

"Pierrot Lunaire" von Arnold Schönberg

Autor(en): **Roslavec, Nikolaj / Lobanova, Marina**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(1999)**

Heft 61

PDF erstellt am: **09.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-928004>

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.

«PIERROT LUNAIRE» VON ARNOLD SCHÖNBERG¹

VON NIKOLAJ ROSLAVEC

Äusserlich handelt es sich um einen Zyklus von 21 kleinen Melodramen: um ein vertontes Poem des französischen Dichters Albert Giraud, das über die Leiden und Erlebnisse Pierrots im Mondlicht berichtet. Das Stück ist für «Sprechstimme» (etwas zwischen Rezitativ und Gesang) komponiert, begleitet von Klavier, Flöte (oder Piccolo), Klarinette (oder Bass-Klarinette), Violine (oder Viola) und Violoncello, die verschiedene Kombinationen mit der Hauptstimme bilden.

«Pierrot lunaire» wurde 1912 von Schönberg komponiert und mit Op. 21 bezeichnet. Für jeden, der das Schaffen Schönbergs studieren möchte, muss dieses Stück ganz bestimmt zum Ausgangspunkt werden. Wie im Brennpunkt sind hier die typischsten Merkmale des Schönbergschen Stils konzentriert, die sich überdies auf eine relativ einfache und leicht zugängliche Weise darstellen.

Man sollte jedoch nicht «Pierrot lunaire» für ein Dokument halten (etwa wie «Prométhée» bei unserem Skrjabin), das einen Wendepunkt im schöpferischen Denken Schönbergs markierte, wo er sich auf den Kampf für den neuen Stil ausrichtete. Solch ein Dokument war für Schönberg eigentlich Op. 11, «Drei Klavierstücke», geschrieben bereits im Jahre 1909 direkt nach dem bekannten Streichquartett fis-Moll Op. 10. Schon in diesem Quartett, insbesondere in den letzten Sätzen, fühlt man den Anfang einer «Umwertung» und eines Sondierens neuer Ausdrucksmittel. Dieses Quartett liefert ein sehr eigenartiges psychologisches Zeugnis einer Krise des schöpferischen Bewusstseins, das gleichsam von einer plötzlich aufgetauchten Vision neuer schöpferischer Perspektiven überrumpelt worden ist. Äusserst auffällig in dieser Hinsicht sind solche für das Quartett charakteristischen Züge wie eine nervöse Brüchigkeit und Zerstreung des Stils, welche weder in den früheren noch in den folgenden Werken Schönbergs zu beobachten sind.

