

Barbara Boisits

## Arnold Schönberg und die Tradition

In gewisser Weise mag der Titel dieses Beitrags häretisch anmuten, gilt doch Schönberg mit seinen kompositionstechnischen Neuerungen (Atonalität, Zwölftontechnik) zu den großen musikalischen Neuerern der beiden ersten Jahrzehnte nach 1900. Seine Art, das Tonmaterial neu zu organisieren, galt unter dem Schlagwort des „Materialfortschritts“ in einer stark von Adorno<sup>1</sup> geprägten Diskussion lange als notwendiger Ausdruck unserer modernen Gesellschaft, deren negative Seiten sie nicht hinter einen schönen, nach den Zwängen der Konsumindustrie produzierten Schein verbirgt, sondern kritisch ins Bewusstsein rückt. Dagegen unterlag jede noch irgendwie auf die Tonalität Bezug nehmende Musik dem doppelten Verdikt einer kompositionstechnischen Rückständigkeit sowie einer gesellschaftspolitischen Unwahrheit.

Schönbergs immense Bedeutung für die Neue Musik des 20. Jahrhunderts ist unbestritten. Im Folgenden soll es jedoch darum gehen, sein Verhältnis zur Tradition in dreifacher Weise zu untersuchen: 1. in weltanschaulicher, 2. in ästhetischer und 3. in kompositorischer Hinsicht.

### Schönbergs Weltanschauung

Untersuchungen zu Weltanschauung, politischer Auffassung oder Religion einzelner Komponisten stellen einen Musikhistoriker vor ein methodisches Problem: Soll das kompositorische Werk nicht vollends aus dem Blickwinkel verschwinden, muss eine Relation zwischen zwei Bereichen hergestellt werden, die schon vom Medium her vollkommen verschieden sind. Wie weist man beispielsweise Beethovens Symphonien als Dokumente der Aufklärung oder des deutschen Idealismus schlüssig nach, selbst wenn sich Zeugnisse entsprechender Ansichten beim Komponisten selbst finden sollten? Wo genau finden sie sich aber im Werk? Die Frage der Kausalbeziehung ist hier also besonders heikel, und diesbezügliche Aussagen sind nur mit äußerster Vorsicht zu machen. Begreift man Musikwissenschaft aber als Kulturwissenschaft, muss man sich dieser Aufgabe stellen und darf sie nicht in zwei unabhängige Bereiche teilen (Werkanalysen einerseits, biographische oder kulturhistorische Forschung andererseits).

1 Adorno, Theodor W.: Schönberg und der Fortschritt. In: Ders.: Philosophie der neuen Musik (= Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 12.). Frankfurt am Main 1975, S. 36–126.

Der Zusammenbruch des Habsburgerreiches am Ende des Ersten Weltkrieges bedeutete für den Monarchisten Schönberg – wie für so viele – eine Situation äußerster Verunsicherung: nicht nur materiell, sondern ganz besonders auch in Bezug auf das persönliche Wertgefüge. An den Maler Wassily Kandinsky schrieb er 1922:

Wenn man von seinen Arbeiten her gewöhnt war, durch einen eventuell gewaltigen Denkkakt alle Schwierigkeiten hinwegzuräumen und sich in diesen 8 Jahren vor stets neuen Schwierigkeiten gesehen hat, denen gegenüber alles Denken, alle Erfindung, alle Energie, alle Idee ohnmächtig war, so bedeutet das für einen, der alles nur für Idee gehalten hat, den Zusammenbruch [...].<sup>2</sup>

Diese Kapitulation des souveränen Subjekts gegenüber übermächtigen, vom Einzelnen nicht steuerbaren Vorgängen führte bei Schönberg zu einer religiösen Wende bei gleichzeitiger Ablehnung anderer Weltanschauungen und Ideologien. Bereits 1912 hatte er an den Dichter Richard Dehmel geschrieben:

[...] ich will seit langem ein Oratorium schreiben, das als Inhalt haben sollte: wie sich der Mensch von heute, der durch den Materialismus, Sozialismus, Anarchie durchgegangen ist, der Atheist war, aber sich doch ein Restchen alten Glaubens bewahrt hat (in Form von Aberglauben), wie dieser moderne Mensch mit Gott streitet [...] und schließlich dazu gelangt, Gott zu finden und religiös zu werden. Beten zu lernen!<sup>3</sup>

