

Arnold Schönberg

Zum 60. Geburtstag am 13. September

Im Februar des Jahres 1913 hatte die Wiener Konzertchronik eine sensationelle Uraufführung zu verzeichnen. Es waren die »Gurrelieder«, ein zwischen Oratorium und Kantate stehendes, mit einem Riesenorchester gewappnetes Werk nach Jens Peter Jacobsens phantastischer Ballade vom unseligen Dänenkönig Volmer, der, weil er Gott gelästert hat, in wilden Sturmnächten durch die Lande jagen muß. Der Komponist — er hieß Arnold Schönberg — hatte versucht, diesem nordisch düstern Sagenstoff die poetisch lieblichen Seiten abzugewinnen, und so ist denn, indem hier hauptsächlich die Gestalt der Tove, des reizenden Königsliebchens, in den Vordergrund tritt, aus der gewaltigen und klanglich unerhört gestuften Partitur der »Gurrelieder« ein jugendlich üppiger, in bisher nicht geahnten Tonfarben schillernder Sang der Liebe geworden. Nur ein Wagner-Enthusiast konnte so was geschrieben haben, einer, der sich mit allen Fasern seines Wesens dem großen Bayreuther verpflichtet fühlte. Und tatsächlich scheint es, als hätte dieser die geräuschvollen Exzesse der (damals kaum eben entdeckten) Mahlerschen Sinfonien überschattende Farbenfanatiker den betörenden Klangzauber, die hypertrophe Gefühlskraft der Tristan-Musik noch überbieten wollen.

Aber es kam anders. Wer war Arnold Schönberg? Wenige noch kannten ihn damals, den autodidaktischen, gegen schwere Sorgen und Entbehrungen kämpfenden Wiener Kaufmannssohn, der schließlich in Alexander Zemlinsky (dem künftigen Schwager) seinen eigentlichen Lehrmeister fand. Als die »Gurrelieder« im Hauptentwurf fertig lagen (1901), lebte Schönberg in Berlin, war schlecht und recht Kapellmeister an Wolzogens Ueberbrettel-Theater und nebenbei Lehrer am Sternschen Konservatorium. Dieser erste Berliner Aufenthalt war von kurzer Dauer. Denn Schönberg übernimmt alsbald die Leitung des Wiener

Arbeitergesangvereins, zieht die Aufmerksamkeit auf sich als Kompositionslehrer an der k.k. Akademie und gründet an der Donau den »Verein für private Musikaufführungen«. 1925 hat man ihn nach Berlin zurückgeholt. Als Nachfolger Busonis leitete er eine Meisterklasse an der staatlichen Musikhochschule, und erst die für nichtarische Künstler verhängnisvollen politischen Umwälzungen in Deutschland haben ihn aus dieser hochgeachteten und einflußreichen Stellung verdrängt. Jetzt lebt und wirkt der Sechzigjährige in seinem amerikanischen Exil, und es ist auf unsrem Kontinent um seine Musik plötzlich merkwürdig still geworden. Ob dies einfach durch die wachsende räumliche Distanz zu erklären ist oder ob es vielmehr mit Stilwandlungen, mit einem Umbau der musikalischen Weltanschauung zusammenhängt, wagen wir vorläufig nicht zu entscheiden. Sicherlich aber sollte es heute möglich sein, vom Schaffen dieses selbsttätigen, aller Tradition und Konvention entrückten und fast krankhaft grüblerisch veranlagten Komponisten ein synthetisches Gesamtbild zu gewinnen.

Schönbergs künstlerische Entwicklung weist einen gewaltsamen Riß auf. Es war das Losreißen vom Wagnerschen Klangideal, der rigorose Entschluß, mit den harmonischen Gesetzen der Vergangenheit zu brechen und das abstrakt Gedankliche in der Musik über deren Gefühlswerte zu stellen. Dieser Prozeß, vorbereitet in der sinfonischen Dichtung »Pellèas und Melisande« (gänzlich unabhängig von Debussys gleichnamigem Tondrama und fast zur selben Zeit beendet wie diese hauchzarte Oper), setzt sich durch im ersten Streichquartett (op. 7), das zwar noch als in d-moll stehend bezeichnet ist, das allmähliche Zerbröckeln der formalen und akkordischen Struktur jedoch außer Frage stellt. Alles weitere in Schönbergs Schaffen verläuft mit einer geradezu mathematischen Folgerichtigkeit, indem es den einstmals so blutvollen und vitalen Erfinder zur Negierung jeglichen affektiven Ausdrucks und schließ-

lich zur hartnäckigen Leugnung des poetischen Klanggeschehens überhaupt hinzwingt. Das Ende, das mühsam erkämpfte und theoretisch mit schärfstem Kunstverstand begründete Ziel: Atonalität nicht bloß als Auflehnung gegen Bestehendes; Atonalität vielmehr im Sinne einer rein spekulativen und konstruktivistischen, um ästhetische Forderungen und um Empfindungswerte sich kaum mehr kümmernden Tonkunst.

