



**Journal of the
Arnold
Schönberg
Center
12 | 2015**

Herausgegeben von
Eike Feß und Therese Muxeneder
in Zusammenarbeit mit Dennis Gerlach

Arnold Schönberg Symposium 2014
Arnold Schönberg Center, Wien, 9.–11. Oktober 2014
Ausgewählte Beiträge und Einreichungen

Cover: Arnold Schönberg, Los Angeles, 1940

Mit Unterstützung von
Wissenschafts- und Forschungsförderung der Stadt Wien, MA 7 – Kultur



BUNDESKANZLERAMT  ÖSTERREICH
KUNST

Impressum

Medieninhaber und Verleger:
Arnold Schönberg Center Privatstiftung
FN 154977h; Handelsgericht Wien

Für den Inhalt verantwortlich:
Angelika Möser, Direktorin
Schwarzenbergplatz 6
A-1030 Wien
www.schoenberg.at

Cover und Gestaltungskonzept:
Bohatsch und Partner GmbH, Wien

Satz und graphische Realisierung:
Forte OG, Thomas Stark

Herstellung:
Grasl FairPrint, Bad Vöslau

Koordination Druck:
Edith Barta



In Kooperation mit
Wissenschaftszentrum
Arnold Schönberg

© Arnold Schönberg Center Privatstiftung, Wien, 2015
ISBN 978-3-902012-17-X

Inhalt

Vorwort	7
Jean-Jacques Düнки »... inwiefern Interpretation unentbehrlich ist ...« Anhaltspunkte für Schönberg-Interpretationen am Klavier	11
Gary Tucker “Uninteressant [...] auf keinen Fall – aber schön ...” Schönberg’s op. 1	25
Kristof Boucquet “Viel Feind’, viel Ehr’”? Schönberg and Georg von Frundsberg	45
Fusako Hamao Schönberg’s Earliest Mirror Canon and His Twelve-Tone Method	62
Ulrich Krämer Der Komponist als Kopist Probleme der Überlieferung von Schönbergs <i>Serenade</i> op. 24	87
Ulrich Wilker Aus der Neuen Welt Tradition und Innovation in Schönbergs <i>Concerto for Violin and Orchestra</i> op. 36	105
Severine Neff <i>Preliminary Exercises in Counterpoint</i> Questions of Sources and Presentation	123

Daniel Jenkins I Care If You Listen Schönberg's "School of Criticism" and the Role of the Amateur	149
Golan Gur Arnold Schönberg and the Concept of Political Art Reanimating the Expressionism-Realism Debate	189
Robert Lackner Arnold Schönberg, Hugo Botstiber und das Wiener Konzerthaus	198
Beatrix Obal Arnold Schönberg und seine Verleger	211
Elisabeth Kappel »Alle seine Ratschläge sind mir bei meinen weiteren Kompositionen stets gegenwärtig geblieben!« Schönberg und seine Kompositionsschülerinnen	221
Philine Lautenschläger »...vermutlich die einzige als authentisch zu betrachtende Interpretation von Schönbergs eigenen Gedankengängen« Josef Rufers Bemühungen um die Rückkehr von Werken und Ideen Schönbergs nach 1945	235
Joachim Junker Arnold Schönberg und Luigi Nono Spuren einer außergewöhnlichen Beziehung zweier Komponisten	251
Therese Muxeneder Arnold Schönbergs Jugendkreise Familie – Schulfreunde – Exkurs: Schönbergs Banklehre (1891–1895) – Oskar Adler – David Josef Bach – Widmungen – Polyhymnia – Alexander Zemlinsky und sein Kreis – Förderer – Topographie – Jung-Wien – Adolf Loos – Karl Kraus: eine Episode – Personenverzeichnis – Arnold Schönbergs Mitschüler	264

»... inwiefern Interpretation unentbehrlich ist ...«¹

Anhaltspunkte für Schönberg-Interpretationen am Klavier²

Einleitung

Wer nach Interpretationshinweisen zu Schönbergs Werk forscht – in unserem Falle für Klavier allein – muss sich auf verzweigte Suchgänge einlassen. Dies gilt insbesondere für den Praktiker am Instrument; denn wo ein Philologe einen Befund konstatiert, kommentiert und in der Auswertung zu mehreren möglichen Ergebnissen gelangt, muss der Interpret am Klavier *eine* Entscheidung treffen und dafür andere verwerfen – man denke bloß an Tempofragen. Je informierter also ein Interpret ist, desto qualifizierter werden seine Entscheidungen. Ebenso bedarf das Verhältnis zwischen Schönbergs Interpretationsangaben, die er direkt ins musikalische Werk schreibt und denjenigen, die er in Prosa erörtert, unbedingt der Klärung. Die Sachlage ist je nach Entstehung der Werke verschieden: Was für ein Werk der 1920er Jahre gilt, kann nicht unbedingt für spätere Kompositionen in Anspruch genommen werden. Mir scheint zumindest im Falle der frühen Werke ein Beizug von zeitgenössischen Klavierwerken aus Schönbergs Umfeld ratsam.

Frühe Werke

Da Schönbergs frühe Kompositionen für Klavier bis 1896 nicht im Hinblick auf eine Drucklegung redigiert worden sind, sind wir allein auf ein meist karg bezeichnetes Manuskript angewiesen. Folgende drei Stücke möchte ich auf Interpretationshinweise befragen:

1 Arnold Schönberg: Mechanische Musikinstrumente (1926) (ASSV 3.1.1.17.), zuerst erschienen in: *Pult und Taktstock* 3/3–4 (März–April 1926), p. 71–75, hier p. 73.

2 Dieser Aufsatz ist eine Überarbeitung und Erweiterung des Lecture Recitals, das der Autor zur Eröffnung des Symposiums am 9. Oktober 2014 am Arnold Schönberg Center gegeben hat.

