

MATTHIAS HERRMANN (Dresden/Deutschland)

**„Ein Durchbruch, der Folgen haben wird!“
Arnold Schönbergs Bezüge zu Dresden ab 1907 mit
einem Ausblick auf die Rezeption der Zweiten Wiener
Schule in der Elbestadt nach Gründung der DDR**

Zum 50. Todestag von Arnold Schönberg fand im Herbst 2001 in Dresden eine Ausstellung seiner heute im Schönberg Center in Wien aufbewahrten Gemälde statt, neben Konzerten zudem ein Roundtable inmitten seiner Bilder. Im Hellerau-Verlag erschien zu diesem Anlass ein Buch zur Thematik *Schönberg und Dresden*.¹

In der sächsischen Residenzstadt machte Schönberg zwischen 1907 und 1916 wiederholt Station. Das erste Mal kam er im Juni 1907 anlässlich des 43. Tonkünstlerfestes des *Allgemeinen Deutschen Musikvereins* zur Aufführung seines (1.) Streichquartetts op. 7 in die Elbestadt. Da dieses Werk dem einheimischen Petri-Quartett als unspielbar erschien, sprang das Wiener Uraufführungsensemble, das Rosé-Quartett, ein. Auswärtige wie einheimische Kritiker machten aus ihrer negativen Einstellung keinen Hehl, sei doch das Publikum – so eine Stimme – „mit einem Sammelsurium von qualvollen Mißklängen gepeinigt [worden . . .] Als nach dieser Tortour doch eine kleine fanatische Clique versuchte, dem Verfertiger dieses kakophonischen Monstrums Beifall zu klatschen, erhob sich ein Sturm der Mißbilligung.“²

Schönberg empfand dies als „gleichen ungeheuren Skandal“ wie schon bei der Uraufführung kurz zuvor in Wien und konstatierte:

Zehn meiner Schüler haben die Reise nach Dresden gemacht, um die Aufführung zu besuchen. Aber da meistens außer meinen zehn Schülern zwei Freunde von mir beständig bei uns waren, wußte ein

¹Matthias Herrmann, *Arnold Schönberg in Dresden*, Dresden 2001. Dieser Publikation gingen ausführliche Studien im Wiener Schönberg-Nachlass voraus. Dem *Arnold Schönberg Center Wien* und seinem damaligen Direktor Dr. Christian Meyer wie der Musikwissenschaftlerin und Archivarin Therese Muxeneder sei für das große Entgegenkommen herzlich gedankt, zudem für die Gewährung einer Forschungsbeihilfe.

²Otto Lessmann, „Das 43. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Dresden“, in: *Allgemeine Musikzeitung* 34 (1907), Nr. 27, S. 498.

boshafter Kritiker uns lächerlich zu machen, indem er uns ‚Schönberg und seine zwölf Apostel‘ nannte.³

Ablehnend u n d verständnisvoll zugleich zeigte sich die Öffentlichkeit in der sächsischen Residenzstadt während einer neuerlichen Begegnung mit ihm und seinem Werk: Am 24. Oktober 1912 kam es zur Dresdner Erstaufführung des *Pierrot lunaire* op. 21 – mit Schönberg, Instrumentalisten (darunter Eduard Steuermann) sowie der Leipziger Schauspielerin Albertine Zehme, die die Komposition angeregt und finanziert hatte. Eine einheimische Rezension geht über kleinbürgerliche Sicht nicht hinaus:

Als ich den Saal verließ, die Reihen der Zischer und Klatscher, der Lachenden und Aufgeregten passiert hatte, kam ich mir vor wie einer, den man dazu verurteilt hat, [...] einem Konzert von dreißig knarrenden und quietschenden Türangeln beizuwohnen, kombiniert mit einem Konzert des kleinen Moritz am Klavier: wie der kleine Moritz sich das Klavierspielen vorstellt: Er schlägt mit beiden Fäusten auf die Tasten. Oder er läßt seine schöne schwarze Katze auf den Tasten laufen, indem er sie permanent in den Schwanz kneift.⁴

Dem stellte Friedrich Kummer, späterer Verfasser des Buches *Dresden und seine Theaterwelt* (Dresden 1938), eine andere Sicht gegenüber:

Mir ging es mit diesem Neutöner wunderbar. Ich habe von ihm einen Eindruck von fabelhafter Stärke empfangen. Wenn Arnold Schönbergs Musik wirklich eine neue Ausdrucksweise ist – und das Entsetzen der Fachmusiker beweist es –, so muß ich sagen, daß diese Musik eigentlich schon lange in mir vorgebildet war.⁵

Auch der damals knapp 17-jährige Dresdner Maler Conrad Felixmüller zeigte sich auf seine Weise von *Pierrot lunaire* fasziniert und reiste später, am 6. März 1914, nach Leipzig zur deutschen Erstaufführung der *Gurrelieder*. Kurz danach schrieb er an Schönberg:

Es war so wunderschön = Ihre Gurrelieder: das herrlichste was ich gehört habe. Wir alle in Dresden sind noch von dieser Musik berauscht [...]. Alle Welt ist Ihnen für diese Schöpfung dankbar.

³Zit. n. Arnold Schönberg, *Gesammelte Schriften I, Stil und Gedanke, Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt/M. 1976, S. 348.

⁴August Püringer, „Schönbergs ‚Pierrot Lunaire‘“, in: *Dresdner Neueste Nachrichten* vom 16. Oktober 1912, Nr. 292.

⁵Artur Liebscher und Friedrich Kummer, „Schönbergs Lieder des Pierrot Lunair. Zwei Kritiken, vom Musiker und vom Nichtmusiker“, in: *Dresdner Anzeiger* vom 26. Oktober 1912, Nr. 296.

