

## Zum Thema „Schönberg und Bach“

Von Rudolf Stephan (Berlin-West)

h

Das Thema „Schönberg und Bach“ verdiente eine umfassende Darstellung, und zwar sowohl wegen Wichtigkeit für die Erkenntnis der Entstehung der Neuen Musik im allgemeinen als auch wegen seiner besonderen Bedeutung für das Verständnis der neuen Tonsprache. Bach war der große Anreger für das neue musikalische Denken, aber er bot auch zugleich das, was im Anschluß an die Terminologie Arnold Gehlens „musikalischer Außenhalt“ genannt werden kann. Derartigen musikalischen Außenhalt bot Bach, nachdem sich die Tradition der klassischen Form- und Satztypen allmählich zu erschöpfen begann, zunächst den Klassizisten, die unmittelbar an die großen Werke einer vergangenen Zeit anzuknüpfen suchten, das weiterführende musikalische Denken wurde angeregt bei den Komponisten, die zwar den traditionellen Kunstanspruch nicht nur nicht aufgeben, sondern ihn noch weiterentwickeln, steigern wollten, aber doch aus den veränderten Voraussetzungen nach verbindlichen Konsequenzen suchten, also vor allem eben Schönberg.<sup>1</sup> Schönbergs Befassung mit Bach kennt zwei Schwerpunkte, der erste liegt um 1910, der zweite in den zwanziger Jahren. In der Spätzeit hat Schönberg dann seine Unterrichtsmethode im Kontrapunkt an Bach (und an der italienischen Kontrapunkttradition, die in Österreich seit dem 17. Jahrhundert die herrschende ist) orientiert. Davon zeugt sein spätes Lehrwerk *Preliminary Exercises in Counterpoint*, zu welchem er in einem Vorwort als Begründung, warum er den Kontrapunkt in Dur und Moll, nicht aber in den Kirchentonarten üben läßt, bekennt: „And . . . there is no greater perfection in music than in Bach! Not Beethoven or Haydn, not even a Mozart who was closest to it, ever attained such perfection. But it seems that this perfection does not result in a style which a student can imitate. This perfection is one of idea, of basic conception, not one of elaboration. This latter is only the natural consequence of the profundity of the idea, and this cannot be imitated, nor can it be taught.“<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Die Bedeutung Max Regers in diesem Zusammenhang ist immer noch ungeklärt. Im allgemeinen herrscht heute die Meinung vor, seine Beziehung zu Bach für eher nebensächlich zu halten, aber die Frage bedürfte wohl einer neuen Bearbeitung. Schönberg jedenfalls fand beim Studieren des Regerschen Violinkonzerts, was er „nicht zu finden gehofft hatte: eine an Bach gemahnende Vertrautheit mit den Tonverhältnissen.“ (Juli 1923; Nachlaß 46b; Rufer D 21 = J. Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel 1959, Verzeichnis S. 146ff.)

<sup>2</sup> A. Schoenberg, *Preliminary Exercises in Counterpoint*, hrsg. von L. Stein, London 1963, S. 223 (vgl. auch die deutsche Übersetzung von F. Saathen, Wien 1977).

Eine außerordentliche, für manche Verhältnisse ungewöhnliche Schätzung Bachs bezeugt bereits die Schönbergsche *Harmonielehre*. 1911, also vor dem Erscheinen der epochemachenden Bücher von August Halm, die als erste auch vor der musikalischen Öffentlichkeit Bach den Rang anwiesen, den er seitdem unbestritten einnimmt, den ersten nämlich, ist Bach der am häufigsten zitierte Komponist, häufiger als etwa Wagner – seine bevorzugte Zitation wäre in einer Harmonielehre der nachwagnerschen Ära am ehesten zu erwarten –, Beethoven oder irgendeiner der modernen Komponisten. Mit Bach hatte sich Schönberg damals bereits intensiv beschäftigt, übrigens auch als ausführende Musiker. In der Wiener Schönberg-Ausstellung 1974 lag ein Programmzettel aus dem Jahre 1907 auf, welcher zeigte, daß Schönberg bereits 1907 Bachsche Motetten einstudiert und aufgeführt hat, was sich im katholischen Wien damals keineswegs von selbst verstanden hat, weil es keine Tradition für die Aufführung derartiger Stücke gegeben hat. Schönberg mochte sich auch als religiös aktiver Protestant zu den Werken hingezogen gefühlt haben. Jedenfalls erklärt sich so seine innige Vertrautheit mit diesen Werken, die durch die *Harmonielehre* bezeugt wird. (Hier handelt es sich vor allem um Zitate aus der Motette „Komm, Jesu, komm“ BWV 229, die als Musterbeispiele für die Erörterung des Problems der harmoniefremden Töne figurieren.)

