

## Reineke: [...] Zentrale musiktheoretische Begriffe Arnold Schönbergs Kassel (Bosse) 2007

Eingedenk der Tatsache, dass schriftliche Äußerungen von Komponisten zu ihren Werken oder kompositorischen Vorstellungen den Interpreten vor diffizile Probleme stellen, ist der Ansatz der Untersuchung zum Werk Arnold Schönbergs von Christian Reineke, die unter dem Titel »Der musikalische Gedanke und die Fasslichkeit als zentrale musiktheoretische Begriffe Arnold Schönbergs« als Band 10 der »Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft« erschienen ist, nicht hoch genug einzuschätzen. Reineke ist sich der Problematik wohl bewusst: »Eine Untersuchung, die Arnold Schönbergs Vorstellungen über das, was musikalische Gedanken und Fasslichkeit sein sollen, zu eruieren versucht, ist von Beginn an mit einer schier unübersehbaren Vielzahl problematischer Voraussetzungen und interpretatorischer Fragestellungen konfrontiert.« (S. 8).

Ein Verdienst dieser Arbeit ist, dass sich Reineke durch eine erkleckliche Anzahl von Schriften Schönbergs durcharbeitet und zu einer Vielzahl von Erkenntnissen kommt. Die Überlegungen zur »aphoristischen Formgebung« (S. 19ff.) geben wichtige Denkanstöße, ob diese tatsächlich als »Übergangsformen« zu werten seien; gleiches gilt für die Überlegungen zur »dodekaphonen Simultanität« sowie zur Problematik der Unterscheidbarkeit von »Haupt- und Nebengedanken« im Werk Schönbergs (S. 34). Durchaus interessante Ansätze bieten die Untersuchungen zum Verhältnis von »musikalischem Gedanken« und deren Fixierung in Notenschrift, aus dem Reineke einen »Gegensatz zwischen den Postulaten künstlerischer Abstraktion und notationsspezifischer Präzision« (S. 41) herausfiltert. Selbstverständlich sind Schönbergs Gedanken zur Entwicklung der dodekaphonischen Technik auch unter dem Aspekt einer »Auffassungshilfe« zu verstehen. Dass ist zwar alles so neu nicht, wurde aber wohl noch nie so stringent untersucht.

Eine Problematik der vorliegenden Arbeit wird schnell deutlich. Der Vorzug der Herangehensweise, überwiegend Schriften von Schönberg selbst zu Rate zu ziehen, erweist sich bei derart komplexen Fragestellungen als Nachteil. Schönbergs scheinbar widersprüchliche Ausführungen zu Darstellung und Viel-

deutigkeit des Gedankens können immanent nicht aufgelöst werden. Die zwei Momente, die Schönbergs Denken zentral bestimmen, ein teleologisches, das die Dodekaphonie als logische Konsequenz histo-



rischer Entwicklungen versteht, sowie die Einzigartigkeit dieses Weges, die Schönberg für sich reklamiert, werden weitestgehend ausgeklammert. Stattdessen versteigt Reineke sich in umständliche Überlegungen. Seine Deutung zur Möglichkeit simultaner klanglicher Ereignisse sei bei-

spielhaft angeführt: »Denn das wirklich Gedachte, der musikalische Gedanke, das Unveränderliche, ist in dem Verhältnis der Tonhöhen zur Zeiteinteilung festgelegt. Alles andere hingegen: Dynamik, Tempo, Klang und was daraus entsteht [...] ist eigentlich nur Mittel des Vortrages, dient dazu, den Gedanken verständlich zu machen.« (S. 39). Man erkennt in dieser Aussage Schönbergs romantische Topoi, die ihre Verortung letztlich in einem romantischen Kunstverständnis haben, aber auch Bezüge zu Zeitgenossen wie Hugo von Hofmannsthal oder Stefan George. Ein Blick auf die Schriften von Eduard Hanslick, auf die Reineke mit keinem Wort eingeht, hätte hier erhellend wirken können. Auch die Schriften von Theodor W. Adorno und Carl Dahlhaus zur Problematik der Dichotomie der absoluten Musik bleiben fast gänzlich ausgeklammert.

Im Hinblick auf den hierbei wichtigen Terminus »entwickelnde Darstellung des Gedankens« versteigt sich Reineke in die These, dass Schönberg dann alle Werke zum Beispiel der Wiener Klassik in ihrem »künstlerischen Wert radikal degradiere« (S. 34), wenn dieser »alle Kompositionen, die mit einem ausgearbeiteten Thema beginnen« als »wissenschaftlich« bezeichne. Dass Schönberg durchaus in der Lage war, kompositorische Entwicklungen historisch zu bewer-

ten, wird unterschlagen. Abstrus wird es, wenn Reineke seine eigenen Überlegungen zu dem betreffenden Dokument Schönbergs dadurch relativiert, dass diese als »verbalisierte Überlegung« bewertet werden, die nicht zur Veröffentlichung bestimmt gewesen und damit eigentlich auch nicht zu berücksichtigen seien: »Freilich ist diese Interpretation eines Manuskriptes, das Schönberg letztlich nicht für die Öffentlichkeit, sondern nur für seine eigene Reflexion verfasste, zu scharf und damit unrichtig.« (S. 34).

