

Einleitung

“Ob Tonalität (wie Perspektive) ein natürliches oder konventionelles System ist, wird weiter heftig diskutiert; die Umbrüche des frühen 20. Jahrhunderts aber werden als Befreiung von natürlichen wie von konventionellen Gesetzen erlebt.” Charles Rosen, *Arnold Schönberg*

Im Verlauf der fünfzehn Jahre zwischen seinem 25. und 40. Geburtstag durchschritt Arnold Schönberg ungewöhnlich viele Entwicklungsstufen. Hatte das Wiener Publikum seine frühen Lieder und sein erstes größeres Werk, das Streichsextett *Verklärte Nacht* aus dem Jahr 1899, noch mit viel Anerkennung aufgenommen, so brachte jede Neuerung der darauffolgenden Jahre ein zunehmendes Maß an Unverständnis. Von Bedauern über Misstrauen bis hin zu ungestüme Ablehnung reichten die Reaktionen auf das, was von Übelwollenden als Unvermögen, von milder Gesinnten als absichtliches aber gerade deswegen nicht ganz begreifliches Vermeiden traditionellen Wohlklangs gebrandmarkt wurde.

Schönberg selbst sah sich dagegen auf einem Weg der Befreiung von überkommenen, nicht mehr zeitgemäßen Fesseln. Versucht man, die Evolution seiner musikalischen Sprache mit einem seiner bevorzugten Begriffe, dem der “Emanzipation”, zu beschreiben, so erkennt man eine in logischen Schritten vollzogene Auseinandersetzung mit allen Parametern der Musik – in einer Konsequenz, die sich in ganz außergewöhnlichem Maße selbstbestimmter Reflexion verdankt. Schönberg verfolgte das Ziel, eine Dimension der Musik nach der anderen von in seinen Augen nicht mehr berechtigten Ansprüchen zu entbinden.

Schönbergs musikalische Entwicklung ist Teil eines unbändig erscheinenden, viele Lebensbereiche berührenden Gestaltungsdranges. Dass er sich in den Jahren 1906-1913 auch als Maler verstand und ein bildnerisches Œuvre schuf, das nach heutigem Forschungsstand 361 Werke umfasst, ist weithin bekannt. Schon 1912 brachte der mit Schönberg befreundete Maler Wassily Kandinsky seine Hochachtung vor diesem begabten Autodidakten zum Ausdruck. Für eine von Schülern und Freunden des Komponisten herausgegebene Festschrift verfasste Kandinsky einen Beitrag mit dem Titel “Die Bilder” (S. 59-64), in dem er Schönberg u.a. bescheinigt: “Schönberg geht geradeaus, seinem Ziele entgegen, oder durch sein Ziel geleitet nur dem hier notwendigen Resultat entgegen.”

Wie Schönbergs Biografen oft spürbar schmunzelnd, zuweilen jedoch mit Bewunderung berichten,¹ zeigten sich sein Erfindungsgeist, seine Lust am Experimentieren und seine Weigerung, von anderen verschmähte Wege aus Vorsicht ebenfalls nicht zu betreten, oft auch in ganz unerwarteten Bereichen. So begeisterte er sich für Whist und Tarock nicht nur als Spieler, sondern fertigte bald selbst diverse Kartenspiele an, deren Stil an die Kunst der “Wiener Werkstätten” (“Handwerk auf höchstem Niveau”) denken lässt. Das traditionsreiche Schachspiel entwickelte er zu einem komplexen “Koalitions-Schach” fort. Dafür entwarf er Figuren, die in ihrer Konstruktion aus wenigen Grundelementen wie Würfel und Zylinder der Ästhetik des Bauhauses und vielleicht noch spezieller Oskar Schlemmers Kostümen für die Tänzer in seinem *Triadischen Ballett* nahekommen.

Doch nicht nur um Kunstfertigkeit ging es Schönberg, sondern durchaus auch um die spielerische Komponente und um Geschicklichkeit als Spaß und Selbstzweck. Nach seiner Berufung an die Berliner Akademie der Künste richtete er sich ein Pingpong-Zimmer ein, in dem er regelrechte Turniere veranstaltete. In späteren Lebensphasen bevorzugte er Tennis und stellte mit heimlicher Genugtuung fest, dass er wiederholt für einen Tennislehrer gehalten wurde.