In der *Harmonielehre* hatte Schönberg zum erstenmal die für alle spätere Musik wichtige Erkenntnis von der Tonalität als einem bloßen Kunstmittel, freilich einem außerordentlich vielseitig wirksamen, formuliert. Was bis dahin als etwas Natürliches gegolten hatte – konservative Theoretiker wie Heinrich Schenker hielten auch weiterhin an der antiquierten Auffassung fest –, war als Mittel zu einem Zweck, dem musikalischer Zusammenhangsbildung und Gliederung, also der Formbildung, erkannt. Diese Erkenntnis, ermöglicht durch die eigene kompositorische Erfahrung der Jahre 1908/09 – in ihnen entstanden das Zweite Quartett op. 10, die George-Lieder op. 15, die Drei Klavierstücke op. 11, die Fünf Orchesterstücke op. 16 und das Monodram „Erwartung“ op. 17 –, setzte die im Werk vollzogene Emanzipation der Dissonanz voraus; dies hatte zur Folge, daß eine Notwendigkeit, harmoniefremde Töne als Dissonanzen besonders rechtfertigen zu müssen, nicht mehr gegeben war.

„Wundervoll ist die Lösung, die Bach gefunden hat. Allerdings wäre sie kaum möglich ohne Verwendung von Durchgangs- und Wechselnoten, die somit hier nicht ornamental, sondern konstruktiv, also nicht Zufälle, nicht harmoniefremd, sondern Notwendigkeiten, Akkorde sind.“<sup>3</sup> Und die Schönbergsche These „Harmoniefremde Töne gibt es nicht, denn Harmonie ist Zusammenklang“<sup>4</sup> muß als Ausdruck eines neuen musikalischen Denkens erkannt werden, das eine qualitative Differenz zwischen

<sup>3</sup> A. Schönberg, *Harmonielehre*, Wien, 1. Auflage 1911, S. 339f., 3. Auflage 1922, S. 364.

<sup>4</sup> Ebenda, 1. Auflage, S. 355; 3. Auflage, S. 384.

Konsonanz und Dissonanz nicht mehr kennt (was übrigens nicht heißt, daß keine Unterschiede mehr festgestellt werden). Die Zitate aus Bachs Motetten<sup>5</sup> spielen dann bei der Diskussion eine Rolle, ob die entstehenden „Mißklänge“ als selbständige Akkorde angesehen werden können, was für Schönberg eigentlich gar kein Problem mehr war, da er, selbst eine Fundierung der Harmonie in der natürlichen Beschaffenheit der Obertonreihe vorausgesetzt, die Dissonanzen erklären konnte, und zwar als die entfernteren Obertöne: „Die Dissonanzen sind die als Obertöne fernerliegenden Konsonanzen.“<sup>6</sup> Es bestand für Schönberg gar keine Veranlassung mehr, irgendeinem erscheinenden Klang den Titel eines Akkords zu versagen.

Es ist zu vermuten, daß diese Erkenntnis Schönberg – außer am eigenen Schaffen – an den von ihm zitierten Werken Bachs aufgegangen ist, wo tatsächlich durch die Momente „gleichmäßige Bewegung“ und „geringere Akzentstufung“ eine andere Relation zwischen den verschiedenen Klängen innerhalb eines bestimmten Zusammenhangs als im Tonsatz der Klassiker, insbesondere Beethovens besteht. Erscheint es da nicht verwunderlich, daß sich Schönberg sogleich des musikalischen Außenhalts, den der Bachsche Tonsatz bieten kann, zu versichern sucht, vor allem, als es darum ging, eine möglichst große Vielfalt von musikalischen Charakteren zu schaffen? Dies war tatsächlich im Jahre 1912, ein Jahr nach dem Erscheinen der *Harmonielehre*, der Fall. Der Melodramenzyklus „Pierrot lunaire“ ist denn auch musikalisch eine Folge unverwechselbarer Charakterstücke. In ihm findet sich<sup>7</sup> neben kontrapunktischen Sätzen, Charakterstücken im Sinne des 19. Jahrhunderts, Tänzen, auch ein unmittelbar an Bach anknüpfender Satz, „Madonna“ Nr. 6. Er folgt dem Satztypus, der hier vornehmlich durch drei Momente charakterisiert wird: ohne Baß (das heißt Generalbaß), laufende Unterstimmen, Seufzermotive. Dem Verzicht auf Generalbaß entspricht bei Schönberg der Verzicht auf die Mitwirkung des Klaviers, die laufende Unterstimme ist auffällig durch das Cellopizzicato, und die Seufzermotive sind allenthalben deutlich, vor allem in der als Hauptstimme bezeichneten Flötenstimme am Ende des 1. Taktes, am Anfang des 3. Taktes, in der Mitte des 4. und 5. Taktes usw. und dann wieder besonders in den Takten 12–14. Daß Schönberg die Melodien aus unterschiedlich langen Phrasen bildet, diese selbst als Konsequenz des Verfahrens der entwickelnden Variation dichtesten Zusammenhang erkennen lassen, das bedarf hier so wenig besonderer Erörterung wie die neue Struk-

<sup>5</sup> Ebenda, 1. Auflage, S. 363 und 367; 3. Auflage, S. 392 und 396.

