

Arnold Schönberg's Einführungsvortrag zu seinen Orchester-
variationen opus 31 bestätigt, was sich aus allen anderen lite-
rarischen Äußerungen des ~~großen~~ großen Mannes entnehmen
läßt: sein Denkstil und die Grundsätze, nach denen er seine Ge-
danken formt, sind aufs tiefste verknüpft mit der Geisteshaltung
des 19. Jahrhunderts, was zunächst im Widerspruch zu stehen scheint
mit der unbestreitbaren Tatsache, daß er als Komponist eine
Revolution des musikalischen Denkens, Schaffens, Erlebens ein-
geleitet hat, die in der Musikgeschichte ihresgleichen sucht.

Daraus erklärt sich, daß er sich einerseits als einsamen,
mit göttlichem Auftrag ausgerüsteten Pionier in unbekanntem,
gefährvollem Territorium sieht, andererseits aber stets betont,
daß seine Entdeckungen keineswegs absurd sind, sondern
sich mit zwingender Logik aus der erhabenen Tradition
ableiten lassen, so daß sie ~~dem~~ jedem einleuchten müssen,
der an den unentwegten Fortschritt der Menschheit
glaubt und die Anstrengung, ihn mitzumachen, nicht scheut.

Es kann nicht ausbleiben, daß diese widerstreitenden Vor-
aussetzungen den furchtlosen Denker in mancherlei
Schwierigkeiten verwickeln. Diese treten schon in seinen
einleitenden Überlegungen auf. Er unterscheidet Recht
und Macht der Mehrheit und weist darauf hin, daß ~~mit~~
~~die Mehrheit~~ ^{die} besondere Leistung nicht von der Mehrheit,
sondern nur vom hervorragenden Einzelnen ~~her~~ produziert
werden kann. Das ist aber nicht so sehr eine Frage der Macht,
als vielmehr eine der Fähigkeit. Schönberg ~~verlangt~~ ^{verlangt}, daß dem
kühnen Einzelgänger Rechte eingeräumt werden sollten als
Kompensation für die Gefahr, die er auf sich genommen hat.
Er gibt zu, daß die Mehrheit gewillt ist, dem Pionier auf
materiellem Gebiet — dem Nordpolfahrer, dem Ozeanflieger —
solche Kompensation zu gewähren, weil seine Leistung
früher oder später als für die Mehrheit nutzbringend er-
kannt wird. Der Einzelgänger auf geistigem Gebiet setzt
sich keinen so dramatischen Gefahren aus — er riskiert höchstens
eine kümmerliche Existenz — und die Nützlichkeits seiner
Leistung — wie etwa die Erfindung der Zwölftontechnik — ist
alles andere als einleuchtend. Das Recht der Minderheit, das
er ~~in Anspruch nimmt~~, ist also nicht wirklich sein Anspruch auf
anruft, ^{anruft} Kompensation für ausgestandene Gefahr, sondern es ist das
Recht ~~der~~ ^{jener} Minderheit, die seine ausgefallene Botschaft zu ver-
nehmen wünscht.

2150"

Wenn Schönberg sagt, daß neue Musik niemals von allem Anfang an schön ist, so meint er gewiß, daß sie zunächst von der Majorität nicht ~~als~~ schön empfunden wird. Dieser "schön" steht also gewissermaßen in Aufzählungszeichen. Der Komponist und die ihm zugetane Minorität finden die neue Musik schon bei ihrem Erscheinen schön. Die Beispiele, die Schönberg anführt, um seine Behauptung zu stützen — Verdi, Puccini, Rossini, Bizet — sind insofern nicht ganz überzeugend, weil der Stil dieser ~~Autoren~~ ^{Autoren} ~~nicht~~ auch in Relation zu ^{dem} ihren Zeitgenossen nicht besonders neu erscheint.

~~und weil auch das zweite Kriterium, das Schönberg anführt, trifft~~
Wenn Schönberg sagt, daß nur das gefallene ^{Wird} ~~was~~, was man sich merken kann, und daß man sich nur ^{das} merkt, was hinlänglich oft wiederholt wird, so erklärt das gleichfalls kaum, warum die angeführten Komponisten der Mehrheit nicht gefielen, denn abgesehen davon, daß ~~ihre Werke~~ ^{ihre Arbeiten} sie kaum umstürzend neu waren, ~~sie~~ sind auch voll von Wiederholungen. Schönberg zitiert ausdrücklich Madame Butterfly wegen der ^{persistenten} Wiederholung kleiner Phrasen, obwohl gerade dieses ^{Oper} ~~Werk~~ auf seiner ~~alten~~ Liste der wegen ihrer Neuheit zunächst abgelehnten Werke steht.

