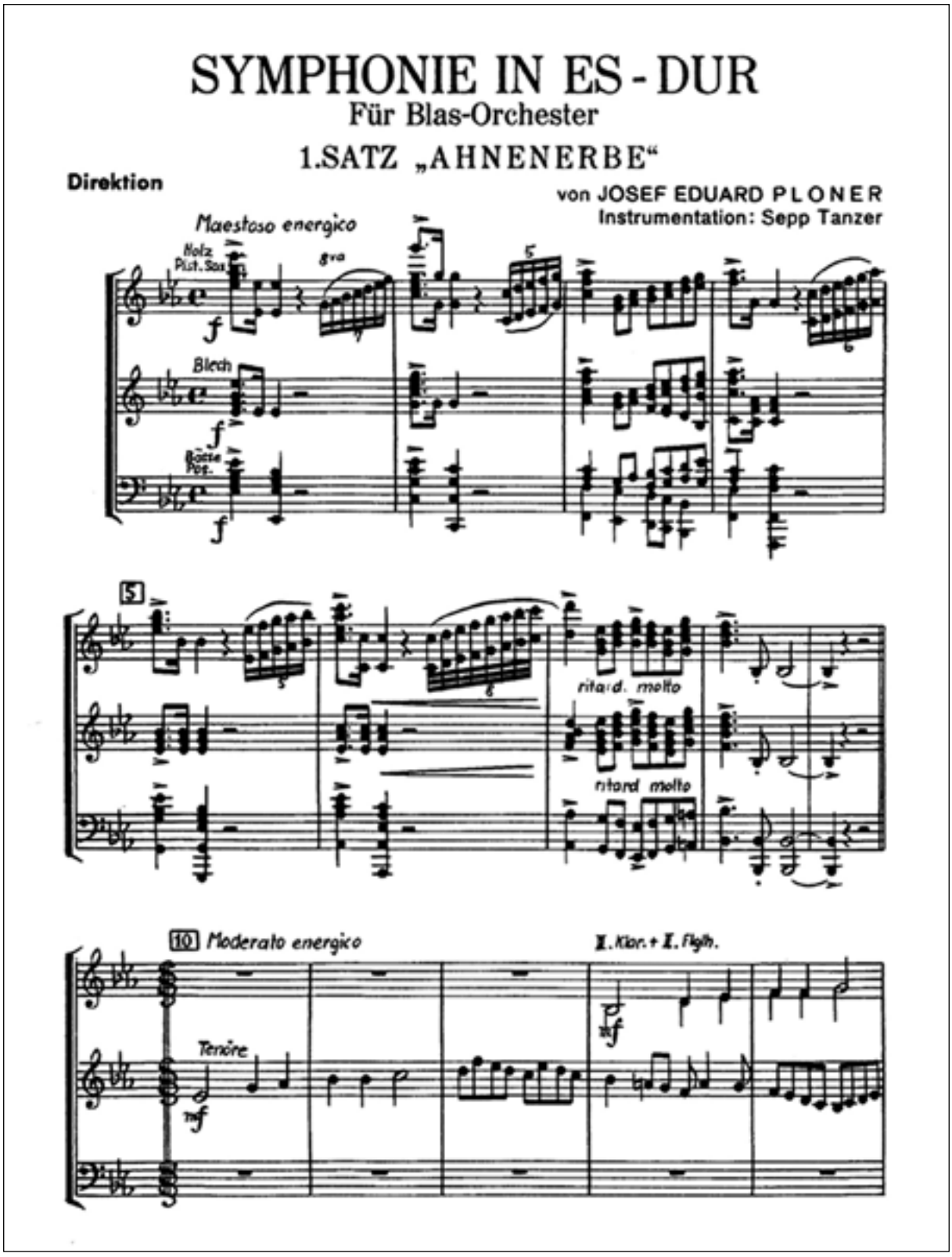


Abb. 1: 1. Satz „Ahnenerbe“, Direktion, Edition Helbling, Innsbruck–Wien 1959.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

JOSEF EDUARD PLONERS SYMPHONIE IN ES-DUR IM KONTEXT DER NACHKRIEGSZEIT

Christian Glanz

ABSTRACT

The symphony in e flat by Josef Eduard Ploner is an early key example for specific stilistic tendencies in Austrian band music. Ploner has written programmatically about the ideals of band music, creating the image of a new style, emphasizing the aspects of polyphony and monumentalism. His symphony for band, arranged by his follower Sepp Tanzer, can be seen as a kind of exemplary realisation of this concept. Aesthetically the composition follows the established lines of programmatic symphonic composing and demonstrates the lasting prevalence of national idiomatic writing. In the context of the conference Ploners symphony represents the lasting legacy of aesthetic positions, which prevailed during the national socialistic phase in Tyrol.

