

«... daß alles was geschrieben ist, auch hörbar werden muß»

Text und Kontext in *Pierrot lunaire* und in anderen Vokalwerken Arnold Schönbergs

1. Einleitung in die Fragestellung

In ihrer Dissertation über Anton Webern gibt Anne Shreffler beiläufig Auskunft über die Arbeit von Rudolf Kolisch mit seinen Instrumental-Studenten an *Pierrot lunaire*¹: «We were not permitted to make any reference to the vocal line.» In der Art, wie Kolisch als führender Vertreter der ausführenden Schönberg-Schule *Pierrot* interpretierte, kristallisiert sich das Kontextproblem des Werkes — oder, wie Umberto Eco sagen würde²: das «co-text»-Problem. Es geht also um die Frage, inwieweit die Sprechmelodik den traditionell engen Lied-Kontext negiert, den man bei Schönberg normalerweise erwarten würde und der zu den wichtigsten Leistungen des deutschen Liedes spätestens seit Franz Schubert gehört.³

Auch die Tradition der klassisch-romantischen Kammermusik hatte insbesondere in den gehobenen Gattungen die Techniken der nahtlosen Eingliederung der Ensemblepolyphonie und der syntaktisch lückenlosen Kontextbildung (sowohl vertikal als auch horizontal) gepflegt. *Pierrot* stellt diese Tradition in Frage — vor allem in Hinblick auf die kammermusikalischen Gattungen und ihre harmonischen Besetzungen. Gleichzeitig ist *Pierrot* aber so komponiert, daß das Ziel dieser Gattungen — ein enger werkimmanenter Kontext — doch erreicht wird. Es bleiben nämlich in der «rhythmischen Deklamation», um Alban Berg zu paraphrasieren, «alle absolut-musikalischen Gestaltungsmöglichkeiten» bewahrt, «die ja beim Rezitativ z.B. wegfallen».⁴ Die Auffassung von Kolisch ist also keineswegs selbstverständlich. Die kunstvolle «Dialektik» dieses Meisterwerkes besteht im kompositorischen Spiel mit der Ambivalenz der inneren Kontextbildung.

Es gibt unzählige Versuche über die «wahre Art», *Pierrot* zu singen oder zu sprechen. Weder die Aussagen des Komponisten noch seine Sprechton-Notationen sind eindeutig genug, wenn man versucht, alles zu beachten, was Schönberg zu seinen zehn Sprechtonkompositionen schrieb⁵, und nicht nur die Texte zu *Pierrot*. In seiner Analyse der *Vier Orchesterlieder* opus 22 wies Schönberg auf den Zusammenhang von Sprechmelodie und melodischem Rezitativ der italienischen Oper hin⁶: «Bei einigermaßen ausdrucksvollem Sprechen bewegt sich die Stimme in wechselnden Tonhöhen. Aber in keinem Augenblick bleibt man wie beim Singen auf einem bestimmten Ton stehen. In dem Bestreben nun, aus dem natürlichen Tonfall der Worte, aus der Sprechmelodie, die Gesangsmelodie zu gewinnen, in diesem Bestreben liegt es nahe, daß man beim Singen den Hauptnoten auf solche Art ausweicht wie beim Sprechen den starren Tonhöhen. Wie man hier von ihnen weggleitet, so umschreibt man dort die Hauptnoten durch Nebennoten.»

Die Nebennoten seien demnach für einen Komponisten, der Musik zu Worten schreibt, seit langem von größter Wichtigkeit. Nun bedeutet die ständige Verwendung von Nebennoten, welche die Sprechmelodie auszeichnet, keineswegs, daß die Hauptnoten als Tonkerne unwichtig wären — auch wenn sie nicht gesungen werden. Ganz im Gegenteil meinte Schönberg, daß in seiner Sprechmelodik die Hierarchie von Hauptnoten (immer notiert)

1 Anne C. Shreffler, *Webern and the Lyric Impulse. Songs and Fragments on Poems of Georg Trakl*, Oxford/New York 1994, S. 12.

2 Umberto Eco, *The Role of the Reader*, Bloomington 1984, S. 19: «While co-textual relations are all the links displayed through expressed lexemes by the linear text manifestation, contextual selections are previously established by a semantic representation with the format of an encyclopedia and are only virtually present in a given text.»