Damit wurde eine Optik eingebracht, die die bisherige Schönberg-Rezeption in Dresden nicht vermuten lässt: „Man schwärmt geradezu für Sie. Arnold Schönberg ist jetzt alles“, fügte der später berühmte expressionistischer Maler hinzu.⁶ Bei der Begegnung mit dem Komponisten am Tage der Leipziger *Gurrelieder*-Aufführung skizzierte er ihn im Hause Zehme. Das später in Dresden vollendete Porträt befindet sich heute im Düsseldorfer Kunstmuseum.

Zudem hatte sich Felixmüller vom „nie vorher gehörten Klangreichtum“ der Dresdner *Pierrot*-Aufführung so fasziniert gezeigt, dass ihm, wie er bekannte, „aus der Fülle dieser Eindrücke Bilder zuwuchsen [...]. Das ‚expressionistische‘ von Musik, melodramatischem Vortrag machten mich zum expressionistischen Gestalter.“⁷ Es entstanden die *Lieder des Pierrot Lunaire*. Sie kamen 1913 zum Preis von 100 Mark beim Emil Richter-Verlag Dresden heraus. Zu diesen Holzschnitten bat Schönberg später Wassily Kandinsky um ein Sachurteil, was dieser auch abgab:

Die Holzschnitte sind nicht schlecht und nicht talentlos, aber ziemlich weit davon, was in meinen Augen Graphik und Malerei ist. [...] Glauben Sie mir, daß Ihre Musik dadurch wenig gewürdigt wird.⁸

Was den Maler Schönberg selbst angeht, so hat dieser weder Motive Dresdens noch Persönlichkeiten der Stadt verarbeitet. Gegner und Anhänger seines bildnerischen Werkes waren in der sächsischen Landeshauptstadt gleichermaßen vertreten. So erinnerte sich der einheimische Kritiker August Püringer 1912 der Wiener Schönberg-Ausstellung:

Mit diesen Bildern war's aber nicht schlechter bestellt als mit dieser Musik. Auch in jenen Fratzen und Farbenkleksen ‚steckte etwas‘. Aber daß es eben drin ‚steckte‘ und nicht herauskam, das bewies den Mangel der Meisterschaft.⁹

Demgegenüber wandte sich der weit über Dresden hinaus bekannt gewordene Fotograf Hugo Erfurth an den Komponisten, nachdem er diesen am 24. Oktober 1912 in seinem Atelier porträtiert hatte:

⁶Brief von Conrad Felixmüller an Arnold Schönberg vom 13. März 1914, zit. n. Herrmann, *Schönberg in Dresden* (wie Anm. 1), S. 12.

⁷Zit. n. Conrad Felixmüller, *Werke und Dokumente*, Archiv für Bildende Kunst Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 3. Dezember 1981 bis 31. Januar 1982, S. 102.

⁸Zit. n. Wassily Kandinsky und Arnold Schönberg, *Der Briefwechsel*, hrsg. von Jelena Hahl-Koch, [Stuttgart] 1993, S. 65.

⁹Püringer, „Schönbergs ‚Pierrot Lunaire‘“ (wie Anm. 4), Nr. 292.

Wenn ich nicht irre, so habe ich vor einiger Zeit interessante Zeichnungen von Ihnen in Wien gesehen. Sie könnten mir durch Übersendung einer solchen eine große Freude machen und mir dadurch behilflich sein meine kleine Sammlung von Handzeichnungen zu erweitern.¹⁰

Der Schönberg-Nachlass im Wiener Schönberg Center überliefert eine solche Schönberg-Fotografie.

Émile Jaques-Dalcroze und seine berühmte Hellerauer Bildungsanstalt für rhythmische Erziehung am Rande Dresdens warben im gleichen Jahre um Schönberg, luden ihn zum Schulfest ins (heute wieder rekonstruierte) Festspielhaus ein: als Anregung, „später für unseren Saal und unsere Schüler etwas zu komponieren.“¹¹ Schönberg zeigte, soweit sich sagen lässt, daran weniger interessiert.

Während des Ersten Weltkrieges brachten mehrfach Mitglieder des Dresdner Tonkünstlervereins, einer Vereinigung von Musikern der damaligen Hof- und späteren Staatskapelle, das Streichsextett *Verklärte Nacht* zu Gehör. Zuvor traten sie mit dem Komponisten in Kontakt, baten um Mitteilung der Tempobezeichnungen nach dem Metronom sowie um weitere Hilfestellungen. Ab 1914 wandte sich wiederholt auch der junge Dresdner Musikologe Erich H. Müller (später Müller von Asow) an Schönberg, organisierte am 3. Oktober 1916 im Rahmen der Expressionistenausstellung der Galerie Richter auf der Prager Straße ein Schönberg-Konzert.

Für die Schriftenreihe *Zur Zeitmusik* beim einheimischen Felix Stierner Verlag konzipierte Müller eine Schönberg-Biografie – für das Jahr 1918 angekündigt, aber nie erschienen und wahrscheinlich unvollendet. (Eine Suche nach dem Manuskript im Wiener Nachlass Müller von Asows in der Handschriftensammlung der *Österreichischen Nationalbibliothek* blieb erfolglos.) 1929 veröffentlichte der Verfasser einen Schönberg-Artikel in dem in Dresden herausgebrachten *Deutschen Musiker-Lexikon*.¹² Müller von Asow warb ab 1933 für die NS-Ideologie und wirkte an der 17. Auflage des *Handbuchs der Judenfrage* mit. In seinem Text *Das Judentum in der*

¹⁰Brief von Hugo Erfurth an Arnold Schönberg vom 17. November 1912, zit. n. Herrmann, *Schönberg in Dresden* (wie Anm. 1), S. 74.

¹¹Brief von Émile Jaques-Dalcroze an Arnold Schönberg vom 23. Juni 1912, zit. n. Matthias Herrmann, „Schönberg – Berg – Webern und Dresden“, in: ders. / Hanns-Werner Heister (Hrsg.), *Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert. Teil I: 1900–1933*, Dresden 1999, S. 333 (Musik in Dresden, Bd. 4).

¹²Erich H. Müller, *Deutsches Musikerlexikon*, Dresden 1929, Sp. 1279.

