

Ulrich Krämer

Schönbergs Werkstatt: Wege einer zukünftigen Schönberg-Forschung

Beitrag zum XVI. Internationalen Kongress Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2016 –
»Wege der Musikwissenschaft«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0
© 2017 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

SCHOTT

Schönbergs Werkstatt: Wege einer zukünftigen Schönberg-Forschung

Im Jahr 2021 wird die Arnold Schönberg Gesamtausgabe, deren erster Band vor über 50 Jahren das Licht der Fachwelt erblickt hat,¹ mit dem Erscheinen der letzten noch ausstehenden Bände ihr Ziel erreicht haben. Aus der Perspektive der Begründung der Ausgabe kann dieses Ziel als durchaus ehrgeizig, im antizipierten Rückblick sogar als wegweisend bezeichnet werden. Vieles von dem, was sich die Schönberg-Ausgabe von Beginn an vorgenommen hatte, hat sich inzwischen als allgemein anerkannter Standard durchgesetzt. Dies gilt zuallererst für die bereits im Vorwort von Band 1 relativ präzise gefasste Definition dessen, was genau unter dem »Gesamtwerk« eigentlich zu verstehen sei. Gerade im Fall Schönbergs wäre eine Beschränkung auf die zu Lebzeiten publizierten sowie die unpublizierten vollendeten Werke gänzlich unzureichend, da einer derartigen Eingrenzung neben wichtigen, für Schönbergs Entwicklung exemplarischen Kompositionen sogar eine Reihe von heute zu den Hauptwerken gezählten Fragmenten wie etwa die Oper *Moses und Aron* zum Opfer gefallen wären. Die Erkenntnis, dass Schönbergs Gesamtwerk ohne die unvollendeten Kompositionen, ohne die für sein Schaffen so bedeutenden Bearbeitungen eigener und fremder Werke und auch ohne die in großer Zahl überlieferten Skizzen und Entwürfe nur höchst unvollständig bliebe, war nicht nur für die Konzeption der Gesamtausgabe bestimmend, sondern hat in unmittelbarer Konsequenz auch unser Verständnis von Schönbergs Komponieren entscheidend geprägt.² Diese Erkenntnis hat sich auch in vielen anderen, später begonnenen Gesamt- bzw. Werkausgaben durchgesetzt. In der Brahms-Gesamtausgabe etwa werden Brahms' vierhändige Bearbeitungen seiner eigenen Orchester-, Kammermusik- und Chorwerke wie auch seine Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten als eigenständige, den Originalkompositionen ebenbürtige Werke behandelt und in jeweils eigenen Serien vorgelegt.³ Innerhalb der Reger-Werkausgabe wird sogar mehr als ein Drittel der insgesamt 28 geplanten Bände den Bearbeitungen fremder Werke vorbehalten sein.⁴

Auch Fragmente, Skizzen und Entwürfe sind inzwischen unverzichtbarer Bestandteil aktueller historisch-kritischer Ausgaben wie beispielsweise der Robert-Schumann-Gesamtausgabe, wo sie dem interessierten Nutzer entweder als Notenanhang im jeweiligen Werkkontext oder als eigenständige Quelleneditionen in Supplementbänden zugänglich gemacht werden.⁵ Die jüngsten, neuen Medien einbeziehenden Ausgaben setzen auf die digitale Präsentation sämtlicher Quellen einschließlich des Skizzenmaterials, was einerseits den intuitiven Zugang erleichtert, andererseits jedoch die Probleme der Entzifferung und

¹ Arnold Schönberg, *Lieder mit Klavierbegleitung*, hrsg. von Josef Rufer (= *Sämtliche Werke*, hrsg. von Josef Rufer in Zusammenarbeit mit Richard Hoffmann, Rudolf Kolisch, Leonard Stein und Eduard Stein unter dem Patronat der Akademie der Künste, Reihe A, Bd. 1), Mainz und Wien 1966.

² Vgl. u. a. Ulrich Krämer, »Aus Schönbergs Werkstatt: Die Skizze als Versuchslabor musikalischen Denkens«, in: *Die Tonkunst* 9 (2015), S. 150–160.

³ Vgl. Johannes Brahms, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. vom Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel in Verbindung mit der Johannes Brahms Gesamtausgabe e. V. und der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, München 1996ff., die Bände der Serien Ia, IIa, Va und IX.

⁴ Vgl. Max Reger, *Werkausgabe* (Hybrid-Edition), hrsg. vom Max-Reger-Institut in Karlsruhe, Editionsleitung: Susanne Popp und Thomas Seedorf, Stuttgart 2010ff., die Bände der Abteilung III (*Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten*).

⁵ Vgl. Robert Schumann, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, begründet von Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller, hrsg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf in Verbindung mit dem Robert-Schumann-Haus Zwickau, Mainz 1991ff., insbesondere die Bände der Serie VII, Werkgruppe III (*Studien und Skizzen*).

Deutung der vom Komponisten nur für den Eigengebrauch bestimmten und daher oft schwer lesbaren Skizzenhandschrift dem Nutzer überlässt, sofern nicht zusätzlich kommentierte Transkriptionen verfügbar gemacht werden. Die Schönberg-Ausgabe verfährt in dieser Hinsicht noch ganz konventionell, indem sie die Skizzen in diplomatischer Umschrift als »*ad opus*-Editionen« im jeweiligen Werkkontext publiziert. Der große Vorteil gegenüber anderen Gesamtausgaben liegt dabei zum einen in der Aufteilung auf einen Noten- und einen Kommentarband, was eine unmittelbare Gegenüberstellung von Notentext und kritischem Apparat einschließlich der Skizzen und Entwürfe ermöglicht, und zum anderen in der umfassenden Kommentierung sowohl der werkgenetischen als auch der kompositionsspezifischen Aspekte des überlieferten Materials. Darüber hinaus ist geplant, die Skizzenbücher in kommentierten Faksimileeditionen gesondert vorzulegen, um den ursprünglichen bibliographischen Zusammenhang der Skizzen unmittelbar zu veranschaulichen.

Der Abschluss einer Komponisten-Gesamtausgabe bedeutet immer auch eine Auseinandersetzung mit der Frage, ob damit auch die quellenbasierte, philologisch ausgerichtete Forschung zu dem jeweiligen Tonsetzer nach dem Motto »Mission erfüllt« an einem End- oder Zielpunkt angekommen ist. Denn immerhin liegen damit nicht nur die Werke selbst in einer nach historisch-kritischen Maßstäben erarbeiteten, autoritativen Ausgabe vor, sondern es wurden im Idealfall auch sämtliche Quellen nach wissenschaftlichen Standards erfasst, beschrieben und ausgewertet und auf dieser Grundlage die Werkgenese so detailliert wie möglich rekonstruiert und mit den überlieferten Lebensäußerungen des Komponisten etwa in Gestalt der erhaltenen Korrespondenzen kontextualisiert.

