

Entwerfen – Ordnen – Hinzufügen – Kommentieren – Streichen

Aspekte der Operativität musikalischen Schreibens im *Bläserquintett* op. 26 von Arnold Schönberg*

Komponiert zwischen April 1923 und September 1924, stellt das *Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott* nicht nur die einzige Komposition Arnold Schönbergs für diese Besetzung dar, sie ist auch eine der ersten, die er auf Basis der »Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen« verfasst hatte.

Die neue Methode resultierte in neuen Formen des Skizzierens, die in den Werkstattmaterialien greifbar werden. Sie eröffnen einen Blick auf die Operativität musikalischen Schreibens und somit auf das Vermögen von Schrift innerhalb kompositorischer Prozesse, Sachverhalte nicht nur zu visualisieren, sondern zu generieren und zu verändern. Skizzen dienen dabei als operativer Raum, in dem musikalische Ideen schreibend erforscht, gespeichert und bearbeitet, Zielsetzungen verfolgt, Planung und Spontaneität ermöglicht werden.

Mit Blick auf die frühen dodekaphonen Kompositionen Arnold Schönbergs stellen sich folgende Fragen:

- Wie schlägt sich die neue Kompositionsmethode in seinem musikalischen Schreiben nieder?
- Wie gestaltet sich sein Schriftgebrauch beim dodekaphonen Komponieren?
- Welche Funktionen erfüllt das Schreiben, respektive die Schrift für ihn in seiner kompositorischen Arbeit?

Der Fokus dieses Beitrags liegt auf ausgewählten Aspekten der Operativität in Werkstattmaterialien zu op. 26, die anhand des Schriftraumes, verstanden als materialer und mentaler Ort der Schrift und mithilfe von vier »*Momenten der Operativität musikalischer Schrift*«¹ näher beleuchtet werden.

* Ich danke Nikolaus Urbanek und Sophie Zehetmayer für hilfreiche Anmerkungen zu diesem Text.

1 Federico Celestini, Matteo Nanni, Simon Obert und Nikolaus Urbanek: Zu einer Theorie der musikalischen Schrift. Materiale, operative, ikonische und performative Aspekte musikalischer Notationen,

in: *Musik und Schrift. Interdisziplinäre Perspektiven auf musikalische Notationen*. Hrsg. von Carolin Ratzinger, Nikolaus Urbanek und Sophie Zehetmayer. Leiden, Paderborn 2020, p. 24.

Im Frühjahr 1923 schloss Arnold Schönberg die *Fünf Klavierstücke* op. 23 (1920–1923), die *Serenade* op. 24 (1920–1923) und die *Suite für Klavier* op. 25 (1921–1923) ab und begann mit der Arbeit am *Bläserquintett* op. 26. Wie aus Briefwechseln hervorgeht, hatte er sich vor Kompositionsbeginn zumindest schon einige Monate mit dem Gedanken getragen, für diese Besetzung zu schreiben.² Das erste, dem Quintett zugehörige Skizzenblatt im V. Skizzenbuch (Seite 41 in der Paginierung Schönbergs) datierte er mit 14. April 1923 – demselben Tag, an dem er auf der Seite davor die *Serenade* fertiggestellt hatte. Eine Woche später, am 21. April, begann er auf den unmittelbar darauf folgenden Seiten im Skizzenbuch mit der Ersten Niederschrift des I. Satzes und, während er noch an der Komposition arbeitete, am 1. Mai 1923 mit der Reinschrift der Partitur.³ Nachdem er einen Monat später bereits den I. Satz fertiggestellt und die drei weiteren Sätze begonnen hatte, verlegte er seinen Arbeitsort nach Traunkirchen/Oberösterreich, wo er, wie schon in den beiden Jahren zuvor, den Sommer mit seiner Familie verbrachte. »Bubi« Arnold, sein am 9. April desselben Jahres geborener Enkel, Sohn seiner Tochter Gertrude und deren Ehemann Felix Greissle, ist der Widmungsträger des *Bläserquintetts*.

Zunächst hatte Schönberg sich zuversichtlich gezeigt, die Komposition zu einem schnellen Abschluss bringen zu können, doch berichtete er im Laufe des Sommers von Problemen, die eine Aufführung vor Dezember unmöglich machen würden.⁴ Schließlich unterbrach er die Arbeit, wobei unklar bleibt, wann genau dies geschah, ob direkt nach der mit 15. Juli datierten Fertigstellung des II. Satzes (MS 79, Sk547)⁵ oder im Laufe des III. Satzes, der ihm wohl Schwierigkeiten bereitet hatte. Während des Sommers litt Schönbergs Frau Mathilde unter schweren gesundheitlichen Beschwerden. Am 18. Oktober 1923 erlag sie in Wien einer Krebserkrankung.

Nach längerer Unterbrechung nahm er erst 1924 die Arbeit an op. 26 wieder auf. In den Quellen finden sich die Datumsvermerke 17. August (MS 79, Sk567) und 26. Juli (MS 79, Sk575).⁶ Mit Abschluss der Reinschrift am 28. August, am Tag seiner Hochzeit mit Gertrud Kolisch, endete die Arbeit am *Bläserquintett*. Die öffentliche Uraufführung fand anlässlich seines 50. Geburtstags im Rahmen des Musik- und Theaterfestes der Stadt Wien 1924 statt.⁷

2 Vgl. Karen R. Moses: *Nielsen, Hindemith and Schoenberg: Foundations of the Twentieth-Century Wind Quintet*. PhD. Diss., Washington, D.C. 2015, p. 147–161.

3 Arnold Schönberg: *Kammermusik I. Kritischer Bericht, Skizzen, Entstehungs- und Werkgeschichte, Dokumente, Fragmente, Frühe Stücke*. Hrsg. von Dorothee Schubel. Mainz, Wien 2000, p. 258f. (Sämtliche

Werke. Abteilung VI: Kammermusik. Reihe B, Band 22).

4 Ibidem, p. 259.

5 Zu den Werkstattmaterialien vgl. ibidem, p. 205–256, sowie die Digitalisate der Manuskriptdatenbank des Arnold Schönberg Center.

6 Arnold Schönberg Center, Wien. Zu den Datierungen vgl. Anton Förster: *Reihe und Form. Analytische Studie zu Arnold Schönbergs Bläserquintett op. 26*. Sinzheim 1999, p. 398, Anm. 2; Josef Rufer: *Das Werk Arnold Schönbergs*. Kassel 1959, p. 117.

7 Vgl. Offizielle Postkarte des Musik- und Theaterfestes der Stadt Wien 1924 (Arnold Schönberg Center, Wien [Programs 1924] | ASCI CP5588).

