

Franz Liszt im Blickfeld Arnold Schönbergs

Für Arnold Schönberg war Franz Liszt kaum ein Thema, und schon gar nicht ein ihn faszinierender Problemfall, so wie dies Richard Wagner oder Johannes Brahms gewesen ist – um nur diese beiden Generations- bzw. Zeitgenossen von Liszt zu nennen. Die Namen wären in die Vergangenheit hinein bis zu Johann Sebastian Bach fortzusetzen. Problemfälle waren sie – Wagner und Brahms – nicht nur in den stürmischen, zur Selbstfindung treibenden Jugendjahren um 1900, sondern in allen Phasen von Schönbergs Entwicklung. Und „Problemfall“ heißt hier ganz entschieden, daß die auserkorenen Vorbilder ein Verständnis von kompositorischer Darstellung vermittelten, das aufzunehmen und weiterzuführen Schönberg als eine, vielleicht sogar als die künstlerische Aufgabe seines Lebens empfand. Denn Wagner und Brahms bedeuteten ihm die beiden authentischen, einander ergänzenden Überlieferer eines Musikbegriffs, der sich seit der Klassik (Bach eingeschlossen) entwickelt hatte und der im „Ideenkunstwerk“, in der – wie Schönbergs Variante dieses Begriffs lautete – „Kunst der Darstellung des musikalischen Gedankens“ seine höchste Erfüllung fand und permanent weiter findet. Um diese „Darstellung des musikalischen Gedankens“ ging es Schönberg; für sie suchte er nach immer neuen kompositionstechnischen Lösungen, die ihn über die Atonalität zur Dodekaphonie führten und im letzten Lebensjahrzehnt so etwas wie eine „Pan-Tonalität“ erahnen ließen, in welcher er die historisch gewachsenen Differenzierungen nicht allein der Harmonik, sondern sämtlicher musikalischer Darstellungselemente zu vereinen, ja zu versöhnen hoffte.

In allen Phasen dieser Gedanken-Entwicklung suchte Schönberg immer wieder Rückhalt in der Vergangenheit, zutiefst davon überzeugt, daß er nur etwas betreibe, wonach auch die Vorfahren gestrebt hatten. Er fühlte sich als Glied in einer Kette, als Mitglied einer Geister- und Geistesgesellschaft, deren Ziele nicht sich zueigen zu machen nichts weniger als die Aufgabe, den

Verrat von Kunst zur Folge gehabt hätte. Solche Aufgabe, solchen Verrat aber glaubte Schönberg neben sich und allorts zu beobachten. Er brachte seine Kritik auf die Formel, daß der authentische Gedanke und seine Darstellung in Gefahr gerate, dem Modisch-Zeitbedingten zu unterliegen; daß instinktgeleitete Intuition, die allein ein „nicht-berechnetes“, „unberechenbares“ Kunstwerk hervorzubringen vermochte, durch Surrogate aus berechneter Wirkung ersetzt und an ihnen zugrunde gehen würde:

„Es scheint mir, daß der Fortschritt, an dem Brahms arbeitete, die Komponisten hätte anregen sollen, Musik für Erwachsene zu schreiben. Reife Menschen denken komplex, und je höher ihre Intelligenz ist, um so größer ist die Anzahl der Komplexeinheiten, mit denen sie vertraut sind. Es ist unbegreiflich, daß Komponisten als 'ernste Musik' bezeichnen, was sie in veraltetem Stil mit einer Weitschweifigkeit schreiben, die dem Inhalt nicht angemessen ist – indem sie drei bis siebenmal wiederholen, was man sofort versteht. Warum sollte es in der Musik nicht möglich sein, in ganzen Komplexen in gedrängter Form zu sagen, was in den vorausgegangenen Epochen zuerst mehrmals mit geringen Variationen gesagt werden mußte, ehe es ausgeführt werden konnte? Ist es nicht so, als ob ein Schriftsteller, der von 'jemandem, der in einem Haus am Fluß wohnt', erzählen wollte, zuerst erklären müßte, was ein Haus sei, wofür und aus welchem Material es gemacht sei, und danach den Fluß in gleicher Weise?¹

