

ZUR ENTSTEHUNG DER ZWÖLFTONTECHNIK

Eine „Vorgeschichte der Reihentechnik“ ist noch nicht geschrieben. Wiewohl sie ein Desideratum darstellt, darf man doch vorhersagen, daß die Grundzüge der Geschichte, die sie auszubreiten hätte, feststehen. Will man diese Grundzüge hier grob umreißen, wären sie zuvörderst als eine spezifische Zuspitzung der Relation von entwickelter Harmonik und entwickelter motivisch-thematischer Organisation seit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts zu beschreiben, genauer: in der Tendenz zur totalen Chromatisierung der Tonsprache bis zur Aufhebung funktional gestufter Tonalität einerseits und deren Verhältnis zur Verdichtung und Ausbreitung motivisch-thematischer Beziehungen bis zur Selbstaufhebung thematischer Arbeit andererseits. Diese Entwicklungen sind erkannt und in Umrissen beschrieben worden¹; es gälte, sie im einzelnen zu belegen und zu beurteilen. Versuche, sie in Zusammenhang zu sehen mit Wandlungen der musikalischen Rhythmik und Metrik, der Dynamik, der Instrumentation, den Veränderungen des musikalischen Formbegriffs überhaupt, sind erst in Ansätzen unternommen. Ausgesprochen ist in der Schönberg-Literatur die Lokalisierung der kritischen Relation von Harmonik und Thematik im Gegensatz Wagnerscher und Brahmsischer Traditionen als eines Signums des Wiener Musikdenkens um 1900, das die Anfänge Schönbergs prägte. Nicht von ungefähr kulminieren somit im Werk Schönbergs diese Tendenzen, deren Trennung und strikte Gegensatzung ohnehin als Simplifizierung durchschaut worden ist. Das bereits Vermittelte beider hat Schönberg selbst gesehen, wenn er einerseits betonte, eine bestimmte Art der Themenverarbeitung von Wagner gelernt zu haben, und andererseits die Bedeutung des Stufenreichtums der Brahms'schen Harmonik für die Auskonstruktion der Tonalität bemerkte.

Während für das Schaffen Schönbergs hinreichende Analysen von zentralen Zwölftonwerken vorliegen, sind die Spezifik seiner frühen Themenbildung und -behandlung nur fragmentarisch, die Prinzipien der Harmonik der noch nicht reihengebundenen Atonalität kaum erforscht. Eine kompetente Analyse etwa der „Erwartung“ steht aus. Vorstufen zum Reihendenken in Schönbergschen Themencharakteren haben bereits 1927 Adorno für die Orchesterstücke op. 16 und 1924 Erwin Stein für das 2. Streichquartett und den „Pierrot lunaire“ nachgewiesen. Viel weiter ist man heute kaum. Akzentuiert wurde für die Ausbildung des Reihenaspekts in Schönbergs musikalischem Denken auch seine Vorstellung eines „musikalischen Raums“, dem die grundsätzliche Gleichbehandlung von Horizontaler und Vertikaler (in beiden Richtungen) in der Zwölftontheorie direkt entspricht. Hingewiesen wurde wohl auch auf die expressionistisch zu nennende Ausdrucksästhetik des mittleren Schönberg, deren Affizierung des erfüllten Augenblicks als technische Korrelate sowohl die totale Chromatik wie auch die extreme Motividichte entsprechen dürften.

Daß die Kenntnis der Vorgeschichte einer Sache zur Beurteilung der Sache selbst nötig sei, ist wohl unbestritten; nicht unnütz scheint jedoch die Forderung, auch die Erfahrung von deren „Nachleben“ sei vorauszusetzen, wollte man die Entwicklung hin zur Zwölftontechnik adäquat darstellen. Ich meine damit, daß eine Vorgeschichte der Reihentechnik nur von einem konsequent heutigen Standpunkt aus geschrieben werden kann. Zu einem Beispiel pointiert: ohne das Stockhausen'sche Prinzip der Gruppenkomposition zu kennen, wird man den Formbegriff, der Schönbergs Klavierstück op. 11, 3 oder sein Monodrama „Erwartung“ konstituiert, nicht zureichend erschließen.

