
Title: Rez. von Schönberg Handbuch. Hrsg. von Andreas Meyer, Therese Muxeneder, Ullrich Scheideler

Author(s): Peter Sühning

Source: *Forum Musikbibliothek*, Jahr: 2024, Jahrgang: 45, Heftnummer: 03, S. 58–61.

DOI: <http://doi.org/10.13141/fmb.v20244014>

Die vorliegende Publikation ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck oder Veröffentlichung in elektronischer Form, auch auszugsweise, nur mit schriftlicher Genehmigung der Redaktion.

musiconn.publish dient der kostenfreien elektronischen Publikation, dem Nachweis und der langfristigen Archivierung von musikwissenschaftlicher Fachliteratur. Auch Arbeiten aus der Musikpädagogik und der Künstlerischen Forschung mit Musikbezug sind willkommen. Außerdem bietet musiconn.publish die Möglichkeit zur digitalen Publikation von wissenschaftlichen Noteneditionen.

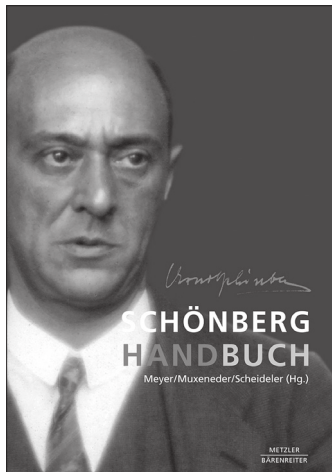
musiconn.publish ist ein Service des Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft (musiconn – für vernetzte Musikwissenschaft), der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert und gemeinschaftlich von der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und der Bayerischen Staatsbibliothek München betrieben wird.

Weitere Informationen zu musiconn.publish finden Sie hier: <https://musiconn.qucosa.de/>

Eine Übersicht zu allen Services von musiconn finden Sie hier: <https://www.musiconn.de/>

Schönberg Handbuch

Hrsg. von Andreas Meyer,
Therese Muxeneder, Ullrich
Scheideler



Berlin/Kassel: Metzler/Bärenreiter 2023. 516 S., Notenbsp., Abb., geb., auch als e-Book, 99,99 EUR.
ISBN 978-3-476-05964-2
(Metzler), 978-3-7618-2093-3
(Bärenreiter)

Der Rezensent kann nicht anders, als von seinen Fragen an Schönbergs Musik, also von seiner Zuwendung zu den Problemen, die in der behandelten Sache stecken, auszugehen und daraufhin das vorliegende Buch zu untersuchen und zu beurteilen. Ginge es nur um Wahrheit, Objektivität und die zu oft beschworene und missverständliche Sachlichkeit, so wäre viel Gutes über das Buch zu sagen: wie seine Autorinnen und Autoren dem Anspruch, ein Handbuch (also ein Werk zum Nachschlagen) zu schreiben sich vorgenommen haben und dem hervorragend gerecht geworden sind und dabei noch die Gefahr, den auch heute noch als Pfahl im Fleische der neueren Musikgeschichte wirkenden Schönberg zum einem Klassiker zu deformieren, mitreflektiert haben. Zu loben wäre die objektiv nützliche Entscheidung, das Handbuch nicht nur nach Kompositionsgattungen, Schrift- und Bildformen zu gliedern, sondern zunächst einen ersten Hauptteil einer chronologischen Lebens- und Werkgeschichte zu widmen, in der die heterogene, gleichzeitig an unterschiedlichsten Stoffen und Genres arbeitende Produktionsweise Schönbergs am besten aufgehoben und darstellbar ist. Zu loben wäre auch unter dem akademischen Gesichtspunkt das Bemühen, ja nicht hinter dem sogenannten aktuellen Forschungsstand zurückzubleiben und von der ausufernden Schönberg-Literatur eines leerlaufenden Wissenschaftsbetriebs nur ja keinen der letzten Schreie unvernommen und unberücksichtigt zu lassen. Aber einen zwischen jüdischem Nationalismus und jüdischem Kosmopoliten schwankenden, einen wider den Stachel der affirmativen Musikkultur löckenden, die Abgründe seines Jahrhunderts in Töne fassenden Musiker holt man nicht ungestraft heim in die lexikografische Bilanzierung und Stillstellung, der er sich zeitlebens erfolgreich durch seine verstörende künstlerische Produktivität und politische Parteinahme widersetzen konnte.

