

## **Schönbergs Begriff des musikalischen Raumes und seine Bedeutung für die musikalische Avantgarde**

Zu den Grundideen, die in den frühen fünfziger Jahren von einigen jungen Komponisten aus dem Umkreis der Darmstädter Ferienkurse entwickelt und leidenschaftlich verfochten worden sind, gehörte keine geringere als die einer rigorosen Neubestimmung dessen, was Komposition sei; und zwar gleichermaßen im Hinblick auf ästhetische und technische Belange, auf das, worin das Material der Musik, worin das Klingende eigentlich bestünde. Man hatte eine Art „Tabula rasa“ im Sinn, welche unverzichtbar erschien, um Echtheit, Wahrheit des kompositorischen Metier wiederherzustellen und künftighin gewährleisten zu können: „Auf die unmittelbare Klangvorstellung kann man sich nicht mehr verlassen“, heißt es in Stockhausens Arbeitsbericht 1952/53.<sup>1</sup>

„Die Klangvorstellung ist durch alle Musik bestimmt, die man bisher gehört hat. Wenn sie weiterhin Gültigkeit hätte, müßte man sich auch weiterhin der klassischen Ordnung fügen. Materialgerecht denken: Übereinstimmung der Formgesetze mit den Bedingungen des Materials. Die Idee der neuen Form läßt sich aber nicht mit den Bedingungen des alten Materials vereinbaren. Also muß man ein neues Material suchen [...] Die annehmbaren Ergebnisse werden eine neue Klangvorstellung bilden, auf die man sich bei der Komposition dann wieder stützen kann.“

Und einige Seiten weiter lesen wir:

„Kein Neo...! Aber was denn? Kontra-Punkte: eine Reihe verborgenster und sinnfälligster Wandlungen und Erneuerungen – kein Ende abzusehen. Man hört niemals das gleiche. Doch spürt man deutlich, aus einem unverwechselbaren und äußerst einheitlichen Gefüge

---

<sup>1</sup> Karlheinz Stockhausen, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Aufsätze 1952-62 zur Theorie des Komponierens*, Bd. 1, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln 1963, S. 32.

nicht herauszufallen. Eine verborgene Kraft, die zusammenhält, verwandte Proportionen: eine Struktur. Nicht gleiche Gestalten in wechselndem Licht. Eher das: verschiedene Gestalten im gleichen Licht, das alles durchdringt.“<sup>2</sup>

Zur Musik, „die man bisher gehört hat“, die „gleiche Gestalten in wechselndem Licht“ und nicht umkehrt: „verschiedene Gestalten im gleichen Licht“ zeige; die „Variation“ von Vorgeformtem und mithin „Neo-“ betreibe; die nicht integrale Ordnung aus einer einheitlichen Vorstellung des Materials<sup>3</sup> heraus schaffe und deshalb widerspruchsvoll bleibe – zu dieser Musik rechnete man auch und gerade diejenige Schönbergs. Die Urteile über ihn aus diesen Jahren sind bekannt, von Stockhausen, Goeyvaerts oder Boulez: „Schönberg est mort“ lautete die Formel, auf die man sich – ungeachtet aller abweichenden Akzentsetzungen – zu einigen vermochte. Einzig Webern wurde von solcher „Todesbescheinigung“ ausgenommen – er allein sei es gewesen, der sich, so Boulez 1952, „einer neuen Klangdimension bewußt war, der Abschaffung des Gegensatzes zwischen horizontal und vertikal nämlich, und der in der Reihe nurmehr ein Verfahren sah, dem Klangraum eine Struktur zu geben, ihn gewissermaßen aufzufasern.“<sup>4</sup>

In der Tat gewinnen Raumvorstellungen als Schauplatz der Entfaltung von musikalischen Parametern eine außerordentliche Bedeutung; wird „Raum“ zum Inbegriff dessen, was sich an Hörbarem als kohärent-hermetischem Klangereignis darbietet und wie es sich zusammensetzt. „Wir stehen am Rand einer unerhörten Entwicklung“, schreibt Boulez in „Tendenzen – 1957“.<sup>5</sup> Fragen nach „temperiert oder nicht temperiert, horizontal oder vertikal“ hätten keinen Sinn mehr, denn

---

<sup>2</sup> Ebd., S. 37

<sup>3</sup> Ebd., S. 20 f.