Über Wagner gibt es zwar keine solche geschlossene Darstellung von Schönberg wie die über Brahms, die den bezeichnenden, ja programmatischen Titel *Brahms - the Progressive* trägt und deren ursprüngliche Fassung zum 100. Geburtstag von Brahms im Jahre 1933 entstanden ist. Doch es gibt zahllose Anmerkungen u. ä., wie etwa diese:

Wagner hat uns drei Sachen – der Hauptsache nach, soweit er für die moderne Entwicklung in Betracht kommt – hinterlassen: Erstens die reiche Harmonik, zweitens die kurzen Motive, mit der Möglichkeit, den Satz so rasch und so oft zu wenden, als es das kleinste

¹ Arnold Schönberg, *Brahms, der Fortschrittliche* in: *Gesammelte Schriften I*, hrsg. von Ivan Vojtech, Frankfurt a.M. 1976, S. 44.

Stimmungsdetail erfordert, und drittens gleichzeitig die Kunst, großangelegte Sätze zu bauen, und die Perspektive, diese Kunst weiterzuentwickeln.²

Nun ist die Bedeutung, die Schönberg Brahms wie Wagner zumaß, unzweifelhaft und wohl auch zur Genüge bekannt. Wie aber steht es um Liszt? Die einzige Parallele, die sich in Schönbergs Blick auf Brahms und Liszt ausmachen läßt, ist eine äußerliche: ebenfalls anlässlich des 100. Geburtstages, 1911, entstand ein Artikel, der jedoch – und da macht sich schon die Differenz bemerkbar – die erste und zugleich letzte ausführlichere Hinwendung zu Liszt bleiben sollte. Die Redaktion der *Allgemeinen Musikzeitung* hatte für ihre Festnummer auch von Schönberg einen Beitrag erbeten – und er, ohnehin schreibfreudig, aber vielleicht auch aus Dankbarkeit für den ihm in den Jahren 1903 und 1904 verliehenen „Liszt-Preis“ (es war dies für Schönberg die Zeit bitterster finanzieller Not und der Preis so etwas wie eine Lebensrettung) – zögerte nicht, die Bitte zu erfüllen.

Was dabei aber herauskam, war alles andere als ein „Festartikel“. Schönberg trug, wenn auch stets mit nobler Geste, eine tiefgreifende Kritik an Liszt vor, die allerdings – und das verstieß vielleicht noch nachhaltiger gegen den festlichen Anlaß – recht bald über den zu Feiernden hinwegging und sich in offensive Darlegung eigener Probleme, Erkenntnisse und Forderungen und der Notwendigkeit ihrer strikten Anerkennung verwandelte. Der wohl alles andere als unpräzise Titel des Beitrages, *Franz Liszts Werk und Wesen*, müßte recht eigentlich lauten: *Arnold Schönbergs...* Es ist da vor allem und immer wieder vom „Glauben“ die Rede, vom unbeirrbareren, da aus dem Inneren, dem „Triebleben“ erwachsenden Glauben des Künstlers an seine Bestimmung, in dessen Festigkeit zugleich Authentizität und Integrität seines Werkes gründen.

