

Der konservative Revolutionär

Zehn Meilensteine im Schaffen Arnold Schönbergs

Ausgesucht von Dirk Wieschollek



Foto: Arnold Schönberg Center, Wien

Denn der Mittelweg ist der einzige, der nicht nach Rom führt. Ihn aber benützen solche, die an den Dissonanzen naschen, also für modern gelten wollen, aber zu vorsichtig sind, die Konsequenzen daraus zu ziehen.“ Was Arnold Schönberg hier 1925 im Vorwort zu seinen Drei Satiren für gemischten Chor op. 28 schreibt, kann stellvertretend für sein gesamtes Schaffen gelten. Die Kompromisslosigkeit und Radikalität, mit der Schönberg seine künstlerischen Ideale und Visionen verfolgte, hat zu einschneidenden Umbrüchen in der Geschichte der europäischen Kunstmusik geführt. Kein Komponist ist so substanziell mit den wesentlichen Entwicklungen und Neuerungen der musikalischen Moderne verbunden wie der kompositorische Autodidakt Arnold Schönberg.

„Der Künstler tut nichts, was andere für schön halten, sondern nur, was ihm notwendig ist“, schrieb Schönberg in seiner „Harmonielehre“ 1911. Die endgültige Loslösung musikalischer Kunst aus den traditionellen Gefügen des Dur-Moll-Systems tonaler Musik, das in der Spätromantik an seine äußersten Grenzen gekommen war, geht ebenso auf sein Konto wie die spätere Invention der Reihentechnik. Schönbergs Methode der „Kom-

position mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ war in seinen Augen die logische Konsequenz der im musikalischen Expressionismus intuitiv ausgeschöpften „Emanzipation der Dissonanz“ und sollte fortan wieder größere Formarchitekturen ermöglichen.

Auch wenn Schönbergs unbedingter Wille zur Erneuerung Musikgeschichte geschrieben hat, haben seine Gegner gern ignoriert, wie stark die

Das Ideal des Ausdrucks war ihm wichtiger als graue Theorie

Traditionsbindungen in seinem Werk zeitlebens gewirkt haben. Nicht von ungefähr hat sein Biograf Willi Reich den Begriff des „konservativen Revolutionärs“ geprägt, der die Ambivalenz von Schönbergs Künstlerpersönlichkeit treffend zum Ausdruck bringt. Es ist bezeichnend, dass der für seine Strenge berühmte Kompositionslehrer Schönberg nie die eigene Zwölftontechnik unterrichtete, sondern stattdessen die Schlüsselwerke des klassisch-romantischen

Repertoires analysieren ließ. Dass die Protagonisten der Zweiten Wiener Schule, Schönberg, Berg und Webern, ihre Werke als einen historisch gewachsenen Zielpunkt abendländischer Musiktradition betrachteten, die ausgehend von Bach über Beethoven, Brahms und Wagner geradezu „folgerichtig“ in die Dodekaphonie führte, ist in dem Zusammenhang kein Widerspruch.

Es hat sich eingebürgert, Schönbergs Schaffen grob in drei unterschiedliche Perioden einzuteilen: Spätromantische Anfänge – Freie Atonalität – Zwölftonkomposition. Besonders in den zwölftönigen Werken begegnen aber wieder starke, fast „neoklassizistische“ Bezüge zu traditionellen Formtypen und auch tonale Allusionen. Egal welche Kompositionstechnik der vermeintliche „Theoretiker“ Schönberg jedoch bevorzugte, immer stand das Ideal des Ausdrucks über den Gesetzmäßigkeiten grauer Theorie. Anton Webern wurde nicht müde, das expressive Gravitationszentrum von Schönbergs Ästhetik hervorzuheben: „In Schönbergs Werken ist nur Musik. Musik wie bei Beethoven und Mahler. (...) Schönbergs Verhältnis zur Kunst wurzelt ausschließlich im Ausdrucksbedürfnis.“

„Verklärte Nacht“ für Streichsextett op. 4 (1899)

LaSalle Quartet (1984); Deutsche Grammophon (u. Streichtrio op. 45)

Schönbergs Vorstellung, man würde in ferner Zukunft „Zwölftonmelodien“ auf der Straße pfeifen, hat sich nicht erfüllt. Bis heute ist die spätromantisch gefärbte „Verklärte Nacht“ sein populärstes Stück geblieben. Ein Geniestreich des musikalischen Jugendstils, der in hyperchromatischer Wagner-Nachfolge mit glühendem Ton die Liebe feiert.