Ein umfangreiches Kapitel widmet sich den »Prinzipien der Darstellung des Gedankens« nach einem gleichnamigen Manuskript aus dem Jahre 1934. Reineke findet durch seine manchmal pedantisch anmutende Herangehensweise stellenweise interessante Verbindungen und »denkwürdige« Differenzen zwischen Manuskripten zu ähnlichen Thematiken aus verschiedenen Jahren. So wird einsichtig dargelegt, warum Schönberg im Dezember 1934 ein Dur-Moll-tonales Werk (»Suite im alten Stil«) schrieb: »Ziel dabei war es, gleichsam kompositionspraktisch zu demonstrieren, was er (Schönberg) unter »Handwerk« verstand.« (S. 49). Hieraus zu folgern, dass es Schönberg wohl immer mehr darum ging, »die Kategorie des Gedankens mehr denn je als etwas Konkretes zu definieren« (S. 50), erscheint folgerichtig und konsequent: »Die Kategorie eines musikalischen Gedankens als Synonym sämtlicher zu einem Werkganzen gehörenden Kompositionsebenen zu verstehen, bedeutet letztendlich nichts anderes, als dass sie einer rational-objektiven Erfassung nur noch gleichsam wie ein Nichts gegenüberstehen musste.« (S. 79). Dass gerade an diesem Punkt aber die Diskussion über das, was ein musikalischer Gedanke denn sein könnte, erst spannend wird, entgeht Reineke leider.

Das folgende Kapitel »Die Fasslichkeit« beginnt mit einer etwas umständlichen etymologischen Herleitung, die stellenweise etwas unverständlich anmutet, beispielsweise in dem Punkt, an dem Reineke das Fehlen dieses Begriffes im Grimmschen Wörterbuch in Reflexionen darüber führen, ob der Begriff vor oder nach 1862 entstanden ist. Man erfährt aber immerhin, dass der Begriff mit »Fass« und damit der »physischen Begrenzung von Flüssigkeiten dienenden Gefäß« (S. 80) zu tun hat, aber auch durchaus physisch und psychisch zu verstehen sei, da in einem Wörterbuch aus dem Jahre 1998 besonders hervorge-

hoben wird, dass dieser Begriff seit dem 19. Jahrhundert im Sinne von »geistig erfassen, begreifen« (S. 81) zu verstehen sei, was dann auch auf Schönbergs Verwendung zutrefte. (Das Verb »fassen« befindet sich übrigens im Grimmschen Wörterbuch, ebenso wie »erfassen«). Letztlich sind die Ausführungen zu dieser Problematik zwar interessant, führen aber ins Leere, wenn Reineke diagnostiziert, dass für die Schönberg die Dodekaphonie »zwar gemäß seiner (Schönberg) eigenen Empfindungswelt die Fasslichkeit verstärkte, ihre Wirkung auf den Rezipienten aber dennoch als klanglich ungewohnt und deshalb schwerfässlich gelten müsse.« (S. 106). Wenn Reineke einige Seiten weiter feststellt, dass musikalische Prosa das Ideal formaler Abläufe beinhalte, ohne dass der Ablauf durch störendes Beiwerk gestört würde, so ist das in der Tat richtig. Die hieran anschließende Problematisierung, wie es dann mit der Fasslichkeit bestellt sei, wenn alle kompositorischen Momente, wie Wiederholungen entfielen usw., unterschlägt, dass Schönberg hier gewissermaßen das utopische Ideal einer »reinen« Musik vorstellt. Natürlich liegt dem Verstehen einer solchen Musik ein Lernprozess zugrunde. So bleibt Reinekes Schlussfolgerung: »Fasslichkeit aber, die erlernt werden muss, kann nicht gleichzeitig Fasslichkeit erleichtern.« (S. 111), kaum nachvollziehbar, wenngleich der Gedankengang durchaus verständlich ist; zudem bedarf der Brahms-Aufsatz von Schönberg, der hier erwähnt wird, kritischer Reflexion.

Andererseits sind seine Schlussfolgerungen, dass bei Schönberg Form ein prinzipieller Garant für musikalische Fasslichkeit sei und eigentlich nichts anderes als eine äußerst individuell-geprägte Apperzeptions-erwartung, durchaus schlüssig (vgl. S. 112). In einem weiteren Kapitel werden verschiedene Werke unter dem Aspekt der analytischen Kategorien Schönbergs mit Hinblick auf die Konsequenzen interpretiert, die die verschiedenen Stadien im Werdegang Schönbergs zeigen. Was man schließlich konkret unter den im Titel der Arbeit genannten Begriffen verstehen soll, verliert man im Verlauf der Arbeit etwas aus den Augen. Reineke verlangt dem Leser einiges ab, woran auch oft sein doch recht umständlicher und langatmiger Schreibstil nicht ganz unschuldig ist. Insgesamt bleibt der Eindruck zwiespältig, es bleibt oft bei Mutmaßungen und unkritischen Rückgriffen. Das liegt wie schon erwähnt daran, dass der Autor den historischen Hin-