Musik ist davon die Rede, dass „die Musik, gleich jeder anderen Äußerung innerhalb der wahren Kultur, an Rasse und Blut gebunden“ sei:

Wenn in den letzten Jahren die ‚atonale‘ Musik diesen germanischen Ausdruck bis zu einem leider sehr hohen Grade verdrängt hat, so bedeutet auch dies nichts anderes, als die vorsätzliche Vernichtung uralter Kulturwerte.

Schönberg wird im Zusammenhang mit der „Verjudung des Musikschulwesens“ namentlich erwähnt.¹³

Leider schlugen alle Bemühungen zur Bekanntmachung Schönbergs in der traditionsreichen Dresdner Semperoper fehl. Der dortige Uraufführungsplan um die expressionistischen Einakter *Erwartung* und *Die glückliche Hand* war 1913/14 bereits weit gediehen. Bis zu Schönbergs Zusammenkünften mit Generalmusikdirektor Ernst von Schuch und Generalintendant Graf Seebach hielt den Kontakt der in Dresden engagierte Sänger Fritz Soot, den der Komponist (gegenüber Franz Schreker) einen „Prachtkerl!“ nannte.¹⁴ Zudem sei Soot „der erste Sänger, der sich energisch meiner Lieder annimmt! Vielleicht ist das nötig für meine Werke, daß jemand, der davon überzeugt ist, sie bringt!“¹⁵ Neben Dresden interessierten sich damals auch Theater in Mannheim und Leipzig für Aufführungen der Einakter.

Gegenüber der *Universal Edition* stellte Schönberg fest: „Dresden wäre wohl am günstigsten.“¹⁶ Schuchs Tod am 10. Mai 1914 sowie der Ausbruch des Ersten Weltkrieges zerstörten diesen Plan, der zur intensiven Richard-Strauss-Pflege ein erregendes Pendant hätte bilden können.

Der seit 1898 an der Königlich-Sächsischen Hofoper tätige Kapellmeister Hermann Kutzschbach – zwischen Schuchs Tod und dem Dienstantritt Fritz Buschs 1922 übte er koordinierend mit Fritz Reiner die Chefposition aus – bekundete 1916 gegenüber Schönberg großes Interesse an jener Neufassung der *Verklärten Nacht* op. 4, die 1916 für großes Streichorchester

¹³ *Handbuch der Judenfrage. Die wichtigsten Tatsachen zur Beurteilung des jüdischen Volkes*, zusammengestellt und hrsg. von Theodor Fritsch, Leipzig, 37. Aufl. 1934, S. 324, 327.

¹⁴ Postkarte Arnold Schönbergs an Franz Schreker vom 14. Januar 1913, zit. n. *Arnold Schönberg – Franz Schreker, Briefwechsel*, hrsg. von Friedrich C. Heller, Tutzing 1974, S. 49 (Publikationen des Instituts für österreichische Dokumentation, Bd. 1).

¹⁵ Briefkonzept Schönbergs an seinen Wiener Verleger Emil Hertzka vom 25. September 1913, zit. n. Herrmann, *Schönberg in Dresden* (wie Anm. 1), S. 19.

¹⁶ Brief Schönbergs an seinen Wiener Verleger Emil Hertzka vom 29. Oktober 1913, zit. n. ebd. (wie Anm. 1), S. 19 f.

im Entstehen begriffen war. Schon „beim ersten Anhören [habe ihn] das Gefühl [erfasst], dass dieses Werk ein ausgesprochenes Orchesterstück“ sei. Er liebe es, gedenke es im Februar oder März 1917 mit der Hofkapelle in Dresden aufzuführen, eventuell zusätzlich im April des Jahres in Berlin. Im Antwortschreiben Schönbergs vom Dezember erfuhr der Kapellmeister von der ersten „prachtvoll[en,] schön[en]“ Wiedergabe sowie von Alexander von Zemlinskys „wundervoll[em]“ Dirigat in Prag (Uraufführung am 29. November 1916), auch davon, dass der Komponist mit dieser Streicherorchesterfassung „äußerst zufrieden“ sei, wenngleich „das Original Vorzüge gegen die Bearbeitung“ habe: „der Soloklang, die grosse Freiheit solistischen Vortrags und [...] damit zusammenhängende Klangfeinheiten“. Demgegenüber werde aber „alles an Klarheit und Präzision“ gesteigert, und „viele Geigenstellen [gewinnen ...] an Kraft des Ausdrucks“. Schönberg, den es „ausserordentlich freuen [würde], von Ihrem ausserordentlichen Orchester das Stück gespielt zu wissen“, teilte dem erfahrenen Dresdner Hofkapellmeister mit, das Werk sei „natürlich nicht“ leicht. Kutzschbach verhehlte in seiner raschen Antwort keineswegs seine Enttäuschung darüber, dass sich diese Bearbeitung auf Streicher beschränke, den großen Orchesterapparat also ausklammere. Ganz offen gesagt, halte er eine solche Bearbeitung des Werkes für verfehlt.¹⁷ Schönberg ließ Kutzschbach daraufhin wissen, dass ihn diese Offenheit verletze. Es stehe keinem zu, ihm Ratschläge zu erteilen. Worauf sich der Dirigent in aller Form entschuldigte und dieses Aufführungsprojekt *ad acta* legte.¹⁸

Zwölf Jahre später wird Hermann Kutzschbach für Schönberg als Dirigent in Dresden einspringen – und zwar bei der „deutschen Uraufführung“ der Suite op. 29 im Rahmen der Reihe „Neue Musik Paul Aron“: ein „begeisterungs- und anpassungsfähiger Dirigent mit ungeheurer manueller Geschicklichkeit“, so Arons briefliche Einschätzung gegenüber Schönberg.¹⁹

Frischen Wind in die Pflege Neuer Musik nach Beendigung des Ersten Weltkrieges und dem Untergang der Monarchie brachte der Prager Komponist und Pianist Erwin Schulhoff in die Elbestadt, wo er 1919/20 lebte. Er plante und veranstaltete „Fortschrittskonzerte“. Im Zusammenhang damit

¹⁷Brief Hermann Kutzschbachs an Arnold Schönberg vom 13. Dezember 1916, zit. n. Herrmann, „Schönberg – Berg – Webern“ (wie Anm. 11), S. 334.