Das *Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott* nimmt in mehrerlei Hinsicht eine Sonderstellung ein. Als frühe dodekaphone Komposition in traditioneller Form einer Sonate ist sie mit einer Spieldauer von knapp vierzig Minuten die erste längere Zwölftonkomposition. Dass Schönberg dafür diese Instrumentalbesetzung wählte, mag verwundern. Zumeist handelte es sich bei Bläserquintetten um eher kürzere Kompositionen, die selten länger als zwanzig Minuten dauerten. Doch möglicherweise waren es gerade die spezifische Klanglichkeit des heterogenen Bläserklanges, die kontrastreichen Klangfarben der Instrumente, die Schönberg geeignet erschienen, um seine neue Kompositionsmethode an einer größeren Form, der Sonate, zu exemplifizieren. Theodor W. Adorno zufolge »treibt [das Quintett] in seiner Schroffheit die Sublimierung nach einer Dimension hin am weitesten: es sagt der Farbe den Krieg an.«⁸

Die ersten Skizzen im V. Skizzenbuch lassen erkennen, dass Schönberg von Anfang an geplant hatte, für diese Besetzung zu schreiben. In Bezug auf den Höreindruck bleibt, wie Ullrich Scheideler ausführt, »die Motivik der entscheidende Träger des musikalischen Zusammenhangs. Und diese wird in erster Linie durch ihre Rhythmik und Kontur bestimmt, während die Intervallik (und somit der Reihenbezug) meist von eher untergeordneter Bedeutung ist.«⁹ Die Verwendung der Reihe ist vor allem in Hinblick auf die Bildung der Form einer viersätzigen Sonate maßgeblich. Der zweite Hexachord der Grundreihe bildet eine annähernde Quinttransposition zum ersten (Notenbeispiel). Beide Hexachorde weisen die gleiche Intervallstruktur auf (Reihentöne 1–2 und 7–8 große Terz, 2–5 und 8–11 ganztönig), nur die jeweils letzten beiden Intervalle (5–6 und 11–12) unterscheiden sich voneinander. Sie bilden einen kleinen Sekundschritt bzw. einen kleinen Terzschritt.



Notenbeispiel: Arnold Schönberg: *Bläserquintett* op. 26. Grundform der Reihe

In ihrer unmodifizierten Grundform findet die Reihe in den Ecksätzen Verwendung. Analog zum Sonatensatz in tonaler Musik, in dem die Ecksätze für gewöhnlich in der Haupttonart stehen, wird die Reihe ähnlich einer Tonart eingesetzt.¹⁰ Felix Greissle schreibt in der Einführung zur Philharmonia-Ausgabe

8 Zitiert nach Karen R. Moses: *Nielsen, Hindemith and Schoenberg*, s. Anm. 2, p. 219 (Theodor W. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft I Prismen – Ohne Leitbild*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt 1977, p. 176).

9 Ullrich Scheideler: *Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott* op. 26, in: *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*. Hrsg. von Gerold W. Gruber. Band 1. Laaber 2002, p. 402.

10 Ibidem, p. 398–401.

(Ph 230), die im Oktober 1925, vier Monate nach der Erstausgabe der Universal-Edition (UE 7668) erschienen war:

*Aus der dem Ganzen zugrundeliegenden Hauptreihe Es G A H Cis C B D E Fis As F und einer Anzahl aus dieser sinngemäß abgeleiteter Nebenreihen (Umkehrung, Krebsgang etc.), werden alle Themen und Zusammenklänge gebildet. Dadurch sind Einheitlichkeit und Geschlossenheit in einer den formalen Funktionen der Tonalität gleichkommenden Weise gesichert.*¹¹

Ullrich Scheideler stellt fest, dass die Töne der Reihe »mittels Exponierung an formal wichtigen Stellen in eine Hierarchie gebracht«¹² sind. Dabei nimmt der erste Reihenton die Rolle eines Zentraltons ein.¹³

Wie auch schon in den zuvor entstandenen Kompositionen, stellte sich Schönberg im Arbeitsprozess konkreten musikalischen Fragen, die das dodekaphone Komponieren aufwarf, wie beispielsweise Form, Hierarchie, Dynamik, Klangbalance etc. betreffend. Die Werkstattmaterialien als Ort um Antworten zu erarbeiten, Schreibstrategien zu etablieren, Zusammenhänge herzustellen und zu visualisieren, tragen die schriftlichen Spuren seines musikalischen Denkens und kompositorischen Vorgehens.¹⁴

Wenn nun auf den folgenden Seiten anhand der eingangs gestellten Fragen verschiedene Aspekte der Operativität beleuchtet werden, soll dabei keineswegs ein Primat der Schrift gegenüber dem am Komponieren beteiligten Lesen, Denken und Hören formuliert werden. Beim reflektierten Schreiben wird gleichzeitig gelesen, als Form des musikalischen Denkens ist es wiederum mit Klangvorstellungen und dem Hören verbunden.¹⁵ Vielmehr gilt es, das spezifische Vermögen von Schrift in Schönbergs kompositorischen Praktiken bei der Arbeit an op. 26 zu konkretisieren. Hierbei ist nicht nur interessant, was Schönberg schreibt, sondern vor allem wie er Schrift in kompositorischen Prozessen einsetzt und welche Funktionen das Schreiben dabei erfüllt.

Die operative musikalische Schrift in kompositorischen Prozessen

Bereits die Entwicklung der »Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen« vollzog sich im Schreiben; ihre kreative Anwendung unter der Berücksichtigung der zugrunde liegenden Prinzipien war an den

11 Einführung und Formübersicht von Felix Greissle in: Arnold Schönberg: *Bläserquintett op. 26*. Wiener Philharmonischer Verlag 1925, s. p.

12 Ullrich Scheideler: Quintett, s. Anm. 9, p. 411.

13 Vgl. ibidem.

14 Zum Arbeitsprozess vgl. u. a. Ethan Haimo: *Schoenberg's Serial Odyssey: The Evolution of his Twelve-Tone Method, 1914–1928*. Oxford 1990, p. 106–134.

15 Vgl. z. B. Wolfgang Fuhrmann: Notation als Denkform: Zu einer Mediengeschichte musikalischer Schrift, in: *Musiken. Festschrift für Christian Kaden*. Hrsg. von Katrin Bicher,

Jin-Ah Kim und Jutta Toelle. Berlin 2011, p. 114–121; Bernhard R. Appel: Über die allmähliche Verfertigung musikalischer Gedanken beim Schreiben, in: *Die Musikforschung* 56/4 (2003), p. 347–655, hier p. 349 und p. 353.

Einsatz von Schrift gekoppelt.¹⁶ Dabei erschöpft sich deren Rolle weder in ihrer Eigenschaft als Archivierungsmedium, in der Speicherung musikalischer Ideen, noch als Kommunikationsmedium, in der Überführung ephemerer Klänge in eine visualisierte Darstellung.

Die Transformation flüchtiger, nicht-linearer Gedanken in fixierte, lineare Konfigurationen bringt in kreativen Prozessen das Sprunghafte, das möglicherweise Chaotische in eine sinnvolle, strukturierte und nachvollziehbare Form. Ideen können zu ihrem vollen Potenzial gelangen, indem im Schreibvollzug eine Verlangsamung des Arbeits- und mithin auch des Denkprozesses ausgelöst wird. Durch die Überführung kompositorischer Problemstellungen in eine visuelle Darstellung werden diese handhabbar und lösbar. Schrift ermöglicht außerdem einen Überblick über komplexe musikalische Sachverhalte.¹⁷ Die Zusammenschau verschiedener Aspekte ermöglicht es, musikalische Zusammenhänge herzustellen und lässt nicht nur Kombinationsmöglichkeiten erkennen, sondern auch die Konsequenzen, die eine kompositorische Entscheidung für den weiteren Verlauf birgt. Durch die simultane Darstellung auf einer zweidimensionalen Fläche können die darauf inskribierten Konfigurationen etwa evaluiert, kontrolliert, verändert oder auch getilgt werden. Geschriebenes wird beispielsweise überarbeitet oder verworfen, Alternativen werden entwickelt.