tergrund weitgehend ausklammert oder manches nur partiell wahrnimmt, wie zum Beispiel die Wertung des berühmten Aufsatzes von Pierre Boulez (»Schönberg ist tot«) paradigmatisch aufzeigt. Viele Feststellungen sind schlichtweg banal, altbacken und tradieren unreflektiert überkommene Vorstellungen. Ein Blick in neue Forschungsliteratur hätte hilfreich sein können. Warum aber die wichtige Festrede »Through Schoenberg to the future«, die Pierre Boulez 1977 zur Eröffnung des Arnold Schoenberg Institut der University of Southern California hielt, nicht bedacht wird, ist schlichtweg rätselhaft.

Beim Literaturverzeichnis vermisst man einige wichtige Werke nicht nur der letzten Jahre, dass aber Arnold Schönbergs Schrift »Die formbildenden Tendenzen der Harmonie« nicht erwähnt wird, ist doch sehr erstaunlich. Ebenso wie die Tatsache, dass Reineke überhaupt nicht auf die Idee kommt, die Begrifflichkeit des Titels »Style and Idea« kritisch zu befragen. Die Bedeutung dieser Arbeit, bei allen kritischen Anmerkungen, ist dem ungeachtet sicherlich darin begründet, die Diskussion über die im Titel genannten wichtigen Begriffe wieder anzustoßen. [Michael Pitz-Grewenig]

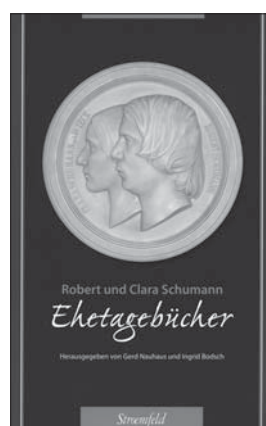
## Nauhaus, Bodsch (Hgg.): Robert und Clara Schumann.

Ehetagebücher, Frankfurt a. M. [u.a.] (Stroemfeld) 2007

Die Zeiten einer unangemessenen Heroisierung und Hypostasierung von Künstlerpersönlichkeiten ganz allgemein sollten vorüber sein. Lange genug haben Mythen, Anekdoten und Histörchen und nicht zuletzt auf diese sich gründende, seichte Filme den Zugang zu vielen Lieblingen des kulturbeflissenen Publikums verstellt. Nun könnten auch jene Zeiten endlich ihr Ende finden, in denen abgeschmackte Spekulationen über Leben und Eheleben des ›Traumpaars‹ Clara und Robert Schumann in höchst fragwürdigen Biographien herumgeistern und auflagenstark zu durchaus unrühmlicher Popularität avancierten. Die vorliegende – um es gleich vorweg zu sagen –, äußerst verdienstvolle und editorisch vorzügliche Publikation der Ehetagebücher von Clara und Robert Schumann ist der seriöse Kontrapunkt zu jener schrillen und reißerischen Melodie. Der mündige und interessierte Leser ist aufgefordert ad fontes (zu den Quellen) zu gehen, sich durch die Lektüre und – das freilich ist unabdingbare Voraussetzung – durch eigene Reflexion des Gelesenen, ein fundiertes, abgesichertes Wissen über Leben- und Lebensumstände der ersten Ehejahre von Clara und Robert Schumann anzueignen.

Warum führt man ein Tagebuch? Die Gründe mögen vielfältig sein. Der Wunsch Erlebtes, Erlittenes, Erfahrenes und Erdachtes nicht der Furie des Vergessens anheim fallen zu lassen, sondern »fest zu halten«, auf Papier zu »bannen« und in einem ele-

mentaren Akt der Formung sprachlich Gestalt zu verleihen, manchmal nur in Stichworten, gelegentlich aphoristisch gedrungen, dann aber auch eleviert und ausgebaut zur großen Lebensszene stellt ganz zwei-



fellos ein bedeutendes *causa movens* für das Tagebuch-Schreiben dar. Ein zweiter Beweggrund, der auf die besondere geistig-psychische Konstitution des Menschseins verweist, ist die Selbstreflexion und auch – in deutlichem Unterschied zur Selbstbespiegelung – der Dialog mit sich selbst, in dem eigene und fremde

Lebens- und auch Weltumstände diskutiert werden. So besteht eine wesentliche Funktion des Tagebuches auch darin vertrauter Gesprächspartner über Inneres und Äußeres zu sein.

Alle skizzierten Aspekte, Details und Funktionen kann man in den Tagebüchern von Clara und Robert Schumann finden, die sie in jungen Jahren und bis zu ihrer Hochzeit – jeder für sich allein geführt haben (Claras Tagebuch wird in den ersten Jahren von ihrem Vater Friedrich Wieck geschrieben). Beide waren also zum Zeitpunkt ihrer Heirat in der Führung