Die Bedeutung dieser religiösen Wende für Schönbergs Werk sollte nicht unterschätzt werden.<sup>4</sup> Carl Dahlhaus sprach in diesem Zusammenhang sogar von einer „ästhetischen Theologie“.<sup>5</sup>

Schon um die Jahrhundertwende faszinierten den 1898 zum evangelischen Glauben konvertierten Komponisten der Panpsychismus mit seiner letztlich Aufhebung des Unterschieds zwischen belebter und unbelebter Natur. Deutlich zeigt sich dieser Allbeseelungsgedanke in den 1900/01 komponierten *Gurre-Liedern* auf einen Text des dänischen Dichters Jens Peter Jacobsen. Textlich zeigt er sich bei Stellen wie jener, wo Waldemar seine tote Geliebte überall in der Natur wiedererkennt, musikalisch ermöglicht er Schönberg, „alle Differenzierungen des Klanges [...], des Harmonischen und des Thematischen [...] zu legitimieren“.<sup>6</sup>

Um die Zeit des Ersten Weltkriegs herrschte bei Schönberg und seinem Kreis eine von jeder konfessionellen Bindung freie Religiosität vor, die als ein Konglomerat

2 Schönberg, Arnold: Briefe. Hg. von Erwin Stein. Mainz 1958, S. 70.

3 Brief vom 13. Dezember 1912, in: Rufer, Josef: Das Werk Arnold Schönbergs. Basel / London / New York 1959, S. 102.

4 Vgl. Boisits, Barbara: Schönbergs Religiosität im Licht seines Schaffens. In: kunstpunkt Nr. 22 (2001), S. 33f.

5 Dahlhaus, Carl: Schönbergs ästhetische Theologie. In: Stephan, Rudolf / Wiesmann, Sigrid (Hg.): Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft „Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts“. Wien, 12. bis 15. Juni 1984 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, Bd. 2.). Wien 1986, S. 12–21.

6 Stephan, Rudolf: Arnold Schönberg. In: Ders.: Musiker der Moderne. Laaber 1996, S. 101.

aus Christentum, Buddhismus, der Theosophie und der Mystik Emanuel Swedenborgs<sup>7</sup> beschrieben werden kann, als dessen Hauptkennzeichen der Glaube an Karma und Reinkarnation gelten können. Sehr stark findet man diese Form übrigens auch bei Alban Berg.<sup>8</sup> Künstlerisch verarbeitet hat Schönberg diesen synkretistischen Glauben in dem 1915 von ihm selbst verfassten Text der *Jakobsleiter*, der Vorlage zu einer Art Oratorium. In ihr sucht eine Gruppe von Menschen (ein Berufener, ein Auführerischer, ein Ringender, der Auserwählte, der Mönch, der Sterbende – sie alle tragen autobiographische Züge) die Vereinigung mit Gott. Erzengel Gabriel unterrichtet sie über den Grad der Vervollkommnung, den sie auf dem Weg (dargestellt durch die Leiter) erreicht haben. Wer noch nicht die höchste Stufe erklommen hat, wird wiedergeboren und beginnt die Gottsuche von vorne. Musikalisch repräsentiert dieses Werk noch Schönbergs atonale Phase, deren neue Tonsprache mit ihrer Aufhebung des Unterschieds zwischen Konsonanz und Dissonanz sehr viel mit seinen kosmischen Vorstellungen zu tun hat.<sup>9</sup> In diesem Werk finden wir aber auch bereits Vorstufen zu jener Satztechnik, die Schönbergs Vorstellungen des totalen Zusammenhangs von dem Ganzen und seinen Teilen, von Gesetz und innerer Notwendigkeit am besten entsprach: der Zwölftontechnik.

In den Jahren der Entwicklung der Zwölftontechnik wandelte sich Schönbergs religiöse Haltung. Politische Ereignisse sowie persönliche Erfahrungen mit Antisemitismus führten zu einer tiefen Auseinandersetzung mit dem jüdischen Glauben – 1933 kehrte er in Paris auch offiziell wieder zum Judentum zurück – und einer Unterstützung zionistischer Bestrebungen. So thematisierte er in seinem Schauspiel *Der biblische Weg* die Gründung eines jüdischen Militärstaates durch den autoritären Führer Max Aruns. Die Befreiung des jüdischen Volkes ist auch Thema seiner Oper *Moses und Aron*, deren Libretto er 1928 verfasst hatte.