Sein praktischer Erfindungsgeist versuchte sich auch an Alltagsgegenständen, die er in der vorgefundenen Form für verbesserungsfähig hielt. So entwarf er seinen Bedürfnissen entgegenkommende Möbelstücke, insbesondere Bücherschränke und Arbeitstische. Diese lassen in ihrer schnörkellosen, auf Funktionalität ausgerichteten Konstruktion den Einfluss seines Freundes Adolf Loos erkennen. Für diesen Architekten, einen der Vordenker des Funktionalismus und Wegbereiter der modernen Architektur, waren Ornamente bekanntlich Verbrechen an der Form, wie der Titel seines berühmten Vortrags aus dem Jahr 1908 erkennen lässt.² Eher in den Bereich des Kuriosen fällt Schönbergs Entwurf eines Notenständers mit vier Pulten für das Streichquartettspiel. Für die Entwicklung einer Notenschreibmaschine erhielt er 1911 sogar ein Patent.

Seine im Folgenden darzustellenden musikalischen “Emanzipationen” sind in diesem Kontext zu verstehen: als Befreiung zum Spiel mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln, als Erkundungen bislang allzu vorsichtig betretener Wege und Freiräume, als Loslösung von alten Fesseln.

¹Vgl. z. B. Matthias Henke: *Arnold Schönberg* (München: dtv, 2001).

²Adolf Loos: *Ornament und Verbrechen. Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Adolf Opel (Wien: Prachner 2000). Siehe auch Magnar Breivik: *Musical Functionalism. The Musical Thoughts of Arnold Schoenberg and Paul Hindemith* (Hillsdale, NY: Pendragon, 2011).

1. Die Emanzipation der Dissonanz

Voraussetzung für die Erweiterung des Tonalitätsbegriffes ist nach Schönberg eine Neubewertung der Dissonanz, die er als vordringliches Mittel des musikalischen Ausdrucks versteht. Dabei macht er es sich zur Aufgabe, mit diversen Missverständnissen aufzuräumen, die mit dem Begriff verbunden werden.

Eine der grundlegenden, noch heute in Enzyklopädien zu findenden Vorstellungen ist, dass alle Dissonanzen durch Zusammenklänge entstehen und stets in sich "unangenehm" klingen. Neutral verstanden jedoch ist eine Dissonanz in der musikalischen Tradition des 15. bis 19. Jahrhunderts ein Klang, der nach Auflösung drängt, also auf eine Konsonanz zielt. Dabei wird das im Begriff *consonare* angesprochene "Zusammenklingen" als harmonisches Verhältnis von Schwingungen verstanden, die physikalisch verwandt sind, deren Frequenzen also in einfachen Multiplikationsverhältnissen zueinander stehen. Dies ist jedoch zweifelsfrei nur in der Beziehung zwischen einem Grundton, seiner Oktave und deren Quint gegeben. Bei höheren Obertönen dagegen hat sich die Einschätzung, was als konsonant bzw. dissonant empfunden wird, im Verlauf der Geschichte mehrmals verschoben: So gelten Terzen und Sexten erst seit dem 14. Jahrhundert als konsonant, während sie davor zu den Dissonanzen gezählt wurden. Umgekehrt wurden Quartan – verwandt im einfachen Schwingungsverhältnis 3:4 – in der Renaissance als konsonant wahrgenommen, heute jedoch nicht mehr, oder zumindest nicht in Isolation.