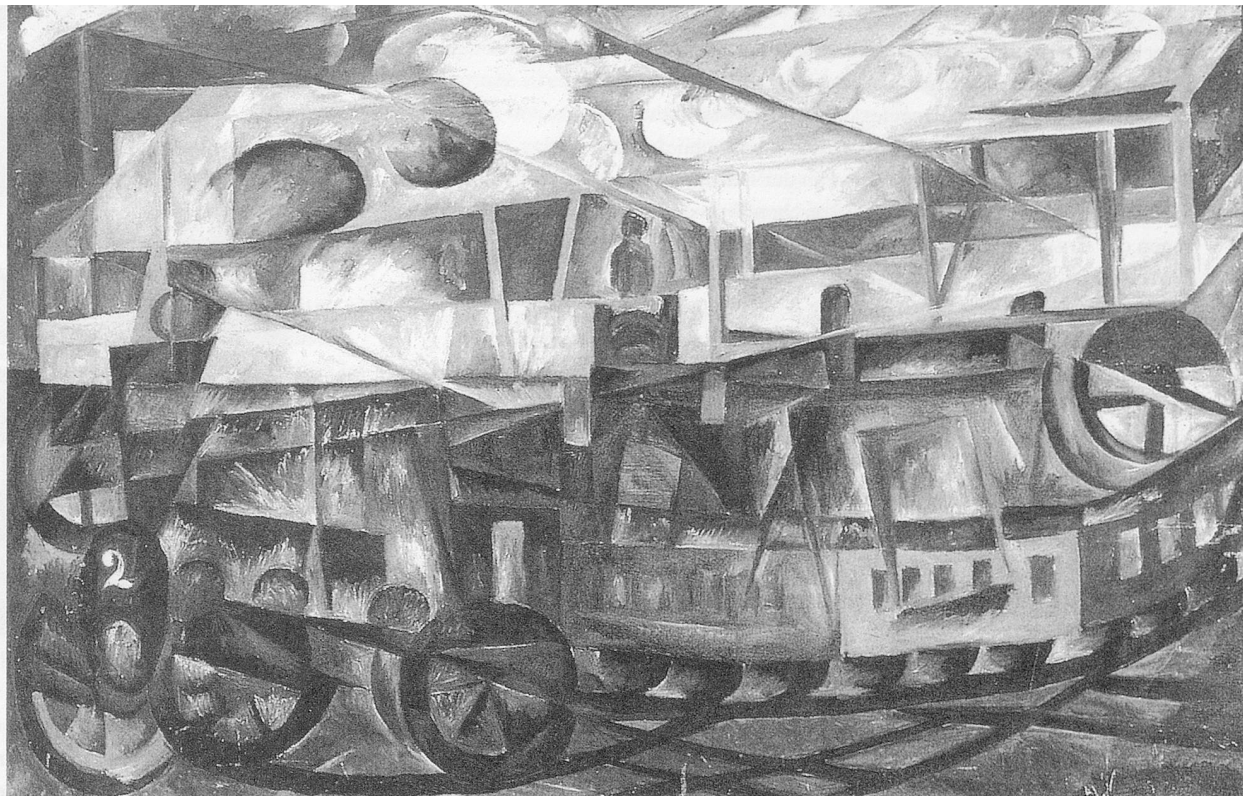
Wie gesagt fängt Schönberg bereits in den «Drei Klavierstücken» an, seine neuen Probleme der Tonanschauung zu lösen, und stellt sich von diesem Zeitpunkt an «jenseits von Gut und Böse» nicht nur hinsichtlich der klassischen Musik, sondern auch der modernen musikalischen Richtungen. Von nun an ist er ein Revolutionär, ein Neuerer, der alle heiligen Grundsätze bricht und neue Wege in der Kunst einschlägt. Schliesslich tritt er in «Pierrot lunaire» mit aller Kraft als Meister auf, welcher Formen neuer Tonanschauung erschafft und, unbeirrt und kühn, hundertjährige Vorstellungen der Menschheit von der Schönheit in der Tonkunst umwirft.

Um sich ein mehr oder weniger richtiges Bild von Schönbergschen kreativen Prinzipien zu machen, die dem von uns betrachteten Werks zu Grunde liegen, muss man die Hauptbestandteile der Schönbergschen Musik analysieren, d. h. Harmonik, Melos und Rhythmus (letzterer verstanden als Grundlage der formalen Konstruktion).

Mit der Schaffung neuer «Harmonieformen» erreicht Schönberg die allergrösste Originalität und Selbständigkeit in Bezug auf die verschiedenartigsten Traditionen. Seine Harmonien sind nicht das Ergebnis zufällig oder vorsätzlich zusammengefügter Funde auf der Grundlage des *Dur-Moll*-Systems (so wie die harmonische Methode Debussys und der Mehrheit gegenwärtiger «Modernisten»), sondern stellen ein vollkommen neues, einheitliches und logisch vollendetes System dar, welches auf anderen Grundlagen beruht.² Diesem System liegt die zwölftönige temperierte chromatische Skala zugrunde, aus deren Tönen Schönberg seine «vieltägigen» harmonische Gebilde aufbaut, wobei er gerne alle Stufen des Modus gleichzeitig erklingen lässt. Ganz klar, dass bei solch einer vereinfachten Einstellung das gesamte komplizierte Gefüge der auf Prinzipien des klassischen *Dur-Moll*-Systems erbauten harmonischen Vorstellungen unvermeidlich zusammenbricht.