Waren die »Gurrelieder« noch ganz aus der Freude am sinnlichen Schönklang, aus einem überaus starken expansiven Mitteilungsbedürfnis heraus erlebt, so widerlegt Schönberg diese natürliche Einstellung eines Wagner-Epigonen (auch das schwärmerische Streichsextett »Verklärte Nacht« nach Dehmel gehört hieher) in geradezu grausamer Weise. Freilich darf man nicht übersehen, daß ihm vielleicht just die restlose Hingabe ans Emotionelle zum Verhängnis geworden ist und daß auch ihn, als warnendes Sympton, nach den »Gurreliedern« die berüchtigte »Krise der romantischen Harmonik« überwältigt, als Klangpoeten aufgezehrt und zur Preisgabe allen musikalischen Gefühls bewogen hat.

Der eigentliche Bruch mit dem tonalen System vollzieht sich in der »Litanei« des fis-moll-Quartetts, in welches eine Singstimme eingeflochten ist, während die »Kammersinfonie« (1906) zugleich mit dem sinfonischen Schema noch einen Rest von ererbtem akkordischem Besitz bewahrt. Es folgten dann, die bisherigen Konsonanzbegriffe immer tiefer untergrabend, den Willen zum »Linearen« immer bewußter vortreibend, die faserigen »Klavierstücke« (op. 11 und 19) sowie die auf einem neuen Prisma von Geräuschfarben beruhenden, auf jegliche periodische Symmetrie verzichtenden Orchesterimpressionen (op. 16). Auch der bleich-gespenstische, melodramatische »Pierrot lunaire« bedeutet, wenn wir von dem überlieferten kontrapunktischen Formenbestand absehen (Passacaglia, Krebs-, Doppel- und Spiegelkanon), eine völlige Abkehr vom Alten. Seitdem

häufte Schönberg Experiment auf Experiment. Seine verschlungenen Rechnungen gehen mit untrüglicher Sicherheit auf. Aber was ästhetisch dabei herauskommt, das ist selten mehr Musik, sondern bestenfalls noch destilliertes Geräusch. Und dennoch (der Musiker läßt sich vom Logarithmiker nicht gänzlich terrorisieren): inmitten dieser überzüchteten, spekulativen Retortenkunst gelingt dem berechnenden Schwarmgeist ein so tief erfülltes, wie ein Nachklang seiner eigenen Romantik anmutendes Gebilde wie die in weichen Farben und Formen zerfließende Motette »Friede auf Erden«. Auch in der Oper hat sich Schönberg versucht (»Die glückliche Hand«, »Erwartung« und »Von heute auf morgen«). Jedoch stehen, was Stoff, Technik und Stil anbelangt, alle diese Versuche so sehr abseits von den Möglichkeiten und normalen Ansprüchen der Opernbühne, daß man sich über ihren theatralischen Mißerfolg nicht zu wundern braucht.

Anläßlich des fünfzigsten Geburtstages hat im »Anbruch« ein berühmter deutscher und jetzt sehr völkisch gesinnter Dirigent Meister Arnold folgende verhimmelnde Phrase entgegengeschleudert: »Ihn im Raum spüren, ist mit Wucht die einzig geartete Persönlichkeit, geschichtlich bereits gegliedert, über die Wände hinausgeföhlt«. Obgleich wir uns alle Mühe gaben, während des letzten, an musikalischen Ueberraschungen reichen Dezenniums in Schönbergs esoterische Bezirke einzudringen — den Sinn jener apokalyptischen Worte haben wir trotzdem noch nicht erfaßt. Aber das wissen wir, daß Schönbergs Kunst, die für so viele Suchenden (ich nenne seine genialsten Schüler: Alban Berg und Anton von Webern) ein Weg der Befreiung geworden ist, ausmündet in völlige Abstraktion der Tonsprache. Der letzte Rest elementarer Sinnlichkeit wird ausgetilgt und das Klangerlebnis, theoretisch zusammengefaßt in die Skala der »Zwölftonmusik«, ist hier möglich einzig noch unter dem Zwang denkender Gesetze.

Fritz Gysi,

»Tages-Anzeiger«

TAGESANZEIGER, ZÜRICH