

Zeitschrift: Dissonanz

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (2002)

Heft: 76

Artikel: War Schönberg ein hegelianischer Heros? : Über die unumgängliche Isomorphie zwischen Universal- und Musikgeschichte

Autor: Donin, Nicolas / Eidenbenz, Michael

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927913>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 10.06.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

WAR SCHÖNBERG EIN HEGELIANISCHER HEROS? VON NICOLAS DONIN

Über die unumgängliche Isomorphie zwischen Universal- und Musikgeschichte

Halten wir gleich zu Beginn fest: Man weiss nicht, ob Schönberg je Hegel gelesen hat. In seiner Bibliothek (archiviert in Wien) finden sich Schopenhauer und Kant, Hegel jedoch nicht. Hegels Name taucht weder in Schönbergs eigenen Schriften, noch in Stuckenschmidts Schönberg-Biographie, noch in den wichtigen wissenschaftlichen Kommentaren zu seinem Werk auf. Vielleicht dachte er ja von Hegel Ähnliches wie er zu Adornos *Philosophie der neuen Musik* erklärt hat: «Das Buch ist sehr schwer zu lesen, denn es verwendet diesen quasi-philosophischen Jargon, in dem die heutigen Philosophie-Professoren die Abwesenheit eines Gedankens verbergen.»¹ Immerhin brachte er, wenigstens bis zu seinem amerikanischen Exil, selber eine dialektische Konzeption der Geschichte und den Gedanken einer Selbstdetermination der Idee (in der Musikgeschichte) vor, was nicht zufällig der Leichtigkeit Adornos gleicht, mit der auch dieser seine philosophischen Kommentare bei Hegel verankerte.

Die historische Leistung Schönbergs wird in der Literatur privilegiert behandelt. Jede Musikgeschichte enthält längst ihren vorfabrizierten Paragraphen über die dodekaphone Revolution, die serielle Odyssee oder den «Vater der Moderne». Die meisten Darstellungen Schönbergs beruhen auf zahlreichen Thesen, die Schönberg selber in seinen Schriften und Gedanken (weitergeführt durch zwei oder drei Schülergenerationen) aufgestellt hat. Dabei wird jedoch nie über den unausgesprochenen hegelianischen Hintergrund Rechenschaft abgelegt, der omnipräsent ist und unter gewissem Blickwinkel die eigentliche Basis des historischen Geschehens bildet. Ist es aber «philosophisch neutral», wenn unablässig die gleichen Befunde wiederholt werden? Dass nämlich a) die tonale Musik zur Aufklärung ihrer eigenen Substanz gelangt sei dank einer meta-systematischen, progressiven Bewusstwerdung (die in jenem Moment begann, als man dem System «Tonalität» einen Namen geben konnte, während der ihr korrespondierende Begriff des «klassischen Stils» verschwand); dass b) seit Wagner sich eine Krise der Tonalität ergeben habe, wodurch immer deutlicher an die Oberfläche gelangende Kräfte (die Chromatik) das tonale System untergraben hätten und sich damit die interne Widersprüchlichkeit des Systems immer akuter offenbarte; dass c) daraus die Gefahr eines historischen Umschlagens in

Un-Sinn erwachsen sei: vor allem die Verkehrung zum Akademismus (als sterile Beschwörung der Tradition) oder auch zur Inkonsequenz (zum Beispiel Boulez' Verständnis von Satie); dass d) auf diese ausweglose Krise in Theorie und Praxis (die romantische tonale Harmonik) einer antworten musste, indem er – nachdem er sich die immanente Bewegung der Idee angeeignet hatte – ein neues musikalisches Denken ausrief, das die Normen des Systems, denen es selber entwachsen war, überwand (dieser visionäre Denker ist natürlich Schönberg); dass e) die Kraft des Auswegs aus der Tonalität, die unausweichlich sei, die alte Ordnung zerstören würde und, im gleichen Gestus, sie zur Basis einer neuen Konzeption des Musikalischen erklären könne; dass schliesslich f) auch letztere sich allmählich ihrer selbst gänzlich bewusst werde (Dodekaphonie) im Sinne einer historisch evolutionär legitimierten neuen Ordnung.

Diese klassisch hegelianische *Aufhebung* lässt sich weitgehend schon durch Schönbergs eigene Sprachwahl beschreiben, und zwar sowohl in ihren grossen Zügen wie auch in gewissen Details, deren Ähnlichkeit zu Passagen aus Hegels *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* frappant ist. Ich werde einige dieser Übereinstimmungen in den Texten nachweisen; es braucht den exakten Vergleich, um nicht ganz der Verführung durch Analogien zu verfallen. Denn schliesslich gilt es auch, die Unterschiede zwischen dem hegelianischen Modell und der von Schönberg verwendeten Konstruktion des Historischen aufzudecken.

KONSTRUKTION DES PORTRAITS

Hegels Theorie der Geschichte, im wesentlichen dargestellt in der Einführung zu den *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, verfasst ab 1822 in Berlin (Hegels Schriften werden im folgenden zitiert nach der Suhrkamp-Ausgabe [Band/Seitenzahl]), beschreibt, was sich beim Übergang von einer historischen Periode zur nächsten ereignet: Wenn zwischen dem An-sich-Sein einer Periode und der Realität kein Spielraum mehr besteht, weil ihre innere Substanz ihr selbst bewusst geworden ist, ist «die Tätigkeit des Geistes nicht mehr nötig, er hat, was er will. [...] Es ist gleichsam die lebendige, substantielle Seele selbst nicht mehr in Tätigkeit.

1. Brief an Josef Rufer, 5. Dezember 1949, zitiert nach Hans Heinz Stuckenschmidt, *Schönberg. Leben – Umwelt – Werk*, Zürich 1974, S. 462.

2. Arnold Schönberg, «Nationale Musik», in: *Stil und Gedanke*, Frankfurt 1976, S. 251.

Das gründliche, höchste Interesse hat sich darum aus dem Leben verloren, denn Interesse ist nur vorhanden, wo Gegensatz ist» (12/99); was zuvor unmittelbar real war, ist nun versiegt, erledigt. Wie es auch die Vorrede zu den *Grundlinien der Philosophie des Rechts* sagt: «[...] dann ist eine Gestalt des Lebens alt geworden» (7/28), sie ist von nun an als Substanz begreifbar; es kommt die Zeit des Bewusstseins, und diese beginnt, wenn alles ausgespielt ist, was das in einer historischen Tat Geschaffene beinhaltet. «So kommt [...] ohnehin die Philosophie immer zu spät.» (7/28) Im grossen Massstab gesehen liegt der Sinn der Geschichte im progressiven Erringen von Freiheit, in der progressiven Verwirklichung der Idee; die historischen Perioden verketteten sich also dadurch, dass sie eine nach der andern ihre eigene Ordnung der Dinge schaffen, jede neue Periode geht aus der Opposition zur vorangegangenen hervor, indem sie sie übertrifft und *aufhebt*. Es ist also tatsächlich das Modell einer kondensierten «philosophischen Musikgeschichte» – die Bewegung darin ist jene der progressiven Befreiung von der Rückbindung an das musikalische Material –, wohin Schönberg vordringt, wenn er 1931 schreibt:

Die historisch-geschulten Geschichtsmacher übersahen aber, dass der Gegensatz hiess: Kontrapunktische und homophone Kunst.

Dass es aber hier sich folgendermassen verhält:

- a) *Zur Zeit Bachs hatte die kontrapunktische Kunst, d.i. die Kunst, alle klingenden Gestalten aus einer einzigen zu erzeugen, eine solche Höhe erreicht, dass der Übergang zu einer anderen bereits bei ihm beginnt: diese Gestalten nunmehr auch zu variieren und sich nicht mehr mit ihrer Nebeneinanderstellung zu begnügen, sondern zu zeigen, wie eine aus der anderen entsteht. Gleichzeitig damit begann eine andere Disposition des musikalischen Raumes: man begann eine Hauptstimme zu schreiben, was es vorher nicht gegeben hatte.*
- b) *Bis zu unserer Zeit hatte sich die Harmonie dahin entwickelt, die Verwendung aller 12 Töne der chromatischen Skala auf so mannigfaltige Art zu gestalten, dass hiedurch nicht nur eine neue (harmonische) Polyphonie entstanden war, sondern auch die Möglichkeit, die Entwicklung der Gestalten nun auch bei besserer Ausnützung des musikalischen Gesamttraumes in mehreren Stimmen gleichzeitig erfolgen zu lassen.*
- c) *Ich habe das nun folgende Stadium schon einige Male, und von verschiedenen Gesichtspunkten aus, beschrieben: Die Vieldeutigkeit der Töne über den neuen Akkorden gestattete «manierenartige» Motivverwendung ohne Rücksicht auf dissonante Zusammentreffen: sie erklärten sich, wie die in den «Manieren», aus der Logik der ganzen Figur.²*

Viele andere Texte Schönbergs über historische Probleme sagen Ähnliches. Man vergleiche etwa den Beginn des soeben zitierten Textes mit folgender Passage bei Hegel: «[Hinter der existierenden Ordnung gibt es eine] Quelle, deren Inhalt verborgen und nicht zu einem gegenwärtigen Dasein gediehen ist, aus dem innern Geiste, der noch unterirdisch ist, der an die Aussenwelt wie an die Schale pocht und sie sprengt.» (12/45) Hegels Gedanken einer notwendigen Verzögerung zwischen dem Bewusstsein und dessen Gegenstand selber kommt auch bei Schönberg vor; die *Harmonielehre* – 1912 geschrieben, zu einem Zeitpunkt, als das Ende der Tonalität definitiv schien und die meisten der «expressivistischen» Werke eben vollendet waren – entwickelt nicht zufällig die Idee, dass die theoretische Beschreibung der nicht-tonalen Werke gewiss erst *a posteriori* erfolgen werde und nicht parallel zu seiner aktuellen Schaffenstätigkeit

