Jan Meyerowitz

ARNOLD SCHÖNBERG

ML
410
.S283M5

KÖPFE DES XX. JAHRHUNDERTS

NUNC COGNOSCO EX PARTE

THOMAS J. BATA LIBRARY
TRENT UNIVERSITY

2 Norton

Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
Kahle/Austin Foundation

https://archive.org/details/arnoldschonberg0000meye

KÖPFE DES XX·JAHRHUNDERTS

Jan Meyerowitz

ARNOLD SCHÖNBERG

COLLOQUIUM VERLAG BERLIN

KÖPFE DES XX · JAHRHUNDERTS
BAND 47

Seinem lieben Freunde Felix Greissle

Der Autor dankt Herrn Dr. Walther Huder, Direktor des Archivs der Akademie der Künste, Berlin, für die Gelegenheit, die Schönberg-Akten durchzusehen, sowie Rudolf Arnheim und Ingeborg Lübold für wertvolle Kritik zu Beginn der Arbeit.

© 1967 Colloquium Verlag Otto H. Hess, Berlin
Satz und Druck: Thormann & Goetsch, Berlin
Einband: Schöneberger Buchbinderei, Berlin
Schrift: Linotype Garamond
Buchausstattung: G. Goedecker · Foto: Ullstein
Printed in Germany

Schönberg und wir

Arnold Schönberg hat sich oft darüber beklagt, daß er zu seinen Lebzeiten nicht anerkannt worden sei, und er hatte viele gute Gründe, so zu denken. Sein Leben ist fast immer voller drückender, zeitraubender, seinen Seelenfrieden störender materieller Schwierigkeiten gewesen. Sein äußerer Erfolg blieb weit hinter dem anderer Komponisten zurück. Strauss, Strawinski, Hindemith oder Respighi wurden unvergleichlich öfter aufgeführt als er. Aber nur in diesem materiellen Sinne hat er mit seiner Beschwerde recht gehabt, und wir müssen es menschlich verstehen, daß er die Welt und sein eigenes Leben oft so materiell, so quantitativ beurteilte und seinen höheren, ideellen Erfolg nicht immer als Trostgrund empfand. Die finanzielle Not hat seiner schöpferischen Arbeit viel Schaden zugefügt, und er hat immer wieder klargemacht, daß es seine ideale Absicht war, für das lebendige Publikum zu komponieren und nicht nur, um den posthumen Ruhm zu gewinnen, einen Beitrag zur musikalischen Theorie und Stilentwicklung geleistet zu haben, sei dieser auch noch so bedeutend. Größere Verbreitung ist — wie er es vorausgesagt hatte — seinem Schaffen erst heute, nach seinem Tode, zuteil geworden, doch ist auch diese Anerkennung noch immer nicht ganz von der Art und dem Ausmaß, die er erhofft hatte.

In einem tieferen Sinne hat er sich aber geirrt. Die Kühnheit, dies auszusprechen, müssen wir schon haben. Wer er war, wußte die gebildete Welt schon lange, und wenn sein Lehrer Alexander von Zemlinsky im Jahre 1934 schriftlich und öffentlich erklärte, daß „Schönberg aus seinem Kampf als Sieger hervorgegangen sei", so hatte er völlig recht. Freilich, Schönberg hatte ebenso viele, vielleicht so-

250026

gar mehr Gegner als Bewunderer; eine große Anzahl durchaus nicht immer inkompetenter Musikfreunde hatte ihre Zweifel und Einwände gegen sein Schaffen, besonders gegen seine Theorien, und von diesen Gegnern haben manche seine Bedeutung genauso gut, wenn nicht besser erkannt als seine Freunde. Das ist aber noch heute so und dürfte wohl auch so bleiben. Ein einfacherer, weniger strittiger Fall als Berlioz oder Mahler wird Schönberg wohl niemals werden. Da er jetzt „große Mode" und auch ein wenig Nutznießer der Wiedergutmachungsbewegung ist, sind seine Gegner zur Zeit vorsichtiger, weil sie den modernistisch Gesinnten nicht als Reaktionäre und den politisch Gesinnten nicht als etwas noch viel Schlimmeres erscheinen wollen.

Schönberg selbst hat gesagt und geschrieben (es gibt genügend Gründe, die oft geäußerte Bemerkung ernst zu nehmen), daß er kein interessanter Außenseiter, kein wichtiger Nur-Theoretiker sein wolle, sondern eine „bessere Art von Tschaikowski". Seine Bewunderer und Jünger werden heute das Attribut „besser" ohne weiteres bestätigen. Mit Tschaikowski sieht man jedoch, im guten wie im schlechten Sinne, keine Vergleichsmöglichkeiten. Der Meister selbst sah sich als volkstümlichen Komponisten und hat an viele seiner Werke (oft gerade an die, bei denen es am wenigsten plausibel ist) größte Erfolgshoffnungen geknüpft. Wir wollen es einer späteren Zukunft überlassen, darzutun, ob seine Hoffnungen nicht doch mehr Berechtigung hatten, als sie selbst heute — in einer Zeit der Schönberg-Konjunktur — zu haben scheinen, oder ob das Wort des Kritikers Alfred Einstein zutreffend ist, der Schönbergs Werke als „abwegige Erzeugnisse eines einsam Schaffenden" bezeichnet hat. Ganz von der Hand zu weisen sind des Meisters Erwartungen vielleicht nicht: wer hätte jemals an die „Industrialisierung" Picassos, Klees, Kandinskys und sogar Mondrians geglaubt (Musik aller-

dings, die aufgeführt werden muß und Zeit und Mühe beansprucht, ist nicht so geduldig und nicht so billig und einfach zu beziehen wie Papier). Was für *uns* zu tun ist, weil wir es bereits heute können, ist eine genaue Plazierung des Schönbergschen Schaffens in der Musikgeschichte.

Schon seinen Zeitgenossen erschien Schönberg als führender und bedeutendster Vertreter des Expressionismus in der Musik, mit dessen innersten Idealen die seinigen weitgehend übereinstimmen und mit dessen Blütezeit seine Bildungs- und Hauptschaffens-Periode zeitlich zusammenfällt. Kosmopolitisch gesehen, hat er in der deutschen Musikkultur die gleiche richtunggebende, stilbildende, alle ästhetischen Grundsätze erneuernde Stellung gehabt, die Debussy im impressionistischen Frankreich einnahm. Was an Debussys Ideen jedoch allzu radikal, allzu vereinzelt, zu polemisch war, hat er selbst und haben seine unmittelbaren Nachfolger, Ravel, Roussel und andere, der grundsätzlich klassizistischen Haltung der französischen Kunst gemäß, gemildert und schließlich aufgegeben. Dagegen haben die stilistischen Eigenheiten Schönbergs Schule gemacht und sich mit größter Radikalität weiterentwickelt.

Die Einordnung und Definition Schönbergs als eines Expressionisten erregen bei vielen Anhängern des Meisters — erstaunlicherweise, ja lächerlicherweise — Ärgernis, obwohl der fähigste, tiefste Denker seines Kreises, Egon Wellesz, ihn nie anders charakterisiert hat. Schon 1932 las und hörte man Beschwerden von seinen Anhängern, daß versucht werde, Schönberg als Expressionisten „abzutun", „abzustempeln". Die Definition „Expressionist" — so fürchtete und fürchtet man noch heute — vermindere Schönbergs Bedeutung als Schöpfer und Theoretiker der Neuen Richtung in der Musik und reihe ihn in den abgeschlossenen, in sich vollendeten Kulturkreis einer ver-

gangenen Zeit ein. Als Expressionist erscheine er nur als letzter Repräsentant, als Zerstörer eines erledigten Systems, nicht als Begründer eines neuen. Diese Entweder-oder-Einstellung ist aber auf jeden Fall nichts als kurzsichtiger Eigensinn. Die beiden Funktionen, die des Auflösens und die des Erneuerns, schließen, wie beliebig viele Beispiele aus der Vergangenheit beweisen, einander nicht aus. Der Expressionismus ist weit mehr als eine Mode, die sich über zwei oder drei Jahrzehnte unseres Jahrhunderts erstreckt. Er ist vielleicht die wahrste, eigenste, die (im inneren, nicht im zeitlichen Sinne) letzte Erfüllung der abendländischen Kunst, die keine objektiv über Tod und Leiden stehende Harmonie außer uns erschafft und darstellt, wie es die altklassische getan hat, sondern in ihrem eigensten Wesen eine subjektiv romantische ist.

Das klassische Element ist im Abendland ein Ideal, das wir mit der Seele suchen; wo es in der abendländischen Kunst siegreich zu sein scheint, ist es doch nur relativ, nur der vergängliche, erträumte Frieden des leidenden Sterblichen.

Der abendländische Mensch ist sich selbst Gegenstand seiner Kunst. Das emanzipierte freie Individuum benutzt die künstlerische Form, und zwar in immer zunehmendem Maße, zum Ausdruck seiner selbst, es „schließt sein Inneres dem Inneren auf". Im Expressionismus triumphiert schließlich das sich selbst ausdrücken, sich sehen, sich hören, sich genießen wollende Individuum über die formale Objektivität, die aller Kunst anhaftet. In diesem expressionistischen Stadium kommt der Künstler nahe daran, die künstlerische Materie, die objektive Form zu zerstören: einigen Künstlern, zum Beispiel denen des seinerzeit schnell überwundenen, heute aber wieder aufgewärmten Dadaismus, ist es mit dem Entsetzen der Zerstörung völliger Ernst, und einigen ängstlichen Zeitgenos-

sen ist auch der allzu echte Expressionismus zu nahe am Abgrund, um noch künstlerisch zu wirken.

Die letzte Folgerung des Expressionismus ist der „Naturschrei", das vollkommene, direkte Sichergießen der Seele in unmittelbares Naturmaterial, in dem das Künstlerische der Kunst „überwunden" wird. Schönberg hat in seinem Innersten dieser Tendenz sehr nahegestanden. Manche Kritiker glauben, seine Oper *Moses und Aron* behandele keinen religiösen Gegenstand, sondern eigentlich den Zwiespalt zwischen Darstellung und absoluter, nicht sichtbarer, nicht aussprechbarer, nicht hörbarer Innerlichkeit. (Der schöne Schlußvers der Oper: „O, Wort, das mir fehlt!")

Der Expressionismus ist durchaus nicht der Schlußpunkt unserer Kunstentwicklung. Expressionistische Stürme haben in der abendländischen Kunst schon in früheren Zeiten geweht. Die Ideale der Malerei sind von Grünewald, von Greco, von Goya auf die gefährlichsten Proben gestellt worden. In der Musik sind expressionistische Ausdrucksmittel auch nicht so jung, wie allgemein vermutet wird. Man hält gewisse ausdrucksstarke Kühnheiten Bachs (und seiner Vorgänger) unlogischerweise für „modern". Solche extremen Mittel beherrschen heute das Feld, während sie früher nur sparsam, wie eine gefährliche Droge, verwendet wurden. Die romantische Forderung, daß in der Musik „die Seele sich selbst vernehmen" solle[1], findet im musikalischen Expressionismus ihre fast indiskrete, fast brutale Erfüllung.

Die eigensinnige Idee, Schönberg dürfe nicht als Expressionist „abgetan" werden, stammt von den Verfechtern der These, daß die abendländische Musik in eine völlig neue, vom alten System so gut wie unabhängige Phase getreten sei. Nach der Theorie der Neuen Schule liegt die Geschichte des „modaltonalen" Systems, das heißt die Musikentwicklung von Sankt Ambrosius bis Schönberg, als

ganzes, abgeschlossenes System, eben als Geschichte hinter uns. Dieser Gedanke ist nicht so neu, wie die meisten glauben: im vorigen Jahrhundert, mitten in der Zeit des stolzen Glaubens an die „Zukunftsmusik", hat Jacob Burckhardt prophezeit: „Die Unvergänglichkeit [unserer abendländischen Musik] hängt von der Fortdauer unseres Tonsystems und Rhythmus ab, welche keine ewige ist. Mozart und Beethoven können einer künftigen Menschheit so unverständlich werden, als uns jetzt die griechische, von den Zeitgenossen so hochgepriesene Musik sein würde." Die Möglichkeit, daß wir mit der ganzen Glorie unserer Musikkultur nur etwas besitzen, das eines nahen Tages fossil werden könnte, das unseren späteren Nachkommen unverständlich sein würde, scheint eine begründete Angstvorstellung zu sein: jedenfalls entfesselt sie in manchen jüngeren Komponisten ein hemmungsloses Experimentier- und Theoretisierbedürfnis, bei dem die ganze Skala von echter, gutgläubiger, harter Denkarbeit bis zur schwindlerischen Geschäfte- und Sensationsmacherei durchlaufen wird.

Es besteht allerdings die Hoffnung, daß Burckhardts Prophezeiung unberechtigt ist oder sich nur auf eine sehr ferne Zukunft bezieht, für die wir Heutigen nur noch als Gegenstand der Paläontologie existieren werden. Unser System, das wir in der bisherigen Form Tonalität nennen, besitzt anscheinend die Lebendigkeit und Wesentlichkeit einer Sprache, die bei Erhaltung ihrer innersten Grundprinzipien sich unendlich weiterentwickeln kann. Der Siegeszug der abendländischen Musik in ferne Länder mag ein Beweis für ihre übergeschichtliche Macht sein. Unsere entwicklungsphilosophischen Vorstellungen und Prophezeiungen sind wohl etwas zu mechanisch auf das zeitliche Nacheinander bezogen, um unfehlbar zu sein. Wir wollen uns in der Behandlung unseres Gegenstandes nicht allzusehr von ihnen beeinflussen lassen.

Lebenslauf

Das deutschsprachige Österreich hat in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts eine bedeutende Anzahl Männer hervorgebracht, die die Macht hatten, das Angesicht der Welt zu verändern. Als einzelnes Land hält es mit seiner „Genie-Produktion" den Rekord für jene Zeit, besonders, wenn man bedenkt, was es für eine verhältnismäßig kleine Region ist. Wir können nicht umhin, als erstes an den immer schwerer verständlich werdenden Mann zu denken, der mit seinem phantastischen Zerstörungsgeist fast den Weltuntergang heraufbeschworen hätte und der eine politisch und kulturell verwandelte Welt hinterlassen hat. Die anderen Männer, an die wir denken, sind positive Genies, doch haftet ihnen allen etwas nicht ganz Geheures an. Das trifft besonders für den größten unter ihnen zu, für Franz Kafka, dessen künstlerischer und philosophischer Einfluß in immer wachsendem Maße das Denken unserer Welt durchdringt. Der Schöpfer der Psychoanalyse, Sigmund Freud, gehört zu den epochemachenden Geistern, wie Rousseau und Karl Marx, und hat wie diese umgestaltend auf unser Geistesleben gewirkt. Auf dem Gebiete der Musik hat, wie schon hundert Jahre früher, ein Dreigestirn in Wien geleuchtet: die drei großen Meister der Wiener Schule, die etwas ungenau die „atonale Schule" genannt wird: Arnold Schönberg und seine Schüler Alban Berg und Anton von Webern.

Schönberg wurde am 13. September 1874 in Wien geboren. Kurze Zeit vorher waren seine Eltern von Preßburg nach der österreichischen Hauptstadt gezogen. (Das Gerücht, Schönberg sei in Preßburg geboren, hält sich noch immer hartnäckig.) Der Vater war Kaufmann, und das Elternhaus muß man sich als typisch für den bescheidenen jüdi-

schen Mittelstand denken. Den drei Kindern wurde die bestmögliche Bildung zugedacht (die gelegentlich auftauchende Behauptung, daß Schönbergs Mutter Klavierlehrerin gewesen sei, scheint jedoch eine Idealisierung zu sein). Wahrscheinlich wäre das Leben des jungen Arnold weniger schwierig und aufreibend gewesen, hätte er nicht im Jahre 1889 seinen Vater verloren. Es wird allgemein angenommen, daß die finanziellen Schwierigkeiten, in die das traurige Ereignis die Familie stürzte, den damals Fünfzehnjährigen zwangen, die Realschule zu verlassen und seinen Lebensunterhalt in einer Bank zu verdienen. Das Verlassen der Realschule vor dem Abschlußexamen vereint Schönberg mit drei anderen großen Künstlern unserer Zeit: mit Gerhart Hauptmann, Thomas Mann und Bert Brecht, die es auch nicht bis zum Abitur gebracht haben. Wie berichtet wird, verdankte er den ersten Musikunterricht – Geige und Cello – der Realschule. Er hat auch damals schon komponiert, nahm jedoch zunächst noch keinen Kompositionsunterricht. In offiziellen Dokumenten hat er sich später stets als „Autodidakt" bezeichnet.

Die Arbeit in einer Bank ist nichts für ein Genie von der Art Schönbergs. Er selbst hat sich auch niemals zu dem Gedanken T. S. Eliots durchringen können, der gerade eine solche Tätigkeit als den idealen Broterwerb für einen Künstler ansah, weil sie mit seiner eigentlichen Arbeit nichts zu tun hat. Schönberg verließ seine Stellung nach vier Jahren und quälte sich nun mit schlecht bezahlter Musikerarbeit durchs Leben. Er spielte Cello in einem Orchesterverein, dirigierte einen Arbeiterchor, und da das nicht genügte, mußte er sich entschließen, Unterhaltungsmusik zu arrangieren. Es ist ihm von seines Vaters Tode bis 1925, seiner Berufung an die Akademie der Künste in Berlin, immer sehr schlecht gegangen, und ein schwerer, erniedrigender Druck lag auf seinen Jünglingsjahren und seiner ersten Ehe. Zweifellos war es diese trübe Zeit, die

ihn zum stets kränklichen Manne gemacht hat; Asthma und allgemeine Schwäche quälten ihn oft und spielten ihm in seinem späteren Leben häufig böse Streiche[2].

Als der junge Schönberg Cellist im Orchesterverein war, erregte er das freundschaftliche Interesse Alexander von Zemlinskys. Der erste Anknüpfungspunkt war das jämmerliche, auf einem Trödlermarkt erstandene Cello, auf dem Schönberg sich abmühte. Zemlinsky, der es schon ziemlich weit gebracht hatte, obwohl er nur zwei Jahre älter als Schönberg war, hatte Brahms' Interesse gefunden und war ein frühreifer Komponist. Zur Zeit seiner ersten Bekanntschaft mit Schönberg wurde in München eine Oper von ihm preisgekrönt. Trotz des geringen Altersunterschiedes wurde Schönberg sein Schüler. Der Edelmut und die Hilfsbereitschaft Zemlinskys sind nicht weniger bewundernswert als die oft gerühmten von Franz Liszt, hatte er doch selbst mit großen materiellen Schwierigkeiten zu kämpfen (er war der Sohn eines Bahnbeamten).

Der „Unterricht" war nicht sehr konventionell: Zemlinsky hat oft gegen die Feststellung, daß Schönberg sein Schüler gewesen sei, protestiert. Der Verfasser selbst hat ihn sagen hören, daß Schönberg ein Genie mit einer so ungeheuren Fassungsgabe gewesen sei, daß man eher von einer Zusammenarbeit reden müsse. Der Verfasser kann aber auch berichten, daß Zemlinsky als Lehrer unvergleichlich war: ein intuitives Erkennen selbst unbewußter Vorgänge in einem Schüler und die Fähigkeit, diese zu klären und auf den richtigen Weg zu leiten, zeichneten ihn aus, und es ist kein Wunder, daß Schönbergs Talent unter der Pflege des Freundes aufblühte. Musikgeschichtlich wichtig ist es, daß beide keine Exklusivstellung in dem Parteienkampf zwischen Brahms' und Wagners Anhängern einnehmen wollten — im Gegensatz zu Richard Strauss, der sich nach anfänglicher Abhängigkeit von Brahms völlig der Wagner-Nachfolge widmete.

In das letzte Jahrzehnt des Jahrhunderts fallen auch die ersten Aufführungen von Schönbergs Werken, einem Streichquartett und Liedern, über deren Aufnahme leider widersprüchlich berichtet wird und von denen Alexander von Zemlinsky sagte, sie seien „Brahmsisch" gewesen. Im Jahre 1901 heiratet Schönberg die Schwester Zemlinskys, Mathilde. Um den fast hoffnungslosen materiellen Schwierigkeiten zu entfliehen, zog das junge Paar nach Berlin — der Anfang eines häufigen Pendelns zwischen den beiden Metropolen. In der deutschen Hauptstadt erhielt Schönberg ein Engagement als Musikdirektor an dem unter dem Namen „Überbrettl" berühmt gewordenen Kabarett Ernst von Wolzogens. Es handelte sich dabei um nichts Erniedrigendes, sondern um die Mitwirkung an lebendiger Kunst, um lebendigen Kontakt mit dem Publikum und um die Zusammenarbeit mit Künstlern wie Wedekind und Bierbaum. Es wird allgemein geleugnet, daß Schönbergs Künstlertum von diesem Abenteuer beeinflußt worden sei oder gar davon profitiert habe. Freilich darf man den Einfluß, den das „Überbrettl" auf Schönberg gehabt hat, nicht mit dem Karl Valentins auf Bert Brecht oder der Wirkung des Kabarettmilieus auf Kurt Weill vergleichen.

Doch finden wir in Schönbergs komplexer Kunst Reminiszenzen an seine Kabarett-Tätigkeit in den Opern *Die glückliche Hand* und *Von Heute auf Morgen* sowie im *Pierrot Lunaire* (das wird sogar gelegentlich zugegeben). Auch die Wahl der Texte zu den Liedern op. 48, Gedichten von Jacob Haringer, beweist Schönbergs Bereitschaft, sich von Texten auf kabarettistischem Niveau inspirieren zu lassen. Im Anschluß daran müssen wir erwähnen, daß Schönberg trotz seiner künstlerischen Herkunft von Gustav Mahler einer der wenigen deutschen Meister ist, die dem Volkslied oder volksliedähnlichen Motiven keinen Raum in ihrem Schaffen gönnen; nur ein flüchtiger Hauch

des Volksliedhaften ist in den *Gurre-Liedern* zu spüren, und nur zarte Schatten einer Folklore erscheinen im *Pierrot Lunaire* und in der *Serenade*.

In Berlin wurde auch Richard Strauss auf Schönberg aufmerksam. Er sah die Skizze zu den *Gurre-Liedern* und verschaffte Schönberg daraufhin das Liszt-Stipendium und später eine Anstellung im Sternschen Konservatorium, was Schönberg erlaubte, das „Überbrettl" zu verlassen. Strauss, der zu dieser Zeit ebenfalls einen fast an Liszt gemahnenden Edelmut zeigte, schlug Schönberg einen Operntext vor: Maeterlinks *Pelleas und Melisande*. Leider wurde aus dieser Anregung nur eine symphonische Dichtung. Der Vergleich einer Schönbergschen und einer Debussyschen Oper wäre gewiß interessanter gewesen als der Vergleich von Massenet und Puccini im Falle der *Manon Lescaut*.

