

# Arnold Schönberg (1874-1951)

Autor(en): **Reich, Willi**

Objektyp: **Obituary**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): **19 (1951-1952)**

Heft 4

PDF erstellt am: **12.07.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## ARNOLD SCHÖNBERG (1874—1951)

*Von Willi Reich*

Den Lesern einer nicht ausschließlich musikalischen Dingen gewidmeten Zeitschrift etwas über das Schaffen Schönbergs mitteilen zu wollen, das über die in jedem besseren Lexikon enthaltenen Angaben hinausgeht, erscheint mir als ein ziemlich gewagtes Beginnen. Seine Werke — ich meine damit nicht nur die rätselvollen Schöpfungen seiner Spätzeit, sondern vor allem die für seine ganze künstlerische Entwicklung entscheidenden Werke bis etwa 1915 — sind dem Bewußtsein des heutigen Konzertpublikums noch so wenig präsent, daß man über sie ohne gewaltigen Aufwand an Fachausdrücken und Notenbeispielen kaum etwas allgemein Faßliches aussagen kann. Wenn Schönberg dennoch öfters im populären Schrifttum als eine Art «Heros» der Neuen Musik hingestellt wird, so beruht eine solche Verherrlichung, die gewisse Gefahren mit sich bringt, meistens mehr auf mysteriösen Gerüchten über irgendwelche kunstrevolutionäre Taten des Meisters als auf genauer Kenntnis seines Oeuvres. Er selbst hat diesen Zustand schon seit langem vorausgesehen, und der nachfolgende, von ihm 1909 geprägte Aphorismus gehörte bis an sein Lebensende zu seinen Lieblingszitaten: «Die zweite Hälfte dieses Jahrhunderts wird durch Ueberschätzung schlecht machen, was die erste Hälfte durch Unterschätzung gut gelassen hat an mir.»

Aus dem gleichen Jahre 1909 stammt noch ein zweiter Aphorismus, der mir mit unübertrefflicher Eindringlichkeit den Weg zum Verständnis des menschlichen und künstlerischen Wesens Schönbergs zu weisen scheint: «Kunst ist der Notschrei jener, die an sich das Schicksal der Menschheit erleben. Die nicht mit ihm sich abfinden, sondern sich mit ihm auseinandersetzen. Die nicht stumpf den Motor ‚dunkle Mächte‘ bedienen, sondern sich ins laufende Rad stürzen, um die Konstruktion zu begreifen. Die nicht die Augen abwenden, um sich vor Emotionen zu behüten, sondern sie aufreißen, um anzugehen, was angegangen werden muß. Die aber oft die Augen schließen, um wahrzunehmen, was die Sinne nicht vermitteln, um innen zu schauen, was nur scheinbar außen vorgeht. Und innen, in ihnen, ist die Bewegung der Welt; nach außen dringt nur der Widerhall: das Kunstwerk.»

\*

«In ihnen ist die Bewegung der Welt.» Etwas von dieser Bewegung verspürte jeder, der Schönberg persönlich nahen durfte, vor allem aber seine Schüler. — Da mir dieses aufwühlende Erlebnis erst im vorgerückten Alter des Meisters und nur in sehr distanzierter Form zuteil wurde, sei die Schilderung der einzigartigen Lehrerpersönlichkeit Schönbergs hier *Anton von Webern* überlassen, der, gleich seinem Freunde und Mitschüler Alban Berg, selbst zu einem großen Meister der Neuen Musik wurde. Sich gegen den damals oft gegen Schönberg erhobenen Vorwurf wendend, er verzwänge seine Schüler und zwingt ihnen seinen eigenen Kompositionsstil auf, sagte Webern im Jahre 1911: Schönberg lehrt überhaupt keinen Stil; er predigt weder die Verwendung alter noch die neuer Kunstmittel. Er sagt: «Was hat es für einen Sinn, die Bewältigung alltäglicher Fälle zu lehren? Der Schüler lernt etwas anwenden, was er nicht anwenden dürfte, wenn er Künstler sein will. Aber das Wichtigste kann man ihm nicht geben: den Mut und die Kraft, sich so zu den Dingen zu stellen, daß alles, was er ansieht, durch die Art, *wie* er es ansieht, zum außergewöhnlichen Fall wird.»

