
String Trio op. 45



Werktitel String Trio op. 45

Entstehung 1946

UA 1. Mai 1947, Cambridge/Mass., Harvard University, Sanders Theatre

Dauer ca. 19 Min.

Das zwischen Juni und September 1946 komponierte Streichtrio op. 45 berührt aufgrund seines autobiographischen Kontextes (Referenz an eine Herzinjektion, mittels der Schönberg nach einem Kollaps reanimiert wurde) den nur vage begreif- und beschreibbaren Komplex musikalischer Inspiration sowie gleichermaßen den emphatischen Begriff »Spätwerk«. Dieser in philosophische Bezirke verweisende Terminus kann etwa die Ablösung kanonisierter Parameter innerhalb eines Kontinuums und Setzung neuer stilbildender Kriterien meinen, oder mehr generell betrachtet auf das biographisch determinierte Alterswerk abzielen. Schönbergs Schaffen nach seiner Emigration in die USA ist sowohl aufgrund seiner stilistischen und thematischen Heterogenität als auch Gattungsvielfalt nur schwer klassifizier- bzw. periodisierbar. Anhaltspunkte für das Sprechen über ein Spätwerk im traditionellen Sinne bieten lediglich die biographischen Eckdaten 31. Oktober 1933 (Ankunft in New York) und 13. Juli 1951 (Tod in Los Angeles). Nach Ausschluss von der Preußischen Akademie der Künste in Berlin verließ Schönberg im Mai 1933 Nazi-Deutschland und kehrte nach einem mehrmonatigen Aufenthalt in Arcachon und Paris, wo er zum Judentum zurückkehrte, Europa für immer den Rücken; am 31. Oktober 1933 kam er mit seiner Frau Gertrud und seiner einjährigen Tochter Nuria in New York an. Lehrtätigkeiten am Malkin Conservatory in Boston und New York sowie Vorträgen an der University of Chicago folgte 1934 die Übersiedlung an die amerikanische Westküste nach Los Angeles, wo Schönberg an der University of Southern California Vorlesungen hielt und 1936 eine Professur an der University of California at Los Angeles annahm. Nach seiner Emeritierung 1944 gab er Privatunterricht, hielt Sommerkurse und widmete sich musikpädagogischen Werken sowie Auftragskompositionen. Wenngleich mehrfach in seinem Nachlass erhaltene »verschwiegene Programme« (darunter zum Ersten Streichquartett op. 7, zur Suite op. 29, zur Zweiten Kammer-symphonie op. 38, zum Piano Concerto op. 42 und zum String Trio op. 45) zur Untersuchung des Verhältnisses von innerer Biographie und Werk Anregungen schaffen, ist die Musik Schönbergs weit weniger als etwa jene seines Schülers Alban Berg für die Hermeneutik attraktiv. Das Œuvre Schönbergs in den Blick fassend, d. h. auch die Schriften und bildnerischen Werke, offenbart sich eine Vielzahl der Nachwirkung biographischer Ereignisse auf seine Kunst, die zum einen durch Quellen dokumentierbar sind, zum anderen nur subkutane Symptome zeigen und daher lediglich hypothetisch greifbar werden. Eine Konstante stellt hierbei die Verarbeitung von Schmerz und Trauer dar, die er vielgestaltig in seine Werke einfließen ließ und hinsichtlich ihrer Emotionalität in

ästhetischem Rückbezug musikalisch vermaß: körperlichen Schmerz (String Trio op. 45), Schmerz über und Trauer um den Verlust eines Menschen (Requiem – Tod seiner Frau Mathilde, Klavierstück op. 19 Nr. 6 – Tod Gustav Mahlers) und um das jüdische Volk (»A Survivor from Warsaw« op. 46) oder auch abstrakten Schmerz und Trauer (Erstes Streichquartett op. 7).

Physischer Schmerz und metaphysische Schau sind jene Quellen, aus welchen der Komponist ein über die rein musikalische Struktur seines Opus 45 gelegtes auratisches Netz knüpft. »Am 2. August dieses Jahres wird es drei Jahre her sein, seit – was ich scherzhaft, meinen Todesfall, nenne. [...] Das Trio, von dem, ich vielen Leuten erzählt habe, dass es eine ›humoristische‹ Darstellung meiner Krankheit ist, habe ich bald nachdem ich aus dem Ärgsten heraus war, angefangen.« (Arnold Schönberg, »Mein Todesfall«, 1949) Dem In-Erinnerung-Rufen körperlicher Grenzerfahrung während und nach der Injektion wohnt kein plakativ mimetisches Moment inne, sondern es verläuft in verschiedenen Domänen musikalischen Ausdrucks. Der im Augenblick des Todes durchlebten und erfahrenen Lebensrückschau als extrem kondensiertem Zeitraffer, dem verschiedenste Ebenen innewohnen, mag die zerklüftete Zeitorganisation des Streichtrios entsprechen. In das Trio eingearbeitete fragmentarische Allusionen an das Ur-Wiener Genre des Walzers können gedeutet werden als Festhalten an den alten Werten (Wiener) Tradition, aus dem sich der Komponist in einem auf Sekundenlänge kondensierten Lebensrückblick instinktiv niemals zu lösen vermochte – mit einem humoristisch-wehmütigen und vielleicht auch selbstironischen Touch.

