

# Die Rezeption der Wiener Schule in Osteuropa

Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa

Mitteilungen  
der internationalen Arbeitsgemeinschaft  
an der Universität Leipzig

Heft 19

in Zusammenarbeit mit den Mitgliedern  
der internationalen Arbeitsgemeinschaft für die Musikgeschichte  
in Mittel- und Osteuropa an der Universität Leipzig

herausgegeben von Hartmut Krones, Helmut Loos  
und Klaus-Peter Koch



Gudrun Schröder Verlag  
Leipzig 2017

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Für die erteilten Abbildungsgenehmigungen wird ausdrücklich gedankt. Autoren und Verlag haben sich bemüht, sämtliche Rechteinhaber der Bilder ausfindig zu machen. Sollte dies an einer Stelle nicht gelungen sein, bitten die Herausgeber um Mitteilung. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

© 2017 Gudrun Schröder Verlag, Leipzig  
Kooperation: Rhythmos, ul. Grochmalickiego 35/1, 61-606 Poznań, Polen  
Satz: Ineke Borchert  
Printed in Poland.  
ISBN 978-3-926196-76-7

# Inhalt

Vorwort (Hartmut Krones) . . . . . vii

## Die Rezeption der Wiener Schule in Ost- und Südosteuropa

HARTMUT KRONES

Arnold Schönberg als „Kind“ Österreich-Ungarns . . . . . 3

VLASTA REITTEREROVÁ

Die Rezeption der Wiener Schule in Prag . . . . . 17

JANA LENGOVÁ

Die Wiener Schule und Preßburg/Bratislava: Reflexionen,  
Aufführungen, Nachwirkung . . . . . 81

JIRÍ VYSLOUŽIL †

Arnold Schönberg und Brünn/Brno . . . . . 104

PÉTER HALÁSZ

Zur zeitgenössischen Rezeption der Wiener Schule in Budapest . . . 115

PRIMOŽ KURET

Zur Rezeption der Wiener Schule in Laibach/Ljubljana und  
Westslowenien . . . . . 127

DARJA KOTER

Zur Rezeption der Wiener Schule in Marburg/Maribor und  
Ostslowenien . . . . . 139

LUISA ANTONI

Die Aufnahme Schönbergs und seiner Schule in Triest . . . . . 150

EVA SEDAK †

Zur Rezeption der Wiener Schule in Agram/Zagreb und Kroatien . . 162

FERENC LÁSZLÓ † Siebenbürgens Begegnungen mit Arnold Schönberg und seiner Schule . . . . .	178
FRANZ METZ Zur Rezeption der Wiener Schule im Banat . . . . .	193
MAGDALENA CHRENKOFF Zur Rezeption der Wiener Schule in Krakau/Kraków bis 2007 . . . . .	216
LUBA KYVANOVSKA Schönberg-Rezeption in Lemberg/L'viv: eine hundertjährige Geschichte . . . . .	236
VALENTINA SANDU-DEDIU Schönberg und seine Schüler im Bukarest des 20. Jahrhunderts: eine Orientierung . . . . .	259
JULIAN KUJUMDZHIEV Zur Rezeption der Wiener Schule in Bulgarien . . . . .	277
MELITA MILIN Zur Rezeption der Ideen und der Tätigkeit der Wiener Schule in Serbien . . . . .	291
PETER ANDRASCHKE Die Rezeption der Wiener Schule im ehemaligen Vorderösterreich in den 1920er Jahren am Beispiel von Freiburg i. Br. und Donaueschingen . . . . .	306
<b>Zur Rezeption der Wiener Schule in Ost- und Nordosteuropa</b>	
GRAŽINA DAUNORAVIČIENĖ Die Rezeption der Wiener Schule in Litauen . . . . .	343

PÉTER HALÁSZ (Budapest/Ungarn)

## Zur zeitgenössischen Rezeption der Wiener Schule in Budapest

*Dem Andenken von János Breuer (1932–2016)*

„Endlich eine Schönberg-Aufführung in Budapest!“ – Mit diesem, durch ein begeistertes Rufzeichen beendeten Satz beginnt das deutschsprachige Konzept eines im *Musical Courier* vom Februar 1921 erschienenen Aufsatzes von Béla Bartók. Und der Autor fährt fort:

Lange genug hat es gewährt, bis sie zustande kam. Und auch jetzt verdanken wir sie ausländischen Künstlern. Das denkwürdige Datum ist [der 8.] Dez.[ember] 1920, das Konzert: ein Quartettenabend der Wiener Rosé-Vereinigung, die den Mut hatte, mit Schönbergs 1. Quartett vor das Budapester Publikum zu treten.<sup>1</sup>

