

Arnold Schönberg: vom Ersten zum Zweiten Streichquartett

Auf dem Weg eines Paradigmenwechsels?

Die folgenden Bemerkungen nehmen Überlegungen und Schlußfolgerungen auf, die Martin Eybl in seiner materialreichen und hervorragend kommentierten Dokumentation über die Uraufführungen von Schönbergs 1. und 2. *Streichquartett* und deren kompositionsgeschichtliches Umfeld veröffentlicht hat.¹ Es geht um die publizistischen Reaktionen auf insgesamt fünf Kammerkonzerte in Wien, in denen zwischen Februar 1907 und Februar 1909 neben Aufführungen von Liedern und dem Streichsextett *Verklärte Nacht* die Uraufführungen der *Streichquartette op. 7* und *op. 10* sowie der *Kammersinfonie op. 9* von Schönberg stattfanden. Die Urteile in den Pressekritiken waren, wie bekannt, nicht nur geteilt, sondern schlugen auf der überwiegend ablehnenden Seite auch Töne an, deren Schärfe blankes, an Hysterie grenzendes Entsetzen bekundete. Und zwar nicht nur bei erklärt konservativen Rezensenten, sondern auch bei jenen, die sich dem Neuen gegenüber bislang aufgeschlossen gezeigt hatten. Das ist in der Tat ein bemerkenswerter, ja seltsamer Umstand. Galt doch die in ihrer Ablehnung geradezu entfesselt wirkende Kritik noch immer tonalen bzw. im Falle des 2. *Streichquartetts* einem Stück, daß zwar die Aufgabe der Tonalität gewissermaßen erprobte, aber doch letztlich immer wieder in tonale Bahnen mündete. Es geht hier also keineswegs um die dann notorisch berüchtigte Atonalität, bei der auch ganz andere Komponisten – etwa Igor Strawinsky 1913 in Paris mit *Le Sacre du Printemps* – den Lärm des Skandals auslösten. Die Frage, die sich Martin Eybl stellt und die zugleich den Kernpunkt seines der Dokumentation vorangestellten Essays bildet, lautet: Worin liegen die Gründe dafür, daß es gerade die „spättonalen“, an die Schwelle zur Atonalität gelangenden, aber

¹ Martin Eybl, *Die Befreiung des Augenblicks: Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Bd. 4, hrsg. von Martin Grassl und Reinhard Kapp, Wien 2004).

sie noch nicht konsequent überschreitenden Werke waren, die einen solch vehementen kritischen Einspruch hervorriefen? Zur Frage gehört die weitergehende Feststellung, daß sich einerseits die Kritik an diesen Werken auffallend schnell wieder beruhigte, moderatere Töne anschlug, ja bald sogar einer anerkennenden Wahrnehmung wich; und andererseits die nachfolgenden konsequent atonalen Kompositionen seitens der Gegner zumindest merklich zurückhaltender – mehr um Sachlichkeit bemüht als emotionsgeladene Bannflüche austeilend – beurteilt wurden.

Der anfängliche Widerstand kommt für Martin Eybl daher,

„weil Schönbergs Opera 7, 9 und 10 einen ästhetischen Paradigmenwechsel markieren, demgegenüber der kompositionsgeschichtliche Schritt von der Tonalität in die Atonalität sekundär erscheint [...] Nicht Schönbergs erste atonale Werke lösten Stürme der Entrüstung aus, sondern seine letzten tonalen [...] Das alte ästhetische Paradigma, das aus fast allen hier dokumentierten Reaktionen auf Schönbergs Musik spricht, lautet in etwa: Musikalischer Zusammenhang erschließt sich dem Hörer, der Hörerin durch das Gedächtnis. Nur bewußte Erinnerung stiftet innerhalb eines Werkes Zusammenhang. Dagegen besagt das neue Paradigma, daß musikalischer Zusammenhang primär unbewußt wahrgenommen werde. Auf eine äußere, unmittelbar hörend wahrnehmbare Ordnung könne man verzichten. Wesentlich für das Kunstwerk sei die verborgene Ordnung, von der es getragen wird. Der Wechsel der Paradigmen besteht aus einer Verschiebung der Wertigkeiten: Die unbewußte Wahrnehmung verdrängt das Gedächtnis aus seiner dominierenden Stellung, die verborgene Ordnung die äußere.“²

Auf der Suche nach Begründungen für den ja doch etwas merkwürdigen und auch auf den ersten Blick widersinnigen Tatbestand, daß es gerade die noch-tonalen Werke gewesen sind, die auf solch heftigen Widerstand trafen, stößt man auf werkgeschichtlich-biographische und kompositorisch-ästhetische Anhaltspunkte, an denen mögliche Ursachen festzumachen wären. Um mit dem vielleicht weniger komplizierten Werkgeschichtlich-Biographischen zu

