

Das Unaussprechliche sagen

Arnold Schönberg und Charles Ives im Musikunterricht der Sekundarstufe II

Lucie Wohlgenannt & Joachim Junker

Die zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstandene ‚Neue Musik‘ gilt als schwer vermittelbar. Fachbegriffe und musiktheoretische Vorstellungen, die sich auf die Musik der Klassik und Romantik oder des Rock und Pop beziehen, eignen sich dafür nur bedingt. Anhand zweier ausgewählter Stücke von Arnold Schönberg (1874–1951) und Charles Ives (1874–1954) zeigt dieser Beitrag, wie gängige musikanalytische Kategorien für das Erschließen solcher Kompositionen erweitert und verändert werden müssen.

Ich fühle Luft von anderem Planeten“ – mit diesen Worten aus Stefan Georges Gedicht *Entrückung* setzt im vierten Satz von Arnold Schönbergs Zweitem Streichquartett op. 10 von 1907/08 die hinzutretende Sopranstimme ein und öffnet die Pforte hin zu einer Musik, die sich von der harmonischen Tonalität verabschiedet. Schönbergs in der Folgezeit entstandene Werke stießen bei weiten Teilen des Publikums auf erbitterte Ablehnung, was in den Tumulten des Skandalkonzerts kulminierte, das am 31. März 1913 im Wiener Musikvereinssaal stattfand und als ‚Waschenkonzert‘ bekannt wurde – siehe die abgebildete Karikatur. Inzwischen werden die Diskussionen um Schönbergs Schaffen sanfter geführt und einige seiner Kompositionen haben einen festen Platz im Musikunterricht der Sekundarstufe II gefunden. Dennoch besteht bis heute große Unsicherheit, wie Schüler:innen an ihre innovative Gestaltungs- und Wirkungsweise herangeführt werden können.

Musikpädagogisch vergleichsweise weniger ‚vorbelastet‘ ist das Schaffen von Charles Ives, das sich aus verschiedenen Gründen zum Vergleich mit Schönbergs Œuvre eignet: Die zwei im selben Jahr geborenen Komponisten fanden voneinander unabhängig höchst originelle Möglichkeiten, die tradierten Pfade der harmonischen Tonalität zu verlassen. Beide durchliefen mehrere Entwicklungsstadien und schufen Werke, die sich durch ihren Hang zum Pluralismus verschiedener Schreibweisen und Kompositionstechniken auszeichnen. Zudem verkörpern sie österreichisch-deutsches bzw. amerikanisches Musikdenken, wobei Schönberg nach seiner Emigration in die



© Wikimedia Commons

USA zwangsläufig auch mit letzterem konfrontiert wurde.

Für die Diskussion grundlegender Fragen, die sich bei der schulischen Vermittlung der Werke von Ives und Schönberg stellen, bietet sich ein Vergleich zwischen *The Housatonic at Stockbridge*, dem dritten der *Three places in New England* (1914), und dem letzten der *Fünf Orchesterstücke* op. 16 (1909) an. Beide Kompositionen sind nicht nur im Abstand von lediglich fünf Jahren entstanden, sondern ähneln sich auch in ihren großen Orchesterbesetzungen und in ihren Spieldauern von drei bis vier Minuten. Vor allem lassen sie jedoch Gegenüberstellungen von verschiedenen Aspekten musikalischen Gestaltens zu, die zeigen, wie vielfältig das Komponieren jenseits von Dur und Moll in dieser Zeit war und wie inadäquat das herkömmliche Begriffsrepertoire schulischer Musiktheorie erscheint, um es angemessen zu erschließen.

Fluss und Rezitativ

Ives' *The Housatonic at Stockbridge* bezieht sich auf den Housatonic River, einen etwa 240 Kilometer langen Fluss im Westen der US-Staaten Massachusetts und Connecticut. Dem Stück liegen ausgewählte Verse aus dem Gedicht *To the Housatonic at Stockbridge* des transzendentalistischen Dichters Robert Underwood Johnson (1853–1937) zugrunde, deren Semantik sich in Ives' melodischen Linien detailreich widerspiegelt (vgl. Tsuji 2014, S. 16f.). Noch deutlicher hörbar wird die enge Beziehung zwischen Lyrik und Musik in der erst 1921, also sieben Jahre nach der Orchesterfassung entstandenen Version des Werkes für Singstimme und Klavier, in der die Liedmelodie mit den Gedichtversen textiert ist (veröffentlicht als Nr. 15 der *114 Songs*).

