

Ehrfurcht ist Standesbewußtsein

Johann Sebastian Bach im Verständnis Arnold Schönbergs

Die Musik Bachs empfanden im wahrsten Sinne des Wortes „tonangebende“ Zeitgenossen als veraltet, als „unmodern“. Doch die daran anschließende Behauptung, daß sie nach Bachs Tod ein rundes Dreivierteljahrhundert in Vergessenheit geraten sei, mußte bekanntlich längst korrigiert, zumindest aber relativiert werden. Denn bereits Beethoven, wenn nicht schon Mozart, enthüllte sich die musikalische Sprache des Thomaskantors – ungeachtet einer äußerst begrenzten Werkkenntnis – als eine Art Idealsprache, welche auf der unnachahmlich anmutenden Durchdringung von Melodie und Harmonie, von Polyphonie und Homophonie beruhte. An Bach muß den „Klassikern“ aufgegangen sein, zu welchen Zielen ihr eigener Struktur-, ja ihr Kompositionsbegriff strebte: zu einem organisch durchgebildeten „Ideenkunstwerk“, in dem Mannigfaltigkeit aus der Einheit und Faßlichkeit aus gleichsam logischer Entfaltung der Elemente zu einem Werkganzen entstehen. Wenn Beethoven Bach ein „Meer“ genannt wissen will, den „Urvater der Harmonie“¹, so meint dies eine musiksprachliche Universalität, die sich über jedwede stilistische, aber auch ästhetische Fragen wie Schönheit, Tiefe, Transparenz und dergleichen erhebt. Und daran sollte sich auch künftighin kaum etwas ändern, ungeachtet etwa neo-bachischer Züge bei Mendelssohn oder Reger oder gar innerhalb neobarocker Tendenzen seit den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts. Neo-Barock schließt an Bachs Vorläufer und Zeitgenossen an, niemals wohl an diesen selbst – da es bei ihm um den Preis eines hoffnungslosen Niveauunterschiedes eben niemals um Stil-Adaption, sondern stets nur

¹ Brief an Franz Anton Hoffmeister, 15. 1. 1801, in: Ludwig van Beethoven. *Briefwechsel Gesamtausgabe*, Bd. 1, hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996, S. 63.

um Annäherung an eine von Bach vormusizierte „universale Idealsprache“ gehen kann.

Arnold Schönberg nun hat dies nicht nur – wie vor ihm bereits Beethoven, Schumann oder Brahms – erkannt und in zahlreichen Varianten ausgesprochen. Er fühlte sich vielmehr – und darin glaubte er in einem grundlegend anderen Verhältnis zu Bach zu stehen als jene genannten, hochverehrten Meister – in einer musikgeschichtlichen Situation, die derjenigen Bachs vergleichbar wäre. Die Vergleichbarkeit der Situation bestand für Schönberg darin, daß Bach den musikalischen Raum von der siebentönigen Diatonik, in der die Chromatik lediglich als Abweichung von Grundtönen aufgefaßt wurde, zur zwölftönigen Chromatik weitete, welcher nunmehr, gewissermaßen nach der Durchchromatisierung der Harmonik im Lauf des 19. Jahrhunderts, die Emanzipation der Tonstufen von harmonisch begründeter Chromatik folgen müsse – also die „Komposition mit zwölf nicht aufeinander bezogenen Tönen“. Die Mittel aber, mit denen dieses Ziel erreicht und mithin die Vergleichbarkeit der Situation erkennbar und auch sinnvoll wird, sieht Schönberg in der Verschmelzung von Polyphonie und „entwickelnder Variation“, die beide – und eben nicht allein die Polyphonie in einem gewissermaßen neuzeitlichen Verständnis – von Bach ihren Ausgangspunkt nehmen. Das heißt, Bachs Universalität gründet in einem Begriff von Polyphonie, zu dem bereits die „entwickelnde Variation“ (oder deren allgemeinere und einfachere Grundlage: die motivisch-thematische Arbeit) als konstituierendes Element gehört – ein Element, dessen Entfaltung gemeinhin erst als Sache der Wiener Klassiker und ihrer Nachfolger im 19. Jahrhundert gilt.