Mit einer einjährigen Tochter ging das Ehepaar Schönberg nach zweijährigem Berliner Aufenthalt wieder nach Wien zurück. Die Motive der Rückkehr sind nicht mehr klar herauszufinden. In Wien begann dann Schönbergs öffentliche Karriere als Komponist. Zunächst wurde das Streichsextett *Verklärte Nacht* als hypermodern angestaunt. Im Jahre 1907 fand auch die Uraufführung der beiden ersten Streichquartette statt, die zu den berühmten Kunstskandalen der Musikgeschichte gehört.

Der umstrittene Schönberg wurde von der Leiterin der nach ihr benannten Schule, Eugenie Schwarzwald, als Lehrer engagiert. Hier war es, wo Alban Berg und Anton von Webern in seinen Bann traten. 1910 erhielt er auch eine Stellung als Privatdozent an der Wiener Akademie, womit deren Verwaltung einen erstaunlichen Mut bewies. Schönberg wurde sofort Gegenstand heftiger Angriffe politischer und künstlerischer Art, die so weit gingen, daß er nach und nach die Überzeugung gewann, in Wien nicht mehr leben zu können. Was unfreundliche Kreise dort von

ihm dachten, geht zum Beispiel daraus hervor, daß man ihm keine Wohnung vermieten wollte, da man sich erzählte, er pfeife auf Schlüsseln, wenn er arbeite, störe durch sein Verhalten Ruhe und Ordnung und treibe nichts als Unfug. Zudem erfuhr seine Ehe eine tragische Trübung (deren alpdruckartige Nachwehen in der *Glücklichen Hand* zum Ausdruck kommen). Frau Mathilde verließ ihren Mann und die beiden Kinder (Tochter und Sohn) und lebte für kurze Zeit mit dem Maler Gerstl zusammen, kehrte jedoch später zu Schönberg zurück, worauf Gerstl auf eine grausige Art Selbstmord verübte. Sie ist dann zeit ihres Lebens deprimiert und wortkarg geblieben. Schönberg hat mit Geduld, Nachsicht und Liebe seiner Frau das Leben zu erleichtern versucht und damit seine seelische Größe bewiesen.

Schönbergs Geisteshaltung war vom Ideal einer vollkommenen Integrität bestimmt. Er ist ein Jünger des Schriftstellers Karl Kraus, dessen furchtbare, durch superlativen Witz zündende Zeitkritik in vielen hingebungsvollen Jüngern ein Ideal der unbestechlichen geistigen Sauberkeit erweckte. Dieses Streben erwuchs nicht nur aus einer allgemeinen idealistischen Geisteshaltung, sondern muß auch mit der eigentlichen Situation des damaligen Wiener Judentums erklärt werden. Im Jahre 1900 lebten 150 000 Juden in Wien, die gemeinsam stärksten Formen des Antisemitismus ausgesetzt waren, untereinander aber in viele, fast feindliche Gruppen zerfielen: neben den wenigen wirklich altansässigen Familien gab es ein jüdisches Kleinbürgertum, daß zwischen 1830 und 1840 eingewandert war und sich schon in Wien beheimatet fühlte. Dazu kam eine ständige Welle meist völlig unbemittelter Juden aus dem Osten, die für Wiener Juden und Christen ein gleich schweres Problem darstellten, da der schwere Kampf ums Dasein, den sie führen mußten, eine allgemeine Beunruhigung erzeugte. Alle jüdischen Gruppen wurden nun von

der antisemitischen Bewegung in „einen Topf geworfen". Die Judenfeindlichkeit in Wien war nicht nur eine Stimmung des Volkes, sondern (mit Ausnahme der Jahre von 1848 bis 1851) offene Regierungspolitik. Die Kaiserin Maria-Theresia, die eine abergläubische Abneigung gegen Juden empfand – diese durften nur durch einen Wandschirm mit ihr sprechen –, hatte da eine traurige Tradition geschaffen. Die gewaltsame Zusammenfassung uneiniger und unähnlicher Gruppen als Minorität verstärkte den Druck von außen durch einen ebenfalls unerträglichen Druck von innen. Die jüngeren Leser werden sich das (gottlob!) nicht mehr vorstellen können. Die seelische Einengung hatte eigentümliche Folgen: die ethische Überempfindlichkeit der verfeinerten jüdischen Bourgeoisie, die sich in dem Phänomen des „jüdischen Antisemitismus" äußerte, wie wir ihn in Karl Kraus' und Otto Weiningers Schriften finden können. Wo das Gefühl einer religiösen und ethnischen Zusammengehörigkeit nachließ, war eine Desertionsbewegung die Folge, die meist zur christlichen Taufe führte. Schönberg hat beide Reaktionen gehabt, wenn auch seine politische Loyalität nie im Zweifel stand. Die drei Geschwister Schönberg traten in den neunziger Jahren zum Protestantismus über, nicht zum Katholizismus, wie frühere Biographen berichten. Formell hat Arnold Schönberg in jüngeren Jahren jedenfalls im intimen Familienleben seinen neuen Glauben ernst genommen. Als seine Tochter Trudi einen Katholiken heiratete, den Komponisten Felix Greissle, bestand Schönberg energisch auf einer protestantischen Hochzeit. Die eigentlichen tieferen Gründe seiner Bekehrung zum Christentum sind der Nachwelt verborgen geblieben; und zu spekulieren ist uns nicht erlaubt. In seinem Schaffen spielt das Christentum keine Rolle. Die religiöse Seite in seinen Werken ist ausschließlich jüdisch inspiriert, im Gegensatz zu vielen jüdischen Komponisten, die ihrem Glauben treu geblieben

sind, wie etwa Meyerbeer, Halévy und Milhaud, in deren Werken sich zahlreiche christologische Züge finden. Im Jahre 1933 wurde der Öffentlichkeit mitgeteilt, Schönberg sei in Paris wieder zum Judentum übergetreten. Er selbst hat die ganze Geschichte immer wieder energisch abgeleugnet[3] und wiederholt erklärt, sein Schaffen habe bewiesen, daß er „schon längst" wieder Jude geworden sei. Die Rücktrittszeremonie in Paris, die in so vielen Berichten erwähnt wird, scheint die Erfindung eines gewissen reklamesüchtigen Doktor Marianoff zu sein.

Eine starke Persönlichkeit wird immer eine starke Verkörperung der Elemente ihrer Herkunft sein. Schönbergs Persönlichkeit erscheint in gleichem Maße vom objektiven Geist der deutschen Kultur und dem ethnischen Ursprung des Judentums gebildet. Er ist ein lebendiges Beispiel für die fruchtbaren Möglichkeiten eines solchen Dualismus. Das Jüdische in Schönbergs Schaffen ist eines jener verwirrenden Dinge, deren Vorhandensein wir wissen und die wir doch nicht genauer ergründen können. Zemlinsky sagte einmal von einem anderen Komponisten: „Ich weiß nicht, was jüdische Musik ist, aber ich weiß, daß seine Musik jüdisch ist." Mit dieser Intuition müssen wir uns begnügen. Und für den intuitiv begabten Menschen ist sie wohl mehr wert als wissenschaftliche Analyse. In kulturhistorischer Beziehung können wir Spenglers Theorie heranziehen, der die Juden als die viel ältere Kulturnation ansieht und darum ihren geistigen Einfluß als Beschleunigung der philosophischen und schöpferischen Prozesse der Nationen, mit denen sie zusammenleben, erklärt. Schönbergs Entwicklung könnte — wie wir sehen werden — durch diese gewagte Theorie verständlich gemacht werden.

Als Schönberg 1912 wieder nach Berlin kam, um die ihm von Strauss beschaffte Stellung am Sternschen Konservatorium anzutreten, hatte er seine welthistorische Tat schon

vollbracht. Mit den *Fünf Orchesterstücken* und mit der Oper *Erwartung* hatte er die Gesetze und Normen des bisher unantastbaren Systems der abendländischen Musik herausgefordert. Seine Tätigkeit wurde sofort in der ganzen Musikwelt diskutiert und brachte ihm viele Feinde und viele Bewunderer. Sein Gönner Richard Strauss fiel mit einer mitleidig abfälligen Bemerkung von ihm ab[4], was Schönberg ihm niemals verzeihen konnte. In Berlin entstanden der *Pierrot Lunaire* und *Die glückliche Hand*, die von vielen für seine eigenartigsten und stärksten Werke gehalten werden. Mit *Pierrot Lunaire* ging Schönberg sogar auf eine Tournee, und das Werk wurde zur Sensation: in der Empörung wie im Beifall konnte man fühlen, daß das Werk ein angemessener Ausdruck des damaligen Zeitgeistes war.

Schönbergs Karriere hätte sich jetzt großartig entfalten können: im Ausland hatte sein Name bereits einen erregenden Klang — London, Amsterdam und St. Petersburg lernen frühere und neuere Werke von ihm kennen. Da aber brach der Krieg aus. Pläne für Konzerte und Opernaufführungen wurden zunichte, und Schönbergs Inspirationsfluß versiegte zunächst: zwischen dem Kriegsausbruch und dem Jahre 1923 hat er so gut wie nichts komponiert. Er war ein national gesinnter Mensch, doch konnte er als Bewunderer Karl Kraus' kein Kriegsbegeisterter werden. Wir kennen von ihm kraftvolle Bemerkungen, in denen er die deutsche Musik mehr als seine eigene verteidigt, und wir wissen, daß er sein späteres Zwölftonsystem gewissermaßen der deutschen Musik „gewidmet" hat. Doch die uns heute so fremd anmutende Kriegsbegeisterung vieler Intellektueller und Künstler seiner Zeit ist ihm wohl nicht gemäß gewesen. Er wurde in Wien zum Militär einberufen, als untauglich entlassen, wieder einberufen, wieder entlassen. Die Personalakte der Preußischen Akademie der Künste bezeichnet ihn als

„Kriegsfreiwilligen". Er hat es – laut derselben Akte – zum Korporal gebracht, ist aber nie an die Front gekommen. Es wird berichtet[5], daß er „sich alle Mühe gab, ein richtiger Soldat und nichts anderes zu sein", was für den empfindsamen und anfälligen Menschen sehr schwierig gewesen sein muß.

Mitten in der Nachkriegsmisere („Friedenszeiten – meine Kriegszeiten", sagte er) gelang es Schönberg, einen Verein zu organisieren, der regelmäßig und in der Wintersaison fast allwöchentlich Konzerte mit moderner Musik für seine Mitglieder veranstaltete, die sich wohl kaum Rechenschaft darüber abgaben, welchen historischen Ereignissen sie beiwohnten. In der Programmgestaltung bewies Schönberg eine bewunderungswürdige Objektivität; außer seinen Anhängern kamen auch Komponisten zu Wort, deren Talent er mehr als ihre Stil-Tendenz anerkennen konnte. Diese nur für Mitglieder bestimmten, Kritikern nicht zugänglichen Konzerte fanden mehrere Jahre lang statt, bis sie finanziellen und äußeren Mißständen zum Opfer fielen.

In die Nachkriegszeit fällt auch die Entstehung und erste Verwirklichung der seriellen Methode, der Methode, „mit 12 Tönen zu komponieren", die heute als historische Tat angesehen wird. Die Kenntnis des neuen Systems hat sich schnell unter Schönbergs Schülern, aber nur langsam in der übrigen Musikwelt verbreitet (der erste ausländische Musiker von Rang, der die Zwölftontechnik adoptierte, war Luigi Dallapiccola im Jahre 1936).

1923 starb Frau Mathilde Schönberg nach langer, schwerer Krankheit, und ein Jahr später heiratete Schönberg die Tochter des Violinisten Kolisch, der dem Schönberg-Kreis angehörte. Frau Gertrud, die wesentlich jünger war als ihr Mann, blieb bis zu ihrem Tode 1966 die energische und aktive Hüterin des Schönbergschen Erbes.

Als Busoni starb, wurden im fortschrittlichen Berlin Stimmen laut, Schönberg als seinen Nachfolger an die Preu-

ßische Akademie der Künste zu berufen. Er sollte dort eine Meisterklasse für Komposition leiten. Man ging auf Schönbergs Bedingung ein, seine Lehrtätigkeit auf sechs Monate im Jahr zu beschränken, so daß ihm ein halbes Jahr zum ungestörten Schaffen blieb. Das Gehalt war angemessen, und er konnte endlich auf materielle Sicherheit hoffen. Durch die Anstellung wurde Schönberg preußischer Staatsangehöriger. Der Vertrag lief zuerst von 1925 bis 1930 und wurde dann auf fünf weitere Jahre verlängert. Er verließ Wien im Jahre 1926, nachdem zahlreiche Freunde und Bewunderer liebevoll seinen fünfzigsten Geburtstag gefeiert hatten. Das Haus in Mödlingen, in dem Schönberg ein Stockwerk bewohnt hatte, ziert heute eine Gedenktafel.

Wären die „goldenen zwanziger Jahre" nicht eine kurze Zeitspanne, nicht überhaupt nur eine recht fatale Illusion gewesen, hätte Schönberg aufatmen können. Er hatte vielleicht die ehrenvollste Stellung, die ein lehrender Komponist in Deutschland bekleiden konnte, dazu annehmbare Arbeits- und Gehaltsbedingungen. Sechsundzwanzig Schüler hat Schönberg in den sieben Jahren seiner Berliner Lehrtätigkeit gehabt. Wenn sich unter ihnen auch wohl kein so genialer Musiker wie Webern oder Berg befunden hat, enthält die Schülerliste doch manchen bedeutenden Namen. Die Komponisten Winfried von Zillig und Walter Goehr haben sich einen guten Namen gemacht (auch als Dirigenten). Josef Rufer wurde der offizielle Theoretiker der von Schönberg begründeten Schule. Die griechischen Komponisten Nicolaus Scalkottas und Charilaos Perpessa sind gerade jetzt dabei, bekannt zu werden. Der vor einigen Jahren ermordete amerikanische Bühnenkomponist Marc Blitzstein war von 1927 bis 1929 in Schönbergs Klasse. In den letzten Jahren, in denen Schönberg allerdings nur wenig und unregelmäßig unterrichtete, besuchte Norbert von Hannenheim die Meisterklasse.

Große Hoffnungen wurden auf ihn gesetzt, die sich aber nicht erfüllten.
Als Lehrer wurde Schönberg von denen, die den Weg zu ihm fanden, aufs höchste bewundert. Im allgemeinen aber hatte er den Ruf, sich jungen Komponisten gegenüber menschlich sehr negativ zu verhalten und sehr schwierig zu sein. Die Situation für einen Komponisten in Berlin war damals nicht einfach. Hindemith unterrichtete an der Hochschule, und er lehrte „Hindemith"; sein Stil wurde bei den meisten Schülern ein handwerklicher Leerlauf. Schönberg war ein großer, aber problematischer Lehrer und zudem nur einen Teil des Jahres anwesend, was so manchen abschreckte. Wer fortschrittliche und eigene Ideen hatte, mußte zu Lehrern wie Walter Gmeindl oder Thiessen gehen. Zemlinsky war Dirigent an der Kroll-Oper und nicht leicht zugänglich. Wer von seiner Gegenwart jedoch gelegentlich profitieren konnte, kam wohl am besten weg. Er ging mit Schönbergs letzten Theorien nicht mit, was die beiden Männer zu ihrem eigenen beiderseitigen Bedauern auch menschlich etwas entzweite. Öffentlich war dieser Zwiespalt nicht zu bemerken: Zemlinskys Aufführung der Oper *Erwartung* in der Kroll-Oper wirkte in ihrer hohen Vortrefflichkeit als Solidaritätskundgebung. Über Schönberg als Mensch und sein Verhalten zu anderen war und ist das Urteil damals wie heute geteilt. Zemlinsky beschrieb ihn als einen „Herzensdieb", dessen starke und charmante Persönlichkeit viele unwiderstehlich an sich bannte. Doch wurde er auch eine „Zwiderwurzen" genannt. Es ist eine eigentümliche Ansicht, daß ein bedeutender Mann sich als Sonderling, sogar als Ekel benehmen müsse. Vielleicht ist dies eine Anlehnung an klassische Sonderlinge wie Beethoven und Schopenhauer. Viele Persönlichkeiten jener Zeit handelten dieser Schrulle gemäß: Gustav Mahler, der Dirigent Fritz Stiedry, ja sogar einige Damen dieses Kreises. Alban Berg war eine liebenswürdige

Ausnahme. Die romantische Tradition des unfreundlichen Sonderlings, die wohl Jean Paul mit seinem „Doktor Katzenberger“ in die Welt gesetzt hat, traf bei Schönberg mit einer ähnlichen jüdischen Tradition zusammen, so daß in ihm diese eigentümliche Manie verdoppelt wurde. Die nervöse und cholerische Überempfindlichkeit der Rabbiner des Talmuds und der späteren Zeit ist dem jüdischen Intellektuellen im Blut geblieben[6]. Bei Schönberg spielten dabei auch gesundheitliche Schwierigkeiten eine Rolle, und da ein Künstler sein Nervensystem zur Empfindlichkeit erziehen muß und nicht wie ein gewöhnlicher Sterblicher zum Sichzusammennehmen, wurde Schönberg nach und nach zu einem sehr schwierigen Menschen.

In den zwanziger Jahren war Schönbergs Schaffenskraft wieder ganz auf der Höhe: die neugefundene Theorie inspirierte ihn. Aufführungen seiner Werke, die heute als historisches Ereignis angesehen werden, mögen ihm aber wegen ihrer verhältnismäßigen Seltenheit nur vorübergehende Genugtuung bereitet haben. Der schon tief in den Zwölftonstil eingedrungene Meister dirigierte sein Frühwerk, die riesigen *Gurre-Lieder*, an der Wiener Staatsoper. Unter den reichsdeutschen Aufführungen ist besonders die Uraufführung der *Variationen für Orchester* unter Furtwängler zu erwähnen, der während der Proben immer nur von „Meister“ Schönberg sprach. In Breslau wurde eine Aufführung der Oper *Die glückliche Hand* zum besonderen Ereignis. Das Werk wurde an einem Abend zweimal gespielt; zwischen den beiden Aufführungen hielt Schönberg eine Ansprache, die aber sehr ausweichend und dunkel war. Der Orchesterraum des Breslauer Stadttheaters war für Schönbergs Instrumentalmassen zu klein: die Blechbläser saßen in den Parkettlogen, und bei den gewaltigen Höhepunkten schien es, als ginge die Welt in Stücke. Es war für die Empfindsamen unter den Anwesenden ein unvergeßliches Erlebnis. Die

Inszenierung folgte genau Schönbergs Anweisungen, die besonders hinsichtlich der Beleuchtung sehr genau detailliert waren, wie es ja bei einem Musikerdichter, der auch ein begabter Maler war, gar nicht anders sein konnte.
Wir können mit Sicherheit annehmen, daß Schönberg mit den gelegentlichen Ehrungen nicht zufrieden war. Sosehr er sich theoretisch der Kühnheit seiner Stilentwicklung bewußt war, so naiv war er, was die Anerkennung anging, die seine Arbeit finden mußte. (Das war übrigens eine Eigenschaft des ganzen Schönberg-Kreises. Alban Berg beklagte sich 1934 in Venedig bei dem Verfasser, daß sein Orchesterlied *Der Wein* von einer stimmlich nicht erfreulichen Sängerin gesungen worden sei, die aber die einzige war, die damals die musikalischen Schwierigkeiten des Werkes bewältigen konnte. Er hätte einen italienischen „Tenor aus dem Volke" vorgezogen.) Das wunderlichste Beispiel für diese Naivität waren wohl die ungeheuren Erwartungen, die Schönberg an die Uraufführung seines Einakters *Von Heute auf Morgen* knüpfte. Von diesem nur für den raffinierten Kenner interessanten Werk hat Schönberg – und dies ist eine glaubwürdige wörtliche Überlieferung – einen Erfolg à la *Cavalleria Rusticana* erwartet. Diese für Schönbergs Aufrichtigkeit wie auch für seine einzigartige Verblendung zeugende Idee wurde zunächst durch den Umstand verstärkt, daß der damals dreißigjährige Dirigent William Steinberg das ungeheuer schwierige Werk mit erstaunlicher Sicherheit und Leichtigkeit interpretieren konnte. Der Erfolg der Oper war aber damals – ebenso wie heute – durchaus nicht erheblich. Für Schönberg, der gehofft hatte, daß gleich zehn Bühnen das Werk spielen und daß ihm erhebliche finanzielle Gewinne daraus zufließen würden, war das ein sehr schwerer Schlag. Hatte er doch das Aufführungsmaterial selbst bezahlt, da er mit seinem Hauptverleger, Dr. Hertzka von der Universal Edition, Unstimmigkeiten hatte. Hertzka,

dessen Eintreten für die moderne Musik legendär geworden ist, hatte immer die besten Absichten, aber nicht immer den Mut und die Mittel, sich für seine schwierigsten Komponisten restlos einzusetzen.
Mit dem Jahre 1930 begann eine neue Krise im Dasein Schönbergs, doch wurde seine schöpferische Kraft davon zunächst nicht behindert. Er schrieb damals gerade an der großen Oper *Moses und Aron*. Es war seine Lehrstellung in Berlin, die sich als unsolide erwies. Rechtsradikale Zeitungen, und nicht nur diese, nahmen den berühmten Mann aufs Korn. Erstens, weil er Jude, zweitens, weil er Modernist und Expressionist war – Alfred Rosenberg sprach damals von der „Spottgeburt", der „Idiotenkunst des Expressionismus" –, und drittens, weil er den Verpflichtungen seiner hohen Stellung angeblich nur nachlässig nachkam. Schönberg besaß nicht die seltene Indifferenz der Kritik gegenüber, die wir bei Goethe bewundern. Freilich mußte sich über die unflätigen Beschimpfungen, denen er ausgesetzt war – sie können hier nicht einmal als historisches Anekdotenmaterial zitiert werden –, selbst der Stärkste entsetzen. Schönberg machte von seinem Recht, sechs Monate im Jahr nicht zu unterrichten, natürlich vollen Gebrauch und verschwand seit 1931 oft monatelang nach Spanien, seiner Aussage nach aus gesundheitlichen Gründen. Seine Meisterklasse zerfiel auf diese Weise nach und nach, und die Klagen der Verwaltung und einiger seiner Schüler dürften wohl berechtigt gewesen sein. Als im selben Jahre die furchtbare Finanzkrise über Deutschland hereinbrach, kündigte das Kultusministerium den Vertrag mit Schönberg. Dieses geschah im Rahmen der allgemeinen, verzweifelt notwendigen Sparmaßnahmen. Doch hat die Unzufriedenheit mit Schönbergs Art, die Meisterklasse zu „verwalten", nachweislich eine Rolle gespielt[7]. Ministerialrat Leo Kestenberg – ein aktiver Freund und Bewunderer Schönbergs – konnte die Ent-

lassung noch einmal rückgängig machen. Schönberg mußte aber „seine Gesundheit aufs Spiel setzen“ und den Winter 1932/33 in Berlin verbringen.