Die Behandlung gerade dieser Komposition im Kontext des Themas Musik und Nationalsozialismus in Tirol ergibt sich für mich vor allem aus der Rolle, die Josef Eduard Ploner selbst und damit auch seine Symphonie für die sogenannte Tiroler Schule der österreichischen Original-Blasmusik spielt. Als Lehrer von Sepp Tanzer, der in dieser Gruppe zweifellos die wichtigste Person ist, wird Ploner in den nach wie vor wenigen Darstellungen der historischen Entwicklung des Komponierens für Blasmusik hierzulande häufig als eine legitimierende Instanz erwähnt[1], seine von Sepp Tanzer für Blasorchester instrumentierte Symphonie gilt mithin als ein wichtiges Vorbildwerk, welches die Richtung und den Stil der sogenannten Tiroler Schule vorbestimmt habe. Streng genommen fällt die Komposition nicht mehr in den Zeitraum der nationalsozialistischen Herrschaft in Tirol. Im Hinblick auf die im Kontext der Erforschung des Nationalsozialismus bedeutende Frage unterschiedlicher kultureller Kontinuitäten stellt sie jedoch ein sehr wichtiges Dokument dar. Die der Komposition seitens ihres Urhebers beigegebenen Satztitel stellen ja vollkommen klar, dass es sich hier keineswegs um ein L'art pour l'art-Werk handeln soll. Die nun folgende Auseinandersetzung mit der Komposition möchte zur Diskussion stellen, welche konkreten musikalischen Gestaltungsmittel hier zur Anwendung kommen, in welchen Traditionen diese Mittel stehen und was das schließlich für die Ästhetik und den Standort einer sich als „neu" begreifenden Bewegung innerhalb des blasmusikalischen Musizierens in Tirol und in Österreich bedeuten kann. Nach den mir zugänglichen Quellen dürfte die Komposition der Symphonie in die Jahre um 1950 fallen (Wolfgang Suppan weist sie den vierziger Jahren zu). Sicher ist, dass sie 1952 beim Kompositionswettbewerb des Tiroler Landesblasmusikverbands mit einem sogenannten Ehrenpreis gewürdigt wurde. Die postume Uraufführung der viersätzigen Komposition erfolgte erst 1956 durch die von Sepp Tanzer geleitete Wiltener Stadtmusikkapelle im Tiroler Landestheater in Innsbruck. Weitere frühe Aufführungen werden für St. Gallen, Stuttgart, Überlingen, Linz und Wels erwähnt.[2] Auch die Drucklegung, die Satz für Satz erfolgte, nahm geraume Zeit in Anspruch: Der Innsbrucker Musikverlag Helbling brachte 1959 den ersten Satz heraus, abgeschlossen war die Publi-

[1] Suppan, Wolfgang: Komponieren für Amateure. Ernest Majo und die Entwicklung der Blasorchesterkomposition (= Alta musica 10), Tutzing 1987, S. 66.
[2] Spiehs, Hermann J.: Josef Eduard Ploner. Der Tiroler Komponist (= Schöpferisches Tirol 5), Innsbruck 1965, S. 5 und S. 106.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

kation erst 1967 mit dem vierten Satz. Eine heute auch in der Blasmusikpraxis bereits übliche Partitur gibt es nicht, jedoch wird vom Verlag ein Dirigier-Particell („Direktion") angeboten.[3] Dieser Umstand lässt sich vor allem daraus erklären, dass mehrsätzige Kompositionen dieses Umfangs in jenen Jahren im Bereich der österreichischen Blasmusik noch eine absolute Besonderheit und damit wohl auch ein nicht unbeträchtliches verlegerisches Risiko bedeuteten.[4]

In Ploners Werkverzeichnis[5] scheinen 17 Kompositionen für Blasmusik auf, wobei nur vier verlegt wurden. Märsche und Fanfaren stehen neben wenigen umfangreicheren Werken (eine *Choralsuite*, eine *Heldische Musik in vier Sätzen*). Im Gesamtwerk nimmt die Blasmusik auch gar keine dominierende Stellung ein, man wird sie daher auch nicht als besonderen Schaffensschwerpunkt bezeichnen können. Dennoch hat sich Ploner vor allem in der unmittelbaren Nachkriegszeit offensichtlich intensiv mit den Problemen und Möglichkeiten des Blasmusikwesens befasst. Interessant ist in diesem Zusammenhang besonders ein Text, der im Dezember 1948 im Mitteilungsblatt des Verbandes der Südtiroler Musikkapellen erschienen ist.[6] Unter dem Titel *Originalmusik oder Surrogatmusik?* plädiert Ploner hier nachdrücklich für eine in seinen Augen neuartige Blasmusik, die sich zwar weiterhin in der traditionellen Zweckbestimmung (gemeint ist die Einbindung in lokale kulturelle Zusammenhänge) eingebunden sehen sollte, jedoch stilistisch ganz anders aussehen müsse, als die seiner Meinung nach das praktische Repertoire dominierende Musik „aus zweiter Hand". Dabei ist wohl nicht nur für Blasmusikhistoriker interessant, dass Ploner hier denselben Begriff, nämlich „Surrogat" verwendet, der schon 1926 von Paul Hindemith vorgebracht wurde, als es darum ging, im Rahmen der Donaueschinger Musiktage neue Kompositionen für Blasmusikbesetzung zu präsentieren.[7] Standen Hindemiths Intentionen aber im Zusammenhang mit seinen Mitte der 1920er Jahre auch in anderen Sparten relevant gewordenen Bemühungen um eine „mittlere Musik", die zwar neu, jedoch sowohl dem Publikum als idealiter auch den Laienausführenden zugänglich sein sollte, so argumentiert Ploner neben der Hervorhebung aufführungspraktischer Aspekte letztlich vor allem mit dem Bedürfnis nach „Eigenart": „Man könnte etwa folgende Formel gebrauchen: Je kleiner der Raum, desto feiner, intimer soll die Musik sein. Je größer der Raum, desto gewaltiger, majestätischer, monumentaler! […] Dagegen empfinde ich aber eine ausgesprochene Abneigung, wenn bei festlichen Anlässen in jeder Hinsicht ‚kleine' Musikwerke geboten werden, oder wenn mit wirklichen Feststimmungen durch Benützung von unpassenden und ganz minderwertigen Musikstücken Schindluder getrieben wird. Ich erinnere nur an die bei kirchlichen Anlässen immer wieder gebrauchten ‚feschen' Profanmärsche, an die unsäglich sentimentalen Trauermärsche bei Begräbnissen, an gewisse südländische Weichlichkeiten bei heimischen Volksfesten.