<sup>6</sup> Ebenda, 3. Auflage, S. 399; in 1. Auflage, S. 369, noch etwas weniger pointiert formuliert und im ganzen Zusammenhang auch noch weniger deutlich.

<sup>7</sup> Vgl. R. Stephan, *Schönberg und der Klassizismus*; in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Berlin 1974, in Vorber.

tur der Zusammenklänge, die überall die Emanzipation der Dissonanz voraussetzt. Selbstverständlich ist nur die erste Hälfte dieses Stücks diesem Satztypus verpflichtet, dessen reine Ausprägung in einem Satz wie „Gute Nacht, o Wesen“ der Motette „Jesu, meine Freude“ BWV 227 zu finden ist und der in gewisser Weise, freilich in modifizierter Gestalt, auch noch im „Gesang der Geharnischten“ im zweiten Zauberflötenfinale anzutreffen ist.

Dieser Bachsche Satztypus bietet hier „musikalischen Außenhalt“, ganz wie die von Schönberg selbst in den Satzüberschriften oder Vortragsbezeichnungen genannten Charakterstücke (Barcarole), Tänze (Walzer) – Schönberg spricht einmal sogar von „barocken Tanzformen“ – im „Pierrot“<sup>8</sup> und die angezeigten kontrapunktischen Verfahren in „Parodie“ und „Mondfleck“. (In der Passacaglia, die Schönberg im gleichen Zusammenhang nennt, liegen andere Verhältnisse vor.) Schönberg selbst sieht hier mit vollem Recht einen Zusammenhang mit den älteren Satztypen (Tanzformen), die er dann ein Jahrzehnt später, etwa in den Klavierstücken op. 23, der Serenade op. 24 und der Klaviersuite op. 25 verwendet hat und die seit dem Erscheinen gern als klassizistische angesprochen werden.

Es wäre wohl möglich, einen Satz wie den ersten der Klavierstücke op. 23 mit der „Madonna“ aus dem „Pierrot“ in Zusammenhang zu bringen, als Versuch nämlich, einen dreistimmigen Satz zu komponieren, dessen einzelne Stimmen sowohl in der Artikulation als auch in der Phrasenlänge voneinander unabhängig sind. Und vor allem: Imitationen sollen vermieden werden, Imitationen, die für Schönberg nichts anderes waren als das kontrapunktische Pendant zur Sequenz. Bei der Konstitution der neuen Tonsprache, die ein Komponieren mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen ermöglichte, spielte der Kontrapunkt eine entscheidende Rolle. Andeutungen darüber hat Reinhold Brinkmann in einem Referat gemacht,<sup>9</sup> und die von ihm herausgegebenen Entwürfe und Skizzen zu den Klavierstücken op. 23 und der Suite op. 25<sup>10</sup> geben schon so viel Material an die Hand, daß sich jedermann ein Bild von der Sachlage machen kann. Freilich wird erst die Vorlage der Skizzen zur Serenade und die der Fragmente und Entwürfe, die nicht als Vorarbeiten zu einem bestimmten Werk angesehen werden können, es erlauben, diese Entwicklung umfassend darzustellen. Jan Maegaard hat in seinen umfangreichen *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Schönberg*<sup>11</sup> immerhin einen Anfang gemacht.

<sup>8</sup> Nachlaß 255, Rufer D 86.

<sup>9</sup> *Zur Entstehung der Zwölftontechnik*; in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970, hrsg. von C. Dahlhaus u. a., Fassel o. J., S. 284 bis 288.

<sup>10</sup> A. Schönberg, *Sämtliche Werke*, Reihe B, Bd. 4, Mainz/Wien 1975.

<sup>11</sup> 3 Bände, Kopenhagen 1972.