Ein Blick auf die bereits abgeschlossenen Gesamtausgaben scheint dieses gerade von Seiten der Editionsphilologie gepflegte Paradigma zu bestätigen: Nach Abschluss der Neuen Bach- sowie der Neuen Mozart-Ausgabe im Jahr 2007, mit deren Begründung im Jahr 1954 die »Stunde der Gesamtausgaben« eingeläutet worden war,⁶ ist die institutionalisierte Bach- und Mozartphilologie vor allem mit der Neuausgabe älterer Bände aufgrund einer teilweise veränderten Quellenlage (im Falle Bachs) bzw. mit der sukzessiven Revision und der digitalen Aufbereitung der vorhandenen Bände (bei Mozart) beschäftigt.⁷ Überdies strebt die Digitale Mozart Edition (als Nachfolgerin der NMA) eine Verknüpfung der Ausgabe mit den faksimilierten Quellen sowie mit weiteren Text- und Bilddokumenten an und bereitet eine elektronische Edition der Briefe, Dokumente und Libretti vor. So notwendig und wünschenswert eine Neuausgabe Bach'scher Werke wie etwa der h-Moll-Messe oder die digitale Aufbereitung der Mozart-Quellen im Sinne einer einfacheren, »intuitiven« Handhabung durch den Benutzer im Einzelfall sein mag, so weisen derartige Projekte substantiell doch kaum über das hinaus, was die Gesamtausgaben im Lauf der Jahre ohnehin geleistet oder zumindest zu leisten beabsichtigt haben: nämlich die mittels quellenkritischer Methoden erarbeitete und durch die Beigabe sämtlicher wichtiger Dokumente bereicherte Konstitution eines autoritativen Notentextes sowie die Bereitstellung der Quellen bzw. die Erschließung der in ihnen enthaltenen Informationen, um den Nutzer in die Lage zu versetzen, sich eine eigene, gegebenenfalls abweichende Meinung zu den durch die professionelle Textkritik sanktionierten Lesarten zu bilden.

Eine grundlegend neue Ausrichtung der philologischen Arbeit lässt dagegen das vor drei Jahren ins Leben gerufene und im Rahmen des Akademienprogramms geförderte Projekt »Beethovens Werkstatt: Genetische Textkritik und Digitale Edition« erkennen.⁸ Das Projekt hat sich zum Ziel gesetzt, durch die

⁶ Vgl. Karl Vötterle, »Die Stunde der Gesamtausgaben«, in: *Musica* 10 (1956), S. 33–36.

⁷ Vgl. Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke – Revidierte Edition*, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Editionsleitung: Christoph Wolff, Uwe Wolf und Peter Wollny, Kassel 2010ff.; *Digital Mozart Edition. A Project of the Mozarteum Foundation Salzburg and the Packard Humanities Institute*, Salzburg und Los Altos 2006ff.

⁸ *Beethovens Werkstatt. Genetische Textkritik und Digitale Musikedition*, Projektleiter: Bernhard R. Appel und Joachim Veit (<http://www.beethovens-werkstatt.de>).

Verknüpfung der beiden im Untertitel genannten Ansätze die »hochkomplexe Dynamik kompositorischer Prozesse im Œuvre Beethovens [...]« zu erforschen, zu dokumentieren und in exemplarischen digitalen Editionen wiederzugeben. Hier dient der Einsatz digitaler Technologien nicht in erster Linie der komfortablen Darbietung der in den meisten Fällen auch anderweitig verfügbaren Quellen, sondern ermöglicht überhaupt erst die Präsentation der Forschungsergebnisse, indem mit Hilfe von teils eigens entwickelten, teils modifizierten digitalen Werkzeugen genau jene »Sprache« zur Verfügung gestellt wird, mit der sich die kompositorischen Entscheidungen Beethovens – zumindest jene, die sich in Schreibvorgängen und Textbewegungen manifestieren – sowohl »beschreiben« als auch in simultaner Schichtung visuell darstellen und damit auch intuitiv nachvollziehen lassen. Da bekanntlich die Sprache das bildende Organ des Denkens ist, sich das Denken also nur in Sprache vollziehen kann, sind die Fragestellungen, die im Rahmen des Projekts beantwortet werden sollen, das Resultat der gegenseitigen Durchdringung der beiden Forschungsansätze, die sich hier gleichsam »auf Augenhöhe« begegnen. Und genau hierin liegt auch der wissenschaftliche »Mehrwert« des Projekts, der ganz wesentlichen Anteil daran hat, dass es sich bei »Beethovens Werkstatt« um Grundlagenforschung handelt, deren Problemstellungen, Methoden und Erkenntnisse weit über den eigentlichen Forschungsgegenstand hinausweisen, indem sie das Elementarwissen für weitergehende Forschungen bereitstellen. Insofern bietet die schon in der Grundstruktur des Beethoven-Projekts angelegte Verknüpfung von musikphilologischer (hier: textgenetischer) Forschung und digitaler Edition einen, wenn nicht den Schlüssel zur Beantwortung der Frage, wie sich die zukünftigen Aufgaben einer quellenbasierten, philologisch ausgerichteten Forschung nach Abschluss einer Gesamtausgabe umreißen lassen.

Dies wird im Falle Schönbergs besonders deutlich, was vor allem damit zusammenhängt, dass sowohl hinsichtlich der Quellensituation als auch mit Blick auf die Arbeitsweise ähnliche Voraussetzungen vorliegen. Auch und vor allem aus diesem Grund ist es vielleicht nicht ganz abwegig, von Schönberg als dem »Beethoven des 20. Jahrhunderts« zu sprechen. In die Nähe Beethovens rückt ihn dabei zunächst einmal die Tatsache, dass auch für Schönberg das Skizzieren ein wesentlicher und unverzichtbarer Bestandteil des Kompositionsprozesses war. Entsprechend umfangreich ist das in diversen Konvoluten und Skizzenbüchern überlieferte Werkstattmaterial, das sich hinsichtlich seines Ausmaßes und Stellenwerts durchaus mit den Skizzen, Fragmenten und Entwürfen Beethovens vergleichen lässt. Ähnlich vielfältig wie bei Beethoven sind auch die Erscheinungsformen des Skizzenmaterials, das ausgehend von Vor- oder Themenentwürfen über Konzeptentwürfe, Ausschnittskizzen, Verlaufs- und Partiturentwürfe bis hin zu Instrumentations- und Revisionsskizzen sämtliche Stadien der Werkentstehung abdeckt. Vermutlich hat sich Schönberg sogar bei der Anlage seiner Skizzenbücher direkt an dem Vorbild Beethovens orientiert, denn wie dieser verwendete er sowohl selbstgefertigte Notenbücher im großen Format für den Gebrauch am heimischen Schreibtisch als auch kleinformatige »Taschenskizzenbücher«, die er auf Reisen bzw. »außer Haus« mit sich führte. Und schließlich nutzten beide Komponisten ihre Skizzen und Entwürfe nicht nur als Reservoir später auszuarbeitender musikalischer Ideen, sondern sahen in ihnen bedeutende und daher erhaltenswerte Zeugnisse ihres Komponierens. Beide bewahrten ihre Skizzenbücher, -hefte und -blätter zeit ihres Lebens sorgfältig auf, wobei sich Schönbergs Werkstattmaterial fast vollständig im Nachlass erhalten hat, während bei Beethoven bereits kurz nach seinem Tod jene Diffusion des Bestands einsetzte, die eine aufwendige Rekonstruktion der ehemals zusammengehörenden Skizzenbücher notwendig machte.⁹

⁹ Vgl. die grundlegende Studie von Douglas Johnson, Alan Tyson und Robert Winter, *The Beethoven Sketchbooks. History – Reconstruction – Inventory* (= *California Studies in 19th Century Music*, 4), Berkeley und Los Angeles 1985.