Schönberg hat diese seine Sicht mehrfach zum Ausdruck gebracht, verständlicherweise – denn hierin erschloß sich ihm der Sinn des Übergangs zu Atonalität und Zwölfton-Methode, mithin auch die Rechtfertigung seines Tuns, die er angesichts des lebenslang anhalten-

den Widerstands und der Vorwürfe wegen seines vermeintlichen Traditionsverrats usw. dringend benötigte. Zusammenfassend schrieb Schönberg 1931, also wohl nicht zufällig in einer Zeit, in der zwar gegen die reihentechnische Wende noch immer heftig polemisiert, die mit ihr weiterhin verbundene hochexpressive Musiksprache nun allerdings – und das traf Schönberg weitaus härter – als Zeichen von romantisch gestimmter Antiquiertheit ausgelegt wurde, die ihn den Anschluß an die „Moderne“ der zwanziger Jahre habe verlieren lassen – zusammenfassend schrieb Schönberg:

„Die historisch geschulten Köpfe sagen [und das eben sind seine verblendeten Widersacher]: Die Harmonie hat sich zu einem solchen Übermaß entwickelt, daß nun wie zur Zeit des kontrapunktischen Stils eine Rückkehr zur Einfachheit, d.i. zu einer harmonisch einfachen Musik zu erfolgen hat. Die historisch-geschulten Geschichtsmacher übersahen aber, daß der Gegensatz hieß: Kontrapunktische und homophone Kunst. Daß er [der Gegensatz] aber hier sich folgendermaßen verhält:

a) Zur Zeit Bachs hatte die kontrapunktische Kunst, d.i. die Kunst, alle klingenden Gestalten aus einer einzigen zu erzeugen, eine solche Höhe erreicht, daß der Übergang zu einer anderen bereits bei ihm beginnt: diese Gestalten nunmehr auch zu variieren und sich nicht mehr mit ihrer Nebeneinanderstellung zu begnügen, sondern zu zeigen, wie eine aus der anderen entsteht. Gleichzeitig damit begann eine andere Disposition des musikalischen Raumes: man begann eine Hauptstimme zu schreiben, was es vorher nicht gegeben hatte.

b) Bis zu unserer Zeit hatte sich die Harmonie dahin entwickelt, die Verwendung aller 12 Töne der chromatischen Skala auf so mannigfaltige Art zu gestalten, daß hiedurch nicht nur eine neue (harmonische) Polyphonie entstanden war, sondern auch die Möglichkeit, die Entwicklung der Gestalten nun auch bei besserer Ausnützung des musikalischen Gesamtraumes in mehreren Stimmen gleichzeitig erfolgen zu lassen.

c) [...] Die neue Vieldeutigkeit der Töne über den neuen Akkorden gestattete ‚manierenartige‘ Motivverwendung ohne Rücksicht auf dissonante Zusammentreffen: sie erklärten sich, wie die in den ‚Manieren‘, aus der Logik der ganzen Figur.

Hiedurch verbreitet und durch die Erweiterung aller tonalen Beziehungen waren Tonvorstellungsvermögen und schaffende Phantasie in der Lage, den nächsten Schritt zu tun, indem sie die Dissonanzen hinsichtlich ihrer Auffaßbarkeit den Konsonanzen gleichsetzten.