² Ebd., S. 49.

beginnen: die Ur- und Folgeaufführungen der *Verklärten Nacht*, der Sinfonischen Dichtung *Pelleas und Melisande*, des 1. und 2. *Streichquartetts* sowie der 1. *Kammersinfonie* schufen zwischen März 1902 (UA op. 4) und Dezember 1908 (UA op. 10) eine nahezu geschlossene Frontlinie gegenüber einem jungen Neutöner, der von Aufführung zu Aufführung seiner Hörerschaft eine wachsende Bereitschaft vorzuführen schien, die über Jahrhunderte hin geformten und inzwischen als „naturegegeben“ geltenden Grundlagen kompositorischer Gestaltung nicht nur zu erschüttern – in dieser Hinsicht hatte man seit Wagner, Bruckner, Mahler oder Richard Strauss schon einiges erlebt und sich damit mehr oder weniger widerwillig auch abgefunden. Nun aber war die Majorität hinter der Frontlinie davon überzeugt, daß es Schönberg um nichts Geringeres ging als um die Zerstörung und somit um die Abschaffung dieser Grundlagen – um einen ketzerischen Affront also, den man den genannten älteren Komponisten kaum ernsthaft, zumindest aber nicht dauerhaft hat anlasten können.

Die Konzertkritiken seit der *Verklärten Nacht* lassen ein recht gleichmäßiges Crescendo in den kritischen Formulierungen erkennen – anfangs gibt es durchaus abwägende Beobachtungen, die bei allem grundsätzlichen Unverständnis oder auch nur Ratlosigkeit, die Verständnis verdient, Schönbergs Begabung und Ausdruckswillen erkennt und bedingt auch anerkennt. So heißt es etwa in der Wiener *Neuen musikalischen Presse* über die Uraufführung der „Verklärten Nacht“ am 18. März 1902:

„Das Werk selbst verblüffte vor allem durch die noch nie dagewesenen Klangwirkungen; was da an Klang aus den sechs Instrumenten hervorgezaubert wurde, hat wohl nicht seines gleichen. Eine peinigende Unruhe zieht durch das ganze Stück, neben den großartigsten, kühnsten Einfällen dichteste Wirrnis. Daher auch ein geteilter Eindruck beim Publikum.“³

³ Arnold Schönberg. Gedenkausstellung 1974 (Katalog), hrsg. von Ernst Hilmar, Wien 1974, S. 169.

Nach der Uraufführung des *Pelleas* am 25. Januar 1905 las man in der Wiener *Neuen musikalischen Presse*:

„Er [Schönberg] ist der originellere von beiden [gemeint ist Alexander von Zemlinsky, dessen Sinfonische Dichtung „Die Seejungfrau“ gespielt worden war] und vor allem der größere Könnner. Seine Kontrapunktik ist verblüffend und was er an Harmonie findet und was er den Instrumenten für eigenartige, bald wundersame, bald vertrackte Klangwirkungen abgewinnt, erfüllt mich immer wieder mit Staunen. Viele Hörer lachten, die meisten ergriffen verwirrt oder ärgerlich die Flucht, nur die überzeugten Anhänger applaudierten unentwegt.“⁴

Und in einer weiteren Rezension, die leider ohne Quellenverweis in dem auch insgesamt schlampig redigierten Bild-Textband *Arnold Schönberg 1874-1951. Lebensgeschichte in Begegnungen* des Ritter-Verlags, Klagenfurt, wiedergegeben ist, heißt es:

„Herr Arnold Schönberg ist über Nacht ein berühmter Mann geworden. Der Lord Byron von Wien [...] Wäre [er] eine jener verbitterten Talentlosigkeiten, wie sie in Massen das Wiener Pflaster treten, [...] so könnte man [...] über ihn zur Tagesordnung übergehen. Aber Arnold Schönberg hat Talent, selbst aus der dumpfen Schlacke seines neuesten Opuskels bricht manchmal ein Flämmchen heraus und darum ist dieser Fall so interessant.“⁵

Diese abwägenden, keineswegs respektlosen, in aller Verunsicherung noch stets, wenn auch widerwillig, ein gewisses Maß von Anerkennung wahrenden Äußerungen treten mit der Uraufführung des *1. Streichquartetts* merklich zurück. Sie weichen mehrheitlich absolut negativen Urteilen, die sich dann beim *2. Streichquartett* zu hysterisch gestimmten Verrissen steigern,

⁴ Martin Eybl, ebd., S. 42.