Können wir unserer Art nicht das geben, was ihr eigentlich gebührt und wonach sie verlangt? Ist in unserem Lande wirklich nur Platz für tränendrüsenfördernde Sentimentalität und kommerzielle Angelegenheiten? Stilechte, zweckbestimmte Werke könnten diesem Übelstande abhelfen. Nicht nur der Geschmack der Masse, auch der Geschmack der Kapellmeister könnte dadurch gehoben werden. Es gibt noch einen weiteren Grund, warum unsere Kapellen Stücke monumentalen Charakters spielen sollen. Dies ist die Besetzung unserer Kapellen überhaupt. Diese Besetzungsart und die Qualität der Instrumente schreien geradezu nach polyphoner Stückwahl. Zumeist hören wir jedoch ein sehr billiges homophones

---

3 Allerdings geschah das augenscheinlich der Anfang der 1960er Jahre noch gebräuchlichen, heute gänzlich aus der Praxis verschwundenen Notation „in B" entsprechend! Bei einer tatsächlichen Verwendung des Particells „in B" ergäbe sich dann die durchaus bemerkenswerte Sachlage, dass Ploners Symphonie einen Ganzton tiefer, nämlich in Des erklingen würde. In der Folge wird jedoch Ploners Originaltonart „in Es" präferiert, meine harmonischen Angaben ignorieren also die Beifügung „in B" am gedruckten Particell! Dies vor allem deshalb, weil es sich bei der Bezeichnung „in B" offensichtlich um einen Flüchtigkeitsfehler handelt. Die von mir verwendete Einspielung des Werks erklingt jedenfalls in Ploners titelgebender Tonart Es.

4 Für die Zurverfügungstellung einer Einspielung der Komposition durch den Musikverein der ÖBB Innsbruck unter der Leitung von Florian Pedarnig sei Herbert Malzer vom Tonarchiv des Oberösterreichischen Blasmusikverbandes ausdrücklich gedankt.

5 Spiehs: Ploner (wie Anm. 2), S. 178ff.

6 Abgedruckt bei Spiehs: Ploner (wie Anm. 2), S. 169–172.

7 Suppan, Wolfgang: Donaueschingen 1926: Paul Hindemiths Bemühungen um eine amateurgerechte Blasmusik, in: Lipp, Wolfgang (Hg.): Gesellschaft und Musik (= Sociologia Internationalis, Beiheft 1), Berlin 1992, S. 279–288.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Geklingel; wenn es hochgeht, eine an und für sich gut gebaute Ouverture für Symphonieorchester, wobei sämtliche Streicherstimmen eben wiederum durch Bläser ersetzt sind – also wieder Surrogatmusik!"[8] Die „zweckbestimmte" Orientierung Ploners geht in diesem Konzept auch daraus hervor, dass er hauptsächlich von „Freiluftmusik" spricht, um die es hier gehe. „Monumentalität und Größe" ist auch von daher eine zentrale Forderung. Allerdings sei damit nicht simple „Kraftmeierei" gemeint, sondern eine dem „Inneren" der Musik angepasste Stilistik. Mit dem Begriff des „Inneren" ist wohl eine inhaltliche Bestimmung, letztlich also ein Programm, möglicherweise aber auch eine erwünschte ethische Haltung gemeint. Im Hinblick auf die anzustrebende Machart orientiert er sich ausdrücklich musikgeschichtlich: Konkret nennt Ploner die Beschäftigung mit den Mitteln des Chorals und besonders der Kontrapunktik (ausdrücklich erwähnt er dabei Kanon, Passacaglia und Fuge), auch die Form der Suite ist für ihn ein historisch relevanter und tragfähiger Orientierungspunkt. Die Benützung von Volksliedern und Volkstänzen wird ebenfalls gefordert, und zwar als symphonisch durchzuarbeitendes, nicht bloß aneinanderzureihendes Material, das natürlich in besonderer Weise der geforderten „Eigenart" entspräche. Eine derartig orientierte Stilistik wäre seitens der Öffentlichkeit von dazu fähigen Komponisten durch Aufträge einzufordern.
Die *Symphonie in Es* scheint mir nun ganz deutlich auf diese selbst gestellten Forderungen zu reagieren, und es ist wohl sinnvoll, sie nun auch tatsächlich in erster Linie an diesen Kriterien zu messen. Dass es nicht ertragreich ist, anhand Ploners Komposition eine Standortdiskussion der allgemeinen Symphonik um 1950 zu führen, dürfte sich von selbst verstehen.

Zunächst zu den allgemeinen Merkmalen:[9]
Die viersätzige Gesamtanlage entspricht vollkommen der im Lauf des 19. Jahrhunderts entwickelten symphonischen Norm, auch die Verwendung illustrierender Satztitel ist an sich absolut nichts Neues, ein kurzer Hinweis auf die Wirkungsgeschichte

Abb. 2: Josef Eduard Ploner (Reproduktion aus: Spiehs, Hermann Josef: Josef Eduard Ploner, Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 1965).

von Ludwig van Beethovens *Pastorale* muss hier genügen. Programmatisch konzipierte viersätzige symphonische Kompositionen – Vladimir Karbusicky hat dafür das Schlagwort von der „Vier-Akte-Dramaturgie" geprägt[10] – finden sich übrigens zeitgleich vor allem in den von der Shdanow-Doktrin reglementierten Musikproduktionen in den Ländern des sowjetischen Machtbereichs, allerdings trotz ihrer populären Erscheinungsform zumeist in stilistisch doch aufwändigerer Form umgesetzt. Die zwei Binnensätze, ein langsamer und ein Scherzo-Satz, werden bei Ploner wie im etablierten und pädagogisch geradezu gebetsmühlenartig vermittelten Formmodell der Symphonie üblich, von zwei bewegteren, hier auch dramatisch akzentuierten Rahmensätzen umfasst. Die harmonischen Verhältnisse zeigen sowohl im Satzübergreifenden als auch innerhalb der einzelnen Sätze eine ganz klare Orientierung an der Hierarchie der drei traditionellen Grundstufen herkömmlicher Tonalität (Tonika – Subdominante – Dominante). Gelegentliche Erweiterungen in den Bereich der jeweils