Schönbergs Arbeitsweise ist nicht anders als die Beethovens von einer »hochkomplexen Dynamik kompositorischer Prozesse« gekennzeichnet. Sie beruht auf musikalischen Denkvorgängen, die scheinbar niemals zum Stillstand gekommen sind und die ihre schriftgewordenen Spuren dementsprechend nicht nur in den Skizzenbüchern, sondern in Quellen aus sämtlichen Stadien der Werkgenese bis hin zu den Korrekturfahnen und Handexemplaren hinterlassen haben. Insofern bieten sich Schönbergs Werkstattmaterialien als idealer Testfall für eine Adaptierung der auf einer gegenseitigen Durchdringung von genetischer Textkritik und digitaler Edition beruhenden Methoden des Beethoven-Projekts an. Die zu erwartenden Ergebnisse können gerade auch in Verbindung mit den aus »Beethovens Werkstatt« gewonnenen Erkenntnissen einen wichtigen Beitrag zu einer noch ausstehenden »Problemgeschichte des Komponierens«¹⁰ leisten. Entscheidend ist dabei, dass die Fragen und Probleme, mit denen sich ein derartiges Unternehmen zu befassen hat, aufgrund der unterschiedlichen Rahmenbedingungen eine Modifizierung und Weiterentwicklung der Methoden und Ziele erforderlich macht, so dass auch hier der Anspruch eingelöst wird, Grundlagenforschung zu betreiben und damit zugleich einen »Mehrwert« für zukünftige Forschungen zu schaffen. Auf diese neuen Wege der Schönberg-Forschung soll im Folgenden anhand dreier möglicher Ansätze eingegangen werden. Diese Forschungsansätze stellen zusammengenommen die Grundbausteine eines derartigen zukünftigen Forschungsprojekts dar, das nicht nur der Einfachheit halber, sondern in bewusster Referenz an das Vorbild den Arbeitstitel »Schönbergs Werkstatt« tragen soll.

Der erste Ansatz kann als Musterbeispiel dafür gelten, dass sich der Einsatz digitaler Technologien nicht in einer »nutzerfreundlichen« Quellendarbietung erschöpft, sondern überhaupt erst die Voraussetzung für eine vollständige Erschließung der Quellen schafft, indem er die »Edition« auch gegenständlicher, d. h. nicht-schriftlicher Werkstattmaterialien ermöglicht. Schönberg hat bekanntlich für seine zwölfstimmigen Werke auf diverse Hilfsmittel zurückgegriffen, die ihm die Handhabung der jeweiligen Zwölftonreihe während des Kompositionsprozesses erleichtern sollten.¹¹ Hierzu gehören zunächst und vor allem die großformatigen, auf Notenpapier geschriebenen Reihentabellen, in denen er die insgesamt 24 Transpositionsgestalten der Reihe und ihrer Umkehrung in einer bestimmten, schon relativ früh verbindlich festgelegten Anordnung festhielt.¹² Neben diesen Reihentabellen, die als Sonderformen auch Klapptafeln oder um 90° drehbare, d. h. horizontal und vertikal beschriftete Tabellen umfassen,¹³ ist eine große Zahl weiterer, häufig mit großem Aufwand gefertigter Hilfsmittel in Gestalt sogenannter »Reihenapparate« oder »dodecaphonic devices« überliefert, die von Schönbergs ausgeprägten handwerklichen Neigungen und Fertigkeiten künden. Hierzu zählen etwa die relativ häufigen und auf unterschiedliche Weise ausgeführten Karteikartensysteme, bei denen jeweils zwei komplementär aufeinander bezogene Reihenformen auf einer Karte notiert sind und die im Wesentlichen den zahlreichen ebenfalls selbstgefertigten Reihenheften entsprechen. Der einzige Unterschied besteht darin, dass die Reihenfolge der einzelnen Reihenpaare nicht durch die Seitenabfolge festgelegt ist, sondern variabel bleibt.¹⁴ Weitere

¹⁰ Vgl. Bernhard R. Appel, »Sechs Thesen zur genetischen Kritik kompositorischer Prozesse«, in: *Musiktheorie* 20 (2005), S. 112–122, hier S. 122.

¹¹ Einen Überblick über das vorhandene Material bietet der von Wayne Shoaf zusammengestellte und als Xerokopie vervielfältigte Ausstellungskatalog *Schoenberg's Dodecaphonic Devices*, Los Angeles 1989.

¹² Digitale Abbildungen der Reihentabellen sowie von sämtlichen übrigen in Schönbergs Nachlass überlieferten autographen Quellen sind auf der Homepage des Arnold Schönberg Centers in Wien (www.schoenberg.at) abrufbar.

¹³ Vgl. etwa die bidirektionale Reihentabelle zur *Suite für kleine Klarinette, Klarinette, Baßklarinetten, Geige, Bratsche, Violoncell und Klavier* op. 29. Eine farbige Faksimile-Abbildung findet sich in Arnold Schönberg, *Kammermusik II*, hrsg. von Ulrich Krämer und Martina Sichardt (= *Sämtliche Werke*, unter dem Patronat der Akademie der Künste, Berlin, begründet von Josef Rufer, hrsg. von Rudolf Stephan unter Mitarbeit von Reinhold Brinkmann (†), Richard Hoffmann, Leonard Stein (†) und Ivan Vojtěch, Reihe A, Bd. 23), Mainz und Wien 2012, S. X.

¹⁴ Reihenkartei und Reihenheft kamen u. a. bei der Komposition des Violinkonzerts op. 36 zur Anwendung. Im entsprechenden Band der Gesamtausgabe fehlt die Beschreibung dieser Hilfsmittel. Vgl. Schönberg, *Konzerte*, hrsg. von Tadeusz Okuljar (= *Sämtliche Werke*, Reihe B, Bd. 15), Mainz und Wien 1988, S. 1 ff.