Und so steckt der Teufel auch bei dieser geglätteten Darstellung im Detail. Und auch in der gewählten Terminologie. Zu oft ist von einer Emigration Schönbergs die Rede. War es nicht ein erzwungenes Exil? Hatte er am Anfang dieses Exils nicht schon mal das Komponieren aufgegeben, weil die Erfahrung ihm gezeigt hatte, dass es schändlich sei, eine blinde Kulturbeflissenheit inmitten der anstürmenden Zerstörung durch den Faschismus einfach beizubehalten, statt politisch zu kämpfen, was er dann mit seinen zionistischen Schriften unzweideutig unternahm?

Selten äußern die Autor(inn)en Bedenken. Darf man den spätromantischen Schwulst in *Pelleas und Melisande*, in den *Gurre-Liedern* und der *Jakobsleiter*, denen der positive Absturz in die freie Atonalität in zarten kurzen Klavierstücken folgte, nicht kritisieren? Darf man den künstlerischen Wert von Schönbergs dodekaphonen Konstruktionsmodellen und ihren Verwendungsmechanismen nicht auch mal anzweifeln, statt sie nur in Tabellen und Tafeln getreu und brav

zu rekonstruieren? Darf man Schönbergs schulbildende Ambitionen, den dogmatischen Rigorismus seines zeitweilig für allein verbindlich postulierten kompositorischen Regelwerks nicht kritisieren? Ja, sollte man, zumal es die Selbstkritik ihres Urhebers erfuhr und er sich wieder überwand und es frei zu praktizieren lernte, auch wieder anders, freier zu komponieren und sogar bösemeinnende Hinweise auf die von ihm selbst vollbrachten Verletzungen der von ihm inaugurierten Regeln mit einem Achselzucken quittierte. Schönberg konnte von früheren doktrinären Jüngern nur deswegen für tot erklärt werden, weil sie dessen stetes Fortschreiten zu neuen Ufern verkannten und sich an seinen veralteten seriellen Schulbegriff geklebt hatten.

Darum sei hier etwas zur auch in diesem Handbuch so genannten „Wiener Schule“ gesagt. Es gab mal eine Zeit, da nannte man sie aus gutem Grund „Zweite Wiener Schule“. Warum? Weil es eine erste gab, die von Georg Christoph Wagenseil und Mathias Georg Monn, die man heutzutage glaubt, nicht mehr respektieren zu müssen. Stattdessen finden wir in diesem Handbuch die Genealogie einer Wiener Schule, die sich von der Jungwiener Gruppe um Schönberg und anderen herleiten würde. Sehr aufschlussreich, aber irreführend und historisch blind. Die Erste Wiener Schule wurde auch nicht erst von Guido Adler „Wiener Schule“ genannt, wie es in einer Passage zu jenem Violoncellokonzert Monns heißt, zu dem Schönberg eine historisch ungebildete oder willentlich inkorrekte Generalbassauszeichnung für die österreichischen Denkmäler-Ausgaben schrieb, sondern wurde schon von Daniel Schubart in seiner Beschreibung der Schulen der Deutschen in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* von 1784 (1806 aus dem Nachlass erschienen) skizziert und dann das ganze 19. Jahrhundert über so genannt.

