

Die Konstruktionsprinzipien in Schönbergs freier Atonalität unter Berücksichtigung ihrer expressionistischen Momente

ASAI Yuta

Universität Kyoto, Kyoto

Einleitung

1920 weist James Simon in seinem Artikel in der Musikzeitschrift *Musikblätter des Anbruch* auf den Expressionismus Arnold Schönbergs hin:

Die seelische Durchdringung aller musikalischen Elemente, die reine Verlautbarung des geistigen Ichs – das ist das Motto des modernen Expressionismus. Ihr unerschrockener Vertreter ist Schönberg.[1]

Abgesehen von seiner psychologischen Auslegung ist seine Auffassung von Schönbergs Werken allerdings keine Seltenheit. Denn Schönberg wurde – oft in Anlehnung an die gleichnamige Bewegung der Malerei – schon zu seinen Lebzeiten nicht selten als Vertreter des Expressionismus angesehen. Zwar ist es prekär, den Begriff des Expressionismus eindeutig zu definieren – nicht zuletzt, weil er schon *in statu nascendi* im weitesten Zusammenhang gebraucht wurde. Dennoch ist es kaum zu leugnen, dass auch im Bereich der Musikwissenschaft Schönberg in der Periode der sogenannten freien Atonalität häufig im Zusammenhang des Expressionismus behandelt worden ist, wie es exemplarisch im Artikel „Schoenberg, Arnold“ in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* zu sehen ist, wo seine frei atonalen Werke unter „Expressionist works“ rubriziert sind[2]. Andererseits wurde der Expressionismus Schönbergs bisher hauptsächlich mit Blick auf seine Vokalwerke – deren Texte mehr oder weniger expressionistische Tendenzen aufweisen – erläutert, wobei die Musikanalyse in erster Linie auf das Verhältnis von Musik und Text gerichtet wurde[3], so dass der rein musikalische Aspekt nur eingeschränkt in Betracht kam und darüber hinaus seine Instrumentalwerke oft unberücksichtigt blieben.

Die vorliegende Abhandlung versucht somit, sich diesem Desiderat der Forschung zu widmen, indem sie seine Instrumentalwerke schwerpunktmäßig zur Analyse heranzieht und deren expressionistische Facetten herausarbeitet. Abschließend wird sich zeigen, dass die expressionistische Tendenz Schönbergs nach der Erfindung der Zwölftontechnik sowohl in seiner Musiksprache als auch in seiner Musikästhetik zurückging.

1. Einige Voraussetzungen für die freie Atonalität

Am Anfang seiner *Harmonielehre* (1911) stellt Arnold Schönberg die Dichotomie von Konsonanz und Dissonanz in Frage: „[D]ie Ausdrücke Konsonanz und Dissonanz, die einen

Gegensatz bezeichnen, sind falsch.[4]“ Zwar ist diese Infragestellung der herkömmlichen Unterteilung der Akkorde schon auf das 18. Jahrhundert zurückzuführen, stammt somit eigentlich nicht von Schönberg[5], aber sie tritt in seiner *Harmonielehre* wie ein Leitmotiv wiederholt auf, so dass sie dieses Werk stark prägt. Ihm zufolge ist der Unterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz „nur graduell und nicht wesentlich“[6]. So ist seine *Harmonielehre* folgerichtig darauf gerichtet, alle möglichen Harmoniebildungen, wie sie z. B. traditionell als zufällige Zusammenklänge für einflusslos bzw. als Dissonanzen für auflösungsbedürftig gehalten worden sind, als selbständige Akkorde zu legitimieren[7] – eine wesentliche Neuorientierung in seiner *Harmonielehre*, die später eine theoretische Grundlage für die Zwölftontechnik werden sollte. Was freilich damals Schönberg in Bezug auf die Erweiterung der Tonalität vorschwebte, ist vielmehr, die Dur- und Mollskala durch die chromatische Skala zu ersetzen[8]. Diesbezüglich schreibt Schönberg im Kapitel „An den Grenzen der Tonart“:

[D]ie chromatische Skala ist auch eine Form. Sie hat auch ein Formprinzip, ein anderes als die Dur- oder Mollskala, ein einfacheres und einheitlicheres. Vielleicht ist es diese Einfachheit, was die Musiker zur Chromatik gezogen hat; vielleicht liegt darin, daß die Dur- und Mollskala durch die chromatische ersetzt werden, ein ebensolcher Fortschritt, wie der war, der die komplizierten Kirchentonalarten durch die einfacheren Dur- und Molltonarten ersetzte.[9]

Darüber hinaus schließt Schönberg nicht aus, dass die chromatische Skala unter Umständen auf einen bestimmten Grundton bezogen werden kann:

In der chromatischen Skala sind zudem alle Intervallunterschiede aufgehoben, weshalb in ihr ein Grundton nicht von vornherein gegeben ist. Im Gegenteil: Je nachdem man künstlich den einen oder den anderen zum Grundton macht, wechselt die Bedeutung der Töne: Es sind jedesmal andere sieben Durskalentöne und andere fünf leiterfremde Töne.[10]