Der Blick auf die Operativität musikalischer Notationen als Werkzeug, Denkform und Reflexionsmedium und damit auf musikalische Schrift als Wahrnehmungs- und Kognitionsmedium rückt die produktiven und erkenntnisgenerierenden Potenziale des Schreibens in kompositorischen Prozessen ins Zentrum des Interesses.¹⁸

16 Vgl. Martha M. Hyde: Musical Form and the Development of Schoenberg's »Twelve-Tone Method«, in: *Journal of Music Theory* 29/1 (1985), p. 85–143.

17 Vgl. Wolfgang Raible: *Kognitive Aspekte des Schreibens*. Heidelberg 1999, p. 33.

18 Vgl. hierzu die Schriften von Sybille Krämer: Schrift, Schriftbildlichkeit, Musik, in: *Musik und Schrift*, s. Anm. 1, p. 67–86; eadem: Operative Bildlichkeit: Von der »Grammatologie« zur »Diagrammatologie«? Reflexionen über erkennendes »Sehen«, in: *Logik des Bildlichen*. Hrsg. von Martina Heßler und Dieter Mersch. Bielefeld 2009, p. 94–122 (Metabasis 2); eadem: Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung

des Unsichtbaren in der operativen Schrift, in: *Die Sichtbarkeit der Schrift*. Hrsg. von Susanne Strätling und Georg Witte. München, Paderborn 2006, p. 75–84; eadem: »Operationsraum Schrift«: Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift, in: *Schrift*. Hrsg. von Gernot Grube, Werner Kogge und Sybille Krämer. München, Paderborn 2005, p. 23–57.

Der operative Schriftraum¹⁹

Materielle Schreibfläche, kognitiver Schreibraum und funktionaler Schriftraum etablieren gemeinsam den Ort, »in dem die Handlungsmöglichkeiten der Schrift greifbar werden«.²⁰

Die materielle Schreibfläche

Komponist:innen bestimmen durch die Wahl des Beschreibstoffes, der materiellen Schreibfläche, das Medium zur Fixierung der sonst flüchtigen Gedanken. Die Schreibfläche dient dabei nicht nur als Speichermedium, sondern ihre jeweilige Materialität ermöglicht spezifische Formen der Operativität. Das Schreiben vollzieht sich auf einem Schreibuntergrund und ist von dessen Materialität abhängig. Flächen sind somit nicht nur neutrale Schriftträger, sondern sie mischen sich in den Kompositionsprozess ein und damit in die Produktion dessen, was ihnen inskribiert wird. Format und Ausrichtung eines Blattes sind konstitutiv für kompositorische Arbeitsprozesse, ebenso wie die Entscheidung, wo auf dem Blatt geschrieben und welcher Raum für weitere Notate freigelassen wird. Gut sichtbar wird dieser Sachverhalt auf Seite 41 in Schönbergs V. Skizzenbuch (MS 79, Sk504, Abbildung 1). Denn es macht hier freilich einen Unterschied, ob Schönberg zur weiteren Ausführung einer ersten skizzierten Idee noch weiteren Platz rechts davon in der Notenzeile benötigte oder ob ihm für die Erstellung einer Reihentabelle Raum in der Vertikalen und Horizontalen zur Verfügung stehen musste.

Der kognitive Schreibraum

Verstanden als »eine materiale Visualisierung des Denkraums«²¹ bezeichnet der kognitive Schreibraum die »[p]hysisch gegenwärtige, mit einem Blick erfassbare Schreib- und Lesefläche, auf der ein Komponist aktuell schreibt und mithin denkt«²². Er umfasst die innerhalb eines Schreibvorganges gleichzeitig herangezogenen und verwendeten Materialien wie beispielsweise mehrere nebeneinander auf dem Schreibtisch geöffnete Skizzenseiten, Notenpapierbögen oder

19 Diese Überlegungen nahmen ihren Ausgang in Diskussionen mit den Teilnehmer:innen des Workshops »Schriftraum«, der 2019 im Rahmen des Forschungsprojekts »Writing Music« abgehalten wurde. www.writingmusic.net (Zugriff 06.04.2020).

20 Federico Celestini, Matteo Nanni, Simon Obert und Nikolaus Urbanek: Zu einer Theorie der musikalischen Schrift, s. Anm. 1, p. 18; vgl. Sybille Krämer: Punkt, Strich, Fläche. Von der Schriftbildlichkeit zur Diagrammatik, in: *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. Berlin 2012.

21 Svetlana Efimova: *Das Schriftsteller-Notizbuch als Denkmedium in der russischen und deutschen Literatur*. Paderborn 2018, p. 83 (Zur Genealogie des Schreibens 22).

22 Glossareintrag »Schreibraum« des Forschungsprojektes Beethovens Werkstatt. Genetische Textkritik und Digitale Musikedition. <https://beethovens-werkstatt.de/glossary/schreibraum/> (Zugriff 06.04.2020).