Hilfsmittel sind die aufwendig hergestellten Reihenschieber, die das Ablesen von Rotationsvarianten einer oder mehrerer Reihenformen erleichterten, sowie die universell einsetzbaren, auf mehreren Ebenen gegeneinander rotierbaren Reihenscheiben zur Darstellung der Transpositionen von Grundreihe und Umkehrung.¹⁵ Demselben Zweck dienten offenbar auch jene mit zwölf beweglichen Notenpapierstreifen bespannten, zylindrischen »Zwölftonrollen« oder auch die um 90° dreh- bzw. um 180° klappbaren »Ausschneidebögen«, die auf ein entsprechend präpariertes Notenblatt mit zwölf identischen, vertikal notierten chromatischen Skalen aufgelegt wurden, so dass sich die einzelnen Töne der gewählten Transposition sämtlicher Reihenformen in den ausgesparten »Fenstern« ablesen ließen.¹⁶

Ein Teil der im Nachlass überlieferten Apparate hatte jedoch eine ganz andere Funktion innerhalb des Schaffensprozesses: Diese Vorrichtungen zielten nicht auf eine Erleichterung des Umgangs mit der Reihe während der Ausarbeitung einer Komposition, sondern sie dienten offenbar der Herstellung von komplementären Zwölftonreihen im Sinne des Prinzips der »inversional hexachordal combinatoriality«, das seit etwa 1926 den Reihen nahezu sämtlicher Zwölftonwerke Schönbergs zugrunde liegt.¹⁷ Zu diesen Vorrichtungen zählen etwa ein mit den Tonnamen der beiden komplementären Ganztonskalen beschriftetes Würfelpaar oder auch ein aus verschiedenfarbig unterlegten Kärtchen bestehendes »Zwölftonpuzzle«.¹⁸

Im Rahmen der Gesamtausgabe wurden die einem bestimmten Werk zuzuordnenden Reihenapparate unter Beigabe eines Fotos möglichst genau beschrieben, und zwar nicht nur hinsichtlich ihrer Konstruktion, sondern auch im Hinblick auf ihre Funktionalität. Eine derartige verbale Beschreibung ist jedoch in zweierlei Hinsicht problematisch: Zum einen besteht namentlich bei den komplexeren Vorrichtungen ein Missverhältnis zwischen Beschreibungsaufwand und Erkenntnisgewinn, und zum anderen – und das ist entscheidend – setzt die Beschreibung des Apparats bereits eine Festlegung hinsichtlich seiner Funktionalität durch den Beschreibenden voraus – eine Interpretation, die sich nur mit großem Aufwand überprüfen lässt, was wiederum eine alternative, möglicherweise überzeugendere Deutung nahezu unmöglich macht. Eine echte Edition dagegen hat eine deutungsoffene Darstellung ihres Gegenstands sicherzustellen, und die ist im Fall der Reihenapparate nur dann gegeben, wenn sich ihre Funktionalität simulieren lässt. Mit den Möglichkeiten digitaler, wo nötig sogar dreidimensionaler bildgebender Verfahren ließe sich genau dies gewährleisten: Die Reihenapparate wären aufgrund der »Digitalisierung« ihrer Mechanik benutzbar, wodurch ihr physischer Nachbau entbehrlich würde. Eine derartige digitale Edition der Reihenapparate böte die idealen Voraussetzungen für die Klärung weitergehender Problemstellungen wie etwa der bis jetzt noch nicht einmal aufgeworfenen Frage, in welchem Verhältnis die Funktionalität der Reihenapparate zu den Kompositionen steht, in deren Zusammenhang sie erdacht wurden. Warum hat Schönberg ausgerechnet im Fall der *Variationen für Orchester* op. 31 auf das Prinzip des Ausschneidebogens zurückgegriffen? Gibt es einen tieferen, mit der Struktur des Werks zusammenhängenden Grund dafür, dass er während der Komposition des Violinkonzerts op. 36 eine Reihenkartei verwendete? Handelt es sich bei den »Zwölftonwürfeln« nur um eine spielerische Umsetzung der im Herbst 1925 formulierten Regeln zur Herstellung einer umkehrungskomplementären Zwölftonreihe, oder bilden sie gar das Substrat einer Methode? – Dass eine Beantwortung derartiger Fragen durchaus

¹⁵ Reihenschieber und Reihenscheiben verwendete Schönberg u. a. bei der Komposition seines Bläserquintetts op. 26. Vgl. Schönberg, *Kammermusik I*, hrsg. von Dorothee Schubel (= *Sämtliche Werke*, Reihe B, Bd. 22), Mainz und Wien 2000, S. 104ff.

¹⁶ Ein derartiger »Ausschneidebogen« gehört zu den Werkstattmaterialien, auf deren Grundlage Schönberg seine *Variationen für Orchester* op. 31 komponierte. Vgl. Schönberg, *Orchesterwerke II*, hrsg. von Nikos Kokkinis und Jürgen Thym (= *Sämtliche Werke*, Reihe B, Bd. 13), Mainz und Wien 1993, S. 2, 46f.

¹⁷ Vgl. u. a. Ethan Haimo, *Schoenberg's Serial Odyssey*, Oxford 1990, S. 135ff.

¹⁸ Diese Hilfsmittel werden im Nachlass unter der Bezeichnung »Compositional Devices« aufbewahrt. Aufgrund des fehlenden Werkbezugs werden sie in der Gesamtausgabe nicht beschrieben.

relevant für das Verständnis der Tiefenstruktur der jeweiligen Werke sein kann, zeigt der Reihenschieber, den Schönberg zum IV. Satz seiner *Serenade für Klarinette, Bassklarinetten, Mandoline, Gitarre, Geige, Bratsche, Violoncell und eine tiefe Männerstimme (IV. Satz: Sonett von Petrarca)* op. 24 angefertigt hat (vgl. Abb. 1). Wie die grünen Markierungen in der oberen Zeile in Verbindung mit weiteren Aufzeichnungen erkennen lassen, hatte er ursprünglich beabsichtigt, nicht nur der Singstimme, sondern auch dem begleitenden Instrumentalstimmensatz durchgängig das Prinzip der Reihenrotation zugrunde zu legen. Da er die Umsetzung dieser Idee dann jedoch auf die ersten zweieinhalb Takte der Einleitung beschränkte, wäre das zu diesem Zweck ersonnene, aus der Unterteilung der Reihe in zwei unregelmäßige Halbreihen resultierende System ohne Kenntnis der entsprechenden Werkstattmaterialien wohl niemals ans Licht gekommen.¹⁹



Abbildung 1: Reihenschieber zum IV. Satz aus der *Serenade* op. 24
 Arnold Schönberg Center, Privatstiftung, Wien, Nachlass Arnold Schönberg
 (Mit freundlicher Genehmigung von Belmont Music Publishers, Los Angeles)