Das war der Winter der nationalsozialistischen Machtübernahme und nun wirklich das Ende von Schönbergs Stellung. Der Präsident der Akademie der Künste, Max von Schillings, wurde sofort nicht nur ein williger, sondern sogar aktiver Handlanger des Propagandaministeriums und erging sich in öffentlichen Tiraden gegen Verjudung und Kultur-Bolschewismus. Es ist und bleibt ein Rätsel, wie ein Mann von Schillings' Rang und Erziehung sich dazu hergeben konnte.

Schönberg wurde also, wie so viele andere, entlassen. Er versuchte durch Berufung auf die Tatsache, daß sein Vertrag keine Kündigungsklausel enthielt, sein Gehalt weiterhin zu beziehen, und schrieb dieserhalb mehrere Protestbriefe an die Preußische Akademie der Künste. Doch nur die ohnehin „gesetzliche“ Zahlung von drei Monatsgehältern wurde bewilligt. Nach Ablauf dieser drei Monate wandte sich Schönberg von Amerika aus, wo er sich damals aufhielt, an die tschechische Regierung, da er plötzlich die tschechische Staatsangehörigkeit nachweisen konnte (worauf das Gerücht, daß er in Preßburg geboren sei, wieder lebendig wurde). Der tschechische Gesandte setzte sich daraufhin in sehr höflicher Form mit der preußischen Verwaltung in Verbindung[8]. Schönberg mußte seinen Vertrag mit dem Bostoner Malkin-Konservatorium einsenden, und es wurde entschieden, daß sein Einkommen ausreichend sei, und die Akademie der Künste lehnte weitere Zahlungen ab.

Schönberg war noch einige Wochen in Berlin geblieben, dann aber nach Frankreich gegangen, wo er, wie alle anderen dorthin ausgewanderten deutschen Musiker, nicht die geringste Berufsmöglichkeit fand; zumal, da er zunächst an eine Dirigententätigkeit dachte, was beson-

ders unrealistisch war. So bemühte er sich um eine Anstellung in Amerika (glücklicherweise hatte er nicht die Idee, nach Wien zurückzugehen). Dort „riß man sich nicht um ihn", wie er selbst sagte. Das ist wohl so zu erklären, daß es für einen amerikanischen Arbeitgeber nichts Angsterregenderes gibt als einen menschlich und beruflich „überqualifizierten" Angestellten. Dem Direktor des Bostoner Privatkonservatoriums, Joseph Malkin, einem 1914 aus Odessa nach den USA eingewanderten Cellisten, gebührt die Ehre, Schönberg nach Amerika geholt zu haben. Doch blieb Schönberg nur kurze Zeit in Boston. Das im Winter sehr rauhe und im Sommer subtropische Klima der Ostküste brachte ihn dem völligen Zusammenbruch nahe. Die Boston-Symphonie hatte ihn als Dirigenten engagiert, doch mußte er den Antrittstermin versäumen, und das Engagement konnte nur zum Teil nachgeholt werden. Schönberg mußte sich entschließen, in den milden Westen überzusiedeln. Er gab die Stelle in Boston auf und lehnte Angebote für Lehrtätigkeiten in New York (an der Juilliard-Schule) und in Chicago ab. Doch brachte der Aufenthalt an der Ostküste ihm die Befriedigung, daß der Verlag Schirmer sich ihm für seine künftigen Werke zur Verfügung stellte, was für Amerikas Sofortprofit-Politik eine ungewöhnliche Kühnheit war.

Schönberg ging nun nach Hollywood, wo sein Name dank Nicholas Slonimsky, der 1933 dort Schönbergs *Musik zu einer Lichtspielszene* dirigiert hatte, schon bekannt war, und hatte die Überraschung, daß die ernsten Musiker sich von ihm fernhielten. Die Orchester in San Francisco und Los Angeles spielten zunächst keine Note von ihm, nicht einmal *Verklärte Nacht,* wie er einmal berichtete. Viele Filmmusiker aber wurden seine Schüler, unter ihnen der berühmte Pianist, Komponist und Schauspieler Oscar Levant, der in zwei Büchern dar-

über lehrreich und amüsant berichtet hat[9]. Levant war so von Schönberg fasziniert, daß er sogar seinen Chauffeur spielte. Er studierte bei Schönberg Komposition, gab das aber später auf, mit der Erklärung, daß das „Meisterwerk-um-jeden-Preis"-Konzept bei ihm zu nichts geführt habe. Mit George Gershwin, der einmal bei Ravel hatte studieren wollen, kam es zu einer intensiven Freundschaft. Die Filmindustrie trat zweimal an Schönberg heran: man wollte ihn als Berater für einen Beethoven-Film gewinnen, was er allerdings mit sehr feiner Diplomatie ablehnte (überhaupt hat Schönberg im Gegensatz zu seiner Europa-Zeit in Amerika fast überall einen liebenswürdigen und freundlichen Eindruck hinterlassen); später bot man ihm an, zu dem Film *Die gute Erde* von Pearl S. Buck die Musik zu schreiben. Er verlangte 50 000 Dollar und stellte außerdem künstlerische Bedingungen, die für die Arbeitsweise der Film-Regisseure unannehmbar waren. Sein eigener Kommentar zu dieser Angelegenheit: „Wenn ich künstlerischen Selbstmord begehen soll, will ich wenigstens, daß meine Familie davon leben kann." (Schönberg hatte mittlerweile zwei Kinder aus zweiter Ehe.)

Im Jahre 1934 feierten in dem noch freien Wien seine Freunde und Jünger seinen sechzigsten Geburtstag. Die Universal Edition brachte eine jetzt berühmt gewordene Denkschrift heraus. Nachdem Schönberg sich ziemlich mühevoll mit Privatstunden durchgeschlagen hatte — sie wurden immer weniger, da die meisten amerikanischen Schüler, selbst wenn sie Talent haben, keine ernste Disziplin im Musikstudium ertragen oder auch nur plausibel finden —, wurde er schließlich 1936 an die Universität von Kalifornien in Los Angeles berufen. Eine Zeitlang bestand sogar die Hoffnung, daß er gleichzeitig auch an der Universität von Süd-Kalifornien Vorträge halten könne, doch kam es nicht dazu. („Beide Anstellungen hätten mir beiläufig meine Berliner Gage eingebracht.")

Die Arbeitsmasse, die auf Schönberg lastete, war größer als je; und von 1937 bis 1942 hat er wenig Zeit gefunden, zu komponieren, was ein ewiger Schade bleiben wird. Das wenige, das er in dieser Zeit schrieb, zeigte eine bedeutende Bereicherung und Erweiterung in Stil und Form: eine interessante und gelegentliche Rückkehr zur Tonalität und das erste große Konzert in klassischer Form sind hier zu erwähnen. Daß seine Oper *Moses und Aron* und sein Oratorium *Die Jakobsleiter* seit Jahren unvollendet in der Schublade lagen, war eine stete Qual und Belastung für Schönbergs Seele.

Der europäische Musiklehrer, der nach den Vereinigten Staaten kommt, muß, selbst wenn er an eine erstrangige Universität berufen wird, völlig umlernen. Es ist nicht nur die geringe Vor- und Allgemeinbildung, sondern auch die verschiedene Grundeinstellung, die es dem europäischen Lehrer schwer macht, die Studenten zu verstehen. Der erstere Mangel ist nur zum Teil damit zu erklären, daß die beiden ersten Universitätsjahre den beiden letzten Schuljahren in Europa entsprechen. Was das zweitgenannte Problem angeht, so folgt man in Europa im Prinzip, wenn auch wohl nicht immer konsequent, der idealen Forderung Hegels, daß Studenten, die nur einen „Brotberuf" erlernen und sich keiner allgemeinen Geistesschulung unterziehen wollen, gar nicht auf eine Universität gehören. In Amerika gehen die Studenten nur aus Gründen der Karriere, des Diploms, der Unterrichtslizenz und des materiellen Gewinns auf die Hochschulen. Der Musikstudent in Amerika hat für nichts Interesse, was nicht von unmittelbarem Nutzen für seinen Erwerb oder seine „Karriere" ist, und mißtraut einem Lehrer, der „mit idealen Forderungen" an ihn herantritt. Die Fülle der Talente, die an dieser prosaischen Geisteshaltung zugrunde geht, ist gar nicht zu ermessen.

Schönberg war sich dieser Schwierigkeit bewußt, suchte

aber die Schwäche in der „Methode“[10]. Während seiner gesamten amerikanischen Lehrtätigkeit, der privaten und der öffentlichen, hat sich unter Hunderten von Schülern kein nennenswerter Komponist befunden, und sein Einfluß auf die Studenten scheint überraschend gering gewesen zu sein. Von älteren amerikanischen Musikern, die ihn gekannt und ihm direkt viel zu danken haben, ist wohl nur Roger Sessions zu nennen. Wir können eher von einem Einfluß seiner Schüler auf Schönberg reden. Die Notwendigkeit, alle Zweige der Musik und der Musikerziehung, alle längst in den allgemeinen Gedankenfluß eingegliederten, längst unbewußt gewordenen Aspekte der Musik neu zu durchdenken, hat viele europäische Musikerlehrer gezwungen, wieder in sich zu gehen und sich aus esoterischer Versponnenheit zu lösen. Man steht in Amerika vor Schülern, die keine Tradition kennen, oft auch an keine glauben wollen und denen man in kürzester Zeit alle notwendigen Vorkenntnisse nachliefern und für die man alles neu definieren muß. Schönberg hat dies auch erlebt, er hat sich aber, wie es bei einer so großartigen, eigensinnigen Persönlichkeit gar nicht anders möglich war, nicht im geringsten amerikanisiert. Dennoch sind die zwanzig Jahre in den Vereinigten Staaten nicht ohne tiefere Wirkung auf ihn geblieben. Der Notwendigkeit, in einem Land, in dem das Kulturleben noch immer im Pionierzustand ist, alle grundsätzlichen ästhetischen Gedanken, alle Ausdrucksmittel auf ihre Faßbarkeit und Gültigkeit hin neu zu durchdenken, ist Schönberg, und zwar bewußt, nicht entgangen. Er hat in einigen, dem amerikanischen musikalischen Denken vielleicht etwas vorauseilenden Gelegenheitswerken seine ernste, edelmütige Sorge um Verständlichkeit zum Ausdruck gebracht. Er hat seine große Einsamkeit in einigen Werken bewahrt, wie zum Beispiel im *Streichtrio*. Doch übertreibt man nicht, wenn man sagt, daß seine in Ame-

rika entstandenen Werke im allgemeinen größere Direktheit und Faßlichkeit zeigen.
1936 – das Jahr seiner Berufung an die Universität von Kalifornien – brachte die Nachricht vom Tode Alban Bergs. 1938 kam der „Anschluß" Österreichs, und Schönberg bemühte sich, seinen Freunden und Verwandten bei der Auswanderung behilflich zu sein. Seine Tochter Trudi kam im selben Jahre mit ihrem Mann nach New York, wo Dr. Greissle eine Stellung beim Verlag Schirmer fand[11] (Frau Greissle starb bald nach dem Kriege. Die beiden Enkelsöhne sind Beweise für Schönbergs starke Persönlichkeit: wie die Enkel Wagners und Hauptmanns sehen sie ihrem Großvater fast unheimlich ähnlich). Schönbergs Sohn blieb in Österreich zurück – als „Halbarier" mit einer „Arierin" verheiratet, gelang es ihm, den Krieg zu überleben. Das Ehepaar Zemlinsky kam 1939 in New York an, doch haben sich die Freunde nicht wiedergesehen (Zemlinsky starb 1945 nach langer Krankheit). Schönberg hatte auch versucht, Webern nach Amerika zu bringen: er sollte die von ihm selbst abgelehnte Stelle an der Juilliard School erhalten; der damalige Direktor reagierte aber auf das Anerbieten nicht, was heute natürlich sehr bedauert wird, da Webern für die junge Generation in Amerika das A und O der neuen Musikentwicklung ist.
1941 wurde Schönberg amerikanischer Staatsbürger, und das dritte Kind seiner zweiten Ehe wurde geboren. Er hatte nun zwei Töchter und drei Söhne. (Nur seine Töchter blieben dem Musikermilieu treu: Nuria, die zweite Tochter, heiratete nach ihres Vaters Tode den venetianischen Komponisten Luigi Nono.)
Der zweite Weltkrieg brachte Schönbergs Inspiration nicht so zum Versiegen wie der erste; nach den wenig fruchtbaren ersten Jahren des Amerika-Aufenthaltes entstanden nun das Melodrama *Ode an Napoleon* (mit politischem Unterton), das *Klavierkonzert* und die interes-

sante Gelegenheitsarbeit *Variationen für Blasorchester.* Schönberg lebte alle diese Jahre in erfreulichen Wohnverhältnissen — Amerikas großzügige Finanzpolitik ermöglicht es jedem regelmäßig verdienenden, respektablen Bürger, ein eigenes Haus zu besitzen. Schönbergs Villa, die seine Familie noch heute bewohnt, ist eine würdige Umgebung für den großen Mann gewesen.

1944 wurde Schönberg siebzig Jahre alt und das Opfer eines Gesetzes, das keine Ausnahme zuläßt: an die Altersgrenze gelangt, mußte er seinen Posten verlassen. Da er nur sieben Jahre unterrichtet hatte, war seine Pension nicht hoch genug, um das Haushaltsgeld für eine Woche zu bestreiten. Schönberg stand wieder vor dem Nichts. Es ist schrecklich, daß es ihm fast immer verwehrt geblieben ist, seinen im Grunde bescheidenen bürgerlichen Ansprüchen gemäß, in Frieden zu leben. Seine ersten Reaktionen auf die Entlassung sind fast kopflos zu nennen. Er wollte nach Neuseeland auswandern — ohne sich eigentlich zu überlegen, was er dort hätte tun können. Dann wandte er sich an die Guggenheim-Stiftung, um ein Stipendium zu erhalten[12], und wurde abgewiesen. Dieser für Schönberg sehr erniedrigende und betrübende Zwischenfall ist viel diskutiert worden — seit dem Erscheinen der Briefsammlung auch öffentlich. Die John-S.-Guggenheim-Stiftung wurde von dem Senator S. Guggenheim im Jahre 1925 zum Andenken an seinen Sohn gegründet, der 1922 tödlich verunglückt war. Sie ist eine private „Foundation", hat als solche volle Freiheit des Handelns und kann von niemandem offiziell zur Rechenschaft gezogen werden. In den vierzig Jahren ihres Bestehens hat sie Tausenden von Künstlern und Wissenschaftlern wertvolle finanzielle Hilfe geleistet. Ihren Statuten zufolge ist sie gehalten, vielversprechende Talente und „nachweislich" erstrangige Künstler und Wissenschaftler in ihrer Weiterentwicklung und Bildung zu fördern. Eine

Altersgrenze von vierzig Jahren wird in den Statuten zwar nur vorgeschlagen, doch wurden Anträge älterer Kandidaten meistens abgelehnt, besonders in den ersten Jahren, als das Kapital der Stiftung noch nicht so angewachsen war wie jetzt. Erst heute werden häufiger Ausnahmen gemacht. Was innerhalb des Komitees auf Schönbergs Bewerbung hin beratschlagt wurde, ist nicht zu erfahren: die Zusammensetzung sowie die Begründung der Beschlüsse des Komitees gelten als „das bestbewahrte Geheimnis der Stadt New York".

Die Nachricht von Schönbergs Entlassung erregte in Amerikas Musikerkreisen große Besorgnis, und es wurde sogar hier und da ernstlich etwas für ihn getan. Als die Universität von Chicago 1946 eine Vorlesungsreihe veranstaltete, die den sehr publizistischen Titel *Works of the Mind* hatte, wurden Chagall für die Malerei, F. L. Wright für die Architektur und Schönberg für die Musik eingeladen. Schönberg blieb drei Monate in Chicago, und der Kontakt mit den Studenten – meist fortgeschrittenen Doktoratsanwärtern auf praktischen Gebieten, so gut wie gar keine Musiker waren darunter – war ein glücklicher. Man erinnert sich allgemein, daß Schönberg sich damals in sehr guter geistiger und gesundheitlicher Verfassung befand.

Öffentliche Ehrungen wurden Schönberg in Amerika nur zweimal zuteil: er wurde 1946 Ehrendoktor der Universität Princeton und erhielt den mit 1000 Dollar dotierten Preis des National Institute of Arts and Letters[13].

Kurz nach seiner Rückkehr nach Los Angeles hatte Schönberg einen Schwächeanfall, der seinen ganzen Organismus in Mitleidenschaft zog. Er stand an der Schwelle des Todes, vielleicht schon jenseits von dieser. Dem bereits Aufgegebenen verabreichte ein Arzt noch eine herzstärkende Injektion, und zu aller Erstaunen lebte Schönberg wieder auf. Er gehörte zu jenen kaum benei-

denswerten Menschen, die äußerste Zartheit und Anfälligkeit mit größter, wohl ihrem tiefsten Wesen entsprechender Zähigkeit vereinen. Schönberg hat nach diesem „Wunder“ noch fünf Jahre gelebt, es ging ihm nicht viel schlechter als sonst, nur seine Augen waren sehr geschwächt; die letzten Kompositionen sind auf besonders für ihn gedrucktes Notenpapier geschrieben, mit einer Handschrift, die nicht leicht als die seine zu erkennen ist.

Eine sein Leben erhellende Genugtuung brachte ihm die in Europa schnell vor sich gehende Schönberg-Renaissance. Das Feuer der Bewunderung hatte bei seinen Schülern und Freunden im Verborgenen fortgeglimmt und brach nun in der wiedergefundenen Freiheit mit vielleicht größerer Stärke aus, als es ohne die Zeit der Unterdrückung gebrannt hätte. Zwar hatte er 1945 auch noch Anton von Webern verloren, unter Umständen, die in keiner Beschreibung ganz glaublich scheinen, doch kamen sonst nur gute Nachrichten aus Europa: Dirigenten, Rundfunkleiter, Biographen, Kritiker, Akademien besannen sich seiner Musik, sogar seiner Bilder. Sein Werk wurde zu einem der Symbole dafür, daß eine neue Zeit angebrochen war. Er wurde Ehrenbürger der Stadt Wien und nahm die Ehrung auf feine Weise an. Sein Gesundheitszustand machte jedoch eine Reise nach Europa unmöglich.

In Amerika war sein Ruhm mit dem zu vergleichen, den er vor dem Kriege in Europa gehabt hatte. Als „Figur“ war er weitesten Laienkreisen bekannt, sogar populäre Humoristen befaßten sich mit ihm. Robert Benchley, der sich an die breite Masse der Leser und Rundfunkhörer wandte, sagte in einer seiner regelmäßig erscheinenden Betrachtungen: „Schönbergs Musik kann nur von ihm selbst, von seinem Vater und von einem jungen Mann, der sein geheimer Vertrauter ist, verstanden werden[14].“ Das ist verwilderter Humor, auf den man sich einstellen

Erst nach dem Tode anerkannt werden ----!

Ich habe in diesen Tagen viel persönliche Anerkennung gefunden, worüber ich mich sehr gefreut habe, weil sie mir die Achtung meiner Freunde und anderer Wohlgesinnter bezeugt.

Andrerseits aber habe ich mich seit vielen Jahren damit abgefunden, dass ich auf volles und liebevolles Verständnis für mein Werk, für das also, was ich, musikalisch zu sagen habe, bei meinen Lebzeiten nicht rechnen darf. Wohlweiss ich, dass mancher meiner Freunde sich in meine Ausdrucksweise bereits eingelebt hat und mit meinen Gedanken vertraut worden ist. Solche mögen es dann sein, die erfüllen, was ich vor genau vierundzwanzig Jahren in meinem Aphorismus voraussagte:

„Die zweite Hälfte dieses Jahrhunderts wird durch Ueberschätzung sühnen, was die erste Hälfte durch Unterschätzung gut gelassen hat an mir."

Ich bin etwas beschämt über all diese Lobpreisungen. Aber ich sehe dennoch auch etwas Ermutigendes darin. Nämlich: Ist es denn so selbstverständlich, dass man trotz dem Widerstand des genauen Volk nicht aufgibt, sondern fortfährt aufzuschreiben, was man produziert?

Ich weiss nicht, wie Grosse darüber gedacht haben. Mozart und Schubert waren jung gestorben, dieser Frage nicht näher treten zu müssen. Aber Beethoven, wenn Grillparzer die Neunte konfus nannte, oder Wagner, wenn der Bayreuther Plan zu versagen drohte, oder Mahler, wenn alle ihn trivial fanden – sie konnten diese weiterschreiben?

Ich weiss nur eine Antwort: Sie haben Dinge zu sagen, die gesagt werden müssen. Ich wurde einmal beim Mittag gefragt, ob ich wirklich dieser Komponist A. S. bin. „Einer hat es sein müssen" sagte ich; „keiner hat es sein wollen, so habe ich mich dazu hergegeben."

Vielleicht musste auch ich Dinge sagen, unpopuläre anmahnend, die gesagt werden mussten.

Und nun bitte ich Sie alle, die Sie mir mit Ihren Glückwünschen und Ehrungen wirkliche Freude bereitet haben, dies anzunehmen als einen Versuch, meine Dankbarkeit auszudrücken.

Vielen, herzlichsten Dank!

Los Angeles, California, 16. September 1949 Arnold Schoenberg

Vervielfältigungen dieses Briefes schickte Schönberg an alle, die zu seinem 75. Geburtstag gratuliert hatten

muß, um ihn zu „würdigen“ (man kann es auch bleiben lassen).

Was aber die Anzahl der Aufführungen seiner Werke angeht, so führte die eigentümliche Berühmtheit des Meisters zu nichts Erheblichem. In einem Lande, in dem die Manager ganz offen so kalkulieren, daß zum Beispiel eine Beethoven-Symphonie (aber nicht die vierte oder achte) 1000 Leute ins Konzert bringen, ein Bartók-Stück aber 400 davon abschrecken und eine Wagner-Ouvertüre 300 davon wieder anziehen wird usw., war natürlich für Schönberg nicht viel zu holen. Die wenigen Aufführungen, die dennoch stattfanden, gelten — wie die einstigen europäischen — heute rückblickend als bedeutende Pioniertaten, zum Beispiel Dimitri Mitropoulos' Aufführungen in Minneapolis und New York und Stokowskis Uraufführung des Klavierkonzertes.