Insgesamt zeigt diese mehr marginale Reihung einiger Aspekte der Reihenvorgeschichte,

daß deren Voraussetzungen, obwohl eingehendere Untersuchungen kaum vorliegen, in der Tat bekannt scheinen, und zwar scheinen sie so einleuchtend herausgearbeitet, daß weitere Detailforschung wohl reichere und vertiefte Kenntnis, aber kaum grundlegend andere Bewertungen verspricht. Diese Forschungssituation kann man gewiß merkwürdig nennen. Sie beunruhigt mich und läßt mich an den bisherigen Ergebnissen zweifeln.

Gerade die entscheidenden Momente des Schönbergschen Wegs, die Spanne der Jahre zwischen den Opera 22 und 23-25, sind bisher wenig bekannt. Schönberg hat in seinem wichtigen Brief an Slonimsky von 1937 rückschauend von „vielen Vorversuchen“ zur Zwölftontechnik gesprochen. Er nennt das Scherzo zu einer unvollendet gebliebenen Sinfonie aus den Jahren 1914/15, er verweist auf die „Jakobsleiter“ und bezeichnet als Beweggrund seiner (durchweg unvollendeten und daher unpublizierten) Versuche den Wunsch, die Struktur der Werke strikt auf einen Einheit garantierenden Gedanken zu gründen, aus dem nicht nur alle anderen Gedanken hervorgehen, der vielmehr auch die Begleitungen und die Klänge selbst reguliere.

Das von Schönberg erwähnte Sinfonie-Fragment kennen wir - abgesehen von einigen durch Leibowitz mitgeteilten Beispielen - nicht; die „Jakobsleiter“ ist nicht ediert; die „zahlreichen Versuche“ sind bis hin zu den Opera 23-25 ebenfalls nicht bekannt. Gute Analysen der ersten Werke im Vorfeld der neuen Technik (Opus 23, 24) fehlen. Erst seit die Entstehungsdaten ihrer Einzelsätze durch Rufers Werkverzeichnis bekannt wurden, vergegenwärtigte man sich die Tatsache, daß die aus den Werken deduzierbare kompositionstechnische Chronologie der tatsächlichen durchaus nicht entspricht (was übrigens auch für die Ausbildung der Atonalität gilt), daß also die Stücke mit „verhältnismäßig primitiver Technik“, der „Walzer“ aus op. 23, das „Sonett“ aus op. 24, später liegen als reihentechnisch weiter entwickelte, wie das „Präludium“ und der Beginn des „Intermezzo“ aus op. 25. Die genaue Chronologie dieser Werkgruppe ist erst 1962 durch Jan Maegaard erschlossen worden².

Ich möchte nun an diesem Punkt einsetzen und den folgenden Satz aus Schönbergs Brief an Slonimsky näher belegen: „... das allererste - das waren einige Sätze der Suite für Klavier, die ich im Herbst [richtig: im Sommer] 1921 komponierte. Hier wurde mir plötzlich die wahre Bedeutung meines Zieles bewußt: Einheit und Gesetzmäßigkeit...“ . Ich werde nicht auf die bereits am „Pierrot lunaire“ zu beobachtende Unterwerfung der freien Atonalität unter thematisch-kontrapunktische Organisation des Tonsatzes eingehen, nicht auf den Rückgriff zu alten Formen in Zusammenhang mit den ersten Zwölftonwerken, nicht also auch auf das, was kompositorisch mit den von Schönberg gebrauchten Begriffen „Einheit und Gesetzmäßigkeit“ zusammenhängt. Vielmehr möchte ich durch Vorführung und Kommentierung einiger Skizzen zum Opus 25 einen anderen Aspekt dieses Satzes erläutern: ich glaube in der Tat nachweisen zu können, daß in der Skizzenfolge, die zur Klaviersuite op. 25 führt, der Moment der Bewußtwerdung und Formulierung des Zwölftonverfahrens zu lokalisieren ist.