Außerdem hat „[j]eder Ton [...] Aussicht, als Grundton zu gelten, wenn man seine wichtigsten Eigentümlichkeiten verstärkt; wenn man seine große Terz und reine Quint verstärkt“[11]. Insofern ist es also nicht ausgeschlossen, dass Schönbergs Kompositionen, die keine Tonalität aufweisen, noch mit tonalen Elementen gemessen werden können. Wie er selbst erklärte, verzichtete Schönberg in der Periode der freien Atonalität lediglich auf *ein* tonales Zentrum, wies somit mit Nachdruck die Bezeichnung „Atonalität“ ab[12]. So darf man nicht übersehen, dass seine atonalen Kompositionen – zumindest stellenweise – noch auf einen bestimmten Grundton bezogen werden könnten.

2. Ausdrucksmoment in der freien Atonalität

Dies zeigt sich exemplarisch in den ersten drei Takten des ersten Stücks der *Drei Klavierstücke* op. 11, welches das erste atonale Instrumentalwerk Schönberg darstellt:

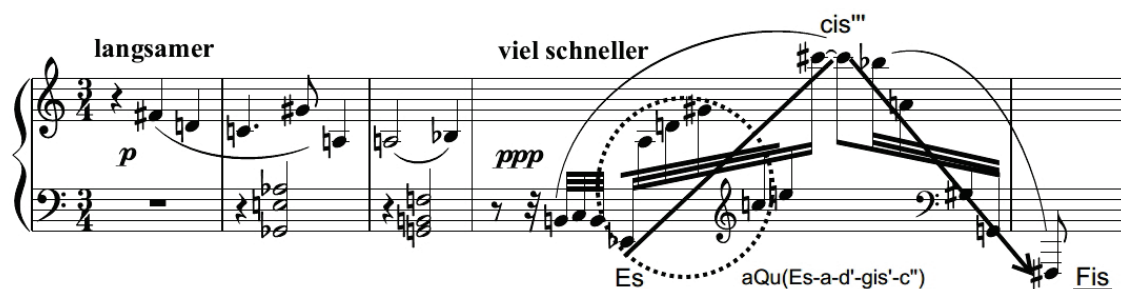


Nbsp.1. Takt 1ff. von op. 11/1 (rechte Hand)

Das heißt;

- a) Quintfall von h^1 über g^1 zu e^1 (Verstärkung von Terz und Quint)
- b) Verdoppelung von großer- und kleiner Terz, gis^1 und g^1 (Dur- und Moll-Element)

Auf solche tonalen Elemente wurde allerdings seit jeher wiederholt hingewiesen, wie z. B. Edwin von der Nüll das Stück auf die „Haupttonart Ee“ zu beziehen gewagt hat[13]. Wie aber Reinhold Brinkmann berichtet hat, sahen sich manche Analytiker bei der Analyse der Takte 12/13 großen Schwierigkeiten gegenüber[14].



Nbsp.2. Takt 9ff. von op. 11/1

Hier folgt auf einen Septakkord über G unmittelbar eine aufsteigende alterierte Quartenfolge ($Es-a-d^1-gis^1-c^2$) in Zweiunddreißigsteln, wobei sie im dreifachen pianissimo bei Dämpferpedal und im Tempo „viel schneller“ erklingt – eine Passage, die dem Vorhergehenden sozusagen wie ein stürmischer Aufbruch gegenübersteht. Theodor W. Adorno hat derartige Passagen „Auflösungsfeld“ genannt[15] und als erster auf ihre Besonderheit aufmerksam gemacht:

Kontraste wie die im Hauptthema des ersten Stücks, wo ohne Übergang an eine langsame, begleitete Melodie eine zuckende Passage in Zweiunddreißigsteln sich anschließt, gab es vorher nicht.[16]

Es sind vor allem alterierte Quartenakkorde, welche die stark dissonierend gestalteten Passagen in dem Stück charakterisieren. Die Quartenakkorde an sich erscheinen allerdings schon in seinem Frühwerk wie z. B. in *Pelleas und Melisande* op. 5, sind somit im Wesentlichen nicht neu. Schönberg erklärte in seiner *Harmonielehre* die Quartenakkorde zunächst als Alternation eines Terzaufbaus[17], wobei er sich auf seine *Kammersymphonie* op. 9 als Schlüsselwerk berief:

Dann habe ich lange nachher erst in meiner Kammersymphonie die Quartenakkorde wieder aufgenommen [...]. Erfunden an einem stürmisch aufwärtsstrebenden Hornthema, breiten sie sich architektonisch über das ganze Werk aus und geben allem, was vorkommt, ihr

Gepräge.[18]

Rückblickend betrachtete Schönberg ferner dieses Werk als Höhepunkt seiner ersten Stilperiode, bei dem „ein großer Fortschritt in der Richtung auf die ‚Emanzipation der Dissonanz‘ erfolgt[e]“[19]. Aber in Wirklichkeit bleibt die *Kammersymphonie* noch im Rahmen der Tonalität. Denn in diesem Stück lösen sich die Quartenaakkorde auf Dauer immer noch in Dur- oder Moll-Dreiklänge auf, so dass sie die tonale Struktur des gesamten Werks nicht zerstören; Sie werden zwar häufig lang ausgehalten, lösen sich aber durch Stimmführung in konsonante Akkorde auf. Ab Takt 368 werden sie, um ein typisches Beispiel anzuführen, im sehr langsamen Tempo wiederholt lang ausgehalten, lösen sich aber in Takt 378 schließlich in einen G-Dur-Akkord auf.