3 Wenn Schönberg selbst (s. *Stil und Gedanke*, München 1976, S. 3ff.) und Theodor W. Adorno (s. *Gesammelte Schriften*, Bd. 18, Frankfurt/M. 1984, S. 345ff.) den Liedkontext in Frage stellen, tun sie es nur in Hinblick auf den Zusammenhalt von Worttext und Musik.

4 Bergs *Wozzeck*-Vortrag [1929], zit. nach Hugo Redlich, *Alban Berg*, Wien 1957, S. 109.

5 Gemeint sind: *Gurre-Lieder*, *Die Jakobsleiter*, *Die glückliche Hand*, *Pierrot*, *Moses und Aron*, *Ode to Napoleon*, *Kol Nidre*, *A Survivor from Warsaw*, opus 50b und opus 50c. Neben den Anmerkungen in den gedruckten Partituren gilt es v. a. zu berücksichtigen: Hans Heinz Stuckenschmidt, *Neue Musik*, Frankfurt/M. 1951, S. 87; Alma Mahler-Werfel, *Mein Leben*, München 1960, S. 151; Darius Milhaud nach Stuckenschmidt, *Schönberg*, München/Mainz 1974, S. 254; Schönbergs Brief vom 23.7.1949, s. Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel 1959, S. 20; Schönberg, *Die Grundlagen künstlerischen Sprechens und Singens* (Ms. 1920; zit. nach Stuckenschmidt, *Schönberg*, S. 197); Schönbergs Brief vom 2.1.1951 an die Stiedrys nach Stuckenschmidt, *Schönberg*, S. 468; Schönberg, Brief vom 14.1.1913 nach dem *Katalog der Wiener Schönberg-Gedenkausstellung 1974*, Nr. 231 (zit. auch in Peter Stadlen, «Schönberg und der Sprechgesang» in: *Bericht über den 1. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 1974*, hrsg. von Rudolf Stephan, Wien 1978, S. 205); Schönbergs Brief vom 15.1.1948 an Stuckenschmidt nach Rufer, *Das Werk*, S. 51; Schönbergs Brief vom 31.8.1940 nach Rufer, *Das Werk*, S. 20; Schönbergs Brief vom 15.2.1949 nach Rufer, *Das Werk*, S. 20; Joan Allen Smith, *Schoenberg and His Circle*, New York 1984, S. 99; Stadlen, «Schönberg», S. 207.

6 Vgl. Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, München 1976, S. 298.

und Nebennoten (nicht immer notiert) durchaus gilt und daß das ständige Verlassen der Kerntöne diese zwar verschleiert, aber ihre Wirkung nicht ausschließt. Die Hierarchie von Hauptnoten und Nebennoten ist also nur scheinbar umgedreht: Die Nebennoten prägen den Ausdruckscharakter, während die Hauptnoten eine konstruktive Funktion haben. Ein Sprechton läßt sich als Gleichzeitigkeit eines Haupt- und Nebentones definieren: Statt diese zwei Kategorien abwechselnd in einer melodischen Linie einzusetzen, erfand Schönberg eine Technik, in jedem einzelnen Ton beides zu verbinden. Die melodische Ambivalenz eines Sprechtones liegt in der Gleichzeitigkeit der Haupt- und Nebentöne.

Die motivisch-thematische Eingliederung der Sprechmelodik in den Instrumentalsatz beruht hauptsächlich auf den Haupttönen in den Sprechstimmten. Daneben gibt es einige sprechtonspezifische melodische Eingliederungstechniken. In formaler Hinsicht ist die wichtigste Besonderheit von *Pierrot* die abwechselnde Raffinesse, mit der Schönberg positive und negative Korrelationen zwischen der Rondel-Form des Gedichtes und der Formanlage des Instrumentalsatzes gestaltet. In diesem Vortrag kann ich die formale Eingliederung der Texte nur erwähnen. Dafür konzentriere ich mich auf die melodische Eingliederung und «co-text»-Bildung. Dabei geht es nicht darum, das gerade für Schönberg Typische zu definieren, sondern darum, die Stellung *Pierrots* in Schönbergs Vokalwerk zu bestimmen.