Vergleichsweise weniger programmatisch gebunden ist das letzte der *Fünf Orchester-*

stücke op. 16 von Schönberg. Es trägt den auf Anraten seines Verlegers hinzugefügten Titel *Das obligate Rezitativ*, der jedoch eher auf die Komposition selbst als auf Außermusikalisches referiert. Schönberg geht es hier offenkundig weniger um das Wiederaufleben einer in Opern und Oratorien etablierten musikalischen Gattung als vielmehr um die Verwirklichung seiner Vorstellung musikalischer Prosa, einer sich frei entfaltenden Musik mit asymmetrischer Gliederung, die gesprochener Sprache ähnelt und sie dennoch überwindet (vgl. Schönberg 1976, S. 54–104). In diese Richtung deutet auch seine bekannt gewordene Notiz aus dem *Berliner Tagebuch* vom 22. Januar 1912: „Das Unaussprechliche sagt man in der freien Form“ (vgl. Schönberg 1974, S. 11).

Erste Höreindrücke

Wenn Musik, der ein außermusikalisches Programm eingeschrieben ist, im Rahmen eines eher konstruktivistisch ausgerichteten, von den subjektiven Assoziationen der einzelnen Schüler:innen ausgehenden Ansatzes erschlossen werden soll, ergeben sich zwangsläufig Aporien (vgl. Oberschmidt 2021). Die nachfolgenden Überlegungen lassen diese weitgehend unberücksichtigt. Stattdessen nehmen sie die vergleichsweise objektive Dimension einer angemessenen Verbalisierung kompositorischer Strukturen in den Blick. Zudem gehen sie von der Annahme aus, dass der Zugang zu den beiden hier gegenübergestellten Stücken am sinnvollsten über das Hören erfolgt. Die schwer zu lesenden Partituren sollten dagegen erst später und wohl auch nur ausschnittsweise hinzugezogen werden.

Die Form von *The Housatonic at Stockbridge* erscheint beim ersten Hören als kontinuierliche Steigerung, die Vergleiche mit der Konzeption von Stücken wie Edvard Griegs *In der Halle des Bergkönigs* aus der *Peer-Gynt-Suite* Nr. 1 op. 46 oder *Hymn* von Barclay James Harvest zulässt. Fällt es in diesen konventioneller anmutenden Kompositionen leicht, einzelne Themendurchläufe bzw. Verses zu identifizieren, so lassen sich bei Ives nur bei genauestem Zuhören fünf Abschnitte voneinander unterscheiden, die u. a. durch ihre melodische Gestaltungsweise, ihre sich überlagernden Klangschichten, ihre Basstöne und die

ihnen zugewiesenen Gedichtverse subtil voneinander abgegrenzt sind (vgl. Tsuji 2014, S. 5f. und S. 24). Noch schwieriger zu erfassen ist die Form von Schönbergs op. 16 Nr. 5. Sie erinnert kaum an tradierte Muster und lässt sich am ehesten als Abfolge dreier Spannungsbögen von zunehmender Länge beschreiben, in denen sich kurze Motive entfalten, verdichten und verflüchtigen (vgl. Mäckelmann 1987, S. 46–48).

Entlehnung von Melodien bei Ives

Die Melodik von *The Housatonic at Stockbridge* beruht auf Entlehnungen (vgl. Burkholder 1995 und Fenner 2005) aus sogenannten Hymn-Tunes – populären Melodien, die häufig als vierstimmige Chorsätze vorge tragen und je nach Anlass ihrer Darbietung unterschiedlich textiert wurden. Ihrer schlichten Melodik liegen einfache, meist viertaktige Gliederungen zugrunde, die Schüler:innen aus der Musik früherer Jahrhunderte und vor allem aus dem Rock und Pop bestens vertraut sind. Ives verfremdet diese allerdings so, dass sie nur noch als Folie zu erkennen sind. Heraushören lassen sich vor allem Bezugnahmen auf die Hymn-Tunes *Dorrance* (Melodie von Isaac Baker Woodbury, siehe Notenbeispiel, S. 22) und *Missionary Chant* (Melodie von Charles Heinrich Christopher Zeuner),