## Schönbergs Ästhetik

Schönbergs ästhetische Überlegungen sind noch stark in der romantischen Musikästhetik verwurzelt, wie sie von E. T. A. Hoffmann, Wilhelm Heinrich Wackenroder oder Ludwig Tieck vertreten wurde, die der Musik die Fähigkeit zuschrieben, sich gerade auf Grund ihrer begrifflichen Unbestimmtheit besser als die anderen Künste dem Unsag-

7 Die Gedanken des schwedischen Naturforschers und Mystikers Emanuel Swedenborg (1688–1772) waren Schönberg vor allem durch die 1835 erstmals erschienene Erzählung *Seraphita* von Honoré de Balzac bekannt, deren – letztlich nicht erfolgte – Vertonung Schönberg 1912 erwog.

8 Zur Strindberg-Rezeption der Zweiten Wiener Schule vgl. Gratzner, Wolfgang: Zur „wunderlichen Mystik“ Alban Bergs. Wien / Köln / Weimar 1993, S. 23–54.

9 Stephan 1996, S. 105.

baren und Absoluten, dem „unbekannte[n] Reich [...] eine[r] Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt“<sup>10</sup>, nähern zu können. Auch Schönberg sah Aufgabe und Zweck der Musik darin, „sich durch die Mystik mit dem Weltall in Verbindung zu setzen“.<sup>11</sup>

Ein weiterer Anknüpfungspunkt für die Musikanschauung Schönbergs, aber auch anderer Komponisten<sup>12</sup>, bildete die Willensmetaphysik Arthur Schopenhauers, die den Künstler und speziell den Komponisten nur als Werkzeug des blinden Weltwillens begreift. Ein Komponist schaffe daher unbewusst, er habe

das Gefühl, als wäre ihm diktiert, was er tut. Als täte er es nur nach dem Willen irgendeiner Macht in ihm, deren Gesetze er nicht kennt. Er ist nur der Ausführende eines ihm verborgenen Willens, des Instinkts, des Unbewussten in ihm.<sup>13</sup>

Ebenfalls in der Tradition der Romantik steht bei Schönberg die Kategorie des subjektiven Ausdrucks und – bei gleichzeitig expressionistischer Zuspitzung – dessen Erhöhung ins Allgemein-Menschliche. 1910 sagte er: „[D]ie Kunst ist der Notschrei jener, die an sich das Schicksal der Menschheit erleben“.<sup>14</sup> Solche Bekenntnisse zur Ausdruckskraft waren ihm wichtiger als die Darstellung seiner Kompositionstechnik.

Bereits in den 1920er Jahren musste Schönberg erleben, dass seinen Werken, die doch in technischer Hinsicht so radikal waren, der Vorwurf gemacht wurde, Produkte überlebter romantischer Musikvorstellungen (inklusive einer Genieästhetik) zu sein. Subjektive Bekenntnisse zu den großen Lebensfragen wichen in der Epoche des Neoklassizismus zeitaktuellen Themen, zu deren Ausdruck auch Anleihen bei Unterhaltungs- und Volksmusik gemacht wurden. Es entstand die paradoxe Situation, dass Schönbergs atonale und dodekaphone Werke mit ihren Botschaften an die Menschheit und ihrer Komplexität plötzlich als nicht mehr zeitgemäß galten, während Kompositionen von Igor Strawinsky, Paul Hindemith, Darius Milhaud oder Arthur Honegger als adäquater Ausdruck ihrer Zeit empfunden wurden.

Schönberg reagierte auf diese unerwartete musikästhetische Ausgrenzung mit Verbitterung und Häme. Er warf den Verfechtern einer auf die Volksmusik zurückgreifenden Nationalmusik vor, bloß ans Geschäft zu denken bei gleichzeitigem Verrat an der Kunst. Nicht die vorhandenen Unterschiede zwischen Volksliedern verschiedener Re-

10 Hoffmann, E. T. A.: Besprechung der 5. Symphonie c von Ludwig van Beethoven. In: Allgemeine Musikalische Zeitung 12 (1809/10), S. 630–642 und 652–659, hier zitiert nach der Wiederveröffentlichung 1814 als 4. Kreislerianum (Beethovens Instrumental-Musik). In: Hoffmann, E. T. A.: Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814 (Sämtliche Werke, Bd. 2/1. Hg. von Hartmut Steinecke). Frankfurt am Main 1993, S. 52.