Die Vertonung der gewagten Verse von Richard Dehmel folgt auf kammermusikalisch verschlungenen Pfaden der Dramaturgie der Dichtung. Dennoch traf das Stück im konservativen Wien auf Ablehnung: Die Musik klinge, als ob man über die noch nasse „Tristan“-Par-



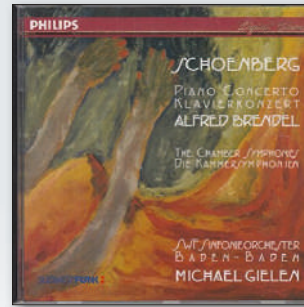
titur gewischt hätte. Leider wurden Schönbergs Bearbeitungen für Streichorchester (1917/1943) viel öfter eingespielt als die Ursprungsversion – dabei können sie, was Intimität und Ausdrucksintensität angeht, mit dem Sextett nicht mithalten.

Kammersymphonie Nr. 1 für 15 Soloinstrumente op. 9 (1906)

SWF Symphonieorchester Baden-Baden, Michael Gielen
(1993/95); Philips (u. Klavierkonzert, Kammersymph. 2)

Schönbergs erste Kammersymphonie provozierte einen der ersten großen Aufführungsskandale der Moderne – die Uraufführung brachte den Saal des Wiener Musikvereins an den Rand einer Schlägerei. Die größtenteils reaktionär bis antisemitisch gestimmte Kritik diffamierte das Werk als „wilde, ungepflegte Demokratengeräusche, die kein vornehmer Mensch mit Musik verwechseln kann“. Eine

Beurteilung, die aus heutiger Sicht umso mehr erstaunt, da die Traditionsbindungen dieses Hybrids aus Orchester- und Kammermusik deutlich hörbar sind. Sie zeigen sich in der Einbindung von Elementen aus Symphonie und Sonatensatz genauso wie in Prinzipien der „entwickelnden Variation“, die Schönberg im Werk



Johannes Brahms' für sich entdeckte. Die harmonische Substanz gibt sich jedoch kühn:

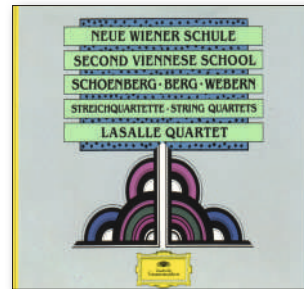
Obwohl die Komposition noch in E-Dur vorgezeichnet ist, bestimmen Quartenharmenien, programmatisch exponiert im markanten Hornmotiv zu Beginn, weite Teile des Werks.

Streichquartett Nr. 2 fis-Moll op. 10 (1907/08)

Neue Wiener Schule. Die Streichquartette; LaSalle Quartet (1968-70); Deutsche Grammophon (4 CDs)

„Ich fühle Luft von anderen Planeten.“ – Jene Zeile aus Stefan Georges „Entrückung“, mit der die Sopranstimme im vierten Satz so weltfern einsetzt, könnte ein passendes Motto für Schönbergs visionäre künstlerische Philosophie abgeben. In den letzten beiden Sätzen legt Schönberg

mit der Vertonung der George-Gedichte die üblichen Streichquartett-Konventionen vollends ad acta und löst sich mit melancholisch entrückter Transzendenz aus der harmonischen Schwerkraft der Tonalität. Die



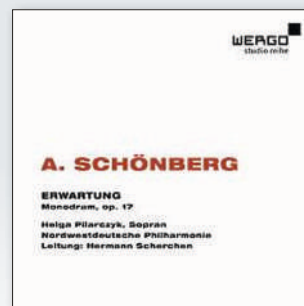
somnambulen Instrumentaleinleitungen, die den Einsätzen der Stimme vorangeschickt werden, gehören zum Eindrucksvollsten, was Schönberg je komponiert hat.