The Housatonic at Stockbridge (Ausschnitt)

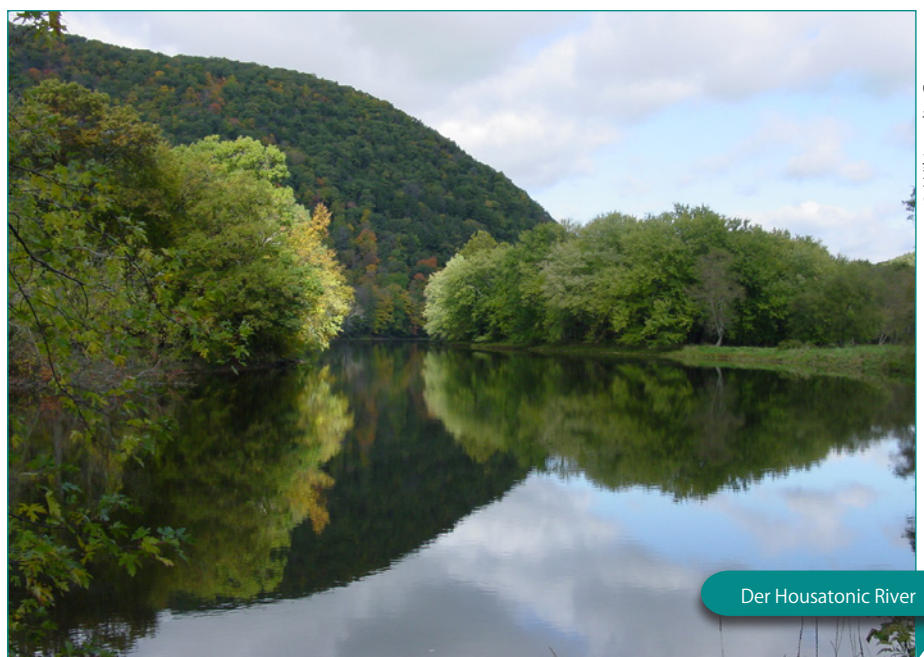
[...]
Contented river! and yet over-shy
To mask thy beauty from the eager eye;
Hast thou a thought to hide from field
and town?
In some deep current of the sunlit brown
[...]

Ah! there's a restive ripple, and the swift
Red leaves – September's firstlings –
faster drift;

Wouldst thou away! ...
I also of much resting have a fear;
Let me thy companion be,
By fall and shallow to the adventurous
sea!

Robert Underwood Johnson (zit. n. Ives 1976, Vorwort)

deren sich gleichende Melodien aus vieltätig wogenden Klängen aufscheinen und die Hörer:innen durch das Stück leiten. „This is to picture the colors one sees, sounds one hears, feelings one has, of a summer day near a wide river – the leaves waters mists etc. all interweaving in the picture & and a hymn singing in church away across the river“ (Sinclair 1999, S. 42), notiert Ives auf einer Skizze zu *The Housatonic at Stockbridge* und verdeutlicht somit, dass seiner kompositorischen Vorgehensweise nicht nur programmatische Ideen, sondern auch



Der Housatonic River

Hymn-Tune in Des-Dur



synästhetische Vorstellungen zugrunde liegen. Das übernommene Material transformiert er auf vielfältige Weise, indem er beispielsweise Rhythmen verändert, Töne wiederholt oder auslässt, Transpositionen vornimmt und andere Tonfolgen interpoliert. Die melodieführenden Stimmen sind in verschiedene strukturelle Schichten eingebettet, von denen sie sich durch ihre klangfarbliche und dynamische Gestaltung mehr oder weniger deutlich abheben. Ihre Harmonisierung reicht von dem eröffnenden verwaschenen Bezug auf den Grundton cis (bzw. des) bis hin zu dem komplexen Cluster auf dem Höhepunkt in den Takten 42/43. Aus diesem schält sich ein im *ppp* einsetzender, von Streichinstrumenten *molto adagio* vorgetragener Cis-Dur bzw. -Moll-Akkord heraus, der sich in einen öffnenden Klang auf fis zurückzieht. Diese Passage erinnert an *The Silences of the Druids, who Know, See and Hear Nothing*, mit denen Ives im Vorwort zu *The Unanswered Question* die leise und langsam zu spielenden Streicherklänge seiner bekanntesten Komposition in Verbindung bringt (vgl. Ives 1953,