<sup>4</sup> Pierre Boulez, *Möglichkeiten (1952)*, in: *Werkstatt-Texte*, Frankfurt/M. 1972, S. 25.

<sup>5</sup> Ebd., S. 97.

„man gelangt zur Klangfigur, die das allgemeinste Objekt ist, das sich der Vorstellungskraft des Komponisten anbietet, die Klangfigur oder, bei den neuen Techniken, sogar das Klangobjekt. Wenn man den Reihenbegriff wirklich so weit ausdehnt, daß der erste zeitliche Reihenablauf auch die Organisationsunterschiede zwischen den Klangobjekten beeinflusst; wenn dieser Begriff sich verzweigt bis in die Modifikationen, welche man auf diese Klangobjekte anwenden kann, dann wird man eine Welt von Werken aufgestellt haben, die endlich frei sind von jeglichem Zwang, der außerhalb ihrer eigenen Eigentümlichkeiten liegt. Eine abrupte Wandlung, wenn man bedenkt, daß früher die Musik eine Zusammenfassung kodifizierter Möglichkeiten war, die sich unterschiedslos auf jedes Werk anwenden ließen.“<sup>6</sup>

Die „neuen Techniken“, die auf der Grundlage eines als voraussetzungslos gedachten „Raum-Zeit“-Gefüges zur „Klangfigur“, schließlich zum „Klangobjekt“ strebten, nahmen 1951 bei Stockhausen erstmals im *Kreuzspiel*, bei Boulez in *Polyphonie X* (womit ein „Kreuz“, eine „Über“- und „Durchkreuzung“ zweier Geraden, also eine geometrische Figur gemeint ist) und in den *Structures Ia* von 1952 Gestalt an. Räumliche Disposition der Parameter des musikalischen Materials, bald dann auch der Interpreten und Apparaturen, wird zur Flugbahn oder zum Fluchtweg, um sich von den „kodifizierten Möglichkeiten“ traditioneller Musik ablösen zu können. Das Durchbrechen der Kodifizierung erfolgt jedoch in solchem „Raum-Zeit“-Gefüge als dessen Abdichtung nach außen mit dem Ergebnis einer Hermetik, die alle Flugbahnen oder Fluchtwege in einer Weise „krümmt“, daß sie gewissermaßen in dieses Gefüge zurücklaufen. Dergestalt wird jener „Nullpunkt der Schreibweise“ angesteuert, den Boulez mit einem Begriff von Roland Barthes als unverzichtbare Erfahrung bezeichnet, um eine neue schöpferische Freiheit zu erreichen.

Die Tatsache, daß solcher „Nullpunkt“ mit Hilfe von „Raum-Zeit“-Konstruktionen in Sicht kommen sollte und daß diese Konstruktionen ungeachtet

---

<sup>6</sup> Ebd., S. 98 f.

einzelner z.T. außerordentlich komplizierter mathematischer Prozeduren recht einfache, geradezu mechanistisch wirkende Vorgänge und Ergebnisse hervorbrachten – man denke nur an die eben kreuzweise Verlagerung des musikalischen Materials in Stockhausens *Kreuzspiel*, an den Aspekt automatischer Reihenabläufe in Boulez' *Structures Ia* oder auch an die zunächst wohl frappierende, dann bald als vordergründig sich präsentierende räumliche Verteilung von Schallquellen – dieses Variationsspektrum von „Raum-Zeit“-Konstruktionen scheint sich als historisches Phänomen fast von selbst zu erklären. Es ging um die Idee eines richtungslosen, unhierarchisch gegliederten „Klang-Raumes“, der die Bedingungen seines Zustandekommens wie seiner Entfaltung aus sich selbst heraus erzeugt – mit der Konsequenz, daß jedes Werk über einen eigenen, seinen individuellen Gegebenheiten entsprechenden „Klang-Raum“ verfügt, sich in ihm und gewissermaßen als dieser selbst realisiert. Die traditionelle Differenz zwischen dem Material und seiner Gestaltung zum abgehobenen Werk schien aufgehoben zu sein.

