

Arnold Schönberg

**und die
Komposition
mit zwölf
Tönen**

Eike Feß

Inhalt

- 8 **Einleitung**
- 12 **Leitfaden**
- 16 **Geschichte. Entstehung der Zwölftonmethode bis 1923**
 - Auf Tradition beruhend ...**
 - Arbeit mit Tönen**
 - ... zur Tradition zu werden bestimmt**
- 66 **Glossar. Satztechnik und Analyse**
- 92 **Vortrag. Arnold Schönberg über die Zwölftonmethode**
- 114 **Zwölftonmethode in 50 Objekten**
- 216 **Auswahlbibliographie**
- 218 **Personenregister**
- 220 **Impressum und Abkürzungen**

Geschichte. Entstehung der Zwölftonmethode bis 1923

»[Jeder Künstler] wird die Gesetze und Regeln, die die Formen, die er »wie im Traum« empfangen hat, beherrschen, bewußt kennen wollen.«¹

Auf Tradition beruhend ...²

¹ Arnold Schönberg: *Composition with Twelve Tones* (1949) (ASSV 3.1.2.5.); zitiert nach der deutschen Fassung in: idem: *Stil und Gedanke*. Hrsg. von Ivan Vojtěch. Frankfurt am Main 1976, p. 72–96, hier p. 75 (Gesammelte Schriften 1).

² Arnold Schönberg: *Nationale Musik* (1931) (ASSV 5.3.1.87); frei zitiert nach idem: *Stil und Gedanke*, ibidem, p. 250–254, hier p. 254 (»Ich maße mir das Verdienst an, eine wahrhaft neue Musik geschrieben zu haben, welche, wie sie auf der Tradition beruht, zur Tradition zu werden bestimmt ist.«)

³ Zur Geschichte der Leopoldstadt vgl. Felicitas Heimann-Jelinek: »... eine prächtige Synagoge ...«. Streiflichter auf die jüdische Geschichte der Leopoldstadt, in: *Wien II., Leopoldstadt. Die andere Heimatkunde*. Hrsg. von Werner Hanak und Mechtild Widrich. Wien, München 1999, p. 43–55.

⁴ Zu Schönbergs Familiengeschichte vgl. Therese Muxeneder: *Arnold Schönbergs Konfrontationen mit Antisemitismus (I)*, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center 14/2017*. Hrsg. von Eike Feß und Therese Muxeneder. Wien 2017, p. 11–32, hier p. 15f.

⁵ Arnold Schönberg an Leopold Moll, 28. November 1931 (ASCC 2126).

⁶ Vgl. Therese Muxeneder: *Arnold Schönbergs Jugendkreise*, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center 12/2015*. Hrsg. von Eike Feß und Therese Muxeneder. Wien 2015, p. 264–335, hier p. 284–295.

⁷ Schönberg verfügte »über wenig Kenntnis traditioneller Gebete und [hatte] sogar den Wortlaut des zentralen Glaubensbekenntnisses nicht

Herkunft

Arnold Schönberg wurde in eine jüdische Familie geboren. Seine Vorfahren zogen aus ungarischen und tschechischen Kronländern des Habsburgerreichs kommend in die Wiener Leopoldstadt. Der Bezirk entstand nach einer wechselvollen Geschichte aus dem ehemaligen Ghetto im Unteren Werd und war Zentrum des jüdischen Lebens in Wien.³ Schönbergs Vater Samuel stammte aus einfachen Verhältnissen und war im Laufe seines Lebens in unterschiedlichen Gewerben tätig.⁴ Beide Eltern waren, wie Arnold Schönberg sich später erinnerte, in keiner Weise »künstlerisch tätig« und »sicher nicht mehr als »durchschnittlich musikalisch.«⁵ Abgesehen von einigen Violinstunden musste sich der Knabe eigenständig seinen musikalischen Weg bahnen. Erste Kompositionen waren Eindrücken aus nächster Umgebung nachempfunden, zu der die Kaffeehausorchester und Militärkapellen im nahe gelegenen Augarten oder im Prater gehörten. Für Schönbergs weiterführende Ausbildung spielten Freundschaften, u. a. zu dem passionierten Musiker Oskar Adler sowie dem wenige Jahre älteren Komponisten Alexander Zemlinsky, eine wichtige Rolle.⁶ Schönberg wurde durch Gespräche und gemeinsames Musizieren mit einer großen Vielfalt an Musik unterschiedlicher Stilebenen vertraut, die sich in der Heterogenität seines Schaffens um 1890 zu erkennen geben.

Obwohl Schönbergs Umfeld mehrheitlich jüdisch geprägt war, identifizierte er sich zunächst kaum mit seiner religiösen Herkunft. Über Synagogenbesuche oder die Pflege traditioneller Feste und Bräuche im Familienkreis ist nichts bekannt. Abgesehen von der Schule, wo Religion nach Konfessionen getrennt unterrichtet wurde, scheint Schönberg kaum in Berührung mit jüdischer Lebenspraxis gekommen zu sein.⁷ Betroffen war er allerdings von grassierendem Antisemitismus. Als Zweiundzwanzigjähriger erlebte Schönberg die Folgen der Reichsratswahlen im März 1897, bei der sich die Christlichsoziale Partei Karl Luegers unter Einsatz judenfeindlicher Angriffe durchsetzte. Nachdem unter sämtlichen Wahlkreisen einzig der 2. Wiener Gemeindebezirk mehrheitlich für liberale Kandidaten gestimmt hatte, kam es nach Stichwahlen am 22. März zu offenen Gewalthandlungen, die auch die unmittelbare Umgebung des Komponisten betrafen.⁸ Die Konversion zum Protestantismus am 25. März 1898 entsprach dem Lebensentwurf vieler seiner jüdischen Altersgenoss:innen, die sich durch Assimilation eine gleichberechtigte gesellschaftliche Existenz versprachen. Damit einher ging häufig eine starke Identifikation mit deutscher Kultur. Schönbergs Jugendfreund David Josef Bach schildert die Situation anschaulich am Beispiel des Akademischen Gymnasiums Wien. Seine Klasse hatte »sechzig Schüler, darunter an fünfzig Juden, der Rest Katholiken«, deren gemeinsamer Nenner eine patriotische Gesinnung mit deutschnationaler Schlagseite war. Die Zeitschrift *Unverfälschte Deutsche Worte* des rassistischen Politikers und Richard Wagner-Verehrers Georg von Schönerer, der die österreichische Monarchie auf ein germanisches Kernland konzentrieren wollte, wurde eifrig rezipiert, mitunter kursierten sogar antisemitische Witzblätter.⁹ Schönberg erläuterte die zeitgeschichtliche Situation später in einem Vortrag:

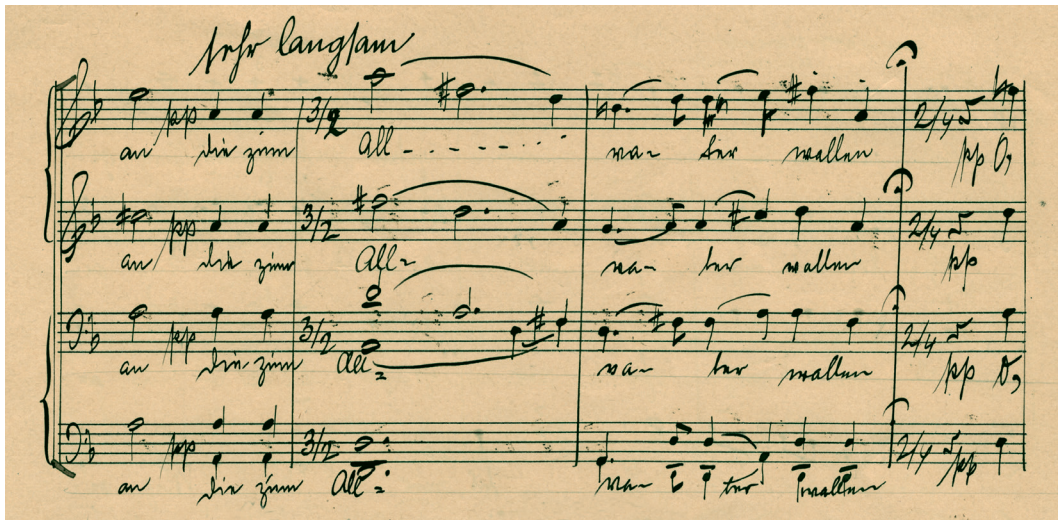


Abbildung 1: Der deutsche Michel. Reinschrift. Walhalla-Motiv (Arnold Schönberg Center, Wien [MS73, U591])

einwandfrei memoriert [...]«
Therese Muxeneder: Arnold Schönbergs Konfrontationen mit Antisemitismus (I), s. Anm. 4, p. 24.

8 Die Wohnung der Familie in der Leopoldsgasse 9 war nicht betroffen, umliegende Lokale wurden beschädigt; vgl. ibidem, p. 21–23.

9 David Josef Bach: Politik der Schuljungen, in: *Arbeiter-Zeitung* 17/3 (3. Januar 1905), p. 5; vgl. auch Therese Muxeneder: *Arnold Schönberg & Jung-Wien*. Wien 2018, p. 87.

10 Arnold Schönberg: When we young Austrian Jewish Artists (1935) (ASSV 6.2.5.); zitiert nach der deutschen Fassung in: idem: *Stil und Gedanke*, s. Anm. 1, p. 333–334, hier p. 333; die beschönigende Darstellung inklusive des fingierten Zitats »Heraus aus dem Ghetto!« kann hier nicht hinreichend diskutiert werden.

11 Vgl. Franz Blei: *Erzählung eines Lebens*. Wien 2004, p. 95: »Zu den kuriosen Bestandteilen dieser deutschnationalen Politik in Österreich gehörte [...] auch das Wagnerische Walhall [...]«.

[...] als wir jungen österreichisch-jüdischen Künstler heranwuchsen, litt unsere Selbstachtung stark unter dem Druck einiger Umstände.

Es war die Zeit, als Richard Wagners Werk seinen Siegeszug antrat und dem Erfolg seiner Musik und seiner Dichtung eine Durchtränkung mit seiner Weltanschauung folgte. Man war kein echter Wagnerianer, wenn man nicht an seine Weltanschauung [...] glaubte; man war kein echter Wagnerianer ohne den Glauben an das »Deutschtum«; und man konnte kein echter Wagnerianer sein, wenn man kein Anhänger seines antisemitischen Aufsatzes über *Das Judentum in der Musik* war.

Wagner [...] gab dem Judentum eine Chance: »Heraus aus dem Ghetto!« verkündete er und forderte die Juden auf, echte Deutsche zu werden, worin das Versprechen gleicher Rechte an deutscher Geisteskultur und das Versprechen, als echte Bürger angesehen zu werden, einbegriffen waren.¹⁰

Kompositorisches Zeugnis von dieser Haltung gibt die Vertonung des kriegsverherrlichenden Gedichts *Der deutsche Michel*, entstanden, als Schönberg sich mit der Leitung von Laienchören ein schmales Einkommen sicherte. Schönberg wählte die 1899 publizierten Verse des österreichischen Schriftstellers Ottokar Kernstock fraglos im Bewusstsein ihres chauvinistischen Gehalts. An zentraler Stelle zitierte er das Walhalla-Motiv aus *Der Ring des Nibelungen* (Abbildung 1) und setzte damit ein allgemein verständliches musikalisches Symbol für eine deutschnationale Geisteshaltung.¹¹

Leitbilder

Womöglich ist *Der deutsche Michel* weniger als politisches Statement zu verstehen, denn als ein Bekenntnis zum kompositorischen Vorbild Richard Wagner. Es handelte sich demnach um ein Parallelwerk zur wahrscheinlich

12 Die Sammlung *Quickborn* erschien erstmals 1852.

13 Arnold Schönberg: *Nationale Musik*, s. Anm. 2, p. 253.

14 Arnold Schönberg: *Analysis*, (in the form of Program notes) of the four String Quartets (1950) (ASSV 5.2.1.10.); zitiert nach der deutschen Fassung in: idem: *Stil und Gedanke*, s. Anm. 1, p. 409–436, hier p. 409.

15 Die Datierung ergibt sich aus der ersten Begegnung mit Oskar Adler, die Schönberg nach diesem Ereignis ansetzt; vgl. Therese Muxeneder: *Arnold Schönbergs Jugendkreise*, s. Anm. 6, p. 280.

16 »Obwohl ich nicht behaupten würde, daß mein Klavierstück op. 11, Nr. 3 wie ein Streichquartett von Haydn aussieht, habe ich manchen guten Musiker beim Anhören von Beethovens *Großer Fuge* ausrufen hören: »Das klingt wie atonale Musik.«
Arnold Schönberg: *Rückblick* (1949) (ASSV 3.1.1.34.); zitiert nach idem: *Stil und Gedanke*, s. Anm. 1, p. 397–408, hier p. 404.

17 Vgl. Arnold Schönberg: *Analysis*, (in the form of Program notes) of the four String Quartets, s. Anm. 14, p. 411.

18 Zum Bild des Konzertsaals als Museum vgl. J. Peter Burkholder: *Museum Pieces: The Historicist Mainstream in Music of the Last Hundred Years*, in: *The Journal of Musicology* 2/2 (Spring 1983), p. 115–134, hier p. 116–118.

19 *Ibidem*, p. 121.

20 Arnold Schönberg: *Analysis*, (in the form of Program notes) of the four String Quartets, s. Anm. 14, p. 410.

im selben Zeitraum entstandene Chorkomposition *Ei du Lütte*. Die Wahl eines niederdeutschen Gedichts für einen im österreichischen Idiom verhafteten Laienchor wirkt befremdlich – es sei denn, man begreift sie als Hommage an Johannes Brahms, verklusuliert durch die Dialekt-Lyrik dessen engen Freundes Klaus Groth.¹² Schönberg hätte damit jenen Komponisten Referenz erwiesen, die in seiner Jugend zur nach wie vor lebendigen Vergangenheit zählten. Wagner und Brahms waren über alle klanglichen Veränderungen hinweg Leitfiguren seiner musikalischen Sprache. Von Letzterem erbte er die »*Technik der entwickelnden Variation*«, welche Einheitlichkeit innerhalb eines Musikstücks durch organische Veränderung eines Themas oder Motivs erzeugt – »*Ökonomie und dennoch: Reichtum*« fasste er die Lehren aus Brahms' Schaffen später zusammen. Wagner stand dagegen Pate für die »*Verwandtschaft der Töne und Akkorde*«¹³, d. h. eine freie Umgangsweise mit vielschichtigen Harmonien, ohne den Gesamtzusammenhang aus dem Blick zu verlieren. Das Fundament seiner kompositorischen Überzeugungen leitete sich jedoch von einer Persönlichkeit ab, deren Schaffen er mit einem künstlerischen Initiationserlebnis verband:

[...] von dem Geld, das ich mit Deutschunterricht für einen Griechen verdient hatte, [kaufte ich] antiquarisch ein paar Partituren von Beethoven: die *Dritte* und *Vierte Symphonie*, zwei *Rasumowsky-Streichquartette* und die *Große Fuge für Streichquartett op. 133*. Von diesem Augenblick an war ich von einem Drang besessen, Streichquartette zu schreiben.¹⁴

Der höchstens siebzehnjährige Komponist¹⁵ traf eine überraschend sichere Auswahl: Die *Rasumowsky-Quartette* gelten als Marksteine innerhalb der Gattungsgeschichte, die *Große Fuge* als Paradebeispiel einer avantgardistischen Schreibweise,¹⁶ Beethovens *Symphonie Nr. 3 »Eroica«* wurde vielfach als Musterbeispiel formaler Gestaltung herangezogen.¹⁷ Schönberg stellte sich mit dieser Erzählung fraglos authentisch als aufstrebender junger Künstler dar, der nicht nur die Gunst des Publikums gewinnen, sondern seinen Werken einen Platz im virtuellen Museum der Meister erringen wollte.¹⁸ Er fühlte sich einer durch den deutschsprachigen Raum geprägten musikalischen Tradition verpflichtet, in der sich die Bedeutung von Komponisten nicht zuletzt am Fortschritt innerhalb der künstlerischen Produktion bemaß. Schönberg war entschlossen, bald einen entscheidenden Beitrag zum Fortbestand dieser Tradition zu leisten.¹⁹

Aufbruch

Der Verankerung in der musikalischen Tradition stand eine teilhabende Aufmerksamkeit für zeitgenössische künstlerische Strömungen gegenüber. Schönbergs frühestes vollständig überliefertes Streichquartett reifte noch unter dem Einfluss des im Entstehungsjahr 1897 verstorbenen Johannes Brahms heran, mit deutlichem Einschlag der Melodik Antonín Dvořáks. Unmittelbar danach wandte sich der Komponist aktuelleren Vorbildern zu: »*Mahler und Strauss waren auf der Musikszene erschienen, und ihr Auftreten war so faszinierend, daß jeder Musiker sofort gezwungen war, Partei zu ergreifen, pro oder contra.*«²⁰ Während Gustav Mahler ihm später zum Leitbild wurde, machte der kometenhafte Aufstieg Richard Strauss' zunächst größeren Eindruck auf den jungen Künstler. Der etwa zehn Jahre Ältere hatte die von Franz Liszt geprägte Gattung der Symphonischen Dichtung zu neuer Blüte geführt und

Glossar. Satztechnik und Analyse

»Sämtliche formalen Anstrengungen streben nach Verständlichkeit. Die Zwölftonkomposition ist solch eine Anstrengung.«¹ – »Ich nannte es nicht ›System‹, sondern ›Methode‹ und betrachtete es als Werkzeug zum Komponieren.«²

¹ »1) all formal aspirations (Anstrengungen) aim at undertandableness | 2) The 12 tone comp. is such an aspiration“ Arnold Schönberg, Adressbuch USA 1934–1951 D (Arnold Schönberg Center, Wien | ASCI A4032).

² »I did not call it a ›system‹ but a ›method‹, and considered it as a tool of composition [...]« Arnold Schönberg: Mr. Richard Hill's article ... (1936?) (ASSV 5.3.1.144.); zitiert nach ›Schoenberg's Tone-Rows‹, in: idem: *Style and Idea*. Hrsg. von Leonard Stein. Berkeley, Los Angeles 1984, p. 213–214, hier p. 213.

³ Arnold Schönberg: *Harmonielehre*. Wien ³1922, p. 7.

⁴ John Cage: *Composition as Process*, in: *Silence*. Hanover 1973, p. 33.

⁵ Robert U. Nelson: Schoenberg's Variation Seminar, in: *Musical Quarterly* 50/2 (April 1964), p. 141–164.

⁶ Dika Newlin: Schoenberg in America. 1933–1948. Retrospect and Prospect I, in: *Music-Survey* 1/5 (1949), p. 131.

⁷ Vgl. Felix Wörner: Vermittlung von Schönbergs Zwölftontechnik. Konzeption und Verfahrensweisen in den Lehrbüchern zur Zwölftontechnik im deutschsprachigen Raum in den 1950er Jahren (Eimert, Jelinek, Rufer), in: *Arnold Schönbergs Schachzüge | Brilliant Moves. Dodekaphonie und Spiele-Konstruktionen | Dodecaphony and Game Constructions. Bericht zum Symposium | Report of the Symposium, 3.–5. Juni 2004*. Hrsg. von Christian Meyer. Wien 2006, p. 275–292 (Journal of the Arnold Schönberg Center 7/2005).

⁸ Vgl. u. a. George Perle: *Serial Composition and Atonality. An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*. Berkeley 1962.

Gut fünfzig Jahre seines Lebens wirkte Arnold Schönberg als Lehrer. Er vermittelte seinen Schüler:innen eine »Handwerkslehre«³, die auf der Jahrhundert zurückreichenden Überlieferung der Dur/Moll-Tonalität gründete. Zeitgenössische Entwicklungen spielten eine untergeordnete Rolle. John Cage erinnert sich: »Vor Jahren, als ich bei Arnold Schönberg studierte, bat ihn jemand, seine Technik der Zwölftonkomposition zu erklären. Seine Antwort war prompt: ›Das geht sie nichts an.«⁴ Nur selten erklärte er sich zu exemplarischen Analysen eigener Werke bereit, wobei er Fragen der Zwölftonmethode meist im Rahmen übergreifender Themen diskutierte.⁵ Laut seiner Schülerin Dika Newlin beherrschte Schönberg sein System souverän, sah die Zeit aber noch nicht reif zu einer verallgemeinernden Theorie.⁶ Die Zwölftonmethode war in stetiger Erweiterung und Veränderung begriffen und entzog sich einer verbindlichen Kodifizierung – Anleitungen zur Zwölftonkomposition mussten fast zwangsläufig scheitern.⁷

Das Glossar möchte Hilfestellung bei der Auseinandersetzung mit Zwölftonwerken sowie im Umgang mit historischer und aktueller Literatur zur Zwölftonmethode geben. Grundbegriffe aus Schönbergs musikalischen Schriften werden ebenso berührt wie die etablierte analytische Terminologie. In den Notenbeispielen auftretende Reihen sind in Anlehnung an die Nomenklatur des englischen Sprachraums angegeben (→ Reihenbezeichnungen).⁸ Die nachstehende Begriffsübersicht stellt eine Möglichkeit dar, die Artikel im Sinne eines Kurses zu ästhetischen wie kompositionstechnischen Aspekten der Zwölftonmethode fortlaufend zu lesen.

Musikalischer Gedanke
Fasslichkeit
Grundgestalt
Reihe

Reihenbezeichnungen
Intervallklasse
Matrix
Form
Regionen
Harmonik
Tonalität
Rhythmus und Phrasierung

Aggregat
Unterteilung
Gestaltgleiche Unterteilung
Invarianz
Hexachord
Tetrachord
Trichord
Komplementarität