Kurz bevor Schönberg fünfundsiebzig Jahre alt wurde, erschien Thomas Manns bedeutender Roman *Doktor Faustus*, der den für die meisten deutschen Musiker störenden Zug hat, musikalische Gegenstände und Ereignisse halb geschichtlich, halb willkürlich, gelegentlich vollkommen schief (wie in den völlig unmusikalischen Textunterlagen zur letzten Beethoven-Sonate) zu behandeln. In diesem Roman wird der Held als Erfinder eines Zwölftonsystems hingestellt, ohne daß Schönberg erwähnt wird. Dieser verlangte, daß Thomas Mann eine Erklärung über seine geschichtliche Urheberschaft einfüge, was der Dichter nach einigem Zögern und vielen plausiblen Gegenargumenten schließlich tat. Man könnte meinen, daß es eine albernere Beschwerde gar nicht geben könne, und fast vermuten, sie entspräche ganz einfach dem amerikanischen Brauch, alle Filme, Romane, Artikel, Theaterstücke, Schlager usw. daraufhin zu untersuchen, ob sie etwas enthalten, woraufhin man sich beschweren oder gar klagen könnte. Zudem war Schönberg durchaus nicht

der einzige, der die ohnehin in der Luft liegende Idee einer Zwölftontheorie gehabt hat (wovon später die Rede sein wird). Andererseits gibt es einen verzeihlichen Grund für seine Verärgerung: eben die verworrene Art, in der Romanhaftes und Wirkliches in dem Buch durcheinandergemischt werden.

Als Schönberg sechsundsiebzig Jahre alt war, riet ihm sein Freund Oskar Adler, der zu astrologischen Verdrehtheiten neigte, sich in diesem Jahre (denn 6 und 7 sind 13) vor jedem 13. zu hüten. Schönberg war an einem 13. geboren. Auch nannte er seine Oper *Moses und Aron*, nicht „Aaron" (wie es seit Luther im Deutschen üblich ist), um zu vermeiden, daß der Titel dreizehn Buchstaben hatte. Der sehr kranke Schönberg, der alle Arbeit (außer einer dichterischen: *Moderne Psalmen*) aufgegeben hatte, war von diesem abergläubischen Hokuspokus sehr beeindruckt und stand am 13. eines jeden Monats große Ängste aus. Am 13. Juli 1951, nicht lange vor Mitternacht, sagte Frau Gertrud zu ihm: „Nun siehst Du, jetzt ist der Tag fast vorüber, und nichts ist geschehen." Sie sah Schönberg daraufhin in die Augen: er war tot.

Frühwerke

Es ist doch wohl nur unsere Sympathie für Schönberg, die uns sein Leben interessant erscheinen läßt, das wirkliche Abenteuer seines Lebens ist die Geschichte seines Geistes. Seine Entwicklungsfähigkeit, seine Verwandlungskunst gehen weit über die berühmten künstlerischen Wandlungs- und Reifeprozesse, etwa Haydns, Beethovens, Verdis und Janáčeks, hinaus.

Schönbergs erste Werke gehören in der Substanz zur direkten Wagner-Nachfolge. Neben Liedern, die einiges Studieninteresse haben[15], gehören die drei ersten Hauptwerke dieser Periode an, und zwar das Streichsextett *Verklärte Nacht,* das Oratorium die *Gurre-Lieder,* die Schönberg selbst seine „populärsten Werke" nannte, und die symphonische Dichtung *Pelleas und Melisande. Verklärte Nacht,* von Schönberg im Alter von dreiundzwanzig Jahren geschrieben, ist ein seiner Inspiration angemessenes, vollendetes Werk. Es spricht meisterhaft die wagnerische Musiksprache, die tönende Nachformung der Leidenschaft, in der die Seele sich selbst zuhören kann. Die Form (oder Nicht-Form) des Stückes folgt keinem musikalisch-architektonischen Schema, sondern der Linie der dargestellten außermusikalischen Ereignisse, erotischen Erlebnissen, wie sie Schönberg in einem Gedicht von Richard Dehmel dargestellt fand, einem Gedicht übrigens, das heute einen entsetzlichen Eindruck macht und von dessen Lektüre dringend abzuraten ist, wenn man sich die Freude an der Musik nicht verderben will. Das Auf und Ab der Wallungen, wie sie im Menschen entstehen und vergehen, ist der Gegenstand der Komposition. Die freie Seele bildet ihre freie Natur nach. Wir sind hier weit entfernt von der objektiven architektoni-

schen Formgestalt der Klassiker, wie sie in Brahms und in seinen Nachfolgern in direkter Linie fortlebt. Eigentlich nichts in dem Werk verrät den kühnen Neuerer, der vor allem die unerbittliche Abneigung gegen die Technik der Wiederholung seinen Schülern und Nachfolgern einimpfte. Das Stück bewegt sich, wälzt sich dahin in fast tristanischen „Rosalien", wie man früher die Sequenzen, die auf- und abwandernden, in verschiedener Höhe und Tonfärbung endlos wiederholten Sehnsuchtsphrasen nannte. Freilich, die thematische Erfindung Wagners ist von keinem der Wagnerianer erreicht worden. Keine Melodie und keine Phrase in der *Verklärten Nacht* zeugen von einer Kraft der Erfindung, die den Themen des *Tristan* gleichkäme. Doch ist die Atmosphäre des Stückes so, daß man dadurch nicht enttäuscht wird. Es stellt ja die Regungen der Nur-Erotik dar, keine höhere Liebe, die das Geschehen geistig faßt und andächtig veredelt. Und für einen solchen, an die unpersönliche Allgemeinheit der bloßen Psychologie gemahnenden Gegenstand ist die Sprache der *Verklärten Nacht* die richtige. Schönbergs höchst subtiles Gehör, sein Sinn für lebendige Linie und für echte Vielstimmigkeit sind hier schon ausgeprägt. Dieses erste Werk ruht frei und unproblematisch in sich. Es ist ein bedeutender Vorzug Schönbergs, daß er in seinem ruhelosen Vorwärtsdrang oft an einem festen Ort lange genug verweilt, den Wanderstab der forschenden Unruhe draußen läßt, um ein einmaliges solides Werk zu schaffen.

Diesen Vorzug haben die *Gurre-Lieder* nicht in dem gleichen Maße. Unmittelbar nach der *Verklärten Nacht*, um die Jahrhundertwende angefangen, trägt die Partitur das Abschlußdatum Berlin-Zehlendorf, den 7. November 1911. Der größte Teil des Werkes dürfte allerdings in schneller Folge und früh entstanden sein. Die stilistisch aus dem Rahmen fallenden, fortgeschrittenen, ja gerade-

zu davongelaufenen Stellen finden sich im dritten Teil kurz vor dem wieder ganz wagnerianischen Ende. Schönberg und seine Anhänger haben es nicht gelitten, daß man die mutmaßlich später entstandenen Stellen als solche bezeichnete. Offenbar war ihnen der Verdacht, Debussy so viel abgelauscht zu haben, zuwider.

Die früheren Teile des Werkes unterscheiden sich von der *Verklärten Nacht* wie etwa der heroische, eine weite Landschaft heraufbeschwörende *Ring der Nibelungen* von der innerlichen Welt des *Tristan*. Der Text der *Gurre-Lieder* ist eine angenehme Übersetzung eines angenehmen romantischen Helden- und Gespenstergedichtes des Dänen Jens-Peter Jacobsen. Es erzählt von der Liebe des Königs Waldemar zur schönen jungen Tove, von der Rache der Königin und schließlich von der Verwandlung Waldemars und seiner „Mannen" in „des Sommerwindes wilde Jagd", die vor der siegreich aufgehenden Sonne zerstiebt.

In den unheimlichen, bizarren Stellen des Werkes, im Klaus-Narr-Monolog und im Melodrama, verwandelt sich der Stil der Musik in eine gar nicht einmal sehr deutsche Version des Debussyschen Impressionismus, ohne aber die vollendete thematische Plastik des französischen Meisters zu erreichen. Die Erscheinung dieses zart gefaserten, fast zerfaserten, größte formale Freiheit darstellenden Stiles ist nicht eine einmalige Laune Schönbergs – er bleibt ein Bestandteil des musikalischen Denkens des deutschen Meisters. Der Hauptteil der *Gurre-Lieder* aber ist solideste deutsche Nachwagnerei – wie die *Verklärte Nacht* und wie diese unverkennbar von einem Meister erdacht, dessen bedeutende eigene Inspiration sich auch in einem so allgemeinen Zeitstil geltend machen konnte.

Das symphonische Oratorium gehört zu den „Monstre"-Werken, die mit einem ungewöhnlichen Aufwand an äußeren Mitteln eine ungewöhnliche Wirkung erzielen

wollen. Wir denken an Berlioz' *Requiem* und Mahlers Achte, die *Symphonie der Tausend,* die zusammen mit Schönbergs *Gurre-Liedern* ein Riesenkleeblatt in der Musikliteratur bilden – wenn man von dem römischen Nachbarock-Musiker Giuseppe Raimondi und seinen vergessenen Riesenkunststücken absieht, sowie von der Tatsache, daß Werke wie Richard Strauss' Oper *Die Frau ohne Schatten* nicht viel bescheidenere Mittel in Szene setzen. Schönberg hat die Partitur später auch für kleineres, das heißt normales Orchester eingerichtet, aber der wahre Spaß geht bei der normalisierten Fassung verloren. Fragt man sich nun, ob sich in den genannten drei Werken der Aufwand lohne, so wird man es bei Schönbergs *Gurre-Liedern* unbedingt bejahen müssen: etwas Schwelgenderes, Rauschenderes und etwas, das bei allem anscheinenden Überströmen doch so sorgfältig und kunstvoll kontrolliert ist, kann man sich nicht vorstellen, nicht wünschen. Die *Gurre-Lieder* erfüllen die ihnen zugrunde liegenden Intentionen, was man von der *Symphonie der Tausend* und dem allerdings selbst in seiner Zerrissenheit überragenden *Requiem* von Berlioz nicht sagen kann.

In den (wie wir spekulieren:) späteren Stellen der *Gurre-Lieder* erscheinen schon manche von Schönbergs höchst eigenen Ideen, manchmal tastend, manchmal auch gleich in voller Beleuchtung. Am auffallendsten ist seine eigentümliche, wahrscheinlich fragwürdige Einführung der Sprechstimme in das symphonische Gewebe.

Schönberg hat ein genaues System für die Zwitterkunst des „Sprechgesanges" entworfen. Der Ausführende muß jede genaue Intonation vermeiden. Die tonal organisierte Melodie ist durch eine Sprechmelodie zu ersetzen, die zwar mit richtigen Noten auf dem Papier angegeben wird, aber, um der Ausführung den gewünschten Charakter zu geben, nur im Rhythmus, nicht in der Tonhöhe ernst genommen werden darf. Die Partie des Sprechers

in den *Gurre-Liedern* hat den Reiz der Abwechslung und der Neuheit. Doch wünscht man momentelang, daß er schwiege, damit man die interessante, wohltönende Begleitung genau hören könnte, die durch die außermusikalischen Töne des Sprechers gestört wird und nur verzerrt an unser Ohr gelangt.

Es wird oft gesagt, daß die *Gurre-Lieder* der Endpunkt, die „Sättigung" der Spätromantik seien — das stimmt nun zeitlich nicht, denn Richard Strauss' bedeutendste Werke, Mahlers in die Zukunft weisende *Neunte Symphonie* und viele andere wertvolle Kompositionen wurden später geschrieben. Schönbergs Entwicklung ist aber mit der Beeinflussung des Lebensablaufes mancher pflanzlicher Organismen zu vergleichen, den man durch gewisse Chemikalien mehr als hundertfach beschleunigen kann. Mehr Schwelgerei, mehr romantische Phantastik, ein größeres Aufgebot und größere klangliche Fülle sind nicht auszudenken. Wir haben hier in der Tat die völlige „Sättigung". Die *Gurre-Lieder* demonstrieren, lange bevor die Musikgeschichte selbst zu dem Punkt gelangt, daß die Wagner-Nachfolge den Weg allen Fleisches gegangen ist, daß die Zukunftsmusik der Vergangenheit angehört, daß die romantischen Bestrebungen des 19. Jahrhunderts vollbracht, vollendet und vorbei sind. Man hat diesen klaren Abschluß, diese Übersättigung auf die ganze Idee der Romantik ausgedehnt und diese für überwunden erklärt. Die Romantik ist aber nicht nur das Hauptthema der Kunst des Abendlandes (ihr Ende würde das Ende unseres gesamten Zeitalters bedeuten), sie hat auch eine noch viel tiefere, zeitlose Existenz als ein ewiger Geisteszug des Menschen: als das Bedürfnis nach idealisierter Illusion und als der künstlerisch befruchtende Widerspruch zwischen dem Ich und der Welt; sie ist die Summe aller Freuden, aller Leiden und aller inneren Zwiespalte, die aus diesem Widerspruch entstehen. Das Ende der Romantik

würde keine Weiterentwicklung der Kunst, sondern einen Wechsel der geistigen Erbmasse bedeuten.

Schönberg selbst fühlte die Endlichkeit seiner Superwagnerei und zog nun mit dramatischer Schnelligkeit die Konsequenzen. Noch bevor er die Orchestration der *Gurre-Lieder* ganz beendet hatte, schrieb er 1908 seine *George-Lieder,* 1909 folgten die erstaunlichen *Fünf Orchesterstücke,* und 1910, mit der einaktigen Oper *Erwartung,* ist der große, bewunderungswürdige Wandel ein „fait accompli", während die langsame Mitwelt noch im spätromantischen Schwelgen und Entzücken Straussens *Rosenkavalier* zum ersten Male (und gewiß nicht mit Unrecht) zujubelt.

Eine rein theoretische Beschreibung der Entwicklung Schönbergs vom Wagner-Jünger zum Neutöner ist hier nicht am Platze[16]. Wir wollen versuchen, die innere Substanz von Schönbergs Entwicklung herauszuarbeiten.

Wir sind an dem Punkte, wo — der Pflanze gleich, die infolge einer Hormonbehandlung ihr Leben durchrast — die Funktionen des bisher gültigen Tonsystems zur Höchsttätigkeit gebracht werden. Dieser Übersteigerungsprozeß beginnt in der wagnerianischen symphonischen Dichtung *Pelleas und Melisande* — einer fünfundvierzig Minuten langen musikalischen Nacherzählung des Maeterlinckschen Stückes, die von Debussys zartem, mitleidigem, sich mit leisen Mitteln bescheidendem Werk beängstigend verschieden ist. Selbst Schönbergs Jünger haben in dem Stück erheblich streichen wollen[17]. Er erlaubte es nicht und hatte insofern recht, als das Werk, so formlos es auch ist, sich doch im einzelnen so konsequent weiterspinnt, daß Striche nicht zu verantworten sind. Das Publikum hat (jedenfalls in der letzten Zeit) ziemlich eindeutig zu erkennen gegeben, daß die schwelgerisch veranlagten Dirigenten, die das Opus hervorholen, ihm damit keinen Gefallen erweisen.

Ich bin gekommen, aufzulösen

„Wo gehe ich hin?"
„Ins Nichts, Quintilius Varus!"
Kleist
Die Hermannsschlacht

Das bisherige Schaffen Schönbergs zeigt eine Form der künstlerischen Kühnheit, die typisch deutsch ist: ein festes System wird bis auf seine äußerste Peripherie hin systematisch erforscht. Bachs und Mozarts oft ungeheure Kühnheiten sind „legale" Kühnheiten. Sie lassen sich vor dem Richterstuhl der Theorie verteidigen. Wagners Revolution war eine typisch deutsche, „legale" Revolution. Sie ist durch stufenweise Ausdehnung des Horizontes erreicht worden und ist im Innersten dem System treu geblieben: seine harmonischen und formalen Kühnheiten sind alle theoretisch erklärbar, was die große Kühnheit ja nicht vermindert. Das Gegenspiel der deutschen Musik in dieser Beziehung ist die französische. Rameau war bei weitem der scharfsinnigste und für seine Zeit lückenloseste Theoretiker des abendländischen Tonsystems. Die zahlreichen Kühnheiten in seinen eigenen Kompositionen sind aber meistens völlige Freiheiten, unsystematische Kapricen, die seine Theorie nicht hat decken können. Die zur Auflösung führenden Tendenzen des 20. Jahrhunderts hat Berlioz später gar nicht abgewartet. Plötzlich, im Jahre 1829, mitten im 4. Satz der *Fantastischen Symphonie* fühlte er den inneren Zwang, die Fäden des soliden Gewebes einfach einmal durchzuschneiden: auf deutscher Seite erklärte sein Bewunderer Schumann, daß es um die Musik getan wäre, wenn diese betreffende Stelle jemals schön gefunden werden würde. Diese Art der Freiheit hat in der deutschen Kunst nie Schule gemacht. Doch

ist sie auch weiterhin typisch für die französische Moderne gewesen: Debussy in weithin sichtbarer Weise und Fauré in geheimnisvoller Wühlarbeit haben ihre Freiheiten auf subjektive kapriziöse Weise genommen. Was sie taten, war im Sinne der traditionellen Theorie chaotisch. Es ist bezeichnend, daß Wagners wirklich musikalische Kritiker ihm zwar vorgeworfen haben, daß seine harmonischen Kühnheiten häßlich, aber kaum, daß sie sinnlos seien; diesem letzteren Vorwurf sahen sich Debussy und Fauré jedoch unausgesetzt gegenüber.

Schönbergs Revolution hat sich wie die Wagnerische vollzogen. Sie dauerte von 1903 bis zur ersten großen Station, der freien Atonalität, im Jahre 1908. Er hat sich die große Freiheit, seinen wirklich eigenen Stil, langsam erobert. Die deutsche Tugend des Systematikers hat ihn gezwungen, jede Vorwärtsbewegung zu beweisen, jeden Fortschritt abzuleiten. Er spannte die Fäden, konnte sie aber nicht gleich zerreißen.

Sie rissen schließlich von selbst. Mit der Unvermeidlichkeit einer Schicksalstragödie sehen wir Schönberg den Weg ins Nichts gehen. Die ästhetische Vorstellung des „Nichts" ist etwas Großartiges — es zu definieren oder künstlerisch darzustellen ist der Traum der großen Philosophen und Künstler gewesen. Daß die Welt sich darüber einig ist, daß Schönbergs Schaffen Größe hat (was man ihm auch sonst absprechen mag), ist darin begründet, daß Schönberg die Macht besaß, das Wunderreich des Nichts heraufzubeschwören und es „darzustellen".

Dieses sind die Hauptwerke der fünf Jahre, in denen die Entwicklung zum atonalen Nirwana zu verfolgen ist: das *erste Streichquartett*, die *Kammersymphonie*, das *zweite Streichquartett*, die *George-Lieder* und (das erste Werk der Erfüllung) die *Fünf Orchesterstücke*. Jedes Werk stellt eine feste Station dar, einen in sich geschlossenen einheitlichen Stil, und zwar in so hohem Grade, daß

es nie geleugnet worden ist. Eine ähnliche Stil-Evolution hätte in anderer Zeit vielleicht nur von fünf großen Meistern vollzogen werden können; die meisten Komponisten früherer Zeit bauten ihr Leben lang auf dem klar umgrenzten Grund, den ihnen ihr geschichtlicher Moment angewiesen hatte. Der Stil, der entwicklungsgeschichtliche Status jedes einzelnen der oben genannten fünf Werke wäre gut und fruchtbar genug als Lebensaufgabe für einen einzelnen großen Künstler gewesen. Schönberg hat diese Stadien durchrast in seinem Streben nach absoluter Freiheit und nach dem absoluten Ausdruck. Er selbst hat häufig der Hoffnung Ausdruck gegeben, andere würden die von ihm durcheilten Stadien weiter ausbauen, und manche späteren Komponisten haben dies, bewußt oder unbewußt, bereits getan. Vielleicht ist in diesen Gedanken Schönbergs unsere musikalische Zukunft eingebettet. Nicht nur die tonlichen Funktionen werden vor dem schließlichen Erlöschen zur Hochzucht getrieben, auch die formale Sonatistik und die architektonische Technik der Klassiker werden in den Prozeß gerissen. Das D-Moll-Quartett und die Kammersymphonie werden oft für das in ihnen erreichte Ineinanderstülpen der beiden Konzepte der viersätzigen Sonate und des einzelnen Sonatensatzes bewundert. Beide Werke sind nicht nur einfach pausenlos gespielte viersätzige Symphonien (wie die *Schottische Symphonie* von Mendelssohn etwa), sondern gleichzeitig einsätzige Konstruktionen. Die *Wanderer-Phantasie* — Schuberts beste Formleistung — hat zweifellos die (allerdings unerreichte) Anregung gegeben; vielleicht auch die Symphonie von César Franck.

Die sorgfältige und gedankenreiche sonatistische Ausführung des Quartetts und der Kammersymphonie kommt aber nicht wirklich zur Geltung. Der eine Satz des Quartetts hat die Länge einer ganzen Symphonie; der erste Satz von Mahlers 3. Symphonie mag Schönberg ein er-

mutigendes Vorbild gewesen sein; auch erinnert das Quartett auf bedenkliche Weise an *Pelleas und Melisande*. Während die frühere symphonische Dichtung eine freie Phantasie mit Gefühlsprogramm ist, gehört das Quartett in die Kategorie reiner oder absoluter Musik. Die sehr abwechslungsreiche Struktur gliedert das Werk in Sätze und Gegensätze, deren Planung interessant und lehrreich ist. Auch der Reichtum der Entwicklung der Themen ist erstaunlich, in den langen Durchführungen bietet Schönberg die bedeutendsten Einfälle. Aber die Gedanken — Hauptthemen und Nebenthemen, verbindende Episoden — sind nicht von der Art, die uns heute noch aufhorchen läßt. Sie haben keine endgültige Gestalt und scheinen sich, statt sich zu entwickeln, erst zu suchen, vielleicht mit Ausnahme des langsamen Satzes, der aus einem langen Gesang mit beredten eigenartigen Harmonien besteht und spannender ist als die sich endlos abmühenden schnellen Partien. Der Seelenzustand, in dem das Werk entstand, ist eine intensive, aber sich selbst stets gleiche, gewissermaßen auf- und abdrehbare Aufregung, die das echte Drama der klassischen Sonate unmöglich macht. Die feinen Gliederungen der Form, die Schönberg erdacht hat, bleiben großenteils nur gedachte Intentionen, bleiben auf dem Papier. In tieferem Sinn haben wir schon das „Nichts" hier, denn trotz aller oft panischen Bewegtheit geschieht im Grunde eigentlich nichts.