Wenn nun auf dem Höhepunkt der kontrapunktischen Kunst, bei Bach, gleichzeitig ein ganz Neues beginnt: Die Kunst der Entwicklung der Motiv-Variation, und in unserer Zeit auf dem Höhepunkt harmonischer Beziehungskunst: die Komposition mit 12 aufeinander bezogenen Tönen, so besteht zwischen diesen beiden Epochen sichtlich eine große Ähnlichkeit, und es fragt sich nur, ob und in welchem Interesse nun auch die andere Ähnlichkeit folgen müsse, die [...] aus der Geschichtsparallele folgt: daß nunmehr auch die Schreibweise der Komponisten sich auf so unerwartete und unberechenbare Art ändern müsse, als es nach J.S. Bach der Fall war.“²

Schönberg war von dieser geschichtlichen Parallelität zutiefst überzeugt, versteht sich – wobei er allerdings immer wieder den leicht zu erregenden Verdacht von sich wies, daraus eine Art künstlerischer Gleichrangigkeit mit Bach ableiten zu wollen – und alles, was er zuvor mit Blick auf Bach, sei es als Komponist oder Theoretiker, geäußert hatte und danach noch äußern sollte, muß auf diesen wahrlich zentralen Gesichtspunkt bezogen werden. Da sind die Texte des Theoretikers, beginnend mit der *Harmonielehre* von 1911 bis zum letzten veröffentlichten Aufsatz im Bachjahr 1950, der sich – man möchte sagen: selbstverständlich – dem Thomaskantor widmet. In der *Harmonielehre* ist Bach nicht allein mit den meisten Werkbeispielen vertreten, er erscheint auch in knappen historischen Exkursen bereits und ausschließlich als jener Neuerer des Tonsatzes, dessen Impulse alle nachfolgenden ernstzunehmenden Komponisten aufnehmen und weiterführen. So beschreibt Schönberg hier schon im Kern die Überwindung des diato-

² Arnold Schönberg, *Gesammelte Schriften I*, hrsg. von Ivan Vojtech, Frankfurt/ M. 1976, S. 251 f.

nischen Denkens durch das zwölftönig-chromatische, wenn es von einer Choralharmonisierung heißt: „Allerdings wäre sie kaum möglich ohne Verwendung von Durchgangs- und Wechselnoten, die somit hier nicht ornamental, sondern konstruktiv, also nicht Zufälle, nicht harmoniefremd, sondern Notwendigkeiten, Akkorde sind.“³

Und 40 Jahre später, im Bach-Text von 1950, liest man:

„Ich pflegte zu sagen: Bach ist der erste Zwölftonkomponist. Das war natürlich ein Scherz [...] In dieser Fuge [Nr. XXIV in h-Moll aus dem Wohltemperierten Klavier I] sind die chromatischen alterierten Töne weder Auswechslungen noch Bestandteile von Skalen. Sie besitzen deutlich eine Unabhängigkeit, die derjenigen der nicht auf einander bezogenen Töne der chromatischen Skala in einer Grundreihe einer Zwölftonkomposition ähnelt. Der einzige wesentliche Unterschied zwischen ihrer Natur und der modernen Chromatik besteht darin, daß sie ihre Mehrdeutigkeit als Mittel eines modulatorischen Richtungswechsels nicht ausnutzen.“⁴

Nicht zuletzt nahm auch Schönbergs Schüler Alban Berg diesen zentralen, den Lauf der Musikgeschichte lenkenden Punkt zum Anlaß für ein eigenwilliges, listig gegen einen jener „Geschichtsmacher“ gerichtetes Credo, das 1930 als Leserzuschrift zu einem Bach gewidmeten Heft der Zeitschrift *Die Musik* erschien – wiederum wohl nicht zufällig im Umkreis der oben angeführten bekenntnishaften Darlegung Schönbergs von 1931. In Karl Krausscher Manier zitiert Berg einen Passus aus dem Bach-Artikel in Hugo Riemanns *Musiklexikon* (Auflage 1882 ff.) und montiert dabei eine Parallele Bach – Schönberg ein:

„Er [Bach] gehört mit gleichem Recht der hinter ihm liegenden

Periode der polyphonen Musik,

Periode des harmonischen Stils

des kontrapunktischen, imi-

wie der mit ihm wieder ein-

³ Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Leipzig 1977, S. 364.