⁵ *Arnold Schönberg 1874-1951. Lebensgeschichte in Begegnungen*, hrsg. von Nuria Nono-Schoenberg, Klagenfurt 1992, S. 47.

inmitten derer um Verständnis bemühte oder gar verteidigende Stimmen nur noch vereinzelt zu vernehmen sind. Es handelt sich dabei um den Zeitraum von knapp zwei Jahren, von der Uraufführung des ersten Quartetts am 5. Februar 1907, der bereits drei Tage darauf, am 8. Februar, die Uraufführung der Kammersinfonie folgte, bis zum 21. Dezember 1908, dem Tag der Uraufführung des zweiten Quartetts.

Ich zitiere wiederum einige Auszüge aus Kritiken, zunächst zum ersten Quartett. In der *Österreichischen Volks-Zeitung* vom 12. Februar 1907 stellt ein gewisser Balduin Bricht fest:

„Ein Quartettpotpourri könnte man diese beispiellose Geburt nennen. Es fehlt nicht an fesselnden Augenblicken, glücklich ersonnenen Themen, stimmungsvollem Wohlklang, aber das geht rasch vorüber, herein stürzt die Anarchie, die verstiegenste Unmöglichkeit.“⁶

Im *Illustrierten Wiener Extrablatt* ist am 16. Februar zu lesen:

„Ist es also wirklich eine neue Richtung, wenn Accorde aufeinander gelegt werden, wie Steine eines durcheinander gerüttelten Baukastens? Ist es neue Kunst, wenn die schüchternen Ansätze zu einer Melodie schon nach dem zweiten Takte aufhören und in wirren Intervallsprüngen zur höhnischen Fratze ausschreiten? Allerdings, vielleicht ist diese Art, das geduldige Papier mit Noten zu füllen, neu, modern, genial und tiefsinnig. Aber normale Ohren können nicht mit, vertragen nicht diese Kletterübungen in frisch erfundenen Tonarten und versagen einfach den Dienst [...] [Das Quartett] dauert eine geschlagene Stunde ohne Unterbrechung, versucht, Orchestereffekte auf das simple Streichquartett zu übertragen, hat auch nicht die Spur von logischer Einheit, von thematischer Durchführung, und sprengt den Quartettsatz in tausend Stücke. Dazu ein Übermaß an Vortragsbezeichnungen: Nicht zu rasch, etwas langsamer, weniger und mehr bewegt, etwas lebhafter, immer belebend, hart und kurz, weich und innig, zurückhaltend, beschleunigend,

⁶ Martin Eybl, ebd., S. 100; Österreichische Volks-Zeitung, Jg. 55, 12. 2. 1907, S. 6. B.B.-t. d.i. Balduin Bricht.

rasch beschleunigend, sehr zart, allmählich fließender, schwungvoll, breit und kräftig, schmal und schwächig und so fort ad infinitum, denn das Werk hat 80 Partiturseiten. Nichts einfacher, als solche Musik zu schreiben. Man setzt Noten auf Noten, so lange das Papier reicht und nennt das dann je nach Wahl der Instrumente: Quartett, Kammermusik, Symphonie oder symphonische Dichtung.“⁷

Richard Wallaschek im *Morgenblatt* der Zeitschrift *Die Zeit* vom 8. Februar 1907 stellt schließlich das Konzertereignis in einen größeren Zusammenhang, was später dann geradezu die Regel wird:

„Zu anderen Zeiten hätte man eine so erkünstelte Konstruktion nach den ersten Takten ausgepiffen, aber nicht erst im Konzert, sondern schon in der Probe der ausübenden Künstler. Zu dieser heroischen Tat entschließt sich heute niemand. Denn er ist von der psychischen Krankheit des Jahrhunderts, die sich im Staatsleben ebenso deutlich zeigt wie in der Kunst, beherrscht. Diese Krankheit besteht in den Ängsten, in der inneren Unsicherheit, in den ewigen Zweifeln, es könnte vielleicht doch etwas an dem Werke sein, das uns heute mißfällt. Und deshalb wollen wir es lieber ‚aushalten‘, ehe wir es verwerfen.“⁸

Die Uraufführung des 2. *Streichquartetts* knapp zwei Jahre später führte dann zu einem jener Skandale, die in die Musikgeschichte als deren Markierungspunkte in die Moderne eingehen sollten – wie das sogenannte „Watschenkonzert“ am 31. März 1913 in Wien (der Auslöser waren Alban Bergs, von Schönberg dirigierten *Altenberg-Lieder*) oder die zwei Monate danach in Paris stattfindende Uraufführung des *Sacre du Printemps* von Igor Strawinsky. Abwägende Urteile wie das folgende eines anonymen Kritikers blieben nunmehr die Ausnahme:

⁷ Ebd., S. 103; Illustriertes Wiener Extrablatt, Jg. 36, 16. 2. 1907, S. 9. p. St. d.i. Paul Stauber.