- den Beginn des *Nocturne für kleines Orchester, arrangiert für Pianoforte* (1891?)
- die Nr. 1 aus: *Drei Clavier-Stücke* (1894)
- die Nr. 1 aus: *Sechs Stücke für Klavier zu vier Händen* (1896)

Das *Nocturne für kleines Orchester, arrangiert für Pianoforte* des 17-jährigen Schönberg (in einer ursprünglichen Fassung als *Lied ohne Worte* betitelt) ist bereits von Dika Newlin³ und Ena Steiner ausführlich besprochen worden. Letztere macht zu Recht darauf aufmerksam, dass »die Komposition bereits mit Phrasierungen versehen [ist], auf welche der reifere Schönberg so großen Wert legte«.⁴ Ich möchte hinzufügen, dass der junge Komponist Phrasierung im Sinne von Zusammenfassen und Gliedern bereits auf zweierlei Art notiert: durch Phrasierungsbogen (T. 1–2 und 5–6) und mit sich öffnender und schließender Gabel (T. 3, 4, 7 etc.). Wir spüren bereits hier sein Sensorium für Gestaltung im Detail, das sich durchaus an romantischen und spätromantischen Vorbildern orientiert: Als ein Beispiel unter unzähligen anderen diene das Thema des 2. Satzes von Robert Schumanns *Concert sans orchestre* op. 14, »Quasi variazioni«.

Das *Clavier-Stück* Nr. 1 (ohne Opuszahl) aus dem Jahre 1894 hat es schwer in der Sekundärliteratur und unterliegt dort übermächtigen Konkurrenten: Brahms' Klavierwerk seines letzten Jahrzehnts einerseits und Schönbergs eigenem Klavierwerk der folgenden fünfzig Jahre andererseits. Es als Werk in eigenem Recht zu betrachten ist offenbar noch niemandem in den Sinn gekommen. Eine nüchterne Bestandsaufnahme ergibt in insgesamt 41 Takten 33 dynamische Angaben mittels 8 verschiedener Zeichen. Für Tempo und Agogik finden wir 4 verschiedene Elemente, die insgesamt 5-mal vorkommen. Öfter bestaunt wird das metrische Korsett, in das Schönberg seine scheinbar so offensichtlich in $\frac{3}{8}$ gedachten regelmäßigen Viertakter zwingt. Laut Walter Frisch ist das Stück »das kompromißloseste in seiner Verwendung von [...] metrische[n] Verschiebungen«,⁵ was er auf Brahms' op. 116 Nr. 1 und Nr. 6 zurückführt. Hans Heinz Stuckenschmidt spricht gar von einer »paradoxen Aufzeichnung«, die zu »reizvollen Verlegungen der rhythmischen Schwerpunkte«⁶ führe.

Angesichts dieser Fixierung auf metrische und rhythmische Elemente frage ich mich: Geht es nicht noch um etwas anderes? Etwa um den Befund, dass die Takteinteilung der ersten 9 Takte genau die Phrasierung

3 Dika Newlin: The Schoenberg-Nachod Collection: A Preliminary Report, in: *The Musical Quarterly* 54/1 (January 1968), p. 31–46, hier p. 45f.

4 Ena Steiner: Suchen um des Suchens willen, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 29/6 (Juni 1974), p. 279–291, hier p. 281.

5 Walter Frisch: Klavierstücke o. Op., in: *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*. Hrsg. von Gerold W. Gruber. Band 2. Laaber 2002, p. 346–356, hier p. 346.

6 H[ans] H[einz] Stuckenschmidt: *Schönberg. Leben, Umwelt, Werk*. Zürich 1974, p. 29.

wiedergibt? T. 10, wo laut Frisch »das notierte und wahrgenommene Metrum zusammen[treffen]«⁷, ist nämlich die erste Phrase ohne Auftakt. Man beachte auch in den ersten 9 Takten die fein ausnotierte Dynamik, die den Schwerpunkt der Phrase in T. 2 präzise verortet. In T. 5–6 und 8–9 ist der Phrasenschwerpunkt auf drei Achtel ausgedehnt; der linken Hand des Spielers kommt in den bewegten Sechzehnteln die Aufgabe zu, dies zu zeigen. Ab T. 10 fehlen dann bis zum Doppelstrich konsequenterweise die dynamischen Angaben. Derart sind die Feinheiten einer Arbeit eines von Frisch als »brave[n] Student[en]«⁸ belachten jungen Komponisten. Ist nicht die Zeit gekommen, Schönberg auch in seinen früheren Kompositionen ernster zu nehmen? Falls ein Spieler am Klavier die »paradoxe« Verwendung des $\frac{3}{4}$ -Metnums auf ihren Sinn überprüfen möchte, soll er den Beginn von Nr. 1 erst in $\frac{3}{8}$, dann in $\frac{3}{4}$ spielen, um Schönbergs Intention, wie ich sie skizziert habe, »spielend« zu erkennen.

Schließlich sei mir gestattet, einen Blick auf das Notenbild der Nr. 1 der *Sechs Stücke für Klavier zu vier Händen* (1896) zu werfen. Da auch dieses Stück zu Lebzeiten Schönbergs nicht gedruckt wurde, sind seine Angaben spärlich. Im ersten Viertakter des Stückes weist die sich öffnende Gabel in T. 3 auf den folgenden T. 4 hin, also das, was Schönberg viel später als »Schwerpunkt einer Phrase« benennt.⁹ Die T. 5–8 zeigen einen noch viel differenzierteren Befund: Im Primo-Part öffnet sich die Crescendo-Gabel von Ende von T. 5 bis zum Ende von T. 6; die schließende Gabel hebt zur Mitte von T. 7 an und endet zu Beginn von T. 8. Im Secondo-Part ist dieselbe Faktur nach hinten verschoben. Das hat zur Folge, dass der zweite Phrasenschwerpunkt sich im Primo-Part zu Beginn von T. 7, im Secondo-Part aber zu Beginn von T. 8 befindet – was einerseits wieder für die Differenzierungsgabe des Komponisten spricht, andererseits aber die Interpreten zu individuell ausgeübter Dynamik anspricht.