Schönberg schreibt die Schwierigkeiten, die sich seinem ^{Ergen} Bestreben, sich musikalisch mitzuteilen, entgegenzusetzen, mit Recht dem Umstand zu, daß seine ~~musikalische~~ ^{kompositionelle} Tonsprache von der traditionellen Grundsatzlos verchieden ist, und daß er außer dem ~~zusätzlichen Umstand, daß seine~~ ^{Wortliche} Wiederholungen vermeidet. ~~Stille Expositionen~~

~~der Komposition~~ ^{der Komposition} ~~an der Logik~~ ^{an der Logik} ~~in der sukzessiven~~ ^{in der sukzessiven} ~~Entwicklung eines~~ ^{Entwicklung eines} ~~musikalischen~~ ^{musikalischen} ~~Themas durch verschiedene, nach dem Muster~~ ^{Themas durch verschiedene, nach dem Muster} ~~von Ursache und Wirkung miteinander verknüpfte Phasen~~ ^{von Ursache und Wirkung miteinander verknüpfte Phasen} ~~in Erscheinung~~ ^{in Erscheinung} ~~treten zu lassen vermöchte.~~ ^{treten zu lassen vermöchte.}

Dem fortgeschrittenen Hörer muß zugestanden werden, daß er eine solche Entwicklung auch verfolgen kann, wenn mehrere ihrer Glieder übersprungen werden.

Schönberg vergleicht das mit ~~den~~ verbalen Prozeduren, die zur Erklärung komplizierter technischer Phänomene nötig sind. Während dem Laien alles von Grund auf erklärt werden muß, findet die sicherste und schnellste Verständigung von Fachmann zu Fachmann statt.

Das hat seinen Grund in dem für das 19. Jahrhundert so typischen Glauben an die konstante Verbesserung der technischen Mittel. Der progressive Komponist braucht die Wiederholungen, die seine Vorgänger noch nötig hatten, um eine sie selbst befriedigende Form aufzubauen, nicht mehr; er kann den gleichen Zweck schneller und direkter erzielen. Diese mentale Disposition macht ~~den~~ Schönberg auch an den unentwegten Fortschritt in der Kapazität der Hörer glauben. Die artistische Perfektion eines Werkes ist zu erkennen?

Auf die Musik selbst angewendet, wäre das eine sehr bedenkliche³⁾ Theorie. Denn es würde besagen, daß das, was der fortgeschrittliche, oder moderne Komponist schreibt, nur von seinesgleichen wirklich verstanden werden kann, und das ist genau das Argument, das sich die artikuliertesten Gegner der neuen Musik zueigen gemacht haben. Schönberg hofft, daß die Minorität jener, die schon jetzt seinem zielstrebig ungeduldsigen unsmakalischen Denken folgen können, früher oder später zu einer Majorität, ja vielleicht sogar identisch mit der Allgemeinheit werden würde. Eigenartig ist es aber, daß er ~~es~~ in der verbalen Diskussion seiner Ideen weit weniger optimistisch war. Da verfuhr er oft wie jemand, der, um das Automobil zu erklären, mit dem Grundbegriffen der Physik anfängt. Ich erinnere mich, wie Arthur Schnabel einst nach einem Vortrag von Schönberg in New York bemerkte: "Schade, daß er immer bei A anfängt und deshalb nie weiter kommt als höchstens C. Er vergißt, daß viele von uns schon bei M ^{halten} ~~angekommen sind~~, und ~~hergekommen sind~~ ^{hergekommen sind} ihn zu hören, weil wir glauben, daß er so viel ~~aus~~ von dem weiß, was nach M kommt."