»Eines Zusammenseins mit Schönberg bei uns ist in jenen Tagen gedacht und soll hier gedacht sein, bei dem er mir von seinem neuen, eben vollendeten Trio und den Lebenserfahrungen erzählte, die er in die Komposition hineingeheimnist habe, deren Niederschlag das Werk gewissermaßen sei. Er behauptete, er habe darin seine Krankheit und ärztliche Behandlung samt ›male nurse‹ und allem übrigen dargestellt. Übrigens sei die Aufführung äußerst schwierig, ja fast unmöglich, oder nur für drei Spieler von Virtuosenrang möglich, dabei aber sehr dankbar vermöge außerordentlicher Klangwirkungen.« (Thomas Mann, »Die Entstehung des Doktor Faustus«, 1949) Die für Schönberg bereits 1905 (Erstes Streichquartett d-Moll op. 7), einer Komposition seiner vor-freitonalen Phase, wie später die Kammersymphonie op. 9 oder das String Trio op. 45 kennzeichnende Kondensierung einer mehrteilig (zyklischen) Form auf einen Großsatz, der als »double-function-form« fungiert, geht auf Vorläufer wie Schubert, Mendelssohn Bartholdy und Liszt zurück. Die Tradition in zyklisch dimensionierter Form als Einzelsatz in den Blick zu nehmen dient für den Zwölftonkomponisten werkübergreifend als Paradigma geschichtlichen Rückblicks und spiegelt sein Verständnis von Konvention als Ausdruck ästhetischer Reflexion wider. Ungewöhnlich dabei ist für Schönberg indes die teilweise wörtliche Rekapitulation einzelner Werkabschnitte im Streichtrio. Dabei kommt eine avancierte Formauffassung zum Tragen, die thematischen Formteile nicht mehr durch den Tonsatz zu unterscheiden und abzugrenzen, sondern durch motivisch-thematische Arbeit und Überblendung verschiedener Ebenen formaler Organisation. In dem berühmten Aufsatz »Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich« von 1924 wies Alban Berg darauf hin, die Musik seines Lehrers nicht als

»Zufallerscheinungen« von Klängen zu hören, sondern dieser Musik »ebenso zu folgen, wie man dem Wortlaut einer Dichtung folgt.« Die Dichtung des Streichtrios zeigt Mut zum Geräusch, intensiviert einzelne Momente in rasch aufeinander folgenden Spieltechniken, reibt sich von Wort/Ton zu Wort/Ton-Motiven – in einer den Klängen der Natur gleichsam abgeschauten und -gehörten Vielfalt instrumentaler Changierungen.

Die Reihenstruktur des Streichtrios beruht wie die meisten Zwölftonkompositionen Arnold Schönbergs auf einer spezifischen Organisation der beiden sechstönigen Reihenhälften (Hexachorde): »Die Umkehrung der ersten sechs Töne des Vordersatzes auf der Quinte tiefer sollte keine Wiederholung eines dieser sechs Töne hervorbringen, sondern die bisher unbenützten sechs Töne der chromatischen Skala ergeben. Auf diese Weise umfasst der Nachsatz der Grundreihe die Töne 7 bis 12, die Töne dieser Umkehrung, aber natürlich in anderer Reihenfolge.« (Arnold Schönberg, »Komposition mit zwölf Tönen«) Doch dies bezieht sich auf den Stoff, nicht den Ausdruck. Der Komponist wünschte sich, man möge in seinen dodekaphonen Werken ebenso wie in tonalen Kompositionen das Ohrenmerk auf die thematische Arbeit, die entwickelnde Variation, das idiomatische Espressivo legen – die Musik in ihren fasslichen Komponenten wahrnehmen, als sich hörend in einzelnen Strukturmerkmalen zu verlieren. Auf die Tendenz zur Mathematisierung seiner Musik antwortete er: »Die ästhetischen Qualitäten erschliessen sich von da aus nicht, oder höchstens nebenbei. Ich kann nicht oft genug davor warnen, diese Analysen zu überschätzen, da sie ja doch nur zu dem führen, was ich immer bekämpft habe: zur Erkenntnis, wie es gemacht ist; während ich immer erkennen geholfen habe: was es ist! [...] Ich kann es nicht oft genug sagen: meine Werke sind *Zwölfton-Kompositionen*, nicht *Zwölfton*-Kompositionen.« (Brief an den Geiger Rudolf Kolisch, 27. Juli 1932)

Therese Muxeneder | © Arnold Schönberg Center, Wien
www.schoenberg.at