Demgegenüber werden in *Zwei Lieder für Gesang und Klavier* op. 14 die Quartenaakkorde noch freier behandelt. Das erste Lied „*Ich darf nicht dankend*“, mit den Vorzeichen von h-moll versehen, ist aber im Gegensatz zur *Kammersymphonie* schwer auf eine Tonart zu beziehen. In dem Lied treten die Quartenaakkorde öfter als selbständige Akkorde in Erscheinung (Takt 9/10). Und auch wenn sie sich auflösen, bleibt es nur suggestiv (Takt 3):

Nbsp.3. Takt 1ff. von op. 14/1 (Begleitung)

Aus demselben Grund ist auch im zweiten Lied „*In diesen Wintertagen*“ eine funktionale Deutung schwierig. Angesichts der Tatsache, dass hier die Quartenaakkorde vorherrschen, könnte man die Dreiklänge eher als Alternation eines Quartenaakkords wahrnehmen. Zwar kann der Schlussakkord in dem Lied als ein Durdreiklang mit hinzugefügter Sexte aufgefasst werden. Aber es ist auch möglich, ihn als einen Quartenaakkord über *C* zu interpretieren ($C-e^1-a^1-g^2$):

Nbsp.4. Takt 69ff. von op. 14/2 (Begleitung)

Diese hinzugefügte Sexte suggeriert sozusagen Gleichsetzung vom Terz- und Quartaufbau. Besteht das Novum der *Kammersymphonie* darin, dass den Dissonanzen, die als Ergebnis der Stimmführung auftreten, thematische Funktion zugewiesen wird, so kann man in dem Lied

sogar von der funktionalen Umkehrung von Konsonanz und Dissonanz sprechen. Und *Das Buch der hängenden Gärten* op. 15 geht in der Behandlung der Quartenaakkorde einen Schritt weiter. Am Anfang des neunten Liedes „*Streng ist uns das Glück und spröde*“ fungiert z. B. der Quartenaakkord offensichtlich als Stellvertreter eines Grunddreiklanges:



Nbsp.5. Takt 1ff. von op. 15/9 (Begleitung)

Zieht man das erste Stück der *Drei Klavierstücke* zum Vergleich mit den bisher genannten Werken heran, werden sich einige spezifische Merkmale in Bezug auf die Behandlung der Quartenaakkorde herauschälen; Schönberg versuchte nicht mehr, die Quartenaakkorde als Ergebnis der Stimmführung zu rechtfertigen. Vielmehr schweifen sie abrupt vom Vorhergehenden ab, indem sich das Tempo, der Tonraum, der Notenwert und die Richtung der Linie schlagartig verändern. Absichtlich wird also die Rechtfertigung durch Stimmführung vermieden. Auf der anderen Seite werden im Gegensatz zu *Zwei Lieder* op. 14 und *Das Buch der hängenden Gärten* op. 15 die Quartenaakkorde in dem Stück gegenüber dem grundsätzlich auf dem Terzsystem basierenden Vorhergehenden als wesentlich dissonierender wahrgenommen. Und wenn die Takte 12/13 als Kontrast zur Geltung kommen, so ist es deshalb, weil in dem Stück, wie es sich in den ersten drei Takten zeigt, konsonantere Passagen vorkommen. So lässt sich feststellen, dass es auch im sogenannten atonalen Werk eine gewisse Hierarchie zwischen Akkorden gibt, die oft im atonalen Instrumentalwerk Schönbergs Kontrastwirkung gewährleistet. Beispielsweise beginnt das vierte Stück der *Sechs kleinen Klavierstücke* op. 19 mit einer Phrase, die hauptsächlich aus Terzschritten besteht ($f^2-a^2-f^2-b^1-des^2-c^2-a^1$), wobei dazwischen ein Tritonus f^2-h^2 , durch das *forte* mit Akzent hervorgehoben, plötzlich und kurzzeitig auftritt. Dieser Tritonus erscheint auch in dem Stück als Abschweifung vom Vorhergehenden und löst sich im traditionellen Sinne nicht auf:



Nbsp. 6. Takt 1ff. von op. 19/4

In der Schaffensperiode der freien Atonalität haben Schönberg, um mit ihm zu reden, „insbesondere sehr starke Ausdrucksgewalten bei der Formbildung im einzelnen und im ganzen

geleitet [...]“[20]. In der Tat kann man sagen, dass die bisher genannten Kontrastwirkungen in der freien Atonalität mit der Kategorie des Ausdrucks verknüpft sind. Dies hat Schönberg ferner unter Berufung auf Ludwig van Beethoven wie folgt erläutert:

Hiezu trat nun noch ein treibendes Element: die bei Beethoven mit größter Intensität auftretende Tendenz: ‚Musik als Ausdruck‘. Anfangs auf Elemente des Vortrags (Tempo, Charakter, Veränderlichkeit und dgl.) sich beschränkend, verwendete sie immer mehr auch die Harmonie und insbesondere ihre Ungewöhnlichkeit zu diesem Zweck. Das führte zu den plötzlichen und verblüffenden Modulationen, den ausdrucksvollen Wendungen, den sonderbaren Akkordfolgen, den interessanten Akkorden, und im weitern zu neuen, bisher unbenützten Melodieschritten, ungewöhnlichen Intervallfolgen und dgl. mehr [...].[21]

In der „Musik als Ausdruck“ ist die „Ungewöhnlichkeit“ als ein wichtiger Motor für den Ausdruck zu verstehen. Und gerade im ersten Stück der *Drei Klavierstücke* spielen die oben von Schönberg angeführten Elemente wie Tempo bzw. Dynamik eine hervorragende Rolle. Negiert wird dagegen in der Kategorie des Ausdrucks jene Musiksprache – wie die Rechtfertigung durch Stimmführung, das eindeutige Vorhandensein eines Grundtons oder traditionelle Akkordfolgen –, die beim früheren Schönberg noch zum Einsatz kam und gerade deshalb als nicht problemlos anwendbar kritisiert wurde, weil sie – traditionell als anwendbar anerkannt – das Moment des Ausdrucks nicht mehr gewährleisten kann.

3. Befreiung von der Form und der motivischen Arbeit

Diese Ungewöhnlichkeit als Moment des Ausdrucks kommt im dritten Stück der *Drei Klavierstücke* in noch höherem Maße ins Spiel – einem Stück, das manchmal in Hinsicht auf die Unmöglichkeit der Analyse erörtert wurde[22] und dem nicht zuletzt wegen seiner Athematik eine besondere Stellung in Schönbergs Œuvre zukommt. In einem Brief an Ferruccio Busoni hat Schönberg selber zum Zeitpunkt der Kompositionsarbeit seine Ästhetik wie folgt dargelegt:

Ich strebe an: Vollständige Befreiung von allen Formen. von allen Symbolen des Zusammenhangs und der Logik: also: weg von der motivischen Arbeit weg von der Harmonie, als Cement oder Baustein einer Architektur. Harmonie ist *Ausdruck* und nichts anderes als das. [...] Meine Musik muss *kurz* sein. Knapp! In zwei Noten: nicht bauen, sondern *ausdrücken!* Und das Resultat, das ich erhoffe: keine stylisierten und sterilisierten Dauergefühle. Das gibts im Menschen nicht: dem Menschen ist es unmöglich nur ein Gefühl gleichzeitig zu haben. Man hat tausende auf einmal. [...] Und diese Buntheit, diese Vielgestaltigkeit, diese *Unlogik* die unsere Empfindungen zeigen, diese Unlogik, die die Associationen aufweisen, die irgend eine aufsteigende Blutwelle, irgend eine Sinnes- oder Nerven-Reaktion aufzeigt, möchte ich in meiner Musik haben.[23]

Während die „Emanzipation der Dissonanz“ in der *Kammersymphonie*, um Schönberg zu zitieren, als „logische Konsequenzen“ zu Stande kam[24], so avanciert nun die „Unlogik“ zu

einem ästhetischen Kanon um des Ausdrucks des menschlichen Gefühls willen. In der Tat ist im dritten Stück der *Drei Klavierstücke* eine motivisch-thematische Arbeit bzw. Formbildung im traditionellen Sinne schwer zu erkennen. Anton Webern hat auch 1912 bemerkt: „Das erste und zweite haben formell noch einen leisen Zusammenhang mit der dreiteiligen Liedform. [...] Im dritten ist aber auch diese Fessel durchbrochen; hier gibt Schönberg die motivische Arbeit auf.[25]“ Selbst in der Analyse Wolfgang Rogges aus dem Jahr 1964 steht noch geschrieben, dass „alle gewohnten Maßstäbe und Begrenzungen traumhaft aufgelöst werden“[26].

Allerdings geht aus der Erstfassung des Stücks hervor, dass es anfangs vermutlich als Sonatensatzform oder dergleichen konzipiert wurde. In ihr findet sich nämlich ein Abschnitt von 11 Takten, der zwischen Takt 4 und 7 der Endfassung steht und durch Streichung eliminiert wurde[27], wobei er aufgrund seiner Struktur offensichtlich eine Überleitungsfunktion zu erkennen gibt. In Anlehnung an diesen Sachverhalt versuchte z. B. Christian Raff, das Stück formell zu analysieren[28]. Was jedoch noch wichtiger ist, ist vielmehr die Tatsache, dass Schönberg am Ende den Abschnitt tilgte, um es zu vermeiden, dass das Stück immer noch formell aufgefasst werden könnte. Hierin dokumentiert sich deutlich, dass die „[v]ollständige Befreiung von allen Formen“, die Schönberg im Brief an Busoni zum Ausdruck brachte, im Verlauf der Komposition in die Praxis umgesetzt wurde.