Arnold
Schönberg,
vor 1900
© Arnold
Schönberg
Center, Wien



möglich sei, weil die Dinge in der Trunkenheit des Schaffens sich noch in Bewegung befänden.³ Ihr voraus geht der Gedanke: Wo der inspirierte Künstler schöpft, «wo der Triebmensch beginnt, dort versagt zum Glück alle Theorie»⁴. Erst wenn die schöpferische Phase abgeschlossen ist, kann das retrospektive Verstehen sich Rechenschaft über die neue musikalische Logik verschaffen – «die Eule der Minerva beginnt erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug» (Hegel 7/28). Es erstaunt auch nicht, dass Webern, wenn er in seinen Schriften den emphatischen Weg von der Monodie der Gregorianik über die in grossen Zügen periodisierte Musikgeschichte bis zur «Neuen Musik» Schönbergs beschreibt, spontan die zwei hegelianischen Prinzipien erwähnt: «Und doch ist dadurch [in den Chorälen Bachs] schon der Todeskeim in die Tongeschlechter Dur und Moll getrieben worden. – Wie man bei den Kirchentonarten im Bestreben zu schliessen zum «liebenswürdigeren» Halbton, zum Leitton, kam, wie dort alles andere wegrasiert wurde – so ist es auch jetzt wieder gekommen – das Dur und Moll wurde zerrissen – mitleidslos – der Todeskeim war da! Warum rede ich davon so viel? – Weil es Dur und Moll seit einem Vierteljahrhundert nicht mehr gibt.»⁵

Doch das vergleichbare dialektische Verständnis historischer Entwicklungen ist nicht die einzige Gemeinsamkeit zwischen Hegels Philosophie und Schönbergs Denken, und es reicht noch nicht aus zur Begründung der gegenseitigen Annäherung. Als Akteur in der von ihm beschriebenen Geschichte war Schönberg mit den Wechselfällen der Historie konfrontiert und durch seine kompositorische Praxis ihr immanenter Teil. Es war eine Frage des Willens, der Ethik, auch unkontrollierbarer Inspiration, der Passion, der Krisen. Wenn Schönberg die Vergangenheit neu liest, so geht es ihm darum, die gegenwärtige Existenz seiner Werke zu rechtfertigen, es geht aber auch um ästhetisches Engagement. In all seinen eigenen Texten und der Literatur seiner Nachfolger ist Schönberg der *Grosse Mensch der Geschichte*, der die Krise eines durch zu viele «Ausnahmen»⁶ verschlissenen Systems zu überwinden wusste. Schönbergs Tat übte Gewalt⁷ aus auf die bestehende Ordnung – die *de facto* selbst von jenen, die sie durch Ausweitung zu konservieren gedachten, unwissentlich zum Untergang verurteilt worden war. Doch

3. So heisst es beispielsweise in Schönbergs *Harmonielehre* (Wien 1949, S. 502): «Hier walten offenbar Gesetze. Welche, das weiss ich nicht. Vielleicht werde ich es in ein paar Jahren wissen. Vielleicht wird ein Jüngerer sie finden.»

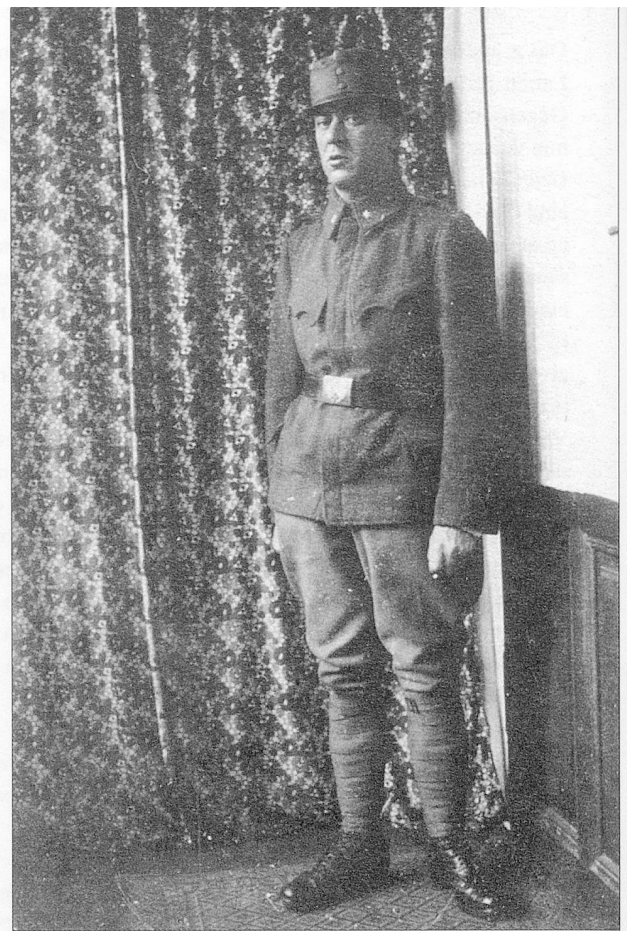
4. Schönberg, *Harmonielehre*, S. 474.

5. Anton Webern, *Wege zur neuen Musik*, Wien 1960, S. 38.

6. Die *Harmonielehre* stellt die Tonalität als ein Ensemble von «Regeln» dar, die an so zahlreichen «Ausnahmen» leiden, dass sie niemals in einem «natürlichen» System untergebracht werden könnten; Schönberg will zeigen, dass das Genie auf dieses Regelwerk ohne weiteres zurückkommen kann.

7. «Es ist heute [1969] nur noch schwer möglich, dieses ausserordentliche Ereignis richtig zu würdigen. Mehr als sechzig Jahre einer Praxis, die man Atonalität genannt hat, haben unsere Sinne verschleiert und lassen uns die Schwere der vollbrachten Tat vergessen. [...] Es ist kaum mehr möglich, sich die Skrupel und die durchwachten Nächte vorzustellen, die Schönbergs Entschluss, den letzten Satz seines zweiten Streichquartetts zu schreiben, vorangegangen waren.» (René Leibowitz, *Schoenberg*, Paris 1969, S. 67)

Arnold
Schönberg,
1916
© Arnold
Schönberg
Center, Wien



die Gewalt war nötig und zu rechtfertigen, darin war sie den ästhetischen Präferenzen seiner grossen Vorgänger gleich. Ein strategisches Modell dafür ist Wagner, den Webern in seinen bereits zitierten *Wege zur neuen Musik* im Abschnitt über den «tödlichen Keim» der Chromatik erwähnt: «Es war so schön, die Federn einzuziehen – aber schliesslich fand man, dass es nicht mehr so nötig sei, zum Grundton zurückzukommen. – Bis Beethoven und Brahms ist man nicht eigentlich darüber hinaus gekommen – aber da war einer, der mit Gewalt alles sprengte: Wagner.»⁸ Diese Art, auf einem Umweg die Gewalt der «Neuen Musik» einem grossen Vorgänger zuzuschreiben, ist bereits Teil des Kanons grosser deutscher Komponisten geworden. In einem guten Teil seiner Vorlesungen bemüht sich Webern, in seinem Referieren über das musikalische Material gleichsam schönbergischer als Schönberg zu sein, und es erstaunt denn auch nicht, dass er Kontinuität bei Schönberg und Brüche bei den «harmloseren» Komponisten der Vergangenheit nachzuweisen sucht.

In all diesen verschiedenen Bausteinen, die von der historischen Einmaligkeit Schönbergs zeugen sollen, lässt sich tatsächlich eine «Konstruktion eines hegelianischen Heros» nicht übersehen, um Tia DeNora zu paraphrasieren.⁹ Der «hegelianische Heros» ist der Schmied des geistigen Fortschritts in der Welt; indem er die dem Geist eines Volks immanente Tendenz aufdeckt, realisiert er, was dieses reklamierte. Von da an wächst die Sphäre simpler Subjektivität seines Tuns zur rationalen Grandeur seiner Aufgabe. Indem er Luthers berühmtes Wort (ein anderer deutscher «Heros» der Weltgeschichte) vom Landtag zu Worms 1521 aufnimmt, kann Schönberg erklären: «*I can do it no other way, and it does not work any other way. Only, I did not choose to write like that, I do not go out of my way to write like that, and it would be a relief to feel I might do it differently.*»¹⁰ Und Hegel: Die «Sache [der Helden] war es, dies Allgemeine, die notwendige, nächste Stufe ihrer Welt zu wissen, diese sich

zum Zwecke zu machen und ihre Energie in dieselbe zu legen» (12/45). In gewisser Weise macht die Geschichte den Helden, nicht umgekehrt – oder, wie es 1981 ein von Hegel und Marx imprägnierter Berio formulierte: «Die Musikgeschichte sucht sich wie jede andere Geschichte im Guten wie im Schlechten ihre Werkzeuge und Figuren für den richtigen Augenblick (was Beethoven und Schönberg genau wussten).»¹¹ Und man ist versucht zu verbessern: die «Werkzeuge», das sind gerade die «Figuren». Im Falle Schönbergs erinnert Dahlhaus daran, dass sich dessen Bewusstsein erwiesenermassen aus einer «Berufung begründet, deren Substanz das Gefühl bildete, ein Werkzeug zu sein.»¹² Vom geschichtsphilosophischen Standpunkt aus sind «grosse Menschen» nur insofern interessant, als sie dem Weltgeist «gedient» haben, und es ist dieser Charakter der Austauschbarkeit des Helden unter dem Blick des Weltgeistes, was wohl der berühmten, von Schönberg erzählten Geschichte ihren Sinn gibt: «In the army, a superior officer once said to me: <So you are this notorious Schoenberg, then.> <Beg to report, sir, yes,> I replied. <Nobody wanted to be, someone had to be, so I let it be me.>»¹³ (Man sieht auch, dass diese Anekdote mehr ist als ein blosser Scherz, wenn man sie in einem Kontext begreift, wie wir ihn hier zu umreissen versuchen).