Dieses «Wichtigste» aber ist es, das der Schüler Schönbergs erhält. Schönberg verlangt vor allem, daß der Schüler in den Arbeiten für die Stunden nicht beliebige Noten zur Ausfüllung einer Schulform schreibe, sondern daß er diese Arbeiten aus einem Ausdrucksbedürfnis heraus leiste. Also, daß er tatsächlich *schaffe*; gleich in den primitivsten Anfängen musikalischer Satzbildung. Was dann Schönberg dem Schüler an der Hand von dessen Arbeit erklärt, ergibt sich alles organisch aus dieser; von außen trägt er keinen Lehrsatz hinzu.

So erzieht Schönberg tatsächlich im Schaffen. Er folgt mit höchster Energie den Spuren der Persönlichkeit des Schülers, sucht sie zu vertiefen, ihr zum Durchbruch zu verhelfen, kurzum dem Schüler «den Mut und die Kraft» zu geben, «sich so zu den Dingen zu stellen, daß alles, was er ansieht, durch die Art, wie er es ansieht, zum außergewöhnlichen Fall wird.» Dies ist eine Erziehung zur äußersten Wahrhaftigkeit gegen sich selbst.

Soweit Webern. — Schönbergs eigenes pädagogisches Ideal war der Unterricht, wie ihn die alten Meister der bildenden Kunst in ihren Ateliers erteilten. Oft rief er aus: «Es ist so schade, daß man die Schüler nicht zuschauen lassen kann, wenn man komponiert!»

In diesem Sinne schloß er auch einen seiner Aufrufe zur Gründung eines Seminars für Komposition mit den Worten: «Ich werde den Schülern zu gewissen Stunden regelmäßig zur Verfügung stehen, mich mit ihnen über Fragen, die sie mir vorlegen, auseinandersetzen, wir werden musizieren, analysieren, diskutieren, suchen

und finden. Sie werden kommen, wenn sie Lust haben und gerade nur ebensolang bleiben; und es wird an mir liegen, ihre Neigung zu erhöhen, ihre Begabung dadurch zu fördern. Sie sollen nicht fühlen, daß sie lernen, sie werden vielleicht arbeiten, vielleicht sogar sich plagen, aber es nicht merken. Sie sollen so dort sein, wie die Malschüler einstens in den Malerateliers zu Hause waren, wenn sie aus Neigung für diese Kunst und aus Achtung vor diesem Meister sich bemühten, bei ihm Aufnahme zu erlangen.»

\*

«Nach außen dringt nur der Widerhall: das Kunstwerk.» Die fünfzig größeren musikalischen Kunstwerke, die Schönberg zwischen 1886 und 1951 komponierte, können hier nur ganz summarisch betrachtet und nach den drei Hauptepochen seines Schaffens rubriziert werden. In seinen Anfängen stand der am 13. September 1874 in Wien geborene Künstler, der seine gesamte musikalische Ausbildung, abgesehen von einigen Monaten Kontrapunktunterricht bei Alexander Zemlinsky, ausschließlich sich selbst verdankte, im wesentlichen unter dem Einfluß von Brahms und Wagner, wobei der eine mehr in den ersten Liedern und Kammermusikwerken, der andere mehr in der sinfonischen Dichtung «Pelleas und Melisande» und in den klanglich riesenhaft dimensionierten «Gurreliedern» spürbar ist.

Die zweite Epoche, die etwa die Jahre 1909 bis 1914 umfaßt, weist als Hauptwerke auf: die Kammersinfonie, das 2. Streichquartett, die George-Lieder, die «Pierrot lunaire»-Melodramen, die beiden Bühnenwerke «Erwartung» und «Die glückliche Hand», fünf Orchesterstücke und eine Reihe von Klavierstücken und Einzelliedern. Schönberg selbst hat über die Motive, die seine Stilentwicklung in dieser Epoche beherrschten, in einem Brief berichtet: «Mich hat das Bedürfnis nach Kürze, Präzision, Schärfe und Deutlichkeit vorwärts getrieben. Ich hatte das Gefühl, daß ich es nun besser, klarer, eindeutiger, persönlicher sage. Der Uebergang von einer tonartgebundenen, aber immer dissonanzenreicheren Komposition zu einer, in der es keine Tonart, keinen Grundton, keine Konsonanzen mehr gibt, vollzog sich allmählich.» Die Entwicklung, die Schönberg hier andeutet und deren künstlerische Stationen noch viel zu wenig studiert sind — auch von denjenigen Komponisten nicht, die Schönbergs Werke zwar als wertvoll und interessant, aber zugleich als überholt und überwunden bezeichnen und die sich daher mit ihm «auseinandergesetzt» haben! —, erscheint mir innerhalb seines Gesamtschaffens von fundamentaler Bedeutung, weil sie die *Ton-*

*sprache* selbst betrifft und nicht nur die Kompositionstechnik. Weit bedeutungsvoller als die von ihm zwischen 1915 und 1920 erfundene sogenannte Zwölftonmethode, die seine letzte Schaffensepoche beherrscht und die jüngere Komponisten in allen Ländern der Welt zu mehr oder minder überzeugenden neuen Versuchen angeregt hat.