Schönbergs Zeitgenossen

Für einen zeitgenössischen Kontext zu Schönbergs Jugendwerken für Klavier scheint es mir am sinnvollsten, bei Schönbergs Mentor und Freund Zemlinsky zu beginnen. Dessen schmales Œuvre für Klavier allein stammt aus seinem ersten Schaffensjahrzehnt. Seine *Ländlichen Tänze* op. 1 und die *Fantasien über Gedichte von Richard Dehmel* op. 9 wurden sogleich nach ihrer Fertigstellung gedruckt. Zemlinskys *Klavier-Fantasie* op. 9 Nr. 1, die Dehmels Gedicht nicht den Worten, sondern dem Gehalte nach vertont, ist künstlich und kunstvoll

7 Walter Frisch: *Klavierstücke o. Op.*, s. Anm. 5, p. 346.

8 *Ibidem*, p. 347.

9 Vgl. Jean-Jacques Düнки: *Schönbergs Zeichen. Wege zu einer Interpretation seiner Musik*. Wien 2006, p. 88 f. (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 6).

zugleich. Ich brauche nicht Schönbergs glühende Eloge¹⁰ zu wiederholen, um Zemlinskys Faszination auf den jungen Schönberg zu evozieren. Lautet nicht die Widmung seiner Liedsammlungen op. 1 und 2 »*Meinem Freund und Lehrer | Alexander von Zemlinsky*« und knüpft nicht Schönbergs Klavierlied *Erwartung* op. 2 Nr. 1 auffallend an Zemlinskys *Klavier-Fantasie* op. 9 Nr. 1 an, was Gösta Neuwirth¹¹, Martina Sichardt¹² und Antony Beaumont¹³ je unterschiedlich deuteten, ja darin sogar einen wechselseitigen Einfluss erwogen?

In der *Fantasie* Nr. 1, *Stimme des Abends*, möchte ich auf das fast gänzliche Fehlen der Dominante während der ersten Spielminute hinweisen: Tonika und Subdominante in allen Gestalten prägen die Harmonik. Die Tonika selbst ist zweigesichtig: Was als es-Moll-Akkord erscheint, ist ein Vorhalt zur Dur-Terz von Es-Dur, wie zum Beispiel zu Beginn von T. 1. Notiertes Moll gibt es erst unten auf der ersten Seite, wo Zemlinsky die »Störung« aus Dehmels Gedicht in Musik setzt. Was wie Statik anmutet, entwickelt sich als sanfte, unaufhaltsame Bewegung. Ich erinnere an Eduard Steuermanns Bemerkung zu Schönbergs Dirigat von Beethovens *9. Symphonie*, es sei »*seine Gabe, die Musik zugleich stillstehen und sich bewegen zu lassen*«. ¹⁴ Ich finde diese Qualität bereits in Zemlinskys frühem Werk (und übrigens auch in seinen späteren Dirigaten)¹⁵ manifest. Am Rande sei erwähnt, dass die ursprüngliche Skizze zu dieser *Fantasie* eine fragmentarische Vertonung von *Waldseligkeit* von Dehmel war. Duktus und harmonische Substanz sind in die *Fantasie* übergegangen, doch wurde ihr ein anderes Gedicht unterlegt.¹⁶ Als statistischen Befund erwähne ich die insgesamt 14 (oder 18, wenn ich Zemlinskys Handexemplar dazunehme) dynamischen Zeichen, denen 3 (respektive 6 im Handexemplar) Angaben zu Tempo und Agogik gegenüberstehen. Auffallend in der Notation ist die Feinartikulation in kurzen Bögen, wie z. B. in T. 5–6, die das Handexemplar noch weiter verfeinert. Eine Feinheit in der Ausformulierung von Details ist hier im Spiel, die wir aus dieser Zeit nur von Klavierliedern kennen. Sie muss für Schönberg prägend geworden sein, wie wir später auch bei Opus 23 sehen werden.

10 Arnold Schönberg: Über Zemlinsky (1921) (ASSV 5.1.4.3.), zuerst publiziert als Gedanken über Zemlinsky, in: *Der Auftakt* 1/14–15 (1921), p. 228–230.

11 Gösta Neuwirth: Musik um 1900, in: *Art Nouveau. Jugendstil und Musik*. Hrsg. von Jürg Stenzl. Zürich 1980, p. 89–133, hier p. 104 ff.

12 Martina Sichardt: Zur Bedeutung der Dichtung Richard Dehmels für die Liedkomposition um 1900, in: *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von Josef Kuckertz etc. Laaber 1990, p. 365–388, hier p. 370 f.

13 Antony Beaumont: *Alexander Zemlinsky. Biographie*. Wien 2005, p. 81 f.

14 »[...] his ability to make the music move and stand still at the same time [...]«, Gunther

Schuller: A Conversation with Steuermann, in: *Perspectives of New Music* 3 (Fall/Winter 1964), p. 22–35, hier p. 26.

15 Als Beispiel dienen die Aufnahmen einiger Opern-Ouvertüren von 1928 bis 1930 in Berlin; neu erschienen bei Schwann Musica Mundi LP VMS 4001, resp. CD 11401 H1.

16 Siehe dazu: Jean-Jacques Dünki: *Schönbergs Zeichen*, s. Anm. 9, p. 40.

Fantasien

über Gedichte von Richard Dehmel.

