

Hochschule für Musik und Theater Hamburg, Studiendekanat I
Studiengang Dipl. Komposition / Musiktheorie mit Schwerpunkt Musiktheorie

Diplomarbeit zum Thema

**Methodische Ansätze
zur Analyse früher Atonalität bei Schönberg
am Beispiel der George-Lieder op.15**

**vorgelegt im Rahmen der Diplomprüfung
von Nora Brandenburg**

Erstgutachter: Prof. Fredrik Schwenk
Zweitgutachter: Prof. Dr. Wolfgang-Andreas Schultz
Abgabedatum: 1.März 2011

Inhalt

Fragestellung	1
1 Vorüberlegungen	3
1.1 Zum Begriff „Atonalität“.....	3
1.2 Was will und was kann Analyse?.....	5
1.3 Zur Wahl des Analysegegenstands.....	9
1.4 Grundsätzliche Konsequenzen der Tonalitätsvermeidung	12
2 Formale Deutungen	14
2.1 Ansätze zur motivisch-thematischen Analyse.....	14
2.2 Metrik als Formelement.....	38
2.3 Formale Deutungen aufgrund nicht-diastematischer Parameter	49
3 Ansätze zur harmonischen Analyse	61
3.1 Harmonische Analyse nach tonalen Gesichtspunkten.....	63
Werkzeuge.....	63
Anwendung.....	68
Ergebnis.....	72
3.2 Neue Akkordbezeichnungen.....	73
Traditionelle Begriffe in neuem Kontext.....	73
Quartensystem.....	75
Symmetrische Klänge.....	76
Intervallbezeichnung.....	79
3.3 Klassifizierung und Bewertung von Klängen.....	84
Spannungsgehalt und Wertigkeit von Intervallen.....	84
Akkordbestimmung nach Maegaard.....	90
Akkordbestimmung nach Hindemith	94
Pitch-Class Sets.....	96
3.4 Gesetzmäßigkeiten der Klangverbindung.....	97
Grundtonfortschritung.....	98
Chromatische Verbindung.....	102
Harmonisches Gefälle.....	105

4 Reihentechnische Analyseansätze	115
4.1 Intervallzellen (Perle).....	115
4.2 Reihenableitungen (Maegaard).....	117
4.3 Motivische Tetrachorde (Forte).....	120
5 Zusammenhangstiftende Prinzipien der Großform	126
5.1 Gesamtdramaturgie.....	126
5.2 Wiederkehrende Elemente.....	130
6 Stilkritische Fragen	141
7 Ergebnisse	146
Literatur	149
Erklärung	152

Fragestellung

Analyse als Aufgabenfeld der Musiktheorie rückt mit Beginn der Aufklärung und dem erstarkenden Wissenschaftsinteresse im Verlauf des 18. und 19. Jahrhunderts zunehmend ins Zentrum. Musiktheoretische Systeme dienen nicht mehr nur der Kompositionslehre, sondern auch dazu, Meisterwerke der Musikgeschichte erklärbar machen und ästhetisch zu legitimieren. Diese Entwicklung geht einher mit einer zunehmenden Entfernung der Musiktheorie von der zeitgenössischen Kompositionspraxis bis hin zu der unüberbrückbaren Kluft zwischen einer retrospektiven Musiktheorie und den stilistischen Umbrüchen in der Komposition zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Musiktheoretische Werke der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts konstatieren übereinstimmend das dringende Fehlen einer zeitgenössischen Kompositionslehre – jedes Werk wieder aufs Neue, trotz der diversen Versuche, die Lücke zu schließen. Mit einer verbindlichen zeitgenössischen Kompositionslehre fehlt also für den betreffenden Zeitraum auch eine verbindliche Analysemethode, denn die zeitgenössischen analytischen Theorien¹ beschäftigen sich ausnahmslos mit älterer Musik.

Inzwischen zeichnet sich in der musikwissenschaftlichen Literatur, die sich mit dem frühen 20. Jahrhundert befasst, eine weitgehende Einigkeit darüber ab, dass es keine Kompositionsprinzipien mit verbindlicher Gültigkeit für den ganzen betreffenden Zeitraum gibt, sondern allenfalls begrenzt auf einzelne Werke.² Diese Entwicklung wird sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts zuspitzen bis hin zu extrem differenzierten Personalstilen, die aber dort, wo sie sehr geschlossen sind, den analytischen Zugang wieder erleichtern.

Die Musik des Paradigmenwechsels im frühen 20. Jahrhundert, d.h. die frühen atonalen Werke Arnold Schönbergs und seiner Schüler, konfrontieren also Analyse mit ihren elementarsten Aufgaben, da sie hier, ohne a priori gültige Maßstäbe, auf sich selbst zurückgeworfen ist. Damit stellt diese Musik einen geeigneten Gegenstand dar, um Analyse von Musik grundsätzlich zu reflektieren. Diese Überlegungen könnten dann auch auf die Analyse von Musik anderer Epochen übertragen werden.

1 etwa Riemann, Schenker und Kurth

2 Der Wandel der Kompositionstechnik vollzieht sich bei Schönberg um 1909 herum so schnell, dass selbst innerhalb einzelner Werke (wie zwischen den verschiedenen Sätzen der *Drei Klavierstücke* op.11 und der *Fünf Orchesterstücke* op.16) keine einheitlichen Kompositionsregeln gelten.

In der vorliegenden Arbeit sollen verschiedene analytische Ansätze am Beispiel von Schönbergs George-Liedern op.15 erprobt werden. Eine vollständige Analyse dieses Werks ist dabei ausdrücklich nicht das Ziel, sondern eine möglichst vielseitige Darstellung der verschiedenen Methoden. Die unterschiedlichen Bestandteile des Tonsatzes – Harmonik, Melodik, Rhythmik etc. – werden daher teilweise stark isoliert betrachtet. Die Wahl der Autoren, deren analytische Strategien auf Schönbergs Musik angewendet werden, erfolgte nicht nur unter dem Gesichtspunkt der Relevanz, sondern auch der Vielfalt, besonders der historischen Vielfalt. In den historisch bedingten Fragestellungen der Autoren zeichnet sich eine Interpretationsgeschichte von Schönbergs Werk ab.

In einigen Fällen lässt sich die Methode der Autoren anhand ihrer konkreten Analysen zu den Liedern op.15 zeigen (z.B. Brinkmann, Dahlhaus, Forte). In anderen Fällen müssen die Methoden von Analysen anderer Werke oder von allgemeinen Überlegungen auf die Lieder op.15 übertragen werden (z.B. Erpf, Hindemith, Perle).

Die unterschiedlichen Analyseergebnisse sollen schließlich miteinander verglichen werden. Es wird zu zeigen sein, ob sich bestimmte Ansätze für die Analyse von Schönbergs frühen atonalen Werken als geeigneter erweisen als andere.

Da bestimmte Charakteristika der frühen Atonalität in den George-Liedern – teilweise gattungsbedingt – nicht ausgeprägt sind, wird an einigen Stellen auch auf die zeitlich benachbarten *Drei Klavierstücke* op.11 und die *Fünf Orchesterstücke* op.16 zurückgegriffen. Alle Überlegungen werden möglichst detailliert durch Notenbeispiele verdeutlicht. Trotzdem wird dem Leser empfohlen, zusätzlich auch auf die Gesamtpartitur der George-Lieder op.15 zurückzugreifen³.

3 Universal Edition 5338, hrsg. von Josef Rufer.

1 Vorüberlegungen

1.1 Zum Begriff „Atonalität“

Dass der Begriff „Atonalität“ einen Sachverhalt durch Bestimmung dessen, was er nicht ist, zu beschreiben versucht, bezeugt bereits seine Problematik. Denn lexikalische Artikel zum Stichwort „Tonalität“⁴ zeigen, dass auch dieser nicht klar umrissen ist. Dementsprechend reihen sich unter Komponisten, deren Musik als „atonal“ bezeichnet wird, nicht nur Zeitgenossen Schönbergs, sondern auch Wagner, Chopin, Beethoven, Josquin und Palestrina⁵.