Die Kammersymphonie zieht den Hörer immer wieder mächtig an und läßt ihn immer wieder enttäuscht los. Nach des Verfassers Ansicht kommt das von dem bedauerlichen Umstand, daß der bedeutende Einfall, mit dem (nach der Einleitung) das Werk beginnt, nicht zum Hauptthema wird. Diese in gleichen harten Intervallen aufsteigende Figur, die nicht mit konventionellen tonalen Vorstellungen verstanden werden kann, gleicht einer Geste, mit der Atlas seine Last fortwerfen würde; doch

wird aus dieser Phrase zunächst nichts: ein aufgeregtes, trotz allen Kraftaufwandes profillos bleibendes Thema spielt in der Symphonie die Hauptrolle. Die allzu wenigen Stellen, in denen der erste Gedanke entwickelt wird, sind von frappanter Originalität und zeigen, was hier versäumt worden ist. Der Wert des Stückes liegt nicht in dem Genuß, den es bereitet, sondern in der Neuheit des harmonischen Stils, der sich mit klassischer Ehrlichkeit aus echter Vielstimmigkeit bildet. Man kann dem Werk großes Interesse abgewinnen, wenn man es als geniales Skizzenbuch betrachtet.

Viel besonnener und von unvergleichlich überzeugenderer Wirkung ist das zweite Streichquartett. Zwei Instrumentalsätze bestechen durch eine fast Beethovensche Klarheit der Konturen und durch überlegene Kontrolle des Ausdrucks. Wie in keinem anderen Werk der ganzen Literatur der Zeit wird die klassische Sonatentechnik mit der nervösen Abneigung des modernen Menschen gegen alles Schematische und unnötig Wiederholte geschickt und human versöhnt. Die Wiederholungen, die die Sonatenform nötig macht, werden auf eine für alle Zeiten vorbildliche Weise so verwendet, daß sie zwar die Reprise klar verwirklichen, aber doch stets Neues bringen. Das Scherzo zeigt ganz offen den Einfluß Beethovens — aber überhaupt von Beethoven lernen zu können (und dazu noch auf so originelle zeitgenössische Art) ist ja allein schon bewundernswert. Auch im Beethovenschen Geiste erdacht ist die Einleitung zum vierten Satz des Quartetts. Die tiefsinnige Phantasie gemahnt uns — und zwar als der würdige Dritte im Bunde — an Beethovens Vorspiel zum Finale der Hammerklaviersonate und an den Anfang der Chor-Phantasie.

Das Quartett schließt mit zwei Gesängen mit Texten von Stefan George (Schönbergs letztes Werk der Übergangsepoche benutzt ebenfalls George-Gedichte). Die

Lyrik des großen Dichters gilt heute manchem Kritiker als „verblichen“ — sie war aber immer schon „bleich“. Und das ist gerade ihr unendlicher, unsterblicher Charme. Große, oft furchtbare, ja vermessene Leidenschaften erscheinen bei George gefiltert in zarten, regelmäßigen, mit Sorgfalt traditionell geformten Versen, deren Haupttugenden Selbsteinschränkung und gemessene Würde sind. Ein Stil also, der mit dem Schönbergs keine Ehe eingeht. Was beide Künstler verbindet, sind ein gewisser nächtlicher Schauer und ein Wissen um Bedenkliches, Nihilistisches. Aber die massenfeindliche Exklusivität, die beiden Persönlichkeiten gemeinsam ist, war nur bei George eine Absicht. Schönberg hatte im Grunde universalische Ansichten; er wollte keine Sekte, keinen geschlossenen Kreis bilden, sondern Musik für die Allgemeinheit machen.

George hat seine eigene Charakteristik in Versen wie diesen gegeben: „wir werden nicht mehr starr und bleich, wir zucken leis und dulden weich, wir litten lang und vielerlei, doch schweigen müssen wir dabei.“ Wenn also Schönberg Verse wie:

matt sind die glieder
leer sind die scheuer
voll nur die qual,

wie Kundrys Fluch im *Parsifal,* herausschreien läßt, so ist darin eine gewisse Unbildung zu sehen. In Schönbergs Werken mit Gesang ist das Ergebnis immer dort bedeutender, wo Texte von keinem selbständig bedeutenden Dichter verwendet worden sind. Im zweiten Quartett und in dem Zyklus aus dem *Buch der hängenden Gärten* ist der Widerspruch zwischen Text und Musik im allgemeinen fatal für die Gesamtwirkung.

So getrübt und problematisch der Genuß der George-Gesänge sein mag, als musikhistorische Leistungen sind sie heute noch von unabsehbarer Bedeutung.

In den zwei Gesängen des Quartetts und den fünfzehn Nummern des Liederkreises hat Schönberg die Sprache des expressionistischen Gesanges geschaffen. Es ist keine übertriebene Aussage, daß der größte Teil der Vokalmusik der jüngeren Komponisten seit 1908 in diesen fünfzig Seiten seinen Ursprung hat (und das kann die schlechte Behandlung Georges entschuldigen). Die musikalischen Stile der beiden Werke sind jedoch verschieden. Das Quartett ist als ein Stilbeispiel für heutige Kompositionstechnik vielleicht noch bedeutender, als es für seine Zeitgenossen war. Es zeigt äußerste Freiheit in einem soliden tonalen Rahmen. Der Zyklus sprengt diesen Rahmen. Wir stehen auf einem auseinanderfallenden Boden und sinken ins Chaos. Der George-Zyklus ist das erste atonale Werk der Geschichte. Es unterscheidet sich von dem zweiten, den *Fünf Orchesterstücken,* dadurch, daß es noch (wenn auch voneinander funktionell unabhängige) Akkordbildungen bevorzugt, die im Rahmen der Tonalität verstanden werden können und der Tonalität den Gefühlston und die Farbe entlehnen (also gewissermaßen der Gebrauch der Worte ohne die Sprache).

Wie auch des einzelnen Geschmack dazu stehen mag, die Ehrlichkeit darf nicht leugnen, daß wir jetzt vor einem Triumph stehen. In den nun folgenden *Fünf Orchesterstücken* schreibt Schönberg eine Musik — eine echte, beseelte, farbenreiche, spannende Musik —, aus der das Element der tonalen Organisation, wie es unsere Tradition geschaffen hat, völlig gewichen ist. In dem neuen Werk erkennt man deutlich, daß die Begrenzungen der Tonalität Schönbergs Geist an der freien Aussage gehindert haben. Mit Ausnahme einer einzigen Phrase im zweiten Satz ist der an Wagner und Mahler gemahnende Tonfall verschwunden, wir hören eine Form des musikalischen „Zungenredens", die in ihrer explosiven Direktheit ein rauschhaftes, destruktives Vergnügen gewährt,

dem vergleichbar, das man beim Ansehen einer Naturkatastrophe von einem sicheren (oder nicht einmal sicheren) Standort aus fühlen könnte.
Infolge der verschwundenen Gliederung des Tonraumes in feste, bekannte tonale Gestalten haben wir den Eindruck, als spiele der Meister auf den 88 Tönen unseres Systems wie auf einer ungeheuren Harfe. Die Vorstellung, daß nur die klarumrissenen Maße und geregelten Intensitäten einen musikalischen Ausdruck vermitteln können, erweist sich — in dieser exklusiven Forderung — als trügerisch, als plötzlich veraltet. Hier ertönt der längst erträumte „Naturschrei", ein reines, schreckliches „De profundis". Aber auch besinnliche Stellen gibt es: im dritten Stück, *Farben,* gleiten völlig statische Akkorde durch unzählige Instrumentierungen (daß völlige Zeitlosigkeit, ja Unbeweglichkeit, von der Musik suggeriert werden kann, hat schon Schubert bewiesen, zum Beispiel im Liede *Meeresstille,* das den *Farben* wohl Vorbild gewesen ist). Über dieser in der Substanz fast unveränderlichen, nur wechselnd „gefärbten" Flächenbewegung gibt es kleine, zarte Störungen — es regt sich etwas hie und da, fast glaubt man, man habe sich verhört —, damit das prächtige Tongemälde nicht leblos wirke.
Der frühe und späte Schönberg ist ein intensiver Thematiker, in den atonalen Werken verschwindet die Thematik. Noch finden sich in den *Fünf Orchesterstücken* gewisse Ordnungen, gewisse quasi-thematische Ähnlichkeiten, und vor allem sehr eindrucksvolle Ostinatos („hartnäckige" Wiederholungen einer musikalischen Phrase), doch sehen wir hier schon, daß die Auflösung der Tonalität auch den satztechnischen Inhalt auflöst.
Ein schwereloser Raum, in dem die Töne allen Zwanges, aller aufgezwungenen Bedeutung, allen Zwanges in Richtung der Fortbewegung, aller erborgten Färbung, aller Beziehungen auf nahe, ferne oder zentrale Punkte ledig

sind, in dem sie absolut sie selbst sind, nur und ganz ihre eigene Farbe, ihren eigenen Gefühlston ausstrahlen: das ist die emanzipierte Welt des Atonalen. Gewiß, „atonal“ ist ein negativer Ausdruck, und die Schule, deren Existenz mit diesem Stil beginnt, hat, wie wir sehen werden, diesen Namen nicht ganz zu Unrecht abgelehnt. Der Ausdruck „Zwölftonmusik“, der vorgezogen wird, bezeichnet jedoch heute eine spätere Systematik und bezieht sich nicht unbedingt auf die kurze, aber äußerst bedeutende Epoche des wirklich nicht-systematischen, nichttonalen chromatischen Stiles, zu dem einige der wertvollsten Werke Schönbergs und die zweifellos schönsten Werke Anton von Weberns gehören.

Im atonalen Raum spinnt der Komponist seine Linien anscheinend in die freie Leere hinein, und in diesem Zustand der Freiheit verwirklicht Schönberg zum ersten Male sein schlackenfreies künstlerisches Selbst. Elegantere, phantasiereichere Gespinste melodischer Linien wird man schwerlich in irgendeinem anderen musikalischen Stil finden können; im *Pierrot Lunaire* und in der *Serenade* nützt Schönberg die Möglichkeiten gravitätsloser Akrobatik in unendlich bewundernswerter Weise aus.

Die völlige Absage an die überlieferte tonale Organisation, Syntax und Grammatik der Musik hat aber auch zur Folge, daß alle Erinnerung an sie ausgeschaltet und alle ihre Andeutung vermieden werden muß. Alle Tonfolgen und Tonverbindungen, die die überwundene Systematik wieder entstehen lassen könnten — und sie entsteht bei der geringsten Andeutung, der Funke springt lebendig in jede kleinste Ähnlichkeit und läßt die alten Vorstellungen, Erwartungen und Bedeutungen wieder auferstehen —, würden die stilistische Reinheit empfindlich stören, ja, ganz aufheben. Deshalb ist die Freiheit der Atonalität nur eine scheinbare, in der sich die musikalische Linie wie die Katze um den heißen Brei herum be-

wegen muß. Sie darf von den harmonischen Intervallen nur die Dissonanzen benutzen, von den melodischen nur diejenigen, die keine tonale Interpretation zulassen. Diese negativen Begrenzungen entsprechen sozusagen dialektisch den positiven Begrenzungen der tonalen Musik. Sie sind wie diese künstlerisch plausibel und bedürfen eigentlich keiner pseudowissenschaftlichen Entschuldigung. Doch wurde schon sehr bald von der atonalen Schule eine Theorie ausgeheckt, der zufolge die Dissonanzen ihren Namen zu Unrecht tragen und der Unterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz eine Falschheit ist, nicht wirklich besteht; die Akustik, und zwar die Obertöne (deren einige ja im Dissonanz-Verhältnis zum Grundton stehen), wurde als Rechtfertigung heraufbeschworen, und allerhand Humbug wurde demjenigen vorgegaukelt, der auf so etwas hereinfallen konnte.

Daß Beziehungen zwischen den Ausdrucksmitteln und Formen der Musik und manchen Naturphänomenen bestehen, ist eine altbekannte Tatsache. Diese Beziehung zu entdecken, ist nicht ohne Reiz und hat auch gelegentlich äußerlichen technischen Nutzen. Ästhetisch gesehen aber lehren uns die einen nichts, weniger als nichts über die anderen. Es handelt sich hier um geheimnisvolle, zumeist sogar eigentlich sinnlos-zufällige, auf den wirklichen Künstler albern wirkende Entsprechungen. Die fernen Obertöne sagen nichts ästhetisch Anwendbares über die eigentlichen musikalischen Töne und deren Beziehungen aus. Sie beweisen weder die absolute Wahrheit der Tonalität noch die Legitimität der Atonalität. Was die Kunst vermag, ist nur von der Anschauung spontan zu erfassen, nur das ästhetisch begabte Ohr des Zuhörers kann darüber entscheiden, welche musikalische Technik plausibel, wirkungsvoll und schön ist.

Es ist richtig, daß sich das Gefühl für das, was als Dissonanz und Konsonanz empfunden wird, im Laufe der

Jahrhunderte verändert — man vergleiche nur die Stile Machauts, Orlando Lassos und Wagners —, aber das ursprüngliche Konzept besteht fest. Der brutale Spaß, den wir an dem 1913 geschriebenen Werk Strawinskys *Le Sacre du Printemps* haben, rührt daher, daß es ihm gelungen ist, mit den durcheinandergeschüttelten, aber doch intakten Mitteln des tonalen Systems ein ausschließlich oder, wenn man will, *rein* dissonantisches Musikwerk zu schreiben, in dem wir die fortgesetzte, unaufhörliche Dissonanz als solche mit unseren Nerven, die nach starken Sensationen lüstern sind, genießen. Und genau den gleichen Effekt, wenn auch ohne die Beziehung zum traditionellen System, erreichen die Atonalen, wie immer der Name ist, den sie ihrer Technik geben.

Warum haben die Jünger Schönbergs es überhaupt für nötig befunden, in solcher Eile eine Verteidigungstheorie zu erfinden? Schönbergs schöpferischer Instinkt, seine mächtige Individualität haben einen neuen radikalen Stil geschaffen, der in höchstem Maße zeitgemäße Wahrheit und Echtheit besitzt; wir müssen also annehmen, daß der Meister als Antwort auf begreifliche Angriffe wie ein Tintenfisch angstvoll diese dunklen Wolken verspritzt hat. Sagen wir es aber ganz energisch: die Werke, die wir jetzt diskutieren werden, bedürfen überhaupt keiner theoretischen Verteidigung.

Von Schönbergs vier theatralischen Schöpfungen sind die ersten beiden, *Erwartung* und *Die glückliche Hand*, unmittelbar nacheinander entstanden. 1909 schuf er *Erwartung* in einem Zuge, während *Die glückliche Hand*, gleich danach begonnen, ihn bis 1913 beschäftigte. Beide Stücke sind erst viel später gespielt worden. Die erste Schönberg-Biographie von Egon Wellesz, 1921 veröffentlicht, erwähnt sie noch als unaufgeführt. Der Grund für diese Verspätung war aber diesmal nicht der Unverstand der Theaterdirektoren, sondern der erste Weltkrieg. Eine

Aufführung der *Erwartung* war von Bodanzki für 1914 in Mannheim geplant, und die Leiter des Dresdner Opernhauses, der Intendant Seebach und der Dirigent Schuch, hatten beide Werke angenommen, noch bevor *Die glückliche Hand* vollendet war.

Beide Werke sind von höchster und, wie wir uns nicht scheuen zu sagen, von wahrscheinlich unvergänglicher Bedeutung. Sie sind kühne Neuheiten auf dem Felde der Opernliteratur. Ihr Einfluß ist bisher nur sporadisch gewesen, doch scheint es sicher, daß sie bis in die ferne Zukunft noch viele prinzipielle Anregungen geben können. Dem ersten Einakter sind einige Unausgeglichenheiten im Konzept und in der Ausführung vorzuwerfen, denn, so kühn und untraditionell beide Werke auch sein mögen, sie können und müssen mit dem Maßstab des Theaters als solchem gemessen werden und vertragen das auch durchaus. *Die glückliche Hand* aber ist eines der Werke Schönbergs, in denen die Verwirklichung einer schöpferischen Idee vollkommen gelungen erscheint.

Erwartung ist ein Monodrama. Der Text von Marie Pappenheim folgt einer Idee Schönbergs. Das ganze Geschehen, im wesentlichen, aber nicht ausschließlich ein innerliches, wird von einer einzigen Person getragen, einer „Frau", die nachts im Wald auf ihren Geliebten wartet. Formal gesehen, könnte man die Oper für eine große, aus einem Musikdrama herausgeschnittene Arie halten, eine von den Arien, die man mit Recht „kleine Opern in sich selbst" zu nennen pflegt. Ausländische Kritiker, die sie hörten, ohne die Worte im einzelnen zu verstehen, haben gelegentlich gesagt, daß ihr Inhalt im Titel bereits vollständig ausgedrückt sei und daß sie, etwas nur Abstraktes überlang darstellend, im herkömmlichen theatralischen Sinne eigentlich überflüssig sei. Darauf wäre zu erwidern, daß einerseits dieser Tadel rein sachlich nicht zutrifft, andererseits die Oper aber vielleicht noch viel

interessanter wäre, wenn sie tatsächlich „die Erwartung“ als solche darstellte; das gänzliche Ausschöpfen, das psychologische und poetische Auspressen bis zum letzten Tropfen des Gehaltes einer einzigen Idee oder Situation, hat sich im modernen Theater als durchaus wirkungsvoll erwiesen. Schönbergs Oper tut dies aber nicht: die „wartende Frau“ findet (nach zweimaligem Szenenwechsel) einen „Gegenstand“ auf der Erde, in dem sie den Leichnam des Geliebten erkennt, der sich mit einer anderen „Frau“ mit „weißen Armen“ eingelassen hat und dabei anscheinend entdeckt und umgebracht worden ist. Nach anfänglichem Entsetzen verfällt die „Frau“ jedoch wieder in den suchenden, zerflattert hysterischen Zustand der ersten Szenen; im tiefsten Herzen den Tod nicht anerkennend, nicht verstehend, zersetzt sie sich seelisch, verliert sie sich wieder in Angstträumen und Erinnerungen und geht schließlich „irgend etwas entgegen“.

Die Erwartungen des Titels *Erwartung* werden also nicht recht erfüllt: das „Erwartete“ erscheint ja! — Man könnte freilich sagen, die Oper habe nur einen falschen Titel, was ja wohl ein nicht eben großes Unglück wäre; der Mangel liegt aber tiefer. Die musikalische Ausführung der Oper ist tatsächlich die Darstellung eines einzigen Zustandes. Und Schönbergs Grundidee (wir spekulieren hier!) ist bedeutender gewesen als ihre künstlerische Verwirklichung. Der große Höhepunkt wird kaum musikalisch mitgeteilt, die Musik „ballt“ sich nicht zusammen. Trotz dieses die Klarheit und Schärfe des dramatischen Gedankens erheblich abschwächenden Widerspruchs im Konzept der Oper ist *Erwartung* dennoch ein bedeutendes Werk. Wir bedauern die Anhäufung der Schlagworte, doch kommen wir der Sache am nächsten, wenn wir seinen Stil als impressionistisch dargestellten Expressionismus ansehen. Das Allerflüchtigste im Seelischen und Visuellen ist mit restloser, überwacher Ge-

nauigkeit – man könnte fast sagen: – registriert. „Silberne Stämme“, „Blumen“, „Nacht, warm“, „fürchte mich“, „schwere Luft“, „Sturm ... der steht“, „ruhig“, „leer“, „Mond“, „Grille“ – das alles erscheint in den ersten zwanzig Takten, den ersten fünfundvierzig Sekunden. Auf jedes aufkeimende Gefühl, auf jede nur vorbeiflackernde Vision reagiert die Musik mit der Präzision eines impressionistischen Malers. Der französische Begründer dieses musikalischen Stiles hat wohl niemals von einer solchen Detailarbeit auch nur geträumt. In Debussys Musik wird die formale Ordnung niemals ganz aufgegeben, und das Impressionistische wird eigentlich nur auf subtile Art vorgespiegelt, elegant vorgetäuscht, während es Schönbergs Musik zur *Erwartung* mit dem Impressionismus ganz ernst ist. Manche Einzelheiten in dieser Technik des ruhelosen Vorbeifließens sind so bezaubernd, daß es betrüblich ist, daß fast kein einzelner musikalischer Gedanke länger als einige Sekunden dauert. Man denke etwa an „die Abendfarben“, eine meisterliche, nur drei Sekunden anhaltende Klangvision; man denke an den „schreienden Nachtvogel“ oder das skurrile „Knarren im Gras“. Eine Abwechslung, ja eine Erlösung ist die bewunderungswürdige kurze Verwandlungsmusik mit der schönen, zehnmal wiederholten „Stakkato“-Phrase über dem gleichbleibenden Akkord, die sich in einem sogenannten Zwölftonakkord ballt – das heißt einem Akkord, der aus allen zwölf Tönen der chromatischen Tonleiter besteht, der aber, wenn er geschickt über die ganze Ausdehnung des musikalischen Tonbereiches ausgespannt wird, durch die inneren, für sich wohltönenden Verbindungen einzelner Töne einen perversen, höchst angenehm erschütternden Mischeindruck erregt – als erzittere das Universum und erhielte sich doch intakt in diesem Erzittern (was nach Hegel der tiefere Sinn des Klanges überhaupt ist).

Überwältigend, von unnachahmlich schauerlicher Wirkung ist der Schluß der Oper. Man muß seine ganzen Sinne, seinen ganzen Geist zusammennehmen, um die einzigartige Schönheit der letzten zwei Sekunden zu erfassen. Während der letzten Geste der „Frau“:
(irgend etwas entgegen) „Ich suchte . . .“
ein allgemeines Rieseln in Halbtönen, das sich im letzten Augenblick in zwei Richtungen aufspaltet, ein Teil des Orchesters läuft „hinauf“ und zerstiebt im Raum, der andere läuft „hinab“ und verrinnt in der Tiefe.
Der Text der Oper *Die glückliche Hand* stammt von Schönberg selbst und ist eine etwas dunkle Angelegenheit. Es wird erzählt, wie geheimnisvoll er von der Bedeutung seines Textbuches gesprochen habe. In einem verwunderlichen Brief aus dem Jahre 1913, in dem er das Werk zur Verfilmung mit Kinoorgelbegleitung empfiehlt, beschreibt er sein Libretto folgendermaßen: „*Höchste Unwirklichkeit!* — — Es darf nie als Symbol oder als Sinn, als Gedanke wirken.“
Der Leser wird mühelos erkennen, wie völlig unsinnig die Behauptung ist, der Text sei nicht symbolisch. Die Symbolik ist gerade im Gegenteil primitiv augenscheinlich, und ihre Dürftigkeit bildet eines der Hauptargumente für die angebliche literarische Wertlosigkeit des Textes.
Literarischer Wert sollte die Haupttugend alles Geschriebenen, also auch eines Operntextes, sein, wenn auch die funktionellen Bedingungen und die Werte eines Opernlibrettos nicht ganz mit denen eines rein literarischen Theaterstückes zusammenfallen. Gerade in den Abweichungen guter Librettotechnik von den Forderungen des Dramas liegt ein schwieriges, unendlich verwickeltes Problem, dessen heutige Nichtbeachtung zugunsten rein literarischer Theaterkriterien die ganze zukünftige Opernkultur ruinieren könnte.

