

Schönbergs Mission zur Rettung der Tonkunst

Vom »Komponieren mit Tönen« zur Zwölftonkomposition*

Am 13. März 1923 erschien im *Neuen Wiener Journal* unter der Rubrik »Theater und Kunst« folgende nicht namentlich gezeichnete Meldung:

*Arnold Schönberg, der Führer der Expressionisten in der Musik, arbeitet zur Zeit an einem Violinkonzert. Bemerkenswert ist, daß Schönberg, der jahrelang nichts Neues geschaffen hat, in diesem Werk seine gewohnten Bahnen verlassen hat und sich einem etwas gemäßigteren Stil anschließen will.*¹

Schönberg reagierte noch am selben Tag mit einem Brief an den Direktor der Wiener Universal-Edition Emil Hertzka auf diese Notiz, da er offenbar davon ausging, dass die Information bezüglich des von ihm tatsächlich im Vorjahr skizzierten Violinkonzerts² nur über den Verlag an die Presse gelangt sein konnte. Nachdem er die als »Lügengekröse« bezeichnete Meldung im vollständigen Wortlaut zitiert hatte, bat er Hertzka, »der Sache energisch nachzugehen«,³ um solche Indiskretionen in Zukunft auszuschließen. Dass Schönberg an dem Zweizeiler derart Anstoß nahm, hatte unterschiedliche Gründe. Zum einen dürfte ihn die Etikettierung als »Führer der Expressionisten in der Musik«⁴ verstimmt haben, da der musikalische Expressionismus in den 1920er Jahren aufgrund eines sich wandelnden Fortschrittsbegriffs als »psychologischer« Auswuchs der Romantik galt, die ihrerseits als »Sphäre

* Bei dem Text handelt es sich um die schriftliche Ausarbeitung eines Vortrags, den der Verfasser im Rahmen seiner Schönberg-Professur am 8. Januar 2020 am Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg und die Wiener Schule am Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien gehalten hat. – Besonderer Dank gebührt Eike Feß, der als sachkundiger Gesprächs- und Diskussionspartner mehr zur Entwicklung der hier

vorgetragenen Gedanken beigetragen hat, als er zugeben würde.

1 [Arnold Schönberg], in: *Neues Wiener Journal* 10530 (13. März 1923), p. 10.

2 Arnold Schönberg: *Konzerte. Kritischer Bericht, Skizzen, Fragmente*. Hrsg. von Tadeusz Okuljar. Mainz, Wien 1988, p. 166–171 (Sämtliche Werke. Abteilung IV: Orchesterwerke. Reihe B, Band 15).

3 Arnold Schönberg an Emil Hertzka, 13. März 1923 (Arnold Schönberg Center, Wien [Universal Edition Collection] | ASCC ID 801).

4 [Arnold Schönberg], s. Anm. 1.

des *musikalisch-expressiven Individualismus*«⁵ unzeitgemäß geworden war. Zum anderen musste er die doppelte Unterstellung, dass er erstens seiner bisherigen Entwicklung untreu und zweitens zum Parteigänger einer von den Vertretern eines »gemäßigten« Stils vorgegebenen Richtung – in Schönbergs Worten: zu einem »*Konjunktur-Mensch[en]*«⁶ – geworden sei, als eine Provokation verstehen, als die diese Formulierung wohl auch gemeint war. Am meisten allerdings dürfte ihn der unverfängliche Relativsatz »*der jahrelang nichts Neues geschaffen hat*«⁷ getroffen haben, da dieser auf einen wunden Punkt zielte: Tatsächlich war Schönberg seit der Uraufführung des *Pierrot lunaire* im Oktober 1912 nicht mehr mit neuen Kompositionen an die Öffentlichkeit getreten. Bei den bis einschließlich 1920 erschienenen Werken handelte es sich mit Ausnahme der zwischen 1913 und 1916 komponierten *Vier Orchesterlieder* op. 22 ausschließlich um ältere Kompositionen, deren Entstehung teilweise bis ins Jahr 1907 zurückreichte. Und das als opus magnum geplante, dann aber unvollendet hinterlassene Oratorium *Die Jakobsleiter*, mit dessen Komposition Schönberg 1917 begonnen hatte, war zu diesem Zeitpunkt erst bis knapp zur Hälfte der Vertonung des selbstgedichteten Textes gediehen. Offenbar war sich Schönberg selbst darüber im Klaren, dass er für eine Entkräftung der in der Zeitungsmeldung verbreiteten Behauptung den öffentlichkeitswirksamen Nachweis schuldig geblieben war, und so fügte er dem Brief eine Nachschrift an, die mit der Bemerkung endet: »*Wie viel ich in dieser Zeit, wo ich jahrelang nichts Neues geschaffen habe, immerhin geschrieben habe, wird man bald mit Staunen wahrnehmen, wenn ich all das Angefangene fertiggestellt haben werde.*«⁸

Der selbstbewusste Unterton dieser Bemerkung war durchaus begründet. Denn tatsächlich arbeitete Schönberg seit einigen Wochen fieberhaft daran, diverse seit dem Sommer 1920 begonnene Kompositionen – die *Fünf Klavierstücke* op. 23, die *Serenade* op. 24 und die *Suite für Klavier* op. 25 – zu vollenden. Von den insgesamt 18 Einzelsätzen dieser Werkgruppe lagen bis dahin nur vier vollständig vor. Sechs Sätze befanden sich in unterschiedlichen Stadien der Fertigstellung, und acht weitere waren ganz neu zu komponieren. Dabei hatte der plötzliche Ausbruch an schöpferischer Kreativität, der es ihm erlaubte, die Arbeiten bis zum 14. April 1923 abzuschließen und noch am selben Tag mit der Komposition des *Bläserquintetts* op. 26 zu beginnen, einen eher profanen Anlass: Schönberg war Ende Januar 1923 auf Einladung des Dirigenten Paul von Klenau nach Kopenhagen gereist, um dort u. a. seine *Kammersymphonie* op. 9

5 Theodor W. Adorno: Atonales Intermezzo?, in: *Anbruch* 11/5 (Mai 1929), p. 187–193, hier p. 189. Neuauflage in idem: *Musikalische Schriften* V. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Klaus Schulz. Frankfurt

am Main 1984, p. 88–97, hier p. 91 (Gesammelte Schriften 18).

6 Arnold Schönberg an Emil Hertzka, 13. März 1923, s. Anm. 3.

7 [Arnold Schönberg], s. Anm. 1.

8 Arnold Schönberg an Emil Hertzka, 13. März 1923, s. Anm. 3.

zu dirigieren. Bei dieser Gelegenheit kam es zu einer persönlichen Begegnung mit den Kopenhagener Verlegerbrüdern Hansen, die ihr bereits Anfang 1920 brieflich unterbreitetes Angebot erneuerten, Werke von Schönberg für ihren Verlag zu erwerben.⁹ Das angebotene Honorar in Höhe von 18.000 Dänischen Kronen für die *Fünf Klavierstücke* und die *Serenade* war so lukrativ – sein Wiener Verleger führte es auf eine »Anwendung von Mäcenatentum« zurück –,¹⁰ dass es Schönberg zumindest für einen begrenzten Zeitraum ein von Geldsorgen unbeschwertes Schaffen ermöglichte, zumal der Besitz von Devisen vor dem Hintergrund der Hyperinflation in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg eine nicht zu unterschätzende Lebensversicherung darstellte.

Paradoxerweise markiert eigentlich erst der Abschluss der von den Opera 23 bis 25 gebildeten Werkgruppe Schönbergs »Stunde Null« in Gestalt jenes kreativen Aufbruchs, mit dem er nicht nur das eigene Komponieren, sondern auch das Denken in und über Musik insgesamt nachhaltig verändern sollte. Denn erst mit ihrer Fertigstellung war der Nachweis erbracht, dass die in diesen Werken über einen Zeitraum von fast drei Jahren erarbeiteten »neuen Formprinzipien«, die schließlich zur Herausbildung der »Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen« führten, tatsächlich Lösungen für das durch die Preisgabe der Tonalität verursachte Problem der musikalischen Form bereithielten, und zwar eben nicht nur im Einzelfall, sondern auf breiter Basis und in ganz unterschiedlichen Kontexten.

Den Grundstein zu dieser Entwicklung, deren Ziel ebenso wenig feststand, wie ihr Erfolg absehbar war, hatte Schönberg bereits im Sommer 1920 gelegt. Der Anstoß zu diesem Kreativitätsschub kam auch hier von außen. Anfang Juli erreichte ihn ein Brief des französischen Musikwissenschaftlers Henry Prunières, der ihn um die Übermittlung eines »sehr kurzen Klavierstücks von höchstens einer oder zwei Seiten« für das zweite Heft seiner neu gegründeten Musikzeitschrift *Revue musicale* bat, das dem Andenken des zwei Jahre zuvor verstorbenen Claude Debussy gewidmet sein sollte.¹¹ Die als *Tombeau* für Debussy geplante Musikbeilage sollte als Symbol für die Überwindung des Völkerhasses Kompositionen »der besten Musiker Europas« – darunter Ravel, Bartók und Strawinsky – vereinen. Prunières unterstrich seinen Appell an den Auftrag der Völkerversöhnung, indem er auf die »große moralische Tragweite für die Verbindung von Künstlern aus aller Welt« in einer Zeit hinwies, die noch deutlich vom Krieg und dessen Nachglühen geprägt war. Obwohl auch Schönberg

9 Arnold Schönberg: *Kammermusik II. Teil 1: Serenade op. 24. Kritischer Bericht, Skizzen, Frühfassung des V. Satzes, Entstehungs- und Werkgeschichte, Dokumente*. Hrsg. von Ulrich Krämer. Mainz, Wien 2014, p. 355 (Sämtliche Werke. Abteilung VI: Kammermusik. Reihe B, Band 23, 1).

10 Emil Hertzka an Arnold Schönberg, 25. Mai 1923 (The Library of Congress, Washington, D.C., Music Division [Arnold Schoenberg Collection] | ASCC ID 21772).