Wie immer wieder betont wird, hat Schönberg den Begriff „atonal“ abgelehnt und stattdessen bestenfalls „pantonal“ vorgeschlagen, „aber jedenfalls: vorerst wäre festzustellen, ob es nicht einfach wieder tonal ist“⁶. Dabei ist zu bedenken, dass in den 1910er und 1920er Jahren Begriffsbildungen aus dem Wort „atonal“ zunehmend polemisch verwendet wurden (z.B. „Atonalitäten“⁷). Im Musikschrifttum des 20. Jahrhunderts hat sich der Begriff „Atonalität“ in Ermangelung einer besseren Bezeichnung aber flächendeckend durchgesetzt.⁸

Schon Schönberg selbst kam 1925 in seinem Aufsatz *Gesinnung oder Erkenntnis?*⁹ nicht umhin, sich der Verwendung des Begriffs zu fügen:

„Zunächst möchte ich darauf aufmerksam machen, daß ich in meiner Harmonielehre [...] den Ausdruck atonal ablehne. Wenn man dieser heute leider allgemein so genannten Kompositionsmethode einen Namen geben müßte, so fände ich nur einen, der kein Schlagwort, also für eine Parteifahne glücklicherweise ungeeignet ist: Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen. Zur Frage selbst aber: Weder muß oder darf man tonal, noch muß oder darf man atonal schreiben [...]“

4 Michael Beiche, *Tonalität*, in: *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*, Stuttgart, Auslieferung 1992; Carl Dahlhaus, *Tonalität*, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart* Sachteil Bd.9, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u.a. 21998.

5 Ernst Pepping in *Stilwende der Musik*, 1934: „Man wird nicht behaupten können, daß die Musik etwa eines Josquin oder Palestrina schlecht klingt, obwohl sie zweifellos atonal ist.“ zitiert nach: Hartmuth Kinzler, *Atonalität*, in: Hans H. Eggebrecht (Hrg.), *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1995.

6 Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1911, S.486.

7 P. Schwers in: *Aus den Berliner Konzertsälen*, Allgemeine Musik-Zeitung XLVII, 1920. zitiert nach Kinzler, *Atonalität*.

8 So schreibt Ehrenforth: „Da der Tatbestand der Liquidation im Sinne des Dur-Mollsystems einen treffenden Begriff erforderlich macht, ein solcher aber vorerst noch nicht geprägt werden konnte, ist die Bezeichnung ‚Atonalität‘ und ‚atonal‘ nicht zu umgehen.“ (Karl Heinrich Ehrenforth, *Ausdruck und Form. Schönbergs Durchbruch zur Atonalität in den George-Liedern op. 15*, Bonn 1963, S.146.)

9 in: Ivan Vojtěch (Hrsg.), *Arnold Schönberg, Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (= Gesammelte Schriften 1), Frankfurt a.M. 1976, S.213.

Auch wenn Schönberg sonst den Begriff „atonal“ vermeidet, lassen sich die Attribute, die er seinen „ersten Werken des neuen Stils“¹⁰ und der Musik von „denjenigen, die Ähnliches schreiben“¹¹, zuordnet – Grundtonvermeidung, Aufgabe des Terzenaufbaus, „Emanzipation der Dissonanz“¹² – zusammenfassend als „tonalitätsnegierend“ bezeichnen:

„Daß mich die grundlegende These von der graduellen Natur der Dissonanzen zur Abweisung harmoniefremder Töne und nunmehr zu dem Wagnis führt, das System terzenweisen Aufbaus als ungenügend zu bezeichnen und die Möglichkeit eines Quartensystems zu erwägen, wird die Verteidiger der [...] älteren Kunstwerke [...] arg aufregen.“¹³

(In der *Harmonielehre* unter dem Kapitel „Modulation“ als vierte, weitestgehende Möglichkeit der Entfernung von der Grundtonart:) „Die harmonische Disposition neigt von vornherein nicht dazu, die Vorherrschaft eines Grundtons aufkommen zu lassen. Es entstehen Gebilde, deren Gesetze nicht von einem Zentrum auszugehen scheinen, mindestens aber ist dieses Zentrum nicht ein Grundton.“¹⁴

„Dann habe ich bemerkt, daß Tonverdopplungen, Oktaven, selten vorkommen. Das erklärt sich vielleicht daraus, daß der verdoppelte Ton ein Übergewicht über die anderen bekäme und dadurch zu einer Art Grundton würde, was er wohl kaum sein soll. Vielleicht aber auch aus einer instinktiven (möglicherweise übertriebenen) Abneigung auch nur im entferntesten an die früheren Akkorde zu erinnern. Auf die gleiche Ursache scheint der Umstand hinzuweisen, daß die einfachen Akkorde der früheren Harmonie sich nicht gerne in dieser Umgebung zeigen.“¹⁵

„Abgesehen von denen, die auch heute noch mit ein paar tonalen Dreiklängen das Auslangen finden [...], haben die meisten lebenden Komponisten aus dem Wirken der Werke Wagners, Strauss', Mahlers, Regers, Debussys, Puccinis etc. in harmonischer Hinsicht gewisse Konsequenzen gezogen, als deren Ergebnis die Emanzipation der Dissonanz zu erkennen ist.“¹⁶

„Atonalität“ im Sinne von „Nicht-Tonalität“ scheint also Schönbergs Verständnis nicht völlig zu widersprechen.

Problematischer ist die Bezeichnung „Freie Atonalität“, die häufig für die Musik der Wiener Schule von 1908 bis 1923 verwendet wird. Das Attribut „frei“ soll die nicht reihengebundene von der reihengebundenen Atonalität abgrenzen, es birgt aber die Gefahr der Assoziation von Regellosigkeit und Willkür. Dabei hat Schönberg – auch als Reaktion auf die Anfeindungen, die ihm Regellosigkeit vorwarfen – immer wieder auf die Nicht-Austauschbarkeit jedes einzelnen Tons hingewiesen: „Jeder Akkord, den ich hinsetze,

10 *Gesinnung oder Erkenntnis?* in: *Gesammelte Schriften*, S.212.

11 *Harmonielehre*, S.502.

12 *Gesinnung oder Erkenntnis?* in: *Gesammelte Schriften*, S.209.

13 *Harmonielehre*, S.488.

14 Ebenda, S.179.

15 Ebenda, S.502.

16 *Gesinnung oder Erkenntnis?* in: *Gesammelte Schriften*, S.209.

entspricht einem Zwang [...]“¹⁷ Und: „Hier walten offenbar Gesetze. Welche, das weiß ich nicht.“¹⁸

In der englischsprachigen Literatur wird die vordodekaphone Atonalität dagegen auch schlicht als „Atonalität“ („atonality“) bezeichnet, „Atonalität“ wird dann von „Dodekaphonie“ (bzw. „serial composition“) unterschieden¹⁹.

Um die zu untersuchende Werkgruppe mit einem neutralen Attribut etwas genauer einzugrenzen, wurde im Titel dieser Arbeit der Begriff „Frühe Atonalität“ verwendet. Als allgemeingültige Stilbeschreibung wäre dieser Begriff allerdings nicht weniger problematisch als „Freie Atonalität“, weil „Frühe Atonalität“ die nicht-reihengebundene Musik als bloße Entwicklungsstufe auf dem Weg zur Dodekaphonie erscheinen lässt. Zur nicht-reihengebundenen Atonalität zählen aber auch Komponisten außerhalb der Wiener Schule, die sich nicht der Dodekaphonie zuwandten, z.B. Hindemith.

In Hinblick auf die Entwicklung der Neuen Wiener Schule ist der Begriff „Frühe Atonalität“ aber zutreffend, so dass er sich zur Bezeichnung der vordodekaphonen Werke Schönbergs, Bergs und Weberns durchaus eignet. Der Titel dieser Arbeit meint also die Werke Schönbergs und seiner Schüler zwischen etwa 1908 und 1923, insbesondere die allerersten („frühen“) Werke, die auf Tonalität verzichten, bei Schönberg die Opera 15, 11 und 16 (1908 – 1909).

1.2 Was will und was kann Analyse?

„Das Kunstwerk vermag das zu spiegeln, was man hineinsieht. [...] Aber dieses Spiegelbild zeigt nicht den Orientierungsplan des Kunstwerks, sondern den Plan unserer Orientierungsmethode.“²⁰

Treffender als mit diesem Zitat Schönbergs lässt sich die naturgemäße Subjektivität jeder Analyse kaum ausdrücken. Erst sechzig Jahre später hat Jan Maegaard in der Einleitung zu seinen *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg* eine ähnliche Überlegung formuliert:

„Eine Analyse kann nicht nur, sondern muß auf einen gegebenen Zweck hinsteuern. Ihr Ergebnis ist die Antwort auf eine Frage. Die analytische Methode ist die Fragestellung, und man kann bekanntlich nicht alles auf einmal erfragen.“²¹

17 *Harmonielehre*, S.499.

18 Ebenda, S.502. Dazu auch S.487: „Traurig ist nur, daß die Vorstellung: ‚heute darf man alles schreiben‘ so viele junge Leute davon abhält, erst etwas Anständiges zu lernen, die Werke der Klassiker zu verstehen, Kultur zu erwerben. Denn: alles durfte man auch früher schreiben; nur: gut war es nicht.“

19 z.B. Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*, New Haven 1973; vgl. auch: Kinzler, *Atonalität*.