8 Zit. nach Spiehs: Ploner (wie Anm. 2), S. 171.
9 Eine ausführliche Verlaufsanalyse der Komposition bringt Söllinger, Heide Maria: Die Entwicklung der Österreichischen Original-Blasmusikliteratur, ungedruckte Diplomarbeit, Wien 2011, S. 102–114.
10 Karbusicky, Vladimir: Empirische Musiksoziologie, Wiesbaden 1975, S. 268–445. – Berg, Michael: „LTI" und Siegersprache, in: Tischer, Mathias (Hg.): Musik in der DDR (= musicologica berolinensia 13), Berlin 2005, S. 66ff.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

parallelen Moll- bzw. Durtonarten dürfen ebenfalls als absolut üblich bezeichnet werden, selten aber doch erscheinen auch Ausweichungen in terzverwandte Tonarten und – an besonders dramatisch akzentuierten Stellen – übermäßige beziehungsweise verminderte Akkorde. Es wird nicht überraschen, dass die Geltung der traditionellen hierarchischen Harmonik nirgends auch nur andeutungsweise in Frage gestellt wird. Vor allem im ersten und zweiten Satz erscheinen kontrapunktische Mittel, nämlich ein Fugato und eine Passacaglia. Die Vortragsanweisungen beschränken sich nicht auf Tempo und Lautstärke, sondern sprechen vereinzelt auch gestische Charakteristik an (*Vorwärts stürmend, wild vorwärts stürmend*).[11] Im Gesamtverlauf ist eine klare Orientierung an dem aus der symphonischen Entwicklungslinie des 19. Jahrhunderts allgemein bekannten Modell eines Wegs „durch Dunkel zum Licht" festzustellen, inklusive triumphalem Finale, das sich auch als zusammenfassendes Resumé des Vorangegangenen versteht. Die inhaltliche Seite der Komposition wird schon an der Oberfläche durch die erwähnten Satztitel vollkommen klargestellt, wobei bereits der erste Titel „Ahnenerbe"[12] auffällt. Der Titel des ersten Satzes ist identisch mit einem in der NS-Phraseologie sowohl für Erbanlagen als auch für kulturelle Traditionen verwendeten Begriff, der im Nationalsozialismus aber auch institutionell eine bedeutende Rolle gespielt hat: Das 1935 gegründete „Institut für wehrwissenschaftliche Zweckforschung der Studiengesellschaft für Geistesurgeschichte Deutsches Ahnenerbe" war eine SS-Stiftung, die seit 1942 als „Amt Ahnenerbe" im unmittelbaren Machtbereich Heinrich Himmlers angesiedelt war. Die weiteren Satztitel, „Heldenfriedhof" (zweiter Satz) und „Heimat-Lobgesang" (vierter Satz) unterstreichen die offensichtlich angestrebte heroisch-patriotische Grundhaltung. Dazu kommt die von Ploner im zitierten Originalmusik-Text ausdrücklich verlangte Verwendung von bekannten Melodien (als Volkslieder bezeichnet): Zentral ist dabei der Choral *Wach auf, du deutsches Land* (Johann Walter zugeschrieben und 1561 erstmals in einem fliegenden Blatt verbreitet). Das Material des Chorals bestimmt die Substanz des fugierten Hauptthemas im ersten Satz ebenso wie die des triumphal angelegten Finales. Im zweiten Satz erscheint das ebenfalls historisch bewährte, nach dem Ersten Weltkrieg vor allem in Jugendbewegung und Schule verbreitete Lied *Es geht eine dunkle Wolk' herein* in ähnlich substanzbestimmender Weise. Das Scherzo konfrontiert ein historisches Tiroler Lied (*Auf, ös Tiroler und spannt's enkre Büchs*)[13] mit dem allgemein bekannten Tanzlied vom *Lieben Augustin*. Diese Liedmaterialien charakterisieren nicht nur die jeweiligen Sätze, sondern finden auch Eingang in das resümierende Finale. Ferner werden musikalische Typen eingesetzt, die aus der traditionellen Blasmusik-Zweckbestimmung bekannt sind: ein Trauermarsch im zweiten Satz, ein Ländler im Scherzo und ein Marsch im Finale.

Kurz zu Gestaltung und Charakteristik der einzelnen Sätze:
Erster Satz (Titel „*Ahnenerbe*"), Es-Dur[14], 4/4, Maestoso energico / Moderato energico
Formal handelt es sich um einen durch Fermaten gegliederten Sonatenhauptsatz. Nach der Einleitung mit der Charakteristik einer dramatischen Toccata beginnt der Hauptteil mit einem Fugato über den Choral *Wach auf, du deutsches Land*. Die Fortführung erfolgt unter begleitender Anreicherung des Choralthemas durch Triolierung. Das Seitenthema des Satzes *(vorwärts stürmend,* g-Moll, ab Takt 62) hat deutliche Anklänge an historische Tänze, möglicherweise soll hier die „Landsknechtzeit" oder die Zeit der Bauernkriege im frühen 16. Jahrhunderts herbeiassoziiert werden. In den dramatischen Höhepunkten findet man Mediantik und verminderte

---

11 Erster Satz, Takt 62 bzw. Takt 102.

12 Schmitz-Berning, Cornelia: Vokabular des Nationalsozialismus, Berlin 2007, S. 17f. – Kater, Michael H.: Das „Ahnenerbe" der SS 1935–1945. Ein Beitrag zur Kulturpolitik des Dritten Reiches, München 2006.