Das alles ist zweifellos interessant und aufschlußreich, doch wirft es eben weit mehr Licht auf den Schreiber als auf den Beschriebenen. Mit einer –

² Arnold Schönberg, *Ein Interview* in: *Gesammelte Schriften I*, ebd., S. 157.

allerdings großartigen – Ausnahme, die deshalb hier auch etwas ausführlicher zitiert sei:

„Liszt schuf eine Kunstform, die von unserer Zeit für einen Irrtum gehalten werden muß, während eine spätere vielleicht wieder ausschließlich die geniale Erkenntnis sehen wird, auf der sie beruht. Beides ist berechtigt und vielleicht nur, weil wir diese auf einem andern Weg fortsetzen, sehen wir jenen mehr. Liszt ersetzte eine alte Anschauungsform durch eine neue. Daraus mußte eine neue Ausdrucksform entstehen. Aber er ersetzte bewußt die alte Form durch eine neue und die alte Anschauungsform durch die Anschauung eines dritten, statt durch seine eigene. Diese beiden Bewußtseinsakte verhinderten, daß das durch Intuition Gefundene sich unmittelbar und rein in eine Kunsttat verwandle [...] Er hatte die richtige Erkenntnis, daß der Musiker zwar eine musikalisch-ausdrückende, aber (um es beiläufig im Sinne Liszts zu sagen) poetisch-fühlende Persönlichkeit sei: Am Kunstwerk sei deshalb weniger die handwerkliche Geschicklichkeit, die Kunstfertigkeit und das Spiel mit dem Material merkwürdig, als was hinter dem steht: die Persönlichkeit, das wirkliche Künstler-Wesen, das aus unmittelbarer Anschauung schöpft. Aber bei der Übertragung dieses Gedankens in die Musiksprache geschahen, sozusagen, einige Übersetzungsfehler: er übersetzte die unmittelbar-anschauende durch die poetisch-fühlende Persönlichkeit, diese durch den Dichter und schließlich den Dichter durch die Dichtung. Er gab derart also Dichtung aus zweiter Hand, statt ausschließlich seine eigene Anschauungsform, den Dichter in sich selbst musikalisch unmittelbar ausdrücken zu lassen. Der Fehler ist nicht so groß, als er scheint. Denn glücklicherweise korrigiert ihn der wirkliche Künstler unbewußt, indem er schließlich doch nichts anderes nach außen bringt, als was in ihm war. So daß Liszt vielleicht nicht seine Dichter und Dichtungen, sondern wahrscheinlich doch sich selbst ausgedrückt hat. Nur verengt ein solches Verfahren sicher die Rohre, aus denen das eigene Wesen ausströmt, vermindert die Ergiebigkeit des Urquells und nötigt den Verstand zu Ergänzungen, die unmöglich dem Urstoff homogen sein können.“³

³ Arnold Schönberg, *Franz Liszts Werk und Wesen*, in: *Gesammelte Schriften I*, ebd., S. 170.

Auch in diesen Sätzen spricht Schönberg selbstverständlich und nach wie vor zuallererst von sich und seinem Denken und Tun. Es sei daher nur auf den letzten Gesichtspunkt etwas näher eingegangen, auf den Vorwurf, daß Liszt sich von „Dichtungen“, also von „zweiter Hand“ lenken ließ und deshalb sein Werk durch besagte „Verengungen“, „Ergiebigkeitsminderungen“ und „inhomogene Ergänzungen“ beschädigt worden sei. Eben dies hat Schönberg veranlaßt, Liszt von Wagner und Brahms (um wiederum nur die beiden zu nennen) abzurücken, sein Werk auf einem anderen, niedrigeren künstlerischen Niveau angesiedelt zu finden. Die Folge war, daß der Name Liszts in den nach Tausenden zählenden Seiten der theoretischen Arbeiten Schönbergs zwar immer wieder einmal summarisch, meist in Aufzählungen neben Berlioz, Wagner, Brahms bis Reger und Debussy genannt und in solchen Fällen auch auf eine Stufe mit diesen Meistern gestellt wird – als der einer Symbolfigur des musikalischen Fortschritts. Doch das Werk selbst bleibt dabei weitgehend außer Betracht, und die wenigen herangezogenen Beispiele dienen entweder – wie in dem posthum veröffentlichten Buch über *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie* – einer neutralen analytischen Erörterung⁴ oder – wie in dem Artikel *Symphonien aus Volksliedern* – einer kritischen Demonstration: obwohl, schreibt Schönberg, die *Ungarischen Rhapsodien* von Liszt „in konstruktiver Hinsicht höher organisiert“ seien als „diese rumänischen, zigeunerischen und spanischen Rhapsodien“, so seien sie doch alle „der Hauptsache nach Potpourris, das heißt Formen, deren Zusammenhang zufälliger ist als das, was klassische Meister von Bach bis Brahms 'Fantasie' nennen.“⁵