Wenn dies schon für die nahen "Verwandten" unter den Intervallen gilt, versteht man, um wie viel mehr sich die subjektive Wahrnehmung von anderen Zusammenklängen im Verlauf der Jahrhunderte geändert haben mag. Für Schönberg bedeutete die "Emanzipation der Dissonanz" somit nicht die Akzeptanz eines bestimmten oder gar aller einstmals verfemter Intervalle oder akkordischen Zusammenklänge, sondern vielmehr eine Rebellion gegen den Zwang zur Auflösung. Eine Musik mit vielen unaufgelösten Dissonanzen schien ihm beispielsweise als Ausdruck von Angst nicht nur angemessen, sondern sogar essentiell notwendig. Tonalität bedeutete für Schönberg insofern nicht das Vorhandensein eines Gerüsts aus aufeinander bezogenen Dreiklängen, nach denen die Musik immer wieder zu streben hat, sondern vielmehr eine Methode tonaler Integration, der möglichst vollständigen Kontrolle über jedes Element eines Werkes.

Ein wichtiges Mittel in nicht mehr nach traditioneller Harmonik gestalteten Werken sind für Schönberg die vagierenden Akkorde. Es handelt sich um "Akkorde mit multipler oder fluktuierender Zugehörigkeitsneigung":

vertikale Gebilde, die nicht aus Terzenschichtungen resultieren und daher Beziehungen zu zwei oder mehr Tonzentren zulassen. In seiner *Harmonielehre* bezeichnet Schönberg solche Akkorde als "heimatlose Phänomene."³ Und er empfiehlt: "Später wird der Schüler alle diese vagierenden Akkorde, ohne sie auf eine Tonart oder Stufe zurückzuführen, am besten einfach ansehen als das, was sie sind: heimatlos zwischen den Gebieten der Tonarten umherstreichende Erscheinungen von unglaublicher Anpassungsfähigkeit und Unselbständigkeit; Spione, die Schwächen auskundschaften, sie benützen, um Verwirrung zu stiften; Überläufer, denen das Aufgeben der eigenen Persönlichkeit Selbstzweck ist; Unruhestifter in jeder Beziehung, aber vor allem: höchst amüsante Gesellen."⁴

Den Begriff "atonal" lehnte Schönberg als gänzlich unpassend ab. In einer Fußnote zur Neuauflage seiner *Harmonielehre* spricht er sich schon 1922 dafür aus, eine von Dissonanzen durchsetzte Musik mit schwachem Tonzentrum statt "atonal" lieber "pantonal" zu nennen. Dieser Ausdruck verweist auf eine Tonsprache, die sich der gesamten chromatischen Skala bedient. Allerdings hat weder er selbst noch einer seiner Schüler Syntax und Logik dieser Tonsprache jemals beschrieben oder gar definiert, und der Begriff hat sich denn auch nicht durchgesetzt.

Wichtig war für Schönberg, dass Dissonanzen nicht grundsätzlich anders behandelt werden als Konsonanzen, insofern zwischen beiden nur ein gradueller, nicht aber ein wesensbestimmender Unterschied besteht. Er betonte stets, dass weder er selbst noch andere Komponisten neuer Musik diese graduellen Differenzen leugneten. Doch war es ihm wichtig, die kontrastierende Gegenüberstellung zweier Phänomengruppen abzuschaffen. Vor allem aber wendete sich Schönbergs Forderung einer "Emanzipation der Dissonanz" gegen den Auflösungszwang. Musste in früheren Epochen ein Auflösungsston oder -klang konkret ertönen, um der vorgeschriebenen Ordnung Genüge zu tun, und musste dieser später zumindest implizit als mitgedacht und bewusst ausgespart angedeutet werden, so sollte die Dissonanz nach Schönbergs Meinung von nun an als selbständiger Zusammenklang ohne Bedingung akzeptiert und verständlich werden. Dies muss die Tonalität keineswegs ganz aufheben; es kann in Einzelfällen durchaus die Bildung von Feldern "erweiterter" oder "schwebender" Tonalität begünstigen, in denen ein späteres Einlenken in einen zuvor als Anker eingeführten Klang in Aussicht gestellt und dann auch realisiert wird.

³Arnold Schönberg: *Harmonielehre* (Leipzig: Universal-Edition, 1911/ 2005), S. 258.

⁴Ibid., S. 309.