1. Stimme des Abends.

Die Flur will ruhn;
In Halmen und Zweigen
Ein leises Neigen.

Dir ist als hörst du
Die Nebel steigen.
Du horchst_ und nun:

Dir wird: als störst du
Mit deinen Schuhn
Ihr Schweigen.

Sehr ruhig und durchaus leise.

Alexander Zemlinsky Op. 9.

Piano.

[4]

[7]

[10]

Abbildung 1: Alexander Zemlinsky: *Fantasien über Gedichte von Richard Dehmel* op. 9 Nr. 1. Eintragungen nach Zemlinskys Handexemplar (The Library of Congress, Washington D.C., Music Division [Alexander von Zemlinsky Collection])

Schönbergs tätiges Interesse, ja seine Verehrung für Max Regers Werk ist hinlänglich belegt.¹⁷ Das Arnold Schönberg Center hat ja diesem Verhältnis 2012 ein eigenes Symposium gewidmet. Für Max Reger sind um die Jahrhundertwende Klavierwerke zentral. Meist erscheinen sie unmittelbar nach der Komposition im Druck¹⁸ und werden von Reger selbst uraufgeführt. Um 1900 gibt es jedoch einen Paradigmenwechsel: Mehr und mehr vertraut Reger die Uraufführung einer befreundeten Person an, was wiederum Konsequenzen für die Notation hat: sie muss unmissverständlich formuliert werden, da sie nicht mehr durch sein eigenes Spiel umgesetzt wird.

Reger als Komponist und Interpret in Personalunion ist ein Kapitel für sich. In einer erhaltenen Aufnahme des *Intermezzo* op. 45/3 aus dem Jahre 1905 auf Welte-Mignon-Rollen¹⁹ verändert Reger die Gestalt dessen, was wir aufgrund der Partitur zu hören und zu spielen meinen, oft drastisch. Reger, der Pianist, fügt im Spiel den 5 notierten Tempoveränderungen mindestens 30 neue hinzu. Die Dynamik (im Notat: 67 Zeichen) ist hingegen mit Welte-Mignon-Mechanik schwieriger zu eruieren. Hingegen haben wir das Zeugnis von Regers Schüler Hugo Holle, der die »feinsten dynamischen Schattierungen« in Regers Klavierspiel dieser Zeit rühmt.²⁰ Der Rhythmus ist auf dieser Aufnahme zum Beispiel in T. 9–11 drastisch verändert. Reger als Interpret seines Werks nimmt sich Freiheiten, die kaum ein anderer Interpret wagen würde; die Überlieferung setzt bekanntlich für »normale« Interpreten beim Text an, den es getreu umzusetzen gilt. Natürlich kann man sich der Faszination dieses Tondokuments nicht entziehen. Ergiebiger ist es, die Tendenzen festzustellen, die sich in Regers Spiel manifestieren, als dieses sklavisch zu imitieren. Wiederum finden wir eine Detailbesessenheit, ganz anderer Natur als diejenige Zemlinskys, eine Ausformulierung der Phrasierung mittels der Agogik, was für mich – und wie wir sehen auch für Schönberg – wichtigstes Interpretationsgut dieser Zeit darstellt.

Fazit dieser kleinen, keineswegs erschöpfenden Rundschau zu Ende des 19. Jahrhunderts: Der Komponist, besorgt um die richtige Interpretation seines Werkes, notiert alles dazu Notwendige – für Leute, die es zu lesen wissen, ohne sich in akademischen Kategorien zu verheddern. Allerdings werden wichtige Elemente der Interpretation immer noch auf nicht-schriftliche Art weitergegeben, sei es im Unterricht, im Konzert oder in Aufnahmen.

17 Als Beispiel diene die Aufstellung von Walter Szmolyan: Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins, in: *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*. Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München 1984, p. 101–114, hier p. 112f (Musik-Konzepte 36).

18 Die hier diskutierten *Sechs Intermezzi* op. 45 erschienen zunächst 1900 beim Joseph Aibl Verlag und wurden später von der Universal-Edition mit neuer Plattennummer 1220 übernommen.

19 Die Aufnahme ist greifbar entweder auf einer LP-Kassette bei Telefunken SLA 25057 (2. Plattenseite), zusammen mit

einer höchst lesenswerten, umfangreichen Begleitdokumentation, oder neuerdings als CD bei Tacet: *The Welte Mignon Mystery*, vol. 5.

20 Hugo Holle, zwei handschriftliche/typographische Konvolute im Max-Reger-Institut, Karlsruhe.

♩=58 **acc.** **♩=58** **acc.** **rit.**
Langsam, mit leidenschaftlichem, durchaus phantastischem Ausdruck.

♩=58 (rit.) (acc.) **acc.** **rit.**
espress. *mp* *f*

♩=58 **acc.** **rit.** ♩=39 **subito** **acc.** ♩=63
pp *u.c.*

(rit.) ♩=63 ♩=63 ♩=63 *meno p* *tr. c.*

Abbildung 2: Max Reger: *Sechs Intermezzi op. 45 Nr. 3*. Tempobezeichnungen nach einer Aufnahme auf Welte-Mignon-Rolle durch Reger