Ein entscheidendes Moment, das zugleich den unaufhebbaren Unterschied zu Schönberg bilde, läge, so Stockhausen, darin, daß Musik als „Klang-Raum“, unterworfen einem hermetischen „Raum-Zeit“-Begriff, keine „Entwicklung“ zeige und dergestalt einen

„Zustand meditativen Hörens [hervorrufe]: Man hält sich in der Musik auf, man bedarf nicht des Voraufgegangenen oder Folgenden, um das einzelne Anwesende [den einzelnen Ton] wahrzunehmen. Voraussetzung ist allerdings, daß das Einzelne bereits alle Ordnungskriterien in sich trägt – und zwar widerspruchlos –, die dem ganzen Werk zu eigen sind.“<sup>7</sup>

In der Tat scheint hier ein Kriterium kompositorischen Arbeitens und musikalischen Hörens in Anspruch genommen, zu dem Schönbergs Ästhetik in schroffem Gegensatz zu stehen scheint bzw. mit dem sich die Avantgarde

---

<sup>7</sup> Karlheinz Stockhausen, ebd., S. 21.

von dieser Ästhetik bewußt absetzen wollte. „Faßlichkeit“, auf die sich alles Gestalterische richtet, ist bei Schönberg ursächlich an „Zusammenhang“ im Sinne klassisch-romantischer Sprachlichkeit gebunden, und dieser Zusammenhang entsteht aus der „Einheit des Gedankens“, der jedem Werk zugrunde liegt und dessen Realisierung dann nichts anderes ist als dieses Werk selbst. Doch – und hierin sehe ich sogleich ein In-Frage-Stellen der Stockhausenschen Abgrenzung – Schönbergs „Gedanke“ war von Beginn an und nicht minder stringent auf ein „Raum“-Konzept gerichtet, dessen Affinität zudem in der Problemlage um 1950 auch dann noch bemerkenswert ist, wenn man die hartnäckigen Bemühungen um theoretische Unvergleichbarkeit der Positionen einbezieht. Etwa die These, daß Goeyvaerts (und Stockhausens) „Raum-Zeit“-Begriff auf „Statik“, und eben nicht auf „Entwicklung“, sprich: Zusammenhang gerichtet sei; daß es um „Sein in der Zeit“, und nicht um ein „Geschehen in der Zeit“ ginge; daß kein Unterschied bestünde „zwischen einem ideellen Raum der Reihe und einem realen Raum der Komposition.“<sup>8</sup>

Solcher Argumentationseifer, welcher das real Erklingende unablässig unter Konzeptionsdruck setzt, erweckt doch wohl eher den Eindruck, daß Theorie und Praxis in verschiedene Richtung schauen und geraume Zeit bereits getrennte Wege gegangen sind. Das ist keineswegs ungewöhnlich und schon gar nicht als künstlerisches Defizit zu sehen. Denn sobald der gleichsam „ideologische“ Druck der „Tabula rasa“-Stimmung – ungeachtet des anhaltenden Eifers einiger Uermüdlicher – entwichen war, rückten Zusammenhänge ins Licht, die wohl an der Theorie vorbeigehen, dafür aber um so genauer die praktischen Ergebnisse erhellen könnten. Ich meine die Wahrscheinlichkeit, daß sich die auf das „Raum-Zeit“-Konzept fixierte Avantgarde der fünfziger Jahre in einer ähnlichen, was grundsätzliche Fragen von

---

<sup>8</sup> Hermann Sabbe, *Die Einheit der Stockhausen-Zeit*, in: *Karlheinz Stockhausen, ...wie die Zeit vergeht...*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1981 (Musik-Konzepte Bd. 19), S. 16 f.