Schönbergs harmonische Neuerung besteht jedoch nicht in der Ablösung der *Dur-Moll*-Leiter durch die «ausser-tonale» chromatische Skala. Die chromatische Skala als harmonische Grundlage ist schon längst in der kompositorischen Praxis verwirklicht und erlangte sogar, wenn Sie wollen, «akademische» Anerkennung. So findet man problemlos heraus, dass jedes wohlgesinnte Handbuch für Harmonielehre die «Bürgerrechte» der Töne bestätigt, die dem siebenstufigen diatonischen System fremd sind. Zu diesen Tönen (bezeichnet übrigens als Durchgangsnoten) gehören die verminderte 2. Stufe, die erhöhte 2. und 4. Stufe (z. B. im doppelt übermässigen Terzquartakkord) sowie die verminderte 6. Stufe (harmonisches Dur): insgesamt vier Töne, welche zusammen mit den sieben Haupttönen der diatonischen Skala eine elfstufige chromatische Leiter, d. h. fast die ganze chromatische Skala bilden, wo nur ein einziger Ton fehlt, der durch Alterierung der 6. oder 7. Stufe erzeugt werden kann. Schönbergs wichtigste Neuerung auf dem Gebiet der Harmonik besteht darin, dass er endgültig die archaische Entgegensetzung von Konsonanz und Dissonanz beseitigte, indem er diese Entgegensetzung der naiven Hypothese eines unvollkommenen Hörens zuschrieb, das geneigt ist, alle einfachen und dadurch leicht wahrnehmbaren Tonkomplexe, die aus den zum Grundton nächsten Obertönen der Naturskala entstehen, auf den Begriff der «Konsonanz» zurückzuführen, die Kombinationen dagegen, in welchen entfernte, vom ungeübten Ohr schwer zu integrierende Obertöne präsent sind, mit dem Begriff der «Dissonanz» in Zusammenhang zu bringen. Schönberg hat ganz recht mit der Ansicht, dass der Eindruck eines Wohl- oder Missklanges rein subjektiv ist und ausschliesslich vom gehörmässigen Kultivierungsniveau des Wahrnehmenden abhängig ist. Das ist eine Sache der Hörgewöhnung. Sie führte uns zur Beseitigung des Hörvorurteils, das seinerzeit die Intervalle der Terz und

Natalia Sergeewna
Gontscharowa:
«Flugzeug
über dem
Zug» (1913)



der Sexte der Dissonanz zurechnete; sie ist letzten Endes fähig, unseren Begriff vom Wohlklang derart auszuweiten, dass alle Akkorde ungezwungen in unser Bewusstsein eingehen können.³

Man soll also weder «Konsonanzen» noch «Dissonanzen» in den Schönbergischen Harmonien suchen. Die Tonkomplexe sind hier das Gewebe aus komplexen Verbindungen (teilweise polyharmonischer Art), deren Entstehung durch das innere Bedürfnis des Künstlers bestimmt ist, seine Idee auf die geeignetste Weise auszudrücken.*

Es wäre bestimmt ein Fehler, zu behaupten, dass Schönbergs Verzicht auf offensichtliche Vorteile des *Dur-Moll*-Systems, welches grössere Vielfalt harmonischer Verfahren bietet, eine grauere und trübere Harmoniepalette zur Folge haben müsste. Alles Mögliche, nicht aber Mangel an Farbigeit und Ausdruckskraft, kann der Schönbergischen Harmonik vorgeworfen werden. Ganz im Gegenteil verdienen eher die blendende Pracht und die Kühnheit des harmonischen Gewandes einen gewissen Vorwurf, denn sie sind viel zu auffällig, ziehen die ganze Aufmerksamkeit fast ausschliesslich auf sich. Es wäre vielleicht kluger und zweckmässiger, wenn der Meister seinen heftigen harmonischen Strom in ein ruhigeres Bett führte. Aber... über Sieger richtet man nicht.

So ist im grossen und ganzen die Schönbergische harmonische Sprache. Ihre Wirkung ist äusserst streng, herb und hart. Sie ist unerbittlich und verachtet die «Schönheit», jene sinnliche, würzige und raffinierte Tonschönheit, die von der Generation der absterbenden impressionistischen Epoche zum ästhetischen Prinzip erhoben worden ist. Sie ist jung und deswegen schonungslos. Sie ist Wortführer einer neuen Schönheit, die erst noch aus den Tiefen eines neuen Bewusstseins geboren wird, welches auf dem Stängel einer jungen Kultur aufblüht. Diese neue Schönheit wurde nur von wenigen verspürt, und einer der ersten war Schönberg.

Betrachten wir zunächst das Schönbergische Melos.