Fragment einer Aufführungslehre

Es sei mir gestattet, hier ein knappes Vierteljahrhundert zu überspringen. Schönberg hat in der Zwischenzeit für Klavier allein seine Opera 11 (1909) und 19 (1911) komponiert. Seinem erneuten Interesse an Soloklaviermusik ab 1920 folgen eine wachsende Anzahl von Aufsätzen ab 1923 über Bezeichnung, Notation und Vortrag im Allgemeinen sowie über einzelne Parameter. In meinem Buch *Schönbergs Zeichen* habe ich eine Auflistung der gegen 80 Texte versucht.²¹ Maßgebend für Aufarbeitung und Verständnis sind die Arbeiten von Danuser²² und Kapp²³, zuerst vorgetragen im zweiten und dritten Schönberg-Symposium 1984 resp. 1993, dazu das Symposium zur Aufführungslehre der Wiener Schule von 1995²⁴. Ich teile die Überzeugung der beiden Autoren, dass all diese Aufsätze und Einführungen zu Werken als gemeinsames Zeugnis zu lesen sind. Jeder neue Aufsatz Schönbergs ergänzt Fehlendes, präzisiert zuvor nur Skizziertes und erweitert das Gesamtbild. Ebenso wie Kapp und Danuser bin ich der Ansicht, man möge sich hüten, diese Bruchstücke einer großartigen Aufführungslehre als Korpus zu rekonstruieren. Wenn ich einige Zitate aus den Aufsätzen auswähle, geschieht es immer aus der Warte eines Interpreten am Klavier, der seine Verantwortung der Weitergabe dieses Erbes an eine neue Generation von Hörern und Spielern spürt. Diese »großen deutschen Sprachdenkmäler« – so Hans Swarowsky 1974 über Schönbergs *Harmonielehre*²⁵ – sind ja allemal leichter zu deklamieren als umzusetzen. Deren Lücken und scheinbare Widersprüche empfinde ich als anregend; denn je unvollkommener das Lehrbuch, desto erfolgreicher kann Lernen sein. In diesem Sinne möchte ich Schönbergs Texte aus vier Jahrzehnten, nicht anders als seine Musik, immer aufs Neue befragen.

Den frühen Texten, wie etwa der Mahler-Rede 1912 entnehme ich, dass dem »Talent [...] die Fähigkeit zu Erlernen« und dem »Genie die Fähigkeit sich zu entwickeln« eigen sei.²⁶ Das klingt plausibel, ist aber nicht unbedingt hilfreich.

21 Jean-Jacques Dünki: *Schönbergs Zeichen*, s. Anm. 9, p. 24–26.

22 Hermann Danuser: Zu Schönbergs »Vortragslehre«, in: *Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. »Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts«*, Wien, 12. bis 15. Juni 1984. Hrsg. von Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann. Wien 1986, p. 253–259 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 2).

23 Reinhard Kapp: Die Stellung Schönbergs in der Geschichte der

Aufführungslehre, in: *Bericht über den 3. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. »Arnold Schönberg – Neuerer der Musik«*. Duisburg, 24. bis 27. Februar 1993. Hrsg. von Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann. Wien 1996, p. 85–101 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 3).

24 Erfasst im Band *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*. Hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp. Wien, Köln, Weimar 2002 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 3).

25 Hans Swarowsky: Schönberg als Lehrer, in: *Bericht über den 1. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*. Wien, 4. bis 9. Juni 1974. Hrsg. von Rudolf Stephan. Wien 1978, p. 239f., hier p. 240 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 1).

26 Arnold Schönberg: Gustav Mahler (1912) (ASSV 4.1.2.); zitiert nach: idem: Mahler, in: idem: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*. Hrsg. von Ivan Vojtěch. Frankfurt am Main 1976, p. 7–24, hier p. 22 (Gesammelte Schriften 1).

Wichtiger sind mir bislang eher unbeachtete Texte, wie Brief und Annotationen zum Vortrag des *II. Streichquartetts* op. 10 an den französischen Kritiker Jules d'Écorcheville im Hinblick auf eine geplante Erstaufführung in Paris. Schönberg schreibt hierin auf Deutsch:

*Die Metronombezeichnungen dürfen nicht als die absolute Angabe des Tempos betrachtet werden. Sie sind zwar sehr sorgfältig ausprobiert, aber Irrthümer sind dennoch dabei sehr wahrscheinlich. Aber sie geben vielleicht ein Bild der Verhältnisse der Tempi untereinander und drücken insbesondere die ritardandi und accelerandi einigermaßen aus.*²⁷

Mit diesem Satz trifft sich Schönberg nicht nur mit einer Praxis, die Max Reger etwa zu Beginn der *Bach-Variationen* op. 81 notierte²⁸, sondern die auch Elliott Carter mir 1980 mündlich für die Aufführung seines *Piano Concerto* (1964) empfahl. Bezeichnungen geben also den Interpreten »ein Bild der Verhältnisse«: Schöner und sinnreicher kann man das nicht ausdrücken. Erinnert sei auch an die Ermahnungen an die Adresse Eduard Steuermanns, als letzterer ihn bat, sich zu seinen Einspielungen der Klavierwerke zu äußern: »Der Hauptsache nach sind es [...] etwas hastige Tempowechsel, insbesondere in Steigerung [zu op. 11 Nr. 1 und 2] [...]. [O]pus 33a ist, insbesondere im Anfang, zu rasch und etwas undeutlich. Auch hier sollen die ›rit[ardando]s‹ besser heraus kommen«²⁹ – Schönberg stellt also gegenüber dem Interpreten klar, welches »Bild der Verhältnisse« er intendierte.

»Die Logik nur aus dem Klang zu entnehmen«

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist der Klang. Im *Berliner Tagebuch* vom 23. Januar 1912 notiert Schönberg seine Eindrücke bei der Einstudierung seines achthändigen Klavierarrangements der *Fünf Orchesterstücke* op. 16 sowie der Einstudierung der *Sechs kleinen Klavierstücke* op. 19 mit einigen Busoni-Schülern: »Mir fehlen eben die Klänge! Die Farben. Das Klavier ist doch nur ein Instrument. Aber weniger für die Musiker als für die Pianisten. Vielleicht ist es deshalb so populär!?!«³⁰ Das tönt erstaunlich aktuell und mag, mit viel Glück, zum Stachel im Fleisch der Pianistenzunft werden. Herausfordernder noch ist ein kleiner Notizzettel Schönbergs zum »Clavierstil«:

27 Arnold Schönberg, handschriftliche Kommentare auf angeklebten Randseiten zum *II. Streichquartett* op. 10 (Paul Sacher Stiftung, Basel). Siehe dazu auch: Hermann Danuser: Im Unterricht bei Arnold Schönberg. Eine Quelle zum Streichquartett Nr. 2 in fis-Moll op. 10, in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 10 (März 1997), p. 27–31, hier p. 28.

