

Arnold Schönberg — sechzig Jahre

Von Max Graf

Man ist auch Arnold Schönberg sechzig Jahre alt geworden, für einen revolutionären Musiker ein ganz schönes Alter, sozusagen eine etwas ältere Jugend, denn wie wir Arnold Schönberg kennen — und ich kenne ihn vom Beginn seiner Laufbahn an, als er gerade auf den soliden Kaufmannsberuf verzichtet hatte, um bei Zemlinsky Komposition zu studieren —, hat er auch mit sechzig Jahren keine



Luft, auszuruhen und Musik zu schreiben, die das große Publikum nicht entsetzt. Wenn es auf das große Publikum ankäme, wäre keine einzige Note Schönbergs je geschrieben worden. Man hätte Schönbergs Partituren zerrissen und verbrannt und Schönberg als Verbrecher bei Wasser und Brot eingesperrt. Da man dies nicht gekonnt hat, ist Arnold Schönberg der große Musiker geworden, der mit Strawinsky der Führer der modernen Musikbewegung ist, einer der stärksten und eigenartigsten Charakterköpfe der Musik und eine der mutigsten Persönlichkeiten, welche die Musik überhaupt kennt.

Wie Strawinsky, der geniale Russe, hat Arnold Schönberg in einer logischen Entwicklung die Musik aus der letzten großartigen Epoche der Romantik in ein neues Zeitalter geführt, das auf alle Stimmungskünste der Farbe, auf alles geistige und koloristische Artistentum, auf alle literarischen und malerischen Ambitionen, auf alle Riesenmaschinerien des Orchesters und auf alles thematische Räderwerk, auf Stimmungsschwelgereien verzichtet. Als Schönberg begann, hatte Richard Strauß als der letzte Klassiker der deutschen Romantik, gerade die Symphonie zum farbigen, realistischen Riesentableau mit literarischem Programm entwickelt und in „Salome“ und „Elektra“ den thematisch-symphonischen Stil des Wagnerischen Musikdramas dem modernen Naturalismus, den Farbenschwelgereien und den schwingenden Nerven der modernen Zeit dienstbar gemacht. Debussy komponierte verfeinerte, sensibel schwingende impressionistische Bilder. Gustav Mahler schrieb Riesensymphonien, Faust- und Ahasver-Dramen, mit Scheinverfern erleuchtete Mysterienspiele. In dieser technisch und geistig großartigen Zeit des glühenden Sonnenunterganges einer wunderbaren Epoche der Musikgeschichte wuchs Arnold Schönberg auf, und die Werke seiner ersten Zeit zeigen, daß er Formen und Ausdrucksmittel seiner Zeit zu steigern verstanden hat. Sein Sextett „Verklärte Nacht“ ist, genau so wie die symphonische Dichtung „Pelleas und Melisande“, Programmmusik, es sind thematische Riesentableaus, wie sie die Zeit bevorzugt hat als größte Steigerung der romantischen, von Franz Liszt begründeten Form, und die „Surrelieder“ Schönbergs sind ein Kolossalbau mit überdimensioniertem Orchester, der zeigt, wie Schönberg alle Mittel und Formen beherrscht.

Schönbergs Jugendwerke erschienen in ihrer Zeit vor allem als großartige Steigerung der technischen und farbigen Künste der neuromantischen Zeit. Man sah in ihnen noch nicht das Neue, das schon in der Harmonik und im Bau sich angekündigt hat, und besonders in den „Surreliedern“ schon deutlich offenbar wurde. Dieses Neue, das Schönbergische, hat der Künstler mit einer staunenswerten Energie schrittweise entwickelt. Die „Kammersymphonie“, das zweite Streichquartett, bezeichnen die ersten Stadien dieser Entwicklung: die Wendung von der Hypertrophie der Farben zur Sachlichkeit der Linien, von dem Überschwang der technisch-kunstvollen Form zur Einfachheit, Gedrängtheit und Schmucklosigkeit der Konstruktion, von der literarischen Programmmusik zur rein musikalischen Formgestaltung. Die Verwandtschaft der neuen Schönbergischen Formprinzipien mit den Prinzipien der modernen Baukunst, die vom Schwulst der Fassadenkünste zur sachlichen Konstruktion fortdrängte — „das Haus ist eine Maschine zum Wohnen“ hat Le Corbusier es formuliert —, ist klar. Mit geradezu unerbittlicher Energie ist Arnold Schönberg von Werk zu Werk fortgeschritten, hat in seinen Klavierstücken Opus 11 auch die letzten Überreste der klassisch-romantischen Form in den Schmelztiegel geworfen und eingeschmolzen. Das große Publikum, das aufgezogen ist in der Gewöhnung an die große Menschheitskunst