Allein der flüchtige Blick auf die scharfen Brüche der Schönbergischen Melodien macht offensichtlich, dass diese die Frucht einer erstaunlichen Erfindungskraft und riesigen Meisterschaft sind. Immer originell, kühn und markant, kraftvoll und ausdrucksvoll, sind diese Melodien jedoch keineswegs Ergebnis der sogenannten «göttlichen Erleuch-

tung», eines Spieles irgendwelcher blinder Elementarkräfte, und irgendwelche «transzendentalen» Merkmale sind ihnen durchaus fremd. Im Gegenteil: sie sind sehr «irdisch», eine Frucht von Anstrengungen des tiefen und konzentrierten Denkens, das immer weiss, wohin es geht und was es will. Aus diesem Grund gibt es nichts an ihnen, was zufällig, «mystisch» wäre: Jeder ihrer Töne ist überlegt, geschliffen und an den richtigen Platz gesetzt.

Kein einziger Ton kann einem Schönbergischen Thema zugefügt oder weggenommen werden, genauso kein einziger Ton in ihm geändert werden, ohne das ganze Thema zu zerstören. Das betrifft nicht nur das Thema, sondern auch das harmonische Gewebe, welches es bekleidet. Trotz der scheinbaren Unabhängigkeit der melodischen Linie von der sie begleitenden Harmonie ist diese melodische Linie nichtsdestoweniger mit ihrer harmonischen Grundlage organisch verschweisst. Jeder Ton der Melodie ist im Grunde genommen auch eine der Harmoniestimmen; jedoch stellt die gesamte Melodik durchaus nicht eine einfache Folge von Akkordtönen der sogenannten «harmonischen Figuration» (wie bei Skrjabin in der nachprometheischen Periode) dar. Dies ergibt sich aufgrund folgender Umstände: Die Schönbergische grundlegende Leiter ist, wie wir wissen, die zwölfstufige chromatische Skala. Für Schönberg ist diese, wenn Sie wollen, eine «Tonalität», ein Modus, in dem alle Töne derart organisch miteinander verwandt sind, dass sie ungehindert in einem Tonkomplex verschmelzen können.⁴ Infolgedessen verfügt Schönberg beim Komponieren einer Melodie über eine grosse Freiheit in der Wahl der Töne, was ihm erlaubt, eine melodische Linie aufzubauen, die scheinbar völlig von ihrem harmonischen Gerüst emanzipiert, mit ihm aber im Grunde doch organisch verschweisst ist. Hieraus wird klar, warum jeder Ton der melodischen Kette in jedem beliebigen Moment eine harmonische Funktion übernehmen, eine «reale Stimme» der Harmonie werden kann, ohne seinen in die gesamte harmonische Masse eingebundenen Prototyp zu wiederholen. Solche Funktionen liegen potentiell in den Tönen, kraft ihrer modalen Qualitäten.

Hieraus wird auch klar, warum die Schönbergische Melodie nicht auf den Begriff «harmonische Figuration» zurückgeführt werden kann. Letztere ist nämlich das Ergebnis eines

* Ganz absichtlich lasse ich eine detaillierte Analyse sowie die Formulierung der Schönbergischen Harmonieverfahren weg: Ich meine, dass sie, solange sie vom Komponisten in der Praxis verwendet werden, seine private Sache, sogar vielleicht sein Geheimnis bleiben sollen; dieses Geheimnis aufzudecken, wäre in vielerlei Hinsicht voreilig, abgesehen von einer Indiskretion dem Künstler gegenüber, der, wie wir wissen, vorläufig dieses Geheimnis hütet.

«mechanisierten» Prozesses, einer Wiederholung von Elementen, die in der fertigen, schon früher existierenden Klangformel des Akkords angelegt sind: Diese Methode zur Bildung der Melodie könnte als analytische bezeichnet werden, ausgedrückt durch die Formel «von der Harmonie zur Melodie». Eine Melodie des Schönbergschen Typs stellt hingegen das Ergebnis eines viel komplizierteren organischen Prozesses dar, bei welchem die Schaffung der melodischen Kontur sich *parallel* und *gleichzeitig* mit der Schaffung ihres harmonischen Fundaments vollzieht, was uns veranlasst, die sich hieraus ergebende Methode melodischer Konstruktion *synthetisch* zu nennen.