11 Henry Prunières an Arnold Schönberg, 30. Juni 1920 (The Library of Congress, s. Anm. 10 | ASCC ID 15209).

unmittelbar nach Kriegsende eine proeuropäisch-pazifistische Haltung bekundet hatte und sich zu einer »*Demobilisierung des Völkerhasses*« berufen fühlte, versetzte ihn Prunières' Anliegen in eine zwiespältige Lage, weshalb er ihm das eigens aus diesem Anlass als *Tombeau* für Debussy komponierte erste der *Fünf Klavierstücke* op. 23 schließlich doch nicht für die Musikbeilage der *Revue musicale* überließ.¹²

Symptomatisch für diesen inneren Zwiespalt ist Schönbergs im Grundsatz positive Haltung zu Heinrich Schenkers Pamphlet »Von der Sendung des deutschen Genies«, das quasi programmatisch das im Juni 1921 erschienene erste Heft seiner Zeitschrift *Der Tonwille* einleitete.¹³ In dem Text zeichnete Schenker das Bild einer »*genievergessenen*«, vom geistigen Zusammenbruch gekennzeichneten Nachkriegsgesellschaft, deren Rettung bzw. »*Erlösung*« einer zukünftigen Generation durch die Wiedererweckung des verlorengegangenen Genietums vorbehalten sei. Die Aufgabe seiner Zeitschrift sah er darin, »*einer neuen Jugend Beiträge zur Förderung des Genietums und der Auslese zur Verfügung zu stellen*«, die aufzeigten, »*was deutsches Genie in der Musik*« sei.¹⁴ Diesem Nachweis sollten die Untersuchungen zur sogenannten »*Urlinie*« dienen, die den Großteil seiner Beiträge im *Tonwillen* ausmachen.¹⁵ Bei dem Einleitungstext handelt es sich im Wesentlichen um eine nationalistisch-chauvinistische Hetzschrift, die vor dem Hintergrund des politisch-gesellschaftlichen Umbruchs der Nachkriegsjahre sämtliche in antidemokratischen Kreisen gängigen Stereotype wie die Leugnung der Kriegsschuld, die »*Dolchstoßlegende*« – also den angeblichen Verrat an der im Feld unbesiegten Armee durch die Friedensbemühungen der demokratischen Parteien – oder die Ablehnung des sogenannten »*Schandfriedens*« von Versailles bzw. Saint-Germain bemüht. Angereichert werden diese Versatzstücke mit tendenziell rassenbiologischen Wortschöpfungen wie »*Menschenhumus*«,¹⁶ auf deren Grundlage Schenker, der übrigens jüdischen Glaubens

12 Vgl. hierzu ausführlich vom Verfasser: »Une grande portée morale pour l'union entre artistes du monde entier«.

Schönbergs *Tombeau* für Debussy und die Anfänge des Parteienstreits um die musikalische Moderne, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 16/2019. Hrsg. von Eike Feß und Therese Muxeneder. Wien 2019, p. 23–49.

13 Heinrich Schenker: Von der Sendung des deutschen Genies, in: *Der Tonwille*, Heft 1 (1921), p. 3–21. Die Zeitschrift wurde von der Universal-Edition publiziert; sie erschien jedoch offenbar zur Abgrenzung von Schenkers teils extremen Ansichten mit der (fiktiven) Verlagsangabe »Tonwille-Flugblätterverlag« unter der Adresse der 1920 von der Universal-Edition erworbenen

Kunst- und Musikalienhandlung von Albert Johann Gutmann (»Wien I., Opernhaus«).

14 Ibidem, p. 21. Diesem programmatischen Grundsatz trägt auch der Untertitel der Zeitschrift »Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht von Heinrich Schenker« Rechnung.

15 Schenker erläuterte das Konzept der »Urlinie« erstmals im unmittelbar anschließenden zweiten Text des ersten Hefts seiner Zeitschrift; vgl. idem: Die Urlinie. Eine Vorbemerkung, in: ibidem, p. 22–26.

16 Heinrich Schenker: Von der Sendung des deutschen Genies, s. Anm. 13, p. 4, 10, 15, 18. Ob es sich bei dem Begriff um eine Wortschöpfung Schenkers handelt, oder ob er ihn aus einschlägigem Schrifttum übernommen hat, ist nicht geklärt. Ein allerdings sehr früher Nachweis findet sich in der katholisch-monarchistischen Tageszeitung *Das Vaterland* (22/323 [1881], p. 1). Auch Jakob Wassermann verwendete den Begriff, und zwar in seinem 1925 erschienenen Roman *Laudin und die Seinen*, von wo er den Weg in Hermann Brochs *Der Tod des Vergil* von 1945 fand. Zu Schenkers Gebrauch des Terminus vgl. auch Martin Eybl, *Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie*. Tutzing 1995, p. 25 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 32).

war und sich zeit seines Lebens zum Judentum bekannte, die »Überlegenheit« des deutschen Volkes aufgrund des angeblich nur diesem eigenen Genietums behauptete, während er den anderen Völkern »wahre Schöpferkraft im Sinne wirklich höchsten Genietums« angesichts ihrer »minderwertigen Veranlagung und Unbildung« absprach.¹⁷ Vor diesem Hintergrund versteht es sich fast von selbst, dass Schenker Pazifismus und Völkerverständigung ablehnte und den Abbau des Völkerhasses nicht den Deutschen, sondern den noch immer als »Feinde« bezeichneten ehemaligen Kriegsgegnern anempfahl.¹⁸

Schönbergs Sympathien für Schenker und dessen in dem Pamphlet zum Ausdruck gebrachte Anschauung lassen sich einem Brief an Emil Hertzka vom 8. Juli 1921 entnehmen, in dem er den Tonwillen als »nicht nur sehr interessant, sondern auch sehr sympathisch«¹⁹ bezeichnete. Zwar distanzierte er sich – wenn auch halbherzig – von dem »Ausländerhass des Dr. Schenker«, indem er für sich selbst die etwas abgeschwächtere Form des »Verachtens [...] mit Maß« bzw. der »Nicht-Liebe« in Anspruch nahm. Zugleich betonte er jedoch die Übereinstimmungen mit seinen eigenen Ansichten bis hin zu »wörtlich von mir getanen Äußerungen«. Bezeichnenderweise führte er als Beispiel für die auf Ablehnung insbesondere der Engländer und Franzosen beruhende Seelenverwandtschaft eben jenen »abschlägigen Bescheid« an, mit dem er im Vorjahr auf Prunières' Bitte um das dem Andenken Debussys gewidmete Klavierstück reagiert hatte.

Angesichts dieser von Schönberg selbst konstatierten Übereinstimmung mit dem Schenker'schen Gedankengut stellt sich die Frage, wie sich der offenkundige Widerspruch zwischen dem weltoffenen, pazifistisch eingestellten und internationale Freundschaften pflegenden Komponisten und seinem demokratiefeindlichen, von nationalistischem Denken und antieuropäischen Ressentiments nicht freien *alter ego* erklären lässt. Eine Antwort auf diese Frage, die sich aus Schönbergs Kompositionen, Briefen und nicht zuletzt aus seinen Schriften aus dieser Zeit herausdestillieren lässt, trägt nicht nur zu einem differenzierten Bild von Schönbergs Entwicklung der Jahre 1920 bis 1923 bei, sondern lässt zugleich auch eine seiner bekanntesten Äußerungen in einem neuen Licht erscheinen.

Zu diesen Schriften gehört eine umfangreiche Randglosse zu Schenkers Pamphlet, in der Schönberg die dort zum Ausdruck gebrachte Auffassung kritisiert, dass »die Deutschen seit Brahms (Wagner und Liszt sind ohnedies ausgeschlossen) kein Genie hervorgebracht« hätten.²⁰ Indem Schenker auf diese

17 Heinrich Schenker: Von der Sendung des deutschen Genies, s. Anm. 13, p. 18, 20.

18 Ibidem, p. 13–15.

19 Arnold Schönberg an Emil Hertzka, 8. Juli 1921 (Arnold Schönberg Center,

Wien [Universal Edition Collection] | ASCC ID 616).

20 Arnold Schönberg: Glossen zu [Heinrich Schenker:] Von der Sendung des deutschen Genies [Juli 1921], s. Anm. 13 (Arnold Schönberg Center, Wien [P16]). Vgl. hierzu

auch Therese Muxeneder: Schönbergs Konfrontationen mit Antisemitismus (III), in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 16/2019. Hrsg. von Eike Feß und Therese Muxeneder. Wien 2019, p. 164–254, hier p. 193–195.

Weise das »*Ende des deutschen Genies*« proklamiere, spiele er, so Schönberg, den Franzosen und Engländern in die Hände, die nun der Meinung seien, dass »*die Hegemonie in der Musik*« auf sie selbst übergehen werde. Aus dieser Formulierung spricht die Sorge um die Stellung der deutschen Musik im internationalen Kontext, deren von Bach bis zum Tod Wagners unangefochtene Vorreiterrolle spätestens zu Beginn der zweiten Dekade des 20. Jahrhunderts u. a. durch den Aufstieg von Paris zu einem, wenn nicht *dem* Zentrum der musikalischen Moderne in Frage gestellt wurde. Der französische Impressionismus mit Debussy als Galionsfigur, die von Paris ausgehende Entdeckung der russischen Musik, die gefeierten Aufführungen der *Ballets Russes*, die Aktivitäten der speziell der Aufführung zeitgenössischer Musik gewidmeten Musikgesellschaften und nicht zuletzt der publizistisch-literarische Feldzug, den Jean Cocteau gegen Wagner und die deutsche Romantik und für Erik Satie und die Komponisten der Groupe des Six führte, waren Leuchtfeuer mit weitreichender Ausstrahlung. Auch vor diesem Hintergrund verbanden sich für Schönberg wie für viele andere deutsche und österreichische Künstler seiner Generation die von radikal-humanistischen Denkern wie Romain Rolland propagierten und vom Wunsch nach Völkerversöhnung getragenen Internationalisierungstendenzen im Kulturbetrieb der Nachkriegszeit mit der Befürchtung, dass mit dem verlorenen Krieg zugleich auch die Vorherrschaft der deutschen Musik zur Disposition stand, wobei der Begriff »deutsche Musik« gleichbedeutend mit einer im emphatischen Sinn als »Tonkunst« zu verstehenden Musik ist. Genau diese Sorge spricht aus einem Brief Schönbergs vom 20. Juni 1919 an den Komponisten Erwin Schulhoff, der in Dresden im Rahmen einer »zeitgemäßen« Konzertreihe mit »Vokal- und Instrumentalwerke[n] aller Nationen« auch die *Kammersymphonie* und *Pierrot lunaire* aufzuführen beabsichtigte.²¹ In seinem Antwortschreiben brachte Schönberg die Internationalisierungsbestrebungen in den Künsten mit dem Bemühen um eine Nivellierung der unterschiedlichen Nationalstile in Verbindung und warnte vor dem damit einhergehenden Verlust der deutschen Hegemonie in der Musik:

Ihre Absichten für die nächste Saison finde ich sehr gut. Obwohl ich nicht verschweigen kann, dass ich, was den unseligen Internationalismus der Kunst anbelangt, nicht Ihre Meinung teile. Schon vor dem Krieg mussten sich die grössten deutschen Komponisten von den Ausländern verdrängen lassen und fast jeder »Modernist« ist stolz darauf, seine Modernität von Debussy bezogen zu haben, während er um keinen Preis etwas von mir oder Mahler annehmen möchte. [...] Wär's mir wegen des »Geschäfts«: das Geschäft, das

21 Vgl. Erwin Schulhoff an Arnold Schönberg, 23. Mai 1919 (The Library of Congress, s. Anm. 10 | ASCC ID 16625).

mit unserer Kunst zu machen ist, überlasse ich für meine Person ihnen gerne. Aber es geht um unsren Stil! In der Literatur haben wir ihn verloren, in der Malerei noch nicht gewonnen, weil wir immer vor den Ausländern gekrochen sind. Sollen wir auch die Hegemonie in der Musik verlieren? Gewiss ist die Kunst Gemeingut aller Nationen. Aber wenn dies Gemeingut somit gleichmäßig auf die Nationen verteilt werden sollte, dann haben wir Deutschen in der Musik eher etwas abzulegen, als anzunehmen. Aber die Sieger haben uns schon vor dem Krieg anders behandelt: sie haben von uns angenommen das Viele, das ihnen fehlt, uns aber zehnmal soviel dafür angehängt, von dem Überflüssigen, das auch wir nicht brauchen. Ich bin nicht für Kunstpolitik; aber ich muss wiederholen, was ich seit Langem oft gesagt habe: Wenn ich an Musik denke, so fällt mir nur die deutsche ein!²²

Im Licht dieser Äußerungen wird verständlich, warum Schenkers Pamphlet so großen Eindruck auf Schönberg machte: Zum einen bestätigte Schenker durch Formulierungen wie »Der Deutsche befreie sich von dem Wahne, dass alle Menschen, alle Völker gleich seien«²³ Schönbergs eigene Auffassung von der »Überlegenheit« der deutschen Musik und ihrer Gefährdung durch die Nivellierungstendenzen eines auf Internationalisierung ausgerichteten Kulturbetriebs, und zum anderen präsentierte er nicht nur eine unmittelbar einleuchtende Diagnose des Kulturverfalls, dessen Ursache er im »Abfall vom Genie, von den durch das Genie längst erschauten Lösungen der Menschheitsprobleme«²⁴ erblickte, sondern bot darüber hinaus zugleich ein Lösungskonzept, indem er die Parole von der Wiedererweckung des deutschen Genietums ausgab.

