

Hand', are two of the major works of what we must call Viennese Impressionism, the product of a philosophy admitting only a subjective knowledge of the world and of man, unstable, incomprehensible and aimless. How extreme the crisis of communication had become can be gauged from Schoenberg's long silence during and in the years following the First World War, but also from some of his pupil, Anton Webern's miniatures of this period. It was a way out of the dilemma that Schoenberg sought, and that way, as Ernst Mach had already suggested, was "the discovery of functional relationships", something that gradually became clear to Schoenberg during the period of his near-silence, in the composition of his songs op. 22 (1913-16) and even more so in the unfinished 'Die Jakobsleiter', begun in 1917, the first work of his to attempt the use of what was later to become the 12-note row. In his own analysis of the songs op. 22 Schoenberg states that "one must provide each tiniest element - as in an aphorism, or in lyric poetry, with such a wealth of relationships to all other component elements, that the smallest reciprocal change of position will bring forth as many new shapes as might elsewhere be found in the richest development sections." While in the years of atonality immediately before the First World War a text, or at least some dramatic content, frequently served to provide some kind of mould into which the seemingly meaningless vocabularies of musical Impressionism could be poured, it is significant that once Schoenberg had arrived at a way out of the musical impasse the text became far less important as the basis of a composition. The vocabulary had been regenerated and given new life, functional relationships created, and music endowed with new meaning. The crutch of a text was now longer required. After 'Die Glückliche Hand', unifying, as it does, all the musical and philosophical problems of the time, Schoenberg became fully aware of the true nature of the difficulties that he faced and could begin the search for a solution. The solution he found, it hardly need be said, proved one of the most far-reaching discoveries in the history of music as an art-form.

Klaus Wolfgang Niemöller

KLASSISCHE FORMSYNTHESE IM 1. SATZ VON SCHÖNBERGS 3. STREICHQUARTETT

Als Schönberg in den 1920er Jahren die ersten Werke vorführte, die er mit der neuartigen Zwölftontechnik komponierte, traten die Aufhebung jeglicher Tonalität und die Emanzipation der Dissonanz in der Beurteilung so in den Vordergrund, daß das wiedergewonnene Vermögen, mit Hilfe der neuen Technik größere Formgebilde zu schaffen, kaum gewürdigt wurde. Gerade auf dem Gebiet der Form ließ Schönberg den Faden zur musikgeschichtlichen Vergangenheit nicht abreißen. Webern¹ meinte 1932 sogar: "Also das wollen wir festhalten, über die Formen der Klassiker sind wir nicht hinaus." Jede Neuheit erscheint zunächst als Antithese zum Gewohnten und Gültigen, solange bis die inneren Zusammenhänge mit dem geschichtlich Vorausgehenden bloßgelegt und bewußt gemacht werden. Zum Teil erst aus dem Nachlaß wurde mehr und mehr deutlich, in welchem Maße Schönberg seine Position innerhalb einer kontinuierlichen musikgeschichtlichen Entwicklung sah, einer Tradition verbunden, ja verpflichtet. Schon 1923, als er gerade in op. 25 und 26 sein neues Kompositionsverfahren mit zwölf Tönen anwandte, schrieb er in einem Brief (1958, S. 104): "Ich lege nicht so sehr Gewicht darauf, ein musikalischer Bauernschreck zu sein, als vielmehr ein natürlicher Fortsetzer richtig verstandener, guter alter Tradition." In einem Artikel über 'Nationale Musik' von 1931 stellte er zutreffend fest²: "Es ist merkwürdig, daß noch niemand beachtet hat, daß in meiner Musik ... eine Kunst vorliegt, die ... durchaus den Traditionen der deutschen Musik entsprungen ist. - Ich maße mir das Verdienst an, wahrhaft neue Musik geschrieben zu haben, welche, wie sie auf der Tradition beruht, zur Tradition zu werden bestimmt ist." 1937 schließlich schrieb er in dem berühmten Brief an Slonimsky: "Ich persönlich hasse es, als Revolutionär bezeichnet zu werden, da ich es nicht bin. Was ich

getan habe, war weder revolutionär noch anarchistisch. Von meinen allerersten Anfängen an besaß ich einen gründlich entwickelten Formsinn und eine starke Abneigung gegen Übertreibungen."