¹⁸Briefentwurf Arnold Schönbergs an Hermann Kutzschbach vom 16. Dezember 1913, zit. n. ebd., S. 335.

¹⁹Brief Paul Arons an Arnold Schönberg vom 11. Dezember 1928, zit. n. ebd., S. 325.

riefen seine diesbezüglichen An- und Nachfragen bei Schönberg eher Misstrauen hervor, wie zum Beispiel dem Antwortschreiben vom 9. Juli 1919 zu entnehmen ist:

Ein junger Musiker, dessen Studien bis höchstens in sein 21. Jahr reichen, dürfte im allgemeinen nicht die Erfahrung und Technik besitzen, so schwere Dinge zu gestalten, wie es die Musik von mir bietet [...] Wer aber einen Ton gegen mich anschlägt, wie Sie es in Ihrem Brief tun, dem fehlt die erste Bedingung zum Verständnis meiner Werke: sittlicher Ernst und der daraus sich ergebende Respekt.²⁰

Die Korrespondenz zwischen Schönberg und Schulhoff beschränkte sich auf den Dresdner Aufenthalt des jungen Musikers. Sie besteht aus zwei Schönberg- und sechs Schulhoff-Briefen bzw. Postkarten der Jahre 1919/20. Diejenigen Schönbergs sind 1965 von Ivan Vojtěch in Prag veröffentlicht worden und werden seitdem als Beispiele einer überspitzt-kompromisslosen Haltung des Mödlinger Komponisten gern zitiert;²¹ im Gegensatz zu den angeblich verschollenen Schulhoff-Briefen. Im Buch *Arnold Schönberg in Dresden* wurden diese erstmals veröffentlicht. Somit fand und findet das Rätselraten sein Ende, wie es Schulhoff denn wiederholt vermocht habe, Schönberg derart aus der Fassung zu bringen.

Die Schulhoff-Briefe befinden sich im Original in der *Library of Congress* Washington und in Kopie im *Arnold Schönberg Center* Wien. Diejenigen Wissenschaftler, die in den USA an dem 1995/96 edierten, umfangreichen Inventar der Schönberg-Korrespondenz gearbeitet haben, kamen offenbar mit der exaltierten Schrift Schulhoffs nicht zurande, was in gewisser Hinsicht nachvollziehbar ist. So stellten sich groteske Lesefehler ein: Unter dem 22. März 1920 wird im erwähnten Inventar der Brief eines „Erhard Johannes Marx aus Bremen“ verzeichnet – das ist nichts anderes als das letzte Schreiben Schulhoffs an Schönberg. Über die Verwechslung des Absendeortes Dresden mit Bremen sehen wir großzügig hinweg, aber wie aus Erwin Schulhoff ein Erhard Johannes Marx werden kann, ist insofern amüsant, als Schulhoff sich in dem Brief als „absoluter Proletarier“ geoutet hat:

Proletarier wie ich es bin, gibt es auf der ganzen Erde und die Erde mit ihren Proletariern liebe ich über alle Grenzen, ich bin gänz-

²⁰Brief Arnold Schönbergs an Erwin Schulhoff vom 9. Juli 1919, zit. n. Herrmann, *Schönberg in Dresden* (wie Anm. 1), S. 48.

²¹Ivan Vojtěch, „Arnold Schoenberg, Anton Webern, Alban Berg. Unbekannte Briefe an Erwin Schulhoff“, in: *Miscellanea Musicologica* 18 (Praha 1965), S. 36–38.

lich erdgebunden, – ach, Herr Schönberg, Sie können sich vielleicht gar nicht einmal so vorstellen wie ganz irdisch ich durch und durch bin!!!²²

Dass Schönberg auf solche Sätze nicht zu antworten bereit war, werden die Kenner seiner Gedankenwelt verstehen!

Schulhoff, von den Konflikten mit Schönberg unbeeindruckt, brachte dennoch einige Werke des Wiener Kreises um Schönberg, Berg und Webern in Dresden zur Aufführung:

1920 etablierte der aus Dresden stammende, bei Max Reger ausgebildete Pianist jüdischer Herkunft Paul Aron eine eigene Konzertreihe: „Neue Musik Paul Aron“. Hier fand eine systematische Auseinandersetzung mit der europäischen Moderne über zehn Jahre statt. Aron gelang es nicht, Schönberg 1928 zu einem Dirigat der Suite op. 29 nach Dresden zu holen, trotz anfänglicher Zusage und anberaumter Originalübertragung durch den Mitteldeutschen Rundfunk. Die Leitung übernahm kurzfristig, wie erwähnt, Hermann Kutzschbach. Im selben Jahr machte die Staatskapelle in einer „Morgenfeier“ im Schauspielhaus mit dem Schönberg-Kreis bekannt.

Staatskapellmeister Fritz Busch dirigierte 1931 bei der Dresdner Philharmonie die *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* op. 34. Am 11. März 1929 besuchte Alban Berg eines der Aron-Konzerte, in dem Jascha Horenstein das Kammerkonzert für Klavier und Geige mit 13 Bläsern für Dresden erstaufführen sollte. Dazu kam es aber nicht, waren doch die vier angesetzten Proben zu knapp bemessen. Die Aufführung fand schließlich am 9. Dezember des Jahres unter Buschs Leitung statt.

Auch Chorwerke Schönbergs (wie „*Friede auf Erden*“ op. 13) erklangen in Dresden, so 1927 durch *Pembaur's Vokalkapelle*. Der Dresdner Lehrergesangsverein bekundete an weltlichen Sätzen Interesse. Die vermutlich letzte Schönberg-Aufführung vor Übernahme der Macht durch die Nationalsozialisten galt dem 2. Streichquartett op. 10 im November 1932.