2. Melodische Eingliederung und die Frage nach Parallelen Von den Quartettsätzen zur *Serenade*

Der Gegenüberstellung von Haupt- und Nebentönen entspricht auf der Ebene der Mehrstimmigkeit die Spannung zwischen vorhandenen und nicht-vorhandenen melodischen Parallelen, die die polylineare Eingliederung in Schönbergs atonalen Gesangswerken prägt.⁷ In den atonalen Liedern von Anton Webern — also etwa in opus 8 und 13 — muß man die Parallelen in Perioden und Tonumgebungen suchen, wodurch das Prinzip der Parallelen einen weniger horizontal-polylinearen als vertikalen oder wie György Ligeti noch korrekter gesagt hat, «queren» Charakter bekommt.⁸ So gelang Webern bereits vor den zwanziger Jahren der Anschein einer zerlegten Textur, deren Integriertheit erst bei näherer Betrachtung auffällt. Dagegen sind Schönbergs Techniken der polylinearen Eingliederung direkt aus der traditionellen melodischen Parallelführung seiner frühen Lieder ableitbar.

Untersucht man die Stimmführung in den *Gurre-Liedern*, im fis-Moll-Streichquartett, in der *Jakobsleiter*, in den *George-Liedern*, in der *Glücklichen Hand*, in *Erwartung*, in *Herzgewächse*, in *Pierrot*, in den *Vier Orchesterliedern* und in der *Serenade*, entdeckt man eine Entwicklung, eine konsequente melodische Emanzipation des Gesangs von den Instrumentalstimmen. (Bei Berg vollzieht sich diese Änderung im Stil der Parallelführung übrigens um 1909: vom dritten zum vierten Lied des opus 2.⁹) Weder *Pierrot* noch die anderen Werke mit Sprechtonpassagen fallen also im Kontext des Schönbergschen Vokalwerkes durch besondere Fortschrittlichkeit oder Rückständigkeit auf. Während die sehr weitgehende Parallelführung in der tonalen Musik durch die beschränkte Anzahl harmonisch passender Töne bedingt ist, dient die Analyse der Parallelen beim späteren Schönberg zur Beantwortung der berühmten Frage: «Wo kommen die Töne her?» Im tonalen Kontext verbindet der beschränkte Tonvorrat den Gesang mit den Instrumenten. In der Dodekaphonie übernimmt die Reihe diese Funktion. Die Epoche dazwischen ist also die eigentlich problematische. In tonalen Kompositionen gibt es viele Möglichkeiten zur Unterscheidung zwischen verschiedenen Graden von Parallelen, wogegen im atonalen Kontext nur die Prim- bzw. Oktaventsprechung kategorisch thematisiert werden kann.

In der dodekaphonen *Serenade* opus 24 und in späteren dodekaphonen Gesangswerken Schönbergs wird die relative Gleichzeitigkeit eines Tones in der Vokalstimme und in der Instrumentaltextur konsequent vermieden, wogegen sie in den *Gurre-Liedern* mit wenigen Ausnahmen noch durchgehend ist, man denke etwa an das Melodrama «Des Sommerwindes wilde Jagd» (s. Abb 1.). Hier fehlt es an Parallelführung nur bei den zwei *ais*-Tönen, deren Leittoncharakter dadurch unterstrichen

Beispiel 1: *Gurre-Lieder*, T. 793ff.

7 Das Problem verdiente eine wesentlich ausführlichere Behandlung, als der Rahmen eines Kurzbeitrags ermöglicht. So haben meine Ausführungen hier den Charakter einer Einführung; eine weitere Studie folgt.

8 György Ligeti, «Weberns Melodik», in: *Melos* 33 (1966), S. 117f. Vgl. Tomi Mäkelä, «Anton Weberns Vier Lieder op. 13 - Textural Integration and Structural Clusters», *Nordisk Musikforskingskongress*, Inleggoreferater, Universität Oslo 1992, S. 336-341.

9 Stephen W. Klett, «A Conservative Revolution: The Music of the Four Songs op. 2», in: *The Berg Companion*, ed. by Douglas Jarman, Houndsmills 1989, S. 67ff. — Im übrigen ist es mir nicht gelungen, Literatur spezifisch zu diesem zentralen Problem zu finden.

wird. (In den Notenbeispielen werden gemeinsame Töne in den Instrumentalstimmen durch die Größe verdeutlicht. Die \cdot -Zeichen markieren die sogenannten «dissonanten» Töne.)

Abbildung 2: «Litanei», T. 15f.

Abbildung 3: «Litanei», T. 22

Abbildung 4: «Litanei», T. 25

Abbildung 5: «Litanei», T. 26f.