Hier sollen zwei Dokumente aus den frühen zwanziger Jahren betrachtet werden, zunächst die bekannte Instrumentation des Bachschen Orgelchorals „Schmücke dich, o liebe Seele“ BWV 654 für Orchester. Diente in „Madonna“ der übernommene Satztypus als Außenhalt, so wird in diesem Orgelchoral der überkommene Tonsatz durch Besetzung einer jeden Einzelheit mit Ausdruck aufgesprengt. Schönberg hat einmal geschrieben: „Das oberste Ziel aller musikalischen Reproduktion müßte sein: was der Komponist geschrieben hat, auf solche Weise zum Klingen zu bringen, daß jede Note auch wirklich gehört wird und daß alles, ob es nun gleichzeitig oder ungleichzeitig klingt, in einem solchen Verhältnis zueinander steht, daß keine Stimme in keinem Augenblick die andere verdeckt, sondern im Gegenteil dazu beiträgt, daß alle sich von einander gut abheben.“<sup>12</sup> Um einen solchen Vortrag zu ermöglichen, hat Schönberg gelegentlich Stücke bzw. Werke anderer Komponisten instrumentiert. Er wollte einmal alles hören. Was hat nun Schönberg verdeutlicht? Zunächst das motivische Geschehen, das er aus dem kontrapunktischen Satz heraushört, das er als sinnkonstituierend auffaßt. Die Hauptstimme – das ist vor dem Einsatz der Liedweise die Oberstimme – wird in einzelne Motive zerlegt, und diese Motive werden verschiedenen Instrumenten zugewiesen. Wesentlich dabei ist, daß sich in einer solchen Melodie tatsächlich unzählige Motive verbergen, daß nicht etwa ein Motiv auf das andere folgt, sondern die Motive sich verschränken, also einzelne Töne verschiedenen Motiven zugehören können. So kann ein Ton etwa zugleich Schlußton eines Motivs und zugleich Auftakt zum nächsten sein. Die Nebenstimme, die mittlere des dreistimmigen Tonsatzes, wird hier nicht in derartige Motive zerlegt. Die beiden Stimmen werden also auf verschiedene Weise bearbeitet, um so eine verschiedenartige klangliche Realisation zu ermöglichen. Die motivische Zerteilung der Hauptstimme, die im Autograph Schönbergs übrigens mit den später üblichen Hauptstimmenzeichen versehen ist – sie fehlen im Druck –, führt zu einem ständigen Wechsel der Klangfarbe, macht die Melodie zugleich auch zu einer Klangfarbenmelodie. Dadurch wird ihr höherer Rang sichtbar. Zugleich hat Schönberg die Möglichkeit, die Oktavregister unterschiedlich zu färben: die Hauptstimme wird oktaviert, die Nebenstimme, sieht man vom 1. Takt ab, nicht. Die beiden Stimmen werden also auch in dieser Hinsicht voneinander abgehoben.

Der Anfang, dessen Sonderstellung eben schon angedeutet wurde, wird in homogenem Klang ausgesetzt, weil hier die beiden Oberstimmen parallel gehen, eine Differenzierung also noch nicht geboten erscheint. Diese setzt erst mit bewegungsmäßiger Verselbständigung beider Stimmen im 2. Takt ein. Den verschiedenen satztechnischen Gegebenheiten entspricht die unterschiedliche Instrumentationsweise.

In welchem Maß jeder Ton bedeutungsmäßig aufgeladen wird, zeigen viele

---

<sup>12</sup> Nachlaß 299, Rufer D 100.

einzelne Sachverhalte, zunächst einmal die hinzugefügten Zeichen wie Crescendogabeln, Schwellzeichen (über einzelnen, zum Teil kurzen Tönen), Bögen, Artikulationszeichen usw. Und selbst bloß figurativ erscheinende Gänge werden durch Vortragszeichen und durch Aufgliederung in Motive differenziert. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel bieten die Takte 17 und 18. Die Tonfolge, die die ausklingende erste Liiddistinktion – vom hohen Solocello „dolce“ vorgetragen – kommentiert, wird von je vier Sologeigen, Solobratschen und Solocelli vorgetragen, und zwar in folgender Artikulation:

17 18

1. 2. Solo-Geige m. D. *pp*

3. 4. Solo-Geige m. D. *pp*

1. 2. Solo-Bratsche m. D. *pp*

3. 4. Solo-Bratsche m. D. *pp*

4 Solo-Violoncelli m. D. *pp non legato*

Das hat zur Folge, daß jeder einzelne Ton in einer Stimme oder in mehreren Instrumentationen akzentuiert erscheint. Den ersten Ton akzentuieren 3. und 4. Bratsche, den zweiten 3. und 4. Geige, den dritten 1. und 2. Geige, den vierten 3. und 4. Geige und 1. und 2. Bratsche usw. Diese Akzente stehen jeweils am Anfang einer zusammengebundenen Tongruppe. Die Zeichen • und ^ zeigen jedoch weitere Differenzierung an: der Punkt ein leichtes Verkürzen, eventuell mit Abheben; der spitze Winkel Nicht-fallenlassen einer an sich unbetonten Note. Nimmt man die unbezeichneten Töne hinzu und bedenkt, daß sie auf Grund ihrer verschiedenen Stellung im Takt verschieden betont werden müssen, so ergibt sich eine ganz außerordentlich reiche Abstufung. Dabei ist jedoch weniger an eine Abstufung der Lautstärkegrade gedacht als vielmehr an den Artikulationszusammenhang des durch diese Zeichen angedeuteten Zusammenhangs innerhalb der einzelnen Phrase. Jeder Ton erhält so sein eigenes Gewicht, seine unverwechselbare Bedeutung. Die Differenzierung, Ausdruck des