20 Schönberg, *Harmonielehre*, S.30.

21 Jan Maegaard, *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg*, Kopenhagen 1972. S.5.

Aus dieser Tatsache ergibt sich zwingend eine Abhängigkeit zwischen dem Ergebnis einer Analyse und dem historisch-gesellschaftlich bedingten Blickwinkel des Analytikers. Schon 1930 schreibt Adorno: „Die Frage nach Schönberg ist heute durchaus anders gestellt als vor zehn Jahren.“²² Der von Adorno beobachtete Wandel der „Fragestellung“ in Bezug auf Schönberg setzt sich im Laufe des 20. Jahrhunderts und bis in die gegenwärtige Literatur fort:

In den ersten Jahrzehnten der Schönberg-Rezeption tritt in Analysen der frühen atonalen Werke besonders der Nachweis von Tonalität²³ und von traditionellen Formschemata²⁴ hervor, hauptsächlich als Versuch der ästhetischen Legitimierung von Schönbergs Musik gegenüber zeitgenössischen Anfechtungen. In den 1960er und 70er Jahren tritt das Gegenteil ein²⁵: Mit Etablierung des Serialismus wird in erster Linie Schönbergs Rolle als Pionier der Dodekaphonie hervorgehoben, und auch seine frühen atonalen Werke werden unter dem Blickwinkel reihentechnischer Verfahren betrachtet. Ein Hauptanliegen der Autoren zu dieser Zeit liegt im Nachweis der vollständigen systematischen Durchdringung und planvollen Architektur von Schönbergs frühen atonalen Werken, als Gegenposition zu der Ansicht, das expressionistische Ausdrucksbedürfnis der freien Atonalität habe sich in einer ungebundenen, regellosen Kompositionsweise niedergeschlagen. Die neuesten Veröffentlichungen zur Schönberg-Schule²⁶ zeigen eher wieder eine Tendenz, in früh-atonalen wie in dodekaphonen Werken die traditionalistischen Aspekte (tonale Elemente, traditionelle Formkonzepte) hervorzuheben.

1927 schreibt Hermann Erpf in der Einleitung zu seinen *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*:

„Musiktheorie wurde und wird getrieben aus drei Bedürfnissen heraus: zur ‚Erklärung‘ der Werke der lebendigen Musik, zu dem pädagogischen Zweck satztechnischer Schulung, und zur Aufdeckung jener geheimnisvollen Zusammenhänge, die die Gesetzmäßigkeiten der Musik mit den Gesetzmäßigkeiten anderer Gebiete verbinden.“²⁷

22 Theodor W. Adorno, *Stilgeschichte in Schönbergs Werk*. in: Gesammelte Schriften Bd.18, Frankfurt a.M. 1984.

23 z.B. von der Nülls Analyse von Schönbergs op.11 in: Edwin von der Nüll, *Die Entwicklung der modernen Harmonik*, S.105-109, Leipzig 1932.

24 z.B. Leichtentritt, ebenfalls zu op.11, in: Hugo Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, Leipzig 1926; zitiert nach: Reinhold Brinkmann, *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op.11. Studien zur frühen Atonalität bei Arnold Schönberg*, Wiesbaden 1969, S.46.

25 Geroge Perle (1963), Jan Maegaard (1972), Allen Forte (1973), Manfred Pfisterer (1978).

26 Lukas Haselböck, *Zwölftonmusik und Tonalität. Zur Vieldeutigkeit dodekaphoner Harmonik*, Laaber 2005; Christian Raff, *Gestaltete Freiheit. Studien zur Analyse der frei atonalen Kompositionen A. Schönbergs, auf der Grundlage seiner Begriffe*, Hofheim 2006.

27 Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Wiesbaden 1927, S.1.

Für die musiktheoretische Literatur des 19. Jahrhunderts ist es, so Erpf, „charakteristisch und zugleich erstaunlich, wie wenig sie diese drei Aufgaben der Musiktheorie zu trennen weiß“²⁸. Sein Anliegen, die sogenannte „deskriptive Musiktheorie“ von der „spekulativen Musiktheorie“ zu trennen, ist jedoch auch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch revolutionär, denkt man etwa an die Theorien Kurths (1917), Schenkers (1906-1935) und Hindemiths (1937).

„Deskriptive Musiktheorie“ ist schließlich das Anliegen aller Veröffentlichungen, die sich explizit mit Schönbergs Musik beschäftigen, doch auch dies mit unterschiedlichen Zielsetzungen. Nicht weniger als den Versuch, „den Kompositionsvorgang [...] im ganzen wie im einzelnen soweit als nur möglich aufzudecken“, möchte Manfred Pfisterer²⁹ (1978) wagen. Marc Delaere (1993) betont dagegen, dass der Frage, wie „der Komponist bei der Gestaltung vorgegangen“ sei, immer die Frage gegenübergestellt werden müsse: „Warum ist diese Komposition faßlich?“³⁰ Der von Schönberg entlehnte Ausdruck der „Faßlichkeit“³¹ zielt auf die Hörauffassung, d.h. die Wahrnehmung des Hörers. Die Vernachlässigung dieser Hörauffassung – sie kann vom Analysebefund abweichen – birgt, so Delaere, die Gefahr von „zwar theoretisch stimmigen, aber musikalisch irrelevanten Abstraktionen“³². Auch Delaere aber strebt mit seiner *funktionellen Atonalität* „die kompositionstechnische Begründung jedes Tons, Intervalls, Klangs, jeder Oktavlage, rhythmischen Figur, Phrasierung, dynamischen Angaben, Instrumentation usw. grundsätzlich“ an³³.

Im Gegensatz dazu bildet für Brinkmann in seiner monographischen Untersuchung von Schönbergs op.11 die Definition kompositionstechnischer Kriterien (hauptsächlich auf der Grundlage Schönbergs eigener, wenig konkreter Äußerungen zu seiner „Expressionslogik“) nicht das Hauptinteresse, sondern nur die Grundlage für die eigentliche „Interpretation“ des Werks, nämlich die Bewertung der *Abweichungen* von diesen Normen³⁴.

Im einen wie im anderen Fall besteht eine Voraussetzung für die Analyse in der Kenntnis der Gesetzmäßigkeiten, die beim Kompositionsvorgang zugrunde lagen, oder, mit den Worten Maegaards, in der richtigen „Fragestellung“: „[...] denn anscheinend ist es von vornherein

28 Ebenda.

29 Manfred Pfisterer, *Studien zur Kompositionstechnik in den frühen atonalen Werken von Arnold Schönberg*, Stuttgart 1978, S.50.

30 Marc Delaere, *Funktionelle Atonalität. Analytische Strategien für die frei-atonale Musik der Wiener Schule*, Wilhelmshaven 1993, S.26.

31 z.B. in *Probleme der Harmonie* (1927), in: *Gesammelte Schriften*, S.219-234.

32 Delaere, *Funktionelle Atonalität*, S.26.

33 Ebenda, S.11.

34 Brinkmann, *Drei Klavierstücke op.11*, S. 60: „Es war dargelegt worden, daß Schönbergs Kompositionsideal wesentlich von der Vorstellung einer in allen Elementen und Schichten ausbalancierten Faktur bestimmt ist, Durchbrechungen der Ausgewogenheit des Satzbildes sollten daher [...] besondere Aufmerksamkeit verdienen [...].“ Diese These bringt Brinkmann zu der Annahme, dass die von ihm so bezeichneten „Ausbruchszonen“ in op.11 Nr.1 (T.12-16 etc.) den Schlüssel für die Interpretation des Werkes darstellen.

unmöglich, daß man genau weiß, wie gefragt werden muß, wenn man die Antwort noch nicht kennt.“³⁵

Eine gute Analyse müsste also in einer ständigen Wechselwirkung zwischen Frage und Antwort, d.h. Korrektur der Fragestellung infolge der Bewertung einer Antwort, zunächst eine geeignete Methode finden, also die Hypothese eines gültigen Regelkanons aufstellen, auf deren Grundlage dann die eigentliche Analyse stattfinden könnte. Eine Voraussetzung für den Befund von Gesetzmäßigkeiten einer „deskriptiven Musiktheorie“ ist aber auch, wie schon Erpf betont, die Abgrenzung des musikgeschichtlichen Zeitraums, für den diese gültig sein sollen.³⁶ Hier unterscheiden sich die zu untersuchenden Veröffentlichungen grundlegend voneinander: Während die einen Gesetzmäßigkeiten für den gesamten Bereich der „atonalen Musik“ definieren³⁷, beschränken sich andere auf die Musik der Wiener Schule (Perle), auf die „freie Atonalität“ (Pfisterer, Raff), oder suchen nach analytischen Strategien, die je nach deren Beschaffenheit nur auf Einzelwerke anzuwenden sind (Delaere): „In der atonalen Kompositionspraxis wird [...] fast für jede Komposition ein neues Beziehungsnetz von Tönen und Intervallen entworfen. Ein allgemeingültiges atonales Tonsystem, obwohl theoretisch möglich, gibt es also nicht.“³⁸

