

SCHÖNBERGS ORCHESTERSTÜCK OP. 16, 3 UND DER BEGRIFF DER  
„KLANGFARBENMELODIE“

Schönbergs Orchesterstück op. 16, 3 ist dadurch berühmt geworden, daß es zu einem ebenso einprägsamen wie schwer verständlichen Terminus in Beziehung gesetzt wurde, den Schönberg 1911 am Ende seiner „Harmonielehre“ prägte: dem Terminus „Klangfarbenmelodie“. Schönberg postuliert, es müsse möglich sein, aus Klangfarben „solche Folgen herzustellen, deren Beziehung untereinander mit einer Art Logik wirkt, ganz äquivalent jener Logik, die uns bei der Melodie der Klanghöhen genügt. Das scheint eine Zukunftsphantasie zu sein und ist es wahrscheinlich auch. Aber eine, von der ich fest glaube, daß sie sich verwirklichen wird“<sup>1</sup>. Der Zusammenhang zwischen op. 16, 3 und dem Begriff der Klangfarbenmelodie geriet allerdings dadurch ins Zwielicht, daß er zunächst falsch interpretiert und dann bestritten wurde.

Daß am Anfang des Orchesterstücks ein fünftöniger Akkord drei Takte lang in wechselnder Instrumentation unverändert wiederholt wird, verführte zu der simplifizierenden Auslegung, eine Klangfarbenmelodie sei die verschiedene Färbung einer festgehaltenen Tonhöhe<sup>2</sup>. Die zu enge Auslegung des Begriffs aber forderte die Konsequenz heraus, in op. 16,3 könne von einer Klangfarbenmelodie nicht die Rede sein<sup>3</sup>. Denn erstens sei es unleugbar, daß in dem Stück die Tonhöhen, obwohl sie zögernd wechseln, immerhin wechseln. Und zweitens spreche Schönberg 1911 von der Klangfarbenmelodie als einer „Zukunftsphantasie“; op. 16, 3 sei aber bereits 1909 entstanden. Das erste Argument teilt mit der These, gegen die es polemisiert, die Voraussetzung, unter einer Klangfarbenmelodie sei die verschiedene Instrumentation gleicher Tonhöhen zu verstehen. So wenig aber ein Tonhöhenwechsel, um eine Melodie zu sein, sich in einer einzigen Klangfarbe präsentieren muß, so wenig ist ein Instrumentationswechsel, um als Klangfarbenmelodie zu erscheinen, an eine festgehaltene Tonhöhe gebunden. Instrumentation wird nicht dadurch zur Klangfarbenmelodie, daß die Tonhöhenmelodie zur Monotonie einschrumpft, sondern durch ein Gleichgewicht zwischen Instrumentation und Tonhöhenmelodie statt der gewohnten Vorherrschaft der Tonhöhenmelodie. Und das Gleichgewicht erreicht Schönberg in op. 16, 3 durch Reduktion der Melodik, nicht durch deren Aufhebung. Das zweite Argument, der Einwand, der sich an das Wort „Zukunftsphantasie“ heftet, scheint triftiger zu sein, ist jedoch nicht unanfechtbar. Nach Schönbergs Worten ist es „wahrscheinlich“ eine „Zukunftsphantasie“, daß ein Klangfarbenwechsel „mit einer Art Logik wirkt“, die der Logik der Tonhöhenmelodie „äquivalent“ ist. Der Satz ist nicht eindeutig. Er besagt entweder, die Klangfarbenmelodie sei eine musikalische Utopie, ein Stück „Zukunftsmusik“; oder er bedeutet, daß sie zwar in Ansätzen bereits existiere, ohne aber in ihrer Logik bisher erkannt zu sein. Und die zweite Erklärung kann sich auf das Argument stützen, daß der Exkurs über die Klangfarbenmelodie in einem Kapitel steht, in dem von Zusammenklängen die Rede ist, von denen gleichfalls gilt, daß sie geschrieben wurden, ohne daß eine theoretische Begründung und Rechtfertigung bereits möglich wäre. Schönberg war demnach selbst nicht sicher, ob op. 16, 3 die Logik des Klangfarbenwechsels ausprägt, an deren Möglichkeit er glaubte; aber das Stück war jedenfalls als Ansatz dazu gemeint. Und darum heißt es von der Klangfarbenmelodie - deren Existenz erst feststeht, wenn ihre Logik begriffen ist -, sie sei „wahrscheinlich“ eine „Zukunftsphantasie“. Schönbergs „Harmonielehre“ schließt mit den Worten: „Klangfarbenmelodien! Welche feinen Sinne, die hier unterscheiden, welcher hochentwickelte Geist, der an so subtilen Dingen Vergnügen finden mag! Wer wagt hier Theorie zu fordern!“<sup>4</sup>. Mit der Unter-