Inzwischen gab es in Dresden eine zunehmende Akzeptanz für Schönbergs Œuvre, wie das Presseecho zur erwähnten Aufführung der Suite op. 29 (1928) evident macht. Im *Dresdner Anzeiger* lesen wir, dass vor Paul

²²Brief Erwin Schulhoffs an Arnold Schönberg vom 22. März 1920, zit. n. Herrmann, *Schönberg in Dresden* (wie Anm. 1), S. 50.

Hindemith, Béla Bartók und Igor Strawinsky „Schönberg das Ereignis“ des Abends gewesen sei.²³

1933 musste der Inhaber der Berliner Meisterklasse für Komposition – Schönberg – Deutschland verlassen. Er emigrierte schließlich in die USA. Wer meint, dass sich Spuren Schönbergs im Dresdner Raum nun gänzlich verlieren, der irrt. Seine Schwester Otilie Blumauer befand sich auf der Flucht vor Deportation und gelangte unter anderem Namen schließlich nach Dresden. Sie überlebte die Zerstörung vom 13./14. Februar 1945. Ihre Tochter Inge Hoffmann wurde noch kurz vor Kriegsende von SS-Leuten in der Kleinstadt Elstra niedergeschossen, wobei ihr Mann sofort starb und sie zunächst überlebte. In der Unmittelbarkeit der Aussage erschüttern jene ab 1946 zwischen Sachsen und den USA hin- und hergehenden Briefe Otilie Blumauers und Arnold Schönbergs zutiefst.²⁴

Erschütternd auf andere Weise ist die strikte Ablehnung Schönbergs durch Exponenten des Dresdner Nachkriegs-Musiklebens. Man stilisierte ihn zum Inbegriff der untergehenden bürgerlichen Gesellschaft, ja zum ‚Klassenfeind‘. Karl Laux, inzwischen Rektor der *Akademie für Musik und Theater*, der heutigen *Hochschule für Musik Carl Maria von Weber*, attackierte 1955 über die Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* von Dresden aus Hanns Eisler, der in seiner berühmt gewordenen Berliner Akademierede vom 17. Dezember 1954 seinen Lehrer Schönberg geehrt und verteidigt hatte. Der Laux-Text trägt folgende Überschrift: „*Die moderne Musik ist tot*“. *In Amerika und anderswo – in der DDR feiert sie fröhliche Urständ*.²⁵ Die seriöse, sachliche Auseinandersetzung mit Schönberg in der Akademie rief offenbar die Verfechter der ‚reinen Lehre‘ auf den Plan. In *Musik und Gesellschaft* wurde eine Kampagne nicht nur gegen Schönberg, sondern auch gegen Eisler entfacht. Der erste zum Abdruck kommende Text war eben jener von Laux aus Dresden. Schon 1952 hatte Hanns Eisler aus Dresden Kritik hinnehmen müssen im Blick auf seine *Neuen deutschen Volkslieder* – und zwar in der Schrift *Arbeits- und Studienmaterial zur Frage des Formalismus und Realismus in der Musik*, die der Musikreferent Fritz Spies im Auftrag der Landesregierung Sachsen in Verbindung mit den Komponisten

²³Hans Schnoor, „In Dresden: Schönberg bei Paul Aron“, in: *Dresdner Anzeiger* vom 11. Dezember 1928, Nr. 581.

²⁴Vgl. Ausschnitte aus der Korrespondenz, in: Herrmann, *Schönberg in Dresden* (wie Anm. 1), S. 84–90.

²⁵Karl Laux, „Die moderne Musik ist tot“. In Amerika und anderswo – in der DDR feiert sie fröhliche Urständ“, in: *Musik und Gesellschaft* 5 (1955) 7, S. 212–214.

Fidelio F. Finke, Werner Hübschmann, Paul Kurzbach und Johannes Paul Thilman herausgegeben hatte.²⁶

Auch in seinen eigenen Schriften verschwieg Thilman die Ablehnung des engeren und weiteren Schönberg-Kreises nicht, etwa in seiner Formenlehre 1951 zum Dualismus Form – Inhalt:

Schönberg geht darauf aus, die Form zu zerstören und bedient sich dabei der Mittel der strengsten Form. Der Hyperindividualismus, die Abseitigkeit, die völlige Vereinzelung und Vereinsamung Schönbergs läßt nicht zu, eine Form zu denken, die typisch sein könnte. Für ihn gibt es den Inhalt ‚Sozialismus‘, ‚Wir‘, ‚Gemeinschaft‘ nicht, also ist keine Form vonnöten. Das Einzelsein, die Vereinsamung, das ‚Nicht-mehr-in-Beziehung-Treten‘ zum Mitmenschen verlangt keine Form mehr. Die Ichbezogenheit Schönbergs führt zur Formlosigkeit. Er denkt, fantasiert, fühlt, träumt nur noch für sich, regellos, wahllos, von keiner Verantwortung vor dem Anderen mehr bestimmt. So ist seine Musik.²⁷

Im Nachkriegs-Dresden hatte Schönberg kaum Chancen. Thilman grenzte ihn wie dessen Schüler aus seiner Konzertreihe moderner Musik aus. Das dürfte auch damit zusammenzuhängen, dass Thilman wie viele andere bereits vor 1933 ästhetisch wie kompositionstechnisch nicht zu den Anhängern dieses Komponisten und Theoretikers zählte. Da der nach New York emigrierte Paul Aron nicht nach Dresden zurückgekehrt und ein adäquater Ersatz für seine Konzertreihe keineswegs gegeben war, veranstaltete die neu gegründete Sektion Neue Musik innerhalb der Dresdner Ortsgruppe des *Kulturbunds zur Erneuerung Deutschlands* nun eine Reihe, die weit unter der Repertoirevielfalt der Aron-Veranstaltungen lag. Als in einem

²⁶Fidelio F. Finke, Werner Hübschmann, Paul Kurzbach, Johannes Paul Thilman und Fritz Speis, *Arbeits- und Studienmaterial zur Frage des Formalismus und Realismus in der Musik*, März 1952, Landesdruckerei Sachsen, S. 11 f. Vgl. dazu Günter Mayer, „Exil – Rückkehr – Neubeginn. Der ungewöhnliche Weg Hanns Eislers“, in: Matthias Herrmann / Hanns-Werner Heister (Hrsg.), *Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert. Teil II: 1933–1966*, Laaber 2002, S. 96 (Musik in Dresden, Bd. 5).