11 Schönberg, Arnold: Harmonielehre. Wien 1911, hier und im Folgenden zitiert nach der 7. Auflage von 1966, S. 25.

12 Etwa Richard Wagners oder Gustav Mahlers.

13 Ebd., S. 497.

14 Schönberg, Arnold: Aphorismen. In: Die Musik (August 1910).

gionen, die erst eine Nationalmusik begründen, seien das Entscheidende, sondern deren kategorieller Unterschied zur Kunstmusik.<sup>15</sup>

## Schönbergs Kompositionstechnik

Fassungslos listete Schönberg selbst auf, was nach dem Ersten Weltkrieg plötzlich aus der Mode gekommen war:

Chromatik, expressive Melodien, Wagnersche Harmonien, Romantik, private biographische Andeutungen, Subjektivität, funktional-harmonische Fortschreitungen, Schilderungen, Leitmotive, Zusammengehen mit der Stimmung oder Handlung der Szene und charakteristische Textdeklamation in Opern, Liedern, Chören.

Was dagegen an satztechnischen Mitteln geschätzt wurde, lehnte er als seicht ab:

Orgelpunkte (anstatt ausgearbeiteter Baßstimmen und sich bewegender Harmonie), Ostinatos, Sequenzen (anstatt entwickelnder Variation), Fugatos (zu ähnlichen Zwecken), Dissonanzen (die das Vulgäre des thematischen Materials verdecken), Objektivität (Neue Sachlichkeit) und eine Art Polyphonie, die den Kontrapunkt ersetzt und früher wegen ihrer ungenauen Imitation als ‚Kapellmeistermusik‘ oder was ich ‚Rhabarber-Kontrapunkt‘ genannt habe, verachtet worden wäre.<sup>16</sup>

Verständlich wird Schönbergs Ablehnung dieser an sich alten Satztechniken vor dem Hintergrund seiner Auffassung eines Kunstwerks als Organismus – auch dies ein romantisches Erbe. Wie sich in der Natur ein Organismus aus einem Keim entwickle, der gewissermaßen nur entfaltet wird, aber nichts ihm Wesensfremdes hervorbringen kann, so soll auch ein musikalisches Kunstwerk gestaltet sein. Nur eine „organische“ Kompositionsweise garantiere dichtesten Zusammenhang zwischen dem Ganzen und den einzelnen Teilen eines Werks. Bildete in der Zwölftonmusik die Reihe den Garanten für einen solchen Zusammenhang, so hatte Schönberg schon davor im Begriff der „entwickelnden Variation“ diesbezügliche Vorstellungen zusammengefasst und in eigenen und fremden, tonalen wie atonalen Werken analysiert.

Dieses Organismus-Ideal vermittelte Schönberg auch seinen Schülern, Es spielt eine besonders große Rolle bei Anton Webern, aber auch bei dem großen Promotor der Wiener Schule in Frankreich, René Leibowitz. Dessen Schüler Pierre Boulez kritisierte an der Zwölftonmusik, dass sie die Reihentechnik nur auf die Tonhöhenorganisation und nicht konsequenterweise auf die anderen Parameter des Tons (Lautstärke, Tondauer, Klangfarbe) ausgedehnt habe, einen Schritt, den dann die serielle Musik vollzogen hat. Aber selbst aus der Zwölftontechnik habe Schönberg nicht die notwendigen Konse-

15 Schönberg, Arnold: Symphonien aus Volksliedern. In: Ders.: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik (Gesammelte Schriften, Bd. 1. Hg. von Ivan Vojtech). Frankfurt am Main 1976, S. 134–139.

16 Schönberg, Arnold: Neue Musik, veraltete Musik. In: Ebd., S. 31.

quenzen gezogen, indem er die Reihen auf altmodische Art thematisch aufgefasst und bei ihrer Ausarbeitung alte Formen und Gattungen (Symphonie, Serenade) bevorzugt habe.<sup>17</sup>

## Schluss

Schönbergs zweifellos moderne Musik wurzelte in einem Denken, das in Vielem noch der Tradition verhaftet war: vor allem der romantischen Musikästhetik, aber auch religiös-weltanschaulichen Vorstellungen. Auch ihn kennzeichnet somit eine enge Verflechtung von (kompositorischer) Innovation und (ästhetischer) Tradition, wie sie gerade als typisch für die Wiener Moderne erkannt wurde.

17 Boulez, Pierre: Schönberg est mort. In: Ders.: *Relevés d'apprentis*. Hg. von Paul Thévenin. Paris 1966. In deutscher Übersetzung: Ders.: *Anhaltspunkte. Essays*. Aus dem Französischen von Josef Häusler. München / Kassel 1979, S. 288–296.