Dieses Zitat ist bestens geeignet, an die Spitze meines Beitrags über die zeitgenössische Rezeption der Wiener Schule in Budapest gestellt zu werden, denn es vereint die drei Stränge, denen ich parallel folgen werde. Erstens: Es berichtet über die erste bekannte öffentliche Schönberg-Aufführung, deren vereinzelte Nachfolger ich bald skizzieren werde. Zweitens: Als Zeitungsartikel verkörpert es ein Beispiel der verbalen Beschäftigung mit Schönberg und seiner Schule. Drittens: Als eine Schrift von Bartók, dem bedeutendsten Komponisten Ungarns jener Zeit, richtet es gleich die Aufmerksamkeit auf die Möglichkeiten der kompositorischen Reflexion der Wiener Schule, die sich am frühesten tatsächlich in Bartóks Werk bemerkbar machen.

### 1. Prolog: vor 1920

Zunächst einmal: Das als erste Schönberg-Aufführung von Bartók gepriesene Ereignis war eigentlich doch nicht das erste. Denn drei Jahre früher, am 9. Dezember 1917, spielte eine Klavierschülerin Bartóks, Piroska Hevesi, das zweite Stück aus den *Drei Klavierstücken*, op. 11. Diese Erstaufführung fand jedoch in dem geschlossenen Kreis eines literarisch-musikalischen

---

<sup>1</sup>László Somfai, „Vierzehn Bartók-Schriften aus den Jahren 1920/21“, in: *Documenta Bartókiana 5, Neue Folge*, hrsg. von László Somfai, Mainz 1977, S. 15–141; vgl. hierzu S. 67 aus dem unveröffentlichten deutschsprachigen Konzept Bartóks.

Abends der Zeitschrift *Ma* [Heute] statt, und Bartók selbst erklärte später den Versuch als „wenig geglückt“.<sup>2</sup>

Ein wirklich reges Interesse an Schönbergs Musik, das sich jedoch in keiner Aufführung manifestierte, zeigte sich aber noch früher, kurz vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges. Zu jener Zeit entstand in Budapest der *Neue Ungarische Musikverein* (Új Magyar Zene Egyesülete, abgekürzt: UMZE), dessen Sekretär, Imre (Emerich) Balabán, vielleicht der erste Ungar war, der sich (im Juni 1910) mit Schönberg in Verbindung setzte. Wie mehrere Briefe Balabáns von 1911 und 1912 bezeugen, wurde für den März 1912 ein vollständiger Schönberg-Abend geplant, mit Erstaufführungen des Sextetts *Verklärte Nacht*, des 2. Streichquartetts und einiger Lieder. Als Partner des eben gegründeten Waldbauer-Kerpely-Quartetts wollte Balabán Marie Gutheil-Schoder gewinnen; ihre hohen Honorarforderungen konnten jedoch nicht erfüllt werden, und zum Teil deshalb mußte dieser recht frühe Versuch scheitern.<sup>3</sup> Anstatt durch Schönberg und Gutheil-Schoder wurde dann der Schönberg-Kreis in einem Konzert des UMZE durch Emmy Hein und einige Lieder von Egon Wellesz vertreten. Sein Besuch in Budapest, über den er übrigens auch an Schönberg berichtete, erbrachte Wellesz die Bekanntschaft mit Bartók und sogar seine ersten gedruckten Kompositionen bei der Budapester Firma Rózsavölgyi.<sup>4</sup>

Auch in das Jahr 1912 fällt ein ganz frühes Essay über Schönberg, das, von Antal Molnár verfaßt, in der Zeitschrift *Nyugat* [Der Westen] erschien. Diese Zeitschrift, die seit 1908 die Fahne der ungarischen literarischen Moderne trug, widmete der zeitgenössischen Entwicklung der Schwesterkünste eine besondere Aufmerksamkeit; dennoch mag es etwas merkwürdig erscheinen, daß hier Werke eines Komponisten besprochen wurden, von dem das Publikum noch kein Hörerlebnis besitzen konnte. Zu Molnárs Entlastung sei jedoch erwähnt, daß er die 1912 veröffentlichte Aufsatzsammlung

---

<sup>2</sup>Béla Bartók, „Arnold Schönbergs Musik in Ungarn“, in: *Musikblätter des Anbruch* 2 (1920), S. 647.

<sup>3</sup>Vgl. János Breuer, „Emerich Balabán – Schönbergs erster Wegbereiter in Ungarn“, in: *Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft: Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts*, Wien 1986, S. 134–141.

<sup>4</sup>Vgl. Egon Wellesz' Brief an Schönberg, teilweise faksimiliert in: Nuria Schönberg-Nono, *Arnold Schönberg 1874–1951. Lebensgeschichte in Begegnungen*, Klagenfurt 1992, S. 191.