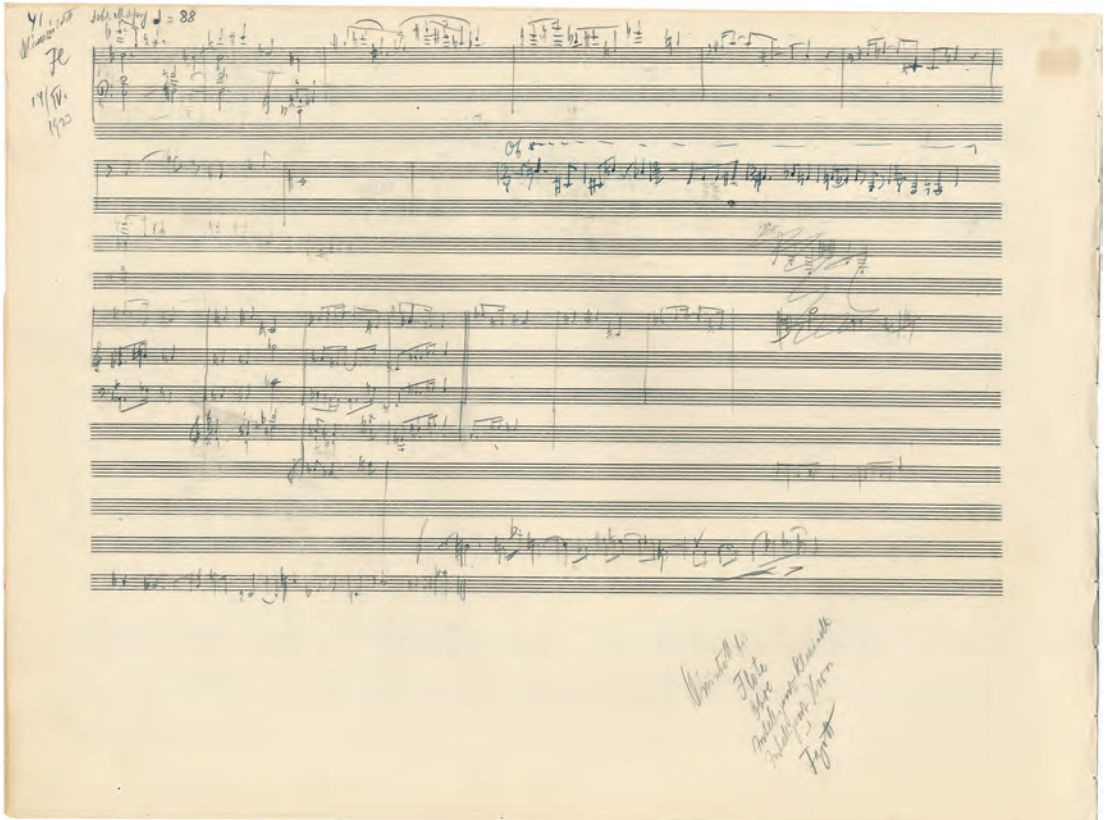


Abbildung 1: Arnold Schönberg: V. Skizzenbuch, p. 41 (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 79, Sk504])

Skizzenbücher, kann aber auch aus nur einem einzelnen Blatt bestehen. »Dieser unmittelbar im Blick befindliche Schreibraum stellt einen Denkraum her, in dem musikalische Zusammenhänge, die für die aktuelle kompositorische Arbeit gerade relevant sind, gemeinsam wahrgenommen und bearbeitet werden können.«²³ Ein anschauliches Beispiel hierfür ist ein Bogen mit verschiedenen Reihentafeln (MS 79, Sk673, Abbildung 2). Schönberg hatte die oberen zwei Drittel des mehrfach verklebten Bogens mit Karton verstärkt, um ihn womöglich während der Arbeit am *Bläserquintett* auf dem Schreibtisch vor sich aufstellen zu können.

23 Ibidem.

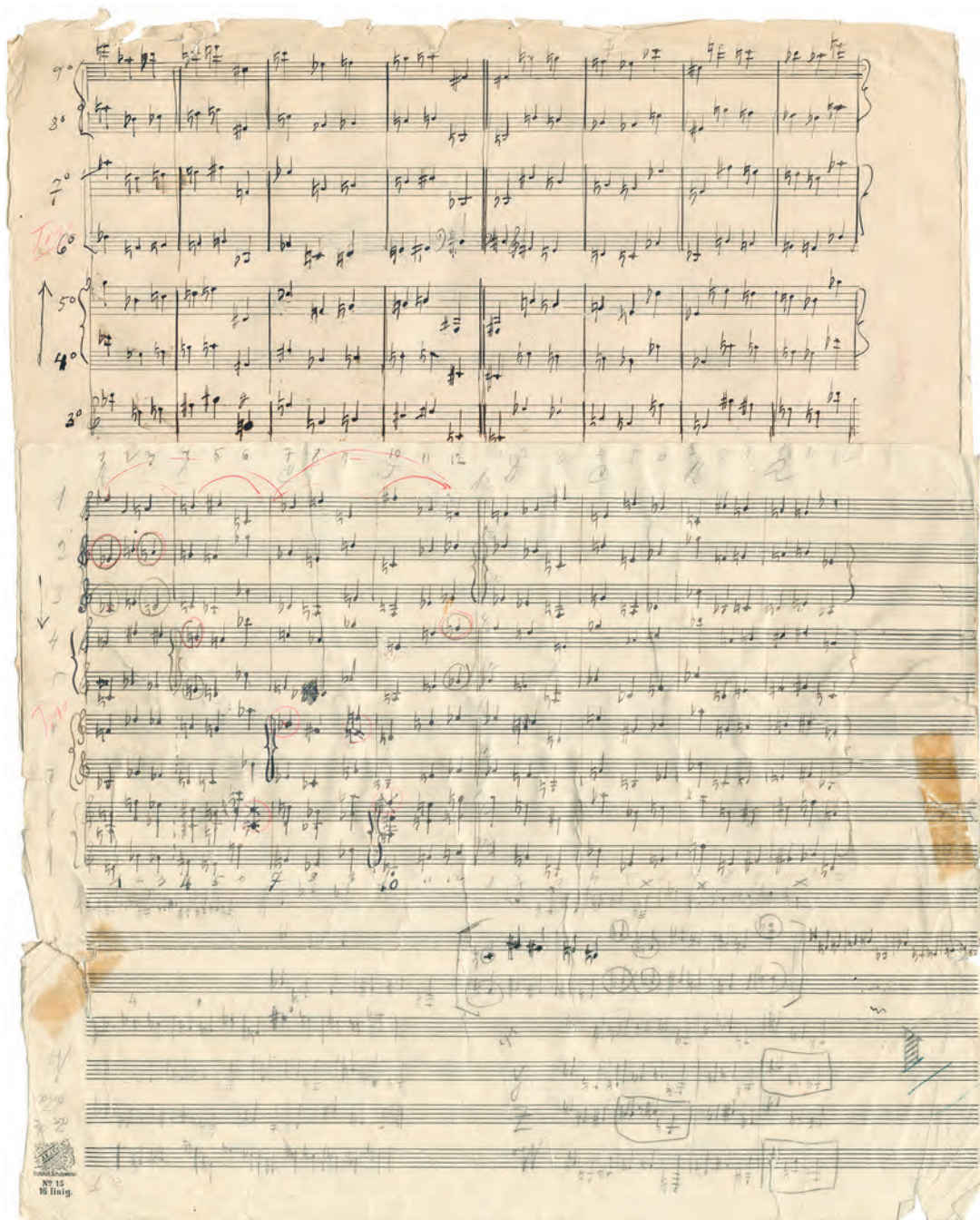


Abbildung 2: Arnold Schönberg: *Bläserquintett op. 26*. Reihentafel (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 79, Sk673])

Der funktionale Schriftraum

Der Schriftraum

*besteht zunächst infolge der Körperlichkeit der Schriftnutzer, d. h. zwischen Hand und Auge bzw. zwischen Schreibfläche und Auge. Zum metaphorischen Raum wird er, weil in weiterer Dimension der mentale Bereich der Nutzer hinzukommt, wodurch die Möglichkeit von auf die Schrift bezogenen Handlungen impliziert ist.*²⁴

Betrachtet man den Schriftraum als vermittelnde Kategorie zwischen Materialität und Operativität, zwischen Schreibfläche, Schreibmittel und musikschriftlichen Praktiken, erfüllt er in kompositorischen Prozessen verschiedene Funktionen. In den Werkstattmaterialien zum *Bläserquintett* lassen sich insbesondere jene zur Darstellung, Dokumentation, Exploration, Kontrolle, Gestaltung und Lösungsfindung ausmachen. Zusammengefasst als Darstellungs- und Dokumentationsraum, Explorations- und Kontrollraum sowie Gestaltungs- und Lösungsraum seien sie in Folge beschrieben.