scheidungsfähigkeit und Subtilität, die Schönberg postuliert, kann weder die bloße Wahrnehmung eines Klangfarbenwechsels noch ein analysierendes Hören der Partialtonstrukturen, auf denen die Klangfarben beruhen, gemeint sein: Das eine wäre zu einfach, um Schönbergs Emphase zu rechtfertigen, und das andere zu illusorisch, als daß Schönbergs Zuversicht verständlich wäre. Es scheint vielmehr, als denke Schönberg an ein zwar noch unentwickeltes, aber entwicklungsfähiges Gefühl für die „Logik“ einer Klangfarbenfolge. Der Versuch einer genaueren Bestimmung dessen, was Schönberg vorschwebte, kann sich auf Helmholtz' „Lehre von den Tonempfindungen“ stützen, ein Buch, das Schönberg vermutlich - trotz seiner Attitüde der Unbelesenheit - studiert hat, bevor er seine „Harmonielehre“ schrieb, denn mit Helmholtz teilt er zwei auffällige, von der musiktheoretischen communis opinio abweichende Theoreme: erstens die These, daß zwischen Konsonanzen und Dissonanzen von Natur zwar eine graduelle, aber keine spezifische Differenz bestehe<sup>5</sup>, und zweitens die Überzeugung, daß die Tonalität kein Naturgesetz der Musik, sondern ein bloßes Formprinzip sei<sup>6</sup>. Setzt man demnach eine mindestens kursorische Lektüre der „Lehre von den Tonempfindungen“ voraus, so konnte Schönberg aus dem, was Helmholtz über die „Logik“ der Tonhöhenmelodie sagte, die Idee einer „Logik“ der Klangfarbenmelodie ableiten. Nach Helmholtz ist das „Gefühl für die melodische Verwandtschaft aufeinanderfolgender Töne“ in der unbewußten „Empfindung gleicher Partialtöne der betreffenden Klänge“ begründet.<sup>7</sup> Und eine entsprechende „Logik“ der Klangfarbenmelodie ist zwar um so viel komplizierter als die der Tonhöhenmelodie, wie die Koinzidenzen von Partialtönen, auf denen sie beruht, verwickelter sind; aber unvorstellbar ist sie nicht. Keineswegs postulierte Schönberg damit ein analysierendes Hören von Partialtönen; er dachte lediglich, wie Helmholtz bei der Tonhöhenverwandtschaft, an ein „Gefühl“ für Klangfarbenverwandtschaften, das in einer unbewußten „Empfindung gleicher Partialtöne“ wurzelt. Das Gefühl für einen Systemzusammenhang der Klangfarben in Analogie zu dem der Tonhöhen ist noch unentwickelt; aber es war wiederum Helmholtz, der von der Entwicklungsfähigkeit des Klangfarbenhörens überzeugt war<sup>8</sup>, so daß sich Schönberg von ihm in seinen „Zukunftsphantasien“ bestärkt fühlen konnte.

#### Anmerkungen

- 1 A. Schönberg, „Harmonielehre“, Leipzig/Wien 1911, 471.
- 2 H. H. Stuckenschmidt, „Arnold Schönberg“, Zürich 1951, 41.
- 3 E. Doflein, „Schönbergs Opus 16 Nr. 3. Der Mythos der Klangfarbenmelodie“, Melos 36, 1969, 203 f.
- 4 Schönberg, a. a. O., 471.
- 5 H. v. Helmholtz, „Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik“, Braunschweig 1863, 343 f.; Schönberg, a. a. O., 19.
- 6 Helmholtz, a. a. O., 358; Schönberg, a. a. O., 4 und 28.
- 7 Helmholtz, a. a. O., 556.
- 8 Helmholtz, a. a. O., 107.