Diese Typen sind auch kombinierbar. In Takt 29 der «Litanei» etwa findet sich ein Beispiel für den Typus 2./4. (s. Abb. 6): Der Ton *des* verzögert sich und ertönt nicht im gleichen, sondern in einem diminuierten Kontext.

Üblich ist auch die polylineare Gleichzeitigkeit von zwei Typen, wie in Takt 47 (s. Abb. 7), wo die erste Geige parallel

Abbildung 7: «Litanei», T. 47

Abbildung 6: «Litanei», T. 29

Bereits in den zwei Lied-Sätzen des fis-Moll-Streichquartetts wirkt die Führung des Vokalsolisten zuerst bis auf einige Ausnahmen selbständig, obwohl die melodische Eingliederung nur dem relativ einfachen Prinzip einer verschobenen Berührung folgt — also Parallelführung mit Verzögerungen. Die wichtigsten Typen der melodischen Verschiebung in der Parallelführung sind:

- 1.) die unmittelbare Verzögerung der Hauptstimme («Litanei», T. 15: 1. Geige; siehe Abb. 2)
- 2.) die unmittelbare Verzögerung der Nebenstimme («Litanei», T. 16: 1. Geige; siehe Abb. 2)
- 3.) die Ausdrucksverfremdung («Litanei», T. 22: 2. Geige; siehe Abb. 3)
- 4.) die Kontextvariante («Litanei», T. 25: Bratsche; siehe Abb. 4): Ein einzelner Ton oder eine Tongruppe der Hauptstimme kommt in völlig anderem melodischen Zusammenhang vor
- 5.) dann die Verzögerung eines melodischen Motivs mit einem deutlichen Abstand («Litanei», T. 26/27: 2. Geige; siehe Abb. 5): Eine melodische Geste wird nicht unmittelbar, sondern etwas später imitiert, wobei die eindeutige Erkennbarkeit der Geste die Bedingung der Akzeptierbarkeit dieser Technik als Parallelität ist. In diesem Beispiel trägt das Variationsverhältnis sowie der Anfangston des Bratschen-Motivs zur Verbindung bei.

zum Gesang und die zweite Geige als Kontextvariante erklingt.

Diese Techniken setzt Schönberg abwechselnd ein, und für ihren Sinn muß in erster Linie das polylineare Formenspiel postuliert werden; semantische Gründe sind (anders als bei Webern) zumindest sehr selten.

Der Gesang wird als eine fünfte kammermusikalische Stimme ohne ein melodisch gesehen solistisches Profil eingesetzt, so daß der Verzicht auf die Gesangstimme ebenso undenkbar wäre wie das Weglassen einer Stimme eines Streichquartetts. Diese Technik erinnert an Schönbergs Sätze von 1933: «Der Sänger wird Gelegenheit erhalten, zu singen und gehört zu werden. Er wird nicht auf einem Ton rezitieren müssen, sondern es werden ihm melodisch interessante Linien geboten, kurz gesagt er wird nicht derjenige sein, der die Worte ausspricht, um die Handlung verständlich zu machen. Er wird ein singendes Instrument der Aufführung sein.»¹⁰

Die Unterschiede zwischen einzelnen Liedern sind in den Lied-Zyklen in Hinblick auf die polylineare Eingliederung erstaunlich groß: Man denke nur an die «dissonierende» Gesangsführung in den ersten zwei Liedern des Opus 15 (s. Abb. 8a) oder an die semantische Konzentration der Dissonanz und die ein «queres» Hören voraussetzenden Konsonanzbildungen am Anfang des sechsten und siebten Liedes (s. Abb. 8b). Im siebten Lied findet sich also sogar ein Beispiel für Textvertongung: Der erste «dissonierende» Ton (mit einem + -Zeichen in Abb. 8b verdeutlicht) bildet gleichzeitig den melodischen Höhepunkt und betont sinnvoll das Wort «beklemmen».

Abbildung 8a: opus 15, Nr. 1, T. 8f.

Abbildung 8b: opus 15, Nr. 7, VII. T. 1

Höchst interessant ist auch der Anfang der *Glücklichen Hand*, wo die Vokaltöne zwar alle eine instrumentale Entsprechung haben, aber ausdrücklich nicht in melodischen, sondern nur in begleitenden Instrumentalstimmen.