⁸ Ebd., S. 97; *Die Zeit*, Jg. 6, 8. 2. 1907, *Morgenblatt*, S. 1.

„Ein Blick in die Partitur belehrt den, der zu lesen versteht, daß von einem Ulk keine Rede ist, daß jede Note mit äußerster Sorgfalt und mit präziser Absicht so und nicht anders hingesezt sein will. Dieser Mann strebt aus der Epigonenmusik heraus nach neuen Bahnen, er sucht nach neuen harmonischen Prinzipien, und damit nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten. Er geht jetzt vielleicht fehl, aber solche Verirrungen sind nie ganz vergeblich und wertvoller für die Entwicklung unserer Kunst, als die konventionelle Dutzendmusik, von der ein Beispiel am selben Abend zu hören war, das langweilige, Grieg-parodierende Klavierquartett von Paul Juon.“⁹

Ein anderer Anonymus, von dem Eybl vermutet, daß es sich um den renommierten Kritiker und Schriftsteller Ludwig Karpath handeln könnte, der einst nicht unwesentlich dazu beigetragen hatte, daß der angefeindete und stets auch umstritten bleibende Gustav Mahler an die Wiener Hofoper berufen worden war, schrieb hingegen:

„Man glaubte eine veritable Katzenmusik zu vernehmen. Nichtsdestoweniger hielt das Publikum still, das anfänglich der Meinung war, es würde von seinen Qualen bald erlöst sein. Schluß des ersten Satzes. Da werden im Stehparterre Beifallsrufe laut. Dies ist das Signal zum Skandal, der wie eine Lawine anwächst, abflaut, wieder anhebt und schließlich in ein Fortissimo ausklingt. Inzwischen war Frau Gutheil-Schoder aufs Podium getreten. Ihre Aufgabe war es, den vokalen Teil der Kakophonien auszuführen. Der Hexentanz des dritten Satzes beginnt. Mitten drin wieder stürmisches Gelächter.“¹⁰

Zu den Besonderheiten der Uraufführung von Schönbergs zweitem Quartett gehört, daß Werk und Aufführung in bislang ungekannter Weise mit Personen, mit Parteiungen in Verbindung gebracht werden, mit persönlichen Interessenlagen, deren Eckpunkte gewissermaßen von der Vernichtung des Gegners bis zur Protektion des Favoriten bezeichnet werden. Ein wiederum anonym bleibender Autor spricht dies unumwunden aus:

⁹ Ebd., S. 200; Montags-Revue, Jg. 39, 28. 12. 1908, S. 5.

¹⁰ Ebd., S. 182; Neues Wiener Tagblatt, Jg. 42, 22. 12. 1908, S. 9.

„Die Hauptschuld an den Vorfällen trägt ohne Zweifel der künstlerische Leiter der Kammermusikvereinigung. Er konnte und mußte wissen, daß das Stammpublikum der Kammermusikabende einem ausgesprochen konservativen Geschmacks huldigt und Neuheiten – zumal gewagten – gegenüber sich sehr reserviert verhält, und ebenso konnte ihm nicht unbekannt sein, daß die Schüler und Anhänger Schönbergers [sic], zumeist blutjunge Leute, die überhaupt noch kein Recht hätten, sich kritisch zu äußern, die Gelegenheit nicht unbenutzt vorübergehen lassen würden, für den Erfolg ihres Herrn und Meisters zu demonstrieren und das Stammpublikum zu terrorisieren [...] Ein großer Teil des Publikums, das es offenbar satt hatte, sich von einer Handvoll dekadenter Jünglinge terrorisieren zu lassen, verließ hierauf entrüstet den Saal ohne den Schluß der Produktion abzuwarten. Vielstimmig wurde das Vorgehen Rosés entschieden verurteilt und mit Entrüstung daraufhingewiesen, daß durchaus keine künstlerische Notwendigkeit vorlag, es auf einen Skandal ankommen zu lassen eines Werkes wegen, über dessen Wertlosigkeit kein musikalisch empfindender Mensch in Zweifel sein kann.“¹¹

Schließlich, wenn auch mit einem zeitlichen Abstand von rund vier Monaten, macht Ferdinand Scherber durch Nennung eines Namens deutlich, wer letztlich für den Skandal – freilich in durchaus ambivalenter Weise – verantwortlich sei:

„Als Gustav Mahler Wien verließ, hatte er eine kleine Schar leidenschaftlicher Freunde und eine große Zahl erbitterter Widersacher zurückgelassen. Diese Erbitterung ist nicht durch die künstlerische Tätigkeit Mahlers entfacht worden, sondern durch sein persönliches Verhalten [...] Nun kommt die Aufführung eines Schönberg-Quartetts durch die Kammermusik-Vereinigung Rosé. Rosé ist ein naher Verwandter Mahlers, Schönberg Mahlers auffallend bevorzugter Günstling. Wirklich schweben die Keime eines Skandals schon in der Luft [...] Gewiß ist es bedauerlich, daß der Konzertsaal der Ort war, wo der langgenährte Haß gegen Mahler und seine eifrigen Anhänger zum gelegentlichen Aus-

¹¹ Ebd., S. 186; Reichspost, Jg. 15, 22. 12. 1908, Morgenblatt, S. 8. Anonym.

brüche kam, aber man soll diesen Krawall nicht mit der Kunst in Zusammenhang bringen.“¹²

Schönberg wird in dieser aufgeheizten Situation gewissermaßen zum Buhmann – der Komponist wird nicht so sehr ob seines neuen Werkes abgestraft (was konnte man von dem schon anderes erwarten!), sondern wegen der unverhohlenen Unterstützung durch den Hofoperndirektor Mahler, der die außerordentliche Begabung Schönbergs erkannt hatte und trotz aller künstlerischer Bedenken gegenüber dessen jüngsten Stücken an dieser Überzeugung festhielt. Kennzeichnend hierfür ist, daß Mahler, wie seine Frau Alma in ihren *Erinnerungen* durchaus glaubwürdig berichtet, nach der Uraufführung der *ersten Kammerinfonie* gesagt haben soll: „Ich verstehe seine Musik nicht, aber er ist jung; vielleicht hat er recht. Ich bin alt, habe vielleicht nicht mehr das Organ für seine Musik.“¹³

Die Personalisierung des Skandals um den Komponisten und sein Werk verengt, ja verhindert geradezu dessen bloße Wahrnehmung. Es drängt sich der Eindruck auf, daß in der Mehrheit der Kritiken von einem anderen Stück die Rede ist als dem aufgeführten Quartett. Durch das Buhmann-Prinzip wird verdeckt, daß in Schönbergs op. 10 die atonalen Tendenzen zwar insgesamt und insbesondere in den Anfangsabschnitten des 3. und 4. Satzes vorangetrieben werden. Doch dies geschieht nunmehr unter weitgehendem Verzicht auf den Rigorismus der Darstellung, der das *erste Quartett* selbst in seinen lyrischen Partien beherrscht und auf diese Weise bereits den noch-tonalen Tonsatz das Gepräge der Atonalität verleiht. Oder anders gesagt: in op. 7 formiert sich eine Schreibweise, welche die Unterscheidung von Tonalität und Atonalität unterläuft, ihre jeweiligen Merkmale zugunsten einer quasi unbegrenzt erweiterten Tonalität außer Kraft setzt, die einzig einem allgegenwärtigen Expressionstrieb zu folgen scheint. Und dies strahlt auf alle an-

¹² Ebd., S. 260; Neue Musik-Zeitung (Stuttgart), Jg. 50, Nr. 12, 18. 3.1909, Beilage, 261 f. Anonym – Ferdinand Scherber – Ludwig Karpath – Julius Korngold.

¹³ Alma Mahler, *Briefe. Erinnerungen an Gustav Mahler*, hrsg. von Donald Mitchell, Frankfurt/M. 1971, S. 140.

deren Elemente der Darstellung aus: auf die Form, die einen vielfach verschachtelten, ununterbrochenen, den Sonatenzyklus integrierenden Großsatz bildet; auf die Motivik und Thematik, die in unausschöpflichen Verflechtungen, Ableitungen und Umformungen von „gesetztem“ Material erscheint und die polyphone Stimmgestaltung, die in ähnlich vielfältig-differenzierender Weise Rhythmik, Dynamik und Klangfarbe einbezieht. Dieser Komplexität war sich Schönberg auch voll bewußt, wenn er von einem Werk spricht,

„in dem ich alle Errungenschaften meiner Zeit (einschließlich meiner eigenen) kombinierte sowie: den Bau extrem großer Formen; sehr ausgedehnte Melodien, die auf einer reich bewegten Harmonik und neuen Klangfortschreitungen beruhten; und eine Kontrapunkttechnik, die die Probleme löste, welche sich durch übereinandergeschichtete eigenständige Stimmen ergaben, die sich frei in entfernteren Regionen einer Tonalität bewegten und häufig in vagierenden Harmonien zusammentrafen.“¹⁴

Bsp. op. 7, 1. Satz. T. 1-96

Demgegenüber weist das *zweite Quartett* auffällig „verbindliche“, an traditionelle Formulierungen und Stimmungen orientierte Züge auf. Sie könnten als Gegengewicht zu den „zentrifugalen“ Kräften dienen, die Schönberg nunmehr – und im Gegensatz zu den „entfesselten“ Tendenzen in op. 7 – gewissermaßen unter Kontrolle zu halten bestrebt war.