Erwartung. Monodram für Sopran und Orchester op. 17 (1909)

Helga Pilarczyk, Nordwestdeutsche Philharmonie, Hermann Scherchen (1960); Wergo

Schönbergs düsteres Monodram für Sopranstimme und Orchester, das sich „am Rande und im Dunkeln eines Waldes“ abspielt, markiert einen Gipfelpunkt seiner expressionistischen Phase. Die seelischen Befindlichkeiten und emotionalen Extremsituationen der weiblichen Hauptfigur werden in diesem Psycho-

gramm mit einer üppig ausgestatteten orchestralen Farbpalette nachempfunden. Auch die Gesangsstimme bietet in dieser nächtlichen Liebessuche am Rande des Wahnsinns alles auf, was zwischen erregtem Sprechen, ekstatischem Gesang und hysterischem



Schrei denkbar ist. Äußeres und inneres Geschehen verschmelzen unauflösbar zu einem Drama abgrundtiefer

Verlassenheit. Bezeichnend, dass es 15 Jahre dauerte, bis Alexander von Zemlinsky dieses „Protokoll eines Alptraumes“ aufführen konnte.

Sechs kleine Klavierstücke op. 19 (1911)

Schönberg: Das Klavierwerk; Maurizio Pollini (1974); Deutsche Grammophon

Zwar gelten die Drei Klavierstücke op. 11 (1909) als erstes durchweg atonales Werk Schönbergs, dennoch wirken erst die Sechs kleinen Klavierstücke, 1909 „wie im Rausch“ (fast) an einem Tag komponiert, von formalen Traditionen völlig losgelöst. Die sechs oft nur wenige Takte währenden Miniaturen verkörpern Schönbergs Idee

einer Konzentration des Ausdrucks auf wesentliche Klanggesten in Perfektion. Die Abkehr von episch ausholenden Erzählungen der Spätromantik war endgültig vollzogen, der musikalische Aphorismus als seismografischer Selbstausdruck



gefunden (zumindest für ein Jahrzehnt freier Atonalität). In der Musik der zweiten Jahrhunderthälfte sollten Komponisten wie György Kurtág daran anknüpfen.

Pierrot Lunaire op. 21 (1912)

Barbara Sukowa, Schönberg Ensemble, Reinbert de Leeuw (1988); Koch (u. Suite op. 29)

„Mondestrunken“ lautet der Titel des ersten Gedichts des „Pierrot“, aber das gilt auch für den Rest des morbiden Melodrams, das die Vortragskünstlerin Albertine Zehme in Auftrag gegeben hatte. Schönbergs Adaption des Gedichtzyklus von Albert Giraud für Sprechstimme und Kammerensemble wurde zum surrealen Höhepunkt

von Schönbergs atonaler Schaffensphase. Die wunderbar irrealen Poesie der Klangsprache mit ihrer bizarr-nächtlichen Fantastik und die sich fern gesanglicher Konventionen im Grenzbereich von Sprechen und Singen bewegende Stimme trafen den Geist



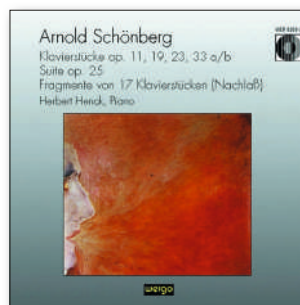
der Verse kongenial. Der Konzertsandal ließ bei der Uraufführung nicht lange auf sich warten. Igor Strawinsky bewunderte das Werk und bezeichnete es als „Solarplexus der Musik des frühen 20. Jahrhunderts“.