Ein Libretto muß eine interessante, sympathische, dramatische Handlung lebendig darstellen und gleichzeitig die statischen Unterbrechungen, die Haltestellen bieten, an denen die musikalische Lyrik die innere Bedeutung der Situation ausschöpfen kann. Ein Libretto muß wie eine Reise mit häufigem Aufenthalt sein, aber weder der Schwung der Reise (die dramatische Vorwärtsbewegung) noch die Momente der Rast (die Pausen innerlicher Betrachtungen) dürfen überwiegen oder zukurzkommen. Es ist ungeheuer schwierig, das zu verwirklichen. Doch sagen wir es gleich: Schönbergs *Erwartung* und *Die glückliche Hand* lassen diese schwierigen Bedingungen durchaus nicht unerfüllt, mögen sie auch noch so sehr die „abwegigen Erzeugnisse eines Einsamschaffenden" oder, um es prosaisch zu sagen, wirklich ein bißchen verrückt sein. (Das hannoversche Publikum prägte für sie im Jahre 1963 den Ausdruck „Neuro-Romantik".) Auch die anderen Opern Schönbergs zeigen eine große Instinktsicherheit in der Organisation des Textes. Das ist besonders bewundernswert, wenn man bedenkt, welche ungewöhnlichen Aufgaben er sich in seinen Libretti stellte. Die Oper beginnt und schließt mit einer Rahmenszene, einer düsteren Variation der Prometheus-auf-dem-Felsen-Vision: der „Mann" (der empfindsame schöpferische, höhere Mensch) liegt auf der Erde, ein „Fabeltier" hält ihn nieder, im Dunkeln; der Chor (nur die bleichen Gesichter sind zu sehen) flüstert, spricht und singt: „So oft schon! und immer wieder!" Das Orchester – über einer gleichbleibenden Bewegung und einem darüber brütenden statischen Akkord – wirft gequält-ausdrucksvolle Fetzen in den Raum: diese Verbindung des Statischen mit dem Impressionistisch-Aufgeregten ist von eigenartiger Wirkung. Dann erhellt sich die Bühne, der „Mann" begegnet dem „Weib", er wird durch sie zu hohen, magischen Taten fähig. Aber die Einmischung des „Herrn" macht die Frau

abtrünnig, sie verläßt den „Mann“ – und ein drohend dastehender Felsen verwandelt sich wieder in das Fabeltier der Einleitung: die Schlußszene zeigt das gleiche Bild wie der Anfang. „Mußtest du's wieder erleben?“ – „Du Armer“, flüstert, spricht und singt der Chor.

Das ist nun gewiß keine subtile Poesie, aber es ist bei aller Verschrobenheit recht opernhaft. Die von Anfang bis Ende stark inspirierte Musik enthält die schon beschriebenen, raffiniert zerfaserten impressionistischen Elemente, zeichnet sich aber durch eindrucksvolle kurze „Nummern“ aus: die beiden Rahmenchöre, die etwa zwanzig Sekunden lange „Bergsteige-Musik“ – eine prächtige Darstellung männlichen Kraftaufwandes. Als sofortiger Gegensatz ertönt eine zarte Ostinatomusik (eine geheimnisvolle Schmiede wird sichtbar). Machtvoll wird dann die Szene aufgebaut, in der der „Mann“ mit einem Hammerschlag seiner „glücklichen Hand“ ein Geschmeide schafft. Die musikalische Darstellung des Geschmeides besteht in einer schwerelos gaukelnden Klarinettenphrase von einer Art und Schönheit, die nur in diesem Stil möglich sind.

Das Orchester der Oper kann das Verschwiegene, Stumme, Nur-Innere in die wahrnehmbare Wirklichkeit versetzen. Das Unsichtbare wird hörbar gemacht. In der nächsten Szene der Schönberg-Oper drückt sich die im „Manne“ langsam anwachsende, allgemeine, objektlose Angst in einem Crescendo des Windes, des Lichtes (von schwachen zu grellsten Farben anwachsend) und in einem symphonischen Satz aus, der das gleiche Crescendo mit furchtbar gequälter Intensität verwirklicht. Der „Mann“ bleibt wortlos, er hat „dieses Crescendo so darzustellen, als ginge beides (Licht und Wind) von ihm aus“. Die Szene kann als radikale, äußerste Verwirklichung der Möglichkeiten des Operntheaters angesehen werden, nach dem Vorbild der Szene im *Siegfried,* wo die innere Angst

Mimes die ganze ihn umgebende Welt zu durchdringen scheint.

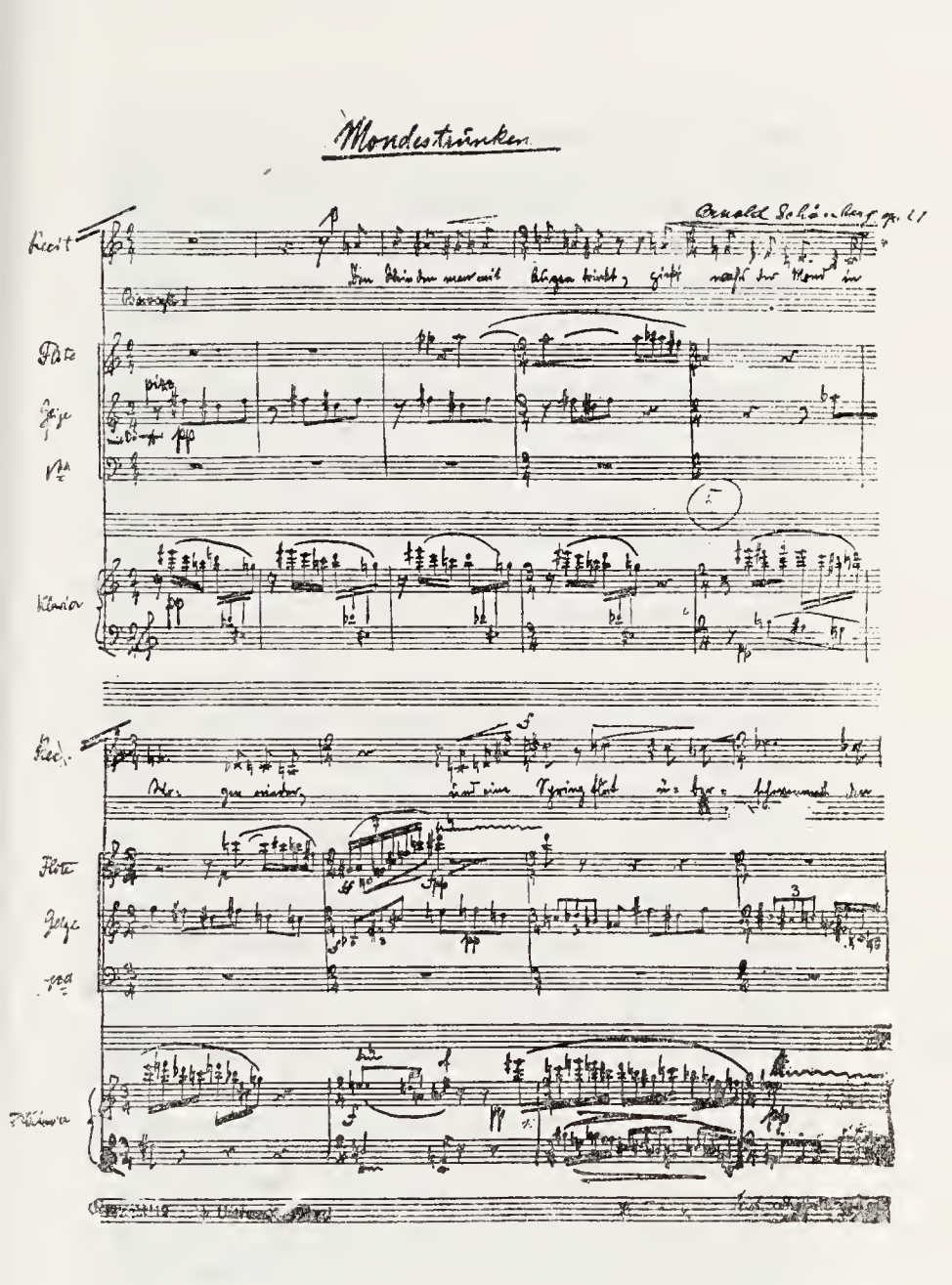
In die Periode der freien und reinen Atonalität fallen noch andere Hauptwerke des Meisters, und zwar seine erfolgreichsten: die *Sechs kleinen Klavierstücke*, der *Pierrot Lunaire* und die *Serenade* sowie das zu dieser Zeit begonnene Oratorium *Die Jakobsleiter*, das von Winfried von Zillig erst zehn Jahre nach Schönbergs Tod aus den Skizzen vollendet wurde.

Den *Sechs kleinen Klavierstücken* wird eine besondere musikgeschichtliche Bedeutung zugeschrieben. Sie gelten als das Vorbild der Webernschen Richtung, in der ein musikalischer Gedanke nach einmaligem Ertönen als abgeschlossen gilt — Wiederholungen, Entwicklungen, Fortführungen, Über-sich-Hinauswachsen erlaubt sie nicht. Zweifellos haben Schönbergs musikalische Aphorismen diese radikale Tendenz ins Leben gerufen, doch gehören sie selbst nicht in den eigentlichen Webernschen Stil: sie sind wirklich kurze Stücke im traditionellen Sinne, „moments musicaux". Weberns Kompositionen sind zwar der Uhrzeit nach kurz, haben aber keinen aphoristischen Charakter, sondern folgen gewissermaßen dem Zeitgefühl eines sonnennäheren Planeten, die Erdenzeit ist in der Nähe des „Absoluten" aufgehoben. Wenn auch Schönbergs *Sechs Stücke* keine einfachen Stimmungsepigramme sind und Intensives und Ungewöhnliches in Kürze aussagen, so sind sie doch mit dem traditionellen Zeitsinn unserer Erdenmusik aufzunehmen. (Das Opus eignet sich erfahrungsgemäß besonders gut, abgeneigte Musikfreunde zu Schönberg zu bekehren, allerdings nicht mittels einer Schallplatte, deren widriges Zirpen und Sausen, sei es noch so sanft, die Bedeutung und den Sinn der Pausen zerstört.)

Pierrot Lunaire, ein Gedichtzyklus für Sprechgesang (von der Art, die Schönberg mit den *Gurre-Liedern* ein-

geführt hat) und fünf Instrumentalisten (die acht Instrumente spielen), hat Schönberg Weltruhm verschafft und ist auch heute noch das beliebteste seiner nicht-tonalen Werke. Daß es keine protzige Oper, keine Symphonie, sondern ein intimes Kammermusikstück war, das seinen Namen in alle Welt trug, ist ein besonders eindrucksvoller Umstand. Obwohl dem Werk manches von dem Geschmack seiner Zeit anhaftet, hat es doch den etwas skandalösen Reiz der Neuigkeit noch immer nicht verloren, den der Reichtum der musikalischen Erfindung ohnehin aufwiegen würde. Der Zyklus reiht sich den großen klassischen Liederkreisen an. Mit Schumanns *Dichterliebe* teilt er die ein wenig peinliche Vergänglichkeit seines Textes, Gedichten von Giraud (übersetzt von Hartleben), poetischer Spielereien, die mit dekadentem Gruseln und religiösen Blasphemien kokettieren, wie sie unter Baudelaires Nachahmern Mode waren. Es ist ratsam, mit der leichten Kritik der Gedichte keine Zeit zu verlieren und sich Schönbergs bedeutendes Opus nicht verleiden zu lassen.

Die dreimal sieben Gedichte erzählen keine fortlaufende Handlung, verdichten sich aber in den letzten Nummern zu gewichtigeren Gegenständen und Stimmungen. Wie wohl in keinem anderen Werk Schönbergs sind der Genuß und das Verständnis durch klare, oft durchaus liedhafte Formen erleichtert. Schönberg weist in seinen etwas brüsken und irreführenden Anweisungen an die „Ausführenden“ darauf hin, daß die charakterisierenden Tendenzen in dem Werk nur sekundär seien. Ob hier eine Not zur Tugend wurde oder nicht: der hochexpressionistische Stil des Werkes schafft eine neue Form der „absoluten“, nicht programmatischen Musik, die heute noch als Vorbild wirkt. (Gelegentliche scherzhafte Ausnahmen, wie die Bewegung der Barkarole, sind mit feinem Geschmack eingefügt.) Das schönste an dem Werk ist die



Die erste Partiturseite aus Schönbergs *Pierrot Lunaire*

großartige Behandlung der einzelnen Instrumente: anders als bei Schönbergs späteren Nachahmern sind alle einzelnen Partien mit unfehlbarem Gefühl für die Instrumente erdacht. Daß der Nichtpianist Schönberg solche uneingeschränkt vollkommenen Klavierpartien geschrieben hat, kann nicht genug bewundert werden. Der Gedanke, das Werk ohne den Sprecher aufzuführen (als Kammermusik oder als Pantomime), wurde sehr bald ausgesprochen, doch wies ihn Schönberg mit Entsetzen zurück. Wir wollen jedoch nicht verheimlichen, daß es ein auserlesener Genuß ist, auf einer Probe die Instrumente allein zu hören. Nummern wie „Valse de Chopin", „Nacht", „Mondfleck" und die „Heimfahrt" erweisen sich als kammermusikalische Miniaturen von unbeschreiblichem Reiz.

In dem letzten der großen atonalen Werke erscheint der bittere, „ernste" Humor Schönbergs in geläuterter Form. Schumann hat sich sehr anstrengen müssen, um zu beweisen, daß Beethoven eine humoristische Seite besitzt. So wird sich auch manch einer entsetzen, wenn wir von Schönbergs Humor sprechen. Der scherzende Beethoven ist für viele schwer zu erkennen, nicht sosehr (was Schumann glaubte), weil gedankenlose Ehrfurcht ihn nicht wahrhaben will, sondern weil es der Humor des Riesen ist, der zum Spaß Felsen aufeinandertürmt und uns damit eher zerschmettert als amüsiert. Der Humor jedes großen Mannes hat etwas von diesem Überformat. Schönbergs expressionistischer Humor hat dazu noch die Schwierigkeit, nur sehr selten reiner Scherz zu sein, er ist wie der Strindbergsche meist mit Bitterkeit unlöslich verbunden. Man kann Spuren von ihm in den düsteren Wirren der *Glücklichen Hand*, hier und da in den Instrumentalwerken finden.

So recht beweisen kann man ihn meistens nicht, und der Zuhörer bleibt perplex wie bei einer Kafka-Lektüre. Das

zweite Quartett enthält einige anmutige Scherze; der feinste Humor aber, dessen Schönberg fähig war, findet sich in den Instrumentalsätzen der *Serenade*, in diesen von Mahlers subjektiv verinnerlichter österreichischer Folklore angeregten, in der Form einfachen und klaren „Nummern". In diesem Werke erzeugt die absolute Bewegungsfreiheit des Atonalen eine Fülle der gewagtesten Klangakrobatik (das kleine Ensemble enthält eine Mandoline und eine Gitarre, beide mit der schon erwähnten unfehlbaren Instrumentalkenntnis behandelt). Mit Tanz, Marsch und Lied beschwört Schönberg die Grazie des Vergangenen wie eine freundliche Geistererscheinung herauf. Der Mittelsatz des Werkes (hätte man doch den Mut, ihn gelegentlich auszulassen!) ist ein Gesang — der Text eine holperige Übersetzung des 256. (nicht des 217. — warum der Fehler?) Sonetts von Petrarka, dessen Poesie noch weniger als die Georges zu dem extremistischen Tonsatz Schönbergs paßt. Man könnte spekulieren, der Komponist habe den Zwiespalt zwischen der Freiheit seiner Tonsprache und der strengen Klassik des Gedichtes empfunden und, um diesen zu überbrücken, nach einem formalen Halt gestrebt. Er hat auf dieser Suche etwas gefunden, das zwar die Distanz zwischen Petrarka und ihm nicht im geringsten überbrücken konnte, das Schicksal der abendländischen Musik jedoch aufs stärkste beeinflußt hat. Die Gesangsstimme der Sonettkomposition (die von raschen, frei entstehenden Tonfetzen der Instrumente begleitet wird) besteht aus einer sauber atonalen, melodischen Anordnung der zwölf Töne der „ehemals" so genannten chromatischen Tonleiter. Diese Anordnung, die nur insofern nicht ganz willkürlich ist, als sie alle tonal interpretierbaren Tonfolgen vermeidet, wird fixiert und in der nunmehr erstarrten Form bis zum Ende des Stückes wiederholt. Der Rahmen der Oktave wird dabei nicht eingehalten, die einzelnen Töne dürfen in höherer

oder tieferer Lage erscheinen. Das Gedicht ist in das Prokrustesbett dieser Tonreihe gelegt. Was hier als Regel verstanden werden kann, liegt in der fortgesetzten Wiederholung, etwa wie eine unregelmäßige, in sich gestaltlose Arabeske durch Vervielfältigung eine Art visuelles System darstellen kann. Da es nun immer zwölf Töne sein müssen und die Gedichtzeilen das nicht mitmachen, wird die Serie stets zerrissen, was etwas Belustigendes hätte, wenn man es gestaltlich wahrnehmen könnte. So unbefriedigend diese erste Serienkomposition auch sein mag, sie weist den Weg zu der bewußt oder unbewußt erstrebten Schaffung – oder Entdeckung – oder besser wohl: Erfindung eines Systems, das die reine, unsystematische Atonalität wieder in feste, akademische Regeln bringen soll.

Die neue Theorie

Die Gesangsstimme des Petrarka-Liedes führt in Schönbergs Schaffen tastend wieder ein verlorenes Element ein: das Thematische. Die atonalen Werke kennen diese Errungenschaft der klassischen Musik nicht – wie die ersten Jahrhunderte unserer Musikkultur sie nicht kannten. Das Thematische spielte aber eine Hauptrolle in den früheren Werken Schönbergs. Daß die nun von Schönberg geschaffene neue Theorie die Wiedereinführung der Thematik, überhaupt der konstruktiven Arbeit, möglich macht, steht außer Zweifel. Was die musikalische Welt sich aber seit 1924 fragt, ist, ob das neue System, das die kompliziertesten musikalischen Vorgänge nur abstrakt motivieren kann, wirklich ein lebendiges, neues musikalisches Universum darstellt. Viele denkende Musiker und Musiktheoretiker sind schon längst der Meinung, daß es nicht so ist. Skandalöserweise gilt der Ausdruck dieser Meinung als ein reaktionärer Akt, der verfolgt werden muß. Man fragt sich, warum wir unser armes Leben durch eine so grauenhafte Periode der Unterdrückung hindurchgerettet haben, wenn die Methoden jener Zeit, auf mehr oder weniger subtile Art, weiterbestehen dürfen!

Die Zwölftontechnik ist auf der „Reihe" oder „Serie" aufgebaut. Die zwölf Töne, die die Oktave in zwölf regelmäßige Intervalle aufteilen (seit Bachs Zeiten in der sogenannten „wohltemperierten" Stimmung), werden in eine bestimmte Reihenfolge gebracht (die „Reihe" ist also, formal gesehen, zunächst eine Melodie, wenn sie auch zur Harmoniebildung verwendet werden kann). Die Freiheit der Reihenfolge kennt nur zwei Begrenzungen: kein Ton darf als Reihenton wiederholt werden, da er dadurch die Atonalität, die Mittelpunktlosigkeit der Reihe, zerstören

oder in Frage stellen würde (er darf aber an seiner eigenen Stelle wiederholt werden, sozusagen „auf der Stelle treten", auf rein dekorative Weise). Zweitens müssen Tonfolgen vermieden werden, die die alten Dur- und Molltonarten im Ohr wieder wachrufen könnten. Was nach diesen beiden Beschränkungen an Freiheit übrigbleibt, ist, rein quantitativ gesehen, noch beträchtlich genug. Die willkürliche Anordnung wird dadurch zum Gesetz, daß man das schöne Wort Wagners über die „Regel" radikal befolgt: „Du setzt sie selbst und folgst ihr dann." Die festgesetzte, Grundgedanke gewordene Reihe erzeugt aus sich alle Elemente der Komposition, die Themen, die Nebenstimmen, die Akkorde usw., so fordert es jedenfalls die Theorie. Je nach dem satztechnischen oder mathematischen Einfallsreichtum des Komponisten kann sie umgedreht, rhythmisch variiert werden, sie kann vertikal als Harmonie erscheinen, als Spiegelbild, als Krebsgang, in anderer Lage, in mehreren Lagen zugleich oder verschränkt erscheinen. Alles das kann mit abstrakter bloßer Gedankenarbeit erzeugt werden. Die zwölf Töne der alten chromatischen Tonleiter sind, wenn sie sich auf keinen Grundton beziehen, eine formlos weiche Masse wie Wasser, dessen Formen nur scheinbare sind. Das Komponieren mit zwölf Tönen ist nicht wie das Meißeln des Marmors, sondern wie das Bilden mit weicher, widerstandsloser Materie (man kann dabei an Palmströms Federbettskulpturen denken).

Man hat später auch Reihen von weniger als zwölf Tönen erfunden, vielleicht um die gehässig-verwirrende Frage stellen zu können: „Was ist die C-Dur-Tonart anderes als eine Reihe?" Doch könnte mit gleichem Recht jemand fragen, ob ein Quadrat nicht eigentlich ein Liniengewirr sei. Die Tonalität ist ein lebendiges System, das dem Komponisten als Eigengestalt, als Eigenwesen gegenübertritt, dessen lebendige Proportionen und Ver-

hältnisse eine nur schwer zu beeinflussende Festigkeit haben und das ein dem organischen Leben vergleichbares, geheimnisvolles Leben besitzt und zeugen kann. Der Künstler muß sie beherrschen, überreden, bezwingen, oft sogar täuschen, seine Kraft an ihr messen. (Schönberg selbst hat dies auf sehr empfindsame Weise in seiner Harmonielehre geschildert.) Die echte, orthodoxe Zwölftonreihe muß sorgfältig alles vermeiden, was nicht rein atonal ist. Das lebendige Wesen des tonalen Systems wird durch die abstrakten, rein numerischen Elemente der Serientechnik ersetzt. Geradezu unheimlich muß es uns berühren, daß Hegel im Jahre 1823 – hundert Jahre vor dem Petrarka-Sonett – warnte, Musik dürfe „weder in einzelnen Intervallen noch abstrakten Reihen bestehen"!