Ebenso wichtig und ebenso selten diskutiert ist die Frage nach der Bewertung des Analyseergebnisses. Da es „keinen unveränderlichen Maßstab solcher Bewertung gibt“³⁹, warnt Maegaard bei „zweckgerichteten Analysen“ vor „Überschätzung des Gefundenen“, aber auch vor dessen „Unterschätzung“. Überschätzung droht sicher besonders dort, wo, mit Schönbergs Worten, eine Analyse die Gültigkeit einer bestimmten „Orientierungsmethode“ belegen soll. Dennoch: Dass uns ein Analysebefund eher „den Plan unserer Orientierungsmethode“ widerspiegelt als „das Kunstwerk“ selbst⁴⁰, heißt nicht, dass dieser Befund ohne Aussage, sondern nur dass er subjektiv ist. Diese Unvermeidlichkeit und daher Berechtigung der Subjektivität meint Maegaard mit seiner Warnung vor Unterschätzung: „Jeder Hörer und jede Hörschaft sind zu jeder Zeit nicht nur berechtigt, sondern schlechthin darauf

35 Maegaard, *Studien*, S.1.

36 „Die historisch-deskriptive Musiktheorie hat für einen bestimmten historischen Stil die Merkmale seines Satzes rein aus seiner Gegebenheit, ohne jedes Bedürfnis einer spekulativen Begründung festzustellen, und kann dann ihrerseits wieder zur Abgrenzung der betreffenden Epoche dienen, indem sie zeigt, wie Merkmale des Satzes verschwinden, durch neue ersetzt oder abgewandelt werden, oder wie ihre Bedeutung sich verschiebt. Beide Aufgaben bedingen sich gegenseitig: man kann nicht eine Epoche abgrenzen, ohne jenen festzustellenden Merkmalen zu folgen, und man kann nicht gemeinsame Merkmale feststellen, ohne vorher eine Abgrenzung getroffen zu haben.“ Erpf, *Studien*, S.6.

37 z.B. Forte, *The Structure of Atonal Music*. Eine genauere historische und stilistische Abgrenzung dessen, was als „Atonal Music“ bezeichnet wird, findet nicht statt.

38 Delaere, *Funktionelle Atonalität*, S.10.

39 Maegaard, *Studien*, S.2.

40 Schönberg, vgl. S.5

angewiesen, dasjenige in der Musik zu hören, was sie zu würdigen imstande sind.“⁴¹

Einzig das Bewusstsein dieser Subjektivität ist leider in den zahlreichen analytischen Arbeiten zu Schönberg oft zu vermissen. Der Lockung, die langgesuchte „Satzlehre der Atonalität“ schließlich doch zu finden, können viele Autoren nicht widerstehen.⁴²

1.3 Zur Wahl des Analysegegenstands

Der Bruch mit der vergangenen und der Wechsel zu einer neuen Ästhetik vollzieht sich bei Schönberg in zwei Schlüsselwerken, dem zweiten Streichquartett op.10 und den Liedern nach George op.15. Schönberg arbeitete an beiden Werken parallel in den Jahren 1908 und 1909. Gilt das zweite Streichquartett als symbolisches Abschließen mit der spätromantischen Tonalität und Hinwendung zu Neuem, mit einem ästhetischen Bruch zwischen den Sätzen, ist in den Liedern op.15 nach Schönbergs Empfinden die neue Ästhetik bereits erreicht:

„Mit den Liedern nach George ist es mir zum ersten Mal gelungen, einem Ausdrucks- und Formideal nahezukommen, das mir seit Jahren vorschwebt. Es zu verwirklichen, gebracht es mir bis dahin an Kraft und Sicherheit. Nun ich aber diese Bahn endgültig betreten habe, bin ich mir bewusst, alle Schranken einer vergangenen Aesthetik durchbrochen zu haben; und wenn ich auch einem mir als sicher erscheinenden Ziel zustrebe, so fühle ich dennoch schon jetzt den Widerstand, den ich zu überwinden haben werde; fühle den Hitzeegrad der Auflehnung, den selbst die geringsten Temperamente aufbringen werden, und ahne, dass selbst solche, die mir bisher geglaubt haben, die Notwendigkeit dieser Entwicklung nicht werden einsehen wollen.“⁴³

In der Tat besitzen die George-Lieder op.15 eine größere stilistische Geschlossenheit als zeitlich benachbarte Werke. Eine Tonart ist, im Gegensatz zu op.10, in keinem der Lieder mehr vorgezeichnet. Dennoch ist die Entfernung von der Tonalität nicht in allen Liedern gleich groß. Zwar sind die „Schranken einer vergangenen Ästhetik durchbrochen“, deren Spuren aber noch zu erkennen. Diese Ambivalenz macht die Lieder als Gegenstand der vorliegenden Fragestellung besonders interessant: Die Suche nach geeigneten Analyseansätzen für Musik außerhalb eines geregelten ästhetischen und theoretisch fassbaren Kanons wird dort besonders vielfältig sein, wo vielleicht Altes nicht mehr, aber Neues noch nicht, oder aber beides in Teilen gilt.

41 Maegaard, *Studien*, S.2.

42 etwa Pfisterer, *Studien*, S.11: „[...] der Versuch [...], solche Verfahrensweisen atonaler Kompositionstechnik zu ermitteln, deren grundsätzliche und systematische Anwendung im Zeitraum der freien Atonalität dazu berechtigt, sie als konstitutive Faktoren des atonalen Satzes zu qualifizieren [...]“.

43 zitiert nach: Anton von Webern, *Schönbergs Musik*, in: *Arnold Schönberg*, Sammelband München 1912, S.40.

Die folgende Tabelle gibt einen Überblick über Schönbergs kompositorische Entwicklung in der Zeit von 1908 bis 1923 anhand der wichtigsten Werke und ihrer Merkmale⁴⁴:

Entstehung	Werke	Merkmale
1907-08	Lieder op.14 2. Streichquartett op.10	Abwendung von der Tonalität
1908-1909	Lieder op.15 Klavierstücke op.11, Nr.1-2 Orchesterstücke op.16, Nr.1-4	erste atonale Werke motivisch-thematische Arbeit und Prinzip der entwickelnden Variation noch gültig
1909	Klavierstück op.11 Nr.3 Orchesterstück op.16 Nr.5 <i>Erwartung</i> op.17	Abwendung von motivisch- thematischer Arbeit
1911	Sechs kleine Klavierstücke op.19	extreme Kürze
1912	<i>Pierrot Lunaire</i> op.21	Melodram / Sprechgesang, Rekurs auf traditionelle Formen
1913-16	Orchesterlieder op.22	
1917-22	<i>Die Jakobsleiter</i>	
1920-23	Klavierstücke op.23	reihengebundene Atonalität

Die Lieder op.15 bilden zusammen mit den Klavierstücken op.11 und den Orchesterstücken op.16 eine Werkgruppe der sehr frühen Atonalität direkt nach dem Umbruch. Es wäre also ebenso möglich, eines der beiden letztgenannten Werke stellvertretend für diese Werkgruppe als Analysegegenstand zu wählen. Die Gattung der „Stücke“ ist typisch für die frühe Atonalität, hier wird mit traditionellen Gattungsbezeichnungen und den damit verbundenen Formervwartungen ein weiterer Aspekt der Tradition über Bord geworfen. Die drei Klavier- und die fünf Orchesterstücke sind denn auch in vielem bereits fortschrittlicher als die Lieder op.15.

⁴⁴ Angaben nach: Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984, S.40-48; Walter B. Bailey (Hrsg.), *The Arnold Schönberg Companion*, Westport 1998, S.45-49; Brinkmann, *Drei Klavierstücke op.11*, S.2.

Typisch für die Gattung der „Stücke“ ist aber auch, dass die Einzelsätze den Charakter von Studien tragen und daher weniger großformalen Zusammenhang untereinander haben als die Lieder op.15. Die fünf Orchesterstücke op.16 etwa scheinen sich jeweils mit einer anderen kompositorischen Problemstellung zu beschäftigen (Nr.1: Rhythmus ohne Taktmetrum; Nr.3: Taktmetrum ohne Rhythmik und Melodik, Klangfarbe als Formprinzip; Nr.5: Verzicht auf Thematik; Nr.1-4: verschiedene Ostinato-Techniken). Diese Problemstellung trägt die jeweils geeignete Analyseverfahren oft bereits in sich. Eine Großform über alle Sätze hinweg besteht nicht. Dagegen bilden die fünfzehn Lieder op.15 tatsächlich eine Einheit.

Typisch für die frühe Atonalität sind auf der anderen Seite textgebundene Gattungen, so dass auch die Lieder als stellvertretend für die im Interesse stehende Werkgruppe gelten können. Textbezug und großformaler Zusammenhang sind Fragen, die anhand der Lieder op.15 besser beantwortet werden können als anhand der Stücke op.11 und op.16. Für solche Aspekte, die sich an den Liedern nicht untersuchen lassen, wie z.B. die Instrumentation, werden in dieser Arbeit Beispiele aus op.11 und op.16 herangezogen.