28 Max Reger: *Variationen und Fuge über ein Thema von Joh. Seb. Bach für Klavier* op. 81. Druckausgabe »unter Berücksichtigung der Reger-Gesamtausgabe« von Bote & Bock, Berlin 1965, Fußnote auf p. 32 (zum Beginn der Fuge).

29 Arnold Schönberg an Eduard Steuermann, 20. April 1949 (The Library of Congress, Washington D. C., Music Division

[Arnold Schoenberg Collection] | ASCC ID 4986). Diesen Hinweis verdanke ich Dorothee Schubel.

30 Arnold Schönberg: Versuch eines Tagebuchs (1912) (ASSV 7.1.), Eintrag vom 23. Januar 1912; zitiert nach: idem: *Berliner Tagebuch. Mit einer Hommage à Schönberg vom Herausgeber Josef Rufer*. Frankfurt am Main, 1974, p. 12.

*Wenn einer gut für Klavier schreibt, dann sagt man mit Recht: | Welche Wirkung bei so geringem Material. | Es ist die Feinheit und Kunst nicht aber | das geringe Material | zu bewundern. | Probieren: geringes Material | Menschen: nicht fliegen können.*³¹

Das erinnert an Eduard Erdmanns Diktum: »Das Klavier ist hier [Schönbergs op. 11 und 19] nur Notbehelf, ein unvollkommener Phonograph minutiösen seelischen Erklingsens.«³² Und doch ist der »Klang« für Schönberg zentrale Kategorie, wie er in einem viel späteren Text vom 29. Februar 1932 notiert: »Steht man einer neuen Musik gegenüber, wie es die meinige aus dem vergangenen Jahrzehnt war, so ist man darauf angewiesen, die Logik nur aus dem Klang zu entnehmen.«³³

Wie also klingt Schönbergs Klaviermusik? Je anders nach der Zeit ihrer Entstehung, möchte ich zur Sicherheit voranstellen. Was klanglich für op. 11 gilt, sollte man nicht automatisch für op. 23 oder 25, gar op. 33a und 33b übernehmen. Das Ideal des »klaren, reinen Klanges«, den Schönberg im Aufsatz »Der moderne Klavierauszug« von 1923 formuliert, fordert: »wer für Klavier schreiben will [soll] möglichst dünn [...] möglichst wenig Noten« schreiben.³⁴ Schönbergs Ansicht über den Pedalgebrauch hat Leonard Stein in einem hinreißenden Vortrag³⁵ über Schönbergs Diktum »Die braune Sauce« beschrieben, in dem er auch den durch Eduard Steuermann überlieferten Ausspruch Schönbergs wiedergibt, man solle dem Pianisten vor dem Vortrag seiner Stücke das rechte Bein abhacken ... – Welches Instrument ist eigentlich für die Wiedergabe von Schönbergs Klaviermusik am besten geeignet? Während ich früher eher für Bechstein- und Bösendorfer-Flügel plädierte, bin ich heute der Ansicht, dass ein Blüthner-Flügel mit Baujahr 1860 bis 1910 Schönbergs Klangideal am ehesten nahekommmt.

Phrasierung

Reinhard Kapp sprach 1993 davon, dass Schönbergs Texte zum Vortrag vor allem einem »*Bedürfnis nach Selbstvergewisserung*«³⁶ entspringen, was ich als legitim erachte. Das Umkreisen des Themas in den Aufsätzen und Notizen ab 1923 dient dazu, immer neue Lücken zu schließen, Widersprüche zu erörtern (nicht unbedingt sie zu tilgen), neue Fragen zu stellen. Der große Gewinn

31 Arnold Schönberg: Clavierstil (ASSV 5.3.1.134.) (Arnold Schönberg Center, Wien [T53.28]).

32 Eduard Erdmann: Moderne Klaviermusik, in: *Melos* 1/2 (1920), p. 34 ff., hier p. 34.

33 Arnold Schönberg: Merkmale der Logik (1932) (ASSV 5.3.5.25.) (Arnold Schönberg Center, Wien [T39.22]).

34 Arnold Schönberg: [Rundfrage: Der moderne Klavierauszug] (1923) (ASSV 5.1.3.3.) (Arnold Schönberg Center, Wien [T20.24]); erstmals publiziert im Zusammenhang von Max Broesike-Schoen: Der moderne Klavierauszug. Eine Rundfrage, in: *Die Musik* 16/2 (November 1923), p. 81–97, hier p. 97.

35 Leonard Stein: »Die braune Sauce«. The Significance of the Pedal in Schoenberg's Piano Music, in: *Festskrift Jan Maegaard*. Hrsg. von Mogens Andersen etc. København 1996, p. 111–115.

36 Reinhard Kapp: Die Stellung Schönbergs in der Geschichte der Aufführungslehre, s. Anm. 23, p. 85.

für mich ist die Tatsache, dass sich ein Netz von Beziehungen der einzelnen Vortragsparameter und -aspekte entwickelt, das meines Erachtens viel zu wenig wahrgenommen wird. Im Folgenden erläutere ich das am Beispiel der Phrasierung.