2. Die Emanzipation der musikalischen Prosa

In der Abhandlung „Brahms der Fortschrittliche“, entstanden aus einem im Februar 1933 anlässlich des 100. Geburtstages von Johannes Brahms gehaltenen und 1947, in Brahms' 50. Todesjahr, überarbeiteten Vortrag, verwendet Schönberg den Ausdruck „musikalische Prosa“. Diese stellt er der als Inbegriff musikalischer Lyrik verstandenen regelmäßig gegliederten Liedmelodik gegenüber, die seit dem 18. Jahrhundert auch die Instrumentalmusik zunehmend beherrscht hatte. Die musikalische Prosa erfüllt damit für die Rhythmik und Metrik eine ähnliche Aufgabe wie die 'emanzipierte' Dissonanz für die Harmonik. Nach Schönbergs Vorstellung müssen melodische Gedanken keineswegs durch Symmetrien und Korrespondenzen gestützt sein, um ansprechend zu klingen; im Gegenteil: sie sollten sich frei entfalten und keine vorgegebenen Erwartungen an ihre Struktur erfüllen müssen, ebenso wie Dissonanzen ohne die Auflösung in Konsonanzen als In sich stehende Elemente überzeugen sollen. „Das sollte musikalische Prosa sein: eine direkte und unumwundene Darstellung von Gedanken ohne jegliches Flickwerk, ohne bloßes Beiwerk und leere Wiederholungen.“⁵ Musikalische Aussagen sollten wie einst im gregorianischen Choral und in der Polyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts in ihrer rhythmisch-metrischen Ausformung allein durch die innere Wahrhaftigkeit und Logik bestimmt sein und sich gleichermaßen innerhalb wie außerhalb konventioneller Schemata bewegen dürfen.

Grundstein musikalischer Prosa ist für Schönberg der „musikalische Gedanke“. Welche Bedingungen dieser erfüllen sollte, welche Bedeutung er für die musikalische Form hat und welcher Missverständnisse er sich zu erwehren hat, erläutert Schönberg im selben Aufsatz: „Form in der Musik dient dazu, Fasslichkeit durch Erinnerbarkeit zu bewirken. Ausgewogenheit, Regelmäßigkeit, Symmetrie, Unterteilung, Wiederholung, Einheit, rhythmische und harmonische Beziehungen und sogar Logik – keines dieser Elemente schafft Schönheit oder trägt auch nur zu ihr bei. Aber sie alle tragen bei zu einer Organisation, die die Darstellung des musikalischen Gedankens verständlich macht.“⁶ Das Ideal, nach dem Schönberg strebt, ist eine von allem Formelhaften befreite, expressiv beseelte musikalische Sprache. Wie er am 22. Januar 1912 in seinem Berliner Tagebuch notiert: „Das Unaussprechliche sagt man in der freien Form.“

⁵Arnold Schönberg: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* [Gesammelte Schriften 1], hrsg. von Ivan Vojtěch (Frankfurt: Fischer, 1976), S. 35-71 [49].

⁶*Ibid.*, S. 36

3. Die Emanzipation der Linie

Im Zuge der angestrebten Neudefinition der Tonalität erschien es Schönberg unverzichtbar, die Beziehung zwischen Linie und Hintergrund, d.h. zwischen einer horizontal schlüssigen Tonfolge einerseits und der ihr unterlegten Harmonik andererseits, zu lockern. Als Konsequenz dieser Entscheidung schuf er eine Vielzahl vertikaler Gewebe, deren Stränge eine bis dahin ungekannte Eigenständigkeit zeigen. Auch die Idee der Kadenz sollte reformiert werden mit dem Ziel, die harmonische Progression dem Duktus jeder kontrapunktischen Stimme unterzuordnen.

Das neue Primat von Farbe, Textur und Dynamik innerhalb jeder Linie bewirkte, dass die Bedeutung von Tonhöhen, die der jeweilige Kontext fordern mochte, zunehmend in den Hintergrund trat zugunsten der internen Konsistenz der Linie an sich. In welchem Ausmaß diese Emanzipation gelten sollte, zeigt beispielhaft die oft zitierte Anekdote von dem Klarinetisten, der in einer Orchesterkomposition der Neuen Wiener Schule statt der vorgeschriebenen B-Klarinette versehentlich zur A-Klarinette griff und damit seinen ganzen Part einen Halbton versetzt spielte, ohne dass dies als falsch empfunden wurde. Was zählt, will die Geschichte in überspitzter Form sagen, ist die Logik der einzelnen Linie, nicht oder nicht vorrangig deren Zusammenklang mit anderen Linien oder Tönen.