In einem wesentlichen Punkt jedoch – und dies geht aus der bereits zitierten Randglosse deutlich hervor – mochte Schönberg Schenkers Gedankengang nicht folgen, und zwar hinsichtlich der quasi dogmatischen Kernthese, dass eben jene Wiedererweckung des deutschen Genietums nicht der gegenwärtigen, sondern einer zukünftigen Generation vorbehalten sei.²⁵ Schönberg war vielmehr davon überzeugt, dass er selbst aufgrund des ihm eigenen Genies dazu bestimmt sei, die Vorherrschaft der deutschen Musik und damit den Fortbestand der Musik als Tonkunst zu sichern. Bereits im Zusammenhang

22 Arnold Schönberg an Erwin Schulhoff, 20. Juni 1919 (Standort unbekannt | ASCC ID 527); zitiert nach Ivan Vojtěch: Arnold Schoenberg, Anton Webern, Alban Berg. Unbekannte Briefe an Erwin Schulhoff, in: *Miscellanea Musicologica* 18 (1965), p. 31–83, hier p. 36f.

23 Heinrich Schenker: Von der Sendung des deutschen Genies, s. Anm. 13, p. 18.

24 Ibidem, p. 3.

25 »Es ist aber, fürchte ich, unmöglich, daß sich schon die lebende Generation wieder zur Genialität aufrufen könnte, die ohne Zweifel dazu gehört, um – semper idem, sed non eodem modo – im Ewig-demselben immer neues Heil zu suchen und zu finden, wie man sich auch am täglich aufgehenden und dennoch demselben Licht so dankbar neu erquickt. [...] Die Aufgabe der Erlösung harret einer neuen Generation. Wieder wird eine Feuersäule vor den Menschen dahinwandeln, wieder ein Prometheus erscheinen müssen,

ein Genie, um von neuem das Ewig-dasselbe zu verkünden und zu bekräftigen. Diese neue Generation wird, da unter sämtlichen Völkern, die heute die Erde bewohnen, nur das deutsche Volk allein wirklich Genie hat, eben nur eine deutsche sein können, vorausgesetzt, daß sie ihr Volkstum aus aller Schmach und Demütigung erlöst hat, die ihr die heutige genievergessene knechtische Generation vermachen wird.« Ibidem, p. 20.

mit dem Anfang Juni 1917 abgeschlossenen Text zu seinem Oratorium *Die Jakobsleiter* setzte er sich eingehend mit den besonderen Eigenschaften des Genies als Typus – hier verkörpert von der Figur des »Auserwählten« – auseinander und stellte dabei ganz offensichtlich Verbindungen zu seiner eigenen Person her. Auf diesen Bezug hat bereits Karl Heinz Wörner hingewiesen, der in dem Auserwählten »eine Art Selbstporträt« Schönbergs erblickte.²⁶ Besonders aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang die Text- und Konzeptentwürfe zu dem Oratorium.²⁷ Aus ihnen geht hervor, dass Schönberg das Genie zwar als Abbild der höchsten Menschheitsstufe betrachtete, es aber dennoch nicht auf dieser Stufe ansiedelte, da seine Vollkommenheit nur »relativer Art« sei. Zur Begründung führte er an, dass dem Genie eine Eigenschaft ermangele, die diejenigen auf der höchsten Stufe auszeichne: nämlich die Eigenschaft der »Wunschlosigkeit«. In einem weiteren Entwurf definierte Schönberg das Genie als ein »Potenzexperiment der künftigen Menschheitsgestaltung, aber ausgestattet mit deren Mängeln«: Zwar sei es in der Lage, die Menschheit zu »schauen«, aber die entscheidende Fähigkeit der höchsten Klassen, nämlich die Zusammenhänge zu »ahnen«, gehe ihm ab. Eine ganz konkrete Übereinstimmung lässt sich schließlich aus einer Notiz aus der frühesten Phase der Konzeption herauslesen. Hier entwirft Schönberg das Bild des »verkannten Genies«, das sich tatsächlich wie eine Art Selbstportrait liest: »Genie zweifelt an sich. Seine Wirkung auf andere ist zwiespältig. Einerseits: hoch über ihnen stehend; andererseits zeigt die scheinbare Vollkommenheit irgendwo einen Riß. Darum bleibt er unverstanden. Erst nach dem Tod ...«.²⁸

Folgt man der Argumentation, dass sich Schönberg angesichts seiner Sorge um die Vorreiterrolle der deutschen Musik und um den Fortbestand der Musik als Tonkunst aufgrund des ihm eigenen »Genietums« zu deren Retter berufen fühlte, wobei ihm die Lektüre von Schenkers Pamphlet im Juli 1921 als

26 Vgl. Karl H. Wörner: Schönbergs Oratorium »Die Jakobsleiter«. Musik zwischen Theologie und Weltanschauung, in: *Schweizerische Musikzeitschrift / Revue Musicale Suisse* 105 (1965), p. 250–275, 333–340, hier p. 252 f. Für diese Auffassung spricht auch, dass Schönberg als Faksimilebeigabe des anlässlich seines 50. Geburtstags erschienenen Sonderhefts der *Musikblätter des Anbruch* jene Seite aus seinem IV. Skizzenbuch auswählte, die den Anfang der Ersten Niederschrift des Gesangs des Auserwählten enthält (vgl. *Musikblätter des Anbruch* 6/7–8 [August–September 1924], nach p. 342).

27 Vgl. Arnold Schönberg: *Die Jakobsleiter. Oratorium (Fragment) für Soli, Chöre und Orchester. Teil 1: Kritischer Bericht, Dichtung*. Hrsg. von Ulrich Krämer. Mainz, Wien 2020, p. 203 ff. (Quellen TAa und TAe) (Sämtliche Werke. Abteilung V: Chorwerke. Reihe B, Band 17, 1).

28 Vgl. die Textentwürfe T11, T13, T23, T24, T26, T108 (ibidem, p. 326 ff.). Bezeichnenderweise beginnt die vervielfältigte Danksagung, die Schönberg am 16. September 1949 an die Gratulanten zu seinem 75. Geburtstag verschickte, mit den Worten »Erst nach dem Tode anerkannt werden ...«. Ob es sich dabei um ein bewusstes oder unbewusstes Zitat des Konzeptentwurfs T11 handelt, lässt sich kaum entscheiden. Vgl. Arnold Schönberg: [Dankbrief zum 75. Geburtstag] (ASSV 5.1.2.20); veröffentlicht in: idem: »Stile herrschen, Gedanken siegen«. *Ausgewählte Schriften*. Hrsg. von Anna Maria Morazzoni unter Mitarbeit von Nuria Schoenberg Nono und Ivan Vojtěch. Mainz 2007, p. 484.

nachträgliche Bestätigung gedient hätte, dann liegt die Schlussfolgerung nahe, dass er mit der durch Prunières' Anfrage in Gang gesetzten Wiederaufnahme seiner musikalischen Produktion im Juli 1920 kein geringeres Ziel verfolgte, als eben diese Mission – die Rettung der Tonkunst – in die Tat umzusetzen. In kurzer Folge entstanden die ersten beiden und der Anfang des vierten Klavierstücks aus op. 23 sowie der nahezu vollständige Variationensatz und ausgedehnte Entwürfe zu weiteren Sätzen aus der *Serenade* op. 24. Im Oktober 1920 übersiedelte Schönberg mit seiner Familie für sechs Monate in die Niederlande, wo er auf Einladung Willem Mengelbergs einen Kurs über Formenlehre abhalten und insgesamt sieben Konzerte mit eigenen Werken dirigieren sollte. Während dieser Zeit war es ihm nicht möglich, die unterbrochene Arbeit an den *Klavierstücken* und der *Serenade* fortzusetzen, und auch nach seiner Rückkehr nach Mödling Ende März 1921 wandte er sich zunächst anderen Arbeiten zu. Den Faden seiner im Vorjahr begonnenen Kompositionen nahm Schönberg erst wieder in den Sommermonaten 1921 auf: In den letzten Juli-Tagen komponierte er das Präludium aus der *Suite für Klavier* op. 25 und begann mit der Niederschrift von deren viertem Satz. Knapp zwei Monate später entstand innerhalb von nur zwei Tagen der erste Satz der *Serenade*, und Anfang Oktober folgte der größte Teil des zweiten Satzes.

Befeuert wurde dieser erneute Kreativitätsschub durch eine Begebenheit, die sich in Schönbergs Denken auch aufgrund der zeitlichen Koinzidenz mit seiner Lektüre des Schenker-Aufsatzes verband: Die Rede ist von jener als »Mattsee-Ereignis« in die Schönberg-Annalen eingegangenen antisemitischen Hetzkampagne, die von »besorgten Bürgern« und der Gemeindeverwaltung des salzburgischen Ferienorts Mattsee ausging und die zur Folge hatte, dass Schönberg sein ursprüngliches Feriendomizil verließ und die Sommerfrische im oberösterreichischen Traunkirchen fortsetzte.²⁹ Die gedankliche Verbindung dieses traumatischen Erlebnisses mit der unmittelbar vorausgegangenen Schenker-Lektüre lässt sich aus jenem vielzitierten Brief vom 26. Juli 1921 erschließen, in dem Schönberg Alma Mahler folgendes schrieb (Abbildung 1):

29 Vgl. hierzu u. a. Harald Waitzbauer: Arnold Schönberg und das Mattsee-Ereignis. Sommerfrischen-Antisemitismus in Österreich und Salzburg, in: *Arnold Schönberg und sein Gott | and His God. Bericht zum Symposium | Report of the Symposium 26.–29. Juni 2002*. Hrsg. von Christian Meyer. Wien 2003, p. 14–26 (Journal of the Arnold Schönberg Center 5/2003) und Therese Muxeneder: Schönbergs Konfrontationen mit Antisemitismus (III), s. Anm. 20, p. 176–199 und 219–254.

