

Ernst Kronek

## Arnold Schönberg.

Der österreichische Komponist Arnold Schönberg feiert am 13. September 1934 seinen 60. Geburtstag.

Es gibt wohl kaum einen Komponisten — und die ganze Musikgeschichte dürfte kein ähnliches Beispiel aufweisen — dessen wesentliche Werke relativ so selten gespielt, in ihrer tönenden Gestalt so wenig bekannt sind wie die Arnold Schönbergs und der dabei doch einen so tiefgreifenden und verwandelnden Einfluß auf seine gesamte Zeitgenossenschaft ausgeübt hätte wie dieser Meister. Es gibt keinen lebenden Musiker, der nicht eine in welcher Art immer erregende Begegnung mit der Erscheinung Schönbergs gehabt und von ihr nicht irgend eine Deklination empfangen hätte. Leugner solcher Tatsache pflegen sich meist durch die Heftigkeit ihres Leugnens zu verraten.

Um die Figur Schönbergs ist die Aura des Skandalons, des echten Argernisses ausgegossen und seine Existenz allein hat eine diskriminierende Funktion für die musikalische Entwicklung der Gegenwart. Sie zwingt früher oder später jeden zu einer katastrophenhaften inneren Entscheidung, und wie er sich an diesem kritischen Punkt seines Weges bewährt, wird für seine künstlerische Fortexistenz von definitiver Bedeutung sein. Wer dem Argernis nicht gewachsen ist, versucht Schönberg als hieratischen Monomanen zu verspotten und übt seine Kritik an dem sektiererischen Fanatismus, an der bornierten Unduldsamkeit und willenlosen Hingeebenheit seiner Jüngerschaft. Es ist weder möglich noch nötig, solche Vorwürfe zu entkräften — denn von allen diesen Zügen ist in der Tat etwas vorhanden und das liegt eben an der faktischen Prophetenhaftigkeit der Erscheinung Schönbergs. Bei solchen Erscheinungen steht aber nicht ihre Erträglichkeit für die Mitmenschen, sondern einzig ihre Geistesgewalt zur Diskussion.

Worin besteht nun die historische Besonderheit seiner Leistung, die allein eine solche Wirkung rechtfertigt und ermöglicht? Daß er „neue“ Musik, das heißt solche, die ihrem Charakter und Wesen nach vorher nicht da war, geschaffen hat, das allein kann es nicht sein, denn das haben alle Künstler von Bedeutung zu allen Zeiten getan. Und doch läßt sich das Exzeptionelle seiner Erscheinung mit keinem vorhergegangenen Musiker vergleichen, auch nicht mit Richard Wagner, der quantitativ gewiß ein noch größeres „Skandalon“ für seine Zeit gewesen ist. Dieses war jedoch mehr der Gesamtwirkung seines Oeuvres zuzuschreiben, in welchem er als Künstler von besonders genial forteilender Phantasie eine unmittelbar bevorstehende Daseinsform des europäischen Geistes künstlerisch vorwegnahm. Rein musikalisch hat Wagner bloß weitergeführt und auf die Spitze getrieben, was Beethoven vorbereitet hatte. Sagt man nun, Schönberg habe ja auch bloß auf die Spitze getrieben, was Wagner angelegt hatte, so ist das wohl richtig — aber gerade diese organisch-logische Entwicklung schlägt um in eine gänzlich neue Qualität und führt in völliges Neuland. Während alles, was sich in der Musik seit etwa 1600 begibt, in das System einer der zwölf Dur- und Molltonarten sich einordnen läßt (was das seit so vielen Generationen daran gewöhnte Ohr auch ohne fachliche Vorbildung unbewußt und automatisch vollzieht), hat Schönberg, nachdem die äußerste Grenze an Ausweitung und Deutbarkeit jener Bezogenheit auf eine bestimmte Tonart erreicht war, die naheliegende, aber schwerwiegende Konsequenz gezogen, eine Musik zu konzipieren, bei der das Gesetz, das sie zu einem künstlerischen Organismus werden läßt, nicht mehr aus der Beziehbarkeit ihrer Elemente auf das Zentrum einer Tonart resultiert. Zur Umschreibung dieser Tatsache wurde der unglückselige (von Schönberg selbst übrigens abgelehnte) Ausdruck „atonale“ Musik geprägt, der seither zu einem Sinn- und inhaltlosen Schlagwort geworden ist und eine solche Fülle von Albernheiten und läppischen Rundgebungen gezeitigt hat, daß jeden verständigen Menschen das Grauen fassen muß. (Auf Grund der obigen, einzig sinnvollen Definition ergibt sich,