*Arnold Schönberg* (München: Piper) rezensierte.<sup>5</sup> Und hier zollte er hohe Anerkennung Schönbergs revolutionären Absichten, die ihn – begabt, wie er sei – von billiger Erfolgshascherei fernhielten. Molnár pries insbesondere Schönbergs technisches Können, bemängelte jedoch seine künstlerische Inspiration:

Der kontrapunktische Stil wird auch in der neuen Ära beibehalten, dies bezeugt seine ernsthaften Absichten. Nun jedoch können wir nichts anderes sagen: Was nützt uns die meisterhafte Feinheit der Stimmführung, wenn uns die Stimme selbst nicht interessiert.

Molnár versuchte Schönbergs musikgeschichtliche Rolle zu bestimmen, indem er vermutete, „er leistet eine Vorbereitungstätigkeit, wie die Mannheimer für die Klassiker.“ Und bei ihm taucht bereits ein Motiv auf, das für lange Zeit, wenn nicht bis heute, den Tenor der Schönberg-Rezeption in Ungarn bestimmt: Molnár zog eine Parallele zwischen Schönberg und Bartók, die für Schönberg eher ungünstig erscheint:

Sogar in Regers unausgeglichenen Stücken findet sich mehr Lyrik, mehr Wärme, spontane Formkunst. Reger hat großartige Themen, schöne Variationen, einschmeichelnde Intermezzi, während Schönberg nur schöne Stellen hat. Ganz anders als Bartók, dessen [1.] Streichquartett unbewußt erschreckende Tiefen überbrückt, zeigt sich Schönberg in seinem 2. Streichquartett bloß als begabter Experimentator, der nur hie und da den Nagel am Kopf trifft.

Kein Wunder übrigens, daß sich Molnár vor allem auf das 2. Streichquartett berief; zu jener Zeit wirkte er als Bratschist im Waldbauer-Kerpely-Quartett mit, und sein Aufsatz beweist, daß das Quartett die geplante Aufführung dieses Werks bereits in Probenarbeit vorbereitete. – Schließlich nahm er am Ende des Aufsatzes kurz auf die soeben veröffentlichte *Harmonielehre* Bezug, indem er feststellte: „Schönberg mag ein hervorragender Lehrer sein, und vielleicht wird er jenen Komponisten hochziehen, der weniger theoretisieren und der ganzen Welt mehr und schöner singen wird.“

In die Jahre 1912 und 1913 fiel ein weiteres Ereignis, das die ungarische Schönberg-Rezeption nachhaltig beeinflusste. Im Mai 1912 suchte ein junger ungarischer Kapellmeister, Sándor (Alexander) Jemnitz, Schönberg

<sup>5</sup> Antal Molnár, „Arnold Schönberg“, in: *Nyugat*, 1. Juni 1912, zit. nach *Zenei írások a Nyugatban* [Musikalisches Schrifttum in Nyugat], hrsg. von János Breuer, Budapest 1978, S. 84–93 (Übersetzung aller Texte aus dem Ungarischen vom Verfasser).

mit der Bitte auf, sein Schüler werden zu dürfen. Die eigentliche Lehre lief dann im Herbst 1913 aus, aber diese wenigen Monate bestimmten lebenslang die Laufbahn und die Gedankenwelt von Jemnitz, der sich mit Haut und Haaren dem Dienst an den Ideen Schönbergs verschrieb. Als (mäßig erfolgreicher) Komponist folgte er in vieler Hinsicht seinem Meister und versuchte sich in den 1920er Jahren sogar mit der Dodekaphonie. Seinen eigentlichen Beruf übte er jedoch als Zeitungskritiker aus: Er erörterte jahrzehntelang das Budapester Konzertleben und andere musikalische Fragen in *Népszava* [Volksstimme], der Tageszeitung der ungarischen sozialdemokratischen Partei, wo er sich auch immer wieder für die Durchsetzung von Schönbergs Musik einsetzte.<sup>6</sup>

Was die kompositorische Rezeption Schönbergs in der Vorkriegszeit und während des Krieges betrifft, muß man tatsächlich zuerst (und womöglich allein) an Bartók denken. Außer in dem eingangs zitierten Konzertbericht beschäftigte sich Bartók auch in seinen Schriften oft mit Schönberg. Und bemerkenswerterweise widmete er Schönberg eine seiner wenigen Schriften, in denen er sich mit seinen Zeitgenossen auseinandersetzte. Der Aufsatz *Arnold Schönbergs Musik in Ungarn*<sup>7</sup> behandelt eine letztendlich weitgehend imaginäre Fragestellung, weil, wie bereits erwähnt wurde, bis 1920 nur über gescheiterte Aufführungsversuche zu berichten war. Dennoch ist die Fragestellung keineswegs nur imaginär, denn Bartók erwähnte „einzelne junge Musiker [...] die sich mit großem Eifer auf das Studium der Schönbergischen Werke warfen.“ Keine Frage: Bartók dachte hier in erster Linie an sich selbst. Wie spätere musikwissenschaftliche Studien nachweisen konnten, fand seine erste Berührung mit Schönbergs Musik nicht erst 1912 statt, wie er glaubhaft machen wollte, sondern schon einige Jahre früher. Worin die stilistische Beziehung der beiden Komponisten eigentlich besteht – dieser feinen stilkritischen Frage nachzugehen, wurde mehrfach unternommen; festzustellen, welche Akkordstrukturen und melodiebildenden Elemente Bartók bei Schönberg kennenlernen konnte und welche von ihnen „in der Luft lagen“, fällt gewiß nicht leicht.<sup>8</sup> Tatsache ist, daß sich