Während im ersten Stück der *Drei Klavierstücke* das „Auflösungsfeld“ als ein spezifisches Moment unvermittelt in Erscheinung tritt, um Kontrastwirkung herbeizuführen, so ist es im dritten Stück zu dessen allgemeinem Formprinzip erhoben, indem dieses Werk von der thematisch-motivischen Arbeit und der Form befreit ist. So sind in dem Stück athematische Passagen ohne melodische Gesten aneinandergereiht, in denen in der Regel keine Zusammenhänge zu erkennen sind. Ihnen liegen zudem oft Formelemente wie Ostinato und Orgelpunkt zu Grunde, so dass sie als in sich bewegte Klangflächen in ihrem Herausgelöstsein aus dem zeitlichen Ablauf wahrgenommen werden. Auch im fünften Stück der *Fünf Orchesterstücke* op. 16 und der *Erwartung* op. 17 – überdies stehen diese zwei Stücke in kompositions-chronologischer Nähe zum gerade behandelten Stück – findet das gleiche Formprinzip seine Verwendung.

Auch aus der Perspektive des Expressionismus ist es sinnvoll, die *Erwartung* op. 17 im Zusammenhang mit diesem Formprinzip hier kurz zu besprechen. Während die wesentliche Entwicklung der Musiksprache Schönbergs im frei atonalen Werk hauptsächlich in seinen Liedern erfolgt ist, rührt die Kompositionsweise in der *Erwartung* vom Instrumentalwerk, d. h. dem dritten Stück der *Drei Klavierstücke*, her. Insofern ist eine musiksprachliche Interdependenz zwischen Vokal- und Instrumentalwerken zu erkennen. Darüber hinaus ist von Schönbergs Kompositionen *Erwartung* bisher wohl am häufigsten im Zusammenhang mit dem Expressionismus besprochen worden – ein musikalisches Monodrama, das eine junge Frau thematisiert, die nachts auf der Suche nach ihren Geliebten durch den Wald irrt, um ihn schließlich ermordet zu finden. In den *Studien über Hysterie* Sigmund Freuds tritt beispielsweise eine Verwandte der Librettistin Marie Pappenheim, Bertha Pappenheim, als eine von ihm behandelte Patientin auf und könnte auch als ein Vorbild der Figur dieses Dramas angesehen werden. So mag Schönbergs Interesse an der modernen Psychologie bei der Wahl des Librettos eine gewisse Rolle gespielt haben. Und die Frau, die als die einzige Figur des Stücks ihren inneren

Monolog führt, wird, um mit Adorno zu sprechen, „der Musik gleichsam als analytische Patientin überantwortet“[29].

Ab Takt 153, wo die Frau auf die Leiche ihres Geliebten stößt, also im Höhepunkt des Dramas, erklingt z. B. eine neue Satzzone im Tutti des Orchesters, um den verwirrten Seelenzustand der Frau musikalisch zum Ausdruck zu bringen. Dabei wird sie einerseits aufgrund ihrer extremen Dynamik vom Vorhergehenden getrennt und andererseits bis zur Generalpause in Takt 158 infolge ihres In sich bewegtseins aus dem zeitlichen Ablauf herausgelöst – ein Vorgang, dessen Vorstadium bereits im „Auflösungsfeld“ zu sehen ist. Und als diese Kompositionsweise entstand, hat Schönberg im Brief an Busoni das Ziel seiner Musik wie folgt beschrieben: „diese *Unlogik* die unsere Empfindungen zeigen, diese Unlogik, die die Associationen aufweisen, die irgend eine aufsteigende Blutwelle, irgend eine Sinnes- oder Nerven-Reaktion aufzeigt, möchte ich in meiner Musik haben.“

Jedoch nahm Schönberg dieses Formprinzip, das seinen Ursprung im dritten Stück der *Drei Klavierstücke* hat, nicht wieder auf, nachdem er es in der *Erwartung* angewandt hatte. Und in seiner Musikauffassung nach der Erfindung der Zwölftontechnik wird diese Unlogik vielmehr negativ behandelt (worauf im nächsten Kapitel näher eingegangen werden soll). Denn nunmehr wird im Gegensatz zur Musikästhetik, die Schönberg Busoni gegenüber erläuterte, vor allem das Hervorbringen von Zusammenhängen zur vorrangigen Aufgabe des Komponisten.

