

Das Klavierwerk Arnold Schönbergs

1949

Noch keine 50 Werknummern umfaßt das Schaffen des 75jährigen Arnold Schönberg, und von diesen sind es nur fünf — die Werke 11 (1909), 19 (1911), 23 (1920-23), 25 (1925) und 33 (1932) —, die er für Klavier allein geschrieben hat. Es ist das Schaffensbild des einsamen Expressionisten, der bei aller umwälzenden Wirkung, die sein Schritt in musikalisches Neuland gehabt hat, selbst noch immer der Resonanz entbehrt. Im einzelnen Klavierwerk stehen zwischen zwei und sechs meist kurze „Stücke“ zusammen, die in der Mehrzahl keine herkömmliche Gattungsbezeichnung führen und deren Gruppen keine zyklische Tendenz verfolgen. Nur das fünfte Stück von Werk 23, ein „Walzer“, und Werk 25, eine „Suite“ mit den alten Tanztiteln, bilden Ausnahmen. Daß dennoch gerade Schönbergs Klaviermusik, so geringen Umfang sie hat, entscheidende Etappen auf dem Wege des Komponisten zu seinem persönlichen Stil markiert, ist wohl mehr zufällig. Denn nicht etwa vom Klavier, von seinem spezifischen Klang und seiner Technik her ist zu verstehen, daß die drei Stücke des Opus 11 zum Durchbruch bringen, was sich nach spätromantischem Beginn noch inkonsequent im zweiten Streichquartett und in der Kammerinfonie als Lösung der überlieferten Bindungen anbahnt; nicht aus der Besonderheit pianistischer Musizierpraktiken etwa erklärt sich die erste strengere Durchführung des Zwölftonprinzips im Opus 23 oder ihre allerstrengste in der Suite. Der Schönberg der Klavierwerke komponiert nicht mehr im Gedanken an den Instrumentalklang und seine praktische Realisierung, wie er nicht mehr in den klassisch-romantischen Ordnungsvorstellungen einer thematischen Entwicklung, melodischer, harmonischer oder rhythmischer Spannungsverläufe und Formarchitekturen oder aus der Fülle außermusikalischer Beziehungen komponiert.

Die Werke 11 und 19 finden vorerst nur zur bloßen Negation der alten Gesetze, Werk 11 mit einer letzten flüchtigen Spur von romantischem Klangfarbenreiz, die sechs sehr kurzen Stücke von Werk 19 aber durch die völlige Atomisierung aller bisherigen Faktoren, von der Tonalität bis zum Ausdruck. Die absolute Irrealität der Tonbeziehungen ist hier erreicht, Musik auf ihren reinen Materialbestand zurückgeführt, dem Eigengesetz des Materials unterworfen. Auch hier bleibt Schönberg Expressionist, gerade hier wird er es auf unvergleichliche Weise; es ist eine Expression auf kleinstem Raum und in Abkürzungen, die schließlich in den Punkt des einzelnen Tons zusammenschumpft, auffallend durch ihre irrationale Rhythmik, die ohne tektonische Verbindlichkeit ist und daher nur möglich in jener aphoristischen Kürze und Verdichtung, wie sie die Stücke des Opus 19 (und in der Orchesterkomposition die fünf Orchesterstücke des Opus 16) zeigen.

Das positiv Neue, ein fruchtbares Konstruktionsprinzip, ist erst in Werk 23 voll ausgebildet. Die auf keinen Grundton bezogene chromatische Zwölftonreihe wird das herrschende Gestaltungsmittel. Sie ersetzt nun auch das Fundament der Tonalität, indem daraus melodische „Grundgestalten“ gewonnen werden, die mit ihren Umbildungen als Träger der Form die musikalische Variation im weitesten Sinne und damit wieder organisch gegliederte Struktur ermöglichen. Man beachte etwa das „Motivische“ im dreistimmigen inventionenartigen Satz des ersten der fünf Klavierstücke aus Werk 23, empfinde die aus der stofflichen Einheit des konstruktiven Grundmaterials resultierenden formalen Übereinstimmungen im dritten fugenartigen Stück desselben Opus oder die starke Homogenität des die ganze Zwölftonreihe zur Grundgestalt benutzenden „Walzers“! Noch strenger — auch gegenüber den

beiden Stücken des Opus 33 — durchwaltet das neue Prinzip die sechs Sätze der Suite. Hier gewinnt es sogar die zyklische Form, indem es alle Sätze durch dieselben drei viertönigen Grundgestalten, die zusammen die Zwölftonreihe ergeben, miteinander verbindet. Bezeichnend, daß aus dem Material jetzt auch echt Suitenhaftes und klavieristisch Spielerisches herauslösbar scheint und uns gleichsam die platonische Idee der Klaviersuite entwirft. Man besinne sich indes einen Augenblick auf die Tanzsätze aus Hindemiths „Suite 1922“, um zu erkennen, welche geistige Kluft den früheren Hindemith (und übrigens auch Strawinsky) von Schönberg trennt; es ist vor allem wieder das rhythmische Element, das den Unterschied anschaulich macht: dort seine vital-musikalische Prägung in Motorischem und Ostinatem, hier seine fast völlige Abstraktion und Vergeistigung in den Tiefenschichten des Ausdrucks.

Dem rührigen Arbeitskreis der Gesellschaft für Neue Musik und der ausgezeichneten Pianistin und Schönberg-Spezialistin Else C. Kraus, die aus Holland gekommen war, hatte man es zu danken, daß es zu der einzigen Kölner Ehrung Schönbergs in seinem 75. Geburtsjahr, zum Vortrag seines gesamten Klavierwerks, kam. Mit meisterlicher Technik und Vorbildlicher geistiger Beherrschung der komplizierten Tonorganismen bot Else C. Kraus dieses Werk im Auswendigspiel dar. Der erfreulich gut besuchte Abend in der Musikhochschule, der auf Einführung und Diskussion verzichtete, fand einmütige Zustimmung. Friedrich Berger.

Adventsmusik von J. S. Bach

Das vierte Programm des Kölner Orgelzyklus war ganz auf die Vorweihnachtszeit ausgerichtet. Bei den kleinen Choralvorspielen vermochte es Wolfgang Auler, für das majestätische Nahen des Gottessohnes sogar auf der in ihren Möglichkeiten sehr beschränkten Orgel der Gemeinde Sülz den rechten Ton anzuschlagen. Bei Wiederholungsteilen in der F-Dur-Pastorale brachte er wie ein rechter Barockorganist allerlei Verzierungen auf eine

1
„KÖLNISCHER STADTANZEIGER“