~~Seine Bemerkung~~ die Bemerkung, ^{der} ~~dem~~ vorgestellten bescheidenen Verständnissfähigkeit der Hörer entgegenzukommen, ist deutlich bemerkbar etwa in dem Passus, mit dem Schönberg das Wesen der Zwölftontechnik und ihre Bedeutung für sein Variationenwerk streift — denn mehr als "streifen" kann man das kaum nennen. Zunächst macht er seiner alten Abneigung gegen das Wort "atonal" Luft und schlägt vor, es durch non-tonal zu ersetzen, womit eine Musik bezeichnet werden soll, die das "Aufkommen und den Ausdruck einer Tonart" nicht zuläßt. Genau ~~das~~ ^(noch) haben aber verminderte Theoretiker dem Wort "atonal" ^(ohne diesen Sinn) unterlegt, und es ist nicht ganz klar, warum das lateinische non dem griechischen ~~Alpha~~ Alpha privativum vorzuziehen wäre. Es mag freilich sein, daß zum Zeit von Schönbergs Vortrag ~~er~~ wenigstens in seiner Erinnerung ^(noch) etwas von der giftigen ^{Injektion} ~~Wirkung~~ lebendig war, die ^(die) ~~Prägung~~ ^{Prägung} des Wortes atonal ~~bereitet~~ ^{gereeigt} hatte.

Was der Erfinder der Zwölftontechnik hier über diese selbst sagt, läßt sich nur damit erklären, daß er in Wirklichkeit vermutlich gar nichts sagen wollte, und den Gegenstand nur erwähnen zu müssen glaubte, weil er annehmen mußte, daß das Publikum schon etwas ~~verstand~~ ²¹⁴⁰

läuten gehört hatte. Er sagt: "Wie ehemals einem Hurr eine (4)
Tonart zu Grunde gelegt wurde, so bildet jetzt eine Reihe von zwölf
Tönen das Material, aus welchem alle Gestalten, Melodien, Phrasen
und Motive und alle Zusammenklänge erzeugt werden." Das
klingt so, als ob die Funktion der Tonart in der traditionellen
Musik die gleiche ^(gewesen) wäre wie die der Zwölftonreihe in der
neuen. Daß die Tonart in der alten Musik ~~ein~~ ^{ja} Gestalten, Motive,

Phrasen u.s.w. erzeugt, wußte Schönberg natürlich ganz genau,
denn eben deshalb erfand er ^{ja} die Zwölftontechnik, weil sie
durch die Konventionen der Funktionalharmonie ^{durch das Erzeugen}
eine vereinheitlichende Wirkung ausübt, ohne daß sie ^{von Gestalten ein}
neues vereinheit-

lichendes Prinzip darbot. Wenn er weiter sagt, daß die Zwölfton-
technik sich von der tonalen Kompositionsweise nur dadurch
unterscheidet, "daß alle zwölf Töne angewendet werden, ohne
daß sie auf einen Grundton bezogen sind" und daß die frühere
Technik der Dissonanzbehandlung hier nicht mehr ange-
wendet wird", so ist das eine genaue Beschreibung der Atona-
lität, sagt aber über das Wesen der Zwölftontechnik über-
haupt nichts aus.

Offensichtlich will er auf den Gegenstand nicht weiter
eingehen. Er entschuldigt sich für die zusätzliche Schwierig-
keit, die die Anwendung dieser Technik seinem Wunsch,
sich mitzuteilen, in den Weg legt, und läßt es dabei be-
stehen. In einem Vortrag an der Universität von Kalifornien
in Los Angeles 1941 hat Schönberg sich ausführlicher
über die Reihentechnik seiner Variationen verbreitet und
vor allem ^(hervorgehoben) ~~die~~ ^{eine} Eigentümlichkeit seiner
Zwölftonreihe, die darin besteht, daß ^{die zweite Hälfte} ~~der~~ ^{der nun eine kleine}
Terz transponierten Umkehrung der Reihe dieselben Töne
enthält wie die erste Hälfte der Originalreihe, ^{(natürlich in anderer Reihenfolge).} In anderen
Werken hat Schönberg ~~demselben~~ dieselbe Relation von Original
und Umkehrung durch Transposition um eine Quinte
erzielt. Obwohl die musikalische Bedeutung dieser Beziehung
nicht ganz ersichtlich ist, hat ~~Schönberg~~ ^{er selbst} darauf großen
Wert gelegt. Es ist daher eigenartig, daß er in der vorliegenden
Analyse auf den Gegenstand überhaupt nicht eingeht,