Wunsches nach unendlich gesteigerter Expressivität, musikalischer Beseelung, müßte, um sie adäquat darstellbar zu machen, zuerst einmal denkend nachvollzogen werden. Motivreichtum als Garant der Ausdrucksfülle, motivische Teilung und somit Bereicherung als Mittel der Beseelung, das war es, was Schönberg den Orgelchoral für Orchester aussetzen ließ. Die Orchestration ist nicht nur eine analytische, sondern zugleich eine konstruktive, Dokument eines neuen musikalischen Denkens, welches Konstruktivität mit Expressivität, beides in höchst gesteigerter Form, verbindet und so eines durch das andere legitimiert.

Für die Neigung Schönbergs, Motivzusammenhänge auch da aufzudecken, wo sie nach traditionellen Vorstellungen gar nicht vorhanden sind, gibt es noch manches Dokument. Eines davon sei hier, als besonders gut in unseren Zusammenhang passend, angeführt.

Im ersten Heft seiner Flugblätterfolge *Der Tonwille* bot Heinrich Schenker eine Analyse des es-Moll-Präludiums aus dem Ersten Wohltemperierten Klavier.<sup>13</sup> Schenker beschreibt neben der Feststellung der Urlinie in den ersten vier Takten (b' [ces''] as' ges' - [ges'']) auch die motivische Entwicklung der Oberstimme. Über die Begrenzung dessen, was da als Motiv zu gelten hat, sagt er nichts Eindeutiges, doch sei hier der Anfang der Analyse auszugsweise mitgeteilt:

„Der erste Ton der Urlinie, T. 1, gibt einer Brechung das Leben, die gleichwohl auch auf individuelle Motivbedeutung Anspruch erhebt, . . .

In T. 4 wird die Linie bei ges' abgesetzt. Würde sich in der Urlinie die Wiederholung ihres Motivs an eben diesen Ton angeschlossen haben, so hätte sie, da sie immer fällt, zu einer Tiefe hinabführen müssen, in der wegen allzu großer Nähe der beiden Außenstimmen sich kaum noch Diminutionen hätten ausführen lassen, vom rein klanglichen Nachteil abgesehen, der durch das Brachliegen der höheren Oktaven entstanden wäre.

Mit einfachem aber genialbewußtem Griff



wird daher die Urlinie in die Höhe der zweigestrichenen Oktave hinaufgerückt. Kehrt nun in der Folge dieselbe Gefahr und Not wieder und wird ihr dann allemal auch in gleicher Weise begegnet, so erscheint dadurch auch dieser Griff zu einem selbständigen Motiv emporgesteigert, das nun auch seinerseits mit zur Vermehrung der Täuschung beiträgt, als hätte man hier mit einer völlig unabhängigen Welt zu tun, in der nur freieste Entfaltung von Motiven zum alleinigen Gesetz erhoben wird.

Wir begnügen dem soeben geschilderten Griff gleich wieder in T. 8, wo er die inzwischen seit T. 5 gefallene Urlinie zur Höhe ces<sup>2</sup> hinaufsetzen hilft. Diesmal bereitet uns aber der Meister auf diese Höhe ausdrücklich schon einen Takt früher (T. 7) vor, indem er dort über den das Motiv eröffnenden Ton es<sup>2</sup> noch den Ton b<sup>2</sup> stülpt, der aber freilich,

<sup>13</sup> *Der Tonwille. Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst, einer neuen Jugend dargebracht* von H. Schenker, Wien/Leipzig 1921, S. 38–45.

unbeschadet seiner besonderen Aufgabe, den Charakter eines Fülltons beibehält. . . . es darf in ihr füglich ein Gesetz erblickt werden, und zwar um es näher zu bezeichnen, das Gesetz einer gleichsam obligaten Führung auch der Tonlagen.“

Schönberg kommentiert<sup>14</sup> diese Seite dadurch, daß er in der ersten Zeile die Worte „gibt“, „Leben“ und „gleichwohl“ unterstreicht und das Wort „Leben“ in Gänsefüßchen setzt. Was er damit sagen will, ist klar: Ein Ton allein kann kein Leben geben, und eine Brechung kann schon gar keinen Anspruch erheben, Leben zu sein, das überhaupt erst durch Motivisches, nicht „gleichwohl“ gespendet werden kann.