<sup>6</sup>Vgl. János Breuer, „Die Beziehungen zwischen Arnold Schönberg und Alexander Jemnitz“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 39 (1984), S. 301–305.

<sup>7</sup>Siehe Anmerkung 2.

<sup>8</sup>Vgl. János Kárpáti, *Bartók's Chamber Music*, Stuyvesant (NY) 1994, insbesondere das Kapitel „Forerunners and Contemporaries“, S. 31–79; weiters László Vikárius, *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* [Modell und Inspiration in Bartóks musikalischem Denken], Pécs 1999.



Bartók bereits nach 1920 wehren mußte, als ihm einige Kritiker eine starke Beeinflussung durch Schönberg nachsagten.

Und, obwohl dies nicht zu unserem Thema gehört, kann nicht unerwähnt bleiben, daß diese Beziehung keineswegs einseitig blieb: Schönberg hat zahlreiche Noten Bartóks in seinem Notenarchiv aufbewahrt, und er strebte danach, im Rahmen seiner „musikalischen Privataufführungen“ einige von ihnen aufführen zu lassen.<sup>9</sup> Er kontaktierte Bartók 1912 sowie dann 1919 brieflich in Bezug auf Wiener Aufführungen seiner Werke. Leider sind keine Antworten Bartóks erhalten geblieben, und wir wissen auch nicht, ob er überhaupt antwortete. Bekanntlich zitierte Schönberg in der ersten Ausgabe seiner *Harmonielehre* eine Bagatelle von Bartók – als einziges Beispiel von einem nicht deutsch-österreichischen Komponisten. Die Vorlage dazu erhielt er durch die Vermittlung von Imre Balabán direkt von Bartók. Dennoch waren Schönberg und der ganze Schönberg-Kreis sichtlich ratlos, warum Bartók, der sich oft in Wien aufhielt, niemals den Kontakt mit ihnen suchte. Dies macht verständlich, warum Schönberg 1950 auf eine amerikanische Umfrage etwas irritiert antworten ließ: „Curiously Mr. Bartok had never tried to get in contact with him – neither personally, nor by letters.“<sup>10</sup>

Ein weniger bekanntes Moment der Schönberg-Rezeption in Ungarn datiert auch in die Vorkriegszeit: daß nämlich einige seiner Gemälde kurz nach der Münchener Ausstellung *Der blaue Reiter* vom Februar 1912 in der Ausstellung der „Neukunst“ Wien zusammen mit Werken von Anton Faistauer, Anton Kolig, Albert Paris Gütersloh, Robin Christian Andersen und Egon Schiele auch in Budapest gezeigt wurden. Die Umstände dieses Ereignisses sind auf Grund einiger Briefe von Miklós Rózsa, dem Sekretär des Budapester Künstlerhauses (einem Namensvetter des bekannten Filmmusikkomponisten), in Schönbergs Briefsammlung nachvollziehbar. Ein Presse-Echo konnte leider nicht aufgefunden werden, zumal Schönbergs Bilder erst einige Tage nach der Eröffnung der Ausstellung aus München eingetroffen sind.

---

<sup>9</sup>Vgl. János Breuer, „Arnold Schoenberg könyvtárának Bartók-kottái“ [Bartók-Noten in Arnold Schönbergs Bibliothek], in: *Muzsika* 40 (1997), Nr. 3, S. 12–15, sowie Nr. 4, S. 6–9.

<sup>10</sup>Richard Hoffmans Brief an Louis Rittenberg vom 14. Juli 1950 (Bartók-Archiv des Musikwissenschaftlichen Instituts der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, BA 202/8), zitiert in: Denijs Dille, „Die Beziehungen zwischen Bartók und Schönberg“, in: *Documenta Bartókiana* 2, Budapest 1965, S. 53.