Mit dem 1927 uraufgeführten 3. Streichquartett hatte Schönberg kompositorisch ein Stadium erreicht, in dem die Fragen der Reihentechnik nicht mehr als das Neue im Vordergrund standen, sondern als verfügbare Methode übergeordneten musikalischen Aspekten dienstbar gemacht wurden. Nachdem er bereits 1932 gegenüber dem Streichquartettprimarius Rudolf Kolisch³ bezweifelt hatte, daß das Aufsuchen der Reihen von Nutzen sein könne, hat er selbst in der 1970 erstmals veröffentlichten Einführung in das Quartett⁴ gänzlich davon abgesehen, "auf die Methode des Komponierens mit zwölf Tönen einzugehen". Stattdessen steht das Formproblem im Vordergrund grundsätzlicher Bemerkungen. Über den 1. Satz sagt er: "Er ähnelt nur in einiger Hinsicht katalogisierten Formen. Es weicht nicht nur die Anordnung der strukturbildenden wesentlichen Mittel ... von der konventionellen ab, sondern auch wie diese wiederholt, ausgearbeitet und abgelöst werden, scheint von verschiedenen anderen Faktoren abzuhängen. - Obgleich es keinen Schlüssel zu einer (Form-)Analyse gibt, tendiert er zu traditionell entwickelter Form." Mit ihr ist zweifelsohne der Sonatenhauptsatz gemeint, der als dreiteiliger Grundriß mit Coda in dem Satz erkennbar ist⁵. Eine stakkatierte Begleitfigur aus den ersten fünf Tönen der Reihe geht als rhythmisches Ostinato dem 1. Thema in der Violine I voraus. Dieses Thema benutzt in seinen beiden Teilen ein weiteres Fünf-Ton-Segment. Die beiden restlichen Töne liegen zäsurmarkierend im Cello. Dieses bedient sich dann bei der Übernahme des Themas (T. 13) des ersten Segments, gleichwohl wird der Charakter des Themas durch die synkopisch ansetzenden langen Töne erhalten. Im durchführungsartigen Mittelteil (T. 95 ff.) dominiert die Verarbeitung der Ostinatofigur (verkürzt, augmentiert, zusammengeballt), die ursprünglich reine Begleitung war; das Thema ist auf den signifikanten Anfang mit dem fallenen Halbton h-b beschränkt. Die Reprise (T. 239) bringt eine deutliche Steigerung gegenüber der Exposition. Ostinatofigur und Thema treten ebenso wieder auf wie der Wechsel von Violine I zum Cello. Die Ostinatobegleitung wird jedoch durch die augmentierte Pizzicato-Form aus der Durchführung bereichert und die Themavariante durch Teile ihrer selbst kontrapunktiert.

Der Sonatenhauptsatzgrundriß trägt so deutlich Züge einer Variation bei der jeweiligen Wiederkehr des Themas. Dieser Variationscharakter tritt jedoch beim 2. Thema (T. 62) noch deutlicher hervor. Es ist als Gesamtkomplex nämlich eine Variation des 1. Themakomplexes. Das nun in großen Spannungsintervallen vorgetragene 2. Thema ist ebenfalls in langen Notenwerten und synkopisch angelegt. Vor allem erscheint aber auch die Ostinatofigur, und zwar in einer charakteristischen Modifikation, nämlich legato statt staccato und in zwei Stimmen parallel statt alternierend. Das Prinzip der "entwickelten Variation" bestimmt den Formverlauf. Schließlich ist in diesem Satz auch ein formales Merkmal des sonatenmäßigen Rondos aufgegriffen. In der Reprise ist die Reihenfolge der Themen umgekehrt. Ohne auf weitere Einzelheiten einzugehen, ist es so möglich, die Gesamtform des Satzes zu definieren als eine Synthese der klassischen Formen des Sonatenhauptsatzes, der Variation und des Rondos, deren Teilmomente zu Neuem verschmelzen. Die Umstellung der Themen in der Reprise ist jedoch auch reihentechnisch begründet, weil das 2. Thema in der Reprise in der Umkehrung angelegt ist, was auch instrumentationsmäßig verdeutlicht wird, indem auch eine Umkehrung des Hauptstimmenzuges von der 1. Violine ins Cello vorgekommen ist. Schönberg selbst hat auch anderweitig Begriffe klassischer Formgestaltung mit seiner neuen Kompositionsmethode in Verbindung gebracht, so spricht er davon, daß er beim 1. Thema "die Reihenfolge (der Töne) des Nachsatzes in zwei Formen verwendet". Auf diese Art und Weise suchte er seine neue Zwölftonkompositionstechnik mit den klassischen Formen in ähnlicher Weise zu verbinden, wie es früher mit harmonischen Verhältnissen der Tonalität geschah.