Hauptgrund für die Wahl der George-Lieder als Analysegegenstand bleibt ihre Sonderstellung als erstes Werk der neuen Ästhetik und ihre relative stilistische Geschlossenheit trotz unterschiedlich weit fortgeschrittener Entfernung von der „vergangenen Ästhetik“, die eine Pluralität verschiedener Sichtweisen auf diese Musik erlaubt.

Es ist immer wieder die Frage gestellt worden, warum Schönberg für eine Komposition, deren Ausdruck und Form „die Schranken einer vergangenen Ästhetik“ durchbrechen soll⁴⁵, ausgerechnet die streng geformte Lyrik Stefan Georges als Textvorlage wählt. Der offensichtliche Widerspruch zwischen Georges und Schönbergs Formideal ist für einige Autoren der 60er und 70er Jahre Bestätigung für das Schönberg-Bild des Revolutionärs: Schönberg sucht, so Karl Heinrich Ehrenforth, in Georges Lyrik „das Festgefügte“, das er „braucht, um es auflösen zu können“, er braucht „Grenzen [...], an denen er seine Kräfte misst, die er einstürzen, die er aufsprengen will und muss.“⁴⁶ Dementsprechend interpretiert Ehrenforth Georges Gedichte aus dem „Buch der Hängenden Gärten“ sinnbildlich für Schönbergs Situation als Komponist, der „als Neuling“ noch „strauchelt“ auf dem „fremdem Stege“⁴⁷ der Atonalität.

Das Sujet der Gedichtvorlage ist jedoch entgegen Ehrenforth's Interpretation nicht das Bild des „suchenden Neulings“, sondern die oft bildhafte Darstellung von Verlangen und Frustration, Erotik und Todesdrohung. Die Drastik und der Kontrastreichtum dieser Themen machen die Gedichte zu einer hervorragend geeigneten Inspirationsquelle für eine

45 Vgl. Schönbergs Zitat zum Ausdrucks- und Formideal der George-Lieder auf S.9.

46 Ehrenforth, *Ausdruck und Form*, S.47.

47 Vgl. den Text von Lied III („Als Neuling trat ich ein in dein Gehege“).

expressionistische Musik, die, so Alfred Einstein, „Psychogramme geben“ will, „protokollarische, unstilisierte Aufzeichnungen vom Seelischen“⁴⁸. Die archaisch strenge Form der Gedichte verstärkt dabei nur den exotischen Reiz einer örtlich und zeitlich märchenhaften Ferne.

So kann die Textvorlage, anstatt als Sinnbild für kompositorische Neuerungen, vielmehr als deren Ursache betrachtet werden. Schönberg behauptet von der „erweiterten Tonalität“: „Diese außermusikalischen Einflüsse [Drama und Dichtkunst] haben den Begriff der erweiterten Tonalität verursacht.“⁴⁹ Für Schönbergs generelle Neigung zu Georges Lyrik ist sicher auch deren hermetische Attitüde verantwortlich. Sie passt zu Schönbergs Bild des Künstlers, der „triebhaft“, „nach dem Willen irgendeiner Macht in ihm“⁵⁰ Gesetzen folgt, die er nicht kennt und die erst die Nachwelt aufdecken wird.

1.4 Grundsätzliche Konsequenzen der Tonalitätsvermeidung

In der Literatur zu Schönbergs früher Atonalität ist man sich weitestgehend darüber einig, dass der Verzicht auf Tonalität unvermeidlich bestimmte kompositionstechnische Folgen hat. Größtenteils sind diese auch von Schönberg selbst formuliert worden. Diese Folgen sind:

1. das Vermeiden von Tonwiederholungen und Oktavverdopplungen, außerdem das Vermeiden von Dreiklängen und anderen mit Tonalität assoziierten Klängen; als Folge davon Neigung zu Komplementärharmonik
2. das Bedürfnis nach neuen zusammenhangstiftenden Mitteln, als Folge davon:
 - a) starke motivische oder intervallische Integration des Tonsatzes
 - b) Kurzformen
 - c) Neigung zu Textvertonung
3. die Aufwertung der nicht tonhöhengebundenen Parameter, z.B. Rhythmus und Klangfarbe
4. Wegfall des Taktmetrums

48 zitiert nach: Theodor W. Adorno, *Neunzehn Beiträge über Musik*, in: *Musikalische Schriften V. Gesammelte Schriften* Bd.18, Frankfurt a.M. 1984, S.60.

49 Arnold Schönberg, *Die formbildende Tendenzen der Harmonie*, Mainz 1957, S.74.

50 *Harmonielehre*, S.497.

So selbstverständlich, wie sie scheinen, sind diese Folgen der Tonalitätsvermeidung nicht. Schon Punkt 1 muss in Hinblick auf Schönbergs op.15, 11 und 16 relativiert werden: Nicht der häufigen Oktavverdopplungen im Klaviersatz wegen – diese sind als Instrumentationstechnik zu verstehen – sondern aufgrund von Orgelpunkt- und Ostinato-Techniken (op.11 Nr.2, op.15 Nr.9, op.16 Nr.1), die einen bestimmten Ton oder Akkord hervorheben, auch wenn dieser nicht die Rolle eines funktionellen Grundtons hat.

Auf der anderen Seite ist das Vermeiden „der einfachen Akkorde der früheren Harmonie“⁵¹, also von Dreiklangsbildungen, wohl eher eine Entscheidung von Schönbergs „Formgefühl“⁵² als eine natürliche Folge der Atonalität, da sie bei anderen Komponisten, wie Weill und Berg, durchaus vorkommen.

Der Vergleich mit Komponisten außerhalb der Schönberg-Schule (z.B. Hindemith, Weill) zeigt auch, dass die starke motivische Arbeit keine alternativlose Folge der Atonalität ist, ebensowenig wie das Taktmetrum unbedingt aufgegeben werden muss.

Die genannten Folgen der Tonalitätsvermeidung können also nicht allgemeingültig festgesetzt werden, und für ein „Regelwerk der Atonalität“ reichen sie nicht aus, aber sie sollen bei den folgenden analytischen Fragestellungen mit bedacht werden. Insbesondere die Einsicht, dass Entscheidungen auf einer musikalischen Ebene – etwa der harmonischen – notwendigerweise Folgen auf anderen musikalischen Ebenen nach sich ziehen, ist für Schönbergs Musik von Bedeutung.

51 *Harmonielehre*, S.502.

52 „Ich entscheide beim Komponieren nur durch das Gefühl, durch das Formgefühl. Dieses sagt mir, was ich schreiben muß [...]“ *Harmonielehre*, S.499.

2 Formale Deutungen

2.1 Ansätze zur motivisch-thematischen Analyse

Das Studium der Meisterwerke des 18. und 19. Jahrhunderts bildete für Schönberg einen wichtigen Bestandteil des Kompositionsunterrichts. Die Beschreibung von Themen und Motiven, deren Verarbeitung und Funktion ist in seinen Analysen zentral. Nicht von ungefähr gelten die Komponisten der Wiener Klassik und Brahms im Schönberg-Kreis als Vorbilder der motivisch-thematischen Arbeit.

Rückschlüsse auf Schönbergs Analysemethoden lassen sich aber nicht nur aus seinen eigenen Schriften ziehen⁵³, sondern auch aus den Werken seiner Schüler, besonders der weit verbreiteten Formenlehre seines Schülers Erwin Ratz⁵⁴.

Analysen Schönbergs zu seinen eigenen Werken zeigen, dass sein Denken stark motivisch-thematisch geprägt ist, und für die eigenen wie für traditionelle Werke dieselben Formbegriffe gelten: In seiner Analyse zum 4. Streichquartett⁵⁵ etwa benutzt Schönberg die Begriffe „Hauptthema“, „Seitenthema“ und „Reprise“; „Wiederholung“, „teilweise Wiederholung“, „varierte“ oder „veränderte Wiederholung“, „Erweiterung“ und „Umformung“; er spricht von einer „kleinen Phrase, die häufig erscheint und Bindeglieder, Überleitungen oder Kontraste bildet“ und von einer „kontrastierenden Phrase“, von „Periodenform“, „Vordersatz und Nachsatz“, „Episode“ und „A-B-A-Form“.