Als Darstellungs- und Dokumentationsraum, in dem »Wissen verräumlicht, schematisiert und in elaborierte Ordnungen transformiert wird«²⁵, ist der Schriftraum Reflexionsinstrument für das kompositorische Denken und Zeugnis eines kreativen Prozesses zugleich.

Beispielsweise verzeichnete Schönberg auf dem ersten Blatt zum *Bläserquintett* im V. Skizzenbuch (MS 79, Sk504, Abbildung 1) nicht nur Entwürfe von Themen und Reihen, die am 14. April 1923 entstanden sind, jenem Tag, an dem das Blatt datiert wurde. Zu einem späteren Zeitpunkt²⁶ fügte er in blauer Tinte das Hauptthema des II. Satzes, des Scherzos, hinzu, das er zunächst auf einer freien Notizseite seines Kalenders notiert hatte (Abbildung 3). Damit waren die Themen aller Sätze auf dieser einen, ersten Skizzenseite, die sich unmittelbar vor der Ersten Niederschrift im Skizzenbuch befindet, gemeinsam dargestellt und dokumentiert.

In seiner Funktion als Explorations- und Kontrollraum ermöglicht der Schriftraum nicht nur, kompositorische Ideen schreibend zu erforschen und kreative Zielsetzungen zu verfolgen, sondern im Gesamtüberblick musikalische Sachverhalte zu prüfen und zu evaluieren. Schönbergs Feststellung, dass »[d]ie Möglichkeiten, formale Elemente der Musik – Melodien, Themen, Phrasen, Motive, Figuren und Akkorde – aus einer Grundreihe zu entwickeln [...] unbegrenzt«²⁷ seien, bedingt im Umkehrschluss auch die Notwendigkeit einer bewussten

24 Federico Celestini, Matteo Nanni, Simon Obert und Nikolaus Urbanek: Zu einer Theorie der musikalischen Schrift, s. Anm. 1, p. 17.

25 Cornelia Herberichs, René Wetzels: Einleitung. Schrift Medium des Heils, in:

SchriftRäume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne. Hrsg. von Christian Kiening und Martina Stercken. Zürich 2008, p. 279.

26 Vgl. Anton Föhrster: *Reihe und Form*, s. Anm. 6, p. 77.

27 Arnold Schönberg: *Composition with Twelve Tones* (1949) (ASSV 3.1.2.5.); zitiert nach idem: *Komposition mit zwölf Tönen*, in: idem: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*. Hrsg. von Ivan Vojtěch. Frankfurt am Main 1976, p. 82 (Gesammelte Schriften 1).



Abbildung 3: Arnold Schönberg: Skizze zum *Bläserquintett* op. 26, II. Satz, in: *Vereinigter Musiker-Kalender 1922/23* (Arnold Schönberg Center, Wien | ASCI DC12346)

Beschränkung und Selektion im Komponieren. Deren kontrollierter Einsatz gemäß den Prinzipien der Zwölftonmethode entzieht sie der Beliebigkeit und lässt sie schlussendlich formal wirksam werden.

Als Gestaltungs- und Lösungsraum tritt insbesondere die erkenntnisfördernde und problemlösende Dimension in den Vordergrund. Wenn man die dem *Bläserquintett* zugehörigen Blätter im V. Skizzenbuch betrachtet, so fällt auf, dass Schönberg zum Teil auf freien Zeilen unter der Ersten Niederschrift skizzierte. Großflächige Streichungen, Textnarben, mehrere Schreibschichten und Überklebungen auf den Seiten des III. Satzes zeugen davon, dass die Arbeit am III. Satz ihn vor kompositorische Probleme gestellt hatte, zu deren Lösung er lose Notenpapierbögen hinzuzog. Diese dem Skizzenbuch ausgelagerten Blätter eröffneten mit ihren unbeschrifteten Schreibflächen einen neuen, explorativen Raum, wodurch die schriftliche Darstellung der Ersten Niederschrift durch Korrekturen oder Überarbeitungen nicht noch weiter beeinträchtigt wurde. Häufige skizzenbuchinterne Verweise, wie »vide« oder »folgt« manipulieren die durch die Bindung des Buches vorgegebene Seitenabfolge. Schönberg griff damit in die Materialität des Schriftträgers ein und gestaltete seinen individuellen operativen Schriftraum.

Indem Schönberg die Potenziale einer zweidimensionalen Fläche nutzte, eröffnete sich ihm ein Denkraum, der gleichsam als persönlicher Schriftraum die Exploration, Reflexion, Verarbeitung, Darstellung und Prüfung von Ideen und Konzepten ermöglichte. Dabei standen die jeweilige Materialität und die Operativität des Schreibens in einer funktionalen Wechselbeziehung. Die von ihm gewählten Schreib- und Beschreibstoffe ermöglichten bestimmte Operationen. Seine ästhetischen Vorstellungen, sein historischer und soziokultureller Kontext, seine musikalischen Erfahrungen und sein Wissen verschmolzen in der materialisierten Form der Schrift auf einer simultan wahrnehmbaren Fläche.

Vier Momente der Operativität²⁸

Anhand konkreter kompositorischer Praktiken, die Schönberg in und mit Schrift vollzieht, können verschiedene operative Modi ausgemacht werden.

(1) Kreativ-experimentelles Moment der Operativität

Ein kreativ-experimentelles Moment der Operativität musikalischer Schrift lässt sich im (skizzierenden) Zu-Papier-Bringen von Gedanken verorten, wobei dieses Notieren jedoch weitaus mehr als ein bloßes »Niederschreiben« darstellt. Ihm eignet ein transformierender Charakter dergestalt, dass in der schriftlichen Fixierung auf der zweidimensionalen Fläche das Ephemere, Flüchtige in eine dauerhafte Form überführt wird. Musikalische Werkstatt Dokumente erweisen sich in einer großen Bandbreite an Formen von Notaten, die nicht selten von ikonisch-bildhaften Elementen geprägt sind.²⁹

Ein »Moment« des kreativen Experimentierens ist beispielsweise auf der ersten dem *Bläserquintett* zugehörigen Skizzenseite (MS 79, Sk504, Abbildung 1) im V. Skizzenbuch und dem eigenständigen Skizzenblatt Sk673v (Abbildung 4) festzustellen.³⁰ Auf Basis eines rhythmisch-melodischen Einfalls gelangte Schönberg einerseits mittels rhythmischer Abstraktion zur Grundreihe und schaffte andererseits die thematischen Voraussetzungen aller Sonatensätze, indem er verschiedene Ableitungsversuche unternahm. Das Schriftbild der Notationen auf Sk504, die mit Ausnahme des oben genannten Hauptthemas des II. Satzes allesamt mit Bleistift angefertigt wurden, trägt die Spuren des Experimentierens mit dem musikalischen Material. Es weist verschiedene Druckstärken, vereinzelte Streichungen und Korrekturen sowie, vor allem in den ersten Zeilen, Tilgungen mittels Ausradierens auf.

28 Federico Celestini, Matteo Nanni, Simon Obert und Nikolaus Urbanek: Zu einer Theorie der musikalischen Schrift, s. Anm. 1, p. 24.