Ein Zwischenfazit an dieser Stelle fiele, was Liszt und mithin unser eigentliches Thema betrifft, recht mager aus. Gewissermaßen „erschwerend“ kommt nun noch hinzu, daß Schönberg kein Klavierspieler war, er überhaupt ein

⁴ Arnold Schönberg, *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*, Mainz 1957, S. 173 ff.

⁵ Arnold Schönberg, *Symphonien aus Volksliedern*, in: *Gesammelte Schriften I*, ebd., S. 136.

heikles Verhältnis zu rein spieltechnischen Fertigkeiten hatte. Ein Wunderkind, so lautet sinngemäß einer seiner Aphorismen, sei mit 6 Jahren bereits so unbegabt wie ein normaler Mensch erst mit 60. Und 1931, inmitten der Arbeit an *Moses und Aron*, bekennt Schönberg dem Dirigenten Hans Rosbaud: „Da ich in den nächsten Dezennien mit einer Aufführung dieses Werkes nicht rechnen kann, habe ich mir hinsichtlich der Schwierigkeiten für Chor und Orchester keine Zurückhaltung auferlegt.“⁶ Die Oper wäre einem „Marstheater des 21. Jahrhundert“ vorbehalten. Wie sehr in solchen Äußerungen auch immer ein gezieltes Understatement mitschwingt – sie zeugen von tiefem Mißtrauen gegenüber den eingeschliffenen Praktiken in öffentlichen Musikinstitutionen und der in ihnen agierenden Interpreten.

Interpretation war für Schönberg stets nur insofern von Interesse, als sie dem Komponierten, der „Darstellung des musikalischen Gedankens“ diene. Für virtuose Selbstdarstellung, der entsprechend brilliant-schwierige Musikstücke gewissermaßen als Jongliergeräte dienten, hatte er keinerlei Verständnis. Auch der im Dezember 1918 gegründete und nachmals vielgerühmte *Verein für musikalische Privataufführungen* stellte niemals die Interpretation eines Werkes als solche in den Mittelpunkt, so intensiv und zeitaufwendig auch jedes Konzert vorbereitet wurde. Vielmehr waren „immer nur die Erzielung der größtmöglichen Deutlichkeit und die Erfüllung aller aus dem Werke zu entnehmenden Intentionen des Autors maßgebend.“⁷

Nun verbindet sich ja zuallererst mit Liszt – oder sollte man sagen: mit der „Liszt-Legende“ – das Virtuosen-tum. Und man darf wohl auch davon ausgehen, daß Schönbergs Vorbehalte, ohne daß er dies je so deutlich ausgesprochen hätte, von seiner tiefen Abneigung gegen dieses und jedes Virtuosen-tum nicht unbeeinflußt geblieben sind. Denn es könnte sein, daß Schönberg

⁶ Willi Reich, *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*, München 1974, S. 190.