Mit den Zahlen steht man in den statistischen Rubriken dieses Handbuchs eh auf dem Kriegsfuß. Da, wo es im chronologisch-numerischen, ausführlicheren Werkverzeichnis als ASW und op. 38 eine Zweite Kammer-symphonie gibt (müsste die Kammer-symphonie ASW und op. 9 dann nicht die Erste genannt werden?), gibt es im Werkregister unter dem Buchstaben K nur die Kammer-symphonie op. 9, während sich die II. Kammer-symphonie op. 38 wegen der dummen künstlichen Intelligenz, von keiner menschlichen gezügelt, in den Buchstaben I verirrt hat, nur weil die römische Eins mit der die Nummerierung II. anfängt und der Buchstabe I datentypistisch durch das gleiche Zeichen repräsentiert werden. Dieser hübsche und zugleich üble Streich ist auch allen vier Streichquartetten Schönbergs widerfahren, die hier unter dem Buchstaben I als I. bis IV. versammelt sind. Die Herausgeber nennen die Bearbeitungsmethode „kompetent“.

Dann gibt es da noch eine Reihe anderer Fragen, von denen der Rezensent vergeblich hoffte, sie in diesem Handbuch beantwor-

tet zu finden. In willkürlicher Reihenfolge seien sie erörtert. In einer von dem Schönberg-Forscher Matthias Schmidt kolportierten Bemerkung Eduard Hanslicks soll dieser das erste Streichquartett von Schönberg als ein Zeugnis eines „Mozarts des 20. Jahrhunderts“ bezeichnet haben. Hanslick, der 1904 starb, kann das offizielle I. Streichquartett Schönbergs nicht mehr gehört haben, weil es nach Auskunft des Handbuchs erst 1904–05 komponiert und 1907 aufgeführt wurde. Dann gibt es da noch ein frühes, 1897 komponiertes und 1898 aufgeführtes Streichquartett in D-Dur, außerdem noch ein Presto in C-Dur (versehentlich auch einmal als Streichquartett C-Dur titulierte) und ein Scherzo in F-Dur für Streichquartett. Leider versäumen es die Autoren Helmut Krones und Hans-Joachim Hinrichsen in ihren Abschnitten über diese Perioden auf das Verhältnis Hanslicks zu Schönberg einzugehen, das doch einigermaßen hellsichtig und weit vorausschauend gewesen sein könnte.

Von Bedrich Smetana, der in diesem Handbuch nur in Verbindung mit Musik aus Volksliedern Erwähnung findet, gibt es ein kaum beachtetes und gespieltes Zweites Streichquartett in d-Moll, von dem es gelegentlich heißt, Schönberg habe sich dazu wie folgt geäußert: es habe ihm neue Horizonte eröffnet oder ihm ein Licht aufgesteckt – wahrscheinlich wegen der in diesem Quartett ausformulierten panischen Stimmung über den Hörsturz Smetanas und den in Gehirn wie zwei aneinander sich wetzenden Messern wütenden Tinnitus. Die Autor(inn)en des Handbuchs scheinen von dieser Äußerung Schönbergs, die doch einigermaßen gewichtig zu sein scheint, nichts zu wissen.

Bei der Beschreibung und Analyse von *Herzgewächse* op. 20 für hohen Sopran, Celesta, Harmonium und Harfe wird so getan, als handle es sich um ein x-beliebige Harmonium und als könnte dieses Werk jederzeit und jeden Orts, wo ein Harmonium stünde, wie von Schönberg gedacht aufgeführt werden. Es ist aber für ein Titzsches Harmonium mit besonderen Registern und Schwellkörpern geschrieben, das heute aufzufinden vor enorme aufführungspraktische Schwierigkeiten stellte, wollte man dieses Werk einigermaßen getreu wiedergeben.