Die Klaviersuite ist offenbar aus Skizzen zu einem ursprünglich geplanten streng stimmigen Kammermusikwerk herausgewachsen; darauf lassen die beiden Skizzenkomplexe a (mit 12 Skizzen) und b (mit 13 Skizzen), die bis an die Schwelle zweier Einzelsätze des Opus 25 führen, schließen. In der Entwicklung dieser Skizzenfolge ist erstmals mit der 15. Skizze (also b3) ein Klaviersatzmodell fixiert (es bildet eine Vorstufe zum 20. Takt des „Präludium“); und erst in der 25. Skizze (also b13) wird - noch im Ensemblesatz - das viertönige Anfangsmotiv des „Präludium“ auch rhythmisch festgelegt. Für die endgültige Fixierung des Reihenaspекte sind weitere 4 Skizzenkomplexe (c d e f) wichtig; ihre Darstellung der Reihenerscheinungen leitet direkt zu den Begleitmodellen des „Intermezzo“.

Es scheint vorab nötig, an diejenigen Eigenschaften der Reihe des Opus 25 zu erinnern, die in der Skizzenbeschreibung wichtig werden: einmal an die Zentralstellung des Tritonus, der sowohl vom Anfangs- und Schlußton der Reihe gebildet wird, als auch zweimal innerhalb der Reihe auftritt und hier segmentbildend wirkt. Da außer den 4 Grundformen der Reihe nur deren Tritonustranspositionen Verwendung finden, erscheinen als Ecktöne aller 8 Reihenverläufe nur die Töne e und b; da ferner das 1. Tritonusintervall innerhalb der Grundform, g-des, dem gleichen Kleinterzklang wie der Anfangston e angehört, bleibt dieser Tritonus in der Umkehrung und somit in allen 8 Erscheinungen erhalten. Signifikant für die Reihentechnik des Opus 25 ist der Primat der drei separierten Viertonsegmente gegenüber der Gesamtreihe; die Selbständigkeit erscheint in der Struktur der Segmente selbst begründet: die beiden ersten schließen jeweils mit dem Zentralintervall, dem Tritonus, das letzte ist als Krebs des B-a-c-h-Motivs ausgezeichnet.

Die erste Skizze, a1, enthält zwei Motiventwürfe. Zu Beginn wird mit dem Viertonsmodell e-f-g-des das primäre Motiv der Skizzenfolge, das 1. Segment der späteren Reihe, formuliert. Es wird, mit der einen Ausnahme des gleich anschließenden Modifizierungsversuchs, als solches nicht mehr verändert. (Schönbergs Einfallsapologetik entspricht seiner kompositorischen Selbsterfahrung.) Das zweite Motiv ist fünftönig; aus seinem Beginn geht später das letzte Viertonsegment der Reihe hervor. Skizze a2 kombiniert beide Motive und ergänzt den Satz durch ein dreitöniges Unterstimmensmotiv, das später im mittleren Reihensegment aufgeht, zur Dreistimmigkeit. Die drei Motive erschließen zusammen das chromatische Total. Doch erweist die Fortführung, daß hier noch keine reihenartige Organisation der Intervallbeziehungen vorliegt. Vielmehr ist motivische Arbeit bestimmend; der Ton des erscheint auf kürzestem Raum dreimal, das g zweimal; um die Tonfolgen in den motivischen Zusammenhang einspannen zu können, der offensichtlich um den Schluß der Mittelstimme (b-des-g) zentriert ist, werden sowohl das erste wie das dritte Motiv bei ihren Wiederholungen variiert. Allerdings ist in der Folge der Skizzen zweifellos deutlich, daß die steten Neuansätze um das Problem einer sinnvollen Verbindung dreier Motivgestalten zur Zwölftönigkeit kreisen. Und es scheint, daß nach Erreichen einer einstweilen verbindlichen Form dieser Kombination in der 12. Skizze (a12) aus den Bemühungen um eine Fortsetzung des Satzes im mehrfachen Kontrapunkt der Reihenaspект herauswächst.

