

Im Unterricht bei Arnold Schönberg **Eine Quelle zum Streichquartett Nr. 2 in fis-Moll op. 10**

von *Hermann Danuser*

Als ein Geschenk, das Paul Sacher zu seinem neunzigsten Geburtstag am 28. April 1996 erhielt, durfte die Stiftung über Albi Rosenthal (Oxford) eine hochbedeutsame Quelle zu Arnold Schönbergs Streichquartett Nr. 2 in fis-Moll op. 10 in die Bestände der Sammlung Paul Sacher aufnehmen. Es handelt sich um ein Exemplar des Erstdrucks der Partitur mit zahlreichen eigenhändigen Angaben des Komponisten zum Vortrag des Werkes. Schönberg hatte sie geschrieben im Hinblick auf dessen Pariser Erstaufführung, die Jules Écorcheville 1909–1910 plante; diesem sandte Egon Wellesz die annotierte Partitur am 13. Dezember 1909 zu.¹

Bemerkenswerterweise hat Schönberg darin seine Hinweise zum Vortrag auf eine sehr viel detailliertere Weise als üblich in Form eines fortlaufenden Kommentars formuliert, den er auf angeklebten Erweiterungen der Seitenränder der Partitur niederschrieb. Es liegt hier somit der seltene Fall vor, daß der Autor des Werkes zusätzliche Angaben zu dessen Aufführung gibt, die er nicht in den allgemein verbindlichen, publizierten Partiturtextr mit aufgenommen hat, die aber auch nicht aus der konkreten Zusammenarbeit mit einem bestimmten Ensemble erwachsen sind, dessen besondere Interpretationsgewohnheiten sie durch spezifische Korrekturanweisungen ex negativo spiegelten. Vielmehr werden im Fortgang des Werkes allgemeine, oft mißachtete Regeln der musikalischen Vortragslehre exemplarisch zur Anwendung gebracht und zugleich schlechte Usancen der Kammermusikpraxis abgewehrt, welche Schönberg – in der Nachfolge Mahlers – als zur “Tradition” erklärte Schlamperei auffaßte. Diese Quelle, die eine werkspezifische Anwendung der von Schönberg nur skizzierten musikalischen Vortragslehre² darstellt, gewährt dem Leser das Vergnügen, gleichsam einer Unterrichtsstunde zum Quartettvortrag beiwohnen zu können.

Eine grundlegende Denkfigur der Tradition autonomer Instrumentalmusik vom 18. bis zum 20. Jahrhundert, zu der Schönberg mit seinem Zweiten Streichquartett auch trotz der in den beiden letzten Sätzen (mit der Komposition der Gedichte “Litanei” bzw. “Entrückung” von Stefan George) hinzugezogenen Singstimme gehört, liegt in dem Postulat, die instrumentalmusikalische Sprache sei ein Diskurs in Tönen, der anders, aber nicht weniger sinnvoll sei als der Diskurs in Worten. Zwar kann, wie gerade op. 10 zeigt,

sogar ein Streichquartett der verbalen Sprache qua Zitat und Dichtung eine Schicht im Werkgefüge einräumen, doch hat der instrumentalmusikalische Diskurs dabei auf seine übergreifende Selbständigkeit zu achten. Zur berühmten Stelle im Scherzosatz, wo in der zweiten Violine ein (wortloses) Zitat der Melodie des Volkslieds "O du lieber Augustin" erklingt (2. Satz, T. 165f.), setzt Schönberg daher den Kommentar:

II. Geige hat das Thema eines bekannten Wiener Volksliedes: "O du lieber Augustin, alles ist hin" darf aber trotzdem nicht besonders hervortreten.

Geradezu plakativ ist dieses Liedzitat ausgelegt worden: biographisch (als Chiffre für die Krisensituation in Schönbergs Ehe mit seiner Frau Mathilde aufgrund einer Affäre mit Richard Gerstl, welche mit dem Suizid des jungen Malers zu Ende kam) ebenso wie kompositionsgeschichtlich (als Chiffre für die Preisgabe des als tief verankerte Begründungsschicht der musikalischen Kunst geltenden Systems der funktionalen Tonalität). Sein Kunstcharakter liegt aber nicht in seinem Auftreten, sondern in der kunstvollen Art, wie es in den musikalischen Satz und in die Entwicklung des Werkes konstruktiv eingebaut ist.