Suite für Klavier op. 25 (1921)

Herbert Henck (1994); Wergo (u.a. Klavierwerke)

Das Klavier war im Oeuvre Schönbergs eine zentrale Umschaltstelle für entscheidende ästhetische und kompositionstechnische Richtungswechsel. Nach ersten Experimenten mit neuen Architekturen formbildender Tonkonstellationen in den Fünf Klavierstücken op. 23 (1920/23), brach-

te Schönberg in der „Suite“ die „Technik mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen“ erstmals konsequent zur Anwendung. Bezeichnend, dass hier Formtypen barocker Musik



wie Präludium, Gavotte, Gigue etc. heraufbeschworen werden, um die konstruktive Wirksamkeit der neuen Verfahren an altbewährten musikalischen Formen zu erproben.

Moses und Aron. Oper in drei Akten (1930-31)

Franz Grundheber, Andreas Conrad, EuropaChor-Akademie, SWR Symphonieorchester Baden-Baden und Freiburg, Sylvain Cambreling (2012); Hänssler Classic

Schönbergs Versuch einer großen Oper ist ein Torso geblieben; der dritte Akt konnte im amerikanischen Exil nicht mehr vollendet werden. Dennoch ist „Moses und Aron“ die bedeutendste Manifestation von Schönbergs Affinität zum jüdischen Kulturkreis in seinem Werk. 1933 konvertierte Schönberg als Reaktion auf die Machtergreifung der Natio-

nalsozialisten zum jüdischen Glauben. Die an das zweite Buch Mose angelehnte Oper, dessen Libretto Schönberg selbst verfasste, besitzt stark oratorienhafte Züge und konzentriert sich auf den Konflikt zweier ungleicher Brüder über das Verständnis von Gott und die wahre Ausübung



des Glaubens. Dass die Oper auf einer einzigen Zwölftonreihe basiert, hat ihrem klanglichen Reichtum keinen Abbruch getan, gipfelnd in der rauschhaften Klangsinnlichkeit beim „Tanz um das goldene Kalb“ (zweiter Akt, dritte Szene).

Streichtrio op. 45 (1946)

Trio Zimmermann (2015/16); BIS (u. Hindemith: Streichtrios)

Schönbergs Nahtoderfahrung während seines schweren Herzinfarkts von 1946 hat zu einem seiner schwierigsten, unwirtlichsten und unmittelbar existenziellsten Kammermusikwerke geführt. Erfahrungen des Schmerzes und der Angst werden im Streichtrio geradezu physisch spürbar – in großer Dichte extremer Klanggesten mit hohem Geräuschan-

teil und krassen Lautstärkekontrasten auf engstem Raum. Spieltechniken und Klangfarben wechseln im Sekundentakt, einer emotionalen Achterbahnfahrt gleich oder Schockmomente evozierend. Zugleich erscheinen ferne Allusionen an Wiener Traditionen (Walzer) wie



ein flüchtiger Rückblick auf ein vergangenes Leben im Angesicht des Todes. Die extreme Expressivität des Stückes führt alle Vorwürfe einer vermeintlichen Kälte und Rationalität dodekaphoner Musik ad absurdum.

„Ein Überlebender aus Warschau“ für Sprecher, Männerchor und Orchester op. 46 (1947)

Gottfried Hornik, Wiener Philharmoniker, Claudio Abbado (1993); Deutsche Grammophon (u. Webern: Orchesterwerke)

Auch „Ein Überlebender aus Warschau“ ist von einer Drastik in Text und Musik geprägt, die von vermeintlichen Zwängen der Zwölftonmusik völlig unberührt bleibt. Schönbergs bewegende Auseinandersetzung mit dem Holocaust berichtet als „Miniatur-Oratorium“ von gerade mal sieben Minuten Länge von den Schrecken des Warschauer Ghettos.

Der gesprochene Augenzeugenbericht und eine dementsprechend suggestive Instrumentation schildern die Brutalität der nationalsozialistischen Besatzer ebenso wie Leid und Ohnmacht der jüdischen Opfer – militärisches Musik-Vokabular und barsche Befehle in deutscher Sprache



inklusive. Schließlich endet das dreisprachige Melodram mit dem Gesang des jüdischen Glaubensbekenntnisses. „Kunst ist der Notschrei jener, die an sich das Schicksal der Menschheit erleben“, sagte Schönberg. „So wahr hat nie Grauen in der Musik geklungen“, befand Theodor W. Adorno.