29 Ibidem.

30 Zur Reihenfindung vgl. Martina Sichardt: *Die Entstehung der*

Zwölftonmethode Arnold Schönbergs. Mainz etc. 1990, p. 158–161; Anton Förster: *Reihe und Form*, s. Anm. 6, p. 34–37.

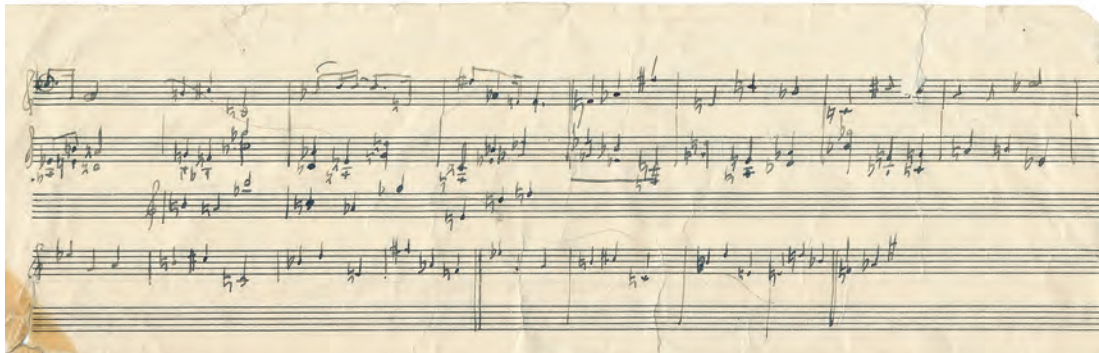


Abbildung 4: Arnold Schönberg: *Bläserquintett* op. 26, Reihentafel
(Arnold Schönberg Center, Wien [MS 79, Sk673v])

(2) Kognitiv-exploratives Moment der Operativität

Ein kognitiv-exploratives Moment der Operativität liegt in besonderem Maße im Bereich des Disponierens, Anordnens, Sortierens, Hierarchisierens etc. Die Möglichkeit, mittels schriftlicher Operationen Struktur(en) und Form(en) zu generieren, fixieren und verändern, resultiert hierbei nicht selten in diagrammatischen Aspekten: Analog zu Überschriften, Nummerierungen, Kapitelauszeichnungen, Fußnoten, Über- und Unterordnungen im Rahmen der Schriftsprache sind im Bereich der kreativen musikalischen Schreibe beispielsweise Materialdispositionen mittels Tabellen, Listen und Diagrammen zu sehen.³¹

In den besonders reichhaltigen Werkstattmaterialien dieser Kategorie befinden sich neben Manuskripten auch zwei von Schönberg hergestellte »Apparate«: ein Reihenschieber (Abbildung 5) und Reihenscheiben (Abbildung 6).³²

Reihenschieber hatte er bereits für die Arbeit am IV. Satz der *Serenade* op. 24 angefertigt und nach dem *Bläserquintett* auch für die *Suite* op. 29. Letzterer zeigt auch die von Schönberg entwickelte Zwölftonnotenschrift. Der Reihenschieber zu op. 26 (S134)³³ besteht aus einem Rahmen und einem beweglichen Schieber und ist aus Holz gearbeitet, das mit Wachspapier eingekleidet wurde. Auf der Rückseite stützt ein Karton die Konstruktion, die eine Größe von 6,1 × 18 cm aufweist. Zusammengehalten wird er von jeweils einem Heftpflaster an beiden äußeren Enden. Vier in jeweils gleich große rote Kästchen eingeteilte Papierstreifen wurden horizontal aufgeklebt. Auf die

31 Federico Celestini, Matteo Nanni, Simon Obert und Nikolaus Urbanek: Zu einer Theorie der musikalischen Schrift, s. Anm. 1, p. 24.

32 Ich danke Ulrich Krämer für seine interessanten Ausführungen zur Funktionalität von »Apparaten« und Reihentafeln im Seminar »Schönbergs Werkzeugkasten: Dodekaphone Hilfsmittel als Schlüssel zum Werk?«, das im Wintersemester 2019 im

Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg stattgefunden hat.

33 Beschreibung in Arnold Schönberg: *Kammermusik I*, s. Anm. 3, p. 105.

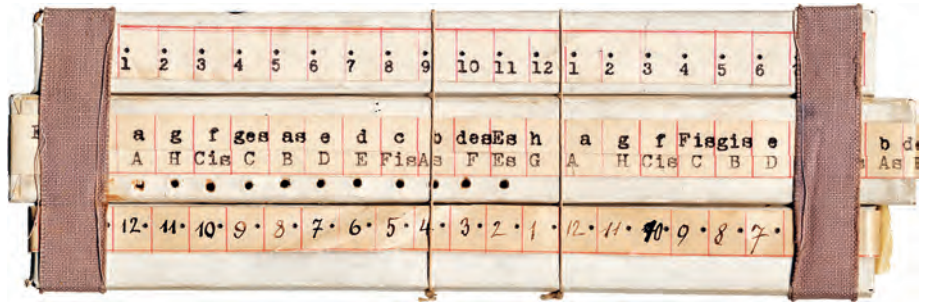


Abbildung 5: Arnold Schönberg: *Bläserquintett* op. 26, Reihenschieber, S134
(Arnold Schönberg Center, Wien [MS 26])



Abbildung 6: Arnold Schönberg:
Bläserquintett op. 26, Reihenscheiben, S135
(Arnold Schönberg Center, Wien [MS 26])

Schiebevorrichtung in der Mitte sind zwei Streifen geklebt, die mit Schreibmaschine beschriftet sind. Der obere enthält die Töne der Umkehrungsreihe (*ges* und *as* auch in enharmonischer Umdeutung *fis* und *gis*), der untere die Grundreihe. Die Zahlenreihen des auf dem oberen Rahmenteil angebrachten Streifens sind mit Schreibmaschine, jene des unteren Rahmentails von Hand mit Tinte geschrieben.

Unter den Tonkästchen des Schiebers befinden sich gestanzte Lochungen, wodurch dieser mithilfe eines Holzstiftes an verschiedenen Positionen fixiert werden konnte. Somit konnten die Reihenformen und deren Krebsgang visualisiert werden, die sich ergeben, wenn man die Grundreihe und ihre Umkehrungsform mit einem anderen als dem ersten Reihenton beginnen lässt.