13 Im gedruckten Particell mit 1790 datiert, jedoch möglicherweise auf 1796 oder 1797 zu datieren und dem Schwazer Regens Chori Staudacher zuzuschreiben, vgl. Feder, J.: Über die tirolischen Kriegslieder der Jahre 1796 und 1797, in: Programm des k. k. (vereinigten) Staatsgymnasiums in Teschen für das Schuljahr 1881/82, Teschen 1882. Zur Geschichte und Bedeutung des Walther-Chorals vgl. Brenner, Helmut: Wach auf, wach auf, du deutsches Land. Metamorphosen eines Liedes im politisch-historischen Kontext, in: Habla, Bernhard (Hg.): Festschrift zum 60. Geburtstag von Wolfgang Suppan, Tutzing 1993, S. 83–106.

14 Zur Tonartenproblematik siehe Anm. 3.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

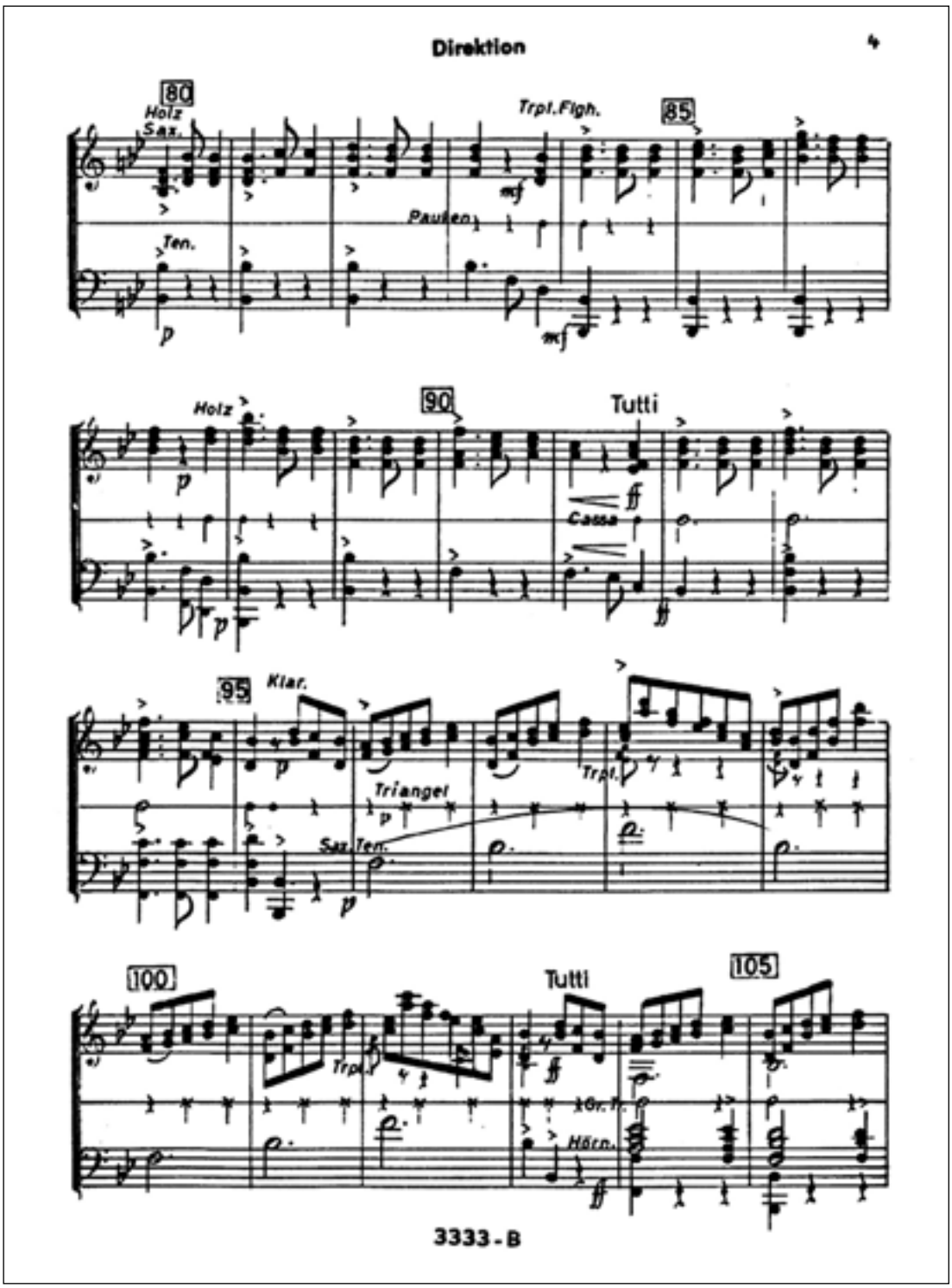


Abb. 3: 3. Satz „Scherzo", Direktion, Edition Helbling 3333-B, Innsbruck 1966.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