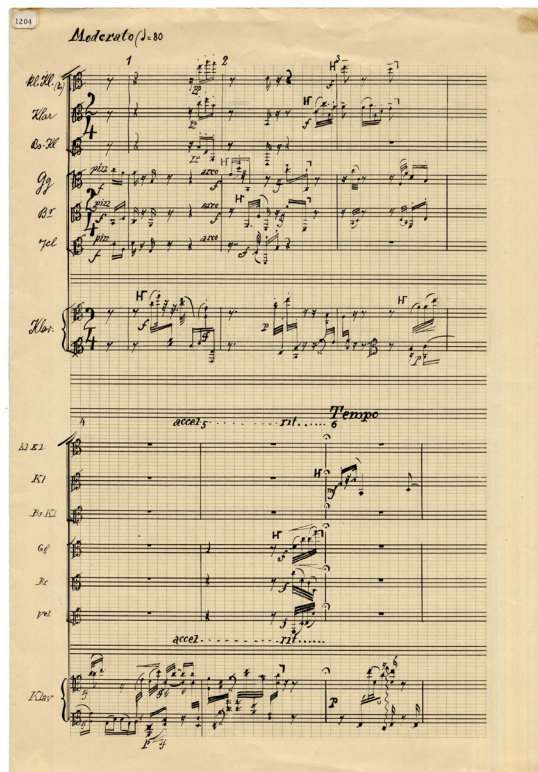
Der zweite Grundbaustein von »Schönbergs Werkstatt« ergibt sich beinahe zwangsläufig aus der Tatsache, dass Schönberg außer den Kompositionen auch ein umfangreiches und erstaunlich vielfältiges schriftstellerisches Œuvre hinterlassen hat, das zudem bis heute nur auszugsweise publiziert ist.²⁰ Dieser Teil des Nachlasses umfasst ganz unterschiedliche Texttypen wie etwa Dichtungen und Kompositionsvorlagen, Lehrwerke, Vorträge und Aufsätze zu musikalischen und nicht-musikalischen Themen, Tagebücher, Aphorismen, Werkeinführungen, offene Briefe, Antworten auf Rundfragen, Interviews und Glossen in Büchern, Zeitschriften und Noten. Dabei stehen den zu Lebzeiten veröffentlichten oder jedenfalls zur Veröffentlichung vorgesehenen Texten auch »private«, nicht für die breite Öffentlichkeit bestimmte Einlassungen gegenüber, den abgeschlossenen, vielfach überarbeiteten Abhandlungen auch Fragmentarisches, Unfertiges, nicht zu Ende Gedachtes. Mit Blick auf »Schönbergs Werkstatt« sind in diesem Zusammenhang vor allem diejenigen Texte von Interesse, in denen sich der Komponist analytisch, entstehungsgeschichtlich-biographisch oder auch im weitesten Sinne exemplifizierend mit seinen eigenen musikalischen Werken befasst. Als Ausgangspunkt für weitergehende Forschungen ist es zunächst geboten, das engmaschige Beziehungsnetz zwischen dem schriftstellerischen und dem kompositorischen Werk in einer Datenbank zu erfassen. Auf dieser Grundlage können dann die Texte und Kompositionen mit Hilfe digitaler Verfahren anschaulich und mit variabler Blickrichtung miteinander verknüpft werden, wobei eine umfassende Kommentierung nicht nur zu verdeutlichen hätte, welche Aspekte – ästhetische, schaffenspsychologische oder auch apologetische – für Schönberg im jeweiligen Kontext von besonderem Interesse waren, sondern auch auf eventuelle Widersprüche zwischen den

¹⁹ Vgl. Krämer, »Aus Schönbergs Werkstatt«, S. 157f.

²⁰ Vgl. die sich inhaltlich teilweise überschneidenden Aufsatzsammlungen *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*, hrsg. von Leonard Stein, London 1975, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (= *Gesammelte Schriften*, 1), hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt 1976 und »*Stile herrschen, Gedanken siegen*«. *Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Anna Maria Morazzoni, Mainz [u. a.] 2007. – Ein systematisches Verzeichnis der Schriften Schönbergs ist enthalten in: *Arnold Schönberg in seinen Schriften. Verzeichnis – Fragen – Editorisches* (= *Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg*, 3), hrsg. von Hartmut Krones, Wien 2011.

verbalen Ausführungen und der res facta des Notentextes hinzuweisen hätte. Ziel dieses Ansatzes wäre es, einerseits zu einem besseren Verständnis der Werke und des ihnen zugrundeliegenden ästhetischen Konzepts beizutragen, und andererseits Schönbergs Selbstverständnis als Komponist kritisch zu hinterfragen.

Wie weitreichend die Beziehungen zwischen kompositorischem und schriftstellerischem Werk bei Schönberg sind, lässt sich u. a. am Beispiel jener »Zwölfton-Notenschrift« zeigen, die er im Januar 1925 in den *Musikblättern des Anbruch* beschrieben und zur Diskussion gestellt hatte.²¹ Es handelt sich dabei um eine nicht-diatonische, äquidistante Notation, die die Oktave in dreimal vier chromatische Töne unterteilt und daher mit einem Dreiliniensystem auskommt. Bezeichnenderweise hat Schönberg nicht nur den Anfang des zweiten Satzes seiner zwischen Ende Oktober 1924 und Anfang Mai 1926 komponierten *Suite für kleine Klarinette, Klarinette, Bassklarinette, Geige, Bratsche, Violoncell und Klavier* op. 29 in dieser Notenschrift zu Papier gebracht, sondern darüber hinaus auch einen auf ihren Prinzipien beruhenden Reihenschieber gefertigt (vgl. Abb. 2a und 2b). Offenbar wollte er bei der Umsetzung seines Vorschlags, dass »einige prominente Komponisten [. . .] gemeinsam einen kleinen Band eigens für diesen Zweck geschriebener kürzerer Kompositionen in der neuen Zwölfton-Schrift veröffentlichen« sollten, mit gutem Beispiel vorangehen. Ein weiteres bemerkenswertes Beispiel für das Potential dieses Forschungsansatzes bietet etwa der im Mai 1946 im Rahmen einer Ringvorlesung an der University of Chicago gehaltene Vortrag »Heart and Brain in Music«, in dem Schönberg argumentierte, dass spontane Erfindung und mühevoll kompositorische Detailarbeit gleichberechtigt nebeneinander bestehende Aspekte des Schaffensprozesses seien. Zu diesem Zweck bediente er sich u. a. abfotografierter und projizierter Skizzen zu seiner 40 Jahre zuvor komponierten *Kammersymphonie für 15 Solo-Instrumente* op. 9, anhand



Abbildungen 2a und 2b: Reihenschieber und Anfang des II. Satzes aus der Suite op. 29 in Schönbergs »Zwölfton-Notenschrift« Arnold Schönberg Center, Privatstiftung, Wien, Nachlass Arnold Schönberg (Archiv-Nr. 1204) (Mit freundlicher Genehmigung von Belmont Music Publishers, Los Angeles)

²¹ Arnold Schönberg, »Eine neue Zwölfton-Schrift«, in: *Musikblätter des Anbruch* 7 (1925), S. 1–7 (mit zwei zusätzlichen Seiten Notenbeilage); auch in: *Style and Idea*, S. 354–362, sowie in: *Stil und Gedanke*, S. 198–205.