²⁷Johannes Paul Thilman, *Musikalische Formenlehre in unsrer Zeit*, Dresden 1951, S. 123 f. Vgl. Clemens Kühn, „Zwischen Musik und Ideologie. Zu den musiktheoretischen Schriften Johannes Paul Thilmans“, in: *Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert. Teil II: 1933–1966*, Laaber 2002, S. 405–410 (Musik in Dresden, Bd. 5).

Johannes Paul Thilman, „Die Kompositionsweise mit zwölf Tönen“, in: *Musik und Gesellschaft* 6 (1956) 7, S. 247–251, und Heft 8, S. 288–292. Zitat: S. 292.

Konzert mit Mitgliedern der *Dresdner Philharmonie* unter dem späteren Staatskapellmeister Rudolf Kempe im Juni 1947 neben Werken von Jean Françaix, Paul Hindemith und Lev Knipper ausnahmsweise die 1. Kammer-sinfonie erklang, gab Thilman dem damals noch als Referent für Musik und Theater in der Landesregierung Sachsen wirkenden Dr. Karl Laux seinen Eindruck wider: „Françaix recht großer Erfolg, [...] Hindemith Höhepunkt, Knipper schwach, Schönberg interessant, erhielt merkwürdigerweise ebenfalls großen Beifall.“²⁸

Thilman und Laux machten ihren Einfluss vorwiegend für jene Musik geltend, die ihnen zusagte und die in den Radius der neuen Doktrin passte: weniger Expressionismus, mehr Neoklassizismus. Etwas merkwürdig liest sich in diesem Zusammenhang ein Laux-Brief vom Jahre 1976 an Helene Berg, die Gattin von Alban Berg, ihm sei „die Begegnung mit den Werken Ihres Gatten unvergeßlich.“²⁹

Unabhängig von solcherlei Reflexionen und kulturpolitischen Restriktionen ist seit Ende der fünfziger Jahre die Einbeziehung ausgewählter Schönberg-Kompositionen, auch der Exilzeit, sowie von Werken Alban Bergs und Anton Weberns in Konzerten der beiden Dresdner Traditionsorchester dankbar zu konstatieren. Mitglieder der Philharmonie hatten schon erwähnstermaßen 1947 die 1. Kammer-sinfonie musiziert. Während Staatskapellmeister Otmar Suitner am 30. Juni 1959 das Violinkonzert op. 36 (1934–1936) dirigierte, brachte der Philharmonie-Chef Kurt Masur am 7. März 1969 das Klavierkonzert op. 42 (1942) zur DDR-Erstaufführung. Bei der Staatskapelle erklangen 1959 die Fantasie für Violine und Klavier op. 47 (1949), die Dresdner Staatsoper lud zudem 1970 zur Premiere des *Wozzeck* (1914–1922) ein. In den sechziger Jahren musizierte die Staatskapelle folgende Werke von Berg und Webern:

- 1961, Berg, Sieben frühe Lieder (1905–1908)
- 1962, Webern, Symphonie op. 21 (1928)
- 1966, Webern, Sechs Stücke für Orchester op. 6 (1909).

²⁸Zit. n. Stefan Weiss, „Der Dresdner Kulturbund und die Neue Musik (1946–1950)“, in: Matthias Herrmann / ders. (Hrsg.) *Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert. Teil II: 1933–1966*, Laaber 2002, S. 216 (Musik in Dresden, Bd. 5).

²⁹Brief (Durchschlag) Karl Laux‘ an Helene Berg am 25. August 1976 (Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Handschriftenabteilung: Laux-Nachlaß, Mscr. Dresd. x 2, 148).

Die Philharmonie stellte 1968 Bergs Symphonische Stücke aus der Oper *Lulu* und 1970 Weberns Sechs Stücke für Orchester op. 6 (1934) zur Diskussion.³⁰

Wie sehr sich in den 1960/70er Jahren eine jüngere Dresdner Komponistengeneration mit Schönberg und seiner *Methode der Komposition mit zwölf nur auf einander folgenden Tönen* auseinandersetzte, machen für Dresden stellvertretend Rainer Kunad und Jörg Herchet evident.

Rainer Kunad

1936 in Chemnitz geboren und an den beiden sächsischen Musikhochschulen ausgebildet, wirkte ab 1960 in Dresden, zunächst als Leiter der Schauspielmusik am Staatsschauspiel, dann als dramaturgischer Mitarbeiter an der Staatsoper, ab 1978 schließlich als Honorar-Professor für Komposition an der *Hochschule für Musik Carl Maria von Weber*. Opern wie *Litauische Claviere* (für singende Schauspieler) und *Vincent* kamen hier erstmals auf die Bühne. 1984 verließ Kunad die DDR.³¹ Während Kompositionslehrer der älteren Generation, etwa Karl-Rudi Griesbach, Schönberg auch fernerhin ignorierten, banden ihn jüngere wie Manfred Weiss³² inoffiziell in das Lehrangebot ein. Im Oktober 1975 schrieb Rainer Kunad:

Seit zwölf Jahren bediene ich mich [der] Methode des Komponierens mit den zwölf Tönen. Dabei machte ich für mich die Erfahrung, daß die Dodekaphonie die offensivste Methode des Komponierens ist, die unser Jahrhundert entwickelt hat. [...] Mich beschäftigt die Frage des Verhältnisses von Intuition und Konstruktion eines kompositorischen Arbeitsvorgangs. Dieses Problem stellt sich bereits beim Aufbau der

³⁰ Alle Konzernachweise nach Programmen der *Dresdner Philharmonie* und der *Staatkapelle Dresden* bzw. nach: Thomas Kupsch, *Der Einfluß der Aleatorik und der Polnischen Schule auf das Schaffen Dresdner Komponisten in den 70er Jahren*, Dissertation, Dresden 1994 (Typoskript), S. 132–174.