So sind in grossen Zügen die Bildungsprinzipien des Schönbergschen Melos. Auch auf diesem Gebiet ist unser Meister ein Neuerer, obwohl hier für viele die neuen Züge weniger als auf dem harmonischen Gebiet erkennbar sind. Für mich ist jedoch ganz klar, dass die Schönbergsche synthetische Methode eine neue Methode ist, welche keine Wurzeln in der klassischen Musik besitzt, denn in letzterer herrscht beim Komponieren des Melos ausschliesslich ein dem Schönbergschen entgegengesetztes Prinzip, das ich als analytisches definierte, und zwar das Prinzip der «harmonischen Figuration», das die Brücke zwischen dem Schaffen Mozarts und Debussys, Beethovens und Skrjabin schlägt.⁵ Dies behaupte ich kategorisch, auf das Risiko hin, für meine Meinung bei der Mehrheit kein Verständnis zu finden, und könnte es beweisen, wenn ich nicht befürchtete, damit den Rahmen meines Artikels weit über die gesetzte Grenze zu überschreiten.

Uns bleibt nun übrig, die dritte Seite des Schönbergschen Schaffens kennenzulernen: die in seinen Werken verwendeten Methoden zur Bildung der rhythmischen Struktur, ihrer Architektonik, was in der Musikterminologie als «Form» im engeren Sinne bezeichnet wird.

Auch hier treffen wir auf die für den Komponisten typischen innovatorischen Tendenzen. Vom Prinzip zwei- und dreiteiliger formaler Konstruktionen (der klassischen «Liedform») kann keine Rede sein. Dies ist, gewiss, ganz verständlich, wenn wir uns erinnern, dass im Schönbergschen harmonischen System alle Voraussetzungen fehlen, die für die Bildung der traditionellen «Liedformen» notwendig sind. Diese Formschemen werden bei Schönberg durch freie Formen improvisatorischer Art ersetzt, die manchmal motivisch-thematisch, d.h. äusserlich, vereint sind; meistens erscheinen jedoch diese Formen als Organismen, die ausschliesslich durch innere psychologische, ähnlich wie die Harmonik wirkende Einheit festgeschweisst sind.

In diesen Fällen wird jeder musikalische Gedanke ganz und vollkommen ausgedrückt, verbleibt aber im Zustand ständiger Gravitation zum nächsten Gedanken und bildet mit ihm eine ununterbrochene logische Kette. Dies wird durch Kontrastwechsel von rhythmischen Elementen bewirkt, von denen gewisse einen psychologisch stabilen Charakter besitzen und andere im Gegenteil einen unstabilen; die ersteren finden in sich selber die Lösung der Widersprüche, die sie erzeugen, während die letzteren eine Stütze ausserhalb suchen und diese in neuen Rhythmus-Strukturen finden, die sie damit ins Leben rufen. Das in der Zeit entfaltete Schönbergsche Gebäude lässt auf diese Weise ein eigenartiges Spiel der «Konsonanz» und «Dissonanz» auf dem Gebiet des Rhythmus (!) erkennen.

Um seine konstruktiven Aufgaben zu lösen, verwendet Schönberg eigenartigerweise manchmal alte, längst abgenutzte Formen (so ist die Nr. 8 im «Pierrot lunaire», «Nacht», in Passacaglia-Form geschrieben). Ausserdem werden zahlreiche polyphone Formen benutzt, von der «Imitation» bis hin zum kompliziertesten «Kanon». In dieser Hin-

Olga
Wladimirowna
Rosanowa:
«Stadtlandschaft»
(1913/14)



sicht ist «Pierrot lunaire» ein unerschöpflicher Ausbund an kontrapunktischen Feinheiten aller Art. Selbstverständlich gewinnen all diese «Archaismen» in Schönbergs Händen einen völlig neuen Sinn: mit ihrem früheren Dasein bleiben sie manchmal sozusagen nur terminologisch verbunden.

So ist im grossen und ganzen die Sprache formaler Konstruktionen im «Pierrot lunaire». Diese Sprache ist ziemlich komplex und für die Wahrnehmung durch ein unerfahrenes Bewusstsein bestimmt schwierig. In dieser Hinsicht aber trifft Schönberg sicher keine Schuld: Zu ungewöhnlich und zu neu ist das Klangmaterial selbst, mit dem er es zu tun hat.