derer er nachwies, dass zwei zentrale Themen des Werks ihre endgültige Gestalt erst in einem langwierigen Prozess des kontinuierlichen Überarbeitens annahmen (vgl. Abb. 3).²² Schönberg beschreibt den Kompositionsprozess hier als eine teleologische, von einer »höheren Macht« diktierte Entwicklung und nähert auf diese Weise künstlerische Kreativität als Versinnbildlichung des Schöpfungsakts der Sphäre religiösen Handelns an.²³

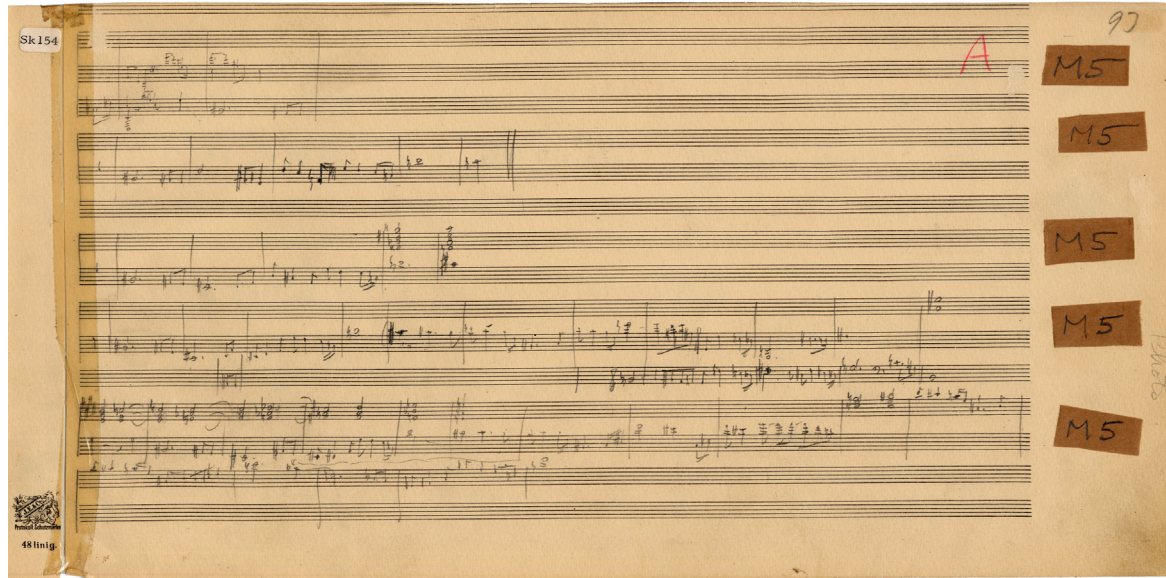


Abbildung 3: Skizzen zur *Kammersymphonie* op. 9 im sogenannten »II. Skizzenbuch« Arnold Schönberg Center, Privatstiftung, Wien, Nachlass Arnold Schönberg (Archiv-Nr. Sk154) (Mit freundlicher Genehmigung von Belmont Music Publishers, Los Angeles)

Die dritte Säule von »Schönbergs Werkstatt« schließlich knüpft an den zentralen Forschungsansatz des Beethoven-Projekts an, indem sowohl die Schreibprozesse innerhalb der Autographe als auch die Variantenbildung zwischen den schaffenschronologisch aufeinander bezogenen Quellen mit Hilfe der genetischen Textkritik erfasst und im Rahmen einer digitalen Edition nachvollziehbar gemacht werden sollen. Bezogen etwa auf die Skizzen zu den beiden Themen aus der *Kammersymphonie* lässt sich auf diese Weise der Prozess der Variantenbildung noch wesentlich feiner differenzieren, indem innerhalb der Abfolge der einzelnen Skizzen Binnenvarianten in Gestalt überarbeiteter Zwischenformen sichtbar werden. Dieser Ansatz lässt sich selbstverständlich nur exemplarisch verfolgen, indem beispielsweise jeweils ein Werk aus der tonalen, der frei-atonalen und der zwölftönig-atonalen Phase von Schönbergs kompositorischer Entwicklung einer derartigen Untersuchung unterzogen wird. In einem wichtigen Punkt unterscheidet sich dabei die Ausgangslage in Schönbergs Werkstatt von derjenigen bei Beethoven: Im Gegensatz zu diesem hat Schönberg in den frühen, Skizzierung und Erste Niederschrift umfassenden Phasen des Schaffensprozesses überwiegend mit Bleistift geschrieben, da ihm dies die beste Möglichkeit zu den für dieses Stadium der Werkentstehung charakteristischen Ad-hoc-Korrekturen mit Hilfe des Radiergummis bot. Zwar hat auch Beethoven namentlich in seinen Taschenskizzenbüchern auf den Bleistift als Schreibmittel zurückgegriffen, doch sind radierte Schichten in seinen Manuskripten die Ausnahme. Denn obwohl die »Erfindung« des Radiergummis – d. h. die Entdeckung, dass Kaut-

²² »Heart and Brain in Music«, in: *Style and Idea*, S. 53–76.

²³ Vgl. hierzu ausführlich Krämer, »Aus Schönbergs Werkstatt«, S. 151–153.

schuk besser als alle zuvor verwendeten Materialien zum Entfernen von Bleistiftstrichen geeignet ist – bereits auf Beethovens Geburtsjahr 1770 zurückgeht, sollte es noch einmal fast 70 Jahre dauern, bis der Naturkautschuk durch die Entdeckung des chemischen Verfahrens der Vulkanisation im Jahr 1839 haltbar und elastisch gemacht werden konnte.²⁴ Aus diesem Grund konnte der Bleistift seinen wichtigsten Vorteil gegenüber der Tinte in Gestalt der Radierbarkeit erst zwölf Jahre nach Beethovens Tod voll ausspielen. Während Beethoven zum Tilgen früherer, mit Bleistift ausgeführter Schreibsichten nicht anders als bei seinen Tintenmanuskripten auf das umständliche Hantieren mit dem Rasiermesser angewiesen war bzw. sich dessen Einsatz meistens gleich ersparte, indem er die früher zu Papier gebrachten Schichten einfach überschrieb, kam das Radiergummi in Schönbergs Werkstatthandschriften überaus häufig zum Einsatz. Dem entspricht auch das Bonmot, das Schönberg seinem Kontrapunktschüler John Cage gegenüber einmal geäußert hat, dass nämlich das Radiergummi beim Komponieren ebenso wichtig sei wie der Bleistift.²⁵ Die textgenetische Rekonstruktion der Schreibprozesse steht dabei vor dem Problem, dass sich die ausradierten Schichten dem bloßen Auge selbst mit Hilfe optischer Hilfsmittel oft nur punktuell, d. h. in Abhängigkeit von der Deckkraft des verwendeten Bleistifts und der Sorgfalt der Radierung erschließen. Dies sei anhand zweier Beispiele aus der Ersten Niederschrift des dritten Satzes der Suite op. 29 verdeutlicht (vgl. Abb. 4).