⁴ Arnold Schönberg, *Gesammelte Schriften 1*, ebd., S. 448.

tatorischen Stils, wie der
Periode der harmonischen
Musik an

setzenden Periode der poly-
phonen Musik, des kontra-
punktischen, imitatorischen
Stils an

und des nun erstmalig in seinem ganzen Umfange dargelegten Systems der
(an die Stelle der Kirchentöne ge-
tretenen) modernen Tonarten.

die Stelle der Dur- und
Moll-Tonarten getretenen)
Zwölftonreihen.

Seine Lebenszeit fällt in eine Periode des Übergangs [...] Wie als Vokalkomponist
so als Instrumentalkomponist ist er der Erbe jahrhundertealten Kunstgutes.

Riemann über J. S. Bach

Alban Berg über Schönberg.⁵

Im Kompositorischen selbst fällt zwar sofort auf, daß Schönberg mit
Beginn der zwölftönigen Schreibweise auf sogenannte alte Formen zu-
rückgreift, vor allem auf die Tanzsätze der Suite, wie sie auch Bach,
etwa in den *Partiten* für verschiedene Soloinstrumente oder in den *Or-
chester-Suiten*, verwendet hatte. Doch lassen wir uns nicht täuschen:
die Bindung an solche Satztypen hat keineswegs vorrangig etwas mit
Bach im bisher beschriebenen Sinne zu tun.

Es geht hier vielmehr darum, die noch unsicheren Schritte ins Neuland
der Dodekaphonie durch eine leicht faßliche Formbildung abzustützen
– es geht, etwa in der *Klavier-Suite op. 25* (1921-23), wirklich um das
Präludium, die *Gavotte*, die *Musette*, das *Menuett* und die *Gigue*, un-
terbrochen von einem *Intermezzo*, die allesamt haltgebende Gerüste für
die gewissermaßen explosive Entfaltung strikt linearer Zwölftonstruk-
turen errichten. Nicht Bach ist hier gemeint, und schon gar nicht eine
Anbiederung an modische Neoklassizismen, welche freilich die Kritik
bis hin zu Pierre Boulez Schönberg immer wieder unterstellte. Ge-
meint ist die Suite als eine Gattung der Instrumentalmusik, von der

⁵ Alban Berg, *Credo*, in: *Alban Berg. Glaube, Hoffnung, Liebe. Schriften zur Musik*,
hrsg. von Frank Schneider, Leipzig 1981, S. 227.

sich Schönberg –wie gesagt und wohl nicht zu unrecht – ein Höchstmaß an Transparenz der Formbildung zum Ausgleich für die erschwerte Wahrnehmung der zunächst noch ungewohnten, von der Harmonik, von der Vertikale emanzipierten Tonhöhenverläufe erhoffte.

Ganz anders zeigen sich dagegen die zwischen 1926 und 1928 entstandenen *Variationen für Orchester op. 31*, denen ausgereifte Zwölftonwerke wie das *Bläserquintett op. 26* vorangingen oder die, wie das *3. Streichquartett op.30*, nahezu gleichzeitig abgeschlossen wurden. In der Orchesterkomposition scheint Schönberg nichts Geringeres angestrebt zu haben als eine Synthese der klassischen Variationstechnik, mit den ‚Etappen‘: Bachs *Goldberg-Variationen*, Beethovens *Eroica-Variationen* und den *Haydn-Variationen* von Brahms. Form und Struktur der Variation schicken sich an, gewissermaßen den Kreislauf von Kontrapunkt und motivisch-thematischer Arbeit als „entwickelnder Variation“ im Zeichen der Zwölftonordnung des gesamten musikalischen Materials zu schließen. Also das zu verwirklichen, was Schönberg nach eigener Aussage vornehmlich von Bach gelernt habe:

- „1. Das kontrapunktische Denken, d.i. die Kunst, Tongestalten zu erfinden, die sich selbst begleiten können.
- 2. Die Kunst, alles aus Einem zu erzeugen und die Gestalten ineinander überzuführen.
- 3. Die Unabhängigkeit vom Taktteil. „⁶

Allerdings – und dies bringt Schönberg in einen gewissen, historisch begründeten Gegensatz zu Bach – verlangte die Schließung des Kreislaufs (um im Bild zu bleiben) nach Verschmelzung von Variation und Sinfonie, eine Aufgabe, die von Bach aus noch in der Zukunft und deshalb gewissermaßen jenseits seines Komponierens lag. In einem

⁶ Arnold Schönberg, *Gesammelte Schriften 1*, ebd.,S. 253.

