

Schönbergs »Jetzt«

Christopher Hailey

Einer bekannten Anekdote zufolge antwortete Schönberg einmal auf die Frage eines vorgesetzten Offiziers der k.u.k. Armee, ob er *der* Schönberg sei: »Einer hat es sein müssen, keiner hat es sein wollen. Da habe ich mich halt hergegeben.« Schönbergs entwaffnende Behauptung der *Unvermeidbarkeit* des eigenen Weges – ganz zu schweigen von jener berüchtigten Prognose einer weiteren 100-jährigen Vormachtstellung der Dodekaphonie – war eine Provokation für seine vielen Kritiker, die sich darin gefielen, darauf hinzuweisen, dass sich seine erhofften atonalen, zwölftönigen und seriellen Zukunftsvisionen nicht durchgesetzt hatten. Aber Schönbergs Bedeutung beruhte nie auf seiner Unvermeidbarkeit oder seiner Art, Zukünftiges zu definieren, sondern darin, wie er die Gegenwart neu definierte. Es ist die Art, wie sich Schönberg auf den Augenblick einließ, die seine Musik mit ihrer gespannten Energie erfüllt und den Kern seines schöpferischen Vermächtnisses ausmacht.

Es ist bezeichnend, dass Alban Bergs bedeutender Aufsatz »Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?« (*Arnold Schönberg zum 50. Geburtstag*, 13. September 1924. Sonderheft der *Musikblätter des Anbruch*, 6. Jg., August-September-Heft 1924, p. 329–341) gerade nicht ein atonales oder zwölftöniges Werk behandelt, sondern Schönbergs *Streichquartett in d-Moll op. 7*, um den »unermesslichen Reichtum« in Schönbergs Kunst mit ihren komplexen motivischen Zusammenhängen, ihren sich kontinuierlich entwickelnden Variationen und vielschichtigen polyphonen Strukturen aufzuzeigen. Berg bekräftigt das, indem er auf die rhythmischen Unregelmäßigkeiten, die asymmetrische Strukturierung der Phrasen und die beschleunigten harmonischen Tempi hinweist, die schon bezeichnend für die Auflösung der Tonalität waren. Wesentlich für Schönbergs »Schwierigkeit« jedoch war die Konzentration der Entwicklung des musikalischen Materials von einem Augenblick zum nächsten. So hatte Schönberg, noch bevor er die Emanzipation der Dissonanz erklärt hat, eingeleitet, was Martin Eybl einmal als »die Befreiung des Augenblicks« bezeichnete.

Geblieden ist jedoch Schönbergs Präsenz – eine beharrliche

Präsenz.

Die Spannung zwischen diesem Fokus auf den Augenblick und der Notwendigkeit einer umfassenderen strukturellen Geschlossenheit innerhalb des zerfallenden tonalen Systems wird dann schließlich zu der Entwicklung von Schönbergs »Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen« führen mit der Absicht, auf kleiner und großer Skala neue Beziehungen innerhalb eines atonalen Kontextes herzustellen. Der Anspruch des Systems war ästhetisch, sogar ethisch, entsprach aber nie einem Dogma, wie von seinen Kritikern (und einigen seiner Anhänger) behauptet. Schönbergs eigene Anwendung seines Systems war sicher nicht doktrinär und seine kompositorischen Entscheidungen waren auch weiterhin von musikalischem Instinkt und seinem Gehör geleitet. Wenn Webern rigoroser war, so liegt das an einer radikalen Beschränkung der Mittel; Bergs Ansatz wiederum war expansiv, und er nahm außerordentliche Mühen in Kauf, um das Netzwerk tonaler Zusammenhänge in seiner Musik zu bewahren. Jedenfalls leisteten die verschiedenen Strategien, mit welchen Schönberg und sein Kreis versuchten, dem neuen System eine historische Folgerichtigkeit zu verleihen, der gängigen Meinung Vorschub, die Verbreitung dieses »Systems« sei der entscheidende Durchbruch der musikalischen Moderne gewesen, das eigentliche Verdienst Schönbergs und das Wesentliche seiner *Unvermeidbarkeit*.