der klassischen Meister, die selbst wieder in einer tausend Jahre alten historischen Entwicklung entstanden ist, hat in Schönbergs Musik vor allem die Auflösung der klassischen Harmonie gesehen, die sogenannte Atonalität, aber auch diese ist nur ein Teil der neuen Elemente der Schönbergischen Musik, die gleichsam wieder von vorn angefangen hat und Thematik und Rhythmik ebenso neu erfinden mußte wie Harmonik. Das große Publikum gab sich keine Rechenschaft darüber, daß das ganze 19. Jahrhundert die klassische Harmonik aufgelöst hatte, daß von der romantischen Chromatik und Enharmonik zu Wagners „Tristan“ und zu Debussys Impressionismus, zu Max Regers Pointillismus, zur Freiheit der „Elektra“-Musik, die bis an die Grenzen der Tonart vorstößt, die klassische Harmonik immer mehr gelodert wurde. Arnold Schönberg hat nur die letzten Konsequenzen dieser historischen Entwicklung gezogen. Er hat den Mut gehabt, aus dem gewaltigen Portal der klassisch-romantischen Musik hinauszutreten in weg- und stegloses Gebiet, wo jeder Schritt zum Untergang führen konnte. „Ich bin mir bewußt, alle Schranken einer vergangenen Ästhetik durchbrochen zu haben“, hat Schönberg schon geschrieben, als er die „George“-Nieder komponiert hat.

Allein Arnold Schönberg hat nicht nur aufgelöst und das alte Achsensystem der Musik, das durch tausendjährige geschichtliche Arbeit, durch menschliche und geistige Größe, durch die Autorität klassischer Meister geheiligt war, zerstört oder besser gesagt: um neunzig Grade gedreht, so daß die Perspektiven der Musik sich verändern mußten. Er hat auch Neues aufgebaut, ebenso konsequent, schrittweise und logisch, wie er Altes aufgelöst hat. Seine letzten Werke, von den fünf Klavierstücken Opus 23 angefangen, zeigen neue, strenge Formprinzipien, sie sind Variationen einer Grundgestalt, kontrapunktisch zusammengehalten. Ein

neuer Konstruktivismus ist von Schönberg geschaffen worden, der zurückgeht auf den Brahms'schen Konstruktivismus und dessen Entstehen man vom ersten Werk Arnold Schönbergs an verfolgen kann, so einheitlich und gesetzmäßig ist die Entwicklung dieses Musikers. Der logische und moralische Mut Arnold Schönbergs hat endlich auch die Welt bezwungen. Zuerst verhöhnt und verlacht, ist Schönberg schließlich respektiert worden, ein großer Schüler- und Verehrerkreis liebt die reine Persönlichkeit Schönbergs, und aus der Geschichte der neueren Musik ist Schönberg gar nicht wegzudenken. Es gibt keinen Musiker, den Arnold Schönberg nicht zwingen würde, sich mit den von ihm aufgeworfenen Problemen auseinanderzusetzen, die ganze jüngere Generation steht unter dem Einfluß dieses Mannes, und nach Romain Rollands schönem Wort gibt es nichts Wichtigeres, als die neue Generation.

Gern denke ich am sechzigsten Geburtstag Schönbergs daran, wie er vor mehr als dreißig Jahren zuerst, von Zemlinsky eingeführt, in Wiens Ruhmeslaffeehalle, im Café Griensteidl, erschien, mit dem kugelrunden Pierrotkopf, den funkelnden Augen, mit der vollen Freude an seiner Dialektik, am scharf formulierten Widerspruch, und wie unverändert Schönberg, wie heiter, geistreich und blühend, im Laufe dieser langen Jahre Schönberg geblieben ist. Arnold Schönberg ist ein geistiges Element ersten Ranges, der berühmteste Wiener, der heute — wienerisches Schicksal — als gefeierter Lehrer am Curtis-Institut in Philadelphia wirkt und nicht in Wien, wo er eine ganze Schule von Musikern, darunter Alban Berg, herangezogen hat. Aber wo Arnold Schönberg auch wirken mag, wie elektrische Wellen fließt seine Musik um die ganze Welt, den einen ein Licht, den anderen ein Stoß, für alle eine Kraft und Energie: die moderne Musik kennt keine größere.

DER WIENER TAG

Donnerstag, 13. September 1934