Arnold Schönberg
Frankfurt a. M.
Vul. 1244
G. 100181

26. Juli 1921

Liebe hochverehrte Freundin, nur um rasch ein Lebenszeichen zu geben und, dir für deinen so lieben Brief zu danken. Rasch: denn, nachdem ich meinen Mattseer Mitmenschen – Ewig-Zeitgeisteskranken – einen Tribut in Geld (in sehr viel Geld) und was noch mehr ist: in Arbeitszeit (3 Wochen!) geza[h]lt habe, habe ich wieder zu arbeiten begonnen. Was ganz Neues! Die Deutscharier, die mich in Mattsee verfolgt haben, werden es diesem Neuen (speciell diesem) zu verdanken haben, dass man sogar sie noch 100 Jahre lang im Ausland achtet, weil sie dem Staat angehören, der sich neuerdings die Hegemonie auf dem Gebiet der Musik gesichert hat!³⁰

Der etwas gewundene Gedankengang des letzten Satzes liest sich fast wie ein weiterer Kommentar zu dem Schenker-Aufsatz, und zwar sowohl aufgrund der auch in der Randnotiz fast gleichlautenden Formulierung »Hegemonie auf dem Gebiet der Musik«, als auch im Hinblick auf das mehr oder weniger deutlich erkennbare Bemühen, Schenkers Kernthese vom kulturellen Niedergang Deutschlands infolge des verlorengegangenen Genietums zu widerlegen: Schönberg konstruiert hier nämlich erstmals jenes Narrativ, demzufolge es ihm mit Hinweis auf das im Brief gleich mehrfach anklingende ominöse »Neue«

Abbildung 1: Arnold Schönberg an Alma Mahler, 26. Juli 1921
(Arnold Schönberg Center, Wien [Marina Mahler Collection] | ASCC ID 6079)

30 Arnold Schönberg an Alma Mahler, 26. Juli 1921 (Arnold Schönberg Center, Wien [Marina Mahler Collection] | ASCC ID 6079); veröffentlicht in: Alma

Mahler – Arnold Schönberg: »Ich möchte so lange leben, als ich Ihnen dankbar sein kann«. Der Briefwechsel. Hrsg. von Haide Tenner. St. Pölten, Salzburg, Wien 2012, p. 181.

gelingen sei, den drohenden Verlust der Vorherrschaft der deutschen Musik als Symptom des von Schenker konstatierten Kulturverfalls abzuwenden. Dabei drängt sich der Eindruck auf, dass die Etablierung dieses Narrativs vor allem darauf abzielte, sein Bild in der öffentlichen Wahrnehmung vom bilderstürmenden Zerstörer der traditionellen Musik zur Leitfigur der deutschen Musikkultur zu wandeln. Dementsprechend häufig hat Schönberg die Denkfigur von seiner Rolle als Bewahrer der Hegemonie der deutschen Musik später aufgegriffen, so etwa in einem Ende 1928 als Randglosse zu einem Brief von Emil Hertzka zu Papier gebrachten und in einem der eigenhändigen Schriftenverzeichnisse unter dem Titel »Ich und die Hegemonie in der Musik« geführten kleinen Text, in dem er die Ablehnung seiner Musik als Versuch des internationalen Musikbetriebs deutete, die Dominanz der deutschen Musik zu »durchbrechen«.³¹ Unter quasi umgekehrtem Vorzeichen hatte er bereits am 1. Januar 1925 an Albert Einstein geschrieben, dass man »in Deutschland gerne bereit [sei], auf die Vorherrschaft in der Musik zu verzichten, wenn man nur damit verhindert, dass sie an meinen Namen anknüpft.«³² In dem umfangreichen Text »Nationale Musik« von 1931 schließlich unternahm er zum Zweck der Selbstlegitimation den Versuch einer historischen Begründung für den hegemonialen Aufstieg der deutschen Musik, die »wohl hauptsächlich durch J. S. Bach, wenigstens erst deutlich durch ihn und seit ihm unentreibbar [...] nunmehr seit 200 Jahren das Geschick der Entwicklung« bestimme und deren internationale Durchsetzung sich der »Macht des Genies«, der »Macht des Gedankens« und der »Kunst der Darstellung« verdankten.³³ Im weiteren Verlauf des Texts konstruierte Schönberg als Beleg für die Notwendigkeit dieser Entwicklung eine historische Parallele zwischen dem jeweils »Neuen« der »Kunst der Entwicklung durch Motiv-Variation« und der »Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen«, die darin bestehe, dass beide Neuerungen bereits auf dem Höhepunkt der jeweils vorangegangenen Epoche – der Bach'schen »kontrapunktischen Kunst« bzw. der nach-Wagner'schen »harmonischen Beziehungs-Kunst« – eingesetzt hätten.³⁴

Anders als in diesen späteren Texten, in denen Schönberg die von ihm ersonnene Kompositionsmethode quasi pauschal und im Rückblick in den

31 Arnold Schönberg: Ich und die Hegemonie in der Musik (ASSV 5.3.8.20) veröffentlicht in: idem: »Stile herrschen, Gedanken siegen«, s. Anm. 28, p. 407–409, hier p. 407. Eine ähnliche Formulierung findet sich bereits in dem mit »Nicht mehr ein Deutscher« überschriebenen frühen Entwurf des Vorworts zu den *Drei Satiren* op. 28 von 1926, in dem es u. a. heißt: »[...] man bekämpft mich als deutschen Komponisten und in mir die deutsche Kunst, deren Hegemonie man abschütteln möchte.«

(ASSV 5.3.8.16); veröffentlicht in: Arnold Schönberg: *Chorwerke I. Kritischer Bericht zu Band 18A, Teil 2, Skizzen*. Hrsg. von Tadeusz Okuljar und Dorothee Schubel. Mainz, Wien 1996, p. XXXVI (Sämtliche Werke. Abteilung V: Chorwerke. Reihe B, Band 18, 2).

32 Arnold Schönberg an Albert Einstein, 1. Januar 1925 (The Hebrew University of Jerusalem [The Albert Einstein Archives, TLS 34379] | ASCC ID 990); veröffentlicht

in: *The Collected Papers of Albert Einstein. Volume 14. The Berlin Years: Writings & Correspondence, April 1923–May 1925*. Hrsg. von Diana Kormos Buchwald et al. Princeton 2015, p. 622–624, hier p. 623.

33 Arnold Schönberg: Nationale Musik (ASSV 5.3.1.87); veröffentlicht u. a. in: idem: »Stile herrschen, Gedanken siegen«, s. Anm. 28, p. 154–158, hier p. 154f.

34 Ibidem, p. 156.

Dienst der Sache der deutschen Musik gestellt sehen wollte, bezieht er sich in dem zitierten Brief an Alma Mahler auf eine ganz konkrete kompositorisch-biographische Situation. Aufgrund des Briefdatums 26. Juli 1921 lässt sich der unmittelbare Kontext des von Schönberg proklamierten »Neuen« eindeutig identifizieren: Es handelt sich um die *Suite für Klavier* op. 25, deren erster Satz der eigenhändigen Datierung zufolge am 24. Juli 1921 begonnen und am 29. Juli abgeschlossen wurde. Der Anfang eines weiteren Satzes – des Intermezzos als der späteren Nummer 4 – datiert vom 25. Juli 1921.

Die Klaviersuite gilt insofern als Schönbergs erste Zwölftonkomposition, als hier erstmals eine aus sämtlichen zwölf Tönen bestehende Grundkonstellation sowohl zur alleinigen konstruktiven Grundlage des musikalischen Satzes als auch zur strukturellen Klammer eines mehrsätzigen Werks wird. Bis zu diesem Zeitpunkt war die einzige Komposition, die Ansätze der Zwölftonmethode erkennen lässt, der im Vorjahr entstandene Variationensatz aus der *Serenade*, dessen »Thema« allerdings nicht auf einer Zwölft-, sondern auf einer Vierzehntonreihe beruht.³⁵ Die beiden anderen Sätze aus der im April 1923 abgeschlossenen Werkgruppe, die sich mit der Zwölftonmethode in Verbindung bringen lassen – der Walzer aus den *Fünf Klavierstücken* und das Sonett aus der *Serenade* – entstanden erst im Februar 1923 bzw. zwischen Oktober 1922 und März 1923. Die übrigen bis zum Sommer 1921 komponierten Sätze bzw. Satzteile dagegen beruhen auf Konstruktionsprinzipien, die Schönberg rückblickend in dem vielzitierten Brief an den amerikanischen Musikwissenschaftler Nicolas Slonimsky vom 3. Juni 1937 als »*composing with tones*« (»Komponieren mit Tönen«) bezeichnete.³⁶ Das hiermit verbundene Verfahren beschrieb er folgendermaßen: »*In contrast to the ordinary way of using a motive, I used it already almost in the manner of a ›basic set of 12 tones: I build other motives and themes from it and also accompaniments and chords – but the theme did not consist of twelve tones.*« Eine ausführlichere Darstellung dieser Verfahrensweise verdanken wir Schönbergs Schüler Erwin Stein. Sein 1924 aus Anlass von Schönbergs 50. Geburtstag in den *Musikblättern des Anbruch* erschienener Aufsatz mit dem programmatischen Titel »Neue Formprinzipien« ist insofern ein authentisches Dokument dieser Übergangszeit, als er in unmittelbarer Zeitzeugenschaft und eben nicht – wie Schönbergs Brief an Slonimsky – im Rückblick aus der Perspektive der ausgereiften Zwölftonmethode abgefasst wurde.³⁷ Dies

35 Schönberg selbst hat auf diesen Umstand u. a. in dem kurzen Text »Zu Werkers Bach-Studien« (ASSV 5.3.1.73) hingewiesen: »*Er ist eines der ersten Stücke, in denen sich die 12 Ton-Technik als x-Ton Technik ankündigt. Hier handelt es sich um 14 Töne. Die Arbeitsweise aber ist bereits die der 12-Ton-Technik.*«

36 Arnold Schönberg an Nicolas Slonimsky, 3. Juni 1937 (The Library of Congress, s. Anm. 10 | ASCC ID 2892); veröffentlicht u. a. in: Nicolas Slonimsky: *Music Since 1900*. New York 1937, ⁵1994, p. 1029f.