4. Erfassen musikalischer Vorgänge als rasches Analysieren durchs Ohr

In seinen späten Schriften stellte Schönberg oft den Begriff der Fasslichkeit in den theoretischen Mittelpunkt seiner Zwölftontechnik. Er hat in seinem 1934 abgefassten Aufsatz „*Komposition mit zwölf Tönen*“ diesen Begriff wie folgt dargelegt:

Form in der Kunst, und besonders in der Musik, trachtet in erster Linie nach Faßlichkeit. Die Entspannung, die der zufriedene Hörer erlebt, wenn er einem Gedanken, seiner Entwicklung und den Gründen für diese Entwicklung zu verfolgen vermag, ist psychologisch gesehen, eng verwandt mit einer Empfindung von Schönheit. Daher gehört zum künstlerischen Wert Faßlichkeit, nicht nur um der verstandesmäßigen, sondern auch um der gefühlsmäßigen Befriedigung willen. [...] Die Komposition mit zwölf Tönen hat kein anderes Ziel als Faßlichkeit.[30]

Der Komponist muss demzufolge seine Zuhörer in die Lage versetzen, „einem Gedanken, seiner Entwicklung und den Gründen für diese Entwicklung zu verfolgen“, um nicht nur verstandesmäßig, sondern auch gefühlsmäßig Schönheit zu empfinden. Und dies zu gewährleisten, ist nach Schönbergs Auffassung Ziel der Zwölftonkomposition. Allerdings taucht der Begriff Faßlichkeit bereits im unvollendeten theoretischen Werk „*Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre*“ (1917) auf, das in der Übergangsperiode von der freien Atonalität zur Dodekaphonie verfasst wurde. In dieser Schrift schrieb Schönberg etwa: „Faßlichkeit ist eine Forderung a) des Mitteilungsbedürftigen b) des Aufnahmlustigen. [...] Je fasslicher eine Form und ein Inhalt, desto breiter ist der Kreis derjenigen auf die er wirkt. Je

schwerfasslicher, desto kleiner. [...] Der Grad der Faßlichkeit hängt von der Art (und Zahl) der benützten Zshge [Zusammenhänge] ab.[31]“ In dieser Schrift also manifestiert sich bereits offensichtlich die Distanzierung von der Musikästhetik, die Schönberg 1909 Busoni gegenüber bekannte, in Folge deren er „[v]ollständige Befreiung von allen Formen[,] von allen Symbolen des Zusammenhangs und der Logik“ ins Auge gefasst hatte.

Im Übrigen hat Schönberg den Begriff Faßlichkeit zwar erst in der Übergangsperiode zur Dodekaphonie eingeführt, allerdings war er bereits in seiner *Harmonielehre* auf die Frage eingegangen, auf welche Art und Weise der Mensch musikalische Vorgänge erfasst, wobei er das Erfassen als rasches Analysieren durchs Ohr definierte, – eine Denkweise, die als eine Voraussetzung für den Begriff Fasslichkeit zu verstehen ist. Schönberg schrieb nämlich in seiner *Harmonielehre*:

Das Erfassen musikalischer Vorgänge ist nichts anderes, als ein rasches Analysieren, ein Bestimmen der Bestandteile und ihrer Zusammengehörigkeit. Nun hat man ja selbstverständlich beim Nacheinander, bei der Melodie mehr Zeit, sich den Eindruck (unbewußt) zurechtzulegen als im Gleichzeitigen in der Harmonie.[32]

Angenommen, dass diese Denkweise sich tatsächlich in seinem Werk widerspiegelt, kann auf die Stellen, in denen ein rasches Analysieren relativ schwer wäre, hingewiesen werden. Sie sind in der freien Atonalität gerade jene Passagen, die stark dissonierend gestaltet sind und darüber hinaus oft im schnelleren Tempo und im kleineren Notenwert erklingen (man erinnere sich z. B. der Takte 12/13 bzw. der Takte 28/29 von op. 11/1), so dass man weniger Zeit hat, „sich den Eindruck (unbewußt) zurechtzulegen“. Die Dissonanz wird dort paradoxerweise vielleicht deshalb gerechtfertigt, weil man die musikalischen Vorgänge nicht mehr logisch analysierend erfassen kann. Und in dem Falle, dass, wie im dritten Stück der *Drei Klavierstücke*, das „Auflösungsfeld“ zum allgemeinen Formprinzip erhoben ist, wäre ein rasches Analysieren, also „ein Bestimmen der Bestandteile und ihrer Zusammengehörigkeit“, fast unmöglich. In seinem Aufsatz „*Gesinnung oder Erkenntnis*“ (1925) hat Schönberg rückblickend geschrieben, dass diese Unmöglichkeit des logischen Erfassens musikalischer Vorgänge zuerst „auf dem Gebiet des Ausdrucks“ legitimiert worden sei:

Die Emanzipation der Dissonanz [...] geschah unbewußt unter der Voraussetzung, daß ihre Auffaßbarkeit gewährleistet werden kann, wenn gewisse Umstände das begünstigen. Solche waren, solange das Gehör allein nicht ausreichte, die Zusammenhänge und Funktion zu erkennen und zu begreifen, auf dem Gebiet des Ausdrucks zu finden [...].[33]