Bis dahin seien einige Stationen benannt. In a4 wird die Fortsetzung als Tritonus-transposition aller Motive bestimmt. Die Tritonustransposition war schon in a2 bei der Wiederholung des 3. Motivs aufgetreten, sie wird später konstitutiv für das Reihenverfahren der Klaviersuite überhaupt. Die nächste wichtige Station ist a7. Hier geht es nicht um einen ausformulierten Zusammenhang, sondern, wie schon die Aufzeichnungsweise zeigt, unter Beibehaltung des primären Motivs um die Tonverteilung für die beiden anderen, wobei für den Tonvorrat des mittleren Motivs aus der lange festgehaltenen zellenhaften horizontal-vertikalen Kombination der 4 Töne es-ges-as-d im Sinne des Reihendenkens die Konsequenz gezogen wird. Der 3. Stimme werden dann wohl - so legt es deren einfache chromatische Reihung nahe - die restlichen Töne zugeschlagen. Wichtig scheint mir der Hinweis auf das in der Vereinheitlichung zu drei Viertongruppen manifeste Moment von Rationalisierung, ein Moment, ohne das die Formulierung des Zwölftonverfahrens insgesamt undenkbar wäre. Für den musikalischen Satz ermöglicht die Neuverteilung konkret den in a4 noch verweherten direkten Anschluß eines zweiten Zwölftonkomplexes durch Tritonustransposition

aller drei Motive. Dieser Punkt ist mit a12 erreicht. Alle drei Motive entsprechen jetzt in ihren Intervallbeziehungen den späteren Reihensegmenten; reihentechnisch gesprochen ergibt sich also das Nacheinander von G und G₆. Der Reihenaspekt tritt aber noch deutlich zurück hinter die motivisch-kontrapunktische Organisation; was vorliegt, ist der Beginn eines Satzes im dreifachen Kontrapunkt. Skizzen des b - Komplexes führen diese Anlage weiter aus, reihen also G und G₆ mehrfach bei wechselnden Motivschichtungen. Doch nach dem längsten dieser Versuche in b6 und nach instrumentaler Neuorientierung auf das Klavier schon in b3 (wo überdies erstmals das 2. und 3. Motiv sukzessiv im Zusammenhang erscheinen) wird augenscheinlich eine Lösung mit den bisher praktizierten Mitteln und Verfahren zweifelhaft. Und mit der am Rand durch mehrfache Anstreichungen hervorgehobenen Skizze b7 erscheint die nach a12 bedeutsamste Stufe für die Ausbildung des Reihenaspekts: die drei Motive werden als Umkehrungsformen (U₆) kombiniert; b8 bietet anschließend den Ansatz zu einer Verbindung von G und U₆, b9-11 endlich kombinieren G und KU₆ je eines Motivs. Die Oberstimmenfolge dieser drei nebeneinandergeschriebenen Skizzen ergibt erstmals den zwölftönigen Reihenzusammenhang, wie er als solcher am Anfang des „Präludium“ exponiert wird. Der gesamte Skizzenkomplex b7-13 markiert in doppelter Hinsicht einen entscheidenden Moment: einmal wird die Schwelle der Einzelsätze der Klaviersuite endgültig erreicht, zum anderen ist im Zusammenhang damit hier erstmals der Reihenaspekt so mächtig geworden, daß er sich vom kontrapunktisch-motivischen abheben läßt. Dem entspricht völlig, daß parallel zu diesen Skizzen jetzt die ersten Reihentabellen entstehen. c1 und c2 entwerfen zunächst in drei Stufen eine Intervall-Spiegelskala zur Ermittlung der Umkehrungen (auch die Entstehung der Hilfsmittel für die Reihenkonstruktion kann also hier verfolgt werden). Mittels dieser Skala werden dann in c4 zunächst G und U₆, sowie deren Krebsverläufe festgehalten, anschließend in c6 alle acht Reihengestalten der Klaviersuite aufgestellt. Erst jetzt, das ist den Skizzenkomplexen d und e zu entnehmen, wird die Struktur der Reihe selbst vollends erkannt: die konstruktive Stellung des Tritonus g-des wird in d1 analytisch ermittelt. Am Ende steht dann die vollausgeführte Reihe-Motiv-Systematik von f1, die gleichzeitig die Segmente zu den Spielfiguren des „Intermezzo“ zusammenfaßt. Sowohl die Dominanz der von Motiven abstrahierten Segmente über den zwölftönigen Gesamtzusammenhang, die vor allem bei der Aufzeichnungsart der Krebsverläufe hervortritt, als auch die Schönbergschen Sigel T (= Tonika) und D (= Dominante) für Grundform und Transposition reflektieren die Brechungen seines musikalischen Denkens, die nirgendwo deutlicher zu erfahren sind, denn im historischen Augenblick der Entstehung des Reihenverfahrens.