Zu dem Schindluder, der seit Längerem mit Schönbergs *A Survivor from Warsaw* getrieben wird, einem dreisprachigen Werk für einen englischsprachigen Erzähler, deutsche Kommandos und ein hebräisch gesungenen Chor, gibt es in diesem Handbuch keine Auseinandersetzung, außer einer neutralen bis affirmativen Darstellung der seit 1960 oft wiederholten obszönen Idee, dieses Werk mit der Sinfonie Nr. 9 von Beethoven oder mit der Reichsparteitagsmusik aus der „Auferstehungssinfonie“ von Mahler (wie Simon Rattle im November 2010 in Berlin) auf unterschiedlichste Weise, meist vor die Vertonung von Schillers Ode *An die Freude* geknallt, zu kombinieren.

Gielens hanebüchene Begründung, in der er diese Kombination als „zwingend“ postuliert, wird kommentarlos abgedruckt (S. 423). Auf noch schlimmere Varianten wird nicht eingegangen, wie z. B. Barenboims Praxis, alle Texte des Werkes auf Deutsch sprechen und singen zu lassen (um damit die deutsche Sprache von ihrer Gleichsetzung mit den Tötungskommandos zu entlasten?). Darf man einem musikalischen Bericht über die Auslöschung des Warschauer Ghettos Beethovens „Freude, schöner Götterfunken“ über die Ohren ziehen? Die Millionen ermordeter Juden werden nicht wiederauferstehen, an ihrer Ermordung gibt es nichts zu verzeihen, sie ist in keiner Veröhnung aufgehoben und alle Menschen werden nicht etwa dort zu Brüdern, wo nach Schiller der sanfte Flügel der Freude weilt, sondern auch und noch viel intensiver in gemeinsamer Trauer und Klage über die Verbrechen des Menschengeschlechts.

Die hier aufgeworfenen Fragen und Einwände mögen gegenüber der Fülle von anderen Aspekten von Schönbergs Werk, die in diesem Handbuch klug und stimmig behandelt werden (weswegen es auch in jeder seriösen Musikbibliothek stehen sollte), belanglos erscheinen, aber sie legen bewusst die Finger in die Wunden einer Aufbereitung Schönbergs, die sich solcher Fragen enthält und damit reale Probleme eines unangemessenen Umgangs mit Schönberg bewusst oder unbewusst umgeht. Zu den äußerst lesenswerten Beiträgen im Handbuch gehört auch der von Ullrich Scheideler über Schönbergs musikalische Poetik, die zwischen den Extremen schwankte, „sich ausdrücken“ zu müssen als Mensch und Künstler und der Maxime: Wahre Kunst ist kalt! In der Spannung zwischen rationalen und irrationalen Momenten in Schönbergs Musik sieht der Autor das für sie entscheidende Bestimmungsmerkmal, das aber wohl zugleich – unterschiedlich graduiert und ausbalanciert – für alle Tonkunst gilt.

Peter Sühning arbeitete als Buchhändler und Musikwissenschaftler in der Forschung. Seit 2012 indexiert er ältere deutschsprachige Musikzeitschriften für RIPM.

Nicole Jost-Rösch

Alban Berg –
erzählender Komponist,
komponierender Erzähler.
Eine Untersuchung am
Beispiel der *Lyrischen Suite*
und ihrer Narrative

In seinem 1982 publizierten Buch *Liebe als Passion*, das für einen Zeitraum von gut 300 Jahren die Entwicklung der Liebeskonzeptionen verfolgt, um klar zu machen, dass auch die Liebe, jenes Wesen, das uns wie Amors Pfeil unvermittelt und unvorbereitet zu treffen scheint, der bewussten Konzeption, der Inszenierung oder gar dem Entschluss folgt, schreibt der Philosoph und Soziologe Niklas Luhmann in dem Kapitel zur romantischen Liebe den bedenkenswerten Satz: „Die Sozialität des Liebens wird somit als Steigerung der Chance zur selbstbewussten Selbstbildung begriffen“, um dann anzuschließen: „Dabei wird, speziell in der Romantik, die Übersteige-