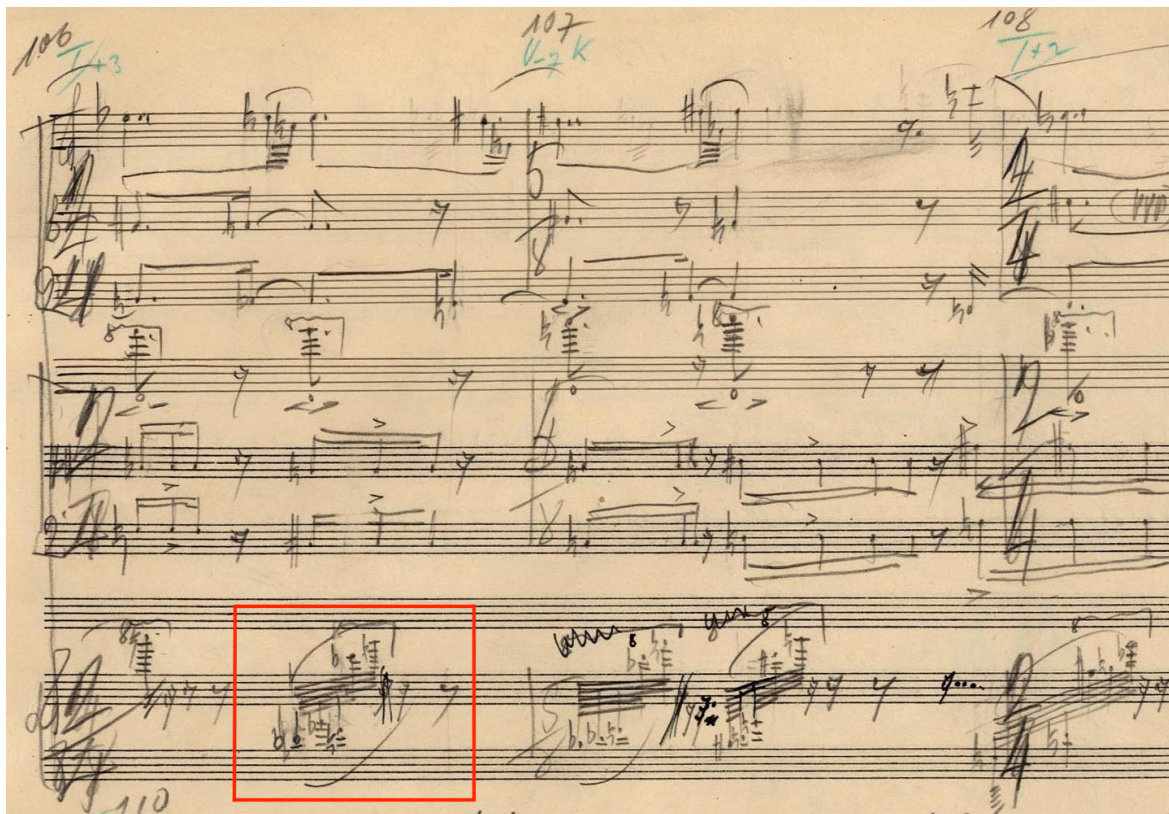


Abbildung 4: Erste Niederschrift des III. Satzes der Suite op. 29 im sogenannten »V. Skizzenbuch« (Ausschnitt) Arnold Schönberg Center, Privatstiftung, Wien, Nachlass Arnold Schönberg (Archiv-Nr. Sk641) (Mit freundlicher Genehmigung von Belmont Music Publishers, Los Angeles)

²⁴ Vgl. »The Charles Goodyear Story«, in: *The Reader's Digest* 37 (1958), Heft 1; zitiert nach: <https://corporate.goodyear.com/n-US/about/history/charles-goodyear-story.html>, 10.2.2017.

²⁵ »When I was studying with Schoenberg one day as he was writing some counterpoint to show the way to do it, he used an eraser. And then while he was doing this he said, 'This end of the pencil is just as important as the other end.« Vgl. John Cage, »Composition as Process I: Changes«, in: *Silence. Lectures and Writings by John Cage*, Middletown 1961, S. 18–34, hier S. 34.

Der erste Ausschnitt zeigt den Klavierpart aus T. 106 mit der definitiven Tonfolge $b^2-ges^3-d^3-es^4-b^4$. Zwar lässt sich der erste Ton der radierten Frühfassung der fünftönigen Arpeggiofigur als es^3 entziffern, wobei Schönberg das Vorzeichen zunächst auf Höhe von es^2 notierte, doch widersetzt sich die Fortsetzung einer eindeutigen Bestimmung. Nur auf analytischem Weg ist es möglich, die an nur zwei Positionen abweichende Tonfolge $es^3-ges^3-d^3-b^3-b^4$ als die als wahrscheinlich anzunehmende radierte Schicht zu rekonstruieren, da Schönberg an dieser Stelle offenbar die ursprüngliche Reihe durch eine eng verwandte, hinsichtlich des Toninhalts der beiden Reihenhälften identische Transposition ersetzte.²⁶ In der Klavierstimme der Takte 26f. dagegen lässt sich die radierte und zusätzlich mittels Rasur getilgte Fröhschicht auf diesem Wege nicht bestimmen, da sich die rhythmische und diastematische Gestalt des »Urtexts« dem bloßen Auge höchstens ansatzweise erschließt (vgl. Abb. 5). An solchen und