In dem oben erwähnten Brief sprach Schönberg ausdrücklich von der «mehr handwerklichen Natur» jener Methode, die «weder auf den Aufbau, noch auf den Charakter des Werkes einen entscheidenden Einfluß ausübt. Das ist bloß eine Frage der Materialbehandlung im Sinne einer besonderen, formgebenden Benutzung seiner Bedingungen. Als solche ist sie allerdings von größter Wichtigkeit.» — Die in der letzten Epoche von Schönberg mit Hilfe der Zwölftontechnik oder ohne sie geschaffenen Werke aller Gattungen bestätigen diese Aussage in jeder Beziehung: ihr hoher künstlerischer Wert ergibt sich ausschließlich aus ihrer thematischen Erfindung, ihrem geistigen Gehalt und seiner Ausdruckskraft, und nicht aus einer speziellen Kompositionsmethode.

\*

Die Erfindung der Zwölftontechnik, die es gestattet, ein weitgespanntes musikalisches Geschehen — auch eine ganze Sinfonie oder Oper — aus einer einzigen Reihe von zwölf verschiedenen und nur auf einander bezogenen Tönen abzuleiten, hat Schönberg in verstärktem Maße den schon früher öfters gegen ihn erhobenen Vorwurf eingetragen, ein «Konstrukteur» zu sein, der seine Werke rein verstandesmäßig aufbaut und bei dem das «Herz», das heißt das rein Gefühlsmäßige, nichts mitzureden hat. Obwohl dieser Vorwurf sich leicht durch hunderte Stellen aus Schönbergs Werken widerlegen läßt, an denen die ganz von impulsiver Inspiration getragene Schaffensweise des meist außerordentlich rasch komponierenden Meisters dokumentarisch nachgewiesen werden kann, ist Schönberg selbst im Jahre 1947 in einem langen, *Herz und Verstand in der Musik* betitelten Aufsatz auf das Thema eingegangen. Die wenigen hier aus dem Anfang und Ende der mit zahlreichen Notenbeispielen ausgestatteten Abhandlung zitierten Stellen lassen nicht nur das Törichte in der Argumentation der Widersacher des Meisters erkennen, sondern sie zeigen auch zwingend das wahrhaft Aufbauende, das seinem Wirken zu allen Zeiten seines Lebens zu eigen war. Der Dreiundsiebzigjährige erklärte:

«Vor nur wenigen Jahrzehnten war man noch allgemein der Ansicht, daß ein Dichter und besonders ein Lyriker sich von seinen Mitmenschen nicht nur durch lange Haare und einen schmutzigen

Kragen, sondern auch durch die Gewohnheit unterscheidet, interessante Posen einzunehmen. An Stelle eines nüchternen und direkten Wortes erwartete man von ihm eines, das einen Gedanken oder eine Tatsache nur umschrieb, und, wenn möglich, beides ein wenig verdunkelte, ihre Bedeutung oder Erscheinung verschleierte. So erschienen sie wie aus einem Traum und wollten den Leser — nein, nicht einschläfern, sondern nur schlaflos träumen lassen.

Wenn auch solche Ansichten nicht mehr vorwiegen, so sind doch ähnliche, veraltete falsche Auffassungen immer noch im Umlauf. Ein Beispiel dafür ist der allgemeine Glaube, daß die wesentlichen Qualitäten der Musik ihrem Ursprung nach zwei Kategorien zugehören: dem Herzen oder dem Verstand, mit Ausnahme einiger Schöpfungen, in welchen beides mitgesprochen haben mag.

