

Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Adorno, Theodor W.
Nachgelassene Schriften. Abteilung IV: Vorlesungen

Band 17: Kranichsteiner Vorlesungen
Herausgegeben von Klaus Reichert und Michael Schwarz. Mit einer CD

© Suhrkamp Verlag
978-3-518-58597-9

SV

Theodor W. Adorno

Nachgelassene Schriften

Herausgegeben vom
Theodor W. Adorno Archiv

Abteilung IV:
Vorlesungen
Band 17

Theodor W. Adorno
Kranichsteiner Vorlesungen

*Herausgegeben von
Klaus Reichert und Michael Schwarz*

Suhrkamp

Die Vorlesungen Theodor W. Adornos im Rahmen der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Kranichstein wurden veranstaltet und mitgeschnitten vom Internationalen Musikinstitut Darmstadt (IMD), das die Tonbandaufnahmen auch produziert hat.

Der Suhrkamp Verlag dankt dem IMD für die Genehmigung, diese Aufnahmen auf beiliegender DVD zu verwenden.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Erste Auflage 2014

© Suhrkamp Verlag Berlin 2014

Alle Rechte vorbehalten,

insbesondere das der Übersetzung, des öffentlichen Vortrags
sowie der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen,
auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz und Druck: Memminger MedienCentrum AG

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-58597-9

Inhalt

Vorlesungen

Der junge Schönberg (1955)	9
Schönbergs Kontrapunkt (1956)	123
Kriterien der neuen Musik (1957)	233
Vers une musique informelle (1961)	381
Funktion der Farbe in der Musik (1966)	447
Stichworte zu den Vorlesungen	541
<i>Anmerkungen der Herausgeber</i>	561
<i>Editorische Nachbemerkung</i>	637
<i>Register</i>	651
<i>Übersicht</i>	665
<i>DVD-Beilage zum Buch: Die Tonbandaufnahmen der Kranichsteiner Vorlesungen</i>	672

Kranichsteiner Vorlesungen

DER JUNGE SCHÖNBERG

[...]¹ daß mich dabei nicht etwa das musikhistorische Interesse geleitet hat. Es ist aber auch nicht so, daß ich auf diese Dinge deshalb eingehen möchte, um das Bild eines großen Komponisten abzurunden oder in Ordnung zu bringen, obwohl ich hoffe, daß von beiden Absichten als Nebenprodukt einiges abfällt, also daß ich Ihnen sowohl einiges vielleicht musikhistorisch Erstaunliche zeigen kann und auch, daß sich einiges ergibt zum Bild Schönbergs. Aber wir sind uns ja bewußt, daß der Sinn dieses Kranichsteiner Musikfestes² ja wirklich der ist, daß wir versuchen sollen, in sehr ernster und sehr konzentrierter Arbeit das musikalische Bewußtsein der Gegenwart weiterzutreiben und, wenn ich so sagen darf, zu einer Art von Selbstbewußtsein, von Bewußtsein seiner selbst also zu bringen. Und ich habe, übrigens mit der ausdrücklichen Billigung von Frau Schönberg³, eigentlich deshalb mich entschlossen, über den jungen Schönberg zu sprechen, weil ich glaube, daß diese Werke, um die es sich hier handelt, in der gegenwärtigen Situation von einer ganz außerordentlichen Aktualität sind.

Sie wissen vielleicht, daß ich verschiedentlich die These entwickelt habe, daß eigentlich die entscheidenden Neuerungen Schönbergs allesamt in seinen frühen Werken, also den Werken bis ungefähr op. 10, eigentlich bereits enthalten sind; und daß man, wenn man diese Werke richtig versteht, die späteren Werke auch gleichsam von selbst verstehen wird, daß die späteren Werke dann keine Schwierigkeiten mehr bereiten. Nun, hier in unserem Zusammenhang geht es ja nicht darum, um Verständnis zu werben, denn ich glaube, ich darf bei fast Ihnen allen voraussetzen, daß Sie die späteren Werke Schönbergs gut kennen und verstehen. Sondern es handelt sich dabei um ein anderes Problem. Dieser Satz, daß die entscheidenden Neuerungen von Schönberg in den frühen Werken eigentlich bereits vorhanden sind – was heißt das eigent-