Bsp. op. 10, 3. Satz, T. 1-28

Der Ton dieser Musik erinnert an ähnliche Tendenzen etwa bei Johannes Brahms, der nicht erst in seinen späten, zum Teil „experimentell“ wirkenden *Klavierstücken* (op. 118, Nr. 4; 119 Nr.1!) die tonsatzsprengenden Impulse

¹⁴ Arnold Schönberg, *Gesammelte Schriften I*, hrsg. von Ivan Vojtech, Frankfurt/M. 1976, S. 410.

nur in quasi verdeckter Form wirksam werden läßt – in einem nach außen hin ganz „normal“ klingenden, ja die Regularität zumal der Harmoniefolgen noch hervorkehrenden Tonsatz. Das ist auch der Punkt, an dem die Feststellung eines Paradigmenwechsels zumindest in der kompositorischen Entwicklung Schönbergs zwischen 1907 und 1909 mit einem Fragezeichen zu versehen wäre. Die „Emanzipation der Dissonanz“ verbindet sich zunächst mit einer stärkeren Bindung an bestimmte Elemente des traditionellen Tonsatzes, um dieser Entwicklung größere Festigkeit zu geben, sie abzusichern; und im Effekt, also in abgeleitetem Sinn, der schwerlich Schönberg als vordergründige Absicht unterstellt werden kann, diese Emanzipation „hörrerträglich(er)“ erscheinen zu lassen. Daß diese faktisch, nicht programmatisch angestrebte „Hörrerträglichkeit“ keine oder nur geringe Anerkennung fand, hat weniger mit den kompositorischen Gegebenheiten des Werkes zu tun als vielmehr mit der beschriebenen, in zahlreichen Kritiken recht ausführlich dargestellten Atmosphäre um die Aufführung(en) herum. Und in dieser Atmosphäre und zum gegebenen Zeitpunkt hätte Schönberg eben auch kein Zeichen, das als Kompromiß verstanden werden könnte, zum Erfolg verholfen.

Am Echo auf das 2. *Streichquartett* ist vielleicht am deutlichsten zu erkennen, daß es weniger die Atonalität oder auch nur der Atonalitätsverdacht gewesen ist, der den heftigen Widerstand gegen das Werk und seinen Autor ausgelöst hat. Es war vielmehr die Konsequenz, mit der Schönberg für ihn verbindliche, allerdings auch von ihm als musikgeschichtlich alternativlos, als richtunggebend verstandene Tendenzen des Komponierens in der Entwicklung der Wiener Klassiker über Schumann, Wagner, Mahler hin zum eigenen tonalen Frühwerk nun zur „Emanzipation der Dissonanz“ weiterführte. Und diese Weiterführung ist zunächst im *ersten Quartett* deutlicher zu vernehmen als im *zweiten*. Das erste erklingt wie unter einer permanenten Geste des „Vorwärts!“, während das zweite das Voranschreiten ebenso permanent mit einem Blick zurück verbindet. Deshalb wohl auch veranlassen

ihn erst die Widerstände gegen das zweite und nicht bereits diejenigen auf das erste Quartett, seine künstlerische Position ebenso umsichtig wie streitbar darzulegen. Unmittelbar nach dem Skandalkonzert vom Dezember 1908, am 10. Januar 1909 gibt Schönberg ein Interview, in dem er seine kompositorische Entwicklung schildert und gewissermaßen historisch rechtfertigt. Er kommt zu dem Schluß:

„Das Publikum und die Kritik erkennen nicht einmal mehr ihren eigenen Geschmack in der künstlerischen Einkleidung, so daß sie zuweilen selbst Werken Mißerfolge bereiten, die ihnen eigentlich zusagen müßten. Sie erkennen ihres eigenen Geistes Kinder nicht mehr.“¹⁵

So sehr, aus heutiger Sicht, Schönberg im Recht ist – seine Musik ist immer auch, wie die Bilder Picassos oder die Lyrik Trakls, authentischer Ausdruck seiner Zeit – , so verständlich ist doch auch das Unverständnis der Zeitgenossen für eine Kunst, die ihnen ganz anderen, eben fremden, wenn nicht gar feindlichen Geistes zu sein schien. Schönberg hat seine Verteidigung noch in weiteren, veröffentlichten wie unveröffentlichten Arbeiten vorgetragen, am ausführlichsten in einem Aufsatz mit dem Titel *Über Musikkritik*, der im Oktober 1909 erschienen ist und eine grundlegende Abrechnung mit der geistigen Situation der Zeit enthält:

„ Unsere Zeit hat den Voraussetzungslosen in die Höhe gebracht. Der kolossale Konsum an Weltanschauungen, an bestrickend originellen philosophischen und künstlerischen Bewegungen ist wohl ein Produkt des mißverstandenen Individualismus, des Individualismus der Philister, und ruft eine Überschätzung der Originalität hervor, die uns verhindert, zu den Ruhepunkten klaren Schauens und langsam wägenden Prüfens zu gelangen. In statu nascendi stößt jede neue Wahrheit scheinbar alles um, was man früher geglaubt hat, und erweckt den Anschein, als könnte sie alle Rätsel lösen um die sich die Mensch-

¹⁵ Ebd., S. 159.

heit bisher vergebens bemüht hat. Und es sieht fast aus, als wäre das frühere Wissen geradezu hinderlich, als wäre der am fähigsten, die neue Lehre zu verarbeiten und zu verbreiten, der ‚nichts weiß von der Tabulatur‘. An den wendeten sich diese werbenden Ideen nicht vergebens. Sie haben den Laien dadurch zu einem Kulturfaktor gemacht, der nun den schöpferischen Kräften gegenüber Schicksal spielt mit einer Grausamkeit, die nur wenig der Grausamkeit der Zünftigen nachsteht.“¹⁶

Spricht so ein Umstürzler? Ist das die Argumentation eines Traditionsverächters? Wohl kaum. Hier spricht einer, der es ernst meint mit der Überzeugung, daß seine Kompositionen deshalb neu sind und deshalb ungewohnt erscheinen, weil sie aus den Konsequenzen heraus entstanden, welche die Werke der klassisch-romantischen Tradition bereithalten und die zu erkennen und auf sie zu reagieren eine der Voraussetzungen bildet, in der Gegenwart zu einer authentischen musikalischen Gestaltung zu gelangen. In dieser Überzeugung schuf Schönberg seine tonalen, atonalen und die späteren dodekaphonen Kompositionen. Macht es Sinn, angesichts solcher Stringenz an einen Punkt in dieser Entwicklung einen ästhetischen Paradigmenwechsel festmachen zu wollen? Ist es also zutreffend, in den hier in Rede stehenden Kompositionen und damit auch in den ihnen verbundenen Konzertereignissen von 1907 bis 1909 mit Martin Eybl ein solch einschneidendes, folgenreiches Ereignis erkennen zu wollen wie einen Paradigmenwechsel? Es ist ja für das 20. Jahrhundert bereits eine ganze Reihe von Phänomenen genannt worden, denen der Rang einer solchen Wende zukäme – dem Dadaismus in den zwanziger Jahren; der elektronischen Musik nach der Jahrhundertmitte; fast gleichzeitig der Musik der „Indeterminacy“; der „medial-installativen“ Wende seit dem letzten Jahrhundertdrittel u.a.m. Die Diskussion hierüber erscheint müßig – nicht zuletzt wegen der nicht mehr auszuschließenden Möglichkeit, daß Kultur insgesamt einen grundlegend veränderten Standort in der Gesellschaft einnehmen könnte – bis zur extremen Konsequenz der

¹⁶ Ebd., S. 160.

Ausgliederung und Ersetzung aller ihrer bislang entfalteten Formen und Erscheinungsweisen. Doch auch unterhalb solch globalen Blicks gefragt, scheint die Schlußfolgerung aus den Werken Schönbergs auf einen Paradigmenwechsel hin etwas übertrieben zu sein. Denn inzwischen sind nicht nur frühe tonale (*Verklärte Nacht, Gurre-Lieder*), sondern auch zumindest einige atonale (*Klavierstücke op. 11 und 19, Pierrot lunaire*) und sogar zwölftönige Werke (*Moses und Aron, Ein Überlebender aus Warschau*), wenn auch freilich nur in gewissem Rahmen, repertoirefähig geworden. Für die Aufnahme in diesen Kanon ist es gleichgültig, ob „außermusikalische“ Gegebenheiten wie Text oder Bühne „nachgeholfen“ haben – diese Stücke sind auf eine Rezeptionsebene gelangt, auf der sich inzwischen eine stolze Reihe von Werken als „klassische Moderne“ versammelt hat.