Ganz entscheidend für die Logik der Linie ist dagegen die dynamische Gestaltung, sowohl die Intensität jedes Tones oder Segmentes als auch die genaue Art der Beziehung von einem Moment zum nächsten. Missachtet ein Musiker die Dynamik, so verliert die Musik in Schönbergs Augen einen Großteil ihrer Bedeutung. Umgekehrt gewinnt der Moment selbst an Gewicht und wird zur Grundlage einer besonderen Art motivischer Arbeit. Kurze Motive von oft nur wenigen Tönen werden mit der Aufgabe betraut, den Kern nicht nur für die thematische Entwicklung, sondern auch für zahlreiche Details der Begleitung zu liefern.

Als weitere Konsequenz einer absolut verstandenen Linienführung experimentierte Schönberg schließlich auch damit, die Tonhöhen innerhalb einzelner Linien ihrer Bestimmtheit und damit ihres Status zu berauben. In seinen Kommentaren zur Ausführung der Sprechstimme in *Pierrot lunaire* legt er größten Wert darauf, dass eine "ungefähre Tonhöhe" nicht etwa nur zugelassen, sondern im Gegenteil aktiv angestrebt werden soll.⁷

⁷Erst in der Phase des Serialismus wird die Tonhöhe wieder zum vorherrschenden Organisationsprinzip. Dies bedeutet einen gewissen Rückschritt, da Klangfarbe, Textur und Rhythmus plötzlich noch deutlicher sekundär werden als in der Musik vor der Neuen Wiener Schule.

4. Die Emanzipation der Farbe

Wie Mahler verlangt auch Schönberg in seinen Orchesterwerken nur punktuell nach den vereinten Kräften des häufig sehr umfangreichen Klangkörpers. Stattdessen schattiert er viele kleine Segmente durch immer wieder unterschiedliche, oft ungewöhnliche Klangfarbenkombinationen meist kleiner Instrumentengruppen.

Schönbergs zum Teil recht ausführliches Spiel mit Farbeffekten kann um einen Orgelpunktton oder -akkord kreisen, der in einer Instrumentenfamilie beginnt, später aber von einer anderen verdoppelt oder gänzlich übernommen wird. Noch deutlicher lenkt Schönberg die Aufmerksamkeit auf die Auswirkung von Instrumentationswechseln, wenn er z.B. einen Fünfklang zwischen zwei in sich konsistent bleibenden Quintetten hin und her reicht, die in der "Tönung" ihrer Schwingungen sehr unterschiedlich sind. Kontraste ergeben sich besonders deutlich beim Wechsel zwischen Bläsern, Streichern, Klavier, Harfen, Celesta, hölzernen und metallenen Stabspielen etc., können aber auch in derselben Instrumentenfamilie auftreten, wenn einige in entspannt-normaler, andere dagegen in extremer Lage spielen. Eine dritte Stufe dieses Spiels ist erreicht, wenn ein in seiner Tonschichtung unveränderter Klang in einem Dutzend oder mehr Klangvarianten ertönt, von denen keine zwei identisch sind. Das Spiel mit Farbeffekten kann sich auch in der horizontalen Struktur manifestieren, wenn thematische Abschnitte durch Ostinatofelder abgesetzt werden. Dabei reiht Schönberg meist kurze Figuren in steter Wiederholung über so weite Strecken hinweg unverändert aneinander, dass sich ein bühnenbildartiger Effekt ergibt: es entsteht ein Raum, der den Auftritt eines Darstellers erwarten lässt. Dieser Raum gerät umso nuancierter, je ungewöhnlicher die Zusammenstellung der am Ostinato beteiligten Instrumente ist.