Rundfunkvortrag von 1931 (wir halten weiterhin in der entscheidenen Zeit!) heißt es:

„*Variationen für Orchester* nähern sich zweifellos einer symphonischen Gestaltungsweise, obwohl dem eines widerspricht: die einzelnen Variationen mögen noch so innigen Zusammenhang haben, so sind sie doch bloß aneinandergereiht, nebeneinandergestellt. Das symphonische Geschehen ist aber anders: hier folgen die musikalischen Bilder, die Themen, Gestalten, Melodien, Episoden, einander wie die Schicksalsfügungen in einer Lebensgeschichte, bunt zwar, aber dennoch logisch und stets verbunden und auseinander hervorgehend, herauswachsend.“⁷

Die notwendige Verschmelzung von Variation und Sinfonie erfolgt deshalb in einem breitangelegten Finale, mit dem Schönberg geradezu demonstrativ den Spuren Beethovens und Brahms' folgt, jene von Bach verlassend und überschreitend:

„Gewiß hätte ich, wie Bach in den *Goldberg-Variationen* mit der letzten Variation aufhören dürfen. Aber dieses Werk stammt aus einem Kompositionsstil, in welchem das Nebeneinanderstellen, das Aneinanderreihen noch dominierte. Der symphonische Stil aber, dessen Verfahren ich als Aufbau durch entwickelnde Variation bezeichnet habe, kann sich mit einem einfachen Abbrechen nicht mehr zufriedengeben. Die Frage, wieso einfach nebeneinandergestellte, gleichgroße Teile das eine Mal einen Anfang, das andere Mal einen Schluß bedeuten sollen, bliebe unbeantwortet.“⁸

Freilich läßt sich in diesen Sätzen ein gewisser Widerspruch nicht übersehen, hatte Schönberg doch auch und gerade bei Bach, wie wir erfahren haben, den Ursprung von entwickelnder Variation aufgedeckt. Vielleicht hatte er diesen Widerspruch ebenfalls empfunden - und als

⁷ Ebd., S. 270.

⁸ Ebd., S. 270.

gleichsam unbewußtschlichtendes Gegenmittel das B-A-C-H - Motiv eingebaut, das als ein roter Faden das Werk durchzieht und wie eine Widmung ihm aufgeprägt ist: dem „Eigentlichen“.

Wiederum anders steht es da um die Bearbeitungen einiger Orgelwerke Bachs für Orchester, die Schönberg 1922 und 1928 vornahm, parallel einerseits zum Abschluß der ersten Zwölfton-Kompositionen, insbesondere der *Suite op. 25*, andererseits zu den *Orchester-Variationen op. 31*. Außerdem und bezeichnenderweise ohne jeden äußeren Auftrag, beschäftigten ihn die Choralvorspiele bereits seit 1918, d.h. inmitten der letzten Inkubationsphase der Zwölfton-Methode, als deren Versuchsfeld das große Fragment des Oratoriums *Die Jakobsleiter* anzusehen ist. Schönberg vermerkte in verschiedenen Heften Bachscher Orgelwerke Instrumentationsangaben, wie etwa: „Bässe von 2 Bss Klar“, „Celli schön phrasiert“, „Melodie der Begleitung zart phrasiert“ usw.⁹ 1922 dann entstanden die Instrumentationen der Choralvorspiele *Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist* (BWV 667) und *Schmücke dich, o liebe Seele* (BWV 654), weitere Bearbeitungspläne blieben allerdings Fragment. Und 1928 folgte dann noch die Instrumentation von *Präludium und Fuge in Es-Dur* (BWV 552) aus dem 3. Teil der *Klavierübung*, auch *Orgelmesse* genannt, wobei ebenfalls weitere Instrumentationspläne, so der *C-Dur-Toccata* (BWV 564), wieder fallengelassen wurden.