Struktur- und Formbildung betrifft vielleicht sogar in einer weitgehend übereinstimmenden Situation befand wie Schönberg vier Jahrzehnte zuvor – um 1910; als er zu erkennen begann, daß die Lösung seiner, mit Atonalität und deren Regulierung verbundenen Probleme in eine räumliche Perspektive hineinstoße.

Erneut, wie wenig anders auch bei Johann Sebastian Bach, ging es um ein sinnvolles Miteinander und Ineinanderwirken von Polyphonie und Homophonie, von vertikalen und horizontalen Strebungen des Tonsatzes. Diese „Raum“-Konzeption, die sich Schönberg aus der ihm eigenen, also bereits in seinen tonalen Kompositionen wirksamen musikalischen Denkweise Schicht um Schicht enthüllt haben mußte, wurde, in Ansätzen bereits in der *Harmonielehre* (1911), mit dem Konzept des „musikalischen Gedankens“ verbunden. Und beide „Denk“-Richtungen bildeten von nun an die Grundlage seiner kompositionstechnischen und ästhetischen Überlegungen. Dergestalt stieß Schönbergs Konzept bereits am Anfang des Jahrhunderts auf einen zentralen, die musikalische Entwicklung dieses ganzen Jahrhunderts berührenden und auch beunruhigenden Punkt, und die Zwölftontechnik stellte nicht weniger, aber eben auch nicht mehr dar als ein Versuch, für die anstehenden „gedanklichen“ Probleme eine praktische, eine praktikable Lösung zu finden.

Ich möchte als zwei markante Beispiele auf diesem Wege nur die *Harmonielehre* und das *Jakobsleiter*-Fragment erwähnen. Bereits in der *Harmonielehre* unternimmt Schönberg jene Unterscheidung zwischen dem, „wie etwas gemacht ist“ und dem, „was es ist“. Hinter der Formulierung, die ihn sein Leben lang begleiten wird, verbirgt sich unzweifelhaft die Warnung vor einer technizistisch gestimmten Verengung künstlerischer Produktivität, eine Warnung, die Schönberg angesichts der dodekaphonen Wende auch sich selbst zugerufen haben könnte. Und dies hätte dann dazu beigetragen, daß er – wie in der Tat geschehen – mit der praktischen Erkundung und Ausarbeitung der Zwölfton-Methode seine theoretischen Überlegungen, welche über

das Konzept von „Gedanke und Darstellung“ unmittelbar auf die Methode gerichtet waren, energisch zu aktivieren suchte.

War es Zufall, daß Schönberg 1920 und 1921 – genau in der Phase, in der die ersten zwölftönigen Stücke entstanden – eine Überarbeitung der *Harmonielehre* vornahm, die im März 1922 denn auch zum Erscheinen der 3. Auflage des Buches führte; daß er ein Jahr später, 1923, mit theoretischen Entwürfen begann, die dann zwischen 1925 und 1929, schließlich in den Jahren 1934 bis 1936 zu jenem Konvolut anwuchsen, aus dem das sogenannte „Schlüsselbuch“, eine Kompositionslehre hervorgehen sollte, welche unter dem Titel *Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik und Kunst seiner Darstellung* die zuvor stets nur getrennt behandelten „vier Disziplinen“: Kontrapunkt-, Formen-, Instrumentations- und Harmonielehre kunst- und künstlergemäß zusammenbringt?

Das Vorwort zur Neuausgabe der *Harmonielehre* ist auf den 24. Juni 1921 datiert, stammt also aus eben dem Sommer, in dem Schönberg das Präludium und den Anfang des Intermezzo der *Klaviersuite* op. 25 schrieb und seinem Schüler Josef Rufer mitteilte, „heute“ etwas gefunden zu haben, „das der deutschen Musik die Vorherrschaft für die nächsten hundert Jahre sichere“<sup>9</sup>. Obwohl er, wie es im Vorwort heißt,

„sehr viel verändert habe [...], durfte das Buch zu meiner Freude auch dort unverändert bleiben, wo ich um einen oder mehrere Schritte der Wahrheit nähergekommen bin, als zur Zeit der Abfassung der I. Ausgabe. Denn es sind Schritte in derselben Richtung.“<sup>10</sup>

Diese Permanenz des Suchens mögen einige Beispiele veranschaulichen. Das Teilkapitel *Die chromatische Skala als Grundlage der Tonalität* schrieb Schönberg „nach der Fertigstellung dieses Buches, angeregt durch einige Einwände und Vorwürfe, die Dr. Robert Neumann [...] erhoben hat.“ Der

---

<sup>9</sup> Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel 1959, S. 26.