lich? Das heißt, daß die Erfahrungen, die Grunderfahrungen, die dann später ihren ganz reinen Stil gefunden haben, die sich später in völliger Konsequenz ausgeprägt haben, daß diese Grunderfahrungen hier bereits gemacht sind und noch mit dem traditionellen Material der Musik mehr oder minder umschrieben werden. Nun, die Aktualität dieser Jugendwerke scheint mir nun genau in diesen Grunderfahrungen zu bestehen. Es will mir nämlich scheinen, daß die neue Musik in ihrer gegenwärtigen Phase und in der Art, wie man insbesondere heute mit der Zwölftontechnik wie mit einem Rezept, wie mit etwas Fix-und-Fertigem und Vorgegebenem operiert, diese Grunderfahrungen vergessen hat oder, wie ich es in dieser Arbeit über »Das Altern der Neuen Musik« genannt habe, mit Bezugnahme auf einen Satz von Kierkegaard, daß heute an der Stelle, an der früher die furchtbare Wolfsschlucht gähnte, eine Eisenbahnbrücke gebaut ist, von der die Reisenden bequem und ohne Gefahr in den Abgrund hinuntersehen können.⁴ Mit anderen Worten also, das von Schönberg erarbeitete Material ist heute in einem weiten Maß Gemeingut jedenfalls der überhaupt ernst zu nehmenden jüngeren Komponisten geworden, aber um den Preis, daß es die Erfahrungen verloren hat, um die es einmal gemacht worden ist; daß es, vulgär gesprochen, zu billig geworden ist; daß diese Mittel sich also weitgehend des Sinnes begeben haben, den sie an ihrem Ursprung einmal gehabt haben.

Nun möchte ich an dieser Stelle gleich ein Mißverständnis abwehren. Ich habe leider gerade in der letzten Zeit lernen müssen, daß man sich so vielfältigen Mißverständnissen aussetzt, sobald man überhaupt einmal über die bloße Tatbestandsaufnahme hinausgeht und versucht, geistige Dinge weiterzudenken, denkend zu behandeln, daß man überhaupt nicht vorsichtig genug sein kann, und ich bin also wirklich ein bißchen in der Situation des gebrannten Kindes, das das Feuer scheut. Also bitte verstehen Sie mich nicht falsch in einem wie immer auch gearteten restaurativen Sinn oder in dem Sinn einer *laudatio temporis acti*, als ob ich Ihnen nun also

vortragen wollte: »Ja, das waren noch gute Zeiten vor fünfzig Jahren, da ist unsereiner noch ausgepiffen worden und da war noch etwas los, und heutzutage, da regt sich schon kein Mensch mehr darüber auf und es hat alle Verbindlichkeit verloren.« Ich glaube zwar in der Tat, daß sogar darin, in diesem ganz Äußerlichen, daß damals Skandal war⁵ und heute keiner mehr ist, daß sich darin etwas ganz Wesentliches kundgibt. Aber das meine ich doch nicht. Und ich möchte noch ein weiteres Mißverständnis gleich vermeiden und möchte damit einem Einwand vorweg begegnen, den ich sonst vor allem von den jungen Komponisten unter Ihnen erwarte. Sie könnten mir nämlich sagen: »Warum regst du dich da so auf? Das ist doch eigentlich furchtbar sentimental. Es ist das Schicksal aller neuen Errungenschaften in der Kunst, daß die neuen Entdeckungen sich niederschlagen in dem Material und in der Behandlung des Materials, daß dann die ursprünglichen Innenspannungen, die dieses Material einmal gezeitigt haben, daß die vergehen, daß das Material dann für sich selber steht, und es wäre vollkommen unsinnig, nachdem also nun einmal die Zwölftontechnik etabliert ist, von jedem Akkord und von jedem Kontrapunkt dieselbe Spannung zu erwarten, die ein solcher Akkord bei dem früheren Schönberg oder bei dem früheren Anton von Webern vor der Erfindung der Zwölftontechnik gehabt hat.« Nun, da ist sicher etwas dran. Und ich bin weit entfernt davon, nun etwa zu sagen, daß dieselben Schauer, die gewisse Klänge wie der, den ich Ihnen gleich vorführen werde, einmal ausgelöst haben, daß dieselben Schauer zu konservieren oder aufs neue zu suchen wären. Der Begriff eines »konservierten Schauers« ist ja in sich selbst komisch, und ich hoffe, Sie werden mir nicht die Dummheit zutrauen, einen solchen konservierten Schauer also zu advozieren. Aber ich meine trotzdem, daß man mit dem Gedanken des Aufhebens es sich nicht zu einfach machen soll. Denn so wahr es auch ist – und ich verstoße hier ein wenig gegen die traditionelle Logik zugunsten der dialektischen, der ich nun einmal verschworen bin –, so wahr es auch ist, daß diese Akkorde,