Bei den gegeneinander beweglichen Reihenscheiben (S135) handelt es sich um einen kreisförmigen Karton von ca. 13 cm Durchmesser, auf dem drei Papierscheiben aufgelegt sind, die ursprünglich mit einer Metallklammer, einem Holzstift oder einem Stück Draht zusammengehalten wurden. Auf der untersten und größten Scheibe sind auf einem kreisrunden Notensystem in chromatischer Anordnung mit schwarzer Tinte die Töne von des^1 – c^2 eingezeichnet. Eine weitere, darüber angebrachte Scheibe enthält die Zahlenfolge 1-9-12-10-2-11-3-7-4-6-5-8. Förster weist darauf hin, dass die Zahlen zunächst in der Reihenfolge von 1–12 geschrieben worden waren, diese dann überklebt und mit der neuen Nummerierung in Bleistift versehen wurden.³⁴ Die zuoberst liegende Scheibe enthält, wiederum auf einem kreisförmig gezogenen Notensystem, die Töne c^2 – h^2 in chromatischer Abfolge. Mittels Bleistiftstrichen wurden die Scheiben jeweils in 12 Segmente unterteilt, wodurch der Bezug zwischen ihnen visuell dargestellt wird. Aus der Relation von Zahlen und Noten ergibt sich, dass die obere Scheibe die Grundreihe und die untere Scheibe deren Umkehrung zeigt, beide jeweils auf allen Transpositionsstufen, und die Noten im Violinschlüssel zu lesen sind. Es kann somit auch abgelesen werden, welche Position in der Reihe ein Ton der chromatischen Tonleiter einnimmt.³⁵ Förster vermutet, dass Schönberg die Reihenscheiben zur Erstellung der Reihentabelle herangezogen hatte, um die systematischen Ableitungsformen der Reihe zu entwickeln.³⁶

Während die Reihentabelle eine endgültige Form fixierte und dazu dient, die Reihenformen jederzeit einsehen zu können, ermöglichten darüber hinaus Reihenschieber und Reihenscheiben eine dynamische, interaktive Visualisierung, die in verschiedenen Phasen der Arbeit von Nutzen hätte sein können. Demnach ginge die Funktion der ›Apparate‹ im Kompositionsprozess darüber hinaus, die Reihentabelle zu erstellen. Denn sie könnte auch in der vollständigen und dennoch kompakten Darstellungsform liegen, die ein Überblicken und spielerisches Operieren und dadurch neue Reflexionen des musikalischen Materials förderten.

Dies spiegelt sich sowohl in der Nutzung als auch bereits in der Planung und Anfertigung der sorgfältig handwerklich konstruierten Apparate wider. Ein ›Be-greifen‹ der zwar von Schönberg selbst entwickelten, aber nichtsdestotrotz noch neuen Kompositionsmethode verhalf ihm zu einem tieferen Verständnis des eigenen Denkens und möglicherweise zu einem Entdecken der darin verborgenen musikalischen Möglichkeiten und ausführbaren kompositorischen Operationen. Indem er zur akustischen und optischen Wahrnehmung

34 Anton Förster: *Reihe und Form*, s. Anm. 6, p. 47.

35 Beschreibung in Arnold Schönberg: *Kammermusik I*, s. Anm. 3, p. 105 f.

36 Anton Förster: *Reihe und Form*, s. Anm. 6, p. 47 f.

die haptische treten ließ, erweiterte er sein kognitives Repertoire im Kompositionsprozess.

Darüber hinaus ist vorstellbar, dass der Reihenschieber und die Reihenscheiben auch eine mnemonische Funktion eingenommen und somit zur Verinnerlichung der Reihenformen beigetragen haben. Felix Greissle berichtete zu Schönbergs Arbeitsweise: »I saw how he worked for instance on the woodwind quintet and it was from measure to measure [...]. When he was in the last movement, he knew the row in all its forms by heart. He didn't have to write it down again.«³⁷

Die »Apparate« sind Instruktion, haptische Komponierhilfe, Reflexionswerkzeug und lassen auf anschauliche Weise die zugrundeliegenden Strukturen erkennen, indem diese sichtbar und wortwörtlich anschaulich gemacht werden.

(3) Disponierend-strukturierendes Moment der Operativität

*Ein disponierend-strukturierendes Moment der Operativität erweist sich des Weiteren in der Weiterentwicklung bereits notierter und disponierter musikalischer Gedanken. Dies wird im Sinne konkreter Textbearbeitung vor allem in den basalen Textoperationen des Streichens, Hinzufügens, Überschreibens und Verschiebens paradigmatisch greifbar.*³⁸

Naturgemäß sind diese Textoperationen häufig und oft auch in großer Zahl in musikalischen Werkstatt Dokumenten zu finden. Auf den Seiten im V. Skizzenbuch, die in der Erarbeitung des III. Satzes entstanden sind, ist dies besonders ausgeprägt (Abbildungen 7 und 8).

(4) Kontrollierend-reflektierendes Moment der Operativität

*Ein kontrollierend-reflektierendes Moment der Operativität kommt besonders in der Phase der Reflexion, der Kontrolle und letztlich der Analyse des Geschriebenen zum Tragen und manifestiert sich beispielsweise in Schreibpraktiken wie dem Annotieren, dem Zergliedern und dem Neu-Anordnen von einzelnen Elementen.*³⁹

Als Ausdruck von Schönbergs monologischer Reflexion über das Geschriebene kann beispielsweise die Frage: »Ist das nicht besser so?« betrachtet werden. Er notierte sie links neben einer Skizze für die Takte 31 bis 33 des dritten Satzes auf dem unteren Rand von p. 66 im Skizzenbuch (MS 79, Sk528, Abbildung 8).

Eine Tabelle auf einem losen Notenpapierbogen (MS 26, 1108, Abbildung 9) hatte in der Erarbeitung des IV. Satzes Verwendung gefunden. Sie ermöglichte den Einsatz von Instrumentenkombinationen zu reflektieren oder auch die Häufigkeit ihres Einsatzes zu kontrollieren. In fünf Spalten wurden alle

37 Joan Allen Smith: Schoenberg's Way, in: *Perspectives of New Music* 18/1–2 (1979/1980), p. 261–262.

38 Federico Celestini, Matteo Nanni, Simon Obert und Nikolaus Urbanek: Zu einer Theorie der musikalischen Schrift, s. Anm. 1, p. 24.

39 Ibidem.

A handwritten musical score on five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. There are numerous annotations in blue ink, including bracketed sections, underlines, and handwritten text like "pizzicato" and "pizzicato forte". Some parts of the score are crossed out with heavy black ink. A section of the third staff is highlighted in red ink. The staves are numbered 16, 17, 18, and 19 at the top. The handwriting is in blue ink on aged paper.

Abbildung 7: Arnold Schönberg: V. Skizzenbuch, p. 65 (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 79, SK527])