<sup>10</sup> Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1922<sup>3</sup>, S. VIII.

Text entstand also etwa im Sommer 1911, und einer der beiden Einwände, denen entgegnet wird, zielt darauf, daß Schönberg „keine verwandtschaftliche Beziehung hergestellt habe zwischen der Tonart und gewissen Molltonarten, sondern sie nur allgemein in einer schematischen Darstellung [...] einführe.“<sup>11</sup> Während Schönberg den ersten, hier ausgesparten Einwand „ungerecht findet“, bringt ihn der zweite „auf eine Idee“, deren Pointe darin besteht, „der Betrachtung nicht die sieben Töne der Dur-, sondern die zwölf der chromatischen Skala zugrunde zu legen.“<sup>12</sup>

1911 jedoch erschöpfte sich die weitere Erörterung dieser „Idee“ freilich noch in dem gleichermaßen selbstgewissen wie wortkargen Hinweis: „Das wird eine zukünftige Theorie sicher tun, und damit käme sie zur einzig richtigen Lösung dieser schwierigen Frage.“<sup>13</sup> Zehn Jahre später streicht Schönberg diesen Satz, um an seiner Stelle zu einem recht umfangreichen Exkurs auszuholen, in dem u.a. davon die Rede ist, daß das „Material aller durch Verbindung von Tönen erzeugter Gestalten eine Reihe von 12 Tönen [sei]“ und daß „die Reduktion der 84 Kirchentonarten auf 24 Dur- und Molltonarten und die Entwicklung der Verwandtschaft dieser 24 Tonarten untereinander“ sich in der „Horizontalen“ und „Vertikalen“ vollziehe, um zu der Schlußfolgerung zu gelangen, daß „wir uns einer neuen Epoche des polyphonen Stils zu[wenden], und wie in den früheren Epochen werden die Zusammenklänge Ergebnis der Stimmführung sein: Rechtfertigung durchs Melodische allein!“<sup>14</sup>

So sehr in diesem Exkurs die kompositionstechnischen Erfahrungen vom Beginn der zwanziger Jahre durchschlagen, ist er dennoch nicht nur von langer Hand vorbereitet, sondern auch mit kräftigen Wurzeln bereits in der Erstfassung des Buches verankert. Schönberg war 1911 weiter, als er durch den Verweis auf „künftige Theorie“ sich und seinen Lesern eingesteht oder auch

---

<sup>11</sup> Ebd., S. 431.

<sup>12</sup> Ebd., S. 434.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Ebd., S. 464 ff.



einzugestehen wagte. Beginnend mit der *Harmonielehre*, ausgehend von den in ihr Gestalt annehmenden Begriffen „Gedanke“ und „Raum“, kreisen auch die nachfolgenden theoretischen Fragmente um die Frage, wie nach der Auflösung der Tonalität „Zusammenhang“ gestiftet werden könne, von dem schließlich die „Faßlichkeit“ eines Musikstückes abhängt. Diese Grundidee beherrscht nicht nur sämtliche theoretischen Arbeiten – sie stellt auch eine direkte Verbindungslinie zu den kompositorischen Fragmenten her. Wie Schönberg mit ihnen, von den Oratorien- und Sinfonieplänen seit 1910 bis zur *Jakobsleiter*, recht eigentlich immer nur an einem Werk arbeitete, das die Idee in entwicklungsfähige Wirklichkeit verwandeln sollte, so findet sich dieselbe Idee nicht minder konzentriert in den Theorieprojekten wieder.