und von Schönberg selbst niemals
überzeugend erklärt wurde,

Es liegt ihm augenscheinlich viel mehr daran, das Publikum ⁽⁵⁾ in sein neues Idiom einzuführen, ihm den Unterschied zwischen der alten tonalen Tonsprache und seiner neuen atonalen klarzumachen und es gleichzeitig dahin zu beruhen, daß der Unterschied nicht das Wesen der Musik betrifft. Wahrscheinlich entspricht das der Bewusstseinslage der damaligen Zeit, wo das Klangbild der Atonalität noch befremdend genug war als daß man die Hörer mit den Komplikationen der Zwölftontechnik noch mehr zu verwirren wünschen mochte. Schönbergs Versuch, sein Variationenthema in F-dur zu harmonisieren, ist wohl von ihm selbst kaum ernst genommen worden. Im Gegenteil; ~~gewissermaßen~~ ^{daß} der Versuch mißglückt, empfiehlt die ~~atona~~ atonale Einkleidung des Themas als die einzig richtige. Wenn er von seiner Harmonisierung sagt: "Es ist ein ganz gutes F-dur," so hört man deutlich den schalkhaften Tonfall, mit dem er das ~~äußert~~ ^{äußert} den sehr Schönbergs Denkweise in der Tradition des Klassizismus verwurzelt ist, geht besonders deutlich aus der Diskussion des Finale hervor. Er findet, daß die Meister sich stets darum bemüht ^{haben, eine} ~~nicht~~ Komposition nicht bloß formal zu einem angenehmen Aufhören zu bringen, sondern auch, "einen Schluss zu ziehen, zu einer Leutene zu gelangen", d. h. in anderen Worten den Verlauf des Werkes als eine Sequenz logisch miteinander verknüpfter Ereignisse erscheinen zu lassen, die zu einem mit Notwendigkeit sich aus dieser Sequenz ergebenden Resultat führen. Das ~~ist für ihn~~ ^{ist für ihn} das Wesen der symphonischen Darstellung, und daß diese als jeder anderen überlegen erscheint, zeigt sich darin, daß Schönberg seinen Variationen, die eine Reihe von ~~nebeneinander~~ nebeneinandergestellten Ansichten desselben Gegenstandes darbieten, ein symphonisches Kunststück gesellen will, das "die musikalischen Bilder, die Themen, Gestalten, Melodien, Episoden, einander wie die Schicksalsfügungen in einer Lebensgeschichte ^{folgend} hint^{er} zwar, aber dennoch logisch und stets verbunden und auseinander hervorgehend" erweisen würde.

Wir sind heute geneigt anzuerkennen, daß uns die Schick-

Salzfäzungen einer Lebensgeschichte zwar als auseinander her^(c)
vorgehend erscheinen, weil sie einander zeitlich folgen, aber gleich-
zeitig empfinden wir die Vorstellung, daß sie deshalb eine logische
Folge von Ursache und Wirkung darstellen, als eine Illusion. Wir
finden daher, daß der Katastrophische Charakter, den vor allem
Schönbergs ^{atonale} frühe Werke aufweisen, zu dem optimistisch-ver-
trauensvollen Tenor seiner literarischen Äußerungen in einem
eigentümlichen Widerspruch steht. Unter der Disziplin der Zwölf-
tontechnik verschwimmt das Kentekel, das die anarchischen
Aspekte der früheren Werke an die Wand gemalt haben. Aber
gerade diese Zwölftonmusik führt in der Ausbildung, die ihr
Webern hat zuteil werden lassen, zu einer musikalischen Denk-
form, die den Glauben an Logik und sinnvolle Entwicklung
verleugert. ~~Schönbergs~~ Schönbergs rückwärtiges Schluß-
wort zu seiner Analyse läßt sich dahin verstehen, daß er sich
wohl dessen bewußt ist, daß die wesentlichen Aspekte seines Werkes
die Hörer nicht entscheiden werden, weil sie im Widerspruch stehen
zu eben jenen formalen Aspekten, mit denen er die Hörer zu
fröhen sucht, indem er ~~sich~~ hervorhebt, daß das Werk wenigstens
"wohl organisiert, gut durchdacht und nicht ohne Fleiß gearbeitet" ist.
Edele Bescheidenheit läßt sich kaum demutsvoller ausdrücken.