In diesem Zusammenhang ist es auch erwähnenswert, dass Schönberg musikalische Vorgänge nach dem Kriterium unterschied, ob sie bewusst oder unbewusst wahrgenommen werden. Denn damit hängt seiner Auffassung nach auch die Möglichkeit des Analysierens durch das Ohr zusammen. Schönberg hat z. B. in seiner *Harmonielehre* die Wirkung schwer wahrnehmbarer Obertöne wie folgt erklärt:

Gelangen die fernliegenden [Obertöne] auch nicht zum Bewußtsein des analysierenden Ohres, so werden sie doch als Klangfarbe wahrgenommen. Was besagen will, dass das musikalische Ohr den Versuch einer genauen Analyse hier zwar aufgibt, aber den Eindruck wohl anmerkt. Sie werden vom Unterbewußtsein aufgenommen, und wenn sie ins Bewußtsein aufsteigen, werden sie analysiert und ihre Beziehung zum Gesamtklang festgestellt.[34]

Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet ist es auch möglich, das erste Stück der *Drei Klavierstücke* hinsichtlich der Einwirkung auf das Unterbewusstsein zu besprechen; In dem Stück erklingt in Takt 12 eine alterierte Quartfolge, dann bestimmt die Satzzone in Takt 14 bis 16 eine Klangfläche durch das sogenannte Klavierflageolet, bei dem die Saiten beim Anschlagen der Unteroktaven nach tonlosem Niederdrücken der entsprechenden Tasten mitschwingen, so dass die Partialtöne erzeugt werden – ein ähnlicher Effekt beim Flageolet der Seiteninstrumente:

Die Tasten tonlos niederdrücken! *langsamer*

ohne Ped..... ohne Ped.....

Nbsp.7. Takt 14ff. von op. 11/1

Diese schwer wahrzunehmende Wirkung der Obertöne gelangt zwar laut Schönberg „nicht zum Bewußtsein des analysierenden Ohres“, aber sie hat gewisse Auswirkungen auf das Erfassen der musikalischen Vorgänge, indem sie vom Unterbewusstsein aufgenommen werden.

Wie Adorno aber zu Recht gesagt hat, entfällt nach der Zwölftonkomposition „die Klangdimension als produktive des Komponierens, zu der die expressionistische Phase sie gemacht hatte“[35]. In den Opera 23 und 25, wo das Experiment der Reihentechnik vorgenommen wird, sind zwar noch stellenweise Passagen wie Auflösungsfelder zu beobachten. Aber in den frühen zwölftonalen Werken Schönbergs kann nicht mehr von derartigen Passagen gesprochen werden. So wird im *Bläserquintett* op. 26, seiner ersten Realisierung eines großen zwölftönigen Werks, wieder eine klassische Form aufgenommen, und im ersten Satz des *dritten Streichquartetts* op. 30 fungiert eine Ostinatofigur, die fast immer erscheint, wie „ein einendes Bindeglied für all die entfernt verwandten Charakter und Stimmungen“[36]. Also wird es im Gegensatz zur freien Atonalität, wo die Unmöglichkeit eines analysierenden Erfassens musikalischer Vorgänge mit dem Moment des Ausdrucks verknüpft ist, im zwölftönigen Werk von großer Relevanz, Zusammenhänge zu schaffen und sie fasslich darzustellen.

Zusammenfassung

Der vorliegende Aufsatz hat die expressionistische Tendenz Schönbergs erörtert, indem er seine Instrumentalwerke schwerpunktmäßig heranzog. Die Passagen wie Auflösungsfelder, die im frei atonalen Werk Schönbergs häufig erscheinen, sind durch das Fehlen von wahrnehmbaren Zusammenhängen charakterisiert – Passagen, die, um Schönbergs Auslegung des Musikhörens zu folgen, ein rasches Analysieren durch das Ohr erschweren. Dies sah Schönberg allerdings „auf dem Gebiet des Ausdrucks“ gerechtfertigt. Aber ab 1917 stellte Schönberg den Begriff Fasslichkeit in den theoretischen Mittelpunkt seiner Komposition. Und der Fasslichkeit halber hat er sich zur Aufgabe gestellt, Zusammenhänge herzustellen und hörend nachvollziehbar darzustellen. So ging jene Musiksprache wie Athematik bzw. Auflösungsfeld, die seine frei atonalen Werke kennzeichnet, nach der Erfindung der Zwölftontechnik zurück.