Die Eigenschaften, in denen der Hörer gern sein eigenes Herz wiedererkennt, sind diejenigen, von denen er meint, sie kämen aus dem Gefühlsbereich eines Komponisten: das Schöne, die schöne Melodie oder Phrase, der schöne — oder wenigstens süße — Klang, die schöne Harmonie. Die Eigenschaften von weniger herzerwärmender Funktion dagegen, wie etwa dynamische Kontraste, Wechsel des Tempos, Akzentuierung, Merkmale des Rhythmus und der Begleitung und vor allem die Feinheiten der ganzen Anlage des Stückes — diese werden anscheinend der Zusammenarbeit von Herz und Verstand zugeschrieben, und werden eher als ‚interessant‘ bezeichnet, da sie das Interesse eines Hörers erwecken, ohne dabei besonders an sein Gefühl zu appellieren. Die dritte Gruppe erweckt weder so sehr das Interesse noch das Gefühl. Wenn sie aber den Herzschlag beschleunigt, so geschieht das wegen der Bewunderung, wegen des Staunens, das sie hervorruft. Kontrapunkt, kontrapunktischer Stil werden entschieden dem Verstand zugeschrieben. Man erweist ihm Ehre durch höchste Anerkennung, duldet ihn aber nur, wenn er die Wärme der Träume, in die der Zauber des Schönen den Hörer gewiegt hat, nicht zerstört.

Ich glaube, daß ein echter Komponist aus keinem anderen Grunde Musik schreibt, als weil es ihm Freude macht. Jene, die nur komponieren, um anderen zu gefallen und dabei an die Hörer denken, sind keine wahren Künstler. Sie gehören nicht zu den Menschen, die es drängt etwas auszusagen, gleichgültig, ob es jemanden gibt, dem es gefällt, ja sogar, wenn es ihnen selbst mißfällt. Sie sind nicht schöpferische Künstler, die ein Ventil finden müssen, um den inneren Druck des Werkes, das geboren werden will, zu lösen. Sie sind nur mehr oder weniger geschickte Unterhaltungskünstler, die das Komponieren aufgeben würden, wenn sie keine Hörer fänden . . .

Es ist nicht das Herz allein, das alles das hervorbringt, was schön,

gefühlvoll, pathetisch, leidenschaftlich und bezaubernd ist; noch ist es der Verstand allein, der das Wohlkonstruierte, das Geordnete, das Logische und das Komplizierte zu schaffen vermag. Erstens, weil alles, was in der Kunst höchsten Wert besitzt, sowohl Herz als auch Verstand zeigen muß. Zweitens, weil der wahrhaft schöpferische Genius bei der Kontrolle seiner Gefühle durch den Geist keine Schwierigkeiten kennt; und weil der auf Genauigkeit und Logik ausgerichtete Verstand durchaus nicht nur Trockenes und Unansehnliches hervorbringen muß.

Aber man kann gegen die Aufrichtigkeit solcher Werke argwöhnisch werden, die unaufhörlich ihr Herz offenbaren, die an unser Mitleid appellieren, uns einladen, mit ihnen von unbestimmter und vager Schönheit und von unbegründeten und grundlosen Gefühlen zu träumen; die aus Mangel an vernünftigen Maßen übertreiben; deren Simplizität Dürftigkeit, Magerkeit und Trockenheit ist; deren Süße eine künstliche ist, und deren Reiz nur die Oberfläche des Oberflächlichen erreicht. Solche Produkte beweisen nur den absoluten Mangel an Verstand und zeigen, daß diese Sentimentalität nur einem sehr armen Herzen entspringt.»

\*

Das sehr reiche Herz Arnold Schönbergs hat am 14. Juli 1951 zu schlagen aufgehört. Der Verlust, den die Welt — nicht nur die musikalische — durch seinen Tod erlitten hat, läßt sich heute ebensowenig präzisieren wie seine Stellung in der Geschichte der Musik. Hochbedeutende Künstler wie Alban Berg und Ernst Krenek haben seine historische Position mit der von J. S. Bach, beziehungsweise Monteverdi verglichen. Sicher mit Recht, soweit die durch ihn bewirkten Veränderungen der Tonsprache und Wandlungen in der Darstellungsweise musikalischer Gedanken in Betracht kommen. Aber noch wichtiger müssen zunächst diese Gedanken selbst erscheinen.

Sie zum dauernden Besitz aller überhaupt an Musik ernsthaft Interessierten werden zu lassen, ist die vornehmste Pflicht der Interpreten und Unternehmer aller Kategorien. Erst wenn Schönbergs Oeuvre in seinem ganzen Umfang in entsprechend sinnvoller Wiedergabe und genügend oft zu Gehör gebracht worden ist, kann — vielleicht — die Zeit kommen, sich mit ihm «auseinanderzusetzen». Aber vorher muß man unbedingt mit ihm «zusammengesessen» sein.