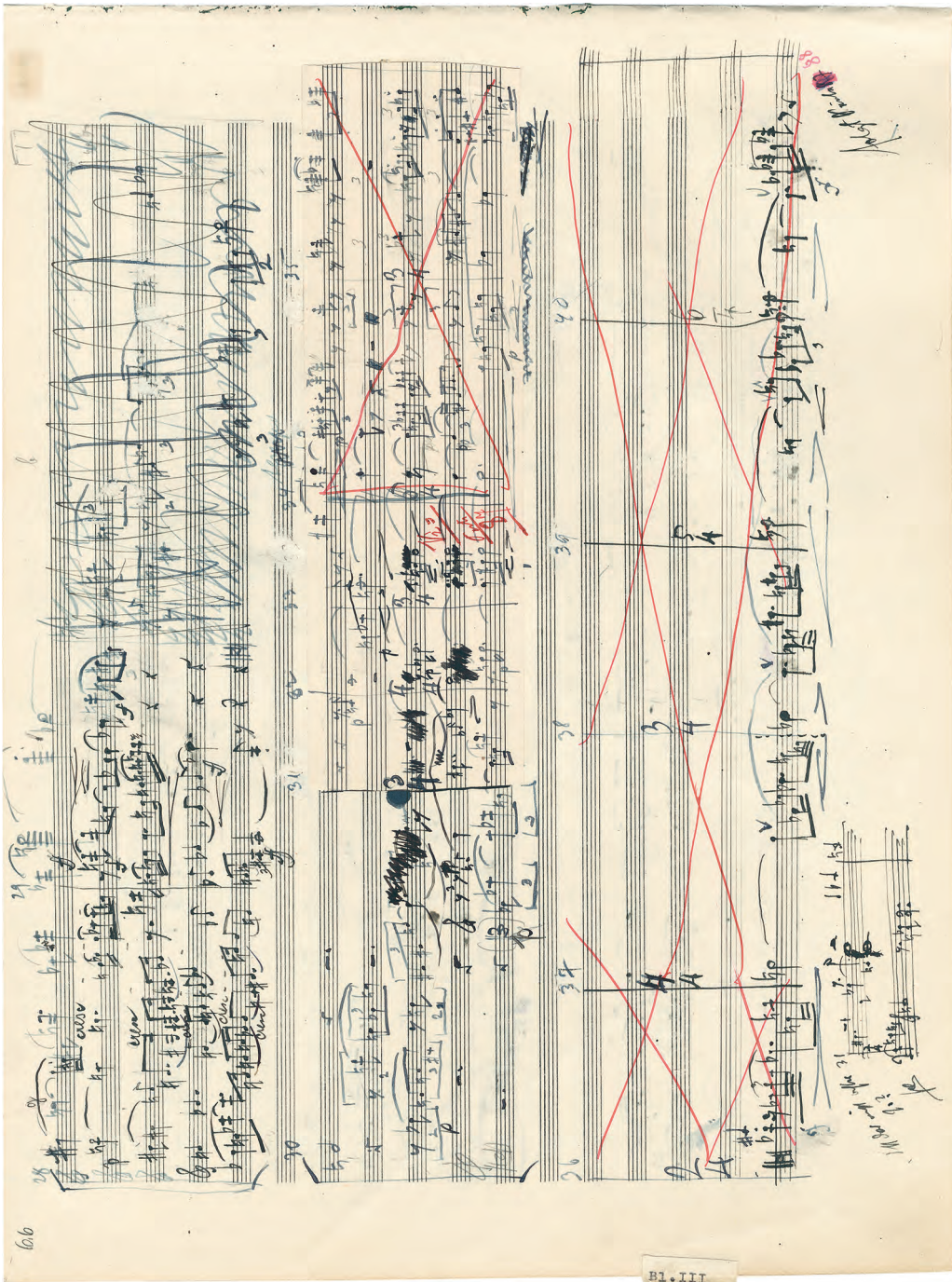


Abbildung 8: Arnold Schönberg: V. Skizzenbuch, p. 66 (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 79, SK 528])

Kombinationsmöglichkeiten von je zwei Instrumenten der Bläserquintettbesetzung vermerkt. Mit roten Strichen kennzeichnete Schönberg, welche beiden Instrumente jeweils gemeinsam das Thema ausführen.⁴⁰

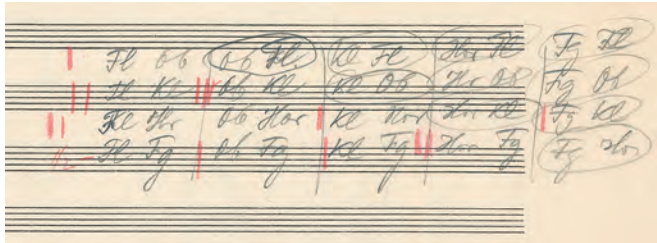


Abbildung 9: Arnold Schönberg: *Bläserquintett* op. 26, Tabelle
(Arnold Schönberg Center, Wien [MS 25, 1108, Notensysteme 1–3])

Auch wenn die diesen vier Bereichen zuordenbaren Schreibpraktiken tendenziell vermehrt in bestimmten Phasen des Schreibens zu verorten sind – kreativ-experimentell eher zu Beginn der Arbeit und kontrollierend-reflektierend eher gegen Ende –, beziehen sie sich nicht auf den Grad der Komplettierung einer Komposition, können sie doch beinahe jederzeit ausgeführt werden. Kompositionsprozesse erstrecken sich für gewöhnlich nicht eindimensional von einer Ausgangsposition zu einem Ziel. Umwege, Neuorientierungen, das gleichzeitige Verfolgen verschiedener musikalischer Möglichkeiten und Ideen, sprunghafte Wechsel zwischen verschiedenen Teilen einer Komposition, dies und vieles mehr prägen den multidimensionalen kreativen Arbeitsprozess. Weder können die vier genannten Momente als strikt voneinander getrennte Bereiche gelten, noch kann immer eindeutig bestimmt werden, in welche Kategorie eine Operationspraktik fällt. Die ausgeübten (Schreib)handlungen sind an verschiedene kognitive Prozesse gebunden, wodurch ein und dieselbe Skizze verschiedene Funktionen einnehmen kann, die sich im Laufe der kompositorischen Arbeit möglicherweise auch verändern. So wird zum Beispiel auf dem Skizzenblatt zunächst eine musikalische Idee hinsichtlich ihrer kompositorischen Möglichkeiten exploriert, während im späteren Arbeitsverlauf die Skizze eine mnemotische Funktion einnehmen kann oder in einer neuen Schreibschicht überarbeitet wird.

40 Zur ausführlichen Beschreibung vgl. Anton Förster: *Reihe und Form*, s. Anm. 6, p. 386–389.

In der Analyse der in den Werkstattmaterialien zu Arnold Schönbergs *Bläserquintett* zur Anwendung gekommenen Schreibpraktiken konnten bisher folgende Funktionen im Einsatz der Schrift identifiziert werden

- zur Exploration, Entwicklung, Bereitstellung, Systematisierung, Darstellung, Kontrolle, Disposition, Selektion bzw. Einschränkung des musikalischen Materials;
- zur Konstruktion von Reihen und ihrer Ableitungen;
- zur schreibdialogischen Klärung von kompositorischen Problemen und zur monologischen Vergewisserung über die gefundene Lösung;
- zum Herstellen von Relationen, Kombinationen und Ordnungen;
- um Ergänzungen, Korrekturen und Modifikationen vorzunehmen;
- zur Dokumentation und Übersicht bereits ausgearbeiteter Passagen;
- zur gedanklichen »Auslagerung« von einfachen Sachverhalten sowie zur Fixierung von Komplexem;
- zum tieferen Verständnis der noch jungen Zwölftonmethode.

Die vielfältigen Funktionen zeigen, wie das Schreiben in die kompositorischen Prozesse einwirkte. Es schlug sich in neuen Formen des Skizzierens, in der Handhabung des musikalischen Materials nieder und ließ die vielfältigen Möglichkeiten und weitreichenden Konsequenzen dodekaphonischen Arbeitens zutage treten. Aus den Werkstattmaterialien lässt sich ersehen, wie unabdingbar das operative Leistungsvermögen der Schrift für die Komposition von op. 26 war.