In seinem Aufsatz über Schönbergs »Schwierigkeit« deutet Berg das allerdings an, wenngleich seine etwas zurückhaltendere Vorhersage der 50-jährigen Dominanz des Komponisten sich im Allgemeinen als zutreffend erwies. Man könnte einwenden, dass Schönbergs spezifischer Einfluss, vor allem im akademischen Bereich und unter Berücksichtigung der Zwölftonmusik der 1950er- und 1960er-Jahre mit ihrer Bezugnahme auf Webern, bis in die 1970er-Jahre andauerte. Aber die schwindende Vormachtstellung der Dodekaphonie verminderte die herausragende Bedeutung von Schönbergs atonaler Revolution (die sogar Eingang in die Musiksprache Hollywoods gefunden hatte) ebenso wenig wie den Reiz, die chromatische Skala vollständig zu nutzen, entweder melodisch, wie es William Walton in seiner *2. Symphonie* tun sollte, oder systematisch wie in Luigi Dallapiccolas kreativer Adaptation der Ideen Schönbergs. Im Laufe der Zeit verlor Schönbergs Zwölftontechnik viel von ihrer dogmatischen Aura und wurde zu einem historischen Artefakt, zu einem einfach verfügbaren und verschiedentlich

anwendbaren kompositorischen Werkzeug.

Geblieden ist jedoch Schönbergs Präsenz – eine beharrliche Präsenz –, die nichts von ihrer Anziehungskraft noch an Herausforderung eingebüßt hat – einschließlich der Fähigkeit, Reaktionen hervorzurufen (was etwas ganz anderes als Ablehnung ist). Die erste bedeutsame Reaktion kam aus dem Inneren der Sache selbst. Mit seiner berühmten Proklamation vom Tod Schönbergs (in seinem Aufsehen erregenden Aufsatz »Schönberg ist tot«) versuchte Pierre Boulez, Schönberg zu »überwinden« und seine Neuerungen von überlieferten Formen und Syntax unabhängig zu machen. Eine noch radikalere Reaktion, ebenfalls von innen heraus, kam von John Cage, einem ehemaligen Schüler Schönbergs, der die Überheblichkeit der intellektuellen Kontrolle durch die Idee der Aleatorik in der Musik herausforderte. Die Ästhetik des Augenblicks in Cages *4'33"* schließt den Kreis zu dieser grundlegendsten Dimension von Schönbergs Revolution: Zeit. Eben dieses beharrliche »Jetzt« Schönbergs führte zu einer erneuten Reaktion, dem Minimalismus, der sich seines eigenen 50 Jahre währenden Einflusses erfreute.

Die Antwort auf Schönberg, die in den 1960er-Jahren in den Werken von Philip Glass, Steve Reich und anderen in Erscheinung trat, war weniger eine Reaktion gegen Dissonanz, intellektuellen Anspruch oder zwanghaftes Dogma (obwohl das alles eine Rolle spielte) als vielmehr das starke Bedürfnis, den Augenblick zurückzufordern, ihn durch Entwicklung mit einer Art evolutionärer Autonomie zu durchdringen. Ihre Werke sind auch eine implizite Reaktion auf Bergs Lob der Schwierigkeit Schönbergs, weil sie eine ganz andere Art des Hörens, eine neue Art der Beziehung zum Publikum voraussetzen, basierend auf einer ganz anders gearteten Beschaffenheit des musikalischen Moments, radikal beschränkt in seiner Syntax und bedeutend langsamer fortschreitend. Es mutet deshalb wie eine köstliche Ironie an, wenn ein früherer Minimalist, John Adams, mit einem seiner Werke Schönbergs *Kammersymphonie* Tribut zollt; einem Werk, dessen Intensität und wilde Energie aus seinem Vorbild ebenso wie aus Cartoons für Kinder Inspiration schöpft, eine gewollte Kollision verschiedener Welten ... wie Schönberg es geliebt hätte.