Christian Raff hat in seiner Arbeit von 2006⁵⁶ technische Begriffe aus den Schriften Schönbergs, seiner Schüler und aus Schriften, die im Schönberg-Kreis rezipiert wurden⁵⁷, zu einem sogenannten „historischen Ansatz“ zusammengetragen⁵⁸, wobei zu Bedenken gegeben werden muss, dass diese Begriffe in einer ungebrochenen Tradition, z.B. von Brinkmann und Dahlhaus, weiterbenutzt worden sind, also einer Wiederbelebung kaum bedürfen. Schon 1993 hat Delaere unter dem Titel *Funktionelle Atonalität*⁵⁹ einen wichtigen Bestandteil des analytischen Denkens der Wiener Schule zum Ausgangspunkt seiner Schönberg-Untersuchung genommen, nämlich das Bestreben, „die Funktion eines Satzteils für das Ganze zu bestimmen“⁶⁰. Delaere geht davon aus, „daß dieses Hierarchieprinzip [einer Strukturierung

53 z.B. Brahms, *der Fortschrittliche*, in: *Gesammelte Schriften*, S.35-71.

54 Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Wien 1973.

55 *Bemerkungen zu den vier Streichquartetten*, in: *Gesammelte Schriften*, S.409-436.

56 Christian Raff, *Gestaltete Freiheit. Studien zur Analyse der frei atonalen Kompositionen A. Schönbergs, auf der Grundlage seiner Begriffe*, Hofheim 2006.

57 z.B. der Kompositionslehre von A.B. Marx.

58 Hauptsächlich als Gegenposition zur anglo-amerikanischen Schönberg-Forschung (Babitt, Perle, Forte), die auch die frei-atonale Musik unter reihentechnischen Gesichtspunkten betrachtet.

59 Delaere, *Funktionelle Atonalität*.

60 Ebenda, S.27.

des Tonsatzes und seiner melodisch-rhythmischen Figuren] von den Komponisten der Wiener Schule durch genau dasselbe Formdenken [wie] das aus der klassisch-romantischen Tradition kompositorisch realisiert wurde.“⁶¹

Mit seinem Begriff der „Funktionalität“ beruft sich Delaere auf Ratz, der in seiner Formenlehre „das musikalische Kunstwerk“ als einen „in sich geschlossenen Organismus“ beschreibt⁶²:

„Die funktionelle Formenlehre erblickt [...] ihre Aufgabe in der Beschreibung der Mittel, die bewirken, daß die einzelnen Teile einer Komposition die ihnen zukommende Funktion (also z.B. der Überleitung, des Seitensatzes, der Durchführung usw.) im formalen Aufbau zu erfüllen vermögen, ähnlich wie die verschiedenen Organe im lebenden Organismus.“

Der Vergleich des Kunstwerks mit dem „lebenden Organismus“ ist wiederum direkt auf Schönberg zurückzuführen, der 1912 schreibt:

„Mir war [...] klar, daß es sich mit dem Kunstwerk so verhalte wie mit jedem vollkommenen Organismus. Es ist so homogen in seiner Zusammensetzung, daß es in jeder Kleinigkeit sein wahrstes, innerstes Wesen enthüllt. Wenn man an irgendeiner Stelle des menschlichen Körpers hineinsticht, kommt immer dasselbe, immer Blut heraus [...]“⁶³

Diese Genealogie rechtfertigt die Übertragung der Ratz'schen Begrifflichkeit auf Schönbergs Musik, obwohl seine Formenlehre sich nur mit Bach und Beethoven beschäftigt.

Begriffe aus Ratz' „funktioneller Formenlehre“ sind z.B. „Hauptgedanke“ und „Nebengedanke“, „verbindliche“ und „unverbindliche Formulierung“, „Fortspinnung“, „Überleitung“, „Überbrückung“, „Abspaltung“, „Liquidation“ u.a. Wichtig ist außerdem die Unterscheidung zwischen „fester Gefügtem“ und „locker Gefügtem“. Delaere weist darauf hin, dass in der extrem wiederholungsarmen Musik der Wiener Schule diese Unterscheidung je nach Umfeld unterschiedlich ausfallen kann.

Schließlich sollen die beiden entscheidenden Begriffe, „Motiv“ und „Thema“, versuchsweise definiert werden, bevor mit der konkreten „motivisch-thematischen Analyse“ begonnen wird: Als „Motiv“ soll eine musikalische Einheit bezeichnet werden, die entweder durch einen musikalischen Parameter (wie Diastematik, Rhythmik, Artikulation) oder durch ein spezifisches Zusammenwirken mehrerer Parameter als charakteristisch wahrnehmbar ist. Je mehr Parameter ausgeprägt sind, desto ausgeprägter tritt diese Einheit als „Motiv“ in Erscheinung. Außerdem spielt eine Rolle, ob diese musikalische Einheit mehrfach – auch variiert – auftritt. Falls nicht, ist sie wahrscheinlich als „Motiv“ schwer wahrnehmbar.

Als „Thema“ soll bezeichnet werden, was eine geschlossene Gestalt hat und aus mindestens zwei kleineren Einheiten zusammengesetzt ist. Die kleineren Einheiten, aus denen das Thema besteht, sollten einen logischen Zusammenhang bilden (Verwandtschaft oder

61 Ebenda.

62 Ratz, *Einführung in die Musikalische Formenlehre*, S.9

63 *Das Verhältnis zum Text*, in: *Gesammelte Schriften*, S.5.

Kontrast). Bedingung für die Bezeichnung „Thema“ ist traditionell auch, dass die so bezeichnete Gestalt formal eine bestimmte Funktion erfüllt, z.B. am Anfang steht, wiederholt oder variiert wird.

Im folgenden soll eine motivisch-thematische Analyse an verschiedenen Beispielen ansatzweise erprobt werden. Die Anordnung der Beispiele folgt dabei einer Entwicklung von unproblematischer motivisch-thematischer Analyse bis hin zu einem weitgehend erfolglosen Ansatz.

Als erstes soll eine motivisch-thematische Analyse anhand von Lied X („Das schöne Beet“) versucht werden, dem Lied aus op.15, das noch am stärksten einer traditionellen Ästhetik verpflichtet ist. Wir werden sehen, dass die motivisch-thematische Formstruktur hier hauptsächlich von der Klavierstimme getragen wird, so dass die Analyse sich zunächst auf die Klavierstimme konzentriert.

Langsame ♩ (ca 48)

Abbildung 1: Lied X, T.1-6

Abb.1 zeigt den Beginn des Klaviervorspiels⁶⁴ zu Lied X. Ein rhythmisch-metrisch, melodisch und harmonisch ausgeprägtes Thema ist deutlich vorhanden, aber schwierig abzugrenzen: Das Anfangsmotiv gis–a–d (T.1 – T.2/1) kann kaum als Kopfmotiv bezeichnet werden, denn bei seiner erweiterten Wiederholung von T.2/2 bis T.4/1 wird der Quintfall a–d durch die Artikulationsbögen unterbrochen. Es ist also kaum zu entscheiden, ob das Thema aufschlagig (mit gis, bzw. in T.2 mit e) oder abschlagig (mit d) beginnt, das Motiv gis–a–d verbindet die beiden Themenglieder zu einer zyklischen Einheit.

Der Artikulationseinschnitt in der Oberstimme von T.3 auf T.4 wird in der Bassstimme durch einen Bogen überbrückt. Die Themenversion der Bassstimme, die zur Oberstimme eine Art Unterquintkanon bildet, legt also eine dritte Interpretation der Themengliederung nahe: In dieser ist zwar der Quintfall d–g verbunden, dafür aber der leittönige Schritt cis–d in zwei Phrasen auseinandergerissen.

Wurde das Anfangsmotiv bei seiner zweiten Wiederholung (zu seiner vollständigen Form?) erweitert, wird diese Form nun bei der dritten Wiederholung in T.4–5 diastematisch variiert: Die Tonschritte in der zweiten Hälfte vergrößern sich, so dass die charakteristische Quintgrenze a übergangen und stattdessen durch einen Ganztonleiterauschnitt die Sexte erreicht wird. Die folgenden fünf Takte des Klaviervorspiels bringen abweichendes Material, sind aber mit den ersten fünf Takten durch den Artikulationsbogen in der linken Hand und durch das harmonische Spannungsverhältnis zwischen T.5 und T.6 verbunden.

Dieses Thema tritt im ganzen Lied noch drei- bzw. viermal in unterschiedlicher Ausprägung auf und bestimmt somit seinen Formverlauf. Die thematische Analyse führt also gleichzeitig zu einer Formanalyse.