⁷ Alban Berg, *Prospekt des Vereins für musikalische Privataufführungen*, zit. nach: *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, Musik-Konzepte 36, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1984, S. 5.

die Ursachen für kompositorische Neuerungen bei Liszt vorrangig in dessen stupenden spieltechnischen Fähigkeiten vermutete, die sich permanent in Kompositionen verwandelten, gewissermaßen sich beiläufig zu solchen verselbständigten. So gesehen aber wären auch und gerade die kühnsten Neuerungen der Darstellung weitgehend losgelöst von kompositorischer „Gedankendarstellung“ entstanden. Zugespitzt gesagt: Liszt komponierte nicht aus subjektfixierter Intuition heraus, die keinerlei oder zumindest keine vordergründige Rücksicht auf interpretatorische Umsetzung nimmt, sondern schöpfte seine Musik aus dem ihm verfügbaren, unendlich reichen Reservoir an spieltechnischen Möglichkeiten – Liszt komponierte, was er spielen konnte. Und die merkwürdig unvirtuosen, ja antivirtuosen Klavierstücke aus den späteren Lebensjahren erwecken nicht zuletzt den Eindruck, als ob Liszt nunmehr selbst der atemberaubenden circensischen Schaustellungen überdrüssig geworden sei und stattdessen einen einsam-meditierenden Ton angeschlug, welcher gewissermaßen aus Vergleichgültigung jeglicher abgerundestimmiger Kunst-Gestalt zu kühnen Vorgriffen auf die „Neue Musik“ führte. Solche „Abwendung“ aus einem Gefühl von Unzulänglichkeit des Bisherigen heraus aber zeigt auch an, daß die Neuerungen eben nicht kompositorische Bestrebungen vorausgegangener Meister aufnehmen und weiterführen. Darin hätte Schönberg jedoch nur blinde, unverantwortliche Selbstherrlichkeit gesehen, die seinen traditionsfürchtigen Glauben an Entwicklung verletzen mußte. Und das, zusammen mit dem Vorwurf, Liszts kompositorisches Denken und Erfinden verbleibe stets in den Grenzen des „Machbaren“: das könnten die entscheidenden Punkte gewesen sein, die Schönbergs distanzierte Haltung gegenüber Liszt erklären helfen – soweit dieser auch die Grenzen bereits in Zukünftiges vorgetrieben hatte.

Dafür gibt es Dokumente, in denen zwar niemals der Name Liszts fällt, die aber dennoch immer auch ihn, in dem Falle seine Klaviermusik, gemeint haben könnten. Es handelt sich um den Briefwechsel zwischen Ferruccio Busoni und Schönberg in den Jahren 1909 und 1910, der durch Schönbergs

Versuch ausgelöst wurde, den berühmten Pianisten, Pädagogen, Organisator und Komponisten für die Einstudierung der beiden ersten *Klavierstücke* aus *op. 11* zu gewinnen – Nr. 3 war bei der Kontaktaufnahme noch nicht abgeschlossen. Die Stücke, die bekanntlich zu den frühesten atonalen Kompositionen Schönbergs gehören, seien, so heißt es im „Werbebrief“ vom 13. Juli 1909, „technisch kaum von besonderer Schwierigkeit. Aber der Vortrag erfordert Glauben und Überzeugung. Deshalb wende ich mich an Sie – das andere bringt ja bald wer auf.“⁸

Busoni kannte Schönberg seit dessen Berliner Aufenthalt im Jahre 1903. Bereits damals hatte ihm Schönberg eine Komposition – die Sinfonische *Dichtung Pelleas und Melisande* – zugesandt, die jedoch nicht, wie Schönberg wohl hoffte, in den von Busoni zwischen 1902 und 1909 veranstalteten *Orchester-Abenden* zur Aufführung kam. Indes hatte die Partitur Busoni „recht neugierig gemacht“⁹ und so beobachtete er auch künftighin den skandalbegleiteten Weg des jungen Komponisten mit ungemindertem Interesse. Noch ehe er allerdings Schönbergs Klavierstücke erhalten hatte, reagierte Busoni allein auf einige Briefsätze Schönbergs mit einer recht beiläufigen Bemerkung, die dieser postwendend zum Anlaß für eine ebenso energische wie wortreiche Entgegnung nahm und in der unser angesprochenes Problem Liszt-Schönberg sofort gegenwärtig ist. Busoni hatte lediglich geschrieben, daß Schönberg in seiner „richtigen Darstellung des Reproduzierenden [...] die Aufgabe des 'mitarbeitenden Publikums' vergessen [habe].“¹⁰ Darauf Schönberg:

„Ihrem Einwurf, ich hätte des 'mitarbeitenden' Publikums vergessen, kann ich begegnen: ich habe ans Publikum nicht gedacht; aber ich habe es nicht vergessen. Bei allem Schaffen und Nachschaffen ist dies doch der gleiche Vorgang; vorausgesetzt daß es intuitiv vor

⁸ *Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni 1903-1919* (1927), hrsg. von Jutta Theurich, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 19. Jg. 1977 Heft 3, S. 164.

⁹ Ebd., S. 163.

¹⁰ Ebd., S. 165.

sich geht; ohne Berechnung, aber mit dem ganzen Vollgefühl unserer menschlichen Bedingungen und Beziehungen. Aus diesem heraus schaffen wir, meinen nur uns darzustellen, erfüllen aber gleichzeitig jene Pflichten, die unsere Mitwelt uns auferlegt. Unbewußt! Dafür aber um so sicherer. Und diese unbewußt schaffende Kraft allein ist es auch, die Suggestion Macht besitzt. In ihr giebt es keine Berechnungs-Fehler, weil sie nicht berechnet. Sie wirkt [...] Wie bei der drahtlosen Telegraphie. Deswegen, meine ich, muß jede Kunst, die ohne 'Berechnung der günstigsten Wirkungsmöglichkeiten' geschaffen ist, schließlich und endlich diejenigen finden, denen sie gilt. Und je intensiver die Beziehungen des Schaffenden zu einem Zustande der Allgemeinheit ist – zu einem gegenwärtigen, oder zu einem zukünftigen – desto größer wird der Kreis derjenigen sein, denen sie gilt. In diesem Sinne, meine ich, muß man bei der Analyse des Schaffenden oder des Nachschaffenden nicht unbedingt an das Publikum denken. Es arbeitet nur mit, wenn es aufgefordert, wenn es sozusagen citiert wird. Ob es aber aufgefordert wird, entzieht sich ganz den Berechnungen und den Bemühungen des Schaffenden.“¹¹

Um es vorwegzunehmen: der sich abzeichnende und bald eskalierende Dissens zwischen Schönberg und Busoni wurde nicht geschlichtet und konnte auch nicht geschlichtet werden. Hier trafen die gefestigten Anschauungen von Praktikern aufeinander, die im Falle Busonis die Position eines wirkenden Interpreten, im Falle Schönbergs die eines von der Öffentlichkeit unirritierbaren Komponisten vertraten und verteidigten. Und dennoch führte der Streit zu einem bedeutenden, aufschlußreichen Ergebnis. Als Busoni die beiden Klavierstücke erhalten und studiert hatte, zeigte er sich keineswegs überrascht: es war ihm selbstverständlich,

„daß ich [es] mit einer subjectiven, eigenartigen u. auf das Gefühl gegründeten Kunst zu thun haben würde – und daß es verfeinerte künstlerische Gebilde sein würden, mit denen Sie mich in Berührung brächten. Das hat sich Alles erfüllt und ich freue mich innig einer solchen Erscheinung. Anders steht es mit meinem Eindruck als Klavierspieler, von welchem ich – sei es durch Erziehung, sei es durch fachmännische Einseitigkeit – nicht ab-

¹¹ Ebd., S. 165 f.

sehen kann. Was mir die ersten Bedenken gegen Ihre Musik 'als Clavierstück' einflößt ist die wenige Breite des Satzes im Umfange der Zeit u. des Raumes.“¹²

Um diesen Vorwurf an einem Beispiel anschaulich zu machen, notiert Busoni seine „Transkription“ des 40. Taktes des zweiten Stückes – „um das Orchesterale in's Pianistische zu übertragen“, wie er erklärend hinzufügt.