Ja, geliebt, denn es ist nicht verwunderlich, Schönberg in Gesellschaft von Mickey Mouse oder Charlie Chaplin zu finden. Die Begeisterung für sie war schon lange geweckt, bevor der Lauf der Geschichte ihn nach Los Angeles führte, und zeigt, wie aufmerksam und aufgeschlossen der Komponist kreativen Neuerungen gegenüberstand. Schönberg hat sich nie einem Mode-diktat unterworfen, aber nur wenige Komponisten haben in ihren Werken eine Reihe historischer Momente mit solch erschütternder Intensität

aufgezeichnet. In diesem Sinn zählt er, wie auch Strawinsky oder Picasso, zu einer neuen Generation von Künstlern im 20. Jahrhundert. Man muss sich Schönbergs stilistische Entwicklung von der Spätromantik über den Expressionismus bis zum Neoklassizismus, von der *Verklärten Nacht* und den *Gurre-Liedern*, über die *Kammersymphonie* und das *Zweite Streichquartett*, von der *Erwartung* und *Pierrot lunaire* bis zur *Serenade* und der *Suite für Klavier op. 25* vor Augen führen. Eine gleichermaßen auffallende thematische Entwicklung bestimmt die zweite Hälfte von Schönbergs Laufbahn, beginnend mit der »Weltanschauungsmusik« der *Jakobsleiter* bis zu der »Bekenntnisoper« *Moses und Aron*, von seiner Anprangerung des Faschismus in der *Ode to Napoleon* bis zu seiner Antwort auf den Holocaust in *A Survivor from Warsaw (Ein Überlebender aus Warschau)*. Jedes dieser Werke, so unterschiedlich sie auch sind, ist eine einzigartige Reaktion auf einen speziellen Zeitpunkt; jedes sprengt sprichwörtlich eine Form oder schafft einen Präzedenzfall – wenn auch nicht für Schönberg selbst, für den es keine Wiederholung geben konnte. Er war von einer intensiven Vorwärtsbewegung getrieben, was erklären könnte, weshalb er so viele Fragmente und Torsos hinterließ – darunter *Jakobsleiter* sowie *Moses und Aron*, – die Zeugnis für eine rastlose, dem Augenblick geschuldete Kreativität geben.

Jeder einzelne dieser aufeinanderfolgenden Momente in Schönbergs Entwicklung hat dauerhafte Spuren hinterlassen, nicht zuletzt, indem er neue Formen und Genres hervorgebracht hat. *Verklärte Nacht* verband Kammermusik mit dem symphonischen Gedicht; das *Zweite Streichquartett* fügte der Textur die Stimme hinzu; die *Kammersymphonie* regte eine Wiederbelebung des Kammerorchesters als symphonisches Medium an. *Erwartung* und *Die glückliche Hand* sind Vorläufer des psychischen Monodramas und des modernen Gesamtkunstwerks, während *Pierrot lunaire* das Melodram neu belebte. Zahlreiche spätere Arbeiten erfüllten traditionelle Gattungen mit neuem Leben und brillantem Witz (Pace Boulez!), zum Beispiel *Suite*, *Serenade*, *Streichquartett*, *Instrumentalkonzert* und *Variationsform*.