Schließlich gibt es noch die oft kommentierte Klangfarbenmelodie. Diesen Begriff führt Schönberg theoretisch erst am Schluss seiner 1911 erschienenen *Harmonielehre* ein, doch komponiert er schon einige Jahre zuvor vereinzelt mit Linien, die in oft nur kleinen Tongruppen von immer wieder anderen Instrumenten oder Instrumentengruppen weitergesponnen werden. So soll ein größeres Ganzes entstehen mit "Klangfarben, deren Beziehung untereinander mit einer Art Logik wirkt, ganz äquivalent jener Logik, die uns bei der Melodie der Klanghöhen genügt". Um Missverständnissen von Seiten der ausführenden Musiker vorzubeugen, entwirft er Partiturzeichen (H¹ und N¹), die Hinweise auf Beginn und Ende eines zur Haupt- bzw. Nebenstimme beitragenden Segmentes geben und so eine changierende vertikale Hierarchie andeuten.

5. Die Emanzipation von Fülle und Leere

Alle Musik spielt sich im Koordinatensystem von Raum und Zeit ab. Dabei sind die beiden Achsen jedoch von ganz unterschiedlichem Einfluss. Der klanglich geschaffene Raum wurde für die Dauer vieler Jahrhunderte definiert durch die sieben Töne der dur/moll-tonalen und modalen Skalen. Wurde dieser Raum auch in einigen Stilepochen durch Hinzunahme sekundärer Leittöne und diverser alterierter Akkordanreicherungen erweitert, so blieb er doch im wesentlichen nur selektiv gefüllt. Einige Komponisten experimentierten jedoch schon früh mit der Fülle des chromatischen Raumes. Wenn Mozart in seinem Klarinettenquintett einen verminderten Septakkord zweimal halbtönig versetzt, vereint er auf kleiner Fläche das volle 12tönige Aggregat. Liszts *Faust-Sinfonie* wurde nicht zuletzt berühmt durch ein Thema, in dem alle zwölf Halbtöne erklingen, so dass die skalenbasierte Selektivität des Tonraumes zeitweilig außer Kraft gesetzt schien. Bei beiden Vorbildern setzt Schönberg an, wenn er z.B. 6-tönige Akkorde durch ihre um einen Halbton erhöhte Transposition ergänzt oder eine melodische Linie aus Segmenten zusammensetzt, deren Töne sich zu 11- oder 12-tönigen Clustern verdichten. Punktuell erweitert er den Tonraum zudem durch extreme Tonlagen und zerklüftete Linien mit weiten Sprüngen. Die in den 1920er Jahren entwickelte serialisierte Dodekaphonie ist dabei eine Sonderform, die den Reichtum des 'erfüllten' Tonraumes auf die oktavn neutrale Einmaligkeit der zwölf Halbtöne beschränkt.

Die Bewegung der Musik in der Zeit wurde besonders in den letzten Jahrhunderten durch zunehmende Virtuosität der Musiker und technische Verbesserung der Instrumente auf immer neue Spitzen getrieben. Doch erstaunlicherweise waren der Ruhe, der Fast-nicht-Bewegung, enge Grenzen gesetzt. Harmonische Ruhe unter oberflächlicher Bewegtheit gab es nur in wenigen Genres; man denke an die Musette, an Instrumentalmusik, deren Programm die Verwendung von Dudelsack oder Bordunbass suggeriert ("Das alte Schloss" aus Mussorgskis *Bilder einer Ausstellung*), oder an den *Ison* genannten Liegeton in einigen Genres der Vokalmusik, z.B. der russischen Kirchenmusik. Im tonlich statischen Ostinato verbinden sich solche Beispiele klingender Bewegungslosigkeit mit Farbeffekten. Bei Schönberg findet man besonders in Werken aus der Zeit seiner größten Experimentierfreude mit anderen Parametern ausgedehnte Stränge wiederholter Figuren. Diese Ostinato-Flächen erzeugen eine untergründige Spannung zwischen Dynamik und Stasis, Bewegtheit und Ruhe: Kleinteilig gehört erscheinen die Figuren oft sehr unruhig, ja sogar motorisch, doch in der Gesamtheit präsentieren sie einen Eindruck flächigen Stillstandes.