diese musikalischen Gefüge sich ihrer Gestalt nach wesentlich verändern, so wahr ist es doch auch, daß etwas von diesem Element aufbewahrt werden muß; und daß, wenn nun wirklich das, was einmal von einer inneren Spannung erfüllt war, sich verwandelt in bloßes Material, daß dann eigentlich dieses Material selber den Sinn, den es einmal gehabt hat, verliert. Ich möchte also nicht etwa die Dinge dazu benutzen, um Sie zu ermuntern, nun ähnliche Konfigurationen herzustellen, in einer ähnlichen Weise die Musik an die Darstellung eines ausdrucksmäßigen oder konstruktiven Sinnes zu wenden, wie es bei dem frühen Schönberg der Fall ist. Das ist ausgeschlossen, und ich bitte Sie noch einmal nachdrücklich darum, mich nicht etwa in diesem Sinne mißverstehen zu wollen. Wohl aber glaube ich, daß die Frage nach dem Sinn jedes musikalischen Ereignisses überhaupt, so wie sie an dem jungen Schönberg in einer außerordentlich schlagenden Weise sich stellt, in der neuen Musik auch gestellt werden muß. Das heißt also, daß die bloße Stimmigkeit im Sinne dessen, daß nach irgendwelchen mathematischen oder anderen Veranstaltungen jede Note determiniert ist, daß das nicht ausreicht, sondern daß jede Note einen Sinn haben muß in dem rein musikalischen Funktionszusammenhang, in dem sie steht. Und ich glaube allerdings, daß man diese Frage nach dem Sinn jedes musikalisch einzelnen Moments an dem jungen Schönberg stellen und daß man diese Forderung an ihm sich klarmachen kann, wobei es selbstverständlich ist, daß die Charaktere, um die es heute geht, und überhaupt die Frage nach dem musikalischen Sinn, der zu organisieren und herzustellen ist, gegenüber dem, wie er bei Schönberg, bei dem jungen Schönberg, selber vorliegt, etwas vollkommen Verändertes und etwas vollkommen Verschiedenes ist. Ich möchte nur durch die Betrachtung des jungen Schönberg oder durch die sehr fragmentarische Andeutung einiger Aspekte des jungen Schönberg Sie dazu bringen, diese Dimension, daß alles Musikalische überhaupt einen musikalischen Sinn haben muß und nicht einfach zu stimmen braucht, diese Dimension wiederzuentdecken, in

einem ganz ähnlichen Sinn, wie es Kolisch⁶ und ich im vorigen Jahr in unserer gemeinsamen Vorlesung getan haben, wo wir versucht haben, die Darstellung des musikalischen Sinnes von der modernen Musik her in der traditionellen zu entwickeln, oder auch in einem ähnlichen Sinne wohl, wie Křenek im letzten Jahr seinen Kompositionskurs angelegt hat⁷. Aber Sie dürfen das nicht wörtlich nehmen, sondern Sie sollen an dem jungen Schönberg nur die Fragestellungen noch in einer faßlichen und konkreten Weise lernen, die heute so weitgehend in Vergessenheit geraten sind, denn die Situation, der wir uns heute gegenüber befinden, ist wirklich, daß das Komponieren ja in einem bestimmten Sinn zu leicht geworden ist, und dieses Zu-leicht-Werden des Komponierens, das birgt allerdings eine unbeschreibliche Gefahr in sich, eben deshalb, weil die Ansprüche, die dieses Material stellt, um sich überhaupt auszuweisen, eben die des musikalischen Sinnes sind, während, wenn man also an – seien es sinnlose oder primitive – Kompositionen dieses neu errungene Material wendet, die Anwendung dieses Materials sich überhaupt gar nicht rechtfertigt. Also, ich möchte schon versuchen, gerade die jungen Komponisten, die Zwölftonkomponisten dazu zu bringen, in gewisser Weise in ihrem eigenen Verfahren selbstkritischer zu werden, indem Sie das, was Sie tun, messen an dem unbeschreiblichen Reichtum und der unbeschreiblichen Substanz, die bei dem jungen Schönberg sich eben findet und die, ja, die die Folie ist oder die die Bedingung ist dann auch für die Askese, für alle die Refus, die Schönberg dann später vollzogen hat.