Ganz abgesehen von der Frage nach Genre und Gattung zeichnet sich Schönbergs Musik durch den charakteristischen *Klang* aus, in dem sich, wenn auch von Werk zu Werk unterschiedlich, immer Klarheit mit einer starken Energie und sinnlichem Reiz verbinden, was großen Einfluss auf unterschiedlichste Komponisten hatte. Anklänge an die Chorsätze in *Glückliche Hand*, *Jakobsleiter* und vor allem *Moses und Aron* finden sich zum Beispiel bei so unterschiedlichen Komponisten wie Penderecki und Feldman wieder, die Klangfarben des *op. 16* kündigen die Musik von Ligeti und Lutosławski an, und jeder Komponist, der für großes Orchester schreibt, tut

gut daran, das vorbildliche Beispiel klarer Transparenz der *Variationen für Orchester op. 31* zu beachten. Das plakativste Beispiel für Schönbergs Klangwelt ist natürlich *Pierrot lunaire*, der, abgesehen von seinem formalen Einfluss auf Werke von Komponisten wie Strawinsky, Boulez und Peter Maxwell Davies, die Kombination von Tasteninstrument, Bläsern und Streichern paradigmatisch einführte und damit neue Musikensembles bis heute definiert. *Pierrot* zeigt außerdem auf, wie Schönberg mit jedem Ausflug in neues Terrain, mit jedem Fortschritt in der musikalischen Sprache, gleichzeitig auch Fortschritte hinsichtlich Notation und Aufführungspraxis entwickelt hat. Pierrots Sprechstimme, wenn auch nicht ganz beispiellos, öffnete die Tür zu den erweiterten stimmlichen Techniken, wie sie heute Teil der Ausbildung jedes Sängers sind. Darüber hinaus stellte *Pierrot lunaire* in seiner Auslotung von Avantgarde und Kabarett (eine Welt, die Schönberg schon zuvor mit seinen *Brettliedern* erkundet hatte) auf bahnbrechende Art eine Verbindung von unterschiedlichen Welten her.

*Schönbergs facettenreiches Œuvre ist sicherlich ein Ergebnis
der zerrissenen Zeit.*

Schönbergs facettenreiches Œuvre ist sicherlich ein Ergebnis der zerrissenen Zeit, in der er lebte, aber im Rahmen der Krisen der historischen Ereignisse hat seine Entschlossenheit, sich die Kontrolle über seine eigene Entwicklung zu sichern, für seine Zeitgenossen, vor allem für seine Schüler, einen hohen Maßstab gesetzt. Als Autodidakt war sein Zugang zur Musiktheorie ein sehr rigoroser und eigenwilliger – wie es in seiner großartigen *Harmonielehre* von 1911 deutlich wird – und dieselbe Art von individualistischer Denkweise erwartete er sich von seinen Schülern. Die Begabtesten unter ihnen wie Anton Webern, Alban Berg, Hanns Eisler und Nikos -Skalkottas, ob Anhänger oder Revoltierende, griffen solche Ansprüche zu ihrem Vorteil auf und schufen Identitäten von unverkennbarer Originalität. Ihr Beispiel wiederum inspirierte so unterschiedliche Komponisten wie Milton Babbitt, Luigi Nono, George Perle und Stefan Wolpe bis hin zu den heutigen Neoromantikern und Spektralistern, welche Sprachen und Stile gestaltet haben, die ihren Wiener Vorbildern gleichermaßen verpflichtet wie auch

unabhängig von ihnen sind.