Wir haben ein mehr oder weniger komplettes Bild des Schaffens Schönbergs gezeichnet, wie es sich in seinem «Pierrot lunaire» widerspiegelt. Dieses Bild zeigt uns Schönberg als einen der stärksten Künstler der Gegenwart, als meisterhaften Neuerer, der mit erfahrener und fester Hand die Tonkunst auf einen neuen Weg orientiert. Die Schönbergschen Schaffensprinzipien und -methoden erobern allmählich das musikalische Denken der modernen künstlerischen Jugend, und schon jetzt kann man von der «Schönberg-Schule» als einer Tatsache reden, die für die nächste Musikzukunft eine entscheidende Bedeutung hat.

Damit könnten wir eigentlich diesen Artikel beenden, wäre da nicht noch etwas im «Pierrot lunaire», was symptomatisch und charakteristisch für dieses Stück und seinen Autor ist, was man nicht verschweigen kann, ohne die allgemeine Perspektive des Schönbergschen Schaffens zu entstellen. Ganz recht hatte einer der Kritiker Schönbergs, als er bemerkte, dass alle sich gegenseitig widersprechenden Elemente des Schönbergschen Schaffens sich am plastischsten im «Pierrot lunaire» widerspiegeln hatten. Einer der wesentlichsten und ernsthaftesten Widersprüche in diesem Stück ist meiner Ansicht nach der Zwiespalt zwischen seinem «Inhalt» und seiner «Form»: zwischen der poetischen Gestalt, erzeugt vom Dichter, und der musikalischen Gestalt, geschaffen vom Komponisten. In der Tat: Der feine, auserlesene *Impressionist* Giraud, ein Ästhet durch und durch, der so sinnlich, so geniesserisch die ephemere poetische Gestalt, eine Blume seiner krankhaften und übersättigten Phantasie, kostet, und die revolutionäre, gesunde und ungestüme Natur Schönbergs, ein Mensch von diszipliniertem Intellekt und eisernem Willen, mit einer Psyche und Mentalität, die *im Gegensatz zum Impressionismus* stehen, ein Neuerer dabei, der in der Kunst eine Richtung schafft, die dem Impressionismus entgegengesetzt, dessen vollkommene Antithese ist.

Ein merkwürdiges Amalgam der sich gegenseitig ausschließenden Mentalitäten, nicht wahr?

Gewiss konnte es in diesem Fall zu keiner organischen Verschmelzung zweier auf den gemeinsamen Zweck der Kunstwerkgestaltung gerichteter Schaffenskräfte kommen, und ein einheitlicher und vollkommener künstlerischer Organismus, eine Frucht der Synthese zwischen den zwei Kunstelementen, der Poesie und Musik, könnte ja nur aufgrund solch einer Vereinigung zustande kommen. Statt einer Vereinigung ergab sich ein Konflikt, ein Zusammenstoß zweier unverträglicher schöpferischer Individualitäten im Kampf um die Gestalt des Kunstwerks. In diesem Kampf musste jemand gewinnen. Und der Stärkere, Schönberg, siegt: der Stärkere, weil er den «lebenden Geist» einer neuen Kultur trägt, die die absterbende Kultur des Impressionisten Giraud ablöst; der Stärkere, weil er *zu uns gehört*, da alles, was er erschafft, uns nah und verständlich wird, da es eine lebendige Verwirklichung unserer Gedanken, Gefühle und Bestrebungen ist.

Seinen Sieg erreichte jedoch Schönberg um den Preis einer *Entstellung der Gestalt*, die der Dichter in seinem Werk, welches zur Grundlage der musikalischen Schöpfung wurde, erzeugt hatte. Die Gestalt des Pierrot, so wie sie uns in der Musik Schönbergs vorgestellt wird, ist nicht mehr ein Pierrot «lunaire», ein gespenstischer Pierrot mit seinem zärtlichen Seufzen, in dem ein Spiel mit den feinsten Harmonien Debussys erscheint, sondern ein «Stahlbeton»-Pierrot, ein Kind der modernen industriellen Stadtgiganten, ein der Menschheit noch unbekannter neuer Pierrot, in dessen Seufzen man den Knall des Metalls, das Rasseln des Propellers und das Gebrüll der Autohupen hört. Dieser Pierrot bei Schönberg ist zwar auch mit Lichteffekten ausgestaltet, aber die Quelle der Lichtenergie ist hier keineswegs mehr der Mond, sondern ein mächtiger elektrischer Projektor...