Nun, ich möchte zunächst zum Begriff des jungen Schönberg sagen, daß es sich hier nicht wie in sehr vielen Fällen von jugendlichen Komponisten darum handelt, daß er etwa seinen Stil noch nicht gefunden hätte, daß es unvollkommene Jugendwerke oder etwas Ähnliches seien. Sondern ich glaube allerdings, daß von einem eigentlich außerordentlich frühen Zeitpunkt an – ich wäre geneigt, ihn schon spätestens von den »Gurreliedern« an zu datieren – Schönberg nicht nur im Be-

sitz⁸ der vollsten technischen Meisterschaft sich befunden hat, sondern daß auch sein Stil als ein persönlicher Stil damals bereits ganz und gar explizit gewesen ist. Und ich möchte gleich sagen, daß ich glaube, daß einige der bedeutendsten Werke, die Schönberg überhaupt in seinem ganzen Leben geschrieben hat, in diese Zeit seiner Jugend fallen. Ich möchte dabei ganz besonders das »Zweite Streichquartett« nennen, das wir ja hier wohl kaum mehr analysieren werden, das Sie aber wohl alle kennen. Man müßte aber ebenso die »Kammersymphonie« anführen, die eine unbeschreibliche Konsequenz für die Geschichte der Musik gemacht hat, oder auch den ersten Satz der »Zweiten Kammersymphonie« und auch übrigens das »Erste Streichquartett« und die Lieder op. 6. Also, ich glaube, daß sich darüber klarzuwerden, daß unendlich viel von den Funden des späteren Schönberg in dem frühen schon drinsteckt, auch das bedeutet, daß Sie sich dieser Reife und dieser ungeheuren Qualität der Jugendwerke von Schönberg zunächst einmal klarwerden, weil ich glaube, daß nur, wenn man das geopfert hat oder das als Fond schon mitbekommen hat, was sich hier findet, daß nur dann der Wagen, der dann losgefahren ist, die Schwere hat, die eigentlich diese ganze Fahrt überhaupt so recht legitimiert.

Ich kann es mir nicht versagen, daran doch einen Gedanken anzuschließen. Und damit möchte ich, wenn Sie mir das gestatten, gewisse Anschauungen auch modifizieren, die ich selbst vielleicht in die Welt zu bringen nicht ganz unschuldig gewesen bin. Ich meine nämlich dabei den ganzen Komplex der Eigenbewegung des musikalischen Materials. Ich muß Ihnen nicht sagen, was ich darunter verstehe, und ich muß Ihnen auch nicht sagen, wie wichtig diese Frage ist und wie sehr das musikalische Material von sich aus auf gewisse Konsequenzen drängt, wie man also wirklich in der Musik sagen kann, daß, wenn man A gesagt hat, daß man auch B sagen muß, und wie sehr die gesamte Entwicklung der Musik in jedem einzelnen Werk und dann auch die geschichtliche eben im Sinne dieser Eigenbewegung sich vollzieht. Aber die