6. Die Emanzipation des einmaligen Auftritts

Im 18. Jahrhundert war die musikalische Form durch das Zusammenspiel von thematischer Identität, gebundener Phrasenstruktur und harmonischem Plan bestimmt. Auch als im 19. Jahrhundert die Phrasenstruktur freier, der harmonische Plan reicher und die thematische Arbeit jenseits von Wiederaufgreifen und Variation durch eine Fülle von Entwicklungsprozessen erweitert wurde, blieb die bei aller Transformation beständige Identität des Materials eine Grundvoraussetzung jeder Form.

Schönberg setzt sich im Laufe seiner frühen Entwicklung mit allen drei Bestandteilen dieser konventionell als selbstverständlich angesehenen Bedingung von Form auseinander. Schon im Sextett *Verklärte Nacht* und in den *Gurre-Liedern* verwendet er asymmetrische Phrasenstruktur und fließende Kontrapunktik. Doch beruhen diese Werke dank ihrer Leitmotive noch auf einem thematischen Konzept. Später entwirft er im Anschluss an Brahms eine Kompositionstechnik, die er als "entwickelnde Variation" bezeichnet. Dieses Verfahren erlaubt es ihm, zu Beginn eines Werkes eingeführte Bausteine, die weder den Umfang und die Struktur eines Themas noch die Prägnanz eines spezifischen Motivs haben müssen, im Verlauf eines Werkes quasi evolutionär aufzufalten. Während Resultate dieser Auffaltung für den Komponisten selbst und auch für Analytiker nach gründlicher Beschäftigung mit der Partitur nachvollziehbar aus den Grundbausteinen erwachsen, klingen sie für Hörer erfrischend neu und sind allenfalls intuitiv als verwandt erkennbar.

Doch auch diese Vorgehensweise bestimmt nur ein Stadium auf dem Weg Schönbergs zu einer ganz eigenen musikalischen Sprache. Im Jahr 1909 erreicht er einen Punkt, an dem er die Notwendigkeit jeglichen thematischen Wiederaufgreifens in Frage stellt. Sollte eine charakteristische Komponente nicht mit ihrem ersten Auftritt bereits alles für sie Wesentliche ausdrücken, so dass es für Entwicklung und Variation oder gar Wiederholung keinen Anlass gibt? Im Zuge dieser "Emanzipation des einmaligen Auftritts" entstehen drei Werke: das Klavierstück opus 11/3, das Orchesterstück opus 16/5 und das Monodram *Erwartung*.

Mit dem gleichzeitigen Verzicht auf Thematik und eine an der Tonalität orientierte 'harmonische' Struktur überforderte Schönberg jedoch nicht nur seine Hörer, sondern manövrierte sich auch selbst in eine Sackgasse. Im Serialismus ist später denn auch nicht die Wiederholung selbst verpönt, sondern nur die Wiederaufnahme eines Tones an einem Punkt, an dem dies die Logik der Reihe stört. Thematik dagegen, insbesondere im Sinne gestischer Verwandtschaft, wird erneut zur Grundlage musikalischer Aussage.

7. Die Emanzipation der Kleinstform

Im Gefolge der Erkenntnisse, die Schönberg im Schlüsseljahr 1909 gewonnen und an seine Schüler weitergegeben hat, komponiert er mehrere extrem kurze Werke. Diese werden von Schönberg-Forschern abwechselnd als musikalische Miniaturen oder musikalische Aphorismen bezeichnet. Der Unterschied zwischen den beiden Begriffen scheint zunächst unerheblich, ist jedoch bei genauer Betrachtung entscheidend. Miniaturen sind allein durch Größe oder Umfang gekennzeichnet – in der Musik durch den zeitlichen Umfang hinsichtlich der Spieldauer von meist höchstens zwei Minuten und/oder den räumlichen Umfang von maximal 20 Takten. Mit dem sprachlich orientierten Begriff „Aphorismus“ dagegen verbindet sich eine inhaltliche Charakterisierung. Man erwartet wie in der besonders prägnant gehaltenen verbalen Aussage, die an der Schnittstelle zwischen Literatur und Philosophie, Sentenz und Lebensweisheit angesiedelt ist, eine in einem einzigen, grundlegenden Gedanken zentrierte Formulierung. Dieser soll so geartet sein, dass er in knappster Form erschöpfend dargelegt werden kann und eine Einsicht entweder von Seiten des Autors in den Raum stellt oder sie umgekehrt den Betrachtern durch These/Antithese oder Paradoxie entlockt. Ansprüche an Form und Struktur, Textur und Dynamik beschränken sich im Falle beider Begriffe auf Fasslichkeit und Nachvollziehbarkeit.