Nach dem zweiten Notenbeispiel, Schenkers Figur 3, unterstreicht Schönberg die beiden ersten Silben des Wortes „emporgesteigert“ und notiert am Rand dazu: „herabgemindert“. Im nächsten Absatz hebt er gleich zu Beginn das Wort „Griff“ durch Einkreisung hervor, ebenso das Wort „stülpt“. Schönbergs Notizen beziehen sich nun auf zwei Stellen Schenkers, erstens auf den durch dessen Figur 3 veranschaulichten Sachverhalt und zweitens auf das „Gesetz einer gleichsam obligaten Führung auch der Tonlagen“. Zur Figur notiert Schönberg: „viel wichtiger ist hier die Verwandlung des Rhythmus. Aus  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  wird –  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  (siehe Takt 6 Tenor, 9 Baß, 8–10, 11, 13, 14, 16 etc.). Eine zweite Gestalt (ist) aus der ersten entstanden.“ Und das ganze wird durch folgendes Notenbeispiel illustriert:

The image displays two staves of musical notation in G major. The first staff contains measures 6, 7, 8, 9, and 10. Measure 6 features a treble clef with a G4 quarter note, followed by a bass clef with a G3 quarter note. Measure 7 has a treble clef with a G4 quarter note and a bass clef with a G3 quarter note. Measure 8 has a treble clef with a G4 quarter note and a bass clef with a G3 quarter note. Measure 9 has a treble clef with a G4 quarter note and a bass clef with a G3 quarter note. Measure 10 has a treble clef with a G4 quarter note and a bass clef with a G3 quarter note. The second staff contains measures 11, 12, 13, and 14. Measure 11 has a treble clef with a G4 quarter note and a bass clef with a G3 quarter note. Measure 12 has a treble clef with a G4 quarter note and a bass clef with a G3 quarter note. Measure 13 has a treble clef with a G4 quarter note and a bass clef with a G3 quarter note. Measure 14 has a treble clef with a G4 quarter note and a bass clef with a G3 quarter note. Brackets and circles highlight specific rhythmic patterns and groupings.

<sup>14</sup> Nachlaß, Rufer M 15 d.



Noch eine zweite Notiz Schönbergs zu dieser Analyse Schenkers ist für unseren Zusammenhang bedeutungsvoll. Er notiert auf der folgenden Seite:<sup>14a</sup>

„Ich sehe folgendes:“

Und zu der Stelle Schenkers, in welcher dieser die Kunst der Diminution T. 12 ff. beschreibt, notiert er:

Diese Beispiele sind insofern bedeutsam, als sie eindeutig zu erkennen geben, was Schönberg hier aus Eigenem zufügt. Die in T. 19 gebotene Lesart, die hier motivisch abgeleitet wird, ist die Forkel-Hoffmeistersche,<sup>15</sup> (die offenbar auch in Krolls Peters-Ausgabe übergegangen ist, welche Schönberg nachweislich besessen hat), also wohl kaum authentisch. Das Interessante an diesen Bemerkungen ist die Einsicht, die sie in Schön-

<sup>14a</sup> Infolge eines technischen Versehens fehlt im zweiten System des folgenden Notenbeispiels vor der letzten Note ein Taktstrich. – Anm. der Schriftleitung.

<sup>15</sup> Joh. Seb. Bach, *Clavierwerke*, Kritische Ausgabe . . . von Dr. H. Bischoff, Bd. 5, Leipzig 1883, S. 40, Anm. 19.

bergs musikalisches Denken gewähren. Kein musikalischer Zusammenhang ist für ihn überhaupt vorstellbar ohne motivische Relation. Selbst die Akkordschläge dieser Begleitung werden von ihm motivisch gedeutet, erhalten ihren musikalischen Sinn über die bloße Begleitfunktion hinaus durch das motivische Leben, welches sie ermöglichen. Die Motive, die da das Leben spenden, sind oft einfachste Intervalle, Sekundschritte. Im Sinne der traditionellen Motivlehre noch gar keine Motive, sondern eher Motivelemente. Der Schritt vom konkreten Motiv, dem als Motiv erkennbaren kleinsten Bestandteil, zum mehr abstrakten Motivbestandteil, der Intervallbeziehung, die hinter dem Motiv steht und die nun selbst, genau wie das abstrakte Rhythmusmuster thematische Bedeutung gewinnt, ist bedeutungsvoll.

Nimmt es da wunder, daß Schönberg die Untersuchungen Wilhelm Werkers, die dieser im darauffolgenden Jahr unter dem Titel *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des „Wohltemperierten Klaviers“ von Johann Sebastian Bach* erscheinen ließ, als Bestätigung so mancher eigener Gedanken (bei manchen Differenzen) begrüßte? Der bei Werker wichtige Gedanke, daß sich hinter den musikalischen Themen sinnstiftende Gestalten finden, mußte Schönberg zu jener Zeit, in welcher er die Methode der Komposition mit zwölf Tönen entwickelte, als eine höchst willkommene Bestätigung erscheinen. Und auch der Verweis auf zahlhafte Entsprechungen und hineingeheimniste Beziehungen waren ihm, der Ähnliches stets auch im Auge hatte, willkommen.