Im auf Englisch verfassten Text »Today's manner of performing classical music« findet sich ein bezeichnender Satz: »to bring out the *center of gravity* of a phrase is indispensable to an intelligent and intelligible presentation of the contents. This [...] is done mainly by dynamic changes [...].«³⁷ Führt diese Aussage unsere Gedanken nicht zum frühen *Clavier-Stück* in cis-Moll zurück? Der Phrasierung hat Schönberg bereits früher einen eigenen Aufsatz gewidmet. 1931 schreibt er:

*Phrasierung ist eine reine Angelegenheit des Vortrages. [...] I. die Phrasierung hat instrumentgerecht zu geschehen (muss also wechseln!) | II. durch die Phrasierung wird der Charakter des Stückes nicht unwesentlich beeinflusst; [...] IV. Wichtiger als die Bindungen ist die Lage des Schwerpunktes oder das gegenseitige Verhältnis der Schwerpunkte.*³⁸

Letzterer wird sogar von Schönberg notiert: im *Walzer* op. 23 Nr. 5, lokalisiert er in T. 75 den »gute[n] Taktteil der Phrase«, was er in der Fußnote vermerkt.³⁹ Ich gestehe, dass der »Phrasenschwerpunkt« oder »center of gravity of a phrase«, dem man in der Notation inne wird, für mich eine zentrale Kategorie des Vortrags geworden ist, aufgrund der genannten Indizien übergreifend auf das gesamte (Klavier)werk Schönbergs. Irritierend ist dabei, dass Schönberg im berühmten Aufsatz »Mechanische Musikinstrumente« von 1926 Dynamik, Tempo und Klang als sekundäre Kategorie der primären Schicht der Ton- und Rhythmusverhältnisse unterordnet.⁴⁰ Es bleibt eine offene Frage für mich, weshalb er zu allen Zeiten dieser Kategorie dennoch einen wichtigen – ich meine unverzichtbaren – Platz eingeräumt hat.

Wenn Schönberg im erwähnten Aufsatz davon spricht, dass »eine neue Zeit neue Ansprüche an die Darstellung knüpft« und hinzufügt, man werde »begreifen, daß und inwiefern Interpretation unentbehrlich ist«⁴¹ – ist hier die Interpretenzunft nicht überfordert und wird sich auf den ihr meist eigenen Schlendrian zurückziehen? Ohnehin sind für mich die Kardinalfragen: Wie vermitteln wir Schönbergs Musik einer jeweils neuen Generation von Spielern und Hörern? Was zeige ich meinen Studierenden beim Bekanntmachen mit Schönbergs Klavierwerk? Wo fange ich an? Gebe ich ihnen zuerst den Brief an Busoni vom August 1909 zu lesen, in welchem er von tausenden Gefühlen

37 Arnold Schönberg: Today's manner of performing classical music (~1948) (ASSV 3.2.10.) (Arnold Schönberg Center, Wien [T30.04]).

38 Arnold Schönberg: Phrasierung (1931) (ASSV 5.3.1.93.) (Arnold Schönberg Center, Wien [T35.21]).

39 Arnold Schönberg: *Werke für Klavier zu zwei Händen*. Hrsg. von Eduard Steuermann und Reinhold Brinkmann. Mainz, Wien 1968, p. 38 (Sämtliche Werke. Abteilung II: Klavier- und Orgelmusik. Reihe A, Band 4).

40 Arnold Schönberg: *Mechanische Musikinstrumente*, s. Anm. 1, p. 71.

41 Ibidem, p. 73.

auf einmal⁴² spricht? Zeige ich ihnen die Skizzen zu einem später gedruckten Werk? Btreibe ich endlose Reihenanalysen? Oder gebe ich ihnen den Aufsatz »Mechanische Musikinstrumente« zum Lesen? Der geneigte Leser ahnt wohl, was noch wichtiger ist: das genaue Lesen und unermüdliche Befragen und Umsetzen von Schönbergs Notentext, mit Neugier, Mut und Demut vollzogen.

Zwei Werke der 1920er Jahre

Die Niederschrift der *Fünf Klavierstücke* op. 23 erstreckt sich von 1920 bis 1923. Es ist eine Zeit des Ringens um den richtigen Ausdruck sowohl in Musik wie in Prosa, auch um die Organisation der Töne, mithin der Erfindung der »Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen«. Wenn op. 23 Nr. 5 als eines der ersten Exempel dieses Komponierens gelten kann, so sind dessen Vorstufen nicht minder interessant. So wende ich mich dem ersten Stück zu, dessen dichte motivische Arbeit ohrenfällig ist. Die Differenzierung in den Vortragsbezeichnungen führt Schönberg erstmals dazu, dem Werk explizite Spielanweisungen voranzustellen.⁴³ Aufs Feinste wird zwischen Artikulations- und Hervorhebungszeichen unterschieden – mit gutem Grund. Als ästhetische Prämisse gibt Schönberg »*die genaue Verwirklichung des Notenbildes ohne Zuhilfenahme des Pedals*« an, was mittels Fingersätzen zu leisten ist. Was hingegen offen bleibt, sind die Temporelationen. Das »Sehr langsam« des Beginns ist mit einer relativ hohen Metronomzahl für ♩ = 108 angegeben. Der Mittelteil (ab T. 13) ist »etwas langsamer« überschrieben, wäre demnach etwa MM. ♩ = 90 zu spielen. Auf ein »rit.« bzw. »molto rit.« in T. 20–21 erfolgt, nach einer kurzen, jähen Zäsur, die Wiederaufnahme des Beginns, von Schönberg lapidar mit »Tempo« überschrieben. Das motivische Geschehen spielt sich nun im Vergleich zum Anfang in doppelt so schnellen Notenwerten ab. Wie kann ein Spieler dies hörbar machen, und vor allem: Welches Tempo soll er wählen? Soll er die Erkennbarkeit der motivischen Relation dem Primat des einheitlichen Tempos opfern? Oder soll er das Ursprungsmotiv aufs Neue herausarbeiten und das Tempo variieren? Es geht hier schlicht um eine Abwägung von Prioritäten in der Interpretation. Mindestens so wichtig wie die vermeintlich »richtige« Antwort ist es wohl, die richtigen Fragen zu stellen. Um es vorwegzunehmen: ich kenne die Antwort nicht; in Ermangelung einer eindeutigen Anweisung von Seiten Schönbergs optiere ich aber für die Erkennbarkeit der motivischen Verbindung. Dadurch kommt die Wiederkehr