In seinem Antwortbrief hebt Schönberg zunächst die „sehr geistreiche Art“ hervor, mit der Busoni seine „Meinung illustrier[t]“ – um jedoch sofort festzustellen, daß der von ihm hervorgehobene „Mangel“ keiner sei, der nicht im Wesen dieser Musik begründet wäre.

„Es ist ja klar, daß stets, wenn irgend eine neue Fähigkeit errungen wird, ältere Vorzüge fallen müssen. Und so scheint mir auch, daß bei einer Musik, die einen so raschen Harmonien-Consum betreibt, Breite des Satzes ebenso selten sein muß, als sie bei breiterer Disposition der Accorde häufig sein kann. Durch Akkordzerlegungen Beiwerk und Aufputz zu schaffen ist wohl nur dann leicht möglich, wenn der Accord lang genug liegt. Da aber, wie mir scheint, der Klaviersatz mehr auf das Nacheinander seiner Accord bildenden Bestandteile angewiesen ist, als auf deren Miteinanderklingen, ergibt sich von selbst, daß der Satz an Glanz und Pracht relativ verlieren muß“.¹³

Damit ist der Kernpunkt des Streites benannt: Schönberg verteidigt seine in der Komposition verankerte instrumentale Darstellungsweise, deren „Form des Ausdruckes auf dem Clavier“ Busoni im Gegenzug als „ungenügend“ kritisiert.¹⁴ „Das 'Asketische' [...] scheint mir ein unnützer Verzicht auf schon Errungenes. Sie setzen einen Werth anstelle eines früheren, anstatt den neuen mit diesem zu addieren. Sie werden anders und nicht reicher.“¹⁵ Und deshalb unternimmt Busoni es nun, das ganze Stück „umzuinstrumentieren“, zumal

¹² Ebd., S. 166.

¹³ Ebd., S. 167 f.

¹⁴ Ebd., S. 168.

¹⁵ Ebd., S. 172.

„es sich mit einigen meiner eigenen Ideen über die nächste Aufgabe der Musik deckt.“¹⁶

Schönberg wiederum veranlaßt diese „Transkription“ zu einer seitenlangen Rechtfertigung des „Originals“, an dem er hervorhebt, daß es sich vom „Clavierauszug-Stil“ abwende: „Weg mit dem Klaviersatz der, das Ausdrucksvermögen und die Bewegungsmöglichkeit des Klavieres überschreitend, nichts anderes ist, als eine mehr oder weniger gute Übertragung von Orchestermusik.“¹⁷ Doch Schönbergs Argumentation bleibt nicht auf das Klavierstück begrenzt, sondern wendet sich dem Problem musikalischer Darstellung grundsätzlich und mit Blick in die Historie zu:

„Man muß die geheimnisvollen Wunder unserer tonalen Harmonik, ihre unerhört fein ausgewogenen architektonischen Werte und ihre Kabbalistischen mathematischen [Werte] so begriffen und bewundert, angestaunt haben, wie ich um, wenn man auf sie Verzicht leistet, zu fühlen, daß man, ihrer nicht mehr bedürftig, anderen Mitteln gebietet. Dagegen erscheinen klangliche Fragen, deren Reiz kaum im selben Maße der Ewigkeit angehört, als Kleinigkeiten [...] Ich glaube, mein Klaviersatz ist nicht das Ergebnis eines Unvermögens, sondern der Ausdruck eines festen Willens, bestimmter Neigungen, greifbarer deutlicher Empfindungen. Was er nicht thut, ist nicht: was er nicht kann, sondern: was er nicht will.“¹⁸

Was Schönberg mit seinem Klavierstil „nicht mehr wollte“, was Busoni jedoch gegen dessen Rechtfertigungseifer als unverzichtbar erschien, sei an einigen weiteren Beispielen etwas näher gezeigt. Grundsätzlich gilt für Busonis „Transkription“, daß sie die „asketische“ Knappheit von Formulierungen durch Sequenzierung bzw. durch figurative Auflösung einzelner Motive gewissermaßen „beredt“ zu machen sucht. Das aber hieß für Schönberg

¹⁶ Ebd., S. 168.