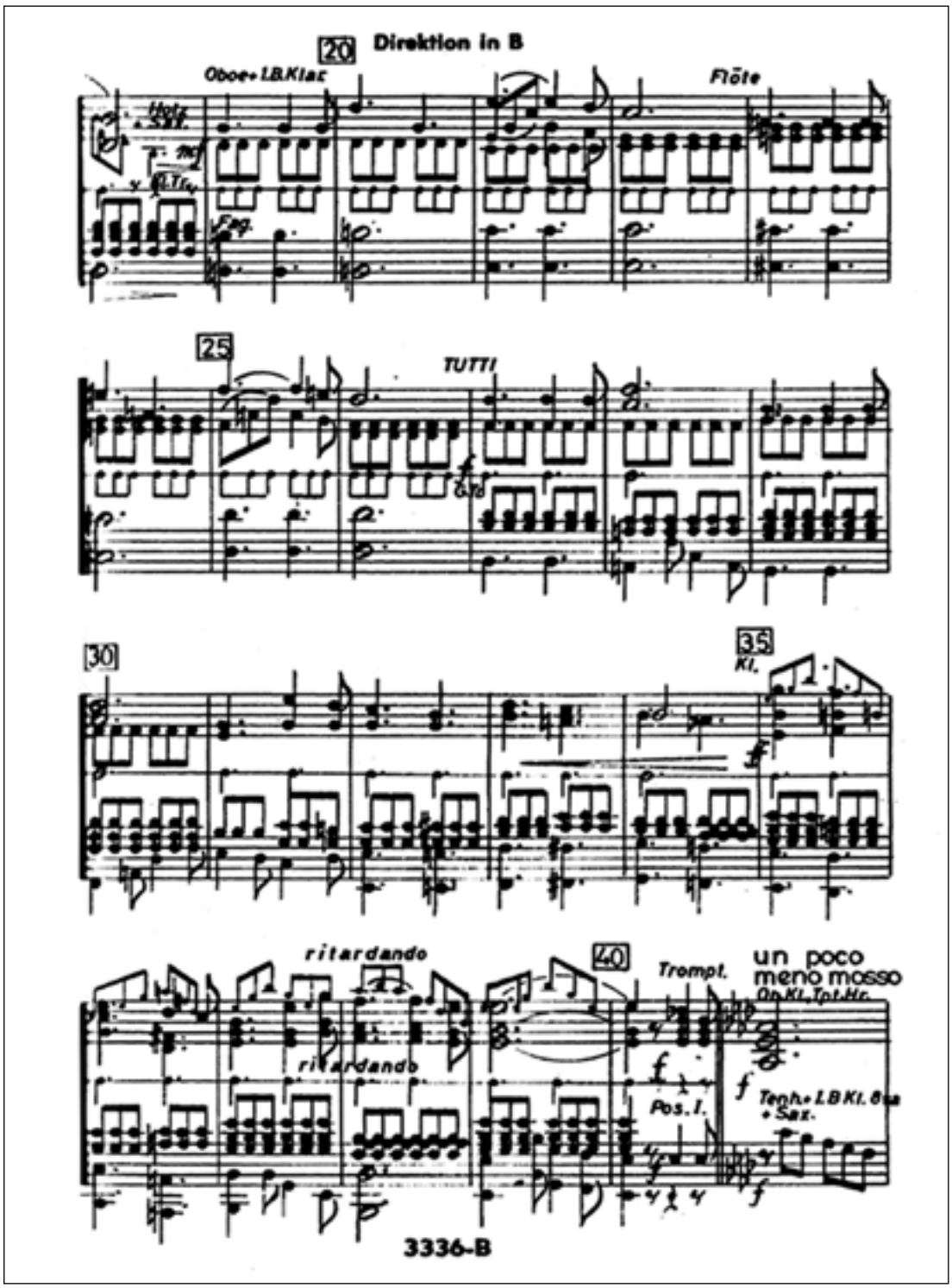
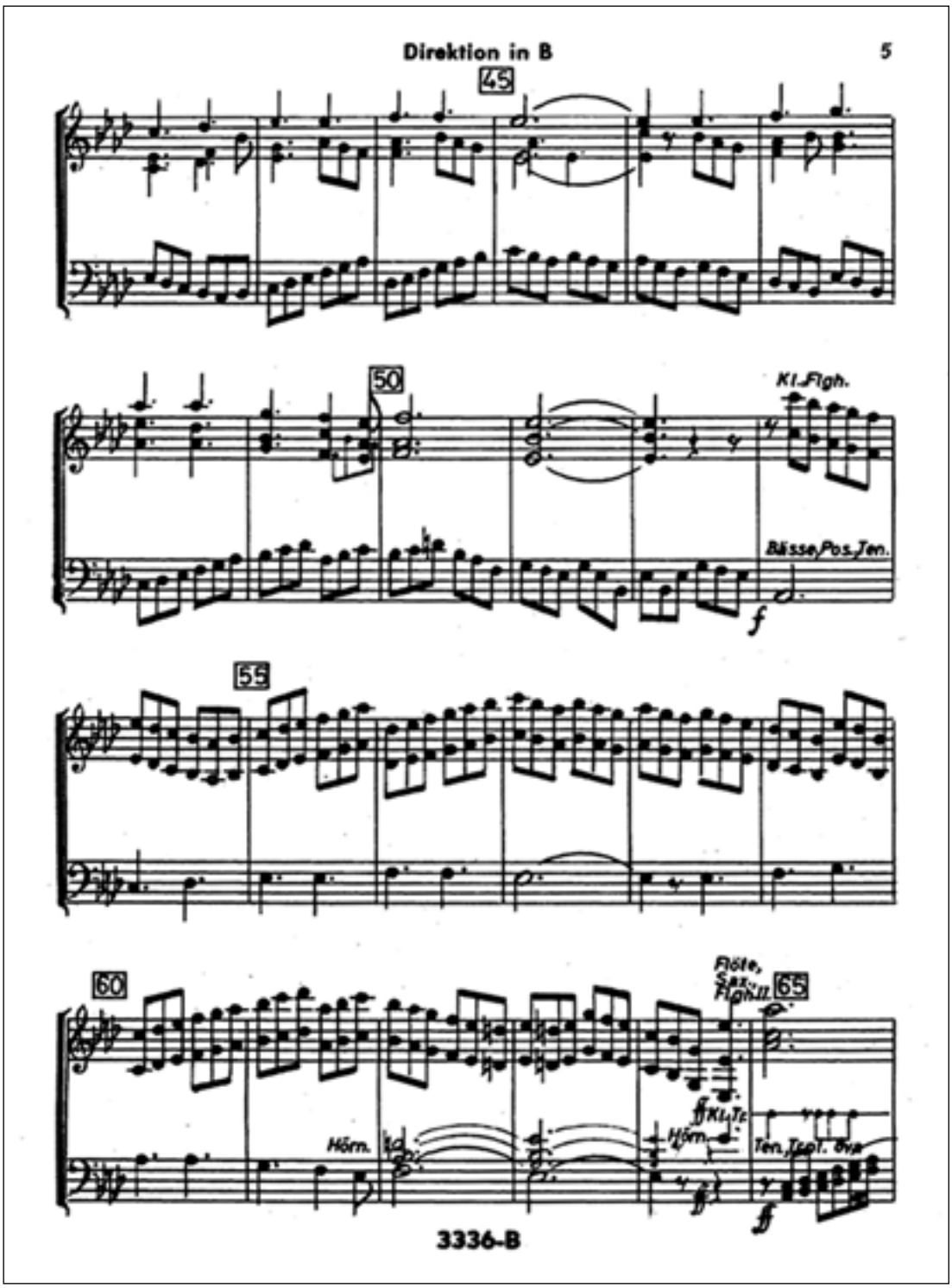