Pierrot lunaire

Auch in *Pierrot* kommt Parallelführung einer ganzen Phrase nur im letzten Lied vor: Die parallele (Sprech-)Melodieführung im Unisono mit Klavier erinnert an alte, vorromantische Klavierlieder, wofür es auch semantisch-historisierende Beweggründe geben mag — das Stück erzählt schließlich von «altem Duft aus Märchenzeit». Wenn zwei einander folgende Töne durch Parallelführung hervorgehoben werden, wechselt Schönberg bereits in den Quartettsätzen wie auch in *Pierrot* oft das Bezugsinstrument. Die Berührungen der parallelen Linien sind kurz, aber markant, und sie werden durch feinste Ungleichzeitigkeit lebendig, wie etwa in Takt 7 zwischen Rezitator und Geige.¹¹ Oft notiert Schönberg aus melodischen Gründen in der einen Stimme z.B. *es* und in der anderen *dis*, was ebenfalls bereits in den Quartettsätzen vorkommt. In den früheren Quartettsätzen überwiegen auf die eine oder andere Art und Weise parallel geführte Töne deutlich, und noch etwa in den ersten zehn Takten des *Pierrot* gibt es immerhin elf rezitierte Töne von insgesamt dreißig, die gleichzeitig oder fast gleichzeitig in der Instrumentaltextur erklingen.

Obwohl der Beginn des ersten Stückes in *Pierrot* (impressionistisch) klingt, findet man darin auch motivisch-gestische Eingliederung. Eine Motivanalyse der Sprechmelodik muß die Frage beantworten, inwieweit die Sprechmelodik ein Teil des motivischen «Spiegelkabinetts» ist¹², das Schönberg ja insbesondere in kurzen

10 Arnold Schönberg, «Brahms der Fortschrittliche» [1933], in: *Stil und Gedanke*, S. 71.

11 Auf die Wiedergabe der ganzen Partiturseite muß aus Kosten- und Platzgründen verzichtet werden.

12 Vgl. Schönberg, *Stil und Gedanke*, S. 293.

Stücken thematisierte. Also gilt die Frage, inwieweit übertrieb Schönberg, als er einmal schrieb, daß die *Pierrot*-Rezitatorin «zu dem Thema höchstens spreche».¹³ Außer aus kleinen und großen Sekunden besteht die Melodik der Rezitation in den ersten neun Takten aus Motiven, in denen die für Schönberg typischen Terz- und Sekundschritte als Zellen unterschiedlich gruppiert werden. Dieses Prinzip bleibt nur einmal (T. 7-8) unbeachtet, und dafür ist die Semantik (bzw. das Ikonische) wohl ausschlaggebend. Dort heißt es ja «und eine Spring-flut». Das Motiv, das hier die Einheit bricht ($c^1-d^1-ais^1-dis^2$), besteht aus einer Sekunde, einer übermäßigen Quinte und einer Quarte.

Übermäßige Quinten spielen in der Klavierbegleitung allerdings bereits seit dem ersten Takt eine versteckt konstruktive Rolle, und auch dort werden sie melodisch mit Sekunden ergänzt. Die wohl semantisch begründete Ausnahme in der Sprechtonführung wird also in der Instrumentaltextur konstruktiv vorbereitet. Die umgedrehte Folge von Quarte, Quinte und Sekunde gibt es in der Geigenstimme auch direkt vor dem Rezitationsmotiv (T. 7), doch ist hier die Quarte vermindert (cis^2-f^2), die Quinte rein und die Sekunde übermäßig (c^3-dis^3).

Den melodischen Plan der Rezitation erkennt man erst, wenn man die Bewegungen mit Zahlen je nach den Halbtönen bezeichnet, wie ich es hier dargestellt habe (+ bedeutet aufwärts, - abwärts): +2-1-2+1+3-1-3+1-2-4-1-1+4-4-1-3+3[+2+8+5]-1-1-1+3-1.... In der Instrumentaltextur findet man Fragmente daraus wieder: 1.) Klavier: (-4-1, -2-4); 2.) Geige: (-1-3, +3+2); 3.) Flöte: (-1-3, +1-2). Fragmente der Rezitation findet man auch in Umkehrungen: 1.) Klavier: (-1+4, +3-1); 2.) Geige: (+3-1). Zur Darstellung weiterer Beziehungen dieser Art müßten kompliziertere Umwandlungstechniken eingesetzt werden, doch schon hiermit ist gezeigt, wie konzentriert das melodische Material ist und vor allem, wie sich die Vokalstimme innerhalb des gleichen Rahmens von Varianz bewegt wie die Instrumentaltextur.