## 2. Zwischen den Weltkriegen

Die eigentliche zeitgenössische Rezeption der Wiener Schule fiel etwa in die drei Jahrzehnte zwischen 1920 und 1951. (Die zur Zeit nachweisbaren Aufführungen sind in der nachstehenden Tabelle aufgelistet.) Hier wird zunächst ersichtlich, daß in der ganzen Epoche ausschließlich Werke aus Schönbergs früherer Periode bis etwa 1911 vertreten sind, insgesamt sieben Kompositionen in etwa 20 Aufführungen. Die Liste wird, wie vermutlich überall, von der Sextett- bzw. Orchesterfassung der *Verklärten Nacht* angeführt, dann folgen die Klavierstücke op. 11 und op. 19, das 2. Streichquartett und mit je einer Aufführung das von Bartók besprochene 1. Streichquartett, die (1.) *Kammersymphonie*, das nach Monn bearbeitete Violoncellokonzert sowie vermutlich Bruchstücke aus dem *Buch der hängenden Gärten*. Kein *Pierrot lunaire*, keine Bühnen- oder selbständigen Orchesterwerke, sogar fast keine Lieder (die vielleicht dennoch erklangen und nur in der Datensammlung des Budapester Musikwissenschaftlichen Instituts nicht erfaßt wurden).

Unter die ohnehin nicht zahlreichen Aufführungen wurden sogar einige aufgenommen, von denen auf Grund von Presseberichten zu erfahren ist, daß sie nur geplant, aber nicht verwirklicht wurden. So z. B. die von Vilmos Komor 1923 ins Programm aufgenommene (1.) *Kammersymphonie*, die offensichtlich Einstudierungsschwierigkeiten zum Opfer fiel. Das Budapester Publikum konnte kaum trösten, daß ein Jahr später Eduard Steuermann seine eigene Klavierfassung dieses Werkes zur Aufführung brachte. Der Budapester Operndirektor Miklós Radnai bereitete zwar 1928 einen Plan vor, der Aufführungen von *Pierrot lunaire* und des Bläserquintetts ebenso vorsah wie diejenige des *Kammerkonzerts* von Alban Berg oder mancher Werke von Anton Webern. Dieser Plan blieb jedoch nur wertloses Papier.<sup>11</sup> Ebenso illusorisch klang 1921 der Aufruf des jungen Musikkritikers Aladár Tóth an die Adresse der Direktion des Opernhauses, in dem er die Aufführung der *Erwartung* (und des *Renard* von Igor Strawinsky) forderte, vielleicht nicht einmal wissend, daß diese Kompositionen damals nicht einmal uraufgeführt worden waren.<sup>12</sup>

<sup>11</sup>Vgl. János Breuer, *Negyven év magyar zenekultúrája* [Vierzig Jahre ungarischer Musikultur], Budapest 1985, S. 34 f.

<sup>12</sup>Vgl. Aladár Tóth, „Operaházi kilátások“ [Aussichten für das Opernhaus], in: *Nyugat*, 16. September 1921, zit. nach: *Zenei írások a Nyugatban* (wie Anm. 5), S. 198.

Daß die Wiener Schule nur einen sehr begrenzten Kreis bewegen konnte, zeigt auch die geringe Anzahl der an den verwirklichten Aufführungen beteiligten Mitwirkenden. Am häufigsten trat in dieser Zeit das Waldbauer-Kerpely-Quartett mit Schönbergischen Werken hervor, das sowohl die *Verklärte Nacht* als auch das 2. Streichquartett mehrmals aufführte. Außer ihm seien noch einige junge Musiker, wie z. B. Pál Kadosa, erwähnt, die sich ganz allgemein für die zeitgenössische Musik einsetzten. In ihre Reihe gehört freilich auch Bartók selbst, der allerdings nur ein einziges Mal die ersten zwei Stücke aus den *Drei Klavierstücken*, op. 11, in Budapest aufführte (eine zweite Aufführung erfolgte dann in Paris bei einer Informationsveranstaltung von Henry Prunières). Als sich jedoch mit dem Budapester Konzertorchester ein Ensemble von wahrer künstlerischer Qualität und Ambition meldete, erschien auf dem Konzertpodium plötzlich der einstige Kapellmeister Jemnitz, der 1931 eine einhellig positiv aufgenommene Aufführung der *Verklärten Nacht* dirigierte. Nach diesem Erfolg näherte er sich erneut Schönberg an, und zwar mit einer Bitte, *Pierrot lunaire* einstudieren zu dürfen. In seiner erfreuten Antwort billigte Schönberg sein Vorhaben, zeigte sich jedoch gleichzeitig etwas düster:

Ich freue mich sehr, dass Sie meine Verklärte Nacht aufführen konnten: Ihrethalben, denn ich habe auf die Nachfolgestaaten längst verzichtet, weil sie sich ja in einer so vollkommenen Weise als Nachfolger des alten Oesterreich etablieren, dass man über die Dauerhaftigkeit einer solchen Mentalität mehr staunen muss, als über alles andere, was man von ihren Lei[s]tungen hört: nirgends ist die Bekanntschaft mit meiner Musik geringer, als im Gebiet des alten Oesterreich!<sup>13</sup>

Schönberg hatte auch diesmal recht: der *Pierrot*-Plan von Jemnitz konnte nicht verwirklicht werden.