Die Verbindung dieser Charakteristika erreicht Schönberg besonders überzeugend in zwei Instrumentalzyklen. Die *Drei kleinen Stücke für Kammerensemble*, komponiert im Februar 1910, umfassen 12 + 7 + 8 Takte und beanspruchen 50, 33 und 40 Sekunden. Die ein Jahr später entstandenen *Sechs kleinen Klavierstücke* op. 19 sind mit 17 + 9 + 9 + 13 + 15 + 9 Takten und Spieldauern zwischen 18 und 84 Sekunden kaum umfangreicher. Die im selben Kontext entstandenen Vokalkompositionen – *Herzgewächse* nach Maurice Maeterlinck und *Pierrot lunaire* nach Albert Giraud – sind zwar aufgrund der Mehrstrophigkeit der gewählten Gedichte etwas länger, jedoch als musikalische Vertonungen ebenfalls sehr kurz. Beide präsentieren die Singstimme in Partnerschaft mit originellen kammermusikalischen Gruppierungen. Mit *Herzgewächse* bekräftigt Schönberg seine Beziehung zur Künstlergruppe *Der Blaue Reiter*, die die Partitur im Almanach ihrer Ausstellung von 1912 abdruckt; Nr. 18 aus *Pierrot lunaire* ist dem Urteil von Charles Rosen zufolge einer der am sorgfältigsten ausgearbeiteten Kanons seit Ende des 15. Jahrhunderts.

Oberstes Ziel der Komposition musikalischer Aphorismen ist somit eine durch extreme Verdichtung erreichte Intensivierung des Ausdrucks.

In einem Anfang August 1909 an Ferruccio Busoni geschriebenen Brief erläutert Schönberg sein Credo als Komponist folgendermaßen:

Ich strebe an: Vollständige Befreiung von allen Formen
von allen Symbolen
des Zusammenhangs und
der Logik.

also:

weg von der "motivischen Arbeit".
Weg von der Harmonie, als
Cement oder Baustein einer Architektur.
Harmonie ist *Ausdruck*
und nichts anderes als das.

Dann:

Weg vom Pathos!
Weg von den 24pfündigen Dauermusiken; von den gebauten und
konstruierten Thürmen, Felsen und sonstigen gigantischem Kram.
Meine Musik muss
kurz sein.

Knapp! In zwei Noten: nicht bauen, sondern *ausdrücken*!!

Und das Resultat, das ich erhoffe:
keine stylisierten und sterilisierten Dauergefühle.

Das giebt's im Menschen nicht:
dem Menschen ist es *unmöglich* nur *ein* Gefühl gleichzeitig zu haben.
Man hat *tausende* auf einmal. [...] Und diese Buntheit, diese
Vielgestaltigkeit, diese *Unlogik* die unsere Empfindungen zeigen,
diese Unlogik, die die Assoziationen aufweisen, die irgend eine
aufsteigende Blutwelle, irgend eine Sinnes- oder Nerven-Reaktion
aufzeigt, möchte ich in meiner Musik haben.

Sie soll Ausdruck der Empfindung sein, so wie die Empfin-
dung wirklich ist, die uns mit unserem *Unbewußten* in Verbindung
bringt und nicht ein Wechselbalg aus Empfindung und "bewußter
Logik".

Nun habe ich bekannt und man möge mich verbrennen.⁸

⁸Jutta Theurich: "Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni 1903-1919 (1927)". In: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 19 (1977), S. 163-201 [170-171].