Schönbergs Anmerkungen zur musikalischen Zeitgestaltung ergänzen die in die gedruckte Partitur aufgenommenen Angaben. Einer gesonderten Untersuchung bedürften allerdings die Metronomangaben, die in dieser Quelle z.T. erheblich von jenen abweichen, welche Schönberg in sein Handexemplar der Partiturerstausgabe von op. 10 bzw. in die Erstausgabe der Studienpartitur eingetragen hat.³ Indessen kommt es, wie Schönberg am Werkbeginn hervorhebt, bei der musikalischen Zeitgestaltung in Wirklichkeit weniger auf "absolute" Werte als auf die Relation der Tempowerte untereinander an:

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 ins besondere die ritardandi und accelerandi einigermassen aus.

Während Hinweise zur Zeitgestaltung der Musiksprache einen gegliederten, zäsurierten Fluß verschaffen sollen, beziehen sich zahlreiche andere Bemerkungen Schönbergs auf eine hierarchische Funktionengliederung des musikalischen Tonsatzes. Zwar gilt dabei der Grundsatz, daß eine Hauptmelodie oder -stimme stärker, expressiver, freier vorgetragen werden soll als die sie stützende Begleitung. Über- und Fehldeutungen dieser Regel sind jedoch zu vermeiden, so die schlechte Angewohnheit, die Begleitung unexpressiv oder gar mechanisch statt mit höchster Akkuratess zu realisieren.

Zu den eingefleischten, ebenso tiefsitzenden wie falschen Vorurteilen gegenüber der Neuen Musik gehört die These, in ihr gelte die Konstruktion alles, das Erklingen der Musik selbst dagegen wenig oder nichts. Dem-

gegenüber unterstreicht Schönberg mehrfach die Notwendigkeit des “Klingens”, womit weniger die physikalisch-akustische Klangerzeugung an sich als das künstlerische Inklangsetzen gemeint ist, das den innersten Kern der Musik als eines sinnlich wahrnehmbaren und in dieser Klangkundgebung erfahrbaren Phänomens ausmacht. In dieser Hinsicht aufschlußreich ist die Anmerkung zur Stelle im 1. Satz, T. 66, 2. Geige und Bratsche:

Achtung: diese Mittelstimmen müssen klingen [zweifach unterstrichen]. Sie müssen also Zeit haben [...].

Die meisten auf die Dynamik bezogenen Hinweise Schönbergs in dieser Quelle aber gelten einem leisen Vortrag. Sie sollen das Vorurteil revidieren helfen, expressiv Bedeutsames könne musikalisch nicht anders als “laut” realisiert werden – häufig daher die Forderung, einen expressiven mit einem leisen Vortrag zu verbinden. Statt der schieren Lautstärke soll die Klangfarbe in den Vordergrund treten. Exemplarisch greifbar wird dies an jener Stelle des vierten Satzes (T. 85), bei der sich die Idee eines “negativen Höhepunkts”⁴ konkretisiert. Da heißt es (siehe Abbildung auf S. 30):

dass [recte: das] äußerste ppp *aller* Stimmen, auch des Gesanges; das Ganze muss wie ein Hauch sein. Nichts darf hervortretend spielen. Bloß der Gesang darf hervortreten, aber auch der nur durch die Klangfarbe, nicht durch die Klangstärke.

Georges Dichtung lautet an dieser Stelle, der sechsten Strophe von “Entrückung”:

“Dann seh ich wie sich duftige nebel lüpfen
In einer sonnerfüllten klaren freie
Die nur umfängt auf fernsten bergesschlüpfen.”

Diese Verse markieren eine Station auf jenem Weg der “Entrückung”, den das lyrische Ich des Gedichts und das ästhetische Subjekt von Schönbergs Musik ausschreiten. Die musikalische Satzstruktur verbindet Gegensätzliches – die chromatische, ruhige Linienführung der Singstimme, die girlandenhaft schweifenden Züge der 1. Violine, den thematischen Einsatz des Violoncellos in Takt 86 sowie das eckig-starre Staccato-Muster von 2. Violine und Bratsche – zu einem faszinierenden Gesamtklangbild von Transzendenz.

An einer einzigen, früheren Stelle des Satzes, bei den Takten 51ff., zum Text der vierten Strophe

“Ich löse mich in tönen, kreisend, webend,
ungründigen danks und unbenamten lobes
Dem grossen atem wunschlos mich ergebend.”

♩ = 60
Viertel etwas langsamer als vorher, aber fließend
staccato (äußerst kurz)

staccato (äußerst kurz)

staccato (äußerst kurz)

staccato (äußerst kurz)

staccato (äußerst kurz)

stacc.

das kürzeste slaccato,
 wie gepirkt

* dass missste ppp
 aller Stimmen, an ch
 des Gesanges; das ganze
 miss wie ein klar ch
 sein.