Gleichzeitig mit der Tatsache, daß seine Musik beinahe totgeschwiegen wurde, gewann Schönbergs Name in Ungarn einen weiten Bekanntheitsgrad. Als Inbegriff für modernste Tendenzen wurde er sowohl in musikgeschichtlichen Abhandlungen als auch in Zeitungskritiken oft erwähnt, wobei diese nachweislich durch kein Hörerlebnis verstärkt wurden. Bei den wiederkehrenden Aufführungen der *Verklärten Nacht* versäumte Jemnitz niemals zu betonen, daß dieses frühe Werk die Laufbahn Schönbergs keineswegs hinrei-

---

<sup>13</sup>Schönberg an Jemnitz, 15. April 1931; siehe Arnold Schönberg, *Briefe*, hrsg. von Erwin Stein, Mainz 1958, S. 160; in diesem Brief finden sich die oft zitierten Worte Schönbergs über den Vortrag des Sprechgesangs.

chend repräsentieren könne. Anlässlich der letzten Budapester Schönberg-Aufführung vor 1945, die kaum einen Monat vor der deutschen Besetzung Ungarns im Februar 1944 stattfand, betitelte Jemnitz seinen etwas längeren Bericht über das Konzert mit „Arnold Schönberg“, und er faßte seine langjährigen Klagen folgendermaßen zusammen:

Arnold Schönberg hat heute ungefähr die gleiche Stellung in der Musik, wie Spinoza in der Philosophie. Jedermann studiert ihn, niemand kann ihm ausweichen, aber seinen Lehren treten Angriffe entgegen. Durch Fußtritte befreit man sich von seiner Wirkung, von dem ungemütlichen Gefühl seiner verbindlichen Bedeutung. Die Werke des heutzutage siebzigjährigen Schönberg werden geheim studiert und öffentlich verschmäht. [...] Wenn einmal seine Werke endlich zur Aufführung gelangen, wird man einsehen müssen, wieviel die Verdüner seiner Erneuerungen aus ihm gelöffelt haben.<sup>14</sup>

### 3. Epilog: nach 1945

Die Rezeption der Wiener Schule nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs zu verfolgen, würde die Grenzen dieses Überblicks sprengen. Dennoch seien einige Stichworte zu dieser späteren Rezeption gegeben.

Die Jahre zwischen 1945 und 1948 wurden in Ungarn von einem gemäßigten intellektuellen Klima gekennzeichnet, das für den nötigen Nachholbedarf hätte prinzipiell günstig sein können. Dennoch kann nur über ein einziges wichtiges Ereignis berichtet werden, als am 25. Oktober 1948 im Rahmen des Bartók-Festivals das Violinkonzert von Alban Berg durch Endre Gertler zur Aufführung gelangte. Das Werk spaltete die Kritikerschar, die der auf Bartóks und Zoltán Kodálys Erbe aufgebaute Nationalstolz oft zu einer unheilvollen Überheblichkeit verleitete. Interessanterweise waren es zumeist Komponisten, die diesmal als Musikkritiker zur Feder griffen: Der junge Kodály-Schüler Pál Járdányi schrieb z. B.:

Nach dem Urteil unserer Ohren fehlt in diesem Konzert die formale Ordnung. Wir können uns kaum orientieren, wir vernehmen keine Zäsur, wir können zwischen Thema, Überleitung und Durchführung nicht unterscheiden. Es läßt uns der Gedanke nicht los, daß Alban

<sup>14</sup>Sándor Jemnitz, „Arnold Schönberg“, in: *Népszava*, 5. Februar 1944, zit. nach: *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái* [Ausgewählte Musikkritiken von Sándor Jemnitz], hrsg. von Vera Lampert, Budapest 1973, S. 373.