Die historische Folgerichtigkeit der nicht-tonalen Musik gilt als erwiesen, aber nicht alles, was eine historische Entwicklung hinter sich hat, besitzt darum innere Wahrheit (man denke an die Philosophie Stirners, an den Nationalsozialismus). Bei der Zwölftonreihe steht der Nachweis der historischen Entwicklung zudem auf schwachen Füßen. Die wenigen Präzedenzfälle kann der musikalische Laie selbst nachprüfen: die Durchführung des Finales der G-Moll-Symphonie von Mozart beginnt mit einer Melodie, die alle zwölf Töne der chromatischen Skala enthält (ohne einen zu wiederholen, bevor die „Reihe" zu Ende ist). Das gleiche geschieht in Strauss' *Also sprach Zarathustra*, in dem Absatz „Von den Wissenschaften". In beiden Fällen ist aber gerade die Tonalität mit ihrer Kraft, diesen kapriziösen Unsinn in Sinn zu verwandeln, die Substanz der Musik. Beide Stellen sind also eher Gegenbeweise. Allerdings ist auch der Versuch der Gegner der Atonalität, diese durch mathematische Gegenbeweise zu erledigen, lächerlich. Diese Wissenschaftlichkeit ist unwissenschaftlich. Die Mathematik der

Musik ist keine exakte, sondern – wie Jacob Burckhardt schon sagte – „phantastische Mathematik".
Die mathematischen Verhältnisse der Musik werden von der Intuition, der seherischen, lebendigen Phantasie entschieden. Der künstlerische Sinn hat eine geheimnisvollere Art, das Wahre zu erleben, als die „exakte" Wissenschaft. Ebenfalls unwissenschaftlich ist der verführerische Versuch, die Ungültigkeit alles Nicht-Tonalen durch eine genau durchgeführte Gleichsetzung von Musik und Sprache zu beweisen. Hegel hat, in endgültigen Ausführungen, den Wesensunterschied von Sprache und Musik erklärt (Kierkegaard, in *Entweder–Oder*, hat sie geschickt, wenn auch etwas schäkernd und ohne Quellenangabe nacherzählt). Die Ähnlichkeit zwischen sprachlicher Syntax und musikalischer Systematik geht sehr weit, weit genug, um lehrreich zu sein. Doch ist der Unterschied zwischen beiden radikal: die Sprache ist ein abstraktes, exaktes System, die Musik ein organisches, lebendiges Wesen von Fleisch und Blut, das heißt, der lebendige, reale Klang ist sein Körper. Die Lebensgesetze der Musik sind komplex organische, nicht abstrakte – also nur der Intuition begreifliche.
Die Zwölftontechnik hat bewiesen, daß sie in bestimmten Stilen eine lebendige Funktion haben kann und daß ihre Weiterentwicklung immerhin möglich ist. Sie aber zum ausschließlichen System, zum ausschließlichen Ersatz der klassischen Tonalität zu erheben, ist eine Ideologie im wahrsten, schlechten Sinne des Wortes: die eigensinnige Erhebung einer Meinung oder Teilwahrheit zum allgemeinen, alles beherrschen wollenden Dogma.
Wir müssen uns hier darauf beschränken, Schönbergs Entwicklung zu verfolgen; was seine Jünger und späteren Gefolgsmänner aus seiner mühsam und heroisch erkämpften Theorie machten, seine Schuld an den „Auswüchsen", seine Verdienste um die Verjüngung des Mu-

sikschaffens, wird erst eine spätere Zeit objektiv beurteilen können. Schönbergs Idee einer Zwölftonreihe ist auch anderen Musikern, sogar vor ihm, eingefallen; am bekanntesten ist hier der Österreicher Joseph Matthias Hauer. Aber niemand hat wie Schönberg die schöpferische Kraft besessen, sie in die Wirklichkeit großer Werke zu übertragen. So ist also Schönberg als der wahre Urheber der Theorie anzusehen, die er mit einem eigentümlich nationalistischen Argument in die Welt hinaus sandte: er glaubte, mit ihr die Vorherrschaft der deutschen Musik für lange Zeit gesichert zu haben. (Daß sie bis dahin bestanden hatte, war dem Schönberg-Kreis nie ein Gegenstand des Zweifels: Zemlinsky machte geradezu ein Lehrsystem daraus.) Schönberg hat nicht gerade falsch prophezeit: eine kurze Herrschaft der französischen und der französisch gefärbten russischen Stiltendenz im Ausland ist durch die Zwölftonmode gebrochen worden – wobei die Ideen Weberns wohl noch stärker als die des Meisters gewirkt haben.

Die Wirkung seiner Theorie auf Schönberg selbst ist am besten zu beurteilen, wenn man sein Schaffen der freiatonalen Periode mit den späteren, systematisch angelegten Zwölftonwerken vergleicht. Mit Spannung wurde von den Bewunderern des *Pierrot Lunaire* und *Der glücklichen* Hand die Uraufführung der *Variationen für Orchester* durch Furtwängler erwartet. Obwohl dieser dabei wie vom Sturm zerzaust dastand und sein Letztes hergab und obwohl momentelang die expressionistische Kraft der früheren Werke zu spüren war, schienen die Unmittelbarkeit, die echte Leidenschaft doch zu fehlen – man hatte das Gefühl, die Musik sei „von des Gedankens Blässe angekränkelt", Schönbergs großer Elan schien zerrechnet worden zu sein. Dieser Eindruck ist vielen noch bis heute geblieben, der klassizistische Systemgedanke und der explosive Expressionismus vertragen sich zu-

nächst nicht. Schönbergs Bläserquintett und die Oper *Von Heute auf Morgen* verstärkten die Bedenken noch erheblich.

Ein endgültiges vergleichendes Urteil über Schönbergs verschiedene Perioden zu fällen, ist es wohl noch zu früh – und leicht wird es wohl niemals werden. Die letzten dreißig Jahre seines Lebens haben vieles hervorgebracht, was den Anspruch auf Ebenbürtigkeit mit Werken der zweiten Periode haben kann: die abendfüllende Oper *Moses und Aron,* deren Wert allerdings nur zum Teil in der Musik liegt, die großartige *Musik zu einer Lichtspielszene,* das dritte und vierte Quartett und das späte, geheimnisvolle, fast okkultistische Streichtrio. Schönbergs schöpferische Kraft und künstlerischer Instinkt waren so groß, daß er die selbstgewählte Einengung durch sein System genauso überwinden konnte wie Paganini, der drei Saiten seiner Geige abriß und auf einer einzigen schwere Geigenstücke zu spielen vermochte.

Mit der Einführung der Zwölftonregeln ist die eigentliche Geschichte der Schönbergschen Geistesentwicklung abgeschlossen. Der Musiker, der bisher in jedem neuen Werk einen neuen Stil geschaffen hatte, ist plötzlich auf einer festen Ebene angelangt. Die orthodoxe Haltung, die er zunächst einnahm, hielt er aber auf die Dauer nicht aus. Er hat gelegentlich seine Wege wieder tintenfischartig verdunkelt oder Rückblicke auf alte Tradition getan, wovon noch die Rede sein wird. Viele haben ihn deswegen gescholten, viele haben das als menschlichen, versöhnlichen Zug Schönbergs verstanden. Doch der kühne Schöpfer *Der glücklichen Hand,* des *Pierrot Lunaire,* der das Nichts nicht fürchtete, dem das Chaos ein vertrauter Ort war, hat sich – wie Münchhausen – am eigenen Schopf wieder auf festen Grund gezogen oder hat sich doch eingebildet, es zu tun. Die ersten achtundzwanzig Jahre seiner opuszählenden Schaffenszeit waren die

abenteuerliche Zeit; die Flügel des Nachtfliegers sind erstarrt. Man mag an Nietzsches Wort über die Möglichkeit eines Happy-Ends für den Fliegenden Holländer denken: „Er verheiratet sich, er geht uns nichts mehr an . . .“

Die Zwölftonwerke

It was something, I guessed,
in the primat plan; something
like a complex figure in a
Persian Carpet.
Henry James

Schönbergs Suite für Klavier ist die erste Demonstration der neuen Technik. In ihr wird der unmittelbare Nutzen der Arbeitsweise deutlich, die Bildung einer Thematik, und zwar auf später selten wiedererscheinende, glänzende Weise. Jeder Laie kann mit etwas Konzentration den Themenzusammenhang, besonders im *Menuett*, erfassen; ja, sogar die Harmoniebildung (die recht problematische Seite des Systems) wird im dritten Stück, dem bedeutenden *Intermezzo*, dem „unbewaffneten Ohr" verständlich sein. In den späteren Werken ist das serielle Verfahren nur selten direkt wahrnehmbar. Wir haben hier einen unauflöslichen, vollkommenen Widerspruch. Der Theoretiker und Lehrer Schönberg verteidigt offiziell sein System wie eine Löwin ihr Junges, überwirft sich mit seinen besten Freunden (zum Beispiel mit Zemlinsky), wenn er Widerspruch und Bedenken auch nur ahnt, schickt seine Jünger aus, um alle Welt zu bekehren (der Verfasser war Gegenstand eines Bekehrungsversuches durch Alban Berg). Der Komponist selbst aber hatte zu seinen Regeln ein sonderbares Verhältnis: er war meist abgeneigt, die technischen Grundlagen seiner seriellen Kompositionen zu verraten, und wurde über Nachforschungen leicht ärgerlich. In den meisten späteren Werken ist die Serientechnik wie ein geheimnisvolles, unerkennbares Muster in ein kompliziertes Liniengewebe hineingewoben. Das Maß der Vollkommenheit der Serientechnik gilt wohl auch in den Augen der Zwölftöner

nicht als Kriterium für den Wert einer Komposition, jedenfalls nicht bei Schönberg.

Unter den Werken der letzten Epoche ragen zwei Opern hervor: *Von Heute auf Morgen* und *Moses und Aron*. Der erstgenannte Einakter ist ein heiteres Werk. Das Libretto ist von Max Blonda, den es aber nicht gibt. Der Text wurde von dem Ehepaar Schönberg als Satire auf das Eheleben eines sehr nahen Verwandten verfaßt (das junge Paar fand das Porträt nicht allzu sprechend ähnlich). Die Musik zu diesem ungeschickten, kabarettistischen Scherz zeigt die Absicht, bedeutsam humoristisch zu sein, und auf eine freilich sehr esoterische Weise gelingt es ihr auch. Gerade in den ins Extreme gehenden handwerklichen Komplikationen der Musik liegt für den verständnisvollen Zuhörer ein seltsamer Reiz[18]. Der Widerspruch zwischen Text und Musik war ein modischer Zug des damaligen Expressionismus. Man schrieb gern Musik, die in Gestalt und Ausdruck weit über den Text hinausgeht: Hindemith (in *Neues vom Tage*), selbst Strawinsky (in *Mavra*), am stärksten Janáček (in der *Sache Makropoulos*). Man hätte sich historisch auf Bachs *Kaffee-Kantate* berufen können. Es handelt sich hier um eine Tendenz, der nicht jeder folgen kann: um die poetische Ausdeutung des Prosaischen. Die innere, tiefere Bedeutung des alltäglichen Geschehens soll fühlbar gemacht werden. Das schiefe Verhältnis zwischen der Tiefe des Ausdrucks und der Oberflächlichkeit des Gegenstandes wirkt aber nicht auf jeden als echte Kunst, auch wenn es sich als Satire gibt.

Schönbergs Wunsch, seine drei Einakter an einem Abend aufzuführen, wurde erst 1962 in Hannover erfüllt. Das Exempel sollte nachgeahmt werden — die drei Werke haben eine innere dramatische Verbindung: das Geschick der „Frau", des „Mannes" und des Ehepaares . . .

Während die drei Einakter Werke für Kenner sind,

scheint die abendfüllende Oper *Moses und Aron* das Zeug für einen Publikumserfolg zu haben. Skeptiker haben den Erfolg, den das Werk in den bisherigen Inszenierungen hatte, für unecht erklärt, da er weitgehend nicht-musikalischen Umständen zu verdanken sei. Nun ist eine Oper eine komplexe Sache und der Erfolg einer Oper das Resultat eines Zusammentreffens vieler künstlerischer und nichtkünstlerischer Umstände. Ginge es nur nach der Musik, wäre Schuberts nie gespielter *Fierabras* neben Mozarts *Idomeneo* die meistgespielte Oper. Es wird gesagt, die Leute gingen zu *Moses und Aron,* weil das Werk eine Art „Mythos" geworden sei. Das wäre aber schon an sich ein Erfolg; daß irgend etwas zu einem Mythos werden kann, setzt ja eine bedeutende Substanz irgendeiner Art voraus. Weiterhin wird behauptet, der Berliner Erfolg sei durch politische Demonstrationen entstanden, der Londoner durch die Sensationsmache einer unsittlichen Regie. Was immer an den Einwänden Wahres sein mag, sie können den Erfolg der Oper nicht wegdiskutieren. Daß die Wirkung der Oper hauptsächlich vom Gegenstand und dessen Regiemöglichkeiten ausgeht, ist freilich wahr, aber schließlich ist Schönberg ja auch der Schöpfer des Textes und der Choreographie[19], so geht also der Gesamteindruck auf sein Konto.

Die Oper ist ein Torso geblieben, obwohl Schönberg neunzehn Jahre Zeit gehabt hätte, die zehn Minuten Musik zu schreiben, die für die Schlußszene fehlen. (In der Berliner Inszenierung wird die Musik des Anfangs als Untermalung des gesprochenen Wortes wiederholt. Gegen diese wie gegen jede andere Lösung ist viel einzuwenden. Ganz unstatthaft wäre es aber, die notwendige und wirkungsvolle Szene auszulassen.) Dafür, daß er diese Musik gar nicht schreiben konnte, kann man den Beweis darin sehen, daß in den letzten Takten des zweiten Aktes das musikalische Gewebe sich zu Nichts verdünnt, der große

Fluß eindrucksvoll versiegt. Was hätte da noch kommen können?

Die Oper gehört insofern zur direkten Wagner-Nachfolge, als ihr Gegenstand einen philosophischen Sinn hat, wie der *Tristan* oder der *Ring* — oder wie später Pfitzners *Palestrina* oder Strauss' *Frau ohne Schatten*. Und wie in Wagners Weltanschauungsopern sind die äußerlichen szenischen Vorgänge interessant und malerisch genug, um für sich selbst große theatralische Wirkungen hervorzubringen. (Manche von Wagners größten Bewunderern, zum Beispiel Anton Bruckner, haben nie auch nur die geringste Ahnung gehabt, welchen „tieferen" Sinn seine Texte haben.) In *Moses und Aron* ist es Schönberg eher mehr als weniger gelungen, ein schwieriges, philosophisch bedeutsames Thema wirkungsvoll zu „veropern". Der dramatische Grundgedanke der Oper ist der Konflikt zwischen der echten Gottesvorstellung — die Gott nur im Geist, ohne Abbild, ohne Symbol erfaßt (die Religion Moses') — und der Verehrung eines *auch* in der Natur erscheinenden, gegenständlichen Gottes (der Religion Arons).

Moses wird auf den Sinai gerufen, um das Gesetz zu empfangen. In seiner Abwesenheit verleitet sein Bruder und Wortführer Aron (denn Moses „fehlt das Wort") das Volk zu einem ausschweifenden Bekenntnis zur Naturreligion. Das angebetete Symbol, das Goldene Kalb, vergeht in Nichts, als Moses erscheint. Aron wird (in der Schlußszene) nicht zur Rechenschaft gezogen, sondern freigelassen und bricht tot zusammen — eine bedeutende theatralische Erfindung. Die Oper weicht von den biblischen (und noch mehr von den geschichtlich erspekulierten) Ereignissen viel stärker ab, als es dem nur bildlich folgenden Zuhörer scheinen mag: das Problem des jüdischen Volkes der Bibel besteht im Konflikt zwischen Vielgötterei und der Erkenntnis des Einzigen Gottes. Geschichtlich gesehen,

ist das Problem noch viel komplizierter gewesen: die Entwicklung von der Vielgötterei zum Einen Gott, von diesem zum Einzigen Gott, dem erhabenen, unsichtbaren Weltschöpfergeist, hat Jahrhunderte gedauert. Die Oper stellt eine noch spätere theologische Situation dar (etwa die der Bilderstürmer des Christentums, die sich ja auf alttestamentarische Lehren und Gebote beriefen). Moses und Aron glauben scheinbar an denselben Einen Gott. Moses' Glauben ist aber wortlos, bildlos, sein Gott ist nur unsichtbar, nur im Geiste zu begreifen und zu vernehmen. Für Aron ist Gott aber körperlich faßbar, darstellbar, in irdischer Figur symbolisierbar; und mit diesem irdisch verkörperten Gott verführt er das Volk zur Entartung. In der Darstellung dieser Entartung schreckt Schönberg vor keiner Ungeheuerlichkeit zurück. Der von der modernen Seelenkunde entdeckte Zusammenhang zwischen Primitivität und Wahnwitz wird von vielen Kritikern als der Schlüssel zum Verständnis von Strawinskys *Le Sacre du Printemps* empfohlen. Viel aufgewühlter als dort erscheint er jedoch in den erotischen und destruktiven Ausschweifungen der Oper. Zweifellos hat der Drang, alle Beschränkungen des praktischen Theaters zu ignorieren, Schönbergs Phantasie so beflügelt. Diese unbiblische Darstellung hat schon zu Lebzeiten Schönbergs dazu geführt, daß man in der Oper kein religiöses Drama, sondern ein Künstler-Drama sehen wollte, gewissermaßen die Tragödie des Expressionismus. Schönberg hat heftig dagegen protestiert[20], doch wird die Interpretation, daß es in der Oper um die tiefsten ästhetischen, aber nicht um religiöse Probleme gehe, oft sehr scharfsinnig verteidigt[21]. Beide Auslegungen können vielleicht nebeneinander bestehen, eine solche Möglichkeit ist kein Beweis von Schwäche oder Unklarheit — viele bedeutende Kunstwerke aller Zeiten enthalten mehr als eine sinnvolle Deutung.

Einen derartigen Text zu schreiben und zu komponieren

– und damit, gegen alle konventionellen Vorstellungen, erfolgreich zu sein – ist an sich schon ein Triumph. Die Musik erhält durch die Bedeutung und Kraft des Ganzen eine Wirkung, die die Tatsache überschattet, daß es sich um eine der fragwürdigsten Schöpfungen in der Musikgeschichte handelt. In den oft sehr ausgedehnten Teilen der Partitur, in denen der Chor oder das Orchester allein dominierend ist, müssen wir immer bedeutsame, oft sehr schöne Stellen bewundern: mindestens eine – der Tanz der allgemeinen Zerstörungslust – ist von superlativer Originalität und Gewalt. Diese „Nummer" ist auch von einem starken rhythmischen Antrieb beseelt, eine Seltenheit in Schönbergs Schaffen, dessen Rhythmik zwar höchst einfallsreich und vielgestaltig ist, aber nur äußerst selten von einem mächtigen, inneren Puls ausgeht. Schönberg ist darin der Wagner-Nachfolge verhaftet, doch entspricht die antirhythmische Auffassung der musikalischen Zeit auch der ursprünglichen jüdischen Tradition, die nur die seelenvolle, frei fließende Rezitation des heiligen Wortes kennt.

Der Eindruck der Partitur als Ganzes ist aber überaus zwiespältig. Schönberg hat selbst gesagt, daß „kontrapunktische Kombinationen in non-tonaler Musik kein wirkliches Verdienst wären"[22]. In *Moses und Aron* aber türmt und häuft er Vielstimmigkeit auf Vielstimmigkeit. Da diese nicht auf den Gleisen einer festen, das Ohr führenden tonalen Systematik laufen, sondern (selbst wenn, was nicht immer geschieht, die richtigen Noten gespielt und gesungen werden) eine undurchdringliche Klangmasse bilden, ist das Resultat kein machtvolles Wogen der Harmonien, sondern ein gestaltloses, aufgeregtes Sausen, in dem die hineingeheimnißte Gedankenfülle untergeht. Die häufig sich mit dem Gesang mischende Sprechstimme macht die klangliche Klarheit ohnehin unmöglich. Vielleicht beruht der Erfolg der drei großen ex-

pressionistischen Opern *(Wozzeck, Moses und Aron, Lulu)* überhaupt darauf, daß sie gleichen Genuß gewähren, wenn man zuhört und wenn man nicht richtig zuhört ...

Trotz aller Einwände ist die Oper aber von echter, unwiderstehlicher Wirkung, wie ein bedrohliches Naturereignis. Der italienische Kritiker Fedele D'Amico sagt in diesem Sinne: „Der selbstmörderische Akt, der die stärksten Artikulationen ins Unartikulierte stößt, ist im höchsten Maße theatralisch einleuchtend und glaubwürdig. Wir sind festgebannt bis zum Schluß – die Oper ist ein brennendes Zeugnis unserer Zeit."

Das Schaffen der letzten Jahre

Unabhängig vom Zukunftswert oder der Allgemeinbedeutung, den die Zwölftontechnik haben mag – das neuerdachte System hat Schönberg ermutigt, wieder im streng thematischen, sonatistischen Stil zu komponieren. Neben zwei weiteren Streichquartetten entstanden, allerdings erst in Amerika, die beiden großen Konzerte: 1936 das ungeheuer schwere Violinkonzert und 1942 – als Schönberg achtundsechzig Jahre alt war – das Klavierkonzert. Das letztere verdankt seine Entstehung einem Auftrag Oscar Levants, der allerdings nur ein kurzes Stück gewollt hatte, für das größere Werk aber doch bezahlte[23]. Daß die beiden Konzerte noch nicht zum Repertoire gehören, beweist wohl nicht, daß sie es eines Tages nicht doch noch dazu bringen. (Das Violinkonzert von Brahms hatte erst zwanzig Jahre nach seinem Entstehen eine nennenswerte Zahl von Aufführungen.) Gewiß ist, daß gute Aufführungen der Schönbergschen Konzerte schon heute erheblichen Erfolg haben können – jedenfalls für den Spieler, der die ungeheuren Schwierigkeiten überwinden kann –, doch scheuen wir uns nicht, zu fragen, ob die ausgedehnten Formen des klassischen symphonischen Konzertes nicht einer geregelten Tonalität bedürfen, um einen echten architektonischen und dramatischen Sinn zu geben. Die zerklüftete, oft grimassierende Tonsprache der beiden Konzerte, die fast immerwährende Aufgeregtheit, die schon in der ersten Kammersymphonie die formalen Zusammenhänge verdunkelte, sind vielleicht unüberwindliche Nachteile.