Im Unterschied zu den Formbildungshilfen durch die Anlehnung an Suitensätze, doch in weitgehender Übereinstimmung mit der Verschmelzung von Kontrapunkt und entwickelnder Variation im *op. 31*, richtet Schönberg sein Hauptinteresse bei den Orgelinstrumentationen auf die klangliche Heraushebung, auf die Verdeutlichung von motivisch-thematischen Prozessen, und dies vorrangig durch instrumentale

⁹ Zit. nach: Arnold Schönberg. *Sämtliche Werke*, hrsg. von Rudolf Stephan u.a., Abteilung VII: Bearbeitungen, Reihe B, Band 25/26, Kritischer Bericht. Fragmente, hrsg. von Rudolf Stephan und Tadeusz Okuljar, Mainz 1988, S. XXV.

Nachzeichnung von strukturegebundener Phrasierung. Schönberg hat dies mehrfach ausgesprochen, so etwa in einem Brief vom Juli 1930, in welchem er sich zwar auf die Choralvorspiele von 1922 bezog, doch ebenso – gleichsam vorausschauend – *Präludium und Fuge in Es-Dur* gemeint haben könnte:

„Unser heutiges musikalisches Auffassen verlangte Verdeutlichung des motivischen Verlaufs in der Horizontalen, sowie in der Vertikalen. D.h. wir begnügen uns nicht mit dem Vertrauen auf die immanente Wirkung der als selbstverständlich vorausgesetzten kontrapunktischen Struktur, sondern wir wollen diese Kontrapunktik wahrnehmen: als motivische Zusammenhänge. Die Homophonie hat uns gelehrt, diese in einer Oberstimme zu verfolgen, die Mittelstufe der Mendelssohn-Wagner-Brahms ‚mehrstimmigen Homophonie‘ hat uns gelehrt, mehreren Stimmen so nachzugehen: unser Ohr und unser Auffassungsvermögen werden heute nicht zufriedengestellt, wenn wir diese Maßstäbe nicht auch auf Bach anwenden. Rein durch Zusammenklang kunstvoll geführter Stimmen entstehende ‚angenehme‘ Wirkung genügt uns nicht mehr. Wir brauchen: Durchsichtigkeit, um durchschauen zu können. All das ist ohne Phrasierung nicht möglich.

Phrasierung aber ist nicht ‚affektbetont‘ anzuwenden, wie es das Zeitalter des Pathos tat. Sondern sie hat:

1. die Gewichtsverhältnisse in die Linie richtig zu verteilen.
2. die motivische Arbeit teils zu enthüllen, teils zu verschleiern.
3. die gegenseitige dynamische Rücksichtnahme jeder Stimme auf alle und auf den Gesamtklang (Durchsichtigkeit) zu bewirken.

Und noch manches andere.

Ich glaube somit das Recht zur Transkription wird hier zur Pflicht.“¹⁰

Mit Brecht könnte man von Schönbergs Beziehung zu Bach sagen: er ehrte ihn, indem er sich nützte. Oder in Schönbergs eigenen Worten:

¹⁰ Zit. nach: Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel 1959, S. 79.

„Nie war es Absicht und Wirkung neuer Kunst, die alte, ihre Vorgängerin, zu verdrängen oder gar zu zerstören. Im Gegenteil: tiefer, inniger und respektvoller liebt keiner seine Vorfahren, als der Künstler, der wahrhaft Neues bringt, denn Ehrfurcht ist Standesbewußtsein und Liebe Zusammengehörigkeitsgefühl“.