Berg seine zweifellos aufrichtige, tiefe und starke Vision ohne ernsthaftes Formbedürfnis in Noten projizierte.<sup>15</sup>

Ein anderer Komponist, der damals überzeugte Kommunist Endre Szervánszky, formulierte, wohl mit ideologischen Hintergedanken, noch schärfer: „Dieses Werk kann als durch und durch überholt betrachtet werden; nicht seiner Technik, sondern seines Ausdrucksgehalts wegen, der als intellektueller Mystizismus bezeichnet werden kann.“<sup>16</sup> Allein der getreue Jemnitz ergriff Partei für Berg, indem er auf den Verzicht auf Virtuosität, auf den innigen Wohlklang und auf die ohne Stilbruch erfolgte Integration des Bach-Chorals hinwies.<sup>17</sup>

Während der Jahre des ungarischen Stalinismus zwischen 1949 und 1956 galt dann die Wiener Schule eher als Schimpfwort, das nur geeignet war, einige progressiv erscheinende Kollegen als solche zu bezichtigen. Die wahre Aneignung dieser Musik erfolgte, wie vielerorts in Ost-Europa, erst seit den 1960er Jahren. Jetzt endlich konnte sich das ungarische Publikum auch mit größer angelegten Werken anfreunden. Die Reihe wurde 1961 durch die sicherlich auch ideologisch untermauerte Erstaufführung der Kantate *Ein Überlebender aus Warschau* eröffnet. Im gleichen Jahr folgte das *Kammerkonzert* von Alban Berg, 1962 konnten in Budapest die *Sechs Orchesterstücke* von Webern und 1964 die *Fünf Orchesterstücke* von Schönberg sowie die *Lulu-Suite* von Berg zum ersten Mal gehört werden. Allmählich kamen auch Bergs Opern auf die Bühne des Budapester Opernhouses: 1964 *Wozzeck* in einer hervorragenden Einstudierung von János Ferencsik und 1972 *Lulu* (in der zweiaktigen Fassung; die von Friedrich Cerha ergänzte Version blieb in Ungarn immer noch unausgeführt). Von Schönbergs Bühnenwerken erklang in Ungarn 1973 *Erwartung* auf dem Konzertpodium und dann erst 2003 auf der Bühne des Budapester Opernhouses, beide Male mit einem Gastauftritt von Anja Silja. Dann sorgte 2010 eine durch Zoltán Kocsis ergänzte Fassung von *Moses und Aron* für internationale Diskussionen.

Die Aufführungen von Kammermusikwerken, Liedern und Klavierstücken seit 1964 sind noch nicht vollständig erfaßt. Beeindruckend wirkt allerdings die Liste von Schallplatteneinspielungen, die in den 1970er Jahren

<sup>15</sup>Pál Járdányi, „Modern szerzők zenekari hangversenye“ [Orchesterkonzert moderner Komponisten], in: *Zenei Szemle* [Musikalischer Rundschau] 8 (1948), S. 441–443.

<sup>16</sup>Endre Szervánszky, „Külföldi modern szerzők zenekari hangversenye“ [Orchesterkonzert von ausländischen modernen Komponisten], in: *Szabad Nép* [Freies Volk], 29. Oktober 1948, S. 9.

<sup>17</sup>Sándor Jemnitz, [o. T.], in: *Zenei Szemle* 8 (1948), S. 443.

entstanden sind. Eine zentrale Figur war hier die Sängerin Erika Sziklay, die 1963 die ungarische Erstaufführung von *Pierrot lunaire* realisierte. Ihre Aufnahmen bei Hungaroton bieten einen bemerkenswerten Querschnitt aus dem Liedschaffen von Schönberg, Berg und Webern.<sup>18</sup> Sziklays wichtigster Partner, der Komponist und Dirigent András Mihály, hat 1977 das *Kammerkonzert* von Berg mit seinem für die Musik des 20. Jahrhunderts spezialisierten Budapester Kammerensemble eingespielt. 1979 entstand eine Aufnahme von Schönbergs Klavierkonzert, op. 42 mit Ádám Fellegi und dem jungen Dirigenten Iván Fischer.

In den 1960er Jahren zeigte sich zudem ein gewisses musikwissenschaftliches Interesse an der Wiener Schule, wodurch hervorragende Monographien von ungarischen Verfassern entstanden: über Schönberg von János Kárpáti, über Berg von András Pernye und über Webern von dem als Joseph-Haydn- und Bartók-Forscher bekannten László Somfai.<sup>19</sup> Pernye veröffentlichte eine auch international geschätzte Abhandlung über Alban Berg und die Zahlen.<sup>20</sup>

Die verspätete kompositorische Rezeption verlief auf ähnlichen Schienen wie um 1950 im Westen. Freie Atonalität, sogar Dodekaphonie kamen bei Komponisten wie Pál Kadosa, Endre Szervánszky oder György Kurtág auf die Tagesordnung. Aber hier galt eher Webern als Schönberg als wichtigster Wegweiser. Obwohl heutzutage seine Werke hie und da im Konzertsaal erklingen, scheint sich das alte Übel fortzusetzen: Man hört viel mehr ü b e r Schönberg als v o n Schönberg und seiner Schule.