42 Vgl. Arnold Schönberg an Ferruccio Busoni, 13. August 1909 (Deutsche Staatsbibliothek zu Berlin [Busoni-Nachlass Mus. ep. AS 10] | ASCC ID 108); veröffentlicht in:

Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni 1903–1919 (1927). Hrsg. von Jutta Theurich, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 19/3 (1977), p. 169–172, hier p. 171.

43 Arnold Schönberg: *Werke für Klavier zu zwei Händen* (Sämtliche Werke. Reihe A, Band 4), s. Anm. 39, p. 22.

des Anfangs gewissermaßen belasteter, also langsamer einher. Dies ist eine mögliche Interpretation, vor deren Verabsolutierung ich mich hüte.

Das *Menuett* der *Suite für Klavier* op. 25 entfaltet sich mit stupender Leichtigkeit vom zweistimmigen bis zum (seltenen) fünfstimmigen Satz. Über einem ruhigen Hintergrund – dem langsamen Typus des klassischen Menuetts entliehen – entspinnt sich ein spielerischer Vordergrund, dessen rhythmische Kernzelle zu Beginn den Satz würzt, ohne ihn zu dominieren. Die »Zeichensprache« mit bis zu zehn Vortragszeichen in Buchstaben und Symbolen, wie zum Beispiel in T. 1, lenkt und gliedert sanft die Klangrede, die im wesentlichen »Moderato«, »innig« und »piano« zu spielen ist. Vergessen scheinen die Mühen der Reihenkomposition, die einigen anderen Sätzen der *Suite* noch anhaften. Wiederum werde ich an Steuermanns Diktum erinnert, der von Schönbergs Gabe spricht, »die Musik zugleich stillstehen und sich bewegen zu lassen«. ⁴⁴ Auffallend ist, wie in den ersten 11 Takten die Crescendo- gegenüber den Decrescendo-Gabeln und Schwellern überwiegen. In diesen Takten zähle ich insgesamt 30 dynamische Zeichen, 37 Akzent- oder Artikulationszeichen, 3 Angaben zum Tempo und eine zum Charakter.

Aufgrund der Lektüre von Schönbergs Aufsatz »Mechanische Musikinstrumente« muss sich ein Interpret natürlich auch hier die Frage stellen, ob eine Hierarchie der Parameter der Interpretation vorliegt, und welche die bestimmenden Elemente der Interpretation sind. Gewiss soll ein Interpret den »harten Faktoren« seinen Tribut zollen, die in Schönbergs Sprache so lauten: »[...] das wirklich Gedachte, der musikalische Gedanke, das Unveränderliche, ist in dem Verhältnis der Tonhöhen zur Zeitteilung festgelegt.« Doch jetzt öffnet sich der »Spielraum« des Interpretieren:

Alles andere hingegen: Dynamik, Tempo, Klang und was daraus entsteht: Charakter, Deutlichkeit, Wirkung etc. ist eigentlich nur Mittel des Vortrages, dient dazu, die Gedanken verständlich zu machen, und läßt Veränderungen zu. ⁴⁵

Hilfreich ist dabei, dass bei Schönberg ein Werk oder ein Satz sich gewissermaßen selbst konstituiert und alle Hinweise zu den »weichen Faktoren« der Interpretation der spezifischen Konstellation der »Zeichensprache« eines Satzes zu entnehmen sind, was auch im vorliegenden *Menuett* der Fall ist. Wenn wir unserem *Menuett* das *Trio* gegenüberstellen, wo vor allem Akzente und Artikulationen den Verlauf des kunstvollen Kanons in Gegenbewegung steuern und das mit seinem frivolen Habitus aufs Schönste mit dem *Menuett* kontrastiert, sehen wir diese Auffassung bestätigt. »Die durch Noten fixierten Klangverhältnisse bedürfen der Interpretation. Ohne diese blieben sie unverstanden.« ⁴⁶ So Schönberg weiter im erwähnten Aufsatz, der auch die

44 Gunther Schuller: A Conversation with Steuermann, s. Anm. 14, p. 26.

45 Arnold Schönberg: Mechanische Musikinstrumente, s. Anm. 1, p. 71.

46 Ibidem, p. 72.

»Zuhörer«, die »des Entgegenkommens bedürftig« sind, nicht vergisst.⁴⁷ Sie – das sei noch erwähnt – sind darauf angewiesen, »die Logik nur aus dem Klang zu entnehmen.«⁴⁸ Den Interpreten bleibt als wichtigste Aufgabe, was bereits Robert Schumann nüchtern eingegrenzt hat: »Suche mit einer Composition den Eindruck hervorzubringen, den der Componist im Sinne hatte; mehr soll man nicht; was darüber ist, ist Zerrbild.«⁴⁹

47 Ibidem.

48 Arnold Schönberg: Merkmale der Logik (1932) (ASSV 5.3.5.25.) (Arnold Schönberg Center, Wien [T39.22]).

49 Robert Schumann: *Musikalische Haus- und Lebensregeln. Faksimile, Übertragung, Textabdruck*. Hrsg. von Gerd Nauhaus. Sinzig 2002, p.51, Nr.23 (Schumann-Studien. Sonderband 2).