Mit Einsatz der Singstimme wird das Thema zunächst kaum verändert im Klavier wiederholt (Abb.2). Abweichend sind die rhythmische Ausprägung der Bassstimme in T.11–12 und die Variation des Themas in T.14: Hier ist die Ursprungsform aus T.4 auf einen Takt verkürzt, anders harmonisiert, intervallisch leicht verändert und rhythmisch beschleunigt. Während die Abweichung in T.11–12 als gering, also eher als Wiederholung denn als Variation empfunden wird (Ratz: „fest gefügt“), ist die Abweichung in T.14 erheblich („lockerer

64 Schon der Begriff „Klaviervorspiel“ kann in op.15 nicht mehr unhinterfragt verwendet werden, weil „Vorspiel“ suggeriert, dass hier entweder reines Begleitmaterial erscheint oder aber thematisches Material, das in seiner ganzen Ausprägung erst mit Einsatz der Singstimme zum Vorschein tritt. Im Gegenteil ist in vielen Liedern von op.15 aber sogar die Klavierstimme allein Träger des thematischen Materials, so dass das „Klaviervorspiel“ – sofern es überhaupt eines gibt – eher einer „Exposition“ von thematischem Material gleicht. Im vorliegenden Lied ist der Bezug zum traditionellen Klaviervorspiel aber deutlich vorhanden. Vgl. auch Dahlhaus in Bezug auf Lied IX: „Die Bezeichnung 'Vorspiel' verfehlt also den Sinn der Takte 1–6, die eine Exposition, nicht eine Introduction bilden. Daß im Gegensatz zur Tradition der Liedvertonung nicht das Vorspiel die Voraussetzung auf die Gesangsstimme, sondern die Gesangsstimme als Variation auf das Vorspiel bezogen werden muß, ist von der Rhythmik ablesbar.“ (Carl Dahlhaus, *Schönbergs Lied „Streng ist uns das Glück und spröde“*, in: *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz 1978, S.176.)

Tempo

11 12 13

Das schö - ne Beet be - tracht ich mir im Har - ren, es ist un -

14 15

- zäunt mit pur - purn - schwar - zen Dor - - ne, drin ra - gen

poco rit. - - - - -

p espress.

ten.

Abbildung 2: Lied X, T.11-15

gefügt“): Dieses Themenglied leitet zu einem Durchführungsteil über (T.15-20), dessen Grenzen allerdings stark verwischt sind. Der Durchführungsteil verarbeitet hauptsächlich die Elemente aus dem zweiten Teil des Klaviervorspiels (teils auch als wörtliche, nur rhythmisch veränderte Wiederholung), aber auch eine Motivabspaltung aus dem vorangegangenen Lied IX (T.18).

Von T.21-23 (Abb.3) erscheint das Thema transponiert auf fis in der Bassstimme. Gleichzeitig setzt die Oberstimme mit dem diminuierten Themenkopf ein, sequenziert diesen aber sogleich und spinnt ihn fort. Diese Erscheinung des Themas ist absichtlich versteckt, dadurch dass sein Einsatz in beiden Stimmen nahtlos in eine chromatische Linie eingliedert und dynamisch und artikulatorisch durch einen Spannungsbogen überbrückt ist. Vollends verschleiert wird der Einsatz durch den Tritonus d-gis in der Singstimme, der den Abschluss der vorhergehenden, themenfremden Phrase bildet und gleichzeitig zum ersten Thementon gis überleitet. Eine solche versteckte Vor-Reprise findet sich in vielen Liedern.

Die wörtliche, tonhöhengetreue Reprise ab T.24 ist dagegen auf allen Satzebenen deutlich hervorgehoben. Das Thema erklingt nun im Bass und wird von der Singstimme in Dezimparallelen begleitet. Anstelle der unterquintierenden Stimme erscheint in der rechten

20 Tempo
Flo-cken-bü-schel, was-ser-grün und rund und in der Mit - te Glo - cken,
21
22
cresc.

23 poco rit. - - - - - 24 Tempo
weiß und mild- von ei - - nem O - dem ist ihr
25
dim. pp
p

26 27 rit. - 28
feuch - - - - ter Mund wie sü - ße Frucht vom
29 - - - - - 30 - etwas langsamer 31 32
himm - li - schen Ge - fild.

pp

Abbildung 3: Lied X, T. 20-32

Hand eine neue, aus dem Durchführungsteil (T.15) gewonnene Begleitfigur. Die Reprise der zweiten Hälfte des Klaviervorspiels (T.6-10) ist nicht thematisch wiedererkennbar, sondern die ursprüngliche Gestalt erscheint zerpfückt in Einzelelemente, variiert und in vertauschter Reihenfolge: In T.26-27 erklingen in der rechten Hand, gleichzeitig mit dem Thema in der Bassstimme, zwei Varianten von T.9. T.28 schließt dann – in der linken Hand folgerichtig – mit einer Variante von T.6 an.

Das Lied schließt mit einem Miniatur-Nachspiel, das das Thema auf zwei Takte komprimiert: Die linke Hand enthält den Themenkopf mit doppeltem Quintfall, also gleichzeitig auch in der Unterquint-Version der Bassstimme, die rechte Hand die Tonleiter in der variierten ganztönigen Form aus T.4/5. Alles Wesentliche aus den ersten fünf Takten ist also enthalten.

Die Linie der Singstimme ist zwar ebenfalls am Klavier-Thema orientiert, folgt aber einer eigenen formalen Gliederung (Abb.4). Schon der erste Vers zeigt, wie anders das Thema behandelt wird: Auf der Mitte des zweiten Takts weicht die Singstimme vom Klavier ab, um aus dem Themenkopf einen eigenen rhythmisch ausgeprägten, in sich geschlossenen Gedanken zu formen. Die zweite Hälfte dieses Verses verhält sich diastematisch fast wie der Krebs zur ersten Hälfte: Der steigende Halbton zu Beginn korrespondiert mit dem fallenden Halbton am Schluss, der Tritonus gis-d mit dem Tritonus des-g. Im Folgenden wird bis in den Durchführungsteil hinein jeder Vers durch entwickelnde Variation aus dem vorhergehenden generiert. Gleichzeitig zeichnet die Singstimme in Einzeltönen auch den Verlauf der Klavier-Oberstimme nach (oder, im Durchführungsteil, eine Klavier-Mittelstimme den Verlauf der Singstimme, vgl. Abb.5). Abb.4 zeigt, dass die Verwandtschaft zwischen den einzelnen Versen der Singstimme auf der rhythmischen Ebene stärker ist als auf der diastematischen, dass also diastematisch stärker variiert wird als rhythmisch: Die rhythmische Ebene ist „fester gefügt“. Trotzdem besteht zwischen Rhythmus und Diastematik eine starke Kongruenz: Der punktierten Viertel mit Achtel entspricht oft der fallende Halbton, den drei Auftaktnoten am Versbeginn eine aufsteigende Linie, und die (fast immer punktierte) Viertelnote auf der Takteins wird meistens durch einen Sprung erreicht.

Der Befund „fest gefügter“ und „locker gefügter“ Satzzone aus der motivisch-thematischen Analyse führt automatisch zu einer Forminterpretation: Ein locker gefügter mittlerer Teil kann als „Durchführungsteil“, ein fest gefügter Schlussteil mit Bezug zum thematisch fest gefügten Beginn als „Reprise“ bezeichnet werden. Die Form, die sich auf diese Weise aus der motivisch-thematischen Analyse der Singstimme ergibt, weicht nicht wesentlich von der dreiteiligen Form ab, die aus der Analyse der Klavierstimme hervorging. Der Durchführungsteil würde in der Singstimme erst in T.18 beginnen, doch diese Interpretation wäre auch hinsichtlich der Klavierstimme gerechtfertigt, wenn man die rhythmische Variation von T.9-10 in T.16 als „fest gefügt“ begreift.

The image displays a musical score for a song, consisting of four systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are in German. Performance markings such as 'Tempo', 'poco rit.', 'etwas langsamer', and 'rit.' are placed above the vocal line. The piano part includes dynamic markings like 'p' and 'pp', and contains triplets and other rhythmic patterns. The lyrics are: 'Das schön-e Beet be-tracht ich mir im Har-ren, es ist um-zäunt mit pur-purn-schwar-zen Dor-ne, Irin-ra-gen Mel-lhe mit ge-fleck-ten Spor-ne und samt-ge-fie-der-te, ge-neig-te Far-ren und'. The score is numbered 11 through 19.

U.E. 5338

Abbildung 5: Lied X, Verhältnis zwischen Klavier- und Gesangsstimme

Abbildung 6: Lied I, T.1-9

Der Beginn des Lieds stellt zunächst ein Musterbeispiel für die Technik der entwickelnden Variation⁶⁵ dar. In Abb.6 sehen wir, wie das zweitaktige Anfangsmotiv in zwei Anläufen entwickelt wird. Mittel der Veränderung sind Verkürzung, Erweiterung, Intervallmodifikation, Transposition und rhythmische Variation. Der imitierende Einsatz des Kopfmotivs im Bass (T.6) nutzt das Mittel der Augmentation und schließt den Bogen zum Beginn. Der vierte Ton des Kopfmotivs, e, liegt bereits in der rechten Hand in anderer Oktavlage, und wird in T.8 zusätzlich zwei Oktaven höher nachgeliefert. Mit dieser Bogenform (Ausgangsmotiv – Weiterentwicklung – verkürzte Reprise) bilden die ersten acht Takte im Kleinen eine Grundform ab, die im Zyklus immer wieder auftritt.