Vielleicht hat die Überinterpretation als Paradigmenwechsel mit der, wenn auch stets kritischen Bezugnahme auf Thesen Theodor W. Adornos zu tun – zumal im Hinblick auf das Verhältnis von „Anstrengung und Genuß“.¹⁷ Für Adorno, und hier zitiere ich noch einmal Martin Eybl,

„verbindet sich Hören notwendig mit Anstrengung: ‚das adäquate Hören‘ von Stücken Beethovens verlange sogar ‚weit größere Anstrengung noch als das der avanciertesten Musik‘, da man sich hier von ‚festgefahrenen Reaktionsweisen‘ erst zu befreien habe [...] Wenn das gewandelte Rezeptionsverhalten aber einem Paradigmenwechsel entspringt, ist das Verlangen nach unmittelbarer sinnlicher Wirkung, das Adorno als falsches musikalisches Bewußtsein diffamiert, eine legitime ältere Hörerhaltung, zu der eine andere in Konkurrenz getreten ist.“¹⁸ Daraus ergibt sich das Fazit: „Die klangliche Oberfläche, die dem naiven Genuß im 19. Jahrhundert genügte, büßte mit Schönberg ihre kompakte Struktur ein. Sie ist durchlässig geworden und bietet sich dar als ständiges Verweissystem auf Tieferliegendes, auf das Wesen.“¹⁹

¹⁷ Martin Eybl, ebd., S. 81.

¹⁸ Ebd., S. 75.

¹⁹ Ebd., S. 80.

Es erscheint zunächst und nebenbei fraglich, ob es im 19. Jahrhundert lediglich „naiven Genuß“ einer ihm zwangsläufig entsprechenden „klanglichen Oberfläche“ gegeben hat. Man denke nur an jene Briefstelle bei Johannes Brahms (an Theodor Billroth, 1. 4. 1885), in der er die Ankündigung einer Aufführung der h-Moll-Messe von Bach erwähnt und hinzufügt: „Alle Welt studierte den Klavierauszug.“ Welches Maß an Kennerschaft muß da vorhanden gewesen sein, daß ein kritischer Geist wie Brahms einen solchen Satz in aller Selbstverständlichkeit zu Papier bringen kann. Denkt man von diesem Brief aus an das 20. Jahrhundert und erst recht an unsere Gegenwart, so müßte von einem ganz anders gearteten Paradigmenwechsel die Rede sein...

Was das eigentliche Thema Schönberg betrifft, so wäre zumindest doch zu fragen, ob nicht auch für die Beurteilung dessen, worin „Genuß“ besteht und was ihn auslöst, die Gegebenheiten der Interpretation bedacht werden müssen. Deren heute erreichte Niveau, zu dem auch – trotz aller Bedenken – die Perfektionierung ihrer technischen Wiedergabe beiträgt, gibt ein einigermaßen verändertes Klangbild der Werke wieder, das auch „Tieferliegendes“ in bislang ungekannter Weise unmittelbar nachvollziehbar macht. Man höre nur die Einspielung von Schönbergs *1. Streichquartett* durch das Leipziger Streichquartett – sie gewährt nichts Geringeres als die Begegnung mit einem in vielen Teilen unbekannt erscheinenden Stück, zumal eben durch die transparente Darstellung der, so empfand es ein damaliger Kritiker, „sich im wirren Knäuel balgenden Motive“.

In einem späten Text, geschrieben 1949, zwei Jahre vor seinem Tod, blickt Schönberg auf seinen künstlerischen Werdegang zurück und bemerkt zum *2. Streichquartett*:

„Schon im ersten und zweiten Satz kommen Stellen vor, in denen die unabhängige Bewegung der einzelnen Stimmen keine Rücksicht darauf nimmt, ob deren Zusammentreffen in ‚anerkannten‘ Harmonien erfolgt. Dabei ist hier, wie auch im dritten und vierten

Satz, eine Tonart an allen Kreuzwegen der formalen Konstruktion deutlich erkennbar ausgedrückt. Doch konnte die überwältigende Vielheit dissonanter Klänge nicht länger durch gelegentliche Anbringung von solchen tonalen Akkorden ausbalanciert werden, die man gewöhnlich zum Ausdruck einer Tonart verwendet. Es schien nicht angemessen, eine Bewegung in das Prokrustesbett der Tonalität zu zwingen, ohne diese gleichzeitig durch solche Harmoniefolgen zu unterstützen, die ihr zugehören. Dieses Dilemma war nicht ausschließlich das meinige, sondern hätte das Denken aller zeitgenössischen Komponisten beschäftigen müssen. Daß ich der erste war, der den entscheidenden Schritt wagte, gilt wohl nicht allgemein als ein Verdienst – was ich zwar bedaure, aber ignorieren muß.²⁰

²⁰ Schönberg, ebd., *Rückblick*, S. 403.