daß die meisten als „atonal“ verschrienen Autoren überhaupt keine oder ganz wenig „tonartlose“ Musik geschrieben haben.) Wer sich aber vor Augen hält, daß es eine im Sinne der Dur-Moll-Tonalität organisierte Musik eben erst seit 1600 etwa gibt, so daß man die vorhergehende, wenn man will, ebenfalls „atonal“ nennen könnte, der wird der Möglichkeit einer neuen, anders organisierten Tonsprache gewiß kaltes Blut begegnen. Nur wer das jeweils Gegebene fälschlich für den definitiven Ausdruck eines unveränderlichen Naturgesetzes hält und also ein Produkt des Menschengestes zu Unrecht mythologisiert, wird in jene klägliche Verwirrung geraten, die für so viele Beurteiler bezeichnend ist. Freilich wird mancher einwenden: selbst wenn er kaltes Blut bewahre (was, nebenbei gesagt, eine für die Aufnahme von Kunst sehr zuträglich Haltung ist, die die wahre Begeisterung: „das Hingerissen- und Bewegtsein durch die Macht der Gedanken und durch das Gefühl“, wie Schönberg es nennt, keineswegs ausschließt, sondern erst ermöglicht), so bleibe sein Ohr doch unwillig.

Daß dem so ist, liegt nun nicht allein an dem materiellen und rein akustisch analysierbaren Anderssein dieser Musik, sondern an ihrer veränderten geistigen Bedeutung, derer sie sich selbst freilich erst in ihrem Werden durch mehrere Generationen bewußt wird. Denn Musik verläuft so wenig wie andere geistige Äußerungen im luftleeren Raum und abgetrennt vom Gesamtschicksal der Kultur, in der sie auftritt, sondern indem sie dieses erleidend miterlebt, wirkt sie formend auf es zurück. Die in der Nachkriegszeit vorwiegend geübte soziologische Betrachtungsweise konnte ihrer Aufgabe, die geistige Funktion der neuen Musik zu analysieren, darum nicht gerecht werden, weil sie die geistigen Realitäten der Kunst in einen allzu planen Rapport mit den in welcher Richtung immer als erwünscht angesehenen Veränderungen der gesellschaftlichen Realitäten setzte. Diese im letzten Grunde aus einer sehr primitiven marxistischen Ideologie herrührende Auffassung hat nicht nur ihren Gegenstand verfehlt, sondern auch ganz fälschlich diskreditiert, indem sie die ehrlichen Konservativen gegen das neue Phänomen mißtrauisch machte und seinen unehrlichen Segnern billige Argumente lieferte. (Wer wie ich dieser Anschauung in Wort und Schrift seit Jahren entgegentrat, war bald als Reaktionär verrufen.) Wenn wir, als an einen analogen Prozeß, an die Veränderung der Musik von der Organisationsform den Kirchentonarten zu der Dur-Moll-Tonalität denken, die, wie schon gesagt, um 1600 eintrat und die musikalische Neuzeit einleitete, so werden wir ein Symptom von wirklich geistigem Rang entdecken, das, mit entsprechenden soziologischen Veränderungen wohl Hand in Hand gehend, doch primär in einer über solche weit erhobenen Sphäre stattfindet. Wir meinen die Tatsache, daß eigentlich erst von damals an die wirkliche Säkularisation der Musik datiert, ihre vollkommene Loslösung vom liturgischen Zweck und ihre Begründung als autonome Kunst. Natürlich hat es vor 1600 stets weltliche Musik gegeben, aber erst seit dem Auftreten der Monodie, der Oper, des stilo rappresentativo und der gänzlich freien, unangewendeten Formen der sinfonischen und Kammermusik gelangt der Schwerpunkt ganz auf die Seite der außertürkischen Musik. Niemand wird dieser Epoche die größte Bewunderung versagen; sie ist voll der großartigsten Geistesstaten der verschiedenen Genies, die sie zu einer einzigen Kette ragender und vielleicht unübertrefflicher Gipfel gemacht haben. Es bedeutet aber auch nicht im geringsten ein Werturteil, wenn man konstatieren mag, daß sie ein Ende gefunden hat, genau so wie die korrespondierenden Denk- und Lebensformen auf allen Gebieten. Wie im philosophischen Denken, das sich mehr und mehr an der Scholastik und der Philosophia perennis zu orientieren sucht, sehen wir auch im politischen und gesellschaftlichen Bereich ein neues Bewußtwerden supra-naturalen Bindungen. Gewiß ist in solchen Zeiten der Widersacher höchst lebendig und versucht uns falsche Glaubensobjekte zu präsentieren, die vorübergehend zu dämonischer Macht gelangen können — aber dies allein ist ein Beweis für das neue