Abb. 4: 4. Satz „Heimat-Lobgesang", Direktion, Edition Helbling 3336-B, Innsbruck 1967.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at



© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Akkorde. Die kurze Durchführung basiert hauptsächlich auf dem Choralmaterial. Die Reprise bringt zunächst das unveränderte Choralfugato, das Seitenthema erscheint nun jedoch in c-Moll (Parallele zur Tonika). Die abschließende *Maestoso*-Coda (das Material stammt vor allem aus dem zweiten Teil des Chorals) wird von der variierten Einleitungs-Toccata (zunächst in Ces) eingeleitet, der feierliche Ausklang zur Tonika wird von Glocken flankiert.

Zweiter Satz (Titel „*Heldenfriedhof*"), g-Moll, 3/4, Adagio
Formmodell A – B – A', mit einem Trauermarsch als B-Teil
Die Rahmenteile A und A' basieren auf dem Lied *Es geht eine dunkle Wolk' herein,* verarbeitet in der Tradition der Passacaglia (stete Präsenz der Melodie in wechselnden Stimmen, dazu Varianten bzw. Gegenstimmen). Der Trauermarsch in c-Moll im Kontrastteil B orientiert sich in seinem Material eindeutig am ländlichen Typus, wird im Verlauf verdichtet und mit skalenartigem Laufwerk toccatenartig angereichert. Die Reprise (A') ist verkürzt, klar ist die Tendenz zur harmonischen Aufhellung in der Tradition der picardischen Terz (Schluss in G-Dur).

Dritter Satz (Titel „*Scherzo*"), B-Dur, Allegro
Trio – Scherzo – Trio'
Grundlegend ist eine ausgedehnte dynamische Steigerung beginnend im *pp*. Das Scherzomaterial basiert einerseits auf dem Tiroler Lied *Auf, auf, ös Tiroler und spannt's enkre Büchs*, andererseits auf ein sich daran anschließendes typisches Ländlermotiv. Im Trioteil (unüblicherweise in As-Dur) erscheint das Lied *O Du lieber Augustin,* zunächst dem Klischee entsprechend im Rahmen von Dudelsackquinten.

Vierter Satz (Titel „*Heimat-Lobgesang*"), Es-Dur, Allegro vivo
Entspricht dem Formtypus des Rondos mit dem Charakter der Zusammenfassung: A – B (Choral) – A – C (Trauermarsch) – A – D (Tirolerlied und *O Du lieber Augustin*) – A – Coda
Der wiederkehrende A-Teil hat eine ganz deutliche Sechsachtelmarschcharakteristik bei genretypischer Terz-Sextparallelmelodik und durchgehenden Begleitachteln, was insgesamt einen „Brio-Charakter" ergibt. Die Materialien der vorangegangenen Sätze erscheinen als Rondo-Episoden in jeweils veränderter Form: der Walter-Choral in den choraltypischen langen Notenwerten, ergänzt durch Figurationen im Triumphgestus[15], das Trauermarschmaterial aus dem zweiten Satz erscheint im Sechsachteltakt und führt zu einer hervorgehobenen „aufrufenden" Soloepisode im Tenorhorn. Das Lied vom *Lieben Augustin* erscheint als kurze *Andante*-Episode. Im Ausklang dominiert wieder das Material des *Wach auf*-Chorals.[16]

Die *Symphonie in Es* realisiert die von Ploner im Text *Originalmusik oder Surrogatmusik* aufgestellten Forderungen geradezu beispielhaft: Der Drang zur Monumentalität und Größe ist vor allem in den Rahmensätzen manifest, die Blasorchesterbesetzung und die Instrumentation durch Sepp Tanzer unterstreicht dieses Bemühen: Viel Orchestertutti, im Verlauf dominiert eine blockartige Instrumentation nach dem Muster der Registrierung der Orgelpraxis. Deutlich ist ein fast durchgängiges klangliches Vorherrschen des weitmensurierten Blechs (also der Flügelhörner, Tenorhörner bzw. Euphonien) in der Melodieführung. Dagegen werden den Holzbläsern selten wirklich solistische Funktionen zugewiesen (zweiter Satz, Trio des Scherzos), die Klarinetten werden oft stimmenweise mit den Flügelhörnern gekoppelt. Trompeten und Posaunen fungieren vor allem für im weitesten Sinn signalartige Aufgaben, die Saxophone lediglich als Füllinstrumente. Diese Instrumentation entsprach ganz den damaligen praktischen Normen und Möglichkeiten, ist aber mittlerweile zum österreichischen Phänomen geworden. Die blockartige Instrumentation, die Vernachlässigung des inzwischen emanzipierten und differenzierten Holzsatzes und das bis auf das übliche Schlagzeug inklusive Glocken weitgehend fehlende Instrumentarium im perkussiven Bereich lassen das Werk für heutige Blasorchester nicht mehr attraktiv erscheinen, von Stil und Gehalt ganz zu schweigen.