Wenn ich das behaupte, übertreibe ich keineswegs meinen Eindruck von der Schönbergschen musikalischen Gestalt. Versuchen Sie nur, Schönbergs einundzwanzig «Melo-dramen» auf dem Klavier zu spielen, hören Sie auf deren ständig (sogar an den «delikatesten» Stellen!) nach Knirschen und Rattern klingenden Harmonien, verfolgen Sie die scharfen, ja stählernen Brüche der Melodien, stellen Sie sich das Ganze in der vom Komponisten erdachten bizarren, «leuchtenden» Klanglichkeit vor, und Sie müssen zugeben, dass ich recht habe.

Ich sagte vorher, dass die Pierrot-Gestalt in der Musik eine Entstellung der poetischen Gestalt ist. Es wäre für mich viel angenehmer, etwas anderes feststellen zu können, nämlich, dass Schönberg eine *neue*, eigenständige Gestalt geschaffen hätte. Doch ich bin gezwungen, auf meiner früheren Feststellung zu bestehen, da sie auf der konkretesten Tatsache, dem Werk Schönbergs, beruht. Jedes Wort, jeder Vers der Dichtung Girauds, wie sie aus der Schönbergschen Musik hervorgehen, zeigen uns eine durchaus andere Pierrot-Gestalt, die ihrer musikalischen Darstellung unähnlich ist. Diese Gestalt ist kraft des Musikelements zwar unterdrückt, bleibt aber in ihm durch den Akt künstlerischer Umwandlung unaufgelöst; sie lebt deswegen weiter ihr eigenes Leben und gerät unvermeidlich in Konflikt mit dem fremden Kreis, in dem sie verschlossen ist. Der «Stahlbeton»-Pierrot besiegte den Pierrot «lunaire», brachte ihn aber nicht ums Leben; und jetzt wird diese bleiche, gespenstische Gestalt ewig durch die Seiten des Schönbergschen Werks schweben und an die in seiner Tiefe verborgene, unaufgelöst bleibende Dissonanz erinnern.

Beruht denn nicht auf solch tragischer Spaltung der künstlerischen Gestalt alles, was wesentlich und historisch wertvoll an Kunstdenkmälern ist, die an der Schwelle zweier

Epochen entstehen, wo das nach der Hervorbringung neuer Formen strebende neue künstlerische Bewusstsein, unfähig, in sich den atavistischen Zauber der Vergangenheit zu überwinden, gehorsam nach Formen der Selbstverwirklichung in den Idealen der in die Ewigkeit eingehenden Epoche sucht?

(Übersetzung und Anmerkungen: Marina Lobanova)

1. Nik. Roslavac, «Lunnyj P'ero» Arno'da Šenberga, in: K novym beregam 3/1923, S. 28–33.

2. Die Evolution des klassischen Systems, die zur Emanzipation der Dominante und der Dissonanz sowie zur neuen Akkordik und Auflösung traditioneller harmonischer Funktionen führte, endete Roslavac' Meinung nach in einer Sackgasse: Neue harmonische Strukturen wurden durch Akkorde begrenzt, die aus nicht mehr als fünf Tönen bestanden. Ausbrüche aus diesem Denken in Nonakkorden erblickt Roslavac in Westeuropa in Schönbergs zweiter Periode (Op. 11) und in Russland bei Skrjabin (*Prométhée*) und bei sich selbst. Hier unterstreicht Roslavac von neuem den «offenen Bruch» mit dem klassischen System und den Anfang eines freien, allein dem Hören verpflichteten Weges. Zu Anfang dieses Weges herrscht das Chaos «freier Atonalität»; dann ergibt sich die Notwendigkeit eines organisierenden Prinzips, eines Systems, welchem strenge Gesetze zu Grunde liegen. Dieses System sollte grundsätzlich neu sein. Roslavac betont überall die Unmöglichkeit von jeglichem «Zurück-Zu», einer künstlichen Wiederherstellung des klassischen Systems heutzutage: *Zum klassischen System können wir nicht zurückkehren, aber ich glaube, wir müssen zu einem bestimmten System zurückkehren, wo man sich genau so fühlen würde wie Beethoven, als er seine grössten Werke schuf* (N. Roslavac, *Novaja sistema organizacii zvuka i novye metody prepodavanja kompozicii*, S. 22f.).