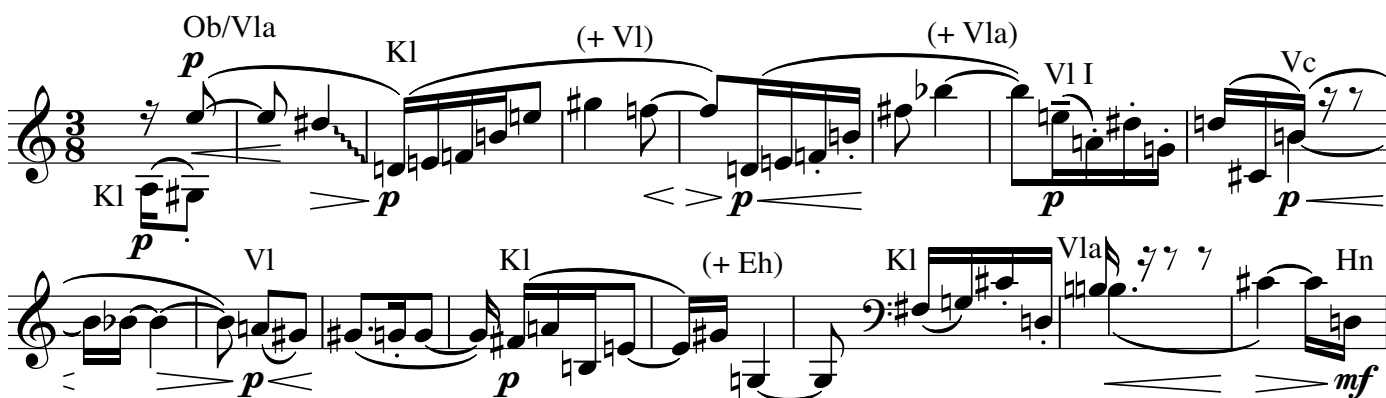
Vorwort). Die wachsende Unruhe in *The Housatonic at Stockbridge* vollzieht sich demnach im Zeitstrom menschlichen Erlebens, hinter dem sich eine höhere, fortdauernde Zeitebene verbirgt, aus der am Ende ein kleiner Ausschnitt hörbar wird.

Entwickelnde Variation bei Schönberg

Beruhet die Melodik von Ives' *The Housatonic at Stockbridge* auf vielfältigen Transformationen bekannter Hymnen, so spielen in Schönbergs op. 16 Nr. 5 Veränderungen selbst gewählter Motive eine zentrale Rolle. Als klangliches Kontinuum des Stückes fungiert seine Hauptstimme, deren Einsätze in der Partitur mit dem Zeichen Γ markiert sind. Sie ist keinem einzelnen Instrument und keiner festen Instrumentengruppe zugewiesen, sondern unterliegt fortwährenden, sich teilweise in kürzesten Abständen vollziehenden Klangfarbenwechseln, repräsentiert also eine Extremform des klassisch-romantischen Gestaltungsprinzips der durchbrochenen Arbeit.

Schönberg verzichtet auf eine Begleitung im traditionellen Sinne und entfaltet stattdessen ein komplexes Geflecht von Nebentimmen. Sie verbinden sich zu einer locker gefügten Polyphonie oder verdichten sich zu massiven Klangballungen. Anhand der ersten Takte der Hauptstimme lässt sich exemplarisch nachvollziehen, dass die Melodik des Stückes aus fortwährenden Verwandlungen mehrerer musikalischer Gedanken hervorgeht, die sich niemals zu exakt wiederkehrenden Gestalten konkretisieren und beim Hören oft schwer voneinander abzugrenzen sind (siehe Notenbeispiel). Nach dem Prinzip der entwickelnden Variation (vgl. Schönberg 1976, S. 54–104) erwächst aus diesen kurzen motivischen Bausteinen ein musikalischer Organismus von höchster struktureller Dichte. Die so entstehende musikalische Prosa gleicht der gesprochenen Sprache nicht nur durch ihre Abwesenheit von Periodik und Symmetrie, sondern auch durch das Umkreisen des zu Sagenden in ähnlichen, jedoch nicht wörtlich wiederkehrenden Formulierungen. Sie weist erstaunliche Parallelen zu der – psy-