Die vier Begriffe: „Gedanke“, „Raum“, „Zusammenhang“ und „Faßlichkeit“, aus denen sich die Grundidee eines organisch, gleichsam integralen Werkes zusammensetzt, errichten eine Art Koordinatensystem, das den „Spielraum“ eines solchen Werkes absteckt. Ihn zu verlassen oder auch erst gar nicht zu erreichen, zerstörte dessen Sinn bzw. verwehrte, daß Sinnhaftes überhaupt zustande käme. Und in dieses Koordinatensystem sind denn ebenso und in durchaus entsprechender Weise die Teilbereiche der Theorie eingebaut, deren Zusammenfassung in der Kompositionslehre erfolgt.

Daß eine Harmonielehre unablässig von „Zusammenhang“ handelt, ist eine blanke Selbstverständlichkeit. Wenn sie aber das, was traditionellerweise „Harmonik“ heißt, umstülpt, zunächst latent aus melodisch-polyphonen Phänomenen heraus zu erklären sucht, um schließlich dahin zu gelangen, daß sich im Harmonischen nichts anderes enthülle als eine „Zusammenklappung“ von Melodischem in extrem verdichtetem Raum,<sup>15</sup> so hat dies akut mit neuen Erfahrungen und Erkenntnissen, freilich und unweigerlich aber auch mit jener „zukünftigen Theorie“ zu tun, der sich Schönberg der eige-

---

<sup>15</sup> Arnold Schönberg, *Rückblick*, in: *Gesammelte Schriften 1*, hrsg. von Ivan Vojtech, Frankfurt/M. 1976, S.403 f.

nem Absicht nach noch zu enthalten gedachte. Aber die kompositorische Realität und die Ausblicke, die sie bereits zu gewähren schien, waren offensichtlich stärker. In einem der Anfangskapitel heißt es: „Ist die Skala die Nachahmung des Tons in der Horizontalen, im Nacheinander, so sind die Akkorde Nachahmung in der Vertikalen, im Miteinander.“<sup>16</sup> Und wenig später:

„Wenn alle Akkorde, die in einem geschlossenen Tonstück auftreten, in solchen Folgen erscheinen, daß ihre Rückbeziehung auf einen gemeinsamen Grundton möglich ist, so könnte man von einer Ausdehnung der Idee des Klanges (die man sich vertikal vorstellt) auf das horizontale Geschehen sprechen.“<sup>17</sup>

In den Schlußkapiteln über die „ästhetische Bewertung sechs- und mehrtöniger Klänge“ und die „Klangfarbenmelodie“ wird noch entschiedener die Auffassung bekräftigt, daß Zusammenklänge aus „bewegten Stimmen“ entstehen, daß die Vertikale also ein Ergebnis horizontaler Ereignisse darstellt. Außerdem führt die Vermeidung von Tonverdopplungen, aber auch die Verwendung von Tönen in einem Akkord, die in dem ihm vorausgehenden nicht enthalten sind, dazu, daß Grundtöne in tonal-funktionalem Sinn, der einem „atonalen“ widersprechen müßte, sich nicht mehr herausbilden können. Die hier verwendeten Begriffe „Perspektive“ oder „Tiefe“ meinen ebenfalls eine von der Bewegung einzelner Stimmen herrührende Komplexität der Klänge, die ihre „Einheitlichkeit“ – also ihren „Zusammenhang“ – und mithin ihre „richtige Wirkung“ begründet.<sup>18</sup>

Was das „Jakobsleiter“-Fragment betrifft, so möchte ich mich vor allem auf Schönbergs Begriff des „Komponierens mit Tönen“ beziehen, in diesem Falle also auf jene 6-Ton-„Reihe“, welche im gesamten Werkkonzept eine solch außerordentliche Rolle spielt. Anvisiert war hierin eindeutig die Verschrän-

---

<sup>16</sup> Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, ebd., S. 26.

<sup>17</sup> Ebd., S. 27.