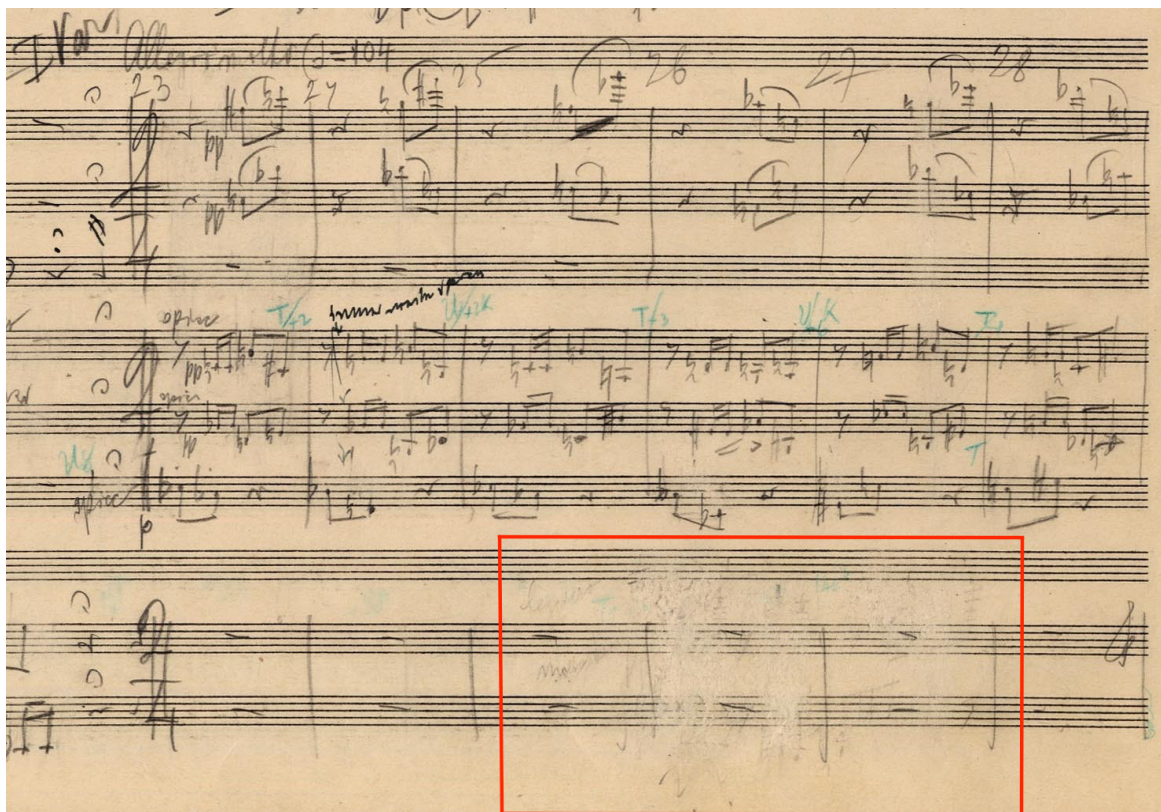


Abbildung 5: Erste Niederschrift des III. Satzes der Suite op. 29 im sogenannten »V. Skizzenbuch« (Ausschnitt)
 Arnold Schönberg Center, Privatstiftung, Wien, Nachlass Arnold Schönberg (Archiv-Nr. Sk632)
 (Mit freundlicher Genehmigung von Belmont Music Publishers, Los Angeles)

ähnlichen Stellen ist eine Darstellung ausschließlich der erkennbaren Töne im Rahmen einer digitalen Edition aufgrund der Gefahr einer Entstellung des musikalischen Zusammenhangs wenig sinnvoll. Hier lässt sich der Schreibprozess nur mit Hilfe technischer Verfahren wie etwa der digitalen Bildbearbeitung, der Röntgen- und UV-Fluoreszenzuntersuchung oder auch der Infrarot-Reflektographie rekonstruieren. Die letztgenannten Verfahren kommen u. a. bei der Erkennung von gefälschten Kunstwerken zum Einsatz, da sie Aufschluss über deren materiale Zusammensetzung und Aussagen zum Werkprozess

²⁶ Vgl. Arnold Schönberg, *Kammermusik II*, Teil 2, hrsg. von Ulrich Krämer und Martina Sichardt (= *Sämtliche Werke*, Reihe B, Bd. 23, 2), Mainz und Wien 2016, S. 36.

und Veränderungen am Kunstwerk liefern können.²⁷ Selbstverständlich sind derartige Untersuchungen aufwendig und kostspielig, so dass zunächst alle anderen verfügbaren Methoden ausgeschöpft werden müssen. Die im Zuge dieses Forschungsansatzes zu erwartende Verfeinerung derartiger Verfahren stellt jedoch einen Mehrwert dar, der im Sinne der Grundlagenforschung auch anderen, ähnlich gelagerten Projekten unterschiedlicher Disziplinen zugutekommen wird.

Die hier vorgestellten Grundbausteine des prospektiven Forschungsprojekts »Schönbergs Werkstatt« – »Digitale Edition der Reihenapparate«, »Vernetzung der Schriften und Kompositionen« sowie »Genetische Textkritik ausgewählter Werkstatthandschriften« – sollten einen Eindruck von dem erheblichen Potential vermitteln, das einer neu ausgerichteten, die Möglichkeiten computergestützter Verfahren einbeziehenden Musikphilologie innewohnt. Der bevorstehende Abschluss der Gesamtausgabe erscheint aus dieser Perspektive nicht als Endpunkt einer Ära, sondern vielmehr als Ausgangspunkt für derartige, modular verknüpfbare Forschungsansätze, deren Fragestellungen das Vorliegen autoritativer Notentexte und das gebündelte Wissen mehrerer Forschergenerationen geradezu zwingend voraussetzen.

Abstract:

Der Abschluss einer Gesamtausgabe bedeutet nicht notwendigerweise das Ende der quellenorientierten philologischen Forschung zu dem betreffenden Komponisten, sondern bietet im Gegenteil zahlreiche Möglichkeiten für neue Forschungsansätze. Exemplarisch steht hierfür das vor zwei Jahren begründete Projekt »Beethovens Werkstatt«, das sich durch die Verknüpfung von genetischer Textkritik und digitaler Edition die Erforschung der »hochkomplexen Dynamik kompositorischer Prozesse im Œuvre Beethovens« zum Ziel gesetzt hat. Da die Voraussetzungen bei Schönberg sowohl hinsichtlich der überlieferten Werkstatthandschriften als auch im Hinblick auf den Schaffensprozess mit denen bei Beethoven vergleichbar sind, bietet sein Nachlass einen vielversprechenden Ausgangspunkt für ähnliche, computergestützte Verfahren einbeziehende Untersuchungen. Zu den Grundbausteinen eines übergeordneten musikphilologischen Projekts zu »Schönbergs Werkstatt« zählen etwa die digitale Edition der Reihenapparate, die Vernetzung der Schriften und Kompositionen oder auch die genetische Textkritik ausgewählter Werkstatthandschriften. Die mit diesen Grundbausteinen verbundenen Fragestellungen werden sowohl hinsichtlich der Methodik als auch unter dem Aspekt der zu erwartenden Ergebnisse anhand von Fallbeispielen diskutiert.

²⁷ Vgl. etwa den Beitrag »Kunsttechnologie, Strahlenuntersuchung und Fotografie von Kunstwerken« auf der Homepage der Hochschule für bildende Künste Dresden, <http://www.hfbk-dresden.de/studium/studium/lehrende/fakultaet-2/prof-dipl-rest-ivo-mohrmann/kunsttechnologie/> (10.2.2017). – Im Bereich der Musikforschung kam die Röntgen-Fluoreszenzuntersuchung erfolgreich zum Einsatz, um die Anteile Carl Philipp Emmanuel Bachs am Autograph der h-Moll-Messe seines Vaters Johann Sebastian BWV 232 zu ermitteln. Vgl. Uwe Wolf, Oliver Hahn und Timo Wolff, »Wer schrieb was? Röntgenfluoreszenzanalyse am Autograph von J. S. Bachs Messe in h-Moll BWV 232«, in: *Bach-Jahrbuch* 95 (2009), S. 117–133.