37 Erwin Stein: Neue Formprinzipien, in: *Musikblätter des Anbruch* 6/7–8 (August–September 1924) (Sonderheft Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924), p. 286–303.

lässt sich bereits daran erkennen, dass die Begriffe »Zwölftonreihe« und »Komposition mit zwölf Tönen« noch ganz anders konnotiert sind als im späteren Sprachgebrauch: Stein verstand unter »Zwölftonreihe« nämlich nichts anderes als die unstrukturierte chromatische Skala und unter »Komposition mit zwölf Tönen« in Analogie dazu einen Tonsatz, dem – wie eben in den von ihm analysierten Schönberg-Werken op. 23 bis 25 – der von der chromatischen Skala abgedeckte Tonvorrat zugrunde liegt.³⁸ Um das Verfahren zu benennen, für das Schönberg retrospektiv den Begriff »Komponieren mit Tönen« prägte, führte Stein den Terminus »Grundgestalt« ein. Mit diesem Begriff bezeichnete er wohl in Anlehnung an Schönbergs eigenen damaligen Sprachgebrauch ein aus dem Tonvorrat der chromatischen Skala abgeleitetes melodisches Motiv, das bei weitgehend freier rhythmischer Gestaltung für das ganze Stück verbindlich ist. »Die Grundgestalt«, so Stein, »ist das Gesetz für das betreffende Stück.«³⁹

Aus Steins Ausführungen wird deutlich, dass es sich bei der Grundgestalt nicht um eine aus sämtlichen zwölf Tönen gebildete Tonfolge im Sinne einer »Zwölftonreihe« handelt, sondern dass sie hinsichtlich der Zahl ihrer Töne frei ist.⁴⁰ Die zum chromatischen Total fehlenden Töne lassen sich entweder durch die Transposition der Grundgestalt gewinnen, oder sie finden in Analogie zu den leiterfremden Tönen der tonalen Harmonik als »motivfremde Töne« Verwendung.⁴¹ Zwölftönige Grundgestalten sind Stein zufolge zwar möglich, aber sie stellen wie im Fall des Sonetts aus der *Serenade*, des Walzers aus den *Fünf Klavierstücken* und der sechs Sätze der *Suite* eher die Ausnahme dar. Weiter beschreibt Stein den Gebrauch der aus der Kontrapunktik abgeleiteten »typischen Umbildungen« dieser melodischen Motive in Gestalt der Umkehrung, des Krebses und der Krebsumkehrung,⁴² wofür in Schönbergs Mitteilungen an Slonimsky – also in der Rückschau – der knappe Hinweis auf die Ähnlichkeit mit den analogen Verfahren der Reihenbehandlung genügt. Schließlich erwähnt auch Stein die Möglichkeit, die Grundgestalt ganz oder in Teilen auch in der Vertikalen, d. h. als Akkord zu verwenden.⁴³

Besonders aufschlussreich ist die unterschiedliche Sichtweise hinsichtlich der kompositionsgeschichtlichen Einordnung der *Suite für Klavier* und des in ihr erprobten Verfahrens. Wenn Schönberg in seinem Brief an Slonimsky behauptet,

38 Ibidem, p. 289: »Wir kennen bis jetzt nur wenige Eigenschaften und Bedürfnisse der Zwölftonreihe [...]. An ihrer Konstitution ist die Gleichförmigkeit das Auffallendste«; p. 290: »Wenn die Zwölftonreihe formbildend wirken soll, wird sie differenziert werden müssen«; p. 294: »In Schönbergs letzten Werken sind die neuen Formprinzipien im Sinne eines strengen Stils für die Komposition mit zwölf Tönen durchgeführt [...]«. Dieser Sprachgebrauch lässt sich auch in dem

Typoskript »Komposition mit zwölf Tönen« nachweisen (s. unten, p. 54) und entspricht daher offenbar demjenigen Schönbergs zu dieser Zeit.

39 Ibidem, p. 293.

40 Ibidem, p. 291: »Das melodische Motiv entstammt der Zwölftonreihe. [...] Tonwiederholungen sind im allgemeinen selten. Denn die Zwölftonreihe soll ausgedrückt und darum

möglichst viele ihrer Töne verwendet werden. Womöglich alle zwölf.«

41 Ibidem, p. 290 f.

42 Ibidem, p. 291.

43 Ibidem, p. 292.

dass die beiden im Sommer 1921 komponierten bzw. begonnenen Sätze des Werks die ersten »in strenger Übereinstimmung« mit der Zwölftonmethode geschriebenen Stücke seien,⁴⁴ so suggeriert er damit einen Neubeginn hinsichtlich der Ausrichtung seiner Kompositionsweise, der sich aus einem Bruch mit der vorangegangenen Phase des »Komponierens mit Tönen« ergibt. Dagegen besteht Erwin Steins Ausführungen zufolge zwischen der *Suite* und ihren beiden überwiegend auf nicht-zwölftönigen Grundgestalten beruhenden Schwesterwerken kein absolut-kategorischer, sondern allenfalls ein graduell-qualitativer Unterschied, der mit der Strenge hinsichtlich der Anwendung des beschriebenen Verfahrens begründet wird: »Einen ganz strengen, vielleicht den strengsten Stil, den Schönberg bis jetzt geschrieben hat, finden wir in der Klaviersuite«, so Stein.⁴⁵

Tatsächlich spricht in historischer wie systematischer Betrachtung einiges für Steins Darstellung: Überblickt man nämlich Schönbergs Entwicklung der Jahre 1920 bis 1923 im Zusammenhang, so handelt es sich bei der *Suite* weniger um den Prototyp der Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen als vielmehr um einen Sonderfall des Komponierens mit Grundgestalten, der von den Verfahrensweisen, die sich dann im *Bläserquintett* op. 26 als dem im eigentlichen Sinn »revolutionären« Werk dieser Phase herauskristallisiert haben, noch weit entfernt ist. Begründen lässt sich diese Sichtweise vor allem damit, dass neben der untransponierten Reihe und ihren Derivaten nur eine einzige Transpositionsform in Gestalt der Tritonustransposition zur Anwendung kommt und dass die drei viertönigen Grundgestalten, die zusammen das zwölftönige Total ergeben, für den Tonsatz eine weitaus größere Bedeutung haben als die »Reihe« selbst, da sie überwiegend unabhängig von dieser auftreten (Abbildung 2). Die Konsequenz, mit der Schönberg dieses sehr spezielle Verfahren einsetzt, hat zur Folge, dass die Verwendung der vollständigen Reihe in linearer Gestalt – wie etwa im Trio des Menuetts – ganz im Gegensatz zu der späteren Praxis die Abweichung von der Norm darstellt, so wie überhaupt der lineare Reihenverlauf kaum irgendwo eindeutig festgelegt ist, sondern sich vielmehr aus der vertikalen Anordnung der Viertonsegmente im Tonraum ergibt. Dieser letztgenannte Aspekt lässt sich als unmittelbare Konsequenz einer spezifischen kompositorischen Problemstellung verstehen, die von einem dreistimmigen Modellsatz ausgeht, wobei in den frühesten Entwürfen vorzeitige Tonwiederholungen sowohl innerhalb der Motive als auch im kontrapunktischen Gefüge vorkommen und auch die Anzahl der Töne je Stimme noch variabel ist. Reinhold Brinkmann, der die Skizzen in der Gesamtausgabe ediert und analysiert hat, konstatierte dazu treffend:

44 Schönberg an Nicolas Slonimsky, 3. Juni 1937, s. Anm. 36: »The technic [sic] is here [i. e. im Sonett aus der *Serenade* op. 24] relatively primitive, because it was one of the first

works, written strictly in harmony with this method, though it was not the first work. This were some movements of the »Suite for Piano« which I composed in the fall of 1921.«

45 Erwin Stein: Neue Formprinzipien, s. Anm. 37, p. 301.



Abbildung 2: Arnold Schönberg: *Suite für Klavier* op. 25, Skizzenblatt (Ausschnitt)
(Arnold Schönberg Center, Wien [MS 25, 27H])

*Der Reihenansatz ist also aufs engste verknüpft mit der motivisch-kontrapunktischen Regulierung des Satzes. Es scheint, daß der endgültige Reihenansatz überhaupt erst entsteht, als eine befriedigende Lösung der kontrapunktischen Kombination dreier Motive im Zwölftonraum vorliegt.*⁴⁶

Auf der anderen Seite lässt sich jedoch auch ein zumindest auf den ersten Blick gewichtiges Argument gegen eine Auffassung der in der *Suite* angewandten Methode der Tonhöhenorganisation als Sonderfall des Komponierens mit Grundgestalten anführen: Denn immerhin bezog sich Schönberg bereits um die Jahreswende 1921/22 in einer Vortragsreihe, in der er einem breiteren Schüler- und Freundeskreis die Grundzüge seiner neuen Kompositionsmethode erläuterte, speziell auf das in der *Suite* erprobte Verfahren, das er hier gleichsam in den Rang einer universellen Methode erhob, obwohl er die Tauglichkeit dieser Methode noch gar nicht erprobt hatte und dies in der Folge auch nicht mehr tun sollte. Die Einzelheiten dieser legendären Zusammenkünfte waren lange umstritten, da sich die oft Jahrzehnte später formulierten Erinnerungen von Mitgliedern des Schönberg-Kreises wie Josef Polnauer, Eduard Steuermann,

46 Arnold Schönberg: *Werke für Klavier zu zwei Händen. Kritischer Bericht, Skizzen, Fragmente*. Hrsg. von Reinhold Brinkmann.

Mainz, Wien 1975, p. 71 (Sämtliche Werke. Abteilung II: Klavier- und Orgelmusik. Reihe B, Band 4).

Josef Rufer oder Felix Greissle, aber auch von Schönberg selbst hinsichtlich wichtiger Fragen etwa bezüglich des Datums und der Teilnehmer widersprechen. Dank der jüngeren Forschungsarbeiten zu diesem Thema konnten jedoch inzwischen die grundlegenden Details hinreichend geklärt werden.⁴⁷ Das zentrale Dokument ist ein Brief Anton Weberns an Heinrich Jalowetz, der zu dieser Zeit eine Kapellmeisterstelle in Prag innehatte und daher an den Treffen nicht teilnehmen konnte. In dem Brief vom 7. Januar 1922 berichtete Webern:

*Schönberg spricht in einer Reihe von Vorträgen – bei sich zu Haus – über ein technisches Resultat oder besser vielleicht über eine jetzt von ihm angewendete, neue Art der motivischen Verarbeitung (es ist nicht das allein – in Kürze ist es schwer zu formulieren) u. rollt dabei den ganzen Entwicklungsgang ich darf wohl sagen unserer Technik (Harmonik, u. s. w.) auf – rein theoretisch – zum ersten Male geschieht dies; an der Hand natürlich seiner letzten Werke.*⁴⁸

Aus der Gegenwartsform der Mitteilung lässt sich folgern, dass die Vortragsreihe einerseits bereits begonnen hatte und andererseits noch nicht abgeschlossen war, weshalb der 7. Januar 1922 als *terminus post quem* für den ersten und als *terminus ante quem* für den letzten Vortrag gelten kann. Am Ende seines Berichts teilte Webern Jalowetz mit, dass die Vorträge mitgeschrieben würden und dass er ihm eine Abschrift zukommen lassen werde.⁴⁹ Diese Bemerkung ist insofern aufschlussreich, als sich im Berg-Nachlass in der Österreichischen Nationalbibliothek ein zweiteiliges Typoskript mit dem Titel »Komposition mit zwölf Tönen« erhalten hat, das zumindest einen Teil der Vorträge im Wortlaut dokumentiert.⁵⁰ Jüngsten Erkenntnissen zufolge handelt es sich dabei um die maschinenschriftliche Ausarbeitung einer stenographischen Mitschrift, als deren Urheber Schönbergs Jugendfreund Oskar Adler bzw. dessen Frau Paula gelten dürfen.⁵¹ Relativ ausführlich äußerte sich Webern über Schönbergs Motivation zu der Vortragsreihe:

47 Vgl. vor allem Áine Heneghan: *Tradition as Muse: Schoenberg's Musical Morphology and Nascent Dodecaphony*. PhD. Diss. University of Dublin, Trinity College, 2006; Deborah H. How: *Arnold Schoenberg's Prelude from the Suite for Piano, Op. 25: From Composition with Twelve Tones to the Twelve-Tone Method*. PhD. Diss. University of Southern California, 2009; Fusako Hamao: *Redating Schoenberg's Announcement of the Twelve-Tone Method: A Study of Recollections*, in: *A Music-Theoretical Matrix: Essays in Honor of Allen Forte* (Part III). Hrsg. von David Carson Berry (*Gamut* 4/1 [2011]), p. 231–297.