<sup>18</sup> Ebd., S. 505.

kung, das Ineinanderfallen von horizontaler und vertikaler Bewegungs-„Richtung“ als einer Art Abbild jenes „richtungslosen Raumes“, wie er sich Schönberg seit der *Seraphita*-Lektüre – die parallel zur Schlußredaktion der *Harmonielehre* erfolgte! – auch begrifflich geradezu aufdrängte. Die Ausrichtung kompositorischer Strukturen auf sprachliche Abstraktionen löste sich dabei aus ihrer gewissermaßen „weltanschaulichen“ Verankerung, um sie zu Wegmarkierungen der musikalischen Entfaltung umzudeuten. Wenn Gabriel singt: „Dies Entweder und dies Oder, eins und zwei, die Kurzsichtigkeit und Anmaßung, eins durchs andere bedingt, eben darum keins: der Hebel deiner Empörung“,<sup>19</sup> dann verblässen die moralischen, also die „weltanschaulichen“ Angelpunkte der Textstelle gegenüber deren bildhafter, sprachlich-materialer Vergegenwärtigung. „Entweder-Oder“, „eins und zwei“, „eins durchs andere bedingt, eben darum keins“; oder auch: „Kein Anfang und kein Ende“, „Einmal sind wir oben, dann wieder unten“, – diese gleichermaßen abstrakten wie spielerisch-polarisierenden Begriffspaare, und eben gar nicht so sehr die überwölbende „ideologische“ Dichtung, sind es, die der musikalischen Gestaltung die Bahn schlagen.

Und über die Realisierung des hieraus abgeleiteten Raumklangs hat Schönberg sowohl hinsichtlich der immanent-kompositionstechnischen wie praktisch-interpretatorischen Probleme immer wieder nachgedacht. Eine Skizze aus dem Jahre 1921 enthält die Bemerkung: „Eingreifen des Chores und der Solisten; zuerst hauptsächlich auf dem Podium; dann immermehr auch mit Fernhören bei den Fernorchestern, so daß am Schluß in den ganzen Saal von allen Seiten Musik strömt.“<sup>20</sup> Dafür erwog Schönberg wenig später, 1926, eine nicht anders als utopisch zu nennende Einbeziehung elektroakustischer Mittel. Doch keineswegs nur auf das Klangliche richteten sich die

---

<sup>19</sup> Arnold Schönberg, *Die Jakobsleiter*, in: *Sämtliche Werke*, Abteilung VIII: Supplemente, Reihe A, Bd.29, hrsg. von Rudolf Stephan, Mainz 1985, Takt 278 f.

<sup>20</sup> Zit. nach Hans Heinz Stuckenschmidt: *Arnold Schönberg. Leben-Umwelt-Werk*, Zürich 1974, S.226.

Überlegungen, auch auf Rhythmus und Metrum, wie einer Notiz, wohl ebenfalls bereits von 1921, zu entnehmen ist:

„Zwischenspiel: Nur 'punktierte' Taktstriche. Zweck: (nicht, daß die dazwischenstehenden Stellen besonders frei und wechselnd im Tempo gespielt werden sollten; nicht freier als sonst; außer was bezeichnet ist.) sondern um die 'guten', starkbetonten Takteile innerhalb einer Phrase von Fall zu Fall ausgiebig abzuschwächen, so daß der Charakter des 'Schwebenden' hervorgerufen wird [...] Bis zu einem gewissen Grad wird aber auch rhythmische Freiheit (insbesondere im Zusammenwirken der Fernorchester) anzustreben sein [...] Es soll und darf 'wogen'.“<sup>21</sup>

Die eklatanten Mißverständnisse um Schönberg, die ja nicht erst und keineswegs allein von der Avantgarde der fünfziger Jahre ausgegangen sind, verdankten sich vor allem einer kurzschlüssigen Gleichsetzung der technischen „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ mit Schönbergs Kompositonsbegriff, der freilich – und hierin liegt wohl die eigentliche Schwierigkeit und das folgenreichste Irritationsmoment – den jüngeren Komponistengenerationen, doch eben auch dogmatisch-“wissenden“ Theoretikern, weitgehend und lange Zeit verborgen blieb. Bekannt wurden, durch Aufführung und Publikation, eine Reihe von Kompositionen, die seit 1950 eine wahre, von Stockhausen dann auch behutsam beargwöhnte Blüte erlebten und – zusammen mit den nicht minder aufblühenden theoretischen Abhandlungen – stets das „Zwölfton“-Moment in den Mittelpunkt rückten. Weitgehend unbekannt blieben indes – und dies praktisch bis heute! – die umfangreichen Darlegungen zum „musikalischen Gedanken“, aus denen jenes bereits erwähnte „Schlüsselbuch“ hervorgehen sollte, das eine die Musikgeschichte seit Bach umfassende „Kompositionslehre“ geboten hätte. Schönberg arbeitete an ihm oder überdachte es zumindest bis zu seinem Tode – doch das Buch ging, wie vieles andere, als Frag-