WÖRTLICHER WIDERSTAND

Bei allen Heldenmystiken (sei der Held Stammvater, Prophet, romantisches Genie, Dichter...) gibt es familiäre Verwandtschaften – und gleichzeitig fließende Grenzen. Ich hoffe gezeigt zu haben, dass es im Fall Schönbergs Merkmale gibt, die auf ein sehr typisches Denken und Reden deuten – wobei gleichwohl ein Zögern angebracht zu sein scheint: Wenn es auch noch wahrscheinlich ist, dass am Ende des 19. Jahrhunderts ein Wiener Intellektueller das hegelianische Denken in der Gestalt eines ideologischen, entkörperlichten,

8. Webern, *Wege zur neuen Musik*, S. 38.

9. Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna 1792-1803, Berkeley, Los Angeles, London 1995.

10. Schönberg, «New Music. My Music», in: *Style and Idea*, London 1975, S. 102.

11. Luciano Berio, *Two Interviews*, mit Rossana Dalmonte und Balint Andras Varga, London 1985, S. 59.

12. Carl Dahlhaus, «Schönbergs ästhetische Theologie», in: Rudolf Stephan, Sigrid Wiesmann, *Bericht über den 2. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*, Wien 1986, S. 18.

13. Schönberg, «New Music. My Music», in: *Style and Idea*, S. 104.

14. Schönberg, «Wie man einsam wird», in: *Stil und Gedanke*, S. 357.

15. Der Held ist der Gründer einer neuen oder erneuerten politischen Instanz, die die Gesellschaft durch seine Tat strukturiert. Die Grundlinien der Philosophie des Rechts sprechen von «Herosenrecht», einem absoluten Recht des Helden bei der Staatsgründung, das ihn

vielleicht anonymen Werkzeugs erbt – was auf jeden Fall philosophisch inkonsequent ist –, so bedeutet dies nicht, dass beide Figuren unterschiedslos deckungsgleich sein müssen. Anders gesagt: Wird der systematische Vergleich bei zu vielen verführerischen Analogien zwingend, kann lückenhafte Stichhaltigkeit, die sich durch «rebellische» Details beim Übergang vom Ähnlichen zum Gleichen ergibt, ein ernsthaftes Problem bedeuten.

Wenn wir nun von der *Vernunft in der Geschichte* ausgehen, um zu Schönberg zu gelangen, so tut sich nämlich eine offensichtliche Lücke auf: Der hauptsächliche Stolperstein liegt in der Rolle, die die Leidenschaften einnehmen. Eines der berühmtesten hegelianischen Philosopheme, die «List der Vernunft», interveniert hier. Was die Geschichte tatsächlich vorantreibt, ist Elend, Verzweiflung, tobende Leidenschaften, eine Irrationalität an der Oberfläche der Weltgeschichte, in der «die Perioden des Glücks [...] leere Blätter» sind (12/41). Der grosse Mensch ist gross dank seiner historischen Tat, nicht wegen vollmundiger Erklärungen, auch nicht wegen Details aus seinem Privatleben. Anders gesagt, das Universale manifestiert sich nicht in einem bewussten Willen des Helden zur Grösse, sondern im Gegenteil in seinen persönlichen Interessen. Held wird er nur dank der Koinzidenz seiner partikulären Interessen oder Leidenschaften mit dem, was die im Entstehen begriffene Welt von ihm zu ihrer Existenz verlangt. «Das eine [die Idee] ist der Zettel, das andre [die Leidenschaften] der Einschlag des grossen Teppichs der vor uns ausgebreiteten Weltgeschichte.» (12/37) Der Held handelt nicht, um der Welt allgemein zu dienen oder um eine der Idee immanente Bewegung zu vollenden, sondern er ist immer das entscheidende Sinnelement der ihrer selbst nicht bewussten Geschichte in seinem Willen, sein eigenes tiefes Bedürfnis zu befriedigen – darin besteht die List der Vernunft. Dieses Schema nun kann man offensichtlich nicht auf einen Komponisten wie Schönberg übertragen (wenigstens nicht wörtlich), dem ein geradezu

extremes historisches Bewusstsein eigen war. Spätestens nach 1918 liess er nicht mehr davon ab, die Geschichte vor ihm planmässig zu verstehen, sie zu interpretieren und in der Verlängerung dieser Linie unversehen die Motivation für seine Kompositionen zu erwählen, schliesslich die Opferhaltung des Genies für sich in Anspruch nehmend – er schreibt, was geschrieben werden *muss*, nicht unbedingt, was er als empirisches Individuum gern geschrieben hätte: «Ich hatte auszudrücken, was ausgedrückt werden musste, und ich wusste, dass ich die Pflicht hatte, meine Vorstellungen um des Fortschritts in der Musik willen zu entwickeln, ob ich wollte oder nicht.»¹⁴ Damit ergibt sich ein problematischer Gegensatz zwischen dem hegelianischen Heros, der unwillentlich der Vernunft dient, und Schönberg, der zwar seinerseits «instrumentalisiert» wird, sich dessen allerdings auch vollkommen bewusst zu sein scheint.

Noch zwei weitere bemerkenswerte Divergenzen lassen sich herausarbeiten, deren Bezug zum erwähnten Grundproblem später präzisiert sei. Zunächst ist die (sozusagen prä-problematische) Tatsache festzuhalten, dass Hegel den Staat zu jenem Punkt macht, in dem seine verschiedenen Beschreibungen historischer Prozesse zusammenlaufen und sich verknoten; es ist daher heikel, die Situation einer Spezialgeschichte (jener der Musik), eines einzelnen historiographischen Zweigs also, mit Thesen zu vergleichen, die die Geschichte als ganzes meinen: Damit würde eine Isomorphie zwischen Einzel- und Universalgeschichte (die ja nicht nur die politische Geschichte ist) behauptet. Ausserdem – zweiter Stolperstein! – präzisiert Hegel in seiner Analyse der Handlungen grosser Menschen eindeutig, dass «die anderen diesen Seelenführern [folgen], denn sie fühlen die unwiderstehliche Gewalt ihres eigenen inneren Geistes, der ihnen entgegentritt» (12/45). Der Schlüssel zum Gewölbe der hegelianischen Geschichte ist das Konzept des *Staates*; in der Neuzeit gipfelt die heroische Handlung in der Gründung eines Staates, der den neuen Volksgeist «konkretisiert».¹⁵ Schönbergs Publikum freilich war weit davon entfernt, in ihm die unwiderstehliche Gewalt seines eigenen inneren Geistes zu erkennen. Und er selber hat umgekehrt die Autorität explizit verweigert, die ihm allenfalls über den Umweg der Anerkennung seiner Person zugesprochen worden wäre.

Wenn man davon ausgeht, dass es die Stichhaltigkeit und die Bedeutung des hegelianischen Modells möglich macht, gewisse Aspekte von Schönbergs Ästhetik in ihren vielfältigen Erscheinungen zu verstehen, so muss man die Lehre auch als Ganzes nehmen: Und tatsächlich ist der Nachweis möglich (wir werden ihn mittels einer wichtigen Episode in Schönbergs Musikerleben erbringen), dass die drei Fragen, die wir oben gestellt haben (welche Rolle spielen die Leidenschaften? welche die Parallele zwischen Universal- und Musik-Geschichte? welche die Versammlung des Volks um einen Helden, den es als Wegbereiter und Symbol versteht?), in Schönbergs historischem Handeln problematisiert und schliesslich – wenn auch mehr oder weniger ungewollt – aufgelöst werden.

DIE LEIDENSCHAFT FÜR EINE NEUE MUSIK

Um den genauen Ort der Leidenschaften in Schönbergs historischer Tat ausmachen zu können, liesse sich mit einer Art Anamorphose weiterfahren: Es geht darum, die Thematik des «grossen Menschen der Geschichte» durch eine andere epidemisch wiederholte (aber nichtsdestotrotz zutreffende) These zu ersetzen: jene vom *Ende der Kunst*.

Man weiss,¹⁶ dass diese These Hegels keineswegs als Dekret zu einer zeitgenössischen Wirklichkeit blindlings proklamiert

folgerichtig ausserhalb der existierenden Legalität setzt (§ 350 : «Dies Recht ist das Heroenrecht zur Stiftung von Staaten»).

16. Vgl. unter den zahlreichen Beispielen: Annemarie Gethmann-Sieffert, «Art et quotidien», in: Véronique Fabbri und Jean-Louis Viellard-Baron (Hg.), *Esthétique de Hegel*, Paris 1997, S. 49–88; Philippe Soual, «La vie infinie de l'art dans l'esthétique de Hegel», in: ebd., S. 105–142.

17. Werner Hamacher, «The end of Art with the Mask», in: Stuart Barnett (Hg.), *Hegel after Derrida*, London 1998.

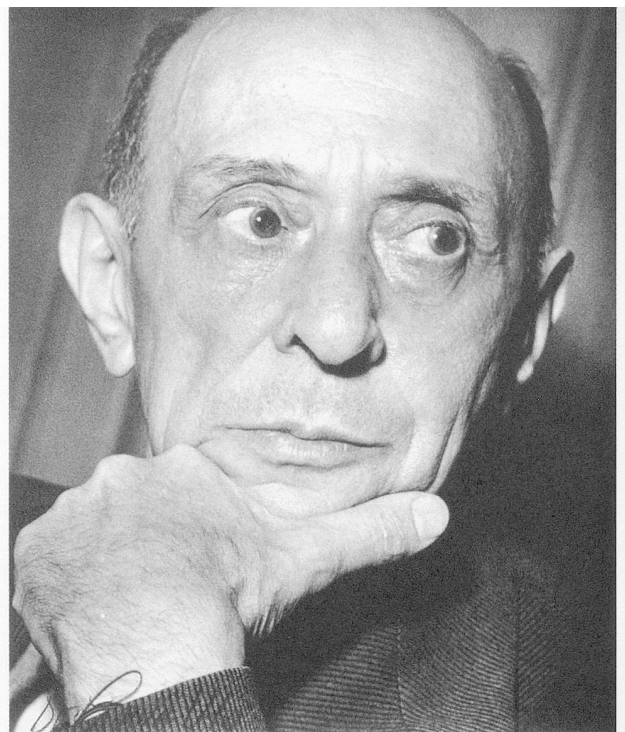
18. Arnold Schönberg, «Das Verhältnis zum Text», in: *Stil und Gedanke*, S. 12.

19. Vgl. Charles Rosen, *Arnold Schoenberg*, New York 1975, S. 86: «Form was, for Schoenberg, basically what it was for the nineteenth century: an ideal set of proportions and shapes which transcended style and language. These ideal shapes could be realized at any time in any style; they were absolute. The three great types of form were the sonata, the variation, and the *da capo* form. Schoenberg's acceptance, at least for all practical purposes, of this conventional view is the more astonishing in that perhaps more than any other musician of this generation, he understood how the classical forms, especially the sonata, were bound up with tonality.»

20. Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris 1987, S. 357 und *passim*.

21. Vgl. Schönberg, «Tonalität und Gliederung», in: *Stil und Gedanke*, S. 208: «Wer weiss heute noch, wie ein Hauptgedanke gebaut werden muss? Was man tun muss, damit er zusammenhält, damit man nicht plötzlich auf ein falsches Geleise gerät? Wer kann sagen, wie eine «aufgelöste» Form hergestellt wird, wie eine Einleitung, wie eine Überleitung beschaffen sein muss? Wer das kann und weiss, wird nicht im Zweifel sein, ob man die Tonalität wiederherstellen muss, um Architektur zu erzielen.»

Arnold
Schönberg,
ca. 1941
© Arnold
Schönberg
Center, Wien



wurde (im Sinne von: «es gibt keine Kunst mehr»), was der Realität auch heftig widersprochen hätte (künstlerisches Schaffen war wahrhaftig nicht am Versiegen in den 1820er Jahren rund um Jena); vielmehr ging es eher um die Feststellung, dass die Kunst, die das Heilige, dessen Verkörperung sie einst war, verlassen hat, nun in die Ära der Ästhetik gelangt ist, aus der sie ihre Gedanken und Reflexionen bezieht. Zweifellos hat Hegel dabei vorausgeahnt, was man einige Jahrzehnte später die Moderne nennen wird. (Von der Reflexivität bzw. der Bewusstwerdung zur Selbstreflexivität bzw. dem Autotelismus [Barthes] ist es gewiss ein weiter Weg.) In seinen Vorlesungen über die Ästhetik ist tatsächlich so etwas wie eine Definition des Hintergrunds moderner Kunst zu erkennen. Ein Kommentar zu Hegel fasst zusammen: «Die Kunst endet mit der Ironie, doch in diesem Ende vervollkommenet sich die Kunst gleichzeitig selber.»¹⁷ In diesem Zusammenhang verblüfft die Beobachtung, wie Schönberg 1912 die Entwicklung der Kunst beschreibt, zu einer Zeit also, als die Rede über die bildnerische Moderne als einer Verselbständigung der traditionellen figuralen Parameter ausserhalb einiger Schriften Kandinskys noch nicht existierte (und Schönberg hatte auch weder Mallarmés Werke noch *Les Salons* von Baudelaire gelesen). Nach Karl Kraus erwähnt er noch vor der Musik die Malerei: «Wenn Karl Kraus die Sprache Mutter des Gedankens nennt, W. Kandinsky und Oskar Kokoschka Bilder malen, denen der stoffliche äussere Gegenstand kaum mehr ist als Anlass, in Farben und Formen zu phantasieren und sich so auszudrücken, wie sich bisher nur der Musiker ausdrückte, so sind das Symptome für eine allmählich sich ausbreitende Erkenntnis von dem wahren Wesen der Kunst.»¹⁸ Es ist offensichtlich, dass in den Jahren um 1910 und mit Schönberg etwas Analoges oder Komplementäres zu dieser Evolution/ Revolution geschieht. Und sein klares Bewusstsein über den historischen Prozess, der von Bach (nach den Entwicklungen des gregorianischen Choralen) zu Wagner (und bis zu Schönberg selbst) führt, lässt sich vergleichen mit der zeitgenössischen Entwicklung der musikalischen Analyse, so wie wir sie heute verstehen, wie auch mit der generellen Tendenz, die künstlerische Praxis ausserhalb totalisierender Systeme wie der Tonalität oder der figürlichen Darstellung zu betrachten.

Kann man nun also sagen, das hegelianische Stichwort der Leidenschaft existiere bei Schönberg zwar nicht mit Bezug auf seine persönlichen Partikularinteressen, aber in Gestalt eines unmittelbaren Interesses an der Ankunft eines neuen Systems? Also als *Leidenschaft für den Sinn der Geschichte*, als ein aporetisches «Zurück» einer Lehre zu sich selbst, die fortan in unauflösbaren Widersprüchen festgefahren ist (Schönbergs extremes historisches Bewusstsein ist eine Art rationale Leidenschaft, die logischerweise jegliche «List der Vernunft» ausschliesst und damit den Motor des historischen Fortschritts eigentlich bremst)? Damit wäre man aber bereits aus der Geschichte herausgetreten. Halten wir daher zunächst fest, dass Schönberg sein zwölftöniges Schaffen immer in Bezug auf das «bestehende System» (12/45) rechtfertigte, indem er die zahlreichen Elemente der Kontinuität zwischen seinen Jugendwerken und seinen zwölftönigen Stücken und schliesslich auch zwischen seinem Gesamtwerk und der Musik der Vergangenheit (Bach, Wiener Klassik, Beethoven) betonte. Das bedeutet, dass selbst unter pädagogischem oder «bekehrendem» Gesichtspunkt der Serialismus, wie ihn Schönberg verstand, wenig zu schaffen hatte mit jenem, den wir nach 1945 kennenlernten. Diese Referenz auf invariable Universalien, auf Absolutes,¹⁹ diese Art, immer das Unbekannte im Bekannten wurzeln zu lassen, in bestimmten Formen, bestimmten hierarchischen Bezügen zwischen den Stimmen, bestimmten Entwicklungsmechanismen der musikalischen Idee, alle diese Erbschaften des «tonalen Stils»²⁰ könnten zu einem tiefen Missverständnis führen. Der erste «Serialismus», jener von 1923, jener der «Komposition mit zwölf Tönen» hat mit der Tonalität viel mehr zu schaffen – eben wegen jener Universalien, die Schönberg nie in Frage gestellt hat²¹ – als man vermuten würde und als man ihm nachsagt. So kann man denn Lachenmann zustimmen, wenn er zu Schönberg sagt: «Der Welt im Ästhetischen, zu deren Erschliessung er moralische Kräfte allenthalben bei Schülern und Zeitgenossen mobilisiert hat, gehört seine Musik nicht an.»²²

Wenn es sich nun erweist, dass Schönbergs Leidenschaft für den Sinn der Geschichte tatsächlich mit einer Leidenschaft für die Tonalität verbunden ist, so gewinnt die Idee einer «List der Vernunft» ihre Stichhaltigkeit. Diese gibt es also sehr wohl, und zwar in ultimativer Form: Retrospektiv

22. Helmut Lachenmann, *Musik als existenzielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, Wiesbaden 1996, S. 262.

23. Zum Radikalen schreibt Hegel: «Der oben angedeutete Zusammenhang enthält ferner dies, dass in der Weltgeschichte durch die Handlungen der Menschen noch etwas anderes überhaupt herauskomme, als sie bezwecken und erreichen, als sie unmittelbar wissen und wollen; sie vollbringen ihr Interesse, aber es wird noch ein Ferneres damit zustande gebracht, das auch innerlich darin liegt, aber das nicht in ihrem Bewusstsein und in ihrer Absicht lag.» (12/41,42)

24. Schönberg, «Wie man einsam wird», in: *Stil und Gedanke*, S. 357.

25. Rosen (Arnold Schoenberg, S. 86) hat von einem «grossen Schritt zurück» gesprochen.

26. Vgl. den Schluss von Boulez' Artikel «Schoenberg est mort» (*Anhaltspunkte, Essays*, Kassel 1979, S. 296).

27. Rosen, *Arnold Schoenberg*, S. 66.

28. Berio, *Two Interviews*, S. 86.

29. «Zum ruhigen Genusse kamen sie nicht, ihr ganzes Leben war Arbeit und Mühe, ihre ganze Natur war nur ihre Leidenschaft. Ist der Zweck erreicht, so fallen sie, die leeren Hülsen des Kernes, ab.» (12/46) Und auch

zeigt sie sich bei einem Schönberg, der dieses Zurück zur Tradition zwanghaft vollzieht, was im Allgemeinen doch nur einem Exegeten *nach* einer revolutionären Phase zusteht. Will man gar so weit gehen, die «Leidenschaft» als einen den Wienern eigenen historizistischen Fanatismus zu qualifizieren, muss man zugeben, dass Schönberg im Grunde ein «Held» einer ganz anderen «neuen Musik» war als jener, der er zu dienen glaubte. Die – durchaus Schönberg entsprechende – Idee, dass die *Befriedigung* (vgl. Hegel 12/45) des modernen Helden zuletzt darin bestehe, nicht mehr seine eigenen mehr oder weniger verdeckten Interessen verfolgt zu haben, sondern jene einer geschichtlichen Notwendigkeit, enthält genau den Kern dieser radikalen List der Vernunft.²³ (1937: «Eine der gegen mich erhobenen Anschuldigungen besagte, dass ich nur für meinen privaten Gebrauch komponierte. Und dies sollte wahr werden, aber in anderer Weise, als es gemeint war. Während das Komponieren früher ein Vergnügen für mich gewesen war, wurde es jetzt zur Pflicht. Ich hatte auszudrücken, was ausgedrückt werden musste, und ich wusste, dass ich die Pflicht hatte, meine Vorstellungen um des Fortschritts in der Musik willen zu entwickeln, ob ich wollte oder nicht.»²⁴) Als Schmied des Tors zu einem «relativen» Musiksystem hätte Schönberg die Tonalität nicht begraben können, ohne damit das, was ihm *absolut* erschien und was die Sprachkraft seiner Musik garantierte, zugleich auch zu beseitigen. Die Dodekaphonie war also ein Fehlschlag, und nicht nur Schönberg, sondern die Vernunft selber wurde dazu durch eine allzu simple Verknüpfung impliziter Äquivalenzen. Man muss also auch Boulez' lange dominierende Ansicht über diese Epoche nuancieren und die Integrität des ersten Serialismus respektieren: Dieser implizierte nur eine Emanzipation von jenen Parametern,²⁵ die im Machtbereich des durch die «Universalien» Definierten liegen, etwas anderes hätte der fundamentalen ersten Forderung nach Verständlichkeit und «Fasslichkeit» (Webern) widersprochen. Boulez' Scharfzüngigkeit ist nicht die eines getreuen Interpreten: Seine polemische Kraft entstammt im Gegenteil den Worten des Praktikers, der noch in jedem abgeschlossenen Werk ein *work in progress* sieht, das es zu modifizieren gälte, um jene Irrtümer der Poetik rechtzeitig zu korrigieren, die er für sich selber leugnete. Anders gesagt lag Schönbergs Fehlschlag für Boulez darin, nicht «fähig»

gewesen zu sein, eine vage Nostalgie zu überwinden, was ihm die Türen zu einer grossen Freiheit geöffnet hätte – während Schönberg selber aber nie wirklich die Möglichkeit hatte, den Fehlschlag zu korrigieren oder aufzulösen.

Schönbergs Tat zielte also gemäss seiner eigenen Sichtweise in eine Richtung, die das Gegenteil dessen war, was die Tat ursprünglich ausgelöst hatte (es geht, mit Cage gesprochen, um die Problematik der Natur des Hörens, oder auch um die Emanzipation der Parameter im Sinne der *Modes de valeurs et d'intensités* etc.). Während er glaubte, ein Musikverständnis weiterführen und weiterdenken zu müssen, von dem er nicht dachte, dass es untrennbar mit der Tonalität verbunden war, hatte es Schönberg möglich gemacht, die Bedingungen für die Möglichkeiten eines solchen Verständnisses selbst in Frage zu stellen; er ist damit auf eine transzendente Ebene gelangt und hat die sozio-historische Einheit seines Gegenstands aufgebrochen.

VERSTÜMMELUNG DER DIALEKTIK UND VERFEHLTE AUFHEBUNG

Dass Schönberg unter der Entfremdung vom Publikum litt (1930: «Man hat mich gebeten, über mein Publikum zu sprechen. Ich muss hier gestehen: Ich glaube, ich habe gar kein Publikum»²⁶), ist unter dieser Perspektive nun nicht einfach charakteristisch für die Tatsache, dass eine neue Ära der Spezialisierung angebrochen sei, eine Ära der «Krise der Künste», an der das Auseinanderklaffen der Publikumerwartungen und der Künstlerintentionen schuld sei, wie wir es uns gemeinhin erklären.²⁷ In emphatischen und bitteren Worten wie den soeben zitierten spricht die historische Person, während der Künstler in seinem Stolz verletzt und von der Gemeinde der gewöhnlichen Sterblichen unverstanden bleibt. Denkt man nun an den bereits erhobenen Einwand, dass das Volk dem Heros wenig Widerstand leiste, so ist das Nichtvorhandensein dieses Symptoms bei Schönberg mehr als nur ein zufälliges Detail. Würde man sich nur an das «Volk» der musikalischen *Spezialisten* halten, so könnte man ja noch zugeben, dass die Dialektik «funktioniert»; so konnte auch Adorno seine *Philosophie der neuen Musik* einzig auf die Opposition Schönberg versus Strawinsky bauen. Übersetzt man aber das «Volk» der philosophischen Geschichte

die Aussagen Schönbergs zu diesem Thema sind, einmal mehr, unzweideutig.

30. Paul Ricœur, *Temps et Récit* Bd. 3, Paris 1991.

31. Ebd., S. 370.

32. Ebd., S. 371.

33. Ebd., S. 360. Ausserdem: «Der Eurozentrismus kam zu Tode mit dem politischen Selbstmord Europas im Verlauf des Ersten Weltkrieges, mit dem ideologischen Riss, den die Oktoberrevolution mit sich brachte, und mit dem Rückzug Europas von der Weltszene aufgrund der Entkolonialisierung und der ungleichen – und vielleicht antagonistischen – Entwicklung, die die industrialisierten Nationen dem Rest der Welt entgegenstellen. Es scheint uns heute, dass Hegel, als er einen günstigen Augenblick – einen *kairos* – ergriffen hatte, der unserer Sicht und unserer Erfahrung verlustig gegangen ist, nur einige Aspekte totalisiert hatte, die der geistigen Geschichte Europas und seiner geographischen und historischen Umwelt angehörten und die sich seither aufgelöst haben.» (S. 369–370)

34. Anfang des Vorworts zur Berg-Monographie von Reich und Adorno (abgedruckt in: Willi Reich, *Arnold Schönberg oder der konservative Revolutionär*, Wien etc. 1968).

exakt in den Bereich der Musik, so muss man natürlich das «breite Publikum» meinen, die Musikliebhaber im allgemeinen, was übrigens Schönberg als guter hegelianischer Heros auch selber tat. Man könnte hier von einer veritablen *Dysfunktion der Dialektik* sprechen, der sich Schönberg im Sinne eines tiefen, nie überwundenen Dilemmas ausgeliefert sah. Zwei Wahrheitsregimes, zwei offenkundige, sich gegenseitig ausschliessende Tatsachen stehen sich hier unauflösbar gegenüber: Die Gewissheit, recht zu haben – oder besser: das Recht auf seiner Seite zu haben –, steht auf der Seite des Schöpfers und seines Werks (wenigstens bis zu den 20er Jahren), während das Publikum ihm klar und deutlich signalisiert, dass es seine Rolle des historisch Notwendigen nicht zu spielen gedenkt (oder eher: die Rolle, die es spielt, ist nicht historisch notwendig). Er ist immer bereits «Heros», während er in der Vollendung seiner Aufgabe scheitert. Es ist, als ob die Offenbarung des Notwendigen, als die sich Schönberg sah, den allgemeinen Geist, dessen immanenter Teil sie ist, in eine «Krise des Sinns der Geschichte» (Berio²⁸) nötigte und damit auf die vielgestaltige künstlerische Krise, von der wir oben gesprochen haben, reagieren würde.

Die *moderne* Dialektik ist nur «negativ» (Adorno). Nicht nur ist der Heros unglücklich, was auch für den grossen Menschen bei Hegel charakteristisch war,²⁹ sondern, und das ist das Neue, er erreicht auch sein Ziel nicht mehr. Hier erkennt man nun die Ambivalenz des schönbergischen Hegelianismus: Die Wiener (und in der Folge ihre Kommentatoren) verankern die schönbergische Wende bedenkenlos auf hegelianischem Grund, während dieser Grund in der neuen Zivilisation, deren Zeitgenosse Schönberg war, gerade problematisch wurde. Damit geschieht genau das, was Paul Ricœur mit dem Ausdruck «Auf Hegel verzichten»³⁰ beschreibt; als Stichdatum könnte der Erste Weltkrieg dienen. «Die *Substanz* dessen, was Hegel konzeptuell zu erfassen trachtete, löst sich auf.»³¹ Dieser «Exodus aus dem Hegelianismus», ein wahres «Denkabenteuer», setzt ein «Verständnis des historischen Bewusstseins durch sich selbst, sein Selbst-Verständnis»³² voraus. Das 20. Jahrhundert, das mit dem Ersten Weltkrieg beginnt, ist «die Niederlage des europäischen Ehrgeizes, die Weltgeschichte als Ganzes zu umfassen»³³. Dieser fast vollständige Untergang, der seine Ursache in zahlreichen Konflikten findet, hat Schönberg, ohne es zu wissen, selber erfahren. Als Mensch seiner Zeit griff er die Front des *Modernismus* der 20er Jahre an (besonders in seiner Zeitoper *Von heute auf morgen*, 1929), als hegelianischer Heros aber kam er nicht umhin zu bedauern, dass in diesem goldenen Zeitalter das Unumstössliche noch nicht endgültig geworden war. In einem Satz wie dem folgenden lässt er keinen Zweifel offen: «Wenn die Zeiten normal wären – normal wie vor 1914 –, wäre die Situation der gegenwärtigen Musik eine ganz andere» (geschrieben 1936³⁴). Hier schliesslich ist der Kern unseres Problems erreicht: Schönbergs «Heroismus» spielt in einem Augenblick, in dem ihm sein Fundament entschwindet – und damit auch sein potentieller Wahrheitsgehalt. Um es bildlich und ungenau zu sagen: Der Boden entgleitet ihm unter den Füßen. Der «Heros» in ihm blieb darauf aber nicht untätig. In der unmittelbaren Nachkriegszeit erfolgte Schönbergs Antwort auf diese innere Zerrissenheit.

Rekapitulieren wir: 1918 – zehn Jahre nach dem *Zweiten Streichquartett*, das, will man der Schönberg-Literatur glauben, «für immer» den Ausbruch aus der Tonalität und den Anbruch einer schliesslich in der Reihentechnik mündenden Zeit der Ungewissheit markiert – ist Schönberg durchaus nicht als Alpha und Omega der zeitgenössischen Musik anerkannt. Zudem dämpft der Krieg das Musikleben (und jenes Schönbergs besonders). Er nimmt zwar mit *Grandezza*

das hegelianische Heldenmodell an, doch nur auf individueller Ebene, d.h. dank der inneren Geschichte seiner Werke, die seiner Ansicht nach als einzige die wahren Probleme des musikalischen Materials nach dem Untergang der Tonalität stellen (und ästhetisch lösen) können. Gleichzeitig wird ihm diese Qualität höchster Repräsentationskraft des musikalischen Denkens von seiner Rezeptionsinstanz (dem Publikum) verweigert, die, weit davon entfernt, sich gehorsam in das neue Gesetz schicken zu wollen, nicht aufhört, aus ihm einen Revolutionär zu machen, der er aber einzig unter dem Aspekt der dahingeschiedenen Tonalität war. Nun war es aber als «öffentliche» Konsequenz seiner Taten notwendig, als hegelianischer Heros seine eigene Position in der Weltgeschichte zu beziehen. Schönberg reagierte, indem er versuchte, irgendwie die (seine) Dialektik zu retten, d.h. es galt, die Analogisierung von Welt- und Musikgeschichte als Voraussetzung für einen hegelianischen Kontext nun nicht mehr nur anzunehmen, sondern sie selber zu schaffen:³⁵ Was bei Hegel das Volk, war für Schönberg das Publikum, was bei Hegel der Staat war, sollte für ihn nun der «Verein für musikalische Privataufführungen» werden.

Dabei ging es nicht einfach um eine weitere «Konzertgesellschaft» nach dem Geschmack Schönbergs, in der die talentiertesten Interpreten neuer Musik ihre Verbindung mit dem Publikum hätten konsolidieren können und in der ein gewisses musikalisches Milieu Mozart oder Strauss durch ein Bad atonalen Musik ersetzt, schliesslich dem Ganzen den Anstrich einer avantgardistischen Atmosphäre mit den nötigen «Succès de scandale»³⁶ gegeben hätte. Die Radikalität der Prinzipien, die Schönberg der Struktur und Organisation seines *Vereins* auferlegt hatte, erstaunen auch heute noch. Ohne in die Details gehen zu wollen (die man beispielsweise im von Berg redigierten *Prospekt*³⁷ finden kann), lassen sie sich wie folgt zusammenfassen: Während einer Saison findet jede Woche am gleichen Tag zur gleichen Zeit ein Konzert statt. Zugelassen sind einzig die Mitglieder der Gesellschaft, Gelegenheitshörer sind ausgeschlossen. Es ist verboten, über die Aktivitäten der Gesellschaft öffentlich zu berichten, beispielsweise in der Presse. Das niemals im Voraus angekündigte, sondern erst bei Beginn der Veranstaltung ersichtliche Programm besteht nur aus aktuellen³⁸ Kammermusikwerken (Orchesterwerke werden beispielsweise für vierhändiges Klavier transkribiert), die während der Konzerte so oft wiederholt werden können, wie es das Verständnis des Publikums nötig erscheinen lässt.³⁹ Die Probenzeit dauert so lange, bis die Interpretation das notwendige Mass an Deutlichkeit erlangt hat, verantwortlich ist ein von Schönberg bestimmter «Vortragsmeister». Es ist verboten, den Interpreten zu applaudieren oder ihnen zu gratulieren; jedes Zeichen der Zustimmung oder Ablehnung seitens eines Mitglieds hat dessen Ausschluss aus der Gesellschaft zur Folge. Die ganze Institution ist pyramidal hierarchisch strukturiert. Auf der einen Seite gibt es den Präsidenten Arnold Schönberg – sein Name ist explizit in den Statuten festgehalten, die Gesellschaft existiert nur unter seiner Präsidentschaft –, der für die Leitung des Vereins «vollkommen freie Hand» (Statuten §9) hat. Auf der anderen Seite steht die anonyme Masse der einfachen Zuhörer, deren Präsenz und Verhalten durch eine Anzahl von Rechten und Pflichten bestimmt ist; Zuwiderhandlung hat den sofortigen Ausschluss zur Folge.⁴⁰ Zwischen Präsidium und Zuhörern gibt es eine hierarchische Leiter verschiedener Grade mit verschiedenen Rechten und Möglichkeiten zur Einflussnahme: Die Mitglieder haben bei einer jährlichen Generalversammlung abzustimmen, wobei deren Ergebnisse keinerlei Einfluss auf den künstlerischen Inhalt der Gesellschaft haben; es gibt ein Direktionskomitee mit 15 Vorstandsmitgliedern, das Schönberg und die «Vortrags-

35. Man hätte diese Iso-morphie als ein Axiom darstellen können, das unsere These stützt – eine Vorannahme, deren Ablehnung durch den Leser legitimerweise zur Konsequenz gehabt hätte, unser Vorgehen als Ganzes zurückzuweisen. Doch wird bei der Betrachtung des *Vereins* deutlich, dass Schönberg 1918 diese Annäherung selbst zu konstruieren wählte.

36. Schönberg bedauerte, diesen französischen Ausdruck brauchen zu müssen (vgl. «How one becomes lonely», in: *Style and Idea*, S. 42).

37. Vgl. Alban Berg, «Prospekt des 'Vereins für musikalische Privataufführungen'», in: *Musik-Konzepte* 36, *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, S. 4-7.

38. Vgl. das Pressecommuniqué vom 23. November 1918: «Ziel ist die Erziehung zum Hören und Verstehen moderner Musik.» (Stuckenschmidt, *Schönberg*, S. 231)

39. Die Programme des *Vereins* sind gesammelt in einem bemerkenswerten Band der *Musik-Konzepte*, der besonders auch Grundsatzartikel zu den Transkriptionen enthält (*Musik-Konzepte* Nr. 36: *Schönbergs Verein für Privataufführungen*, München, 1984)

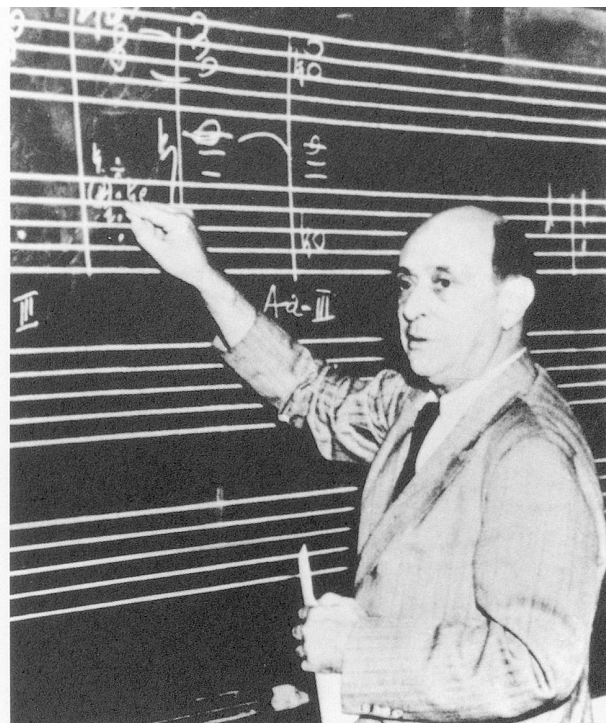
40. Vgl. «Le Verein für musikalische Privataufführungen: paradoxes d'une orthodoxie», in: *Ostinato Rigore* 17/2001, S. 361-384.

41. Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris 1989, S. 69-70.

42. Es geht um das vom *Akademischen Verband für Literatur und Musik* in Wien veranstaltete Konzert, bei dem Weberns *Sechs Orchesterstücke* unter Geschrei und Gelächter gespielt wurden, die *Kammersinfonie* ausgepiffen wurde und die Altenberg-Lieder unterbrochen werden mussten, ehe eine allgemeine Rauferei die Aufführung der *Kindertotenlieder*, Zemlinskys op. 13 und des *Tristan-Vorspiels* verhinderte.

43. Genau genommen geht es nicht nur um eine begriffliche Metonymie des «Öffentlichen», sie ist auch zweifelhaft an sich. Denn wer hätte schliesslich die finanziellen, zeitlichen, psychologischen und moralischen Erfordernisse für eine wenig

Arnold
Schönberg,
ca. 1943
© Arnold
Schönberg
Center, Wien



meister» von materiellen Sorgen zu entlasten hat; letztere (im wesentlichen Berg, Webern und Steuermann) übernehmen zusammen mit den Interpreten die Hauptarbeit, ihre Autorität und ihre Interpretationshaltungen werden ihnen aber einzig von Schönberg zugesprochen. An der Spitze dieses Dreiecks (das stark an jenes von Kandinsky⁴¹ erinnert) steht Schönberg. Er ist Ausgangs- und Zielpunkt des Ganzen, seine Autorität färbt sukzessive abnehmend auf jede nächsttiefere Stufe ab. In diesem von ihm gänzlich kontrollierbaren Mikrokosmos sucht Schönberg nun den historischen Prozess, er fingiert eine Situation (drei Jahre dauerte sie ohne strukturelle Modifikationen an), die es ihm erlaubt, das Publikum auf den rechten Weg zu bringen: Es galt, die richtigen Wahrnehmungsstrukturen für «moderne Musik» zu schaffen und das Publikum dadurch von seiner eigenen Ignoranz via eine radikale *Aufklärung* über die Werke zu heilen – Bergs und Schönbergs Wortschatz verlangt nach totaler «Sorgfalt» und «Gründlichkeit» in der Interpretation der Werke: es ging also tatsächlich um den Blick auf das Wesentliche.

Die Gründung des *Vereins* erscheint rückblickend wie eine Antwort Schönbergs auf einen Widerspruch in seiner Rolle als hegelianischer Heros, der sich seit Beginn der 1910er Jahre verschärft hatte (man denke besonders an den Skandal vom 31. März 1913⁴²). Aus Schönbergs Perspektive war die Situation die folgende: Auf der einen Seite *brauchte* es solche Musik, auf der anderen *brauchte* es einen «Staat» (also eine Institution), der mit der Musik kompatibel und vor allem fähig war, das zu verkörpern, was die Musik mit ihrem Verständnis der Beziehung vom Publikum zum Werk voraussetzte. Das Paradox ist also klar: Die Idee eines Publikums ist für den *Verein* zentral, ohne dass im Übrigen das – reale – Publikum im Zentrum der Vereinsaktivitäten gestanden hätte. Es ist eine zweifelhafte⁴³ *Metonymie*, denn das «Publikum», an das man sich zu richten vorgab, ist keine Öffentlichkeit, was immer Schönberg darüber auch verlauten liess.⁴⁴ Schönbergs Ziel bei der Gründung einer mit dem Geist seiner Epoche korrespondierenden Institution ist unübersehbar: Es ging darum, dem Unverständnis des Publikums ein Ende zu setzen. Doch man soll nicht den Ast absägen, auf dem man sitzt. Die historische Tat gerät in einen Widerspruch, sie verweigert ihre Vermittlung – die für die zu verteidigende Musik nötig wäre – und dekonstruiert radikal

das Modell der *Konzertgesellschaft*, das ja zur Verfügung gestanden hätte; nur durch diese aber hätte «das Publikum» in seiner öffentlichen Gesamtheit erreicht werden können. Der Name, den Schönberg für seine militante Organisation wählte, verrät den Widerspruch: Geschichte findet nicht in der Sphäre des *Privaten* statt.

ABLEHNUNG DER GESCHICHTE UND RETROSPEKTIVE ÖFFNUNG DES SINNES

Gescheiterte *Aufhebung*? Verstümmelte Dialektik? Nach der Episode des *Vereins*, in den Schönberg während drei Jahren fast seine ganzen schöpferischen Kräfte investierte, markiert die Erfindung der Reihe den Beginn eines pionier-vollen Jahrzehnts: So vollendet Schönberg die *Aufhebung* «trotz allem», diesmal aber strikt musikalisch, indem er die «Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen» entwirft, die für lange Zeit seinen scharfen Sinn für kompositorische Organisation zufriedenstellt.

Doch es ist ein wahrer «Gewaltstreik», wie Dahlhaus sagen wird!⁴⁵ Ein Gewaltstreik wie 1908: Man möge uns nicht glauben machen, es gebe nur *einen* Weg zu der neuen Musik, wie es der Titel von Weberns Vorlesungen (ein Titel, den übrigens Schönberg ausgewählt hatte) es unterstellen könnte. Dahlhaus kritisiert in seinem Artikel *Schönbergs ästhetische Theologie* mit dem Ausdruck «Gewaltstreik» als legitime Reaktion des Historikers die intellektuelle Verkrampfung dessen, was man den «Schönberg-Diskurs» nennt. Dahlhaus stolpert allerdings selber an der Klippe der von ihm angeprangerten absolutistischen «Philosophie der Geschichte», wenn er Schönbergs Sicht der Dinge mit dem einzigen Argument erledigen will, dass die Geschichte pluralistisch sei: «Was sich in Wirklichkeit ereignet, sind Geschichten – im Plural –: an verschiedenen Orten und unter divergierenden Voraussetzungen.» Dies bedeutet in der Konsequenz, dass die Idee einer «*einheitlichen*» Geschichte – die die unvermeidliche Voraussetzung dessen ist, der «das Diktat der Person als eines der Geschichte» interpretiert – offensichtlich nur ein «Mythos»⁴⁶ ist. Wie auch immer der Tenor dieses Arguments in epistemologischem Kontext lautet: Um sinnvoll zu sein, muss es dialektisch in die Diskussion des Problems eingebunden werden können:

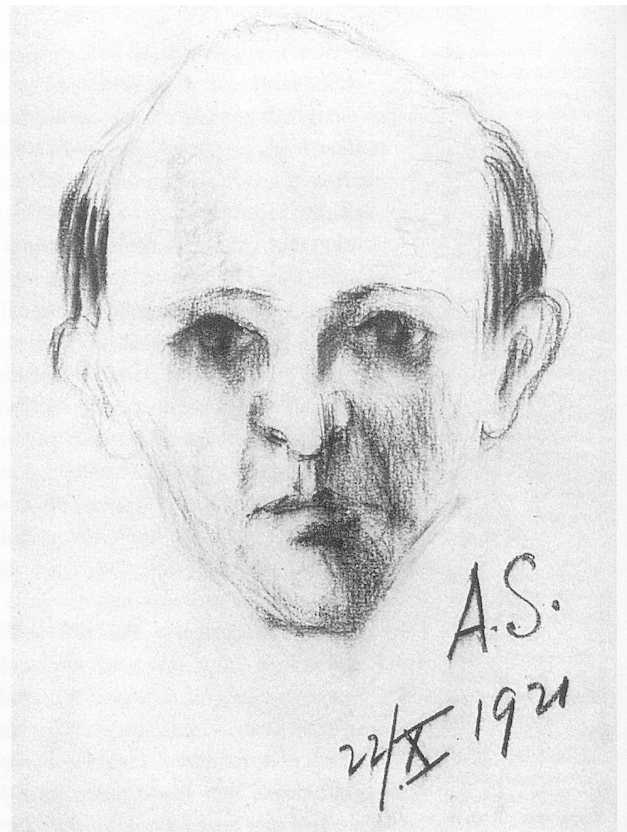
bekannte, umstrittene Figur wie Schönberg erbringen wollen, wenn nicht seine eigenen Schüler und Bewunderer? Die Zahl der Mitglieder kennt man nicht; allerhöchstens dürften es gegen fünf-hundert gewesen sein, allesamt andere Zuhörer als die Melomanen, die die Konzerte anderer Vereine wie die *Gutmann-Konzerte* oder die *Symphonia*-Abende besuchten, und die es zu überzeugen gegolten hätte.

44. In einem Text vom November 1919 an die Mitglieder erklärt Schönberg, wenn der *Verein* noch zwei oder drei Jahre funktionierte, werde er «ein Publikum erzeugen haben, das eine Kenntnis moderner Musik besitzt wie kein anderes Publikum in der Welt». Und er fügt hinzu: «Durch ein solches Publikum ist Österreich versichert, das Feld der modernen Musik für Jahrzehnte beherrschen zu können.» (Walter Szmolyan, «Schönbergs Wiener Verein für musikalische Privatauführungen», in: Ernst Hilmar (Hg.), *Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974*, Wien 1974, S. 73)

45. Dahlhaus, «Schönbergs ästhetische Theologie», S. 18.

46. Ebd.

Arnold
Schönberg,
Selbstporträt
1921



Das Argument ist zunächst die heilsame Negation der Selbstgenügsamkeit von Schönbergs Denken, und es impliziert seinerseits die Berücksichtigung des historischen Moments, den Schönberg «erlebt» und von dem an die Geschichte nie mehr als Leistung «grosser Menschen» betrachtet werden kann – weder durch den Historiker (dem sein Objekt zusehends zersplittert und dessen Fachgebiet sein Gesicht ändert) noch durch den Philosophen. (Vgl. nochmals Ricœur: «Alle Komponenten, die sich im Konzept der List der Vernunft finden – das Partikularinteresse, die Leidenschaft der grossen historischen Menschen, das höhere Interesse des Staates, der Volks- und der Weltgeist – lösen sich auf und erscheinen uns heute [dank des Rückzugs der polistischen Geschichte] wie *membra disjecta* einer unmöglich gewordenen Verallgemeinerung.»⁴⁷)

Der erste, der eine solche Distanzierung von einem tiefgefrorenen kritischen Idealismus ermöglichte, wie man ihn von Fall zu Fall bei Schönberg findet, ist Schönberg selber, und zwar der Schönberg des amerikanischen Exils – mehr noch in seinen Werken als in seinen Äusserungen. Die Grundfrage zur Natur der Tonalität nach *Moses und Aron* ist komplexer als man oft annimmt, ich werde sie hier auch nicht resümieren. Halten wir nur fest, dass Schönberg tonale Konsonanzen ostentativ in seine Musik einfügte, und zwar in einer Periode, in der er das Scheitern der Rezeption der Zwölftontechnik als neues, allgemeinverbindliches musikalisches System erkannt hatte. Die Regel, dass jede Tonalität evozierende Konsonanz zu vermeiden sei, wie er sie 1923 dargelegt hatte,⁴⁸ gilt streng schon nicht mehr im Violinkonzert op. 36 und gar nicht mehr in der *Ode an Napoleon* op. 41, von den re-tonalen⁴⁹ (nicht seriellen) Werken wie der letzten Version der *Kammersinfonie* op. 38 oder der *Suite in G-Dur im alten Stil* für Streichorchester ganz zu schweigen. Dass es möglich ist, mit Reihentechniken ein tonal klingendes Werk zu komponieren, hat Berg bewiesen, indem er Schönbergs Einschränkungen umging. Hier aber ist die Frage eine andere: Schönberg hatte immer gesagt, dass die harmonische, an die Tonalität gebundene Welt zwar ihren Platz und ihre Notwendigkeit habe, dass sie aber nur

möglich gewesen sei, bis die Dodekaphonie breit und definitiv als Standardsystem akzeptiert worden sei. Die durch die Dissonanzen zugefügten «Wunden» (Adorno) waren aber noch nicht verheilt, als er bereits vollkommene Dreiklänge in seine klar dodekaphonen Werke einfügte. Schönberg kommt also zurück: Manchmal zur Tonalität, oft zu Akkorden, die Tonalität ohne jede Zweideutigkeit evozieren. Er signalisiert selber, dass es keine Überwindung des Serialismus gegeben habe. Wie er es selber sagt: «Man kommt immer zurück...»

Verweigerung der Dialektik: So liesse sich die Haltung des «gefallenen» Heros in seinem amerikanischen Exil charakterisieren. Schönberg in Hollywood: Das wäre, anachronistisch als *multikultureller* Kontext definiert, karikaturhaft gesehen die Geburt der *postmodernen* Entlassung der Moderne. Es ist eine konsequente Postmoderne, die sehr wohl der Anamnese fähig ist – verstanden im Sinne Lyotards, dessen Sinn in den Auseinandersetzungen um eine musikalische Postmoderne oft vergessen wird. Doch es ist wohl nicht nötig, voreilig an unseren Fall ein solches Arsenal an theoretischen Überbauten zu applizieren. Wir können trotzdem festhalten: Bevor man Schönbergs Haltung, deren Tenor einer «Notwendigkeit» so schwierig zu erfassen ist, in jener Zeit beweihräuchert oder verurteilt, attestieren wir ihm eine Kohärenz (ja gar Kontinuität) mit seiner europäischen Karriere, indem wir die oben analysierten Widersprüche und die Gründe, weshalb Schönberg nicht an sein Ziel gelangen konnte, im Auge behalten. Es stimmt, dass Schönberg selber sich bemühte, diese (post-)theoretische Haltung zu verunklaren, indem er diverse Formulierungen voller Pathos und Provokation verlauten liess, als ob er mit seiner nach wie vor (oft komplett ungerechtfertigt) karikierend verzerrten Reputation spielen wollte – er, den man in die USA eingeladen hatte, um Vorlesungen als *Erfinder der Dodekaphonie* zu halten (also als Vertreter einer dieser exotischen Theorien der Europäer, einer unter vielen anderen theoretischen Modellen, die in jenem grossen Land zur Verfügung standen), auf dass dieser Mechanismus einer Amalgamierung «zwischen ihm und der Technik der zwölf

47. Ricœur, *Temps et Récit*, S. 370.

48. «In twelve-tone composition consonances (major and minor triads) and also the simpler dissonances (diminished triads and seventh chords) – in fact almost everything that used to make up the ebb and flow of harmony – are, as far as possible, avoided.» (Arnold Schönberg, *Style and Idea*, S. 207)

49. Nach der Formulierung von Dieter Schnebel, *Denkbare Musik. Schriften 1952–1972*, Köln 1972, S. 195–197.

50. Carl Dahlhaus, «Schönbergs ästhetische Theologie», S. 19.

51. Stuckenschmidt, *Schönberg*, S. 440.

52. Das Interesse des jungen Schönbergs und später Weberns für den Sozialismus und ihre Aktivitäten in den Arbeiterchören der Wiener Vorstädte lassen vermuten, dass Marx' Gedanken ihnen vertrauter waren als jene Hegels, woher vermutlich auch der sonst beispiellose Gebrauch des Begriffes «Gewalt» stammt.

Töne»⁵⁰ einen Bruch erhalten sollte. Unvergesslich ist in diesem Zusammenhang die Erklärung: «Ich aber wünsche mir nichts sehnlicher (wenn überhaupt), als dass man mich für eine bessere Art von Tschaikowsky hält.»⁵¹

Im äussersten Fall könnte man genau dieser schönbergischen Position einer retrospektiven Öffnung des Sinns die Rückgewinnung des kritischen Charakters aus der Situation musikalischen Schaffens zu Beginn des 20. Jahrhunderts attestieren. Dann wäre die zu Beginn dieses Artikels beschriebene Konfiguration des Sinns nur von jenen als die unerträglich gewordene Verwendung der Tonalität empfunden worden, die Schönbergs Standpunkt übernommen haben, und nur die hegelianischen Voraussetzungen der Schönberg-Schule hätten es erlaubt, die reale Kraft⁵² der expressionistischen Auflösung der Tonalität als historisch legitim zu rechtfertigen – weshalb der Zusammenbruch der *Tonalität* (als totales System) dem Verlust der *Totalität* vorausging und weshalb zuletzt der Verzicht auf das seinerseits extrem zentripetale System der Dodekaphonie erfolgte. Ich werde mich zu diesem Schritt aber nicht durchringen (selbst wenn sich damit erklären liesse, weshalb noch heute einige die Konsequenz aus Schönbergs Entscheid als unerträglich gewalttätig und diese selbst als verantwortungslose, unmotivierte Handlung empfinden).

Nota bene: Hegels Präsenz in Schönbergs Ästhetik ist eine missverständene Angelegenheit. Liegt es an ihrer Unwahrscheinlichkeit, an historischen Ungereimtheiten? Oder liegt es daran, dass sie einfach stillschweigend angenommen wird und als Selbstverständlichkeit als der Analyse nicht würdig betrachtet wird? Wenn es an der Unwahrscheinlichkeit liegt, bedeutet dies eine bemerkenswerte Schwäche der historischen Methode, eine positivistische Laxheit, die sich nicht exponieren will – umso mehr als der Transmissionsriemen zwischen Hegel und Schönberg ja existiert und als solcher studiert werden müsste: Dieser heisst Wagner und wird beim Versuch, Schönberg und Webern gegeneinander zu halten, gerne beiseite geschoben. Wenn im Gegenteil jedoch Verdrängung oder stillschweigendes Meinen schuld am Miss-

verständnis ist, so kommen die Fragen gar nicht auf, weder jene, die wir hier behandelt haben, noch jene, die weiter im Schatten bleiben. Ausserdem kann die historische Perspektive nicht ewig von ihrer Interaktion mit Schönbergs Schriften isoliert bleiben; so bezieht denn mein Kommentar zur «hegelianischen Präsenz» sein Material teilweise aus dem gleichen Textkorpus wie es etwa auch eine Untersuchung zu theologischen Charakteristika in Schönbergs Denken tun würde. Darin ist nicht Inkompatibilität zu sehen, sondern vielmehr ein Bündel zusammenhängender Einflüsse, Wiederhall durch Sympathie.⁵³ Die Analyse wäre weniger heikel (und auch weniger anregend), wenn die verschiedenen Register sich nicht überkreuzen würden.⁵⁴ Diese Ausführungen wollen *eine Frage stellen*. Sie wollen eine kritische Untersuchung ermöglichen, die sich auf Texte und Werke stützt und die nicht in der bequemen Ellipse eines tausendsten, so gewinnenden wie unpräzisen Nachspüren des Geistes verharret.

(Aus dem Französischen von Michael Eidenbenz)

53. Der Wiederhall des «Theologischen» trifft natürlich auch auf Hegels Theoriegebäude zu und bringt einige Interpretationsschwierigkeiten mit sich.

54. Man denke an den Text «Four Points Program For Jewry», in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 1979, S. 49–67.