Die Erstniederschrift des „Präludium“ aus op. 25 wurde am 24.7.1921 begonnen, die des „Intermezzo“ einen Tag später; beendet wurde das „Präludium“ am 29.7.1921. Das ist der Terminus ante quem für die hier beschriebenen Skizzenfolgen. Im Herbst 1921 dann hat Schönberg Erwin Stein „erste Mitteilungen über die neuen Formprinzipien“ gemacht.

Zwei Sachverhalte möchte ich anschließend, ohne alle Aspekte zusammenfassen zu wollen, hervorheben: einmal, daß die endgültige Formulierung der neuen Technik als Reflex auf die Krise der musikalischen Form aufs engste zusammenhängt mit Problemen motivisch-kontrapunktischer Regulierung eines vollchromatisierten Tonsatzes, also nicht zu denken ist ohne jene erwähnte Unterwerfung der freien Atonalität unter das thematische Verfahren seit dem „Pierrot lunaire“, zum anderen, daß sie nicht die Erfüllung eines ausgeheckten Plans darstellt, sondern als Konsequenz aus konkreten kompositorischen Problemen herauswächst, in einer Situation freilich, die für Schönberg auf diese Lösung hindrängte. Rudolf Réti hat Schönbergs Verhältnis zu

seinem kompositorischen Tun sehr schön mit folgenden Worten charakterisiert³:
 „... obwohl es kaum einen zweiten Musiker von so allgemeinem, durchdringendem Verstande gibt, ist doch seine Produktion ihm selbst immer um ein Stück voraus“ .

Anmerkungen

- 1 Vgl. die Zusammenfassung aller Aspekte bei R. Stephan, Artikel „Zwölftonmusik und Serielle Musik“, in MGG 14, 1968, wo die einschlägige Literatur verzeichnet ist.
- 2 „A Study in the Chronology of Op. 23-26 by Arnold Schoenberg“, Dansk aarvog for musikforskning 1962.
- 3 Musikblätter des Anbruch 6, 1924, 304.

Dieter Rexroth

ZUM THEORETIKER SCHÖNBERG - ANMERKUNGEN ZUR HARMONIELEHRE VON 1911

Die theoretischen Schriften Schönbergs, zumal seine „Harmonielehre“ aus dem Jahre 1911, lieferten den Apologeten und den Kritikern der Neuen Musik immer wieder die entsprechenden Argumente. Selten nur reflektierte man die Gründe und Motive der Schönbergschen Äußerungen. Welchen theoretischen Leitsätzen, welcher Theorie-tradition Schönberg verpflichtet war, welche Unstimmigkeiten, Wandlungen, Sprünge und Widersprüche seine Gedankengänge aufweisen, ist wiederholt festgestellt und aus