Die hier mitgeteilten Randnoten zu Schenkers Analyse sind, wie die meisten Aufzeichnungen Schönbergs, nicht als Entwürfe zu Aufsätzen oder selbständigen Studien aufzufassen, sie dienten vielmehr ausschließlich der Selbstverständigung des Komponisten. Sie sind denn auch von ungehemmter Spontaneität und gewähren so einen unmittelbaren Einblick in Schönbergs Gedanken und Denkweise. Vielfach hatten solche Niederschriften gewiß primär die Funktion, emotionale Entlastung zu gewähren. Schönberg hat im Affekt vielfach Dinge niedergeschrieben, die er bei ruhiger Überlegung nicht nur nicht hätte aufrechterhalten können, sondern auch nicht aufrechterhalten hätte. In der Tat gibt es zahlreiche Beweise dafür, daß er einen Gedanken, der in spontanen Niederschriften radikal formuliert worden war, in einem zur Veröffentlichung bestimmten Text vorsichtiger formuliert hat. Bisweilen hat er einen spontan (womöglich in höchster Erregung) niedergeschriebenen Gedanken nach näherer Prüfung auch verworfen. In seinem gewiß zur Veröffentlichung bestimmten Aufsatz über Bach,<sup>16</sup> der zu seinen letzten schriftstellerischen Arbeiten gehört –

<sup>16</sup> A. Schönberg, *Bach*; in: *Style and Idea*, hrsg. von L. Stein, London 1975, S. 393–397, und 532. Der Aufsatz entstand am 10. März 1950, der letzte Teil am 18. März (deutsche Übersetzung in: A. Schönberg, *Gesammelte Schriften* 1, hrsg. von I. Vojtěch, Frankfurt am Main 1976, S. 448–452 und 503f.).

er ist leider unvollendet geblieben –, hat sich Schönberg dann auch nicht mehr spontan geäußert, sondern alles reiflich erwogen. Zwei Gedanken dieses durch eine gewisse Skepsis ausgezeichneten Aufsatzes seien als für unseren Zusammenhang bedeutsam betrachtet.

Schönberg beginnt mit einer Erinnerung an den früheren Ausspruch, demzufolge er Bach als den ersten Zwölftonkomponisten bezeichnet habe. Er sagt aber dazu, daß dies selbstverständlich ein Scherz gewesen sei. War es aber ein Scherz, oder war es eine Übertreibung oder eine jener Paradoxien, für die Schönberg schon als junger Mann bekannt war? Schönberg führt als „einzige“ Basis für diese Behauptung den zwölftönigen Führer der h-Moll-Fuge aus dem Ersten Wohltemperierten Klavier an und sagt dann am Ende des Absatzes, nach der Diskussion weiterer Fugenthemen darüber: „In Fugue 24 the chromatically altered tones are neither substitutes nor parts of scales. They possess distinctly an independence resembling the unrelated tones of the chromatic scale in a basic set of a twelve-tone composition. The only essential difference between their nature and modern chromaticism is that they do not yet take advantage of their multiple meaning as a means of changing direction in a modulatory fashion.“<sup>17</sup>

Dieser Abschnitt gibt seinen Inhalt in vollem Umfang nur dem Leser preis, der ihn mit Schönbergs früheren Äußerungen zusammendenkt. Zwölftönigkeit des Themas ist an sich kein Erfordernis zur Realisation dessen, was hier als Zwölftönigkeit gedacht wird. Der Begriff der „Zwölftönigkeit“ definiert hier doch lediglich einen Tonraum, der alle zwölf Töne in gleicher Weise verfügbar hält, der, wie Schönberg in einer Niederschrift aus dem Jahre 1932 formuliert, es erlaubt, daß ein Werk wie das Wohltemperierte Klavier „aller zwölf Töne gedenkt“.<sup>18</sup> Bach hat demzufolge Zwölftönigkeit nicht durch Zwölftonfolgen, sondern durch ein Denken mit bzw. in zwölf Tönen realisiert. Das sagt auch Schönberg in der zitierten (übrigens aphoristisch zugespitzten) Niederschrift. „Bach ist (paradox ausgedrückt) der erste Zwölfton-Komponist. . . . Bach hat die . . . Kunst, sieben Töne in solche gegenseitige Lagen zu bringen, daß in der Bewegung jeder Zusammenklang auffaßbar wird wie eine Konsonanz, . . . auf die zwölf Töne erweitert.“

Diese These nimmt der Aufsatz von 1950 beinahe zurück; freilich nicht ganz; er modifiziert sie nur auf der Basis einer anderen, ebenfalls in dem späten Aufsatz nicht exemplifizierten These, die Schönberg schon seit den frühen zwanziger Jahren verfochten hatte, die von der Bedeutung des Fugenthemas als der Quelle möglichst aller folgenden musikalischen Ereignisse. Das Fugenthema soll, Schönbergs Ansicht zufolge, in sich alle die „Zusammenhangsmöglichkeiten“ enthalten, „die die spätere . . . Durchführung erst enthüllen, abwickeln oder auslösen (auseinander-

<sup>17</sup> Ebenda, S. 393f. (deutsche Ausgabe, S. 448).