³¹ Zu den Gründen vgl. Günter Pistorius, „Ganz im Vertrauen auf Gott schreiben“. Eine Dokumentation des geistlichen Werks von Rainer Kunad“, in: Matthias Herrmann (Hrsg.), *Die Dresdner Kirchenmusik im 19. und 20. Jahrhundert*, Laaber 1998, S. 531–535 (Musik in Dresden, Bd. 3).

³² Erstmals hat sich Manfred Weiss, emeritierter Professor für Komposition, ausführlich mit den Komponistenklassen an der Musikhochschule beschäftigt, auch unter dem Aspekt der Stellung der Moderne im Studienplan: Manfred Weiss, „Jeder hatte sein eigenes Programm. Die Komponistenklassen der Hochschule für Musik ‚Carl Maria von Weber‘ Dresden und ihre Absolventen 1966–1999“, in: *Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert. Teil III: 1966–1999*, Laaber 2004, S. 125–140 (Musik in Dresden, Bd. 6).

Reihe. Hier kann man bei Schönberg die interessante Ambivalenz der Reihe studieren: Halb intuitiv als musikalischer Einfall, halb als ergänzter konstruktiver Klangraum erstellt, ist die Reihe doch stets ein Gebilde voller Individualität, nie bloßes Rechenexempel. Dieses Verhältnis Konstruktion – Intuition betrifft auch die Reihendramaturgie in der Oper. Sicher steckt in einer solchen differenzierten Ideendramaturgie der Reihe, wie sie einem in ‚Moses und Aron‘ begegnet, auch eine ganze Welt idealistischen Bekenntnisses und bleibt für mich kaum nachvollziehbar, wenngleich enorm eindrucksvoll. Ich dagegen fasse die Dramaturgie der Reihe mehr als ein ausbalanciertes Spiel auf. In der Oper ‚Vincent‘ (nach Szenen aus dem Schauspiel ‚Van Gogh‘ nach Alfred Matusche), an der ich gegenwärtig arbeite, gibt es dergestalt eine strenge Ordnung des Reihenprinzips: Zehn Bildern werden die zehn Möglichkeiten der vier Modi einer Grundreihe und deren Kombinationen zugeordnet [...]: Zwölf handelnden Personen gehören zugemessen die zwölf Transpositionen. [...] Schönberg ist für mich ein gewaltiger Katalysator, dessen stete Anwesenheit zu meiner Veränderung beiträgt.³³

Jörg Herchet

Für den 1943 in Dresden Geborenen wurde Schönberg zur großen Herausforderung wie zur Bewährung inmitten restriktiver Strukturen. Dem in Neuer Musik „völlig unbedarften Oberschüler“, wie Herchet schrieb, fiel „die einzige ETERNA-Schallplatte mit Musik von [Schönberg], die es über viele Jahre hin in der DDR gab“, zufällig in die Hand: *Erste Kammer-symphonie*, *Friede auf Erden* und *Ein Überlebender von Warschau*. Herchet bekennt:

Ich war so tief berührt, daß ich gar keine Wahl hatte; diese Musik hat [...] m i c h gewählt. Und natürlich gab es auch damals trotz der offiziellen Diskriminierung von Schönberg Möglichkeiten – Bibliotheken, Westverwandte, Freunde –, um sich mit dem Werk Schönbergs einigermaßen vertraut zu machen.³⁴

³³Rainer Kunad, „Über Kompositionsmethoden“, in: Mathias Hansen / Christa Müller (Hrsg.), *Arnold Schönberg 1874–1951. Zum 25. Todestag des Komponisten*, Berlin 1976, S. 138 f. (Schriftenreihe der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Arbeitsheft 24).

³⁴Jörg Herchet, „Ideal und Realität“, Rede beim Rundtischgespräch anlässlich des 50. Todestages des Komponisten, Musiktheoretikers, Essayisten, Lehrers und Malers Arnold

1962–1965 studierte Herchet Komposition, Klavier und Violoncello an der Dresdner Musikhochschule.³⁵ Aus der Beschäftigung mit der Zwölftontechnik im Kompositionsunterricht bei Manfred Weiss entstand seine erste Zwölftonkomposition: *Interfragmentarium zu Franz K. für Klavier und Alt* auf einen Text von Günter Kunert. Der Rektor verfügte nach der hochschulinternen Aufführung einen Lehrerwechsel, und der Abteilungsleiter Komposition, Johannes Paul Thilman, schrieb an das Berliner Kulturministerium: „Er ist ein solcher Fall, daß er avantgardistische Mittel als oppositionelles Experiment anwendet, weil er noch keinen Zugang zum Begriff des sozialistischen Realismus in der Musik gefunden hat.“³⁶ Herchets späterer Kommentar dazu:

diese beurteilung ist grundfalsch gewesen: ich war doch nur sozusagen ganz naiv dem ruf des herzens gefolgt. es hat mich nie gereizt, in opposition zu gehen, *gegen* etwas zu sein; vielmehr entspricht es meinem wesen, *für* etwas zu sein, *für* etwas einzustehen. und genau das hat mir schönberg gegeben: den Mut, ‚sich ins laufende Rad zu stürzen, um die konstruktion zu begreifen. . . . die Augen aufzureißen, um anzugehen, was angegangen werden muß.‘ aber auch: ‚oft die augen zu schließen, um wahrzunehmen, was die sinne nicht vermitteln, um nach innen zu schauen, was nur scheinbar außen vorgeht.‘³⁷