Kunst ist ja doch eben immer ein Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt. Und man soll ein für allemal nicht glauben, daß man das Reich der Objektivität dann betreten hat, wenn man das Subjekt einfach durchstreicht. Die Objektivität der Kunst, das ist kein Rest, das ist kein Residualbegriff, das ist nicht etwas, was übrigbleibt, wenn das Subjekt sich selber zurücknimmt und statt dessen nun einer angeblich rein im Material oder in den sogenannten künstlerischen Urelementen liegenden Forderung sich überläßt, sondern diese Forderung ist natürlich immer wieder durch den künstlerischen Geist und das künstlerische Bewußtsein hindurch vermittelt und setzt insofern die Arbeit und die Anstrengung des Begriffs, das heißt also die Arbeit und Anstrengung der Subjektivität, immer voraus. Und wenn ich mich nicht täusche, dann hat grade heute die musikalische Geschichte ein Stadium erreicht, in dem vielleicht doch der Begriff der Eigenbewegung des Materials droht, ein wenig fetischisiert zu werden, also ein wenig abgelöst zu werden von dieser Beziehung auf das Subjekt, das da in das Material verwandelnd eingreift und ohne das es eine solche Bewegung des musikalischen Materials eigentlich überhaupt nicht gibt. Nun, wenn das aber so ist, dann ist es wahrscheinlich so, daß von einem zentralsten Standpunkt aus das musikalische Material allein gar nicht so entscheidend ist. Sie alle wissen, daß Schönberg in seiner späteren Zeit ja gelegentlich immer wieder auf das Material grade der Periode etwa des zweiten Quartetts und der »Kammersymphonie« zurückgegriffen hat, daß er einen großen Entwurf wie die »Zweite Kammersymphonie« aus seiner Jugend als reifer oder als alter Mann ausgeführt hat, daß in einigen so großartigen Werken wie dem »Kol nidre«⁹ er mit diesem älteren Material operiert hat. Nun, er hat im übrigen auch immer wieder gesagt – und ich glaube, das hat er sehr ernst gemeint –, daß ihm selber die Werke seiner Jugend genauso nahstünden wie die der reifen Zeit und daß er in keiner Weise etwa die »Gurrelieder« verleugne. Er war nicht so modern wie diejenigen seiner Kritiker, die also, wenn sie einen Takt aus den »Gurreliedern«

hören, darauf mit der automatischen Geste ›Aha, Wagner reagieren, und damit ist die Sache für sie erledigt. Und wenn ich dazu helfen könnte, Ihnen etwas von diesen Clichés, etwa von dem Cliché von der ›übersteigerten Spätromantik‹ abzugewöhnen, die ja wirklich also nur das verdecken, was eigentlich in der Musik sich abgespielt hat, dann würde ich das auch als ein Nebenprodukt, als ein weiteres Nebenprodukt ganz freudig begrüßen. Nun aber, ich wollte sagen, wenn Schönberg mit diesem Material immer wieder operiert hat, dann bedeutet das, daß ihn eigentlich mehr interessiert hat – und das meine ich nicht psychologisch und privat, sondern ich meine das in dem objektiven Sinn, daß es objektiv interessanter ist –, welche Verfahrensweisen, welche Art der Beherrschung, welche Art der Möglichkeit des Gestaltens eines musikalischen Sinnes sich in der Auseinandersetzung mit dem Material vollzogen haben, als daß es ankäme auf das Material als solches. Das heißt, der späte Schönberg, etwa in der »Zweiten Kammersymphonie«, im zweiten Satz der »Zweiten Kammersymphonie«, hat mit diesem Material des jungen Schönberg geschaltet im Sinn der gesamten Erfahrungen der Zwölftontechnik. Und wir könnten Ihnen bis ins einzelne zeigen – die Spezialisten unter uns, die sich hier befinden, wie Kolisch und Leibowitz¹⁰ und ich und noch ein paar andere –, daß in der Tat hier die sämtlichen Errungenschaften überhaupt der Zwölftontechnik diesem tonalen Stück zugute gekommen sind. Nun, in genau demselben Sinn kann man aber sagen, daß die eigentlichen Konstruktionsprinzipien, die für die Zwölftontechnik viel wichtiger sind als die vergegenständlichten und verdinglichten Regeln, daß die in den Jugendwerken eigentlich alle bereits sich finden. Ich werde Ihnen gleich dann ein, ich hoffe, Sie selber etwas überraschendes Beispiel für diese These beibringen. Also, ich meine, mit andern Worten, wenn wir uns mit diesen Werken beschäftigen, dann soll das in dem Sinn geschehen, daß wir uns mehr kümmern um das Komponierte und um das Komponieren als um das, womit bloß komponiert wird. Wenn man

richtig komponieren kann und wenn man etwas hat, was komponiert werden soll, dann stellt sich nämlich die Modernität, das heißt, dann stellt sich das richtige Material gleichsam von selber ein, darüber braucht man sich dann gar keine so großen Sorgen zu machen. Aber man soll um Gottes willen es nicht mehr für ein Verdienst halten oder für eine Sache besonderer Kühnheit und Avanciertheit halten, wenn man mit einem bestimmten Material heute operiert, womit zunächst noch überhaupt gar nichts gesagt ist, ehe aus diesem Material selber wirklich etwas Zwingendes hervorgeht, was also einen ganz primitiven Sinn hat.