Man kann darin wie Boulez 1951 in seinem Referat 'Schönberg est mort'⁶ "unvereinbare Divergenzen", "Widersprüche" und "auffallende Gespaltenheit" sehen und eine "provozierende Inevidenz eines Schaffens, das ohne innere Einheit ist", schlußfolgern. Wenn Schönberg häu-

fig "den ersten Einfall einer Reihe in Form eines thematischen Charakters" hatte⁷, so verdeutlicht das einen bestimmten Zusammenhang zwischen Konstruktion und musiksprachlichem Gestus, den Schönberg namentlich für die Apperzipierbarkeit seines Schaffens wesentlich hielt. In seinem Entwurf "Das Komponieren mit selbständigen Stimmen"⁸ bezeichnete er bereits 1911 als den "Zweck der Form" "nicht die Schönheit . . . , sondern unbewußte Anpassung an unsere sonstige Denk- und Begreifart. . . Rücksicht auf Logik, d. i. auf unsere Fähigkeit zu begreifen." Der Gebrauch klassischer Formelemente soll nicht nur eine historische Anknüpfung demonstrieren, sondern vor allem die Auffassung des Werkes erleichtern. Die Bedeutung für die Rezeption unterstreichen Äußerungen wie: "in der Musik bezweckt die Form in erster Linie Verständlichkeit"⁹ oder: "unser heutiges musikalisches Auffassen verlangt Verdeutlichung des motivischen Verlaufes"¹⁰. Ebenso wie Webern eine Ansicht Schönbergs referiert¹¹: "Der Zusammenhang wird nötig sein, um einen Gedanken faßlich zu machen", verknüpft Schönberg in seiner Quartetteinführung nicht von ungefähr "Zusammenhang" und "musikalische Logik" mit der "Forderung nach Verständlichkeit". Die klassische Formsynthese berücksichtigt also auch wesentlich die damaligen Bedingungen einer Rezeption. Schönbergs "weitgehende Anforderung an sichtbare Logik"¹² wird von diesem Quartettsatz in besonders hohem Maße erfüllt. So ersetzen z. B. ritardandi die gliedernde Funktion von kadenzierenden Abschlüssen der Formteile. Schon der Anfang signalisiert unmißverständlich den hergebrachten Gegensatz zwischen Begleitung und thematischer Gestalt. Wie in Schuberts a-moll-Quartett op. 29 beginnt erst die Begleitung. Es hat gerade hier den Anschein, als ob neben der Form der Rhythmus Funktionen der Tonalität übernimmt¹³. Der traditionelle Gegensatz zwischen tokkatenhaftem Begleitostinato und lyrischer Melodik bestimmt - unabhängig von der Tonhöhenorganisation - den Sprachgestus durch alle Wandlungen hindurch. Schönberg hat deshalb auch die Bedeutung der rhythmischen Begleitfigur hervorgehoben, "die beständig in diesem ersten Satz erscheint und die einen einheitlichen Zusammenhang aller entfernt verwandten Charaktere und Stimmungen herstellt". Die klassische Formsynthese dieses Quartettsatzes ist daher im Kontext des Bemühens Schönbergs zu sehen, durch Beibehalten traditioneller Sprachmittel die Rezeption seiner neuen Kompositionsmethode zu ermöglichen und zu erleichtern.

Anmerkungen

- 1 Wege zur neuen Musik, Wien 1960, S. 37.
- 2 J. Rufer, Das Werk A. Schönbergs, Kassel 1959, S. 138 f.
- 3 U. von Rauchhaupt, Schönberg - Berg - Webern. Die Streichquartette, Hamburg 1971, S. 32.
- 4 Ebd., S. 164 f.
- 5 Vgl. auch W. Pütz, Studien zum Streichquartettsschaffen bei Hindemith, Bartók, Schönberg und Webern, Regensburg 1968, S. 140; C. Dahlhaus, Analyse und Werturteil, Mainz 1970, S. 93.
- 6 Melos 41, 1974, S. 62.
- 7 J. Rufer, Die Komposition mit zwölf Tönen, Berlin 1952, S. 86.
- 8 AfMw 29, 1972, S. 246.
- 9 Style and Idea, New York 1950, deutsche Ausg. S. 315.
- 10 Rufer, Werk, S. 79.
- 11 Wege, S. 18 ff.
- 12 Rufer, Werk, S. 45.
- 13 Vgl. W. Schmidt, Gestalt und Funktion rhythmischer Phänomene in der Musik A. Schönbergs, Diss. Erlangen 1973.