¹⁷ Ebd., S. 169 f.

¹⁸ Ebd., S. 174.

nichts anderes, als daß Busoni einen „neuen Klavierstyl“ durch „ältere Technik“ verbessern wolle.¹⁹

Solcher „Beredtheit“ entspricht auch eine Intensivierung des „Stimmungshaften“ im Klanglichen, die sich sowohl in der Hinzufügung von Vortragsbezeichnungen wie in tonlich-figurativer Erweiterung von Akkorden und melodischen Gebilden zu erkennen gibt:

Schönberg, op. 11 Nr. 2, Takt 4



Schönberg/Busoni, op. 11 Nr. 2, Takt 4-5



Schönberg, op. 11 Nr. 2, Takt 65-66

¹⁹ Ebd., S. 175.



Schönberg/Busoni, op. 11 Nr. 2, Takt 73-78



Busonis „Transkription“ verlängert Schönbergs Stück um 12 Takte, was bei einer Gesamtlänge von nur 66 Takten ins Gewicht fallen muß. Wie sehr nun auch Busoni betont, daß dies Stück sich „mit einigen meiner eigenen Ideen über die nächste Aufgabe der Musik deckt“²⁰ – klingt nicht in ihm auch ein Echo jener späten Klavierstücke von Liszt an, die nicht minder eine Vorstellung von dieser „nächsten Aufgabe der Musik“ geben? Zumindest mit einigen von ihnen war Busoni – als Pianist und Komponist, doch auch als Mit-herausgeber der ab 1907 erscheinenden Gesamtausgabe der Werke Liszts – aufs innigste vertraut. Das könnte z.B. die 2. Fassung des *Trauermond* betitelten Stückes sein, das Liszt wahrscheinlich 1885 geschrieben hatte und das

²⁰ Ebd., S. 168.

in seinem Todesjahr 1886 im Leipziger Verlag E. W. Fritsch erschienen war. In diesem Stück herrscht, abgesehen von einer immer wieder und auch einseitig hervorgehobenen Tendenz zur Atonalität, eine Lapidarität und Knappheit der motivischthematischen Formulierungen, die allerdings noch immer an sequenzhafte „Breite“ gebunden bleibt – wie dies denn auch Busoni für unverzichtbar hielt und zu einem Leitgedanken seiner „Transkription“ Schönbergs machte.

Die „Un-Beziehung“ Schönbergs zu Liszt, von der eingangs die Rede war – sie erscheint durch diesen Seitenblick auf Ferruccio Busoni wohl kaum in einem anderen Licht, und schon gar nicht wird sie zu einer „Beziehung“. Wenn Busoni gerade mit seinem Verständnis von „Transkription“ in erheblichem Maß das Erbe Liszt übernahm und weiterführte, so dürfte Schönberg, sofern er überhaupt Gelegenheit gehabt hätte, diese Bindung wahrzunehmen, seinen eigenen Klavierstil als einen anderen und nicht vergleichbaren empfunden haben. Schönbergs Auffassung strebte zu einer Interpretation, deren stilistisch-darstellerische Komponenten schließlich restlos im Kompositorischen aufgehen, von ihm als Teil seiner „gedanklichen Komplexität“ vorgegeben werden. Damit aber verschwindet jeglicher, von der Komposition sich abhebender Anspruch auf Darstellung – und somit jedes Moment von Interpretation als Selbstdarstellung. Daß zwischen dem, der solche Auffassung entwickelte und erbittert verteidigte, und einem „wirken wollenden Interpreten“ keine verständnisinnigen Bande sich knüpfen ließen, versteht sich von selbst.