Die Verwendung von bereits vorhandenem Material (Choral, Tirolerlied, Volkslied, Tanzlied) steht in engem Zusammenhang

---

15 Entsprechend der feierlichen Tradition der „Flourishes", vgl. Sepp Tanzer: *Tirol 1809, Sieg* (3. Satz).
16 Ebenfalls in *Tirol 1809* zitiert (1. Satz).

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

mit den illustrierenden Satztiteln und unterstreicht die intendierte Charakteristik der Sätze und des Gesamtverlaufs: Der erste Satz steht für Appell und Aufruf, der zweite Satz für heroisches Gedenken und Geltung der Vergangenheit, der dritte Satz für Eigenart, der vierte Satz für Zuversicht und Wille. Besonders der Choral *Wach auf, du deutsches Land* wird in durch zahlreiche historische Vorbilder etablierter und im Hinblick auf das Publikum bewährter Weise zum Trägermedium des Affirmativen. Dabei ist sein Gestus wahrscheinlich wichtiger als die historische Konnotation des protestantischen Chorals. Die Verwendung kontrapunktischer Techniken erscheint vor allem im ersten und im zweiten Satz substanziell. Fugato und Passacaglia erscheinen nicht als Selbstzweck, sondern funktionieren in Übereinstimmung mit den durch das jeweilige Liedmaterial symbolisierten Gehalten. Trotz der viersätzigen Anlage der Komposition ist eine Aufführung als Freiluftmusik durchaus denkbar, auch die Einbindung einzelner Sätze in funktionelle Zusammenhänge ist unschwer vorstellbar.

An seinen eigenen Maßstäben gemessen – noch einmal sei gesagt, dass die Diskussion der Komposition vor dem Hintergrund der in der zeitgenössischen Musik damals erreichten Standards meiner Ansicht nach sinnlos ist – hat Ploner mit der *Symphonie in Es* also so etwas wie ein Modellwerk vorgelegt. Die verwendeten kompositorischen Mittel korrelieren zur gleichsam programmatisch mitgeteilten inhaltlichen Ebene, die rein technischen Anforderungen machen das Stück engagierten Laien relativ leicht zugänglich.

Und tatsächlich hat Ploner – ob vor allem mit diesem Werk oder schon mit seinen zitierten Forderungen – Nachfolge gefunden: Sepp Tanzers auch außerhalb Tirols bis heute vielgespielte dreisätzige Programmsuite *Tirol 1809* ist dafür wahrscheinlich nur das bekannteste Beispiel. Die Einschätzung der zweifellos zentralen Frage, wie weit die Inhalte sowohl von Ploners Symphonie wie von Tanzers Suite in direkter Beziehung zur Südtirol-Problematik stehen[17] und wie stark die Tiroler Rezeption davon bestimmt war, traue ich mir nicht zu, die Tiroler Zeitgeschichtsforschung wird dazu Fundiertes zu sagen wissen.

Faktum ist aber auch – ich komme damit schlussendlich auch direkt zum engeren Thema der Tagung! – dass Ploners Symphonie in Inhalt und Stil auch vollkommen mit den Erwartungen nationalsozialistischer Musikpolitik korrelieren würde. Gesten des „Aufrufs" und des „Appells", die stete Präsenz des heroisierenden Heldenkults, die Feier des „Volkhaften" und der „völkischen Eigenart", schließlich der „monumentale Triumph" und die Forderung nach allgemein verständlicher Fortschreibung vermeintlich „deutscher" kontrapunktischer Tradition waren ja fixe Bestandteile nationalsozialistischer, auf Massenwirkung hinzielender Musikprodukte. Wie gesagt: Ploners Symphonie stammt aus der Nachkriegszeit, sie orientiert sich aber eindeutig an Prämissen, die schon geraume Zeit in Geltung waren. Es wäre daher viel zu kurz gedacht, würde man den ästhetischen Standort der Kompositionen nur aus dem nationalsozialistischen Diskurs heraus deuten. Ploner schreibt mit dieser Symphonie vielmehr eine Linie fort, die sich abseits der Auseinandersetzung mit den Umwälzungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts[18] und unter völliger Ablehnung sämtlicher moderner und gar avantgardistischer Strömungen entwickelt hat und die sich in zahlreichen musikalischen Hervorbringungen vergleichbar strukturierter Umgebungen in Mitteleuropa auffinden lässt. Dass jedoch die Realisierung *dieser* Prämissen zum Ausgangspunkt einer „neuen" Strömung in der Tiroler und damit in der österreichischen Blasmusik wurde, dürfte auch im Lichte der zeitgeschichtlichen Forschung eine interessante Feststellung sein. In Ploners Symphonie manifestiert sich eine Kontinuität, die – obwohl den Standards und Forderungen des Nationalsozialismus bestens entsprechend – weit vor die NS-Jahre zurückreicht. Das zumindest die Originalblasmusikproduktion über die „Tiroler Schule" hinaus geraume Zeit prägende Aufgreifen dieser Stilistik ist somit *ein* Stein im Mosaik des österreichischen Umgangs mit der eigenen Vergangenheit.

---

17 Die Repräsentanz des Themas in Ploners Schaffen ist aus dem Werkverzeichnis deutlich abzulesen, ich verweise lediglich auf Kompositionen wie *Trauernd Land, Das Land im Gebirge, Mahnung (Ein Südtiroler Chor).*

18 Obwohl Suppan (vgl. Ders.: Komponieren für Amateure [wie Anm. 1], S. 68) Ploner und die sogenannte „Tiroler Schule" „in der Tradition österreichischer Symphonik zwischen Anton Bruckner einerseits und Joseph Marx und Franz Schmidt andererseits" einordnet.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen

Jahr/Year: 2013

Band/Volume: 6

Autor(en)/Author(s): Glanz Christian

Artikel/Article: Josef Eduard Ploners Symphonie in Es-Dur im Kontext der Nachkriegszeit. 15-23