Neben diesen klassizistisch orientierten Werken entstehen auch in der Form freie, rein expressionistische Werke. Ein *Kol Nidre*, eine Komposition des jüdischen Gebetes zum

Versöhnungstage, sowie zwei Werke mit politischer Bedeutung: Byrons Ode an Napoleon für Sprecher und eine aufgeregte Quintettbegleitung (in deren wirrem Schluß Spuren der Es-Dur-Tonart enthalten sind, weswegen die orthodoxen Jünger Schönberg zur Rechenschaft gezogen haben!) und das Melodrama mit Chor und Orchester *Der Überlebende von Warschau* (1947), das mit großem theatralischem Geschick aufgebaut ist, dessen Superaktualität aber vielleicht nicht von bestem Geschmack zeugt. Die Idee, in einem so furchtbar tragischen Werk die Erzählung von einer Sprechstimme bringen zu lassen, wird oft besonders hervorgehoben: Sie gilt als symptomatisch dafür, daß die Leiden unserer Zeit von so unmenschlich prosaischer Schrecklichkeit sind, daß man sie nicht mehr besingen kann, – daß für uns das Lied keinen Sinn mehr hat. (Der Chorgesang in diesem Werk hat ein sehr altes, hochheiliges hebräisches Gebet zum Text.)

Äußerst faszinierend und zutiefst sympathisch ist das schon erwähnte Streichtrio, ein Nachklang aus der Zeit von Schönbergs schwerer Erkrankung und dem mit ihr verbundenen Vorgefühl des Todes.

Die Liste der späteren Werke enthält auch einige tonale Kompositionen, die Verwunderung, Bewunderung, Spott und Ärger erregt haben. Schönberg hat dazu die folgende Erklärung abgegeben: „Ich habe gefunden, daß in allen nach-Bachischen Komponisten eine Sehnsucht nach dem kontrapunktischen Stil gelegentlich durchbricht, woraufhin sie dann Fugen und Ähnliches schreiben. Auch in mir lebt der heiße Wunsch nach Tonalem oft genug auf, und dann muß ich diesem Drang nachgeben. Komponieren ist ja: einem innern Drang gehorchen."

Daß Schönberg es mit dem Vergleich nicht ernst meinen konnte, so ehrlich naiv er auch war, ist einleuchtend. Mozarts und Beethovens Fugenkünste gleichen den Gedichten von Novalis, in denen der Romantiker ein wenig wie

Paul Gerhardt oder Angelus Silesius klingen will, was ihm, ohne im geringsten antiquiert zu wirken, vollauf gelingt — in gewisser Weise übertrifft er sogar die Vorbilder. Schönbergs tonale Kompositionen sind — von dem Standpunkt aus gesehen, den er nun einmal eingenommen hat — eher mit den Gelegenheitsdichtungen auf Lateinisch oder Altgriechisch zu vergleichen, die sich viele Dichter abgerungen haben.

Eines der tonalen Werke ist in Amerika recht erfolgreich geworden: die Variationen für Blasorchester. Die „Band" ist quantitativ das bedeutendste Feld der amerikanischen Musikpflege. Originalwerke von großen Komponisten für Band gibt es äußerst wenige, und Schönbergs Beitrag hat — schon durch sein bloßes Vorhandensein — das Niveau dieser Musikausübung wesentlich gehoben. Eine 1906, gleich nach der ersten Kammersymphonie, begonnene zweite wurde vom Meister in einer seiner spättonalen Anwandlungen vollendet.

Es sind nur Anwandlungen gewesen: die allerletzten Werke sind im reinsten Zwölftonstil geschaffen, der auf diese Weise das letzte Wort behalten hat.

Der Schriftsteller

Schönberg hat mehrere Schriften – Lehrbücher und Essays – hinterlassen. Er ist als Denker völliger Autodidakt. Das so gut wie völlige Ignorieren der Jahrhunderte von Mühe und Arbeit der anderen („Ich bin kein Leser", sagte er) ist in philosophischen Materien nicht angängig, von der ungeheuren Prätention ganz abgesehen. Schon seine rein literarische Bildung scheint begrenzt gewesen zu sein, seine Kenntnis anderer Musiktheorien aber gleich Null. Aus dem Text der *Harmonielehre* geht hervor, daß er von Rameaus Buch über den gleichen Gegenstand nichts weiß (als Komponisten fertigt er Rameau und Couperin zusammen mit Telemann leichtfertig ab!). In musikgeschichtlichen Dingen ist er gänzlich unbewandert – er gibt es übrigens zu. Mit zeitgenössischen theoretischen Werken, wie der im pädagogischen Wert weit überlegenen *Harmonielehre* von Louis und Thuille, hat er sich gar nicht befaßt. Sein eigenes Traktat über den Gegenstand ist (in der letzten Ausgabe des Jahres 1922) ein überlanges Buch, in dem die Darstellung des Materials an vielen Stellen ungeschickt ausgedehnt ist. Die Gedankenführung wird oft durch eigentümliche, meist recht anfechtbare Pro-domo-Argumente verwirrt. Schönberg dürfte ein bedeutender Lehrer gewesen sein; seine Abweichungen vom überlieferten Lehrstil sind gewiß der tiefsten Überzeugung entsprungen. In der *Harmonielehre* schreibt er oft, wie er in persona unterrichtet hat (jedenfalls hat es den Anschein). Das gibt aber kein ordentliches Lehrbuch, wenn es auch oft hochinteressant ist und ein geschickter Lehrer viele Rosinen in dem mißratenen Kuchen finden kann. Eine zukünftige Harmonielehre – sei es eine praktische oder eine historische – wird nicht

ohne viele Zitate aus Schönbergs Buch auskommen können. Der Stil des Werkes zeigt Bemühungen, Karl Kraus nachzuahmen, oft auf ärgerliche Art („. . . einige Verfasser – ich will sie nicht nennen, damit man die Möglichkeit hat, sie bald zu vergessen . . .“). Er leidet fast immer an Kraus' gelegentlicher Uferlosigkeit, kann aber dessen unerbittliche Schärfe nicht erreichen.

Schönberg hat in Amerika eine Fortsetzung zur *Harmonielehre* verfaßt, die *Structural Harmony*. Sie ist die Niederschrift eines Kollegs, das Schönberg in Kalifornien gehalten hat. In diesem Traktat beschreibt und analysiert er die harmonischen Vorgänge der klassischen Tonalität als lebendige Bewegung; von der einfachsten Liedbegleitung ausgehend, unternimmt er es schließlich, äußerst phantastische Durchführungen aus klassischen und romantischen Symphonien darzustellen. Er geht weit über die wünschbare, ja, mögliche Systematisierung hinaus. Er vermutet Regeln, wo keine sind, und will das Unbeschreibliche beschreiben. Sollte das Werk zur Erhaltung des Verständnisses der Tonalität bestimmt sein, so ist es nur zum Teil geglückt.

Unter dem Titel *Stil und Idee* ist eine Sammlung von Schönbergs Aufsätzen erschienen. Der beseelte, schwungvolle Nachruf für Gustav Mahler ist wohl das wertvollste Stück darin. Seine Vorlesung und offizielle Version der „Komposition mit zwölf Tönen“ stellt den Gegenstand selbst klar und einfach dar. Die anderen Aufsätze sind als sympathische Kuriositäten deshalb von relativem Interesse, weil sie von Schönberg stammen. Es sind auch kulturpolitische darunter, deren Inhalt oft undeutlich und schrullenhaft ist. Die veröffentlichte Sammlung der Briefe ist vielleicht die beste Schönberg-Biographie, die geschrieben werden konnte. In den mit viel Vorsicht und viel Takt ausgewählten Texten findet man tiefe Einsichten in des Meisters Charakter, in andere Menschen, in

seine Umgebung. Neben vielen scharfsinnigen Bemerkungen und Beobachtungen stößt man auch auf eine leidenschaftliche Unordnung des Denkens, wie in den Briefen an Kandinsky über die jüdische Frage und in dem Streit mit dem Kritiker Olin Downes über Mahlers *Siebente Symphonie.* Das nervös brennende Feuer des Künstlers und die Echtheit und Ehrlichkeit des Menschen erstehen vor dem Leser.

Wir und Schönberg

Zum Schluß müssen wir uns die bange Frage stellen: was hat Schönberg über sein eigenes Werk hinaus für die Zukunft geleistet? In Anlehnung an Karl Kraus' Aufsatz *Heine und die Folgen* hat man polemisch über „Schönberg und die Folgen" gesprochen und ihn für alle vermeintlichen und möglicherweise echten „Mißstände" des heutigen Musiklebens verantwortlich gemacht, und zwar nicht nur für die künstlerische Entwicklung, sondern auch für organisatorische Dinge. Christian Morgenstern hat sich vergeblich darüber lustig gemacht, daß man denken könne, daß „in Adam schon Herr Haeckel war". Wir machen heute das Nibelungenlied, Darwin, Fichte, Nietzsche, Wagner, das deutsche Volkslied und noch einiges andere für den Nationalsozialismus verantwortlich (und verleiden uns damit große und legitime Genüsse und Belehrungen). Denjenigen, die mit der kulturellen Entwicklung der Nachkriegszeit unzufrieden sind, erscheint nun Schönberg als ein solcher Morgensternscher „Adam". Für sie ist er verantwortlich für die Verwirrung (die wirklich besteht) und den Verfall (dem doch immer ein Teil unserer geistigen und physischen Existenz anheimgegeben ist). Ein Goethe-Wort sollte diese brutalen Vereinfachungen zunichte machen: „Überhaupt bin ich nicht der Ansicht, daß eine Kunst durch irgendeinen einzelnen Menschen in Verfall geraten könnte[24]." So denkbar es auch im Prinzip sein mag, daß unser Kulturleben eine Auf- und Abbewegung darstellt — so ist dies doch nur eine äußerst abstrakte, eben rein prinzipielle Spekulation. Schönbergs Werk aber ist ein Stück wirklichen Lebens, als Leistung dem seiner großen bahnbrechenden Zeitgenossen Bartók, Strawinsky und Hindemith zumindest ebenbürtig. Viel

mehr noch als diese hat er den Zwang gefühlt, die überlieferten Systeme und Werte anzugreifen. Wesentlich wohl gegen ihn und seine Theorien, aber vielleicht auch in ihnen wird sich das Beständige in unserer Tradition behaupten müssen.

Anmerkungen

1 So von Hegel formuliert.
2 Brief 94.
3 Brief 156.
4 Brief 25.
5 Vgl. Victor Fuchs, „Arnold Schönberg als Soldat im ersten Weltkrieg", „Melos", Juni 1966.
6 Siehe Salomon Maimons Autobiographie (Neuausgabe im Schocken Verlag), ein von Goethe und Schiller hochbewundertes Buch.
7 Briefe des Kultusministeriums vom 30. Dezember 1930 und vom 24. März 1932 (Archiv der Akademie der Künste, Berlin).
8 Brief der tschechischen Gesandtschaft, Berlin, vom 30. Dezember 1933 (im selben Archiv).
9 „A Smattering of Ignorance" (1940) und „Memoirs of an Amnesiac" (1962).
10 Brief 181.
11 Brief 175.
12 Brief 194.
13 Brief 206.
14 „Benchley – or else", S. 139.
15 Sie sind besonders durch einen „neuen" Akkord berühmt geworden. Völlig zu Unrecht. Der Akkord ist lediglich falsch oder irreführend notiert. Das Ges sollte Fis geschrieben werden. In dieser Notierung kommt er in „Siegfrieds Rheinfahrt" in der „Götterdämmerung" vor.
16 H. H. Stuckenschmidt tut dies in seiner kurzen Monographie aufs trefflichste.
17 Brief 29.
18 „Gerade in dem Gegensatz zwischen der Kunstlosigkeit des Librettos und der von Takt zu Takt sich mitteilenden musikalischen Subtilität und Hintergründigkeit liegt ein besonderer Reiz dieser Oper." Walter Hapke im Programmheft der Erstaufführung in Hannover.
19 Brief 129.
20 Brief 244.
21 Zum Beispiel von Fedele D'Amico, in „I Casi della Musica".
22 „Sie wissen, was ich von kontrapunktischer Kombination

denke, und daß solche eigentlich in dissonanter non-tonaler Harmonie kaum ein wirkliches Verdienst bedeuten kann.“ Brief 213.

[23] Siehe „Memoirs of an Amnesiac“ (vgl. Register).

[24] Eckermanns Gespräche, 1825.

Bibliographie
(Auswahl)

Biographien und Biographisches

E. Wellesz, *Arnold Schönberg,* Wien 1921.
H. H. Stuckenschmidt, *Arnold Schönberg,* Zürich 1951.
J. Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs,* Kassel 1959.
A. Schönberg, *Briefe.* Herausgegeben von E. Stein, Mainz 1958.

Theoretisches

J. Rufer, *Die Komposition mit zwölf Tönen,* Berlin 1952.

Kritisches

H. H. Stuckenschmidt, *Schöpfer der Neuen Musik,* Frankfurt am Main 1958.
Th. W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik,* Tübingen 1949; *Einleitung in die Musiksoziologie,* Frankfurt 1962 (s. vor allem die Vorlesung über die Oper).
K. H. Wörner, *Gotteswort und Magie. Die Oper „Moses und Aron" von Arnold Schönberg,* Heidelberg 1959.

Zeittafel

1874 Arnold Schönberg am 13. September in Wien geboren.
1889 Abgang von der Realschule. Banktätigkeit.
1893 Musikerarbeiten.
1899 *Verklärte Nacht.*
1900–01 *Gurre-Lieder.*
1901 Vermählung mit Mathilde von Zemlinsky. Übersiedlung nach Berlin.
1902–03 *Pelleas und Melisande.*
1903 Rückkehr nach Wien. Lehrtätigkeit.
1907 Skandale bei der Uraufführung der beiden ersten Streichquartette.
1909 *Fünf Orchesterstücke, Erwartung.*
1910–11 Lehrtätigkeit an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien. *Harmonielehre.*
1911 Übersiedlung nach Berlin. *Sechs kleine Klavierstücke.*
1912 *Pierrot Lunaire.*
1910–13 *Die glückliche Hand.*
1913 Uraufführung der *Gurre-Lieder* in Wien.
1915 Übersiedlung nach Wien.
1923 Tod seiner Frau Mathilde.
1924 Uraufführung der Opern *Erwartung* (Prag) und *Die glückliche Hand* (Wien). Vermählung mit Gertrud Kolisch.
1926 Lehrtätigkeit an der Preußischen Akademie der Künste in Berlin.
1928–29 *Von Heute auf Morgen.*
1929–30 *Musik zu einer Lichtspielszene.*
1930–32 *Moses und Aron,* 1. und 2. Akt.
1933 Entlassung aus seiner Lehrtätigkeit an der Preußischen Akademie der Künste, Übersiedlung nach Amerika (Boston, später Hollywood).
1936 Professor für Musik an der Universität von Kalifornien, Los Angeles, neues Heim in Brentwood Park.
1942 *Ode an Napoleon Buonaparte (nach Byron) für Sprecher, Klavier und Streichquartett.*
1944 Versetzung in den Ruhestand.
1946 Vorlesungen. Ehrendoktor der Universität Princeton.
1950–51 *Moderne Psalmentexte.*
1951 Arnold Schönberg stirbt am 13. Juli.

Inhalt

Schönberg und wir	*5*
Lebenslauf	*11*
Frühwerke	*38*
Ich bin gekommen, aufzulösen	*44*
Die neue Theorie	*67*
Die Zwölftonwerke	*74*
Das Schaffen der letzten Jahre	*81*
Der Schriftsteller	*84*
Wir und Schönberg	*87*
Anmerkungen	*89*
Bibliographie	*91*
Zeittafel	*92*

KÖPFE DES XX · JAHRHUNDERTS

Band 11 · Jürgen Uhde

BÉLA BARTÓK

„Bartóks Musik lehrt, ‚daß über die Schulter zurückschauen darf, wer unbeirrt vorwärtsschreitet'. Mit diesen Worten beschließt Jürgen Uhde, der vorzügliche Bartók-Pianist und Dozent an der Stuttgarter Musikhochschule, sein Büchlein ... Jedes Wort verrät den Kenner, der Stil ist lebendig ... und die Liebe zu Bartók macht den Kritiker keinesfalls blind. Das Büchlein bietet eine gescheite und sachkundige Einführung in die Welt Bartóks."

(Musica)

Band 36 · Nicolas Nabokov

IGOR STRAWINSKY

„Komponist aus dem Geburtslande Igor Strawinskys, widmet Nicolas Nabokov dem großen Freunde eine kurzgefaßte Biographie. Das Buch hat Farbe und Originalität, weil es bewußt subjektiv geschrieben ist von einem Autor, der das zaristische Rußland, aus dem Strawinsky kam, selbst genau kennt, der die Musik Strawinskys vom Standpunkt des schöpferischen Musikers betrachtet und der das Glück hat, mit Strawinsky befreundet zu sein."

(Der Tagesspiegel)

Jeder Band 96 Seiten, laminierter Pappband mit Bild DM 5,80

COLLOQUIUM VERLAG BERLIN

ARNOLD SCHÖNBERG

Briefe

Ausgewählt und herausgegeben von Erwin Stein
Edition Schott 3610, 312 Seiten, Ganzleinen DM 24.—

„Dies ist in der Tat eines der wenigen großen Bücher von Komponisten, und niemand, der mit Musik zu tun hat — nicht nur mit zeitgenössischer Musik — kann es sich leisten, darauf zu verzichten."
Igor Strawinsky

Moderne Psalmen

Herausgegeben von Rudolf Kolisch
Drei Hefte in einer Mappe DM 52.—

Die „Modernen Psalmen", alttestamentarische Gedanken, gelegentlich mit emotioneller Färbung, sind das Werk Schönbergs, an dem er bis zu seinem letzten Tage arbeitete. Die gesamten Texte der Psalmen sind im Faksimiledruck wiedergegeben.

Die formbildenden Tendenzen der Harmonie

Aus dem Englischen übertragen von Erwin Stein
Edition Schott 4210, 200 Seiten mit 172 Notenbeispielen, Ganzleinen DM 18.—

Dieses Buch ist ein Vermächtnis. Ein Meister, dessen musikalisches Bewußtsein in den Werken seiner Vorgänger wurzelt und der ein tiefes Wissen um die harmonischen Zusammenhänge besitzt, gibt der Gegenwart eine authentische Darstellung von der Bedeutung der tonalen Harmonie.

Moses und Aron

Oper in drei Akten (dtsch./engl.)

Klavierauszug Edition Schott 4935, DM 45.—
Studienpartitur Edition Schott 4590, DM 66.—

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

KÖPFE DES XX·JAHRHUNDERTS

Kleine Biogrophien großer Zeitgenossen

1 Anton Henze
Le Corbusier
2 Joochim G. Leithäuser
Werner Heisenberg
3 Paul Borchsenius
David Ben Gurion
6 Hermonn Stresou
Ernest Hemingway
7 Willy Hoos
Bert Brecht
8 Alfred Lückenhaus
Mao Tse-tung
10 Franz Boumer
Hermann Hesse
11 Jürgen Uhde
Béla Bartók
12 Anton Henze
Pablo Picosso
13 Hans Prescher
Kurt Tucholsky
14 Heinz Gartmann
Wernher von Braun
15 Fronz Niedermayer
José Ortega y Gasset
16 Arnold Bauer
Thomas Mann
17 Herbert Gottschalk
C. G. Jung
18 Fronz Baumer
Franz Kafka
19 Werner Schmid
Carl J. Burckhardt
20 Helmut Uhlig
Gottfried Benn
21 Arnold Bouer
Stefan Zweig
22 Corol Petersen
Albert Camus
23 Liselotte Richter
Jean-Paul Sartre
24 Joachim Seyppel
William Faulkner
25 Liselotte Richter
Mahatma Gandhi
26 Herbert Gottschalk
Bertrand Russell
27 Joochim Seyppel
Gerhart Hauptmann
28 Helmut Uhlig
Wladimir Majakowski
29 Armin Arnold
James Joyce
30 Hermonn Stresau
Thornton Wilder
31 Fritz Heinrich Ryssel
Thomas Wolfe
32 Joachim Seyppel
T. S. Eliot
33 Bodo Scheurig
Stauffenberg
34 Willy Hoos
Hugo von Hofmannsthal
35 Hermonn Stresou
Heinrich Böll
36 Nicolas Nobokov
Igor Strawinsky
37 Joachim G. Leithäuser
Albert Einstein
38 Kurt Lothor Tank
Günter Grass
39 Armin Arnold
G. B. Shaw
40 Horst Frenz
Eugene O'Neill
41 Paul Rom
Sigmund Freud
42 Leopold Zahn
Franz Werfel
43 Herbert Gottscholk
Karl Jaspers
44 Carol Petersen
Max Frisch
45 Helmut Gumtou
Robert Musil
46 Arnold Bauer
Käthe Kollwitz
47 Jon Meyerowitz
Arnold Schönberg
48 Fronz Boumer
Ernst Jünger

Die Reihe wird fortgesetzt

COLLOQUIUM VERLAG BERLIN

Date Due

	AUG 1 1984		
	MAR 3 1 1997		
	MAR 1 9 1997		

ML 410 .S283 M5
Meyerowitz, Jan, 1913-
Arnold Schonberg.
010101 000
0 1163 0236211 0
TRENT UNIVERSITY

ML410 .S283M5
Meyerowitz, Jan
Arnold Schönberg

DATE | ISSUED TO
250026
250026

KÖPFE DES XX·JAHRHUNDERTS

ARNOLD SCHÖNBERG · Was war das für ein Mensch, dieser große Komponist, der fähig war, die entwicklungsgeschichtlichen Leistungen von fünf oder mehr großen Komponisten allein zu vollbringen; der die großen, vielgerühmten Evolutionen einzelner Meister der Vergangenheit (wie Beethoven, Verdi und Janacek) - quantitativ gesehen - völlig in den Schatten stellt? Wie hat die Mitwelt ein solches, eigentlich recht unbequemes Genie behandelt? Was bedeuten seine Leistungen, wenn man von ihrer historischen Bedeutung absieht? — Ein Komponist der ersten Generation, die sich mit Schönbergs fertigem Werk auseinandersetzen mußte, versucht hier, diese Fragen zu beantworten. Jan Meyerowitz, 1913 in Schlesien geboren, seit dreizehn Jahren Dozent an der New York City University, ist auch in Deutschland durch Aufsätze und Vorträge über Musikästhetik und Musikgeschichte hervorgetreten.

COLLOQUIUM VERLAG BERLIN