Da Herchet sich weiter an einer an Schönberg und Webern gerichteten Dekaphonie orientieren wollte, wechselte er an die Berliner *Musikhochschule Hanns Eisler*, dort auf mehr Verständnis hoffend. Weit gefehlt. Das Klima sollte sich noch verschärfen. Man war nicht gewillt, seine 1969 eingereichte Diplomarbeit *Die Bedeutung der musiktheoretischen Schriften Schönbergs und Hindemiths für den Aufbau einer Kompositionslehre* zu akzeptieren, da eine Kompositionslehre zu „Hanns Eisler und nicht zu Pierre Boulez“ führen müsse.³⁸ Das Staatsexamen wurde ihm deshalb verweigert. Paul Dessau, der einige Jahre später, 1975, lapidar bekennen wird: „Arnold

Schönberg am 1. Oktober 2001 inmitten der Schönberg-Gemälde im KUNST-HAUS Dresden, Typoskript.

³⁵Weiss, „Die Komponistenklassen 1966–1999“ (wie Anm. 32), S. 125 ff.

³⁶Zit. n. „Zur Biografie“, in: Christoph Sramek (Hrsg.), *„die töne haben mich geblendet“*. Festschrift zum 60. Geburtstag des Dresdner Komponisten Jörg Herchet, Altenburg 2003, S. 306.

³⁷Herchet, „Ideal und Realität“ (wie Anm. 34).

³⁸Zit. n. „Zur Biografie“, Herchet (wie Anm. 36), S. 307.

Schönberg ist der Wegbereiter der zeitgenössischen Musik“,³⁹ griff ein. Dazu Herchet:

Ich weiß nicht, ob ich [...] durch diesen Lebensabschnitt gekommen wäre, wenn mir nicht ein Mann geholfen hätte, der mir zugleich eine weitere und sehr persönliche Beziehung zu Schönberg geschenkt hat. All die Jahre hatte es mich geschmerzt, daß ich nicht einen Lehrer wie Schönberg habe finden können. Ich gebe zu, dass ich deswegen zuweilen etwas neidvoll auf Berg und Webern geblickt habe.

In Paul Dessau fand Herchet die gesuchte Persönlichkeit:

Gerade daß er in der Emigration Schönberg nicht nur begegnet, sondern vielfach mit ihm zusammen gewesen war, sogar Korrekturlesungen seiner Musik übernommen hatte, war wie eine zweite Initiation für mich. Auch eine Analyse der Schönbergschen Orchestervariationen, die Dessau direkt von Schönberg erfahren hatte, habe ich so mitbekommen. Natürlich hat Paul Dessau als Mensch, Komponist und Lehrer wesentlich andere Akzente gesetzt – das muß ja selbstverständlich so sein und ich empfinde größte Dankbarkeit für ihn.⁴⁰

In die Annalen ging schließlich die Dresdner Inszenierung von *Moses und Aron* ein – Erstaufführung nicht nur für die DDR, sondern die damalige sozialistische Welt. Sie fand im April 1975 im Großen Haus der *Staatstheater Dresden* statt und wurde knapp 40 Mal wiederholt! Die Resonanz inner- und außerhalb der Grenzen war immens. Es wirkten mit: Werner Haseleu (Moses) und Reiner Goldberg (Aron) in den Titelpartien, der Staatsoperchor (das Volk) und die *Staatsskapelle Dresden* unter Siegfried Kurz. Regie führte Harry Kupfer (Dramaturgie Eberhard Schmidt, Bühnenbild Reinhart Zimmermann, Kostüme Hartmut Henning). Die musikalischen Leistungen wie die Regie wurden auch in der westdeutschen wie internationalen Presse einhellig gelobt.

Der Schönberg-Biograf Hans Heinz Stuckenschmidt etwa schrieb in der *Frankfurter Allgemeinen*:

Siegfried Kurz [...] hat das ganze Werk mit einer phänomenalen Sicherheit und Präzision einstudiert, und er bringt es mit kammermusikalischer Genauigkeit und rhythmischer Taktgebung zum Klingen, die man bei den ersten Aufführungen unter Hermann Scherchen und

³⁹ Arnold Schönberg 1874–1951 (wie Anm. 33), S. 7.

⁴⁰ Jörg Herchet, „Ideal und Realität“ (wie Anm. 34).

Hans Rosbaud nicht erlebt hat. Und die Staatskapelle Dresden erweist sich wieder als eines der besten europäischen Orchester. Kein Zweifel, daß diese Aufführung des Werks in ihren Einzelheiten wie im Zusammenwirken von Inszenierung, Bühnentechnik (Rudolf Zimmermann) und Partiturgestaltung einen Gipfel darstellt. Von allen Deutungen, die ich erlebt habe, der Zürcher 1957, der West-Berliner 1959, der Londoner 1965 und der Wiener 1973, nicht zu reden von Jean-Marie Straubs ärgerlichem Fernsehfilm zu der vorzüglichen Schallplatte Michael Gielens, ist diese die überzeugendste und kongruenteste. Man denkt zurück an die großen Zeiten der Dresdener Staatsoper, an die Strauss-Premieren unter Fritz Busch, Clemens Krauss und Karl Böhm. Das Publikum, das den Triumph dieses Abends bereitete und erlebte, war international. [...] Die kulturpolitische Bedeutung der Premiere in einem Staat, der noch bis vor kurzer Zeit Schönbergs Musik als bürgerlich-dekadente Verfallskunst unterdrückte, ist nicht gering zu schätzen. Hier ist dem Opernleiter Dr. Horst Seeger, dem Dirigenten Siegfried Kurz und dem Regisseur Harry Kupfer ein Durchbruch gelungen, der Folgen haben wird.⁴¹

⁴¹Hans Heinz Stuckenschmidt, „Ein Durchbruch, der Folgen haben wird. Arnold Schönbergs ‚Moses und Aron‘ an der Dresdener Staatsoper“, in: *Frankfurter Allgemeine* vom 30. April 1975.