Die ersten beiden Takte – für ein „Thema“ zu kurz – sollen als „Hauptmotiv“ bezeichnet werden. Seine beiden Elemente – das rhythmisch unspezifische Viertonfeld fis, d, f, e und der abphrasierte fallende Halbton (rhythmisch schwer-leicht) – stellen motivische Kernzellen für das gesamte Werk dar.

Ergebnisse der entwickelnden Variation, die weiterbenutzt werden, sind der Ton e – er spielt in der anschließenden Passage, die ein weiteres Hauptmotiv entwickelt, eine wichtige Rolle –, die fallende Kleinterz aus T.3/4 und die große Septime aus T.5.

Das zweite Hauptmotiv des Liedes tritt mit Ende des zweiten Verses („Flocken schneien“) im Klavier auf (Abb.7). Es besteht aus einem arpeggierten Quartenklang, charakteristisch rhythmisiert als 32tel-Auftakt⁶⁶, und dem wiederholt angeschlagenen

Abbildung 7: Lied I, T.9-12

65 Den Begriff der „entwickelnden Variation“ benutzt Schönberg u.a. in *My Evolution* in Bezug auf das Sextett *Verklärte Nacht*: Dieses basiere auf „Brahms‘ technique of developing variation“. (Arnold Schönberg, *My Evolution*, in: *The Musical Quarterly* 38/4 (1952), S.518).

akzentuierten Akkord h-c-e, besitzt also ausgeprägte rhythmische, artikulatorische und harmonische, nicht aber melodische Eigenschaften. Im Gegensatz zum Anfangsmotiv wird dieses zweite Motiv im weiteren Zyklus nicht mehr verwendet. Der sechstönige Akkord, den dieses Motiv simultan bildet, ist so eng registriert, dass er als Cluster bezeichnet werden kann, und zwar mit pentatonischem Tonvorrat, angereichert durch den sechsten Ton h. Simultane Sekunden (hier: h-c) kommen im ganzen Werk äußerst selten vor, simultane kleine Sekunden außerhalb von Lied I überhaupt nie (Schönberg bevorzugt bei den dissonanteren Intervallen weite Lagen, also große Septimen oder kleine Nonen). Auch Pentatonik ist im restlichen Zyklus nicht mehr zu finden. Das Motiv scheint also für das erste Lied charakteristisch zu sein und es klanglich von den anderen abzugrenzen. Eine semantische Ausdeutung der Pentatonik als Klanglichkeit der Unschuld und Unbeschwertheit liegt in Hinblick auf die dramaturgische Stellung im gesamten Text nahe. Die Klangscharfe der kleinen Sekunde ist dagegen semantisch kaum zu erklären. Ihr Auftreten gerade und ausschließlich in diesem Lied wäre eher ein Beweis dafür, dass Schönberg sie nicht mit den Topoi Schmerz, Verlangen und Frustration in Verbindung bringt, die in späteren Liedern im Mittelpunkt stehen.

Die beiden Hauptmotive bringen jeweils durch entwickelnde Variation ein neues motivisches Element hervor: Aus dem Akkord h-c-e (Hauptmotiv 2) entsteht durch Auffächerung der Stimmen der neue Akkord gis-h-g (Abb.8)⁶⁷; der fallende Halbton gis-g aus Hauptmotiv 1 entwickelt sich zur fallenden Kleinterz gis-eis (Abb.9). Das Erreichen dieser beiden neuen Elemente ist dramaturgisch stark hervorgehoben, und beide Elemente spielen im Verlauf des Zyklus noch eine entscheidende Rolle.

T.11

T.13-15

Abbildung 8: Lied I, Ergebnis-Akkord gis-h-g

66 Einige Autoren interpretieren diese Figur als Textillustration („Flocken schneien“). (Egbert Hiller, *Entrückung, Traum und Tod. Zum Verhältnis von Text und Atonalität im Vokalschaffen von Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern*, Wien 2002; Alan P. Lessem, *Music an Text in the Works of Arnold Schoenberg. The Critical Years, 1908- 1922*, Ann Arbor 1979.)

67 Er ist mit den ersten drei Tönen des Anfangsmotivs stark verwandt.

T.1

T.18-23

pp

18 *19* wieder beruhigend

das Ge-sträuch ent-zün-den, wei-ße For-men das Ge-

20 *21* *22* *23*

-wäs-ser tei-len.

pp

sf *p*

Abbildung 9: Lied I, fallende Terz gis-eis als Ergebnis der entwickelnden Variation

Die beiden Hauptmotive können als kontrastierend bezeichnet werden (was nicht zu der irrigen Annahme verleiten soll, dass sie im Sinne der Sonatenform miteinander durchgeführt würden). Die Frage soll nun sein, wie überhaupt kontrastierendes Material in einer Kompositionstechnik entstehen kann, die alle Elemente aus einander entwickeln will, in der also alles miteinander verwandt sein müsste. Im Fall von Lied I ist die Antwort im Verhältnis zwischen Klavier und Singstimme zu suchen.

Abb.10 zeigt den ersten Einsatz der Singstimme in T.8. Unter dem vom Klavier festgehaltenen „Ergebniston“ e bildet sie ein diatonisches Vierteltonfeld aus, das eine Quarte umfasst und als untere Grenze den Ton h enthält. Beides, das Intervall der Quarte und der Ton h, sind neu (in den zehn Tönen des chromatischen Totals, die bisher vorkamen, war h nicht enthalten). Auch der Sprachgestus setzt die Singstimme vom Charakter der Klavierlinie deutlich ab: Das Klavier „sang“, die Singstimme „spricht“. Der natürliche Sprachrhythmus führt zu beschleunigter Rhythmik (Achtel), zu Tonrepetitionen und durch Betonung der

The image displays a musical score for a piece titled "Lied I, Reprise". It consists of three systems of music, each with a vocal line and piano accompaniment.

- System 1 (Measures 17-18):** The vocal line begins with the instruction "etwas drängend" (somewhat pushing) and the number "17". A circled annotation identifies a specific interval as "Entwicklungsergebnis 1. Hauptmotiv". The lyrics are "ka - men Ker - - - - zen". The piano accompaniment features a "2. Hauptmotiv" (2nd main motif) starting at measure 18, marked "flüchtig" (fleeting) and "f" (forte).
- System 2 (Measures 18-19):** The vocal line is marked "wieder beruhigend" (calming again) and "19". The lyrics are "das Ge - sträuch ent - zün - den, wei - ße For - men das Ge -". The piano accompaniment features the "1. Hauptmotiv" (1st main motif) marked "pp" (pianissimo).
- System 3 (Measures 20-23):** The vocal line continues with the lyrics "- wäs - ser tei - - len." across measures 20, 21, 22, and 23. The piano accompaniment includes dynamic markings "sf" (sforzando) and "p" (piano).

Abbildung 11: Lied I, Reprise

als Variante des fallenden Halbtons aus T.2 heraus (vgl. Abb.9). Diese fallende Terz erfüllt deutlich die Funktion eines Fazits, sie hat „Ergebnischarakter“⁶⁸.

Während um die Abgrenzung der Reprise kein Zweifel besteht, ist die Benennung eines Durchführungsteils – der erwartungsgemäß zwischen „Exposition“ und „Reprise“ seinen Platz haben müsste – schwierig: Denn weil das zweite Hauptmotiv durch entwickelnde Variation entstanden ist, ist der Durchführungsgrad nirgendwo höher als ausgerechnet in der Exposition. Es stellt sich heraus, dass die arpeggierten Quartenaakkorde in T.12-13 (auch sie tauchen in späteren Liedern wieder auf) das letzte neu entwickelte Material darstellen. Ab hier (also etwa

68 Ehrenforth, *Ausdruck und Form*, S.54.

T.1

pp

T.14-16

14 - - den Strah - len in die Mär - mor - be - cken spei - en, draus die klei - nen

15

16 Bä - che kla - gend ei - len,

Abbildung 12: Lied I, versteckte Vor-Reprise Singstimme

auf der Mitte des Stücks) begegnet nur noch schon Bekanntes. Dem in T.12 und erneut in T.14 erreichten großen Septakkord *gis-h-g* – ebenfalls einem Element mit „Ergebnischarakter“ – könnte somit die Formfunktion zugeschrieben werden, das Ende der Entwicklung zu markieren. Und sogar mehr: In T.14 markiert dieser Akkord den gut versteckten Einsatz der „Vor-Reprise“ in der Singstimme (Abb.12) – auch dies typisch für die Formkonzeption der Lieder von op.15. An dieser Stelle ist außerdem im Bass der tiefste Ton (Kontra-Dis) erreicht.

Eine zweiteilige