Nun, ich deutete Ihnen schon an, daß der Begriff des jungen Schönberg, daß der nicht etwa, wie es das Cliché will, einen vorschönbergischen Schönberg bedeutet, sondern daß das eigentlich bereits der ganze Schönberg ist, nur unter einem Keimblatt gleichsam, also daß es der Schönberg ist, bei dem alle wesentlichen Elemente des reifen Komponierens vorhanden sind, aber unter der Hülle des traditionellen Materials, das dann schließlich von diesen darin bereits gegenwärtigen Kräften gesprengt wird, so daß es also wirklich wie ein Keimblatt, so wie es in der Stelle der »Phänomenologie« von Hegel beschrieben wird¹¹, dann also einfach abfällt, so daß das Neue dann rein hervortritt. Nun, im Sinne dieser Auffassung des jungen Schönberg ist zu sagen, daß dieses Werk, das sich auf nicht mehr als zehn oder elf Opera bezieht, in sich bereits ganz deutlich nach einer Reihe von Perioden gegliedert ist, daß also der junge Schönberg selber bereits eine sehr deutliche Entwicklungskurve aufweist. Ich würde zur Orientierung – und ich bitte Sie, die Pedanterie mir zu verzeihen – dabei im wesentlichen drei Perioden ansetzen und die Ihnen zunächst einmal kurz beschreiben. Ich kenne die Werke nicht, die vor der Publikation des op. 1 liegen.¹² Ich habe Gelegenheit gehabt, einmal in ein Streichquartett und in ein Klavierwerk hereinzusehen bei Frau Schönberg, aber ich konnte mich damit längst nicht intensiv genug beschäftigen, um es wagen zu dürfen, darüber irgend etwas zu sagen. Jeden-

falls also, der Schönberg, der uns bekannt ist, zum mindesten von op. 2 ab, ist nicht nur ein bereits vollkommen profilierter Komponist, sondern er ist auch bereits ganz und gar der richtige Schönberg. Nun, diese sogenannte erste Periode würde also in sich einschließen die drei ersten Liederhefte und die »Verklärte Nacht«, und das sind also Werke, bei denen man wirklich sehen kann, wie er sich reckt und dehnt und sich allmählich die volle Verfügung über das Material eigentlich erringt, und gerade deshalb, weil hier die Dinge noch alle sehr im Fluß sind, weil sie sehr in statu nascendi sind, sind diese ersten Werke, besonders die Lieder op. 2 und 3 und die »Verklärte Nacht«, ganz besonders instruktiv. Dann kommt eine erste Periode, die man als eine Periode der vollen Meisterschaft ansehen könnte und die bezeichnet wird durch die »Gurrelieder« und durch die symphonische Dichtung »Pelléas et Mélisande«. Diese beiden Werke gehören überhaupt, wenn ich mich nicht täusche, zu den bedeutendsten und größten Meisterwerken, die im Rahmen jenes Stils, den man so im allgemeinen mit »Neudeutscher Schule« bezeichnet, sich finden. Sie sind den reifsten Werken von Strauss und Mahler nicht nur an technischem Niveau, sondern auch an Originalität völlig ebenbürtig, und man muß einmal wirklich gesehen haben, was in diesen Werken alles drinsteckt, um zu verstehen, um so recht zu verstehen, was er eigentlich dann verlassen hat. Und die dritte Periode des jungen Schönberg, das wäre dann die Periode, die beginnt mit dem »Ersten Streichquartett« und den Liedern op. 6. Ich glaube, in Wirklichkeit hat sich die Produktion dieser Werke überschritten, wenn nicht das Quartett sogar früher als die Lieder ist. Auch die Lieder op. 8 liegen zum Teil wohl früher, also die Chronologie wird hier von den Opuszahlen nicht wiedergegeben. Das ist also dann die Periode, in der Schönberg eigentlich zum ersten Mal die Konstruktionsprinzipien wirklich rein auskristallisiert, in der er das Problem der Sonatenform aufgreift, in der er das Problem der thematischen Arbeit im Sinn einer äußersten Verdichtung und motivischen Ökonomie durchführt und in der sich dann