---

<sup>21</sup> Zit. nach Martina Sichardt, *Die Entstehung der Zwölftonmethode Arnold Schönbergs*, Mainz 1990, S. 24.

ment in den bis zur Stunde noch immer größtenteils unveröffentlichten Nachlaß ein.

So konnte denn die paradoxe Situation entstehen, daß man Schönberg genau das vorwarf und zum Anlaß nahm, sich von ihm abzuwenden, wogegen er selbst nicht müde wurde zu argumentieren und zu polemisieren: gegen die unkünstlerische Verwechslung von „Technik“ und „Gedanke“; und daß man um 1950 glaubte, in kompositionstechnisches Neuland vorzustoßen, ohne zu wissen und wissen zu können, daß dieses Neuland bereits ein halbes Jahrhundert zuvor in das Blickfeld eines nach außen hin so konservativen Musikers geraten war. Daß Schönberg seit der Jahrhundertmitte als „traditionalistisch“, „unzeitgemäß“ usw. abgewiesen wurde, hat doch wohl zuallererst damit zu tun, daß die Komponisten, die solche Vorwürfe erhoben, Wege einschlugen, zu denen das, was von Schönberg bis dahin bekannt geworden war, nicht hinzufügen schien. Oder anders: indem Schönberg von der Atonalität zu einer vermeintlich traditionalistisch gehandhabten Reihentechnik überging, fiel er aus der Interessenlage der Avantgarde heraus. Die „Kontinuität der Avantgarde“ schien abgerissen zu sein.

In Wahrheit – doch eben nur im Nachhinein – läßt sich erkennen, daß Schönberg unablässig und unirrätierbar ein Konzept im Blick hatte, das aufgrund seines angedeuteten Kompositionsbegriffs zu solch umfassenden musiksprachlichen Klärungen strebte, die auch eine defizitäre Rezeptionsgeschichte auf Dauer nicht verdrängen oder gar vergessen machen konnte. Die Kontinuität blieb also immer gewahrt, auch wenn sie sich, aus äußeren Gründen, verborgen, in gleichsam unterirdischen Wirkungsbahnen fortsetzte. Es ereignete sich hier gewissermaßen eine „indirekte“ Wirkungsgeschichte, die Wirkungsgeschichte einer Problemlage, die am Anfang des Jahrhunderts einsetzte, von Schönberg aufgegriffen und zu klären versucht worden ist, dann aber aus dem Blickfeld geriet. Und als sie um 1950 – unter gänzlich veränderten historischen Voraussetzungen – wieder aufbrach, war diese entscheidende Seite der Schönbergschen Leistung nicht wahrzunehmen.

Doch sie hatte eben offensichtlich Nervenpunkte eines musikalischen Denkens getroffen, das über eine personalstilistische Begrenzung hinaus in die Problematik einer „fortgeschrittenen“ Musiksprache hineinführte. Was Schönberg als Problem erkannt hatte: eine sinnvolle Regulierung der Atonalität – im Spätwerk unter Einschluß einer Wiederbesinnung auf die Tonalität –, erwies sich als ein „Jahrhundert-Problem“, auf das man auch dann stoßen mußte, wenn zurückliegende Versuche zu seiner Lösung zeitweilig in Vergessenheit geraten oder Fehlinterpretationen ausgesetzt waren. Und darin liegen Schönbergs überragende Bedeutung und nicht zuletzt wohl auch die Ursache für die nach wie vor bestürzende Ausdruckskraft seines Werkes.