Vieles in den Äusserungen Roslavac' aus verschiedenen Jahren entspricht den Grundlagen der Schönbergschen Harmonielehre: u.a. bestätigt der Komponist das neue Verhältnis zur Dissonanz, die frei verwendet wird, und zur Chromatik, die ein zwölfstufiges System darstellt, sowie die dadurch erzielte Einheit von vertikaler und horizontaler Dimension der musikalischen Komposition. Die Tonalität wird als historisch lokales Phänomen betrachtet; die tonalen Beziehungen sollten sich in Richtung allmählicher Lockerung entwickeln, was zu Anfang des 20. Jahrhunderts zur Krise der Tonalität führt; während der Musikevolution beherrsche das Gehör nach und nach die Töne der Obertonreihe; im Prozess dieser Entwicklung gehe die Dissonanz in die Konsonanz über. (Vgl.: N. Roslavac, *Novaja sistema...* und A. Schönberg, *Stil und Gedanke*, hrsg. von I. Vojtech, in: A. Schönberg, *Gesammelte Schriften I*, Frankfurt am Main 1976)

3. Roslavac betrachtete alle harmonischen Systeme, darunter das klassische, als historisch-relative; er schrieb: *Ein einheitliches, ewiges, absolutes und allumfassendes System gibt es nicht.* (N. Roslavac, *Novaja sistema...*, S. 6). Das klassische System sei nur eine der zahlreichen Etappen innerhalb eines unendlichen Prozesses, in dem sich das Gehör allmählich das nicht organisierte Material aneignet. Die Erziehung des Hörens führe zu einer immer stärkeren Komplizierung; zunächst handle es sich um harmoniefremde Töne (der Dreiklang kompliziert sich durch die Septime, dann auch durch die None); weiter würden Durchgangsnoten und alterierte Akkorde normativ. Als Endergebnis dieser Entwicklung schaffe sich bei Liszt, Wagner, Reger, R. Strauss und Skrjabin die klassische Tonalität selbst ab: Diese Komponisten ersetzen sie durch das chromatische System, das nur entfernt auf der Tonalität basiere. Hier wurzelt der Übergang in die Atonalität oder Omnitonalität. Debussy breche mit dem klassischen System, indem er die tonalen Prinzipien über Bord werfe (N. Roslavac, *Novaja sistema...*, S. 6). Im Endergebnis einer solchen Entwicklung des tonalen Systems, behauptete Roslavac, könnten beliebige Akkorde untereinander in Verbindung treten; gleichzeitig würden die klassischen Stimmführungsformeln beseitigt. Die Komplizierung der Akkorde führe zur Emanzipation der Dominante; die Harmonie gründe sich auf den «dominantischen Prototyp». Als künstlerisches Beispiel führt Roslavac hier Skrjabins «zweite Periode» (*Poème de l'Extase*) an. Vier- und fünftönige Akkorde sowie die früher den alterierten zugerechneten Akkorde würden nicht mehr als Dissonanzen verstanden; im Prozess dieser Entwicklung festige die Dissonanz endgültig ihr Bürgerrecht und gehe in die Konsonanz über (N. Roslavac, *Novaja sistema...*, S. 7).

4. Obwohl Roslavac Schönbergs Unabhängigkeit von der Tradition des *Dur-Moll*-Systems betont, benutzt er gleichzeitig die alte Terminologie: u.a. spricht er im Zusammenhang von Schönbergs System von *Tonalität* und *Leiter* (allerdings äussert er sich hier metaphorisch). Charakteristisch ist auch, dass er dabei ein anderes Problem berührt: die dauernde innere Entwicklung des *Dur-Moll*-Systems und die damit verbundene Komplizierung, die dessen Wiedergeburt zur Folge hatte, führten seiner Meinung nach bei Schönberg zu einem direkten Widerspruch: die Komplizierung schlug in eine Vereinfachung um.

5. Diese Terminologie verwendet Roslavac viel früher als Zofia Lissa, die 1934 das System Schönbergs mit dem im Spätwerk Skrjabins verglich und deren Ähnlichkeit als «synthetisches harmonisches Suchen» im Gegensatz zum traditionellen «analytischen» formulierte. S.: Z. Lissa, *Vorformen der Zwölftontechnik*. In: *Acta musicologica* 7/1935, S. 15–21.