48 Anton Webern: *Briefe an Heinrich Jalowetz*. Hrsg. von Ernst Lichtenhahn.

Mainz 1999, p. 499 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 7).

49 Ibidem.

50 Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung (F21.Berg.121); vgl. das unter <http://data.onb.ac.at/rep/10011BAC> zugängliche Digitalisat (Zugriff 24.04.2020). Der Wortlaut des Typoskripts wurde erstmals 1986 von Rudolf Stephan ediert: Ein frühes Dokument zur Entstehung der Zwölftonkomposition, in: *Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag am 29. Dezember 1985*. Hrsg. von Gerhard Allroggen und Detlef Altenburg. Kassel et al. 1986, p. 296–302. Martin Eybl legte eine synoptische Edition des Typoskripts und

der Notizen von Alban Berg, die offenbar ebenfalls im Kontext der Schönberg'schen Vorträge entstanden sind, vor; vgl. Martin Eybl: Frühe Dokumente zur Entstehung der Zwölftonkomposition aus dem Nachlass Alban Bergs: Philologische Beobachtungen, in: *Arbeit an Musik. Reinhard Kapp zum 70. Geburtstag*. Hrsg. von Markus Grassl, Stefan Jena und Andreas Vejvar. Wien 2017, p. 239–267.

51 Vgl. vom Verfasser: »Komposition mit zwölf Tönen« (F21.Berg.121): Ein frühes Dokument zur Entstehung der Zwölftonmethode in neuem Licht (in Vorbereitung).

Den Anlass dazu gab eine Komposition Hauers. [...] In diesem Musikstück – Präludium für Celesta – glaubt Schönberg Ansätze zu Ähnlichem zu sehen, das er heute zuletzt namentlich in den Klavierstücken, die er im Sommer 1921 in Traunkirchen geschrieben hat, praktiziert. [...] Und um nicht als Plagiator des Herrn Hauer dazustehen, so entwickelt er uns nun diese Dinge auf die er längst gekommen ist. Die Sache beruht harmonisch u. melodisch auf der 12 Ton-Skala, die Schönberg jetzt als die Grundlage unserer Musik betrachtet. Theoretisches darüber schon in der neuen Auflage der Harmonielehre.⁵²

Tatsächlich lässt der im Typoskript festgehaltene Vortragstext mehrfach eine teils direkte, teils indirekte Bezugnahme auf den Konkurrenten Hauer erkennen. So beginnt Schönberg seine Ausführungen mit der Konstatierung des für die Komposition mit zwölf Tönen verbindlichen Prinzips der »Nichtwiederholung eines Tons« bzw. der »Nichtbetonung eines Tons als Grundton«, das er mit der Reaktion gegen die frühere, tonale Kompositionsweise begründet. Obwohl Hauer hier nicht namentlich erwähnt wird, ist doch ein Rückbezug auf dessen 1920 publizierte und von Schönberg nicht nur gelesene, sondern ausgiebig annotierte Schrift *Vom Wesen des Musikalischen* unverkennbar, in der die Vermeidung von Tonwiederholungen als »Urgesetz der ›Melodie‹ überhaupt« bezeichnet ist.⁵³ Während Schönberg die Entdeckung dieses Grundprinzips in seinem Vortrag gewissermaßen indirekt durch die Nichtnennung von Hauer für sich selbst reklamierte, untermauerte er seinen Anspruch auf Urheberschaft nur kurze Zeit später – nämlich in einem an Hauer gerichteten Briefentwurf vom 25. Juli 1922 – ganz direkt, indem er auf seine *Harmonielehre* von 1911 und die anschließenden »erheblichen Fortschritte« bei der »Weiterbildung« dieser Theorie verwies.⁵⁴ Eine weitere Bezugnahme auf Hauer findet sich gegen Ende des ersten Teils des Typoskripts: Hier beschreibt Schönberg eine »prinzipielle Lösung« des zuvor behandelten Problems, den musikalischen Gedanken im Rahmen einer »neuen polyphonen Kunst« sowohl in der vertikalen als auch in

52 Anton Webern: *Briefe an Heinrich Jalowetz*, S. Anm. 48, p. 499.

53 Josef Matthias Hauer: *Vom Wesen des Musikalischen*. Leipzig, Wien 1920, p. 53: »In der atonalen Melodie ist sowohl das rein Physische, Sinnliche, als auch das Triviale und Sentimentale soweit wie nur möglich ausgeschaltet und ihr ›Gesetz‹, ihr ›Nomos‹ besteht darin, daß innerhalb einer gewissen Tonreihe sich kein Ton wiederholen und keiner ausgelassen werden darf (Urgesetz der ›Melodie‹ überhaupt: damit kein Ton das physische Übergewicht [dominierende Grundtonbedeutung] bekommt, auch keine Stufenbedeutungen, Leittongeleise entstehen können und es also der Schaffende und der Hörende nur mit der rein musikalischen

Sache des Intervalls in seiner ›Vergeistigung‹ zu tun hat).« In seinem eigenen Exemplar des Buchs (Arnold Schönberg Center, Wien [Book H16]) hat Schönberg den Teilsatz »kein Ton das physische Übergewicht« unterstrichen und dazu am Rand vermerkt: »Steht schon in meiner Harmonielehre von 1911. Siehe I. Auflage Seite 469 Zeile 10/11 von unten.« Der entsprechende Passus im Kapitel »Ästhetische Bewertung sechs- und mehrtöniger Klänge« bezieht sich allerdings nicht – wie bei Hauer – auf die Melodie, sondern auf die Akkordbildung und damit auf die vertikale statt auf die horizontale Tonsatzdimension: »Dann habe ich bemerkt, daß Tonverdopplungen, Oktaven, selten vorkommen. Das erklärt sich vielleicht daraus, daß der verdoppelte Ton ein Übergewicht über

die anderen bekäme und dadurch zu einer Art Grundton würde, was er wohl kaum sein soll. Vielleicht aber auch aus einer instinktiven (möglicherweise übertreibenden) Abneigung auch nur im entferntesten zu erinnern an die früheren Akkorde.« (Arnold Schönberg: *Harmonielehre*, Wien 1911, p. 469).

54 Arnold Schönberg an Josef Matthias Hauer, Briefentwurf vom 25. Juli 1922 (Arnold Schönberg Center, Wien | ASCC ID 7885). – Der Briefentwurf ist zusammen mit umfangreichen Glossen zu Hauers Aufsatz »Sphärenmusik« (*Melos* 3/3 [1922], p. 132 f.) überliefert (Arnold Schönberg: Glossen zu [Josef Matthias Hauer:] *Sphärenmusik*, Arnold Schönberg Center, Wien [P5]).

der horizontalen Dimension auszudrücken. Das Schönberg zufolge eigens zu diesem Zweck geschaffene Stück, bei dem es sich deutlich erkennbar um das Präludium aus op. 25 handelt, enthalte ein »Anordnungsschema für zwölf Töne [...] als Versuch eines Formprinzips für die Komposition mit zwölf Tönen«.⁵⁵ Bei der Beschreibung dieses Formprinzips grenzte sich Schönberg explizit von Hauer ab, indem er feststellte, dass die Anordnung der zwölf Töne eben nicht wie bei diesem dem Zufall überlassen sei, sondern – analog zu dem in der *Suite* erprobten Verfahren – auf einem aus einer Grundgestalt abgeleiteten zwölf-tönig-dreistimmigen Satz beruhe:

Die prinzipielle Lösung bedeutet ein zu diesem Zweck angefertigtes Stück; es enthält nämlich ein Anordnungsschema für zwölf Töne, aus dem sich andere entwickeln können, als Versuch eines Formprinzips für die Komposition mit zwölf Tönen.

*Man schafft sich eine Anordnung der zwölf Töne, nicht nach Zufall (Hauer) sondern nach folgendem Prinzip: es wird eine Grundgestalt gebildet, die so beschaffen sein muss, dass sich zu ihr eine komplementäre Gestalt herstellen lässt; zu dieser Gestalt wird der Rest der zwölf Töne dazugearbeitet, so dass ein dreistimmiger Satz entsteht. Diese Gestalten sind in jeder Richtung verwendbar, teils als Stimme horizontal, teils als Akkorde. Sie sind die motivische Grundlage für alle Entwicklung.*⁵⁶

Schönbergs Schritt in die Öffentlichkeit diene demnach einem doppelten Zweck, der die in diesem Zusammenhang vorgenommene methodische Aufwertung des in der *Suite* op. 25 eingesetzten Verfahrens deutlich relativiert: Zum einen galt es, die zeitliche Priorität seines Fundes zu unterstreichen, um nicht als Plagiator Hauers wahrgenommen zu werden – zumal Fertigstellung und Publikation der in Frage stehenden Werke zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht absehbar waren, und zum anderen wollte er auf diese Weise seinen Anspruch als Bewahrer der Hegemonie der deutschen Musik legitimieren. Schönbergs Wunsch, die für sich selbst vorgesehene Rolle in der Musikgeschichte in Abgrenzung von einem ähnliche Ansätze verfolgenden Rivalen öffentlich zu untermauern, wurde so zur Quelle eines Narrativs, das sich bis heute als Teil der offiziellen Musikgeschichtsschreibung behaupten konnte, obwohl Schönbergs rasante Entwicklung den hier noch als Endziel proklamierten Entwicklungsstand rasch hinter sich ließ.

Trotz aller argumentativer Bemühungen Schönbergs, das in der *Suite* eingesetzte Verfahren der Tonhöhenorganisation als zukunftsweisend im Sinne einer »prinzipiellen Lösung« darzustellen, handelt es sich bei ihm um einen experimentellen Sonderfall, der sich im Kern nicht wesentlich von den ebenfalls singulären Beispielen zwölf-töniger Strukturen bzw. serieller Verfahrensweisen

55 Österreichische Nationalbibliothek, Wien (Nachlass Alban Berg [F21.Berg.121]), s. Anm. 50.