---

<sup>18</sup>Schönberg: *8 Lieder*, op. 6; *Das Buch der hängenden Gärten*, op. 15; *Pierrot lunaire*, op. 21; Berg: *Sieben frühe Lieder*; *4 Lieder*, op. 2; Webern: *2 Lieder*, op. 8; *4 Lieder*, op. 12; *5 Canons*, op. 16; *3 Lieder*, op. 25.

<sup>19</sup>János Kárpáti, *Arnold Schönberg*, 1963; András Pernye, *Alban Berg*, 1967; László Somfai, *Anton Webern*, 1968 – alle drei Bände sind in der Reihe *Kis zenei könyvtár* [Kleine musikalische Bibliothek] des Budapester Verlags Gondolat erschienen.

<sup>20</sup>András Pernye, „Alban Berg und die Zahlen“, in: *Studia Musicologica* 9 (1967), S. 141–161.

## Schönberg-, Berg- und Webern-Aufführungen in Budapest bis 1945

### Arnold Schönberg

9. 12. 1917	Aus <i>Drei Klavierstücke</i> , op. 11: Nr. 2	Piroska Hevesi
8. 12. 1920	1. Streichquartett, op. 7	Rosé-Quartett
18. 4. 1921	<i>Verklärte Nacht</i> , op. 4	Waldbauer-Kerpely-Quartett (ergänzt)
23. 4. 1921	Aus <i>Drei Klavierstücke</i> , op. 11: Nr. 1, 2	Béla Bartók
6. 11. 1921	<i>Verklärte Nacht</i> , op. 4	Orchester der Philharmonischen Gesellschaft, Ernst von Dohnányi
4. 4. 1922	Aus <i>Drei Klavierstücke</i> , op. 11: Nr. 1, 2	Béla Bartók (in Paris!)
2. 1. 1923	(1.) <i>Kammersymphonie</i> , op. 9	Orchester des Königlichen Opernhauses, Vilmos Komor (nicht verwirklicht)
17. 5. 1923	2. Streichquartett, op. 10	Dorothy Moulton, Waldbauer-Kerpely-Quartett
17. 5. 1923	<i>Sechs kleine Klavierstücke</i> , op. 19	Eduard Erdmann (nicht verwirklicht)
29. 2. 1924	(1.) <i>Kammersymphonie</i> , op. 9	Eduard Steuermann (in eigener Klavierfassung)
6. 3. 1927	Bruchstücke aus <i>Das Buch der hängenden Gärten</i> , op. 15	Erzsi Gervay, Imre Weisshaus (= Paul Arma)
7. 2. 1928	<i>Verklärte Nacht</i> , op. 4	Waldbauer-Kerpely-Quartett (ergänzt)
18. 12. 1929	Aus <i>Drei Klavierstücke</i> , op. 11: Nr. 1	Pál Kadosa
17. 11. 1930	<i>Drei Klavierstücke</i> , op. 11	Ervin Nyíregyházi (nicht verwirklicht?)
29. 3. 1931	<i>Verklärte Nacht</i> , op. 4	Budapester Konzertorchester, Alexander Jemnitz
8. 4. 1933	Monn: Violoncellokonzert (Bearbeitung)	Antal Friss, Ottó Herz
24. 2. 1936	<i>Sechs kleine Klavierstücke</i> , op. 19	Pál Kadosa
12. 3. 1936	<i>Verklärte Nacht</i> , op. 4	Budapester Symphonieorchester, Rudolf Gerhard Schwarz
2. 3. 1937	<i>Sechs kleine Klavierstücke</i> , op. 19	Pál Kadosa
11. 14. 1940	<i>Verklärte Nacht</i> , op. 4	Waldbauer-Kerpely-Quartett (ergänzt)
3. 2. 1944	2. Streichquartett, op. 10	Vera Rózsa, Waldbauer-Kerpely-Quartett

*Alban Berg*

- |             |  |  |
|-------------|--|--|
| 6. 3. 1927  | <i>Vier Stücke für Klarinette und Klavier, op. 5</i> | ?  |
| 22. 2. 1928 | <i>Lyrische Suite</i>                                | Kolisch-Quartett                                     |
| 7. 3. 1928  | Klaviersonate, op. 1                                 | Josepha Rosanka                                      |
| 5. 10. 1932 | Drei Bruchstücke aus <i>Wozzeck</i>                  | Anna Gyenge, Budapesti Konzertsorchester, Lajos Shuk |
| 21. 1. 1936 | <i>Vier Stücke für Klarinette und Klavier, op. 5</i> | Gyula Váczi, Jenő Deutsch                            |

*Anton Webern*

- |            |   |   |
|------------|---|---|
| 6. 3. 1927 | <i>Vier Stücke für Violine und Klavier, op. 7</i>             | ? |
| 6. 3. 1927 | <i>Drei kleine Stücke für Violoncello und Klavier, op. 11</i> | ? |