Arnold Schönberg, op. 16/5, Hauptstimme mit Motiven



Lieutenant Gustl (Beginn)

Wie lange wird denn das noch dauern? Ich muß auf die Uhr schauen ... schickt sich wahrscheinlich nicht in einem so ernstem Konzert. Aber wer sieht's denn? Wenn's einer sieht, so paßt er gerade so wenig auf, wie ich, und vor dem brauch' ich mich nicht zu genieren ... Erst viertel auf zehn? ... Mir kommt vor, ich sitz' schon drei Stunden in dem Konzert. Ich bin's halt nicht gewohnt ... Was ist es denn eigentlich?

Arthur Schnitzler (Schnitzler 2013, S. 5)

chische Verästelungen von Perspektivfiguren auslotenden – literarischen Technik des inneren Monologs auf, wie sie Arthur Schnitzler in seinem 1900 erstveröffentlichten Roman *Lieutenant Gustl* wirkungsvoll verwendete, ehe James Joyce mit seinem 1922 erschienenen *Ulysses* das Paradigma des ‚Stream of Consciousness‘ schuf. Schönbergs „Verzicht auf melodisch-polyphone Wiederholungen“ inmitten dichtester Polyphonie, „bei der man unwillkürlich an die Traditionen des Kanons und der Fuge, also an Imitations- oder Repetitionsprinzipien, denkt“, mutet paradox an und begründet eine musikalische Form, die „aufgelöst und

streng gefügt zugleich“ erscheint (Dahlhaus 2005, S. 696). Offenbleiben muss an dieser Stelle die Frage, inwiefern die kaleidoskopartig schillernden Farbwechsel des Orchestersatzes mit der als „Zukunftsphantasie“ bezeichneten Vorstellung der Klangfarbenmelodie zusammenhängen, die Schönberg im letzten Kapitel seiner *Harmonielehre* entwirft (vgl. Schönberg 1986, S. 503f.). In jedem Fall erinnert *Das obligate Rezitativ* in seinem schwebenden Dreiachteltakt immer wieder an einen Walzer, der jedoch völlig aus den Fugen geraten zu sein scheint.

Nachdenken und Begreifen

Die vorausgehenden Überlegungen zeigen, dass die aus der Auseinandersetzung mit der klassisch-romantischen Tradition und der Rock- und Popmusik erwachsenen Vorstellungen von Form, Melodik, Harmonik und letztlich auch von Ästhetik notwendigerweise erschüttert werden, wenn sie auf innovative Werke aus dem frühen 20. Jahrhundert prallen. Mag Ives auf traditionelle Hymn-Tunes Bezug nehmen und Schönberg als „konservativer Revolutionär“ (vgl. Reich 1974) gelten, so bleiben ihre Werke dennoch bis heute so neuartig, dass sie nach einer Erweiterung des Musikverständnisses verlangen. Um heutige Schüler:innen nicht zu ähnlich aversiven Reaktionen wie die Publikumsmehrheit des Wiener Watschenkonzerts zu verleiten, müssen sie zu einem