56 Ibidem.

im Sonett und im Variationensatz aus der *Serenade* unterscheidet. Umso bemerkenswerter ist die Überzeugung, mit der Schönberg bereits in dem zitierten Brief an Alma Mahler den im Kontext der beiden Suitensätze konstatierten Neuerungen eine nachgerade historische Bedeutung zuschrieb, indem er mit ihnen sein Verdienst um die Sicherung der Hegemonie der deutschen Musik begründete. Doch woher nahm Schönberg die Gewissheit, mit dem in der *Suite* angewendeten Verfahren eine Entdeckung von epochaler Bedeutung gemacht zu haben? Sollte ihm etwa nicht klar gewesen sein, dass diese spezielle Organisationsform des musikalischen Satzes aufgrund ihrer immanenten Beschränkungen für größer angelegte Kammermusik- oder Orchesterwerke, die seinen Anspruch untermauern würden, kaum geeignet war? Gegen eine solche Annahme spricht nicht nur die Einschätzung Erwin Steins, dass »die neuen Tonkombinationen [...] die Kraft, neue große Formen zu erzeugen, noch nicht [haben] bewähren können«,⁵⁷ sondern vor allem auch die Tatsache, dass weder Schönberg noch seine Schüler unmittelbar an das in der *Suite* erprobte Verfahren anknüpften, auch wenn es in späteren Werken wie dem *Bläserquintett* Spuren hinterlassen hat.⁵⁸ Am ehesten könnte wohl ein unvollendet gebliebener Satz für Streichtrio aus dem Jahr 1925 von Anton Webern (M. 273) als Zeugnis einer kreativen Auseinandersetzung mit der spezifischen Reihenbehandlung der *Suite* gelten.⁵⁹ Schönberg selbst griff dagegen bereits im Herbst 1921 bei der Komposition des Marschs und des Menuetts aus der *Serenade* wieder auf das frühere Verfahren, also auf das Komponieren mit nicht-zwölftönigen Grundgestalten zurück, die er hier zum Testfall für die systematische Erprobung der horizontalen Spiegelung machte.⁶⁰

Das nächste Etappenziel auf dem Weg zur Kodifizierung der Zwölftonmethode erreichte Schönberg dagegen erst im Juli 1922, und zwar im Zusammenhang mit seinen Bemühungen, die Arbeit an dem fünf Jahre zuvor begonnenen Oratorium *Die Jakobsleiter* wiederaufzunehmen. Im sogenannten IV. Kleinen Skizzenbuch notierte er eine in vier plus zwei plus sechs Töne unterteilte Tonfolge, deren sechstöniges Segment mit jenem Ausschnitt aus der oktagonischen Skala identisch ist, aus dem zahlreiche der in dem Stück verwendeten Themen und Motive abgeleitet sind (Abbildung 3). Die beiden vorangehenden Tongruppen ergänzen den Skalenausschnitt zur Zwölftönigkeit.

57 Erwin Stein: Neue Formprinzipien, s. Anm. 37, p. 288.

58 Vgl. die Takte 5–13 des ersten Satzes, in denen die vier Dreitongruppen, in die sich die Reihe unterteilen lässt, in den Begleitsstimmen auch unabhängig von den beiden linearen Reihendurchläufen der von der Flöte gespielten Hauptstimme verwendet werden.

59 Vgl. die ausführliche Diskussion des Fragments und seiner Quellen in Felix Wörner: »... was die Methode der ›12-Ton-Komposition‹ alles zeitigt ...«. Anton Weberns Aneignung der Zwölftontechnik 1924–1935. Bern 2004, p. 70 ff. (Publikationen der Schweizerischen musikforschenden Gesellschaft 2/43). Wörner stellt überdies einen überzeugenden Zusammenhang der in dem Fragment verwendeten

Kompositionstechnik mit dem frühen Dokument zur Entstehung der Zwölftonmethode »Komposition mit zwölf Tönen« her, s. Anm. 50, hier p. 82–84.

60 Vgl. Ulrich Krämer: Ein Skizzenblatt zu Schönbergs *Serenade* op. 24, p. 186–192.

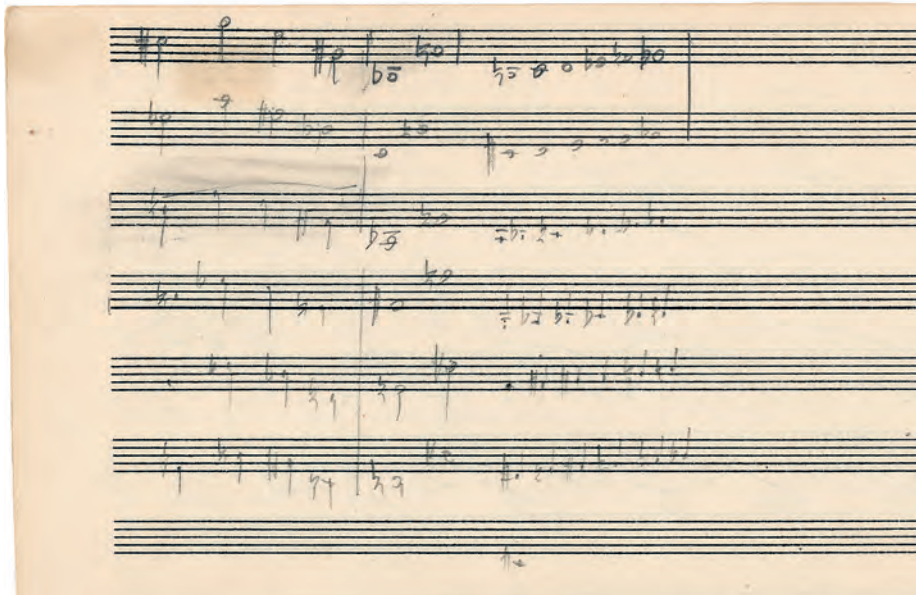


Abbildung 3: Arnold Schönberg: *Die Jakobsleiter*, Skizze, IV. Kleines Skizzenbuch (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 74, Sk821])

Konkret umgesetzt wird der Entwurf in einer kurzen Steigerungspassage gegen Ende des Fragments, die im Wesentlichen auf der Sequenzierung eines Modellsatzes beruht. Das von der Oboe als Oberstimme gespielte Viertonmotiv wird hier von dem sechstönigen Skalenmotiv begleitet, das in unterschiedlichen Erscheinungsformen wie Parallelführung, Engführung und Umkehrung auftritt. Aus der mittleren, nur zwei Töne umfassenden Tongruppe schließlich sind die Liegetöne in T. 678 und das Halbtonpendelmotiv in T. 679 gebildet (Notenbeispiel 1). Das Besondere an dem Entwurf ist jedoch, dass Schönberg ihn offenbar mit Blick auf die Sequenzierung durch die Ergänzung von insgesamt fünf Transpositionen auf den Stufen der Ganztonleiter zu einer »Reihentabelle« erweiterte, bei der es sich allem Anschein nach um die erste ihrer Art handelt. Spätestens hier dürfte Schönberg erkannt haben, dass die große, auf symphonischer Entwicklung beruhende Form – eine Domäne der deutschen Musik des 19. Jahrhunderts, als deren Erbe und Retter er sich verstand – ohne die uneingeschränkte Verwendung von Transpositionen im zwölftönigen Kontext kaum zu realisieren war. Dies gilt nicht nur – wie im Beispiel aus der *Jakobsleiter* – für die Nutzung der zuvor verpönten, im Rahmen der Zwölftonmethode jedoch mit ganz neuen Herausforderungen verbundenen Sequenzbildungen, sondern vor allem auch für die Möglichkeit zur Nachbildung der tonalen Regionen, die in der Musik seit Bach als wichtigste Grundpfeiler der Formbildung gedient hatten,



Arnold Schönberg: *Die Jakobsleiter. Oratorium (Fragment) für Soli, Chöre und Orchester. Particell.* Hrsg. von Ulrich Krämer. Mainz, Wien 2018 (Sämtliche Werke. Abteilung V: Chorwerke. Reihe A, Band 17)

Doch kommen wir abschließend zu der Frage zurück, woher Schönberg die Gewissheit nahm, mit den im Sommer 1921 komponierten Sätzen der *Suite* eine Entdeckung von epochaler Bedeutung gemacht zu haben. Ein Schlüssel zu dieser Frage könnte in einem eigenhändig auf den 26. Juli 1921 datierten Skizzenblatt zu finden sein (Abbildung 4).⁶¹ Es ist vermutlich kein Zufall, dass die mit Bleistift geschriebenen Entwürfe an demselben Tag zu Papier gebracht wurden, an dem Schönberg Alma Mahler von jenem »Neuen« berichtete, mit dem er jenem Staat, dem seine Mattseer Verfolger angehörten, »neuerdings

Ulrich Krämer: Schönbergs Mission zur Rettung der Tonkunst

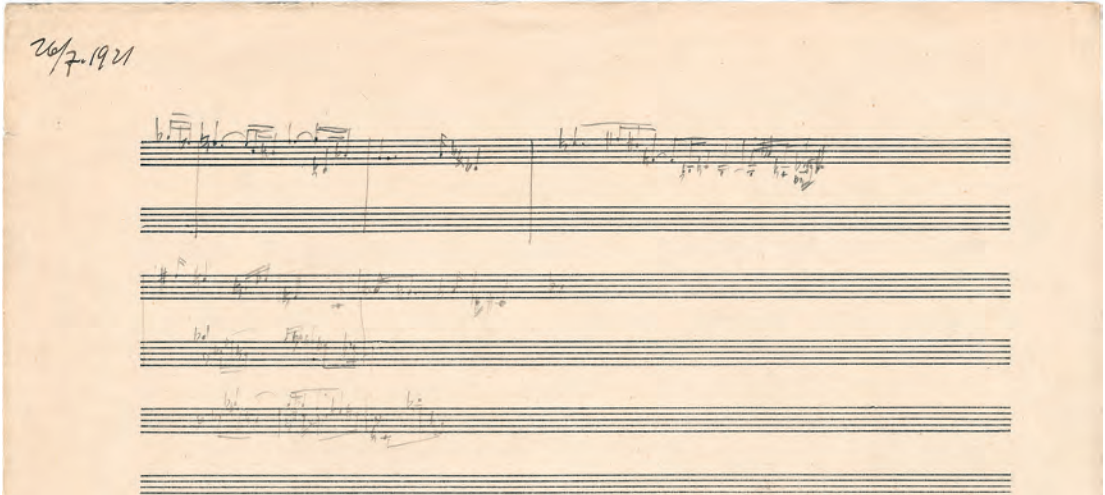


Abbildung 4: Arnold Schönberg: *Suite für Klavier* op. 25, Skizzenblatt (Ausschnitt)
(Arnold Schönberg Center, Wien [MS 25, 27E])

die Hegemonie auf dem Gebiet der Musik gesichert« habe.⁶² Bereits die Tatsache, dass Schönberg das Blatt mit Tinte und daher vermutlich nachträglich datierte, ist ungewöhnlich und spricht für den hohen Stellenwert, den er ihm beigemessen hat. Die Skizzen selbst wurden lange nicht in ihrer Bedeutung für die Entstehung der Zwölftonmethode erkannt, was damit zusammenhängt, dass sie im entsprechenden Band der Gesamtausgabe aufgrund der Taktart sowie einiger »charakteristischer rhythmischer Modelle« als »Vorstufe zum Walzer« aus den *Klavierstücken* op. 23 interpretiert und entsprechend zugeordnet wurden.⁶³ Ein weiterer Grund für die falsche Zuweisung liegt in der Fehllesung des zweiten Tons des zuoberst notierten Entwurfs (Skizze c1). Liest man die Sechzehntelnote korrekt als es^2 statt f^2 , so erkennt man, dass sich alle drei Skizzen auf die zwölftönige Konstellation der *Suite* op. 25 beziehen, die hier auf Grundlage unterschiedlicher arithmetischer Verfahren neu geordnet wird (Notenbeispiel 2): In den ersten beiden Takten des ersten Entwurfs werden die in ihrer Reihenfolge beibehaltenen Töne der ersten Viertongruppe von jeweils zweitönigen Ausschnitten der beiden übrigen Segmente durchsetzt, die teils in umgekehrter Folge auftreten und den Tönen der ersten Gruppe als Apoggiaturen vorangestellt sind. Die Takte 3 und 4, bei denen es sich eigentlich um einen eigenständigen Entwurf handelt, behalten dieses Prinzip mit vertauschten