Hervortreten gewaltiger Glaubensenergien. Wir meinen darin nicht fehlzugehen, wenn wir gerade in den neuen strengen Gebundenheiten und Gesetzmäßigkeiten, die Schönberg der Musik nach dem Überschreiten jener äußersten Grenze der Dur-Moll-Tonalität zu geben versucht, um dem scheinbaren Chaos neue Kristallisationsachsen und -kerne zu verleihen, ein Symbol dieser neuen geistigen Haltung erblicken, die eine im tieferen, echten Sinn konservative ist und dem künstlerischen Genius die wahre Freiheit zurückgibt, indem sie ihm wahre und würdige Bindung zuweist. Das bedeutet nicht, daß die Musik nunmehr einer schnellen Unterordnung unter einen konkreten Gebrauchszweck zuzustreben hätte — dies war ein irriger Kurzschluß jener soziologischen Betrachtungsart, den ihre tief-sinnigeren Vertreter mitzumachen sich stets weigerten, worin aber der Bruch ihrer Auffassung manifest wurde. Welche äußere Bindung in einem konkret gesellschaftlichen Sinn der neuen Musik beschieden sein mag, läßt sich noch nicht absehen, da ja auch die neuen gesellschaftlichen Formen erst am Anfang ihrer Entwicklung stehen.

Das Ohr der Menge, das seit Jahrhunderten in steigendem Maß daran gewöhnt wurde, Kunst überhaupt und vor allem Musik bloß als Genußmittel zu empfangen, wird natürlich noch lange gegen den Mangel an Wohlklang, gegen die scheinbare Häßlichkeit der neuen Musik revoltieren. Durch die Demokratisierung und Kommerzialisierung der Kunst ist diese heute einem Massenurteil ausgesetzt wie nie vorher, und darum ist die Verwandlung der Musik heute von so heftigen polemischen Zusammenstößen begleitet. Neben ihrer scheinbaren Häßlichkeit enthält die neue Musik freilich sehr viel wirkliche. Es ist völlig falsch und verlogen, was man immer wieder hört: es sei so viel leichter, „atonale“ Musik zu schreiben als ordentliche tonale. Rein, im Gegenteil: in der neuen Musik, die stets relativ voraussetzungslos aus sich selbst zu wirken hat, tritt jeder Mangel an Einfalt und Können in schonungsloser Weise an den Tag (was der Hörer natürlich nicht so kontrollieren kann wie bei der alten Musik, aber an der Wirkung, beziehungsweise an deren Ausbleiben genau spürt), während Musik, die mit dem traditionellen Material arbeitet, auch wenn sie in ihrer geistigen Substanz schwächer ist, stets von der unvergänglichen Schönheit und Würde der mit demselben Material in der großen Zeit der klassischen Musik hergestellten Werke zehrt. Es sei zugegeben, daß es nur ganz wenige „schöne“ Werke der neuen Musik gibt — aber nie darf gegen die, die den Versuch damit wagen, der Vorwurf gemacht werden, sie hätten es sich leicht gemacht. Vielmehr ist ihnen ein dornenvoller Weg in die Wüste beschieden, und weder Arnold Schönberg noch seine unmittelbaren Nachfolger dürften das gelobte Land betreten.

Während man bei uns meistens das beunruhigende Phänomen zu sezernieren und abzukapseln und vor ihm die Ohren zu verschließen sucht, hat man sich in der westlichen Welt mehr dafür entschieden, es für „überholt“, „veraltet“ und „vieux jeu“ anzusehen, nachdem man es eine Zeitlang ganz naïv als Mode genommen und rein artistisch mitgemacht hatte. Beides sind typische Haltungen des schlechten Gewissens, welches dem „Skandalon“ nicht gewachsen, dieses zu vertuschen sucht. Gewiß, die Situation ist schwierig und von anderen geistigen Ausmaßen, als sie ein immer schwerer um seine bloße Rentabilität kämpfender Musikbetrieb ertragen kann. Etwas mehr Vertrauen dürfte aber jenen, die nach schwerer Gewissensprobe die Fahrt ins Ungewisse antraten, doch wohl geschenkt werden. Gerade wir Österreicher, denen es heute immer unerbittlicher ins Bewußtsein tritt, wie sehr uns das Glück und die Last zuteil wurde, exponierter Vorposten vorerst noch geahnter abendländischer Daseinsformen zu sein, müssen stolz darauf sein, auch einen Arnold Schönberg zu den Unseren zu zählen. In diesem Sinne sei er, der heute fern von uns über dem Ozean seine Wirksamkeit ausübt, zu seinem 60. Geburtstag begrüßt und unserer Anteilnahme an seiner weiteren kühnen Reise versichert.