

Der musikalische Reaktionär

Hanns Eisler



Arnold Schönberg in seinem Garten in der Rockingham Avenue, Los Angeles, ca. 1940

Die meisten Musiker und Journalisten behaupten (auch wenn sie anerkennend sein wollen), dass die »atonalen« Werke Schönbergs mit den Werken der Klassiker nichts mehr gemeinsam haben, dass man sie mit dem vorhandenen theoretischen Wissen nicht mehr erklären und verstehen

könne. Aus einem Bruch mit einer Konvention, wie es die Tonalität war, schloss man bei Schönberg auf eine allgemeine Negierung jeder musikalischen Vergangenheit. »Schönberg« ist heute nicht nur der Name eines großen Komponisten, sondern auch ein Begriff, der Umsturz und einen vollkommenen Bruch mit der Tradition bedeutet.

Es ist verständlich, dass man Schönberg immer nur von dieser Seite gesehen hat. Über den Streit um die »Atonalität«, um die Dissonanzen vergaß man völlig die sonstige musikalische Struktur seiner Werke. Was an Kontrapunkt, Motivatik, Thematik und Formgebung im älteren Sinne auch in den umstrittensten, »atonalsten« Werken vorhanden ist, wird heute von den meisten noch nicht erkannt. Aber gerade diese Kunstmittel sind mit denen der Vergangenheit nah verwandt oder gehen zumindest aus ihnen hervor.

Die Werke *op. 11* und *op. 15* bis *op. 20* haben bei aller Knappheit eine freiere und lockerere musikalische Darstellung. Man könnte sie als radikale Periode bezeichnen. Es ist aber ganz falsch, zu glauben, dass nur eines von diesen Werken »futuristische Seelenkunst« sei. Jedes dieser Werke besitzt eine gesunde musikalische Struktur, die mit unserem heutigen theoretischen Wissen sehr wohl erklärt und verstanden werden kann. Zum Beispiel das Monodram *Erwartung, op. 17*: Formal kann man es am ehesten mit einem Finale oder einer »Szene und Arie« einer vorwagnerischen Oper vergleichen. Auch im Monodram wechseln geschlossene ariose Stellen mit aufgelösten ab. Es wird vollkommen auf das Leitmotiv verzichtet, ein beinahe reaktionärer Zug. Diese Musik hat eben wieder andere Aufgaben, als zu illustrieren. Sie begnügt sich nicht damit, sobald nur die Hauptperson den Kopf aus der Kulisse hervorsteckt, dieser ihr Leitmotiv vorzuspielen. Es ist hier leider nicht der Raum, die Fülle technischer Details zu besprechen; um nur wenige zu nennen: die Mittel, mit denen ein Arioso eingeführt wird, die Motivatik, Melodiebildung, die Arten der Anschlüsse, der Übergänge in eine neue Szene etc. etc. Aber gerade diese Mittel stammen trotz der Verschiedenheit und Neuheit des Materials eher aus dem Geiste der klassischen Musik als das Leitmotiv-klichee sowie das ganze Werk eher auf einen Stil der Oper zurückgreift, wie er vor Wagner bestanden hat.

Mit *op. 21 (Pierrot lunaire)* beginnt eine neuerliche Stilwandlung. Hier greift Schönberg wieder auf alte Formen zurück; er schreibt wieder zwei- und dreiteilige Liedformen, einen Walzer, eine Passacaglia, eine Fuge. In den neuesten Werken Schönbergs, in den beiden Serien von Klavierstücken (*op. 23* und *op. 25*), in der Serenade *op. 24* und in dem Bläserquintett *op. 26* geht das Zurückgreifen auf alte Kunstformen, die Geschlossenheit der Schreibweise so weit, dass man geradezu von einem reaktionären Stil sprechen kann. Hier gibt es wieder Themenbildungen, Gliederungen,

Formen, wie sie die Klassiker geschrieben haben; ja es gibt sogar Repetitionen, worüber ein richtiger Revolutionär entsetzt sein müsste. (Dass der Fasslichkeit halber bei einer so gedrängten Darstellung, wie sie Schönberg eigen ist, ein Teil wiederholt werden muss, ist klar.) Das beste Beispiel hierfür ist die *Klaviersuite op. 25*. Diese hat bei aller Neue und Selbstständigkeit der Details dieselben Formen, wie eine Suite von Bach. Hier gibt es sogar eine neue Tonalität, wenn man die »Komposition mit zwölf Tönen« so bezeichnen darf: dazu eine Musizierfreudigkeit, wie sie seit langem nicht da war.

Dass es zu einer solchen Stilwandlung kommen musste, ist für den, der die Persönlichkeit Schönbergs wirklich versteht, nichts Überraschendes. Denn selbst in seinen »radikalsten« Werken war Schönberg nie Artist, nie Literat, sondern nur Musiker. Ein Satz aus seiner *Harmonielehre* ist bezeichnend für seine künstlerische Gesinnung und zeigt, in welchen Gegensatz er sich zu dem Schwulst und der Artistik seiner Zeit stellte: »Wenn es mir gelingen sollte, einem Schüler das Handwerkliche unserer Kunst so restlos beizubringen, wie es ein Tischler immer kann, dann bin ich zufrieden.«

So spricht kein Umstürzler. So hätte vielleicht ein Meister vor 200 Jahren von seiner Kunst gesprochen und wie anders geartet ist dieser Künstler als die modernen Tondichter, denen es mehr auf die Psychologie ankam, und die durch einen Quartsextakkord die Welt erlösen möchten.

Die musikalische Welt muss umlernen und Schönberg nicht mehr als einen Zerstörer und Umstürzler, sondern als Meister betrachten. Heute ist es uns klar: Er schuf sich ein neues Material, um in der Fülle und Geschlossenheit der Klassiker zu musizieren. Er ist der wahre Konservative: er schuf sich sogar eine Revolution, um Reaktionär sein zu können.

Aus: Musikblätter des Anbruch, Jahrgang 1924
(zum 50. Geburtstag von Arnold Schönberg)