Das zweite Stück von *Pierrot* ist ein Sonderfall, weil das motivische Netzwerk der Instrumentaltextur von einem Sprung- und-Seufzer-Motiv durchdrungen und die Rezitation also mit den gemeinsamen Tönen daran gebunden ist. Z.B. in den Takten 28ff. (s. Abb. 9) gibt die Rezitation die Ansätze zu den gemeinsamen Tönen *gis-h-gis-g-dis-c*.

Abbildung 9: *Pierrot II*, T. 28ff.

Neben diesen polylinearen Techniken, die vom Standard der Schönberg'schen Gesangswerke aus der gleichen Periode kaum abweichen, gibt es einige spezifisch sprechmelodische, idiomatische Eingliederungsformen. Eine solche ist etwa die, in der die Instrumente die typische Intonation der Rede, das ständige «Fallen und Steigen der Tonhöhe», in kurzen Glissandi imitieren. Im elften Stück spielt die Flöte (T. 12; s. Abb. 10) eine Art aufsteigendes Gegenmotiv (oder besser einen Gegeneffekt) zum ausdrücklich notierten Glissando des Gesanges.

Abbildung 10: *Pierrot XI*, T. 11f.

Am Ende des dreizehnten Stückes, doch noch vor dem Zwischenspiel, gibt es eine ähnliche, wenn auch noch viel auffallendere, direkte Korrelation zwischen der Rezitation und den Instrumenten: In Takt 20 spiegeln drei Instrumente das lange Glissando (von f^2 bis hinunter zu dis ; s. Abb. 11) des Rezitators wider. Sonst findet sich in diesem Stück gar keine imitative Eingliederung der Rezitation.

Im sechsten Stück ahmt das Cello ab Takt 17 mit kurzen Glissandi den fallenden und steigenden Tonfall der Rezitation nach. Auch in diesem Stück ist die Trennung zwischen Rezitation und Textur ansonsten deutlich.

Abbildung 11: *Pierrot XIII*, T. 20

13 Schönberg Brief von 15.2.1949; s. Rufer, *Das Werk*, S. 20.

Im dritten Stück wird am Ende der Rezitation schnell und «tonlos geflüstert» (s. Abb. 12). Das abschließende Klavierfragment ist deren augmentierte agogische Nachahmung, ein Echo. Derartige Fälle sind jedoch keineswegs bestimmend für den Stil der polylinearen Eingliederung in *Pierrot*.



Abbildung 12: *Pierrot XIII*, T. 30f.

3. Schlußbemerkung

Die Prinzipien versteckt motivischer und gestischer Eingliederung sowie melodischer Parallelführung prägen die musikalische Konstruktion des ganzen *Pierrot*-Zyklus. Ungeachtet der experimentellen Sprechmelodik und der «authentischen» Aufführungspraxis, die auf die Melodietreue kaum Wert legt, hat Schönberg *Pierrot* so komponiert, als sei es ein gewöhnliches Lied-Werk. Daß Schönberg hier «überkomponiert» und unnötige Strukturen geschaffen haben sollte, halte ich für unwahrscheinlich. *Pierrot* ist kein unreifes Frühwerk. Wahrscheinlicher ist, daß Schönberg seine ursprünglichen Ideen aus praktischen Gründen preisgeben mußte.¹⁴ Schönbergs «Prinzip», wonach «alles was geschrieben ist, auch hörbar werden muß»¹⁵, sollte an und für sich auch für *Pierrot* gelten. Die rezitativische Aufführungsart führt zwar zur Verfremdung und Ambivalenz, aber nicht zur kontextueller Wesensverfälschung. In einer Sprechtonkomposition scheint das aus der seriellen Musik bekannte Prinzip vorbereitet zu werden: Demnach ist es zumindest konstruktiv gesehen weniger entscheidend, was man wahrnimmt, als was man über die Töne weiß.

(Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg)

14 Einen Einblick in die Schwierigkeiten, die sich in Schönbergs späteren Aussagen wohl indirekt widerspiegeln, bietet Smith, *Schoenberg*, S. 99. Es ist aber üblich, die Änderungen in Schönbergs Auffassung nicht mit praktischen Problemen zu erklären. Doch wenn Schönberg seine Meinung aus ästhetischen oder gar konstruktiven Gründen geändert hätte, sollte man mit einer klaren Erläuterung der Argumente rechnen dürfen.

15 Vgl. Schönberg, *Stil und Gedanke*, S. 300.