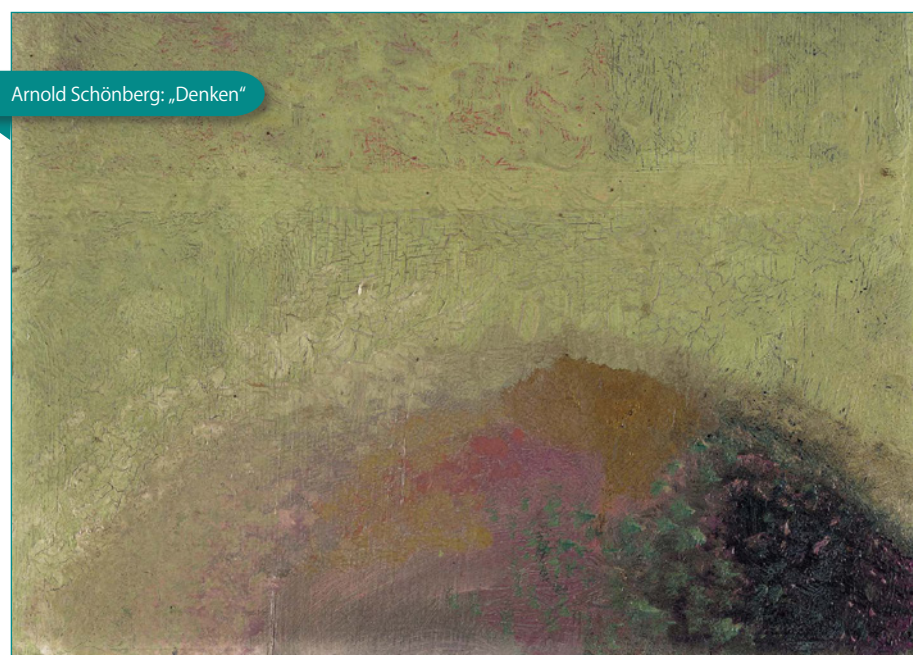
offenen Erproben und Reflektieren unkonventioneller Gestaltungsmöglichkeiten angeregt werden, wie es etwa Schönbergs Gemälde *Denken* nahelegt. Auch in einem konstruktivistisch orientierten Musikunterricht scheint es wünschenswert, dass sich ästhetische Erfahrungen in Schlüsselbegriffen verdichten, die zu Anknüpfungs- und Bezugspunkten für weitere musikalische Erlebnisse werden. Diese sollten aber so weitsichtig aufgebaut und entwickelt werden, dass die Schüler:innen stets die Offenheit für das Außergewöhnliche und Neue bewahren.

Literatur

- Burkholder, J. Peter (1995): *All Made of Tunes. Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*. New Haven: Yale University Press.
- Dahlhaus, Carl (2005): Das obligate Rezitativ. In: Ders., *Gesammelte Schriften* Bd. 8, Laaber: Laaber Verlag, S. 692–696.
- Fenner, Lucie (2005): *Erinnerung und Entlehnung im Werk von Charles Ives*. Tutzing: Hans Schneider.
- Mäckelmann, Michael (1987): *Schönberg. Fünf Orchesterstücke op. 16*. München: Wilhelm Fink.
- Oberschmidt, Jürgen (2021): *Musik mit Programm*. In: *Musik und Bildung* (3), S. 14–21.
- Reich, Willi (1974): *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*. München: dtv.
- Schnitzler, Arthur (2013): *Lieutenant Gustl*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Schönberg, Arnold (1974): *Berliner Tagebuch*. Berlin: Propyläen.
- Schönberg, Arnold (1976): *Gesammelte Schriften I. Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*. Frankfurt a. Main: S. Fischer.
- Schönberg, Arnold (1986): *Harmonielehre*. Wien: Universal-Edition.
- Sinclair, James B. (1999): *A Descriptive Catalogue of the Music of Charles Ives*. New Haven, London: Yale University Press.
- Tsuji, Ayako (2014): *The Housatonic at Stockbridge de Charles Ives*. <https://independent.academia.edu/search?q=Housatonic%20Ives&tab=0> (10.10.2023).

Noten

- Ives, Charles (1922, Reprint 1975): *114 Songs*. Redding/New York: Associated Music Publishers.
- Ives, Charles (1953): *The Unanswered Question*. New York: Southern Music Publishing.
- Ives, Charles (1976): *Orchestral Set No. 1. Three Places in New England*. Bryn Mawr: Mercury Music.
- Schönberg, Arnold (1986): *Fünf Orchesterstücke op. 16*. London: Eulenburg.
- Schönberg, Arnold (2022): *Streichquartett Nr. 2 op. 10 mit Sopranstimme*. München: G. Henle.



Arnold Schönberg: „Denken“

© Wikimedia Commons