Nichts darf hervortreten
 spielen. Bloß der Gesang
 darf hervortreten, aber ^{an ch} da
 mir durch die Klang-
 farbe, nicht durch die
 Klangstärke.

x Br. dieses slaccato miss
 wie eine Mandoline klingen

Arnold Schönberg, Streichquartett Nr. 2 op. 10, Druckausgabe mit handschriftlichen Auf-führungsinstruktionen (Sammlung Paul Sacher).

weist Schönbergs Kommentar sogar an, daß die Gesangsstimme von ihrer Dominanz gegenüber dem Quartettsatz Abstand nehmen soll:

I. Geige: Solo von hier bis Takt 66. Durchaus führend sogar gegen den Gesang, der stellenweise relativ zurückzutreten hat. Und zwar: "kreisend, webend" beginnt *p* [piano], schwillt immer mehr an und wird erst bei "ungründlichen [sic] Danks" Hauptstimme. Von da an gleichberechtigt neben der I. Geige.

Läßt sich der für einen Moment gesetzte Primat der 1. Geige gegenüber der Singstimme auf den Sinn der Worte "Ich löse mich in tönen" beziehen? Zwar ist das "Ich" dieses Satzes grammatikalisch zunächst das lyrische Ich des

Georgeschen Gedichts. In dem Augenblick aber, da dieses Gedicht im musikalischen Werk einen Vortrag durch eine Sängerin erfährt, scheint die von Edward T. Cone⁵ behandelte Frage auf, wessen Stimme hier zu hören sei, ob sich – über die Autorinstanzen George und Schönberg hinaus – im Gesangsvortrag nicht auch das Ich der Sängerin ausdruckshaft mitteile. In der Tat löst sich hier der lyrische Gesangsvortrag im musikalischen Gesamtklang auf – symbolisiert durch den Übergang der führenden Stimme an die 1. Violine. Schönberg hat im dritten und vierten Satz von op. 10 die Gattungstradition des Streichquartetts nämlich keineswegs aufgekündigt, sondern behauptet sie unter den Bedingungen der Moderne in gefährdeter Situation.⁶ Der Vorgang einer “Entrückung” reicht bis zum letzten Vers des Gedichts (“Ich bin ein dröhnen nur der heiligen stimme”), mit dem auch das Musikwerk repräsentativ sich zu einer höchsten Stufe der Transzendenz erhebt (T. 100–119). Nach Karl Pestalozzi spiegelt sich in der Figur des Aufschwungs “zugleich der Entstehungsprozeß des Gedichts” im Sinne einer “Selbstreflexion” der Dichtung, wie auf einer tieferen Ebene die Musik “Vorbild für die Gestaltung des ‘lyrischen Ich’” geworden ist.⁷ Mithin eröffnet die nunmehr in der Paul Sacher Stiftung verwahrte Quelle auch neue fesselnde Einblicke in die Art und Weise, wie Arnold Schönberg bei seinem Meisterwerk zentrale Bedeutungsgelände des Gedichts, Aufschwung und Grenzüberschreitung, durch einen angemessenen Vortrag der musikalischen Figuration für das Hören ästhetisch erfahrbar zu machen suchte.

1 Vgl. hierzu Arnold Schönberg, *Streichquartette I: Kritischer Bericht, Skizzen, Fragmente*, hrsg. von Christian Martin Schmidt (*Sämtliche Werke* Abt. VI, Reihe B, Bd. 20), Mainz/Wien 1986, wo sich auf S. 206–215 eine Beschreibung der Quelle findet.

2 Vgl. hierzu vom Verf., “Zu Schönbergs ‘Vortragslehre’”, in: *Bericht über den 2. Internationalen Kongreß der Arnold-Schönberg-Gesellschaft Wien 1984*, hrsg. von Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann, Wien 1986, S. 253–259.

3 Vgl. *Kritischer Bericht* (siehe Anm. 1), S. 139–140 sowie S. 142.

4 Vgl. Theodor W. Adorno, *Der getreue Korrepetitor: Lehrschriften zur musikalischen Praxis*, Frankfurt a.M. 1963, S. 114.

5 Edward T. Cone, *The Composer's Voice*, Berkeley etc. 1974.

6 Vgl. vom Verf., “Krisis und Grenzüberschreitung: Arnold Schönbergs Streichquartett op. 10”, in: *Werk und Diskurs: Festschrift für Karlheinz Stierle zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Dieter Ingenschay und Helmut Pfeiffer, Druck i.V.

7 Karl Pestalozzi, *Die Entstehung des lyrischen Ich: Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik*, Berlin 1970, S. 350.