Kaum jemand würde heute seine ausschließliche Loyalität zur »Zweiten Wiener Schule« erklären. Der Begriff selbst hat tatsächlich viel von seinem historischen Nutzen eingebüßt. Es ist sicherlich Schönbergs Verdienst, den Prinzipien der motivischen Organisation, der sich entwickelnden Variation und des formalen Zusammenhangs neue Aktualität innerhalb eines modernen Kontextes gegeben, eine musikalische Prosa als Antwort auf die metrische Freiheit erweiterter Chromatik entwickelt und Aufführungs- sowie Interpretationspraktiken eingeführt zu haben, um den Interessen der musikalischen Idee zu dienen – nicht zuletzt durch die Aktivitäten seiner »Gesellschaft für musikalische Privataufführungen«. In dem Maß, wie Schönberg seinen Schülern und deren Nachfolgern normative Einstellungen und Verfahren vermittelte, hat er eine »Schule« geschaffen. Aber die Blüte der Musik in Wien um 1900 war reich und vielfältig, wie man aus dem Katalog der Universal Edition ersehen kann, der, dank der phantastischen Erwerbungen Emil Hertzkas, ein großes Spektrum an Komponisten zusammenbrachte, darunter Alexander Zemlinsky, Franz Schmidt, Josef - Matthias Hauer, Julius Bittner, Franz Schreker, Joseph Marx, Egon Wellesz und Erich Wolfgang Korngold ebenso wie deren unmittelbare Vorgänger Bruckner und Mahler sowie die Generation ihrer Schüler. Unser heutiges Verständnis der Wiener Moderne hat sich neben den Genannten um andere Komponisten erweitert, die um die Wende des letzten Jahrhunderts in Wien gearbeitet haben. Als Ergebnis sehen wir, dass der Schönberg-Kreis alles andere als hermetisch abgeriegelt und die Preisgabe der Tonalität keineswegs alleine für den musikalischen Fortschritt entscheidend war. Mahlers stilistischer Pluralismus, Schrekers Besessenheit von Klangfarben, Zemlinskys Experimente mit musikalischer Form, Wellesz' Aneignung französischer und russischer Einflüsse – sie alle trugen zu einem aufregend kreativen Umfeld bei, das bis heute Komponisten in Staunen versetzt und anregt. Und trotz ihrer unterschiedlichen Anliegen teilten diese Komponisten ein gemeinsames Wiener Erbe wie auch ein Spektrum thematischer Interessen. Das wird zum Beispiel deutlich, wenn man die Einspielungen von Webern mit denen Zemlinskys hinsichtlich Phrasierung, Tempobeziehungen oder Akzentuierungen vergleicht; Bergs Opern greifen auf dieselben literarischen Einflüsse – darunter Wedekind, Weininger und Wilde – zurück, die auch Schreker angeregt haben; es gibt auch zahlreiche Berührungspunkte zwischen Schönbergs Neigung zu philosophischer Mystik oder Zahlensymbolik und den Theorien von Hauer. Eben dieses ausgedehnte Terrain der Wiener Moderne, das die Räume *zwischen* den einst starren Kategorien »tonal« und »atonal«, »fortschrittlich« und »konservativ«, »zeitgenössisch« und »modern« geöffnet hat, ist für heutige Komponisten reizvoll, die Systematiken ablehnen, um sich unvoreingenommen auf die Suche zu machen, und sich dabei überlieferten

Formen und Traditionen mit neuem Interesse nähern.

Die ungebrochene Vitalität von Schönbergs Musik und Ideen ist jedoch nicht seiner historischen Rolle geschuldet, maßgeblich für die atonale Revolution gewesen zu sein; sie lässt sich nicht auf irgendeine »Methode« oder ein »System« eingrenzen; noch beruht sie auf seiner -zentralen Stellung innerhalb des weiten Phänomens der Wiener Moderne. Vielmehr besteht sie in seiner bemerkenswerten Fähigkeit, mit aufeinanderfolgenden Zeitumständen und Milieus schöpferisch umzugehen.

Jedes einzelne der Werke Schönbergs ist eine Art Stellungnahme zum Augenblick, unerwartet und unvorbereitet, eine Erkundung der Möglichkeiten, in denen ein Komponist hervortritt – sich buchstäblich »hergibt«, – um den *nächsten* Moment in der sich entfaltenden Variation kompositorischen Denkens anzuregen. War Schönberg unvermeidlich oder gar notwendig? Gewiss nicht. Gerade deshalb wird er weiterhin beides sein.

Übersetzung: Angelika Wörseg



CHRISTOPHER HAILEY

ist Direktor der Franz Schreker Foundation und war von 1999–2003 Gastprofessor des Arnold Schönberg Instituts in Wien