62 Arnold Schönberg an Alma Mahler, 26. Juli 1921, s. Anm. 30.

63 Arnold Schönberg: *Werke für Klavier zu zwei Händen*, s. Anm. 46, p. 64f. (Skizzen c1 bis c3).

T U

Skizze c1a

T

Skizze c1b

T

Skizze c2

T

Skizze c3
(vgl. auch
c2 unten)

U

Notenbeispiel 2: Arnold Schönberg: *Suite für Klavier* op. 25
Herleitung der Skizzen c1 bis c3 aus der zwölftönigen Ausgangskonstellation

Haupt- und Nebentönen im Wesentlichen bei. Die Oberstimme der zweiten Skizze (c2) beruht auf einem ähnlichen Verfahren, bei dem die zwölftönige Ausgangsgestalt durch regelmäßige Extraktion der einander hinsichtlich ihrer Position innerhalb der drei Viertongruppen entsprechenden Töne neu angeordnet wird, wobei Schönberg wie bereits im ersten Entwurf von der mittleren Viertongruppe ausging. Die zweistimmige »Begleitung« des zweiten Entwurfs, die im dritten in leicht variiert und erweiterter Gestalt aufgegriffen wird (Skizze c3), ist auf ähnliche Weise aus der Umkehrung der Reihe abgeleitet, wobei das Verfahren hier allerdings freier angewendet ist. Schönbergs Vorgehensweise lässt sich als systematische »Horizontalisierung« des zwölftönig-dreistimmigen Modellsatzes verstehen und sollte offenkundig der Themenfindung mit Blick auf weitere, noch zu komponierende Sätze der *Suite* dienen.⁶⁴ Allem Anschein nach dokumentieren diese Entwürfe Schönbergs Suche nach einem Ausweg aus dem selbstauferlegten Korsett der Ausgangskonstellation, der ihm die Möglichkeit bot, Abwechslung – durch das Aufbrechen des Systems – bei gleichzeitiger Geschlossenheit – durch den Rückbezug auf die Grundreihe – zu erzielen. Das Verfahren ist für die Entwicklung der Zwölftonmethode von ganz erheblicher Bedeutung, denn es ermöglicht die Bildung neuer, charakteristischer Themen und Motive, die sich gewissermaßen als »Ableitungen ersten Grades« zwar noch immer auf die Grundreihe beziehen, dabei jedoch eine größere Eigenständigkeit aufweisen als die etwa durch Segmentierung oder Aufspaltung der Reihe gewonnenen Gestalten. Schönberg selbst bezog sich vermutlich auf genau dieses Verfahren, als er in seinem Vortrag »Composition with Twelve Tones« von 1941 seine Selbstzweifel in der Anfangsphase der Zwölftonkomposition erwähnte. Dort heißt es:

*In the first works in which I employed this method, I was not yet convinced that the exclusive use of one set would not result in monotony. Would it allow the creation of a sufficient number of characteristically differentiated themes, phrases, motives, sentences, and other forms? At this time, I used complicated devices to assure variety.*⁶⁵

Das erste Werk, in dem Schönberg diese »komplizierten Mittel« einsetzte, war dann allerdings nicht die *Suite für Klavier*, sondern das *Bläserquintett* bzw. genauer dessen III. Satz (Notenbeispiel 3). Für das Hauptthema des Adagios ersann er eine ganz neue Anordnung der Grundreihe in drei Viertongruppen, die einem unmittelbar einleuchtenden arithmetischen Muster folgt: Die erste Viertongruppe besteht aus den äußeren Rahmentönen der beiden Reihenhälften (1–6, 7–12), die zweite aus deren jeweils unmittelbar benachbarten Tönen innerhalb des jeweiligen Hexachords (2–5, 8–11) und die dritte Viertongruppe

64 Der Zusammenhang dieser Skizzen mit der *Suite für Klavier* ergibt sich überdies aus der Tatsache, dass Skizze d – eine Weiterentwicklung von c2/c3 – auf einem

Skizzenblatt notiert ist, das mit g1 und g2 zwei Entwürfe enthält, die sich eindeutig dem Präludium der *Suite* zuordnen lassen (vgl. *ibidem*, p. 65, 81 f.).

65 Arnold Schönberg: *Composition with Twelve Tones* (ASSV 3.1.2.5); veröffentlicht u. a. in: *idem: »Stile herrschen, Gedanken siegen«*, s. Anm. 28, p. 161–189, hier p. 168.

III

Etwas langsam (Poco Adagio) $\text{♩} = 32$

1 2 3

Fl

Ob

Kl

Hr

Fg

p immer zart und gesangvoll

4 5 6 7

Fl

Ob

Kl

Hr

Fg

Notenbeispiel 3: Arnold Schönberg: *Bläserquintett* op. 26, III. Satz, T. 1–7
 Arnold Schönberg: *Kammermusik I*. Hrsg. von Dorothee Schubel. Mainz, Wien 1999
 (Sämtliche Werke. Abteilung VI: Kammermusik. Reihe A, Band 22)

aus den beiden inneren Tonpaaren der ursprünglichen Reihenhälften (3–4, 9–10). Aus den bei dieser Prozedur jeweils übersprungenen Tönen der ursprünglichen Reihe bildete Schönberg die begleitende Nebenstimme, so dass die Vorgehensweise gewissermaßen als eine »Verräumlichung« der ursprünglichen Reihengestalt und damit als eine Art »Umkehrung« des auf dem Skizzenblatt zu op. 25 erprobten Verfahrens aufgefasst werden kann. Am unteren Rand einer Seite im V. Skizzenbuch hielt Schönberg das Ergebnis dieser Operation eigens in einer Graphik fest und notierte daneben: »Ich glaube, Goethe müßte ganz zufrieden mit mir sein« (Abbildung 5).

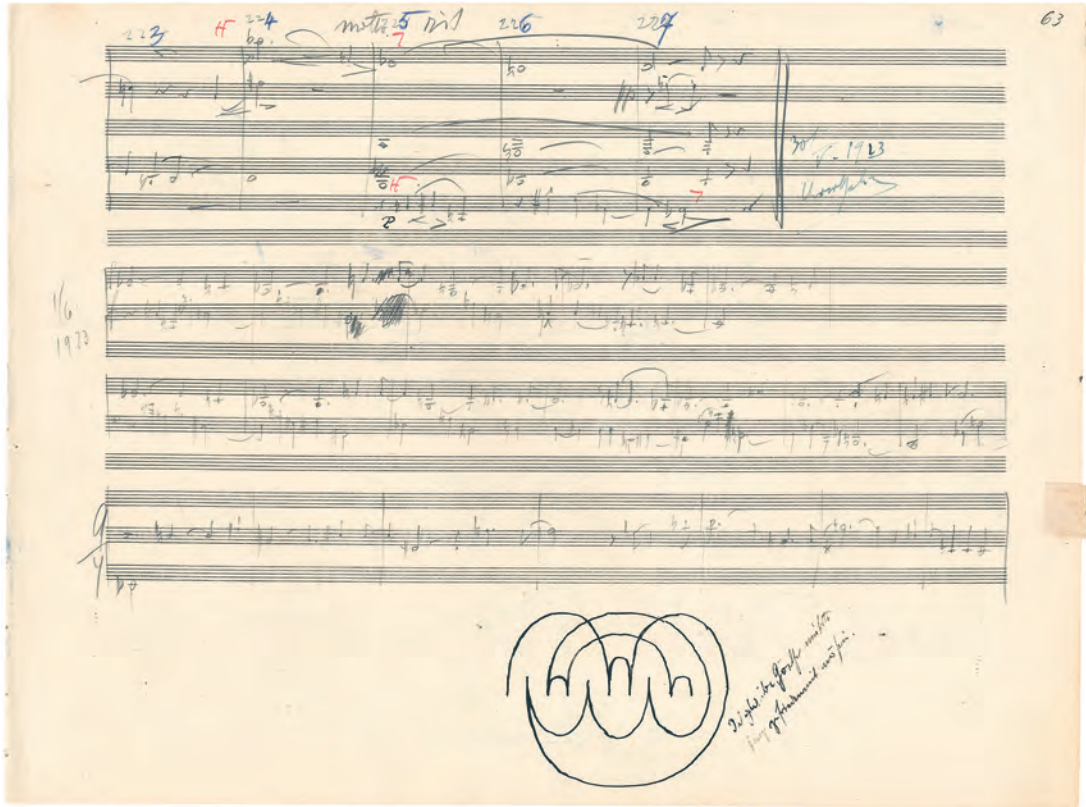


Abbildung 5: Arnold Schönberg: *Bläserquintett* op. 26, Erste Niederschrift und Skizzen, V. Skizzenbuch, p. 63 (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 79, Sk525])

Das tief empfundene künstlerische Selbstbewusstsein, das aus diesem Satz spricht, war insofern gerechtfertigt, als Schönberg mit dem *Bläserquintett* den Nachweis erbracht hatte, dass das in den Werken seit 1920 entwickelte Verfahren zukunftstauglich war und ihn in die Lage versetzen würde, seine Mission zur Rettung der Tonkunst zu erfüllen. Die Anrufung des deutschesten aller Dichter und Denker als Kronzeugen ist ein besonders tragisches Symbol für das Dilemma der deutschen Juden in den Jahren des aufziehenden Faschismus, denen selbst die vollständige Identifikation mit der kulturellen und künstlerischen Tradition ihres Heimatlandes keinen Schutz vor Verfolgung und späterer Vernichtung bot. Dass sich Schönberg zeit seines Lebens nicht von dieser Tradition losgesagt hat, die die Katastrophe des Nationalsozialismus nicht nur nicht verhindert, sondern zum Teil sogar überhaupt erst ermöglicht hat, muss als Beweis für die Größe seines Denkens gewertet werden.