Anmerkungen

- [1] James Simon, „Musikalischer Expressionismus“, in: *Musikblätter des Anbruch*, 1920, S. 409.
- [2] Vgl. Art. „Schoenberg, Arnold“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 22, London 2001, S. 587ff.
- [3] Siehe z. B. Siegfried Mauser, *Das expressionistische Musiktheater der Wiener Schule : Stilistische und entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen zu Arnold Schönbergs „Erwartung“ op. 17, „Die glückliche Hand“ op. 18 und Alban Bergs „Wozzeck“ op. 7* (Publikationen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg 17), Regensburg 1982; Gabriele Beinhorn, *Das Grotteske in der Musik : Arnold Schönbergs „Pierrot lunaire“* (Musikwissenschaftliche Studien 11), Freiburg 1988; Albrecht Dümling, *Die fremden Klänge der hängenden Gärten : die öffentliche Einsamkeit der Neuen Musik am Beispiel von Arnold Schönberg und Stefan George*, München 1981.
- [4] Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Leipzig-Wien 1911, S. 19.
- [5] Vgl. Carl Dahlhaus, „Emanzipation der Dissonanz“, in: *Gesammelte Schriften* 8, Laaber 2005, S. 665.
- [6] Arnold Schönberg, a.a.O., S. 19.
- [7] Vgl. ders., a.a.O., Kap. „>Harmoniefremde< Töne“, bes. S. 355. Dort schreibt er: „*Harmoniefremde Töne gibt es nicht, denn Harmonie ist Zusammenklang*. Harmoniefremde Töne sind bloß solche, die die Theoretiker nicht in ihr System der Harmonie unterbringen konnten.“
- [8] Es muss betont werden, dass Schönberg erst in der 1922 erschienenen dritten Auflage der *Harmonielehre* eine kurze Anspielung auf die Zwölftontechnik zusätzlich schrieb (Vgl. *Harmonielehre*, Wien 1922, S. 487f. Anm).
- [9] Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Leipzig-Wien 1911, S. 273.
- [10] Ders., „Probleme der Harmonie“, in: *Stil und Gedanke Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt am Main. 1976, S. 221.
- [11] Ebenda, S. 222.
- [12] Vgl. ders., „Rückblick“, in: *Stil und Gedanke Aufsätze zur Musik*, a.a.O., S. 403.
- [13] Vgl. Reinhold Brinkmann, *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11 : Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg*, Stuttgart 2000, S. 48.
- [14] Vgl. ebenda, S. 40–57.

- [15] Vgl. Theodor W. Adorno, „Zur Vorgeschichte der Reihenkomposition“, in: *Gesammelte Schriften* 16, Frankfurt am Main 1990, S. 81.
- [16] Ders., „Schönbergs Klavierwerke“, in: *Gesammelte Schriften* 18, Frankfurt am Main 1984, S. 423.
- [17] Vgl. Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Leipzig-Wien 1911, S. 451.
- [18] Ebenda, S. 450f.
- [19] Ders., „Rückblick“, a.a.O., S. 401.
- [20] Ders., „Gesinnung oder Erkenntnis“ in: *Stil und Gedanke Aufsätze zur Musik*, a.a.O., S. 212.
- [21] Ders., a.a.O., S. 220f.
- [22] Vgl. Christian Raff, *Gestaltete Freiheit*, Hofheim 2006, S. 234.
- [23] Undatierter Brief (August 1909) von Arnold Schönberg an Ferruccio Busoni. Zitiert nach: *Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni: 1903–1919 (1927)*. Hrsg. von Jutta Theurich, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 19, 1997. S. 171. Die Hervorhebungen entsprechen dem Original.
- [24] Arnold Schönberg, „Rückblick“, a.a.O., S. 401.
- [25] Webern, Anton, Schönbergs Musik, in: *Arnold Schönberg*, München 1912, S. 41.
- [26] Wolfgang Rogge, *Das Klavierwerk Arnold Schönbergs*, Regensburg 1964, S. 20.
- [27] Vgl. Arnold Schönberg, *Werke für Klavier zu zwei Händen, Kritischer Bericht, Skizzen, Fragmente*, Bd. 4 B. hrsg. von Reinhold Brinkmann, Mainz 1984, S. 53f.
- [28] Vgl. Christian Raff, a.a.O., S. 234ff.
- [29] Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (=Gesammelte Schriften 12), Frankfurt am Main 1990, S. 47.
- [30] Arnold Schönberg, „Komposition mit zwölf Tönen“, in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, a.a.O., S. 72f.
- [31] Ders., *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre*, ASC T37_19, S. 24. Schönbergs Autograph ist im Arnold Schönberg Center zu sehen.
- [32] Ders., *Harmonielehre*, Leipzig-Wien 1911, S. 151.
- [33] Ders., „Gesinnung oder Erkenntnis“, a.a.O., S. 211.
- [34] Ders., *Harmonielehre*, Leipzig-Wien 1911, S. 18f.
- [35] Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, a.a.O., S. 86.
- [36] Arnold Schönberg, „Bemerkungen zu den vier Streichquartetten“, in: *Stil und Gedanke Aufsätze zur Musik*, a.a.O., S. 424.

Die vorliegende Abhandlung basiert auf dem folgenden Text:

ASAI Yuta, „Die Konstruktionsprinzipien in Schönbergs freier Atonalität unter Berücksichtigung ihrer expressionistischen Momente“ (im Japanischen), in: *Bigaku*. Bd.65, Nr.1, S. 133–144 (2014).