<sup>18</sup> Nachlaß 214, Rufer D 84.

legen, darlegen, darstellen)“ wird.<sup>19</sup> „In der höchsten Form, welche vielleicht bloß eine theoretische Konstruktion sein mag, würde in einer Fuge nichts auftreten, was nicht zumindest mittelbar aus dem Thema abgeleitet wäre.“<sup>20</sup> Unter diesem Aspekt wäre natürlich ein Thema dann ideal, wenn es den gesamten Tonvorrat – wenn auch in nuce – darstellte. Unter diesem Aspekt erscheint dann tatsächlich das zwölftönige Fugenthema zwar nicht als einziges, wohl aber als einzigartiges Beweismittel für Schönbergs These.

Es hat den Anschein, als habe Schönberg zu der Zeit, als er den Bach-Aufsatz schrieb, im Bach-Jahr 1950 also, ein etwas distanzierteres Verhältnis zu den kontrapunktischen Künsten gewonnen. Jetzt möchte er die Geheimnisse all der Fugen ergründet sehen, die auf die Anwendung vieler der kontrapunktischen Verfahrensweisen verzichten. Die Idee von der totalen Prädetermination des Fugenverlaufs durch das Thema hat offenbar an Verbindlichkeit verloren.

Auch in dem zweiten Abschnitt seines Bach-Aufsatzes hat Schönberg etwas zurückgenommen (ohne die Grundthese freilich preiszugeben). Schönberg vertritt hier die Ansicht, Bach sei in Potsdam das „Opfer“ eines Späßes geworden. Das königliche Thema, als dessen Urheber Schönberg hier Philipp Emanuel Bach annimmt, sei absichtsvoll so konstruiert worden, daß es allen kontrapunktischen Künsten Widerstand leistet. Schönberg hält also das Thema für das Ergebnis eines raffiniert ausgeklügelten Komplotts. Früher hielt es Schönberg für etwas anderes: „Das Fugenthema ist ganz zweifellos ein ganz unbrauchbarer Schund . . . Nicht eine einzige Engführung dieses Themas ist möglich . . . Das Thema ist in jeder musikalischen Hinsicht schlecht. Sinnlos, erfindungslos und schematisch, oberflächlich, geschwätzig, uncharakteristisch, innerlich zusammenhanglos und vor allem unkontrapunktisch!! Ein Seitenstück zum Diabelli-Walzer. / Zu den entlegensten Hilfsmitteln muß Bach greifen, um überhaupt etwas damit, damit!!! nämlich, anfangen zu können . . .“<sup>21</sup> Das in der Bach-Literatur so vielgepriesene Thema, das Bach selbst „*trefflich*“ nannte,<sup>22</sup> hat der kontrapunktischen Bearbeitung größten Widerstand entgegengesetzt, obgleich es, wie Erich Schenk nachgewiesen hat,<sup>23</sup> aus zwei gängigen, zur kontrapunktischen Verarbeitung geeigneten melodischen Modellen zusammengesetzt ist. Bach hat in Potsdam nur eine dreistimmige Fuge über dieses Thema improvisiert, für die sechsstimmige

<sup>19</sup> Niederschrift vom 11. Juni 1923; Nachlaß 40, Rufer D 18.

<sup>20</sup> 8. August 1936; Nachlaß, Rufer D 124 (mit entstellten Namen).

<sup>21</sup> Ohne Datum, etwa 1928; Nachlaß 346, Rufer G 23.

<sup>22</sup> Dok I, S. 241f.

<sup>23</sup> E. Schenk, *Barock bei Beethoven*; in: Beethoven und die Gegenwart, Festschrift für L. Schiedermaier, Bonn 1937, S. 177ff., besonders S. 185ff.

wählte er ein eigenes Thema. Selbst die ausgearbeitete Version der dreistimmigen Fuge weist, wie bereits Philipp Spitta hervorgehoben hat, „absichtlich einen leichten, präludierenden Charakter auf“ und mag so an die vom König damals so beifällig aufgenommene Improvisation erinnern.<sup>24</sup> Für die sechsstimmige kontrapunktische Ausarbeitung gilt das von Schönberg Gesagte in vollem Umfang, daß nämlich der Gegenstand der kontrapunktischen Arbeit nicht das (königliche) Thema ist, sondern das, was Bach diesem aus Eigenem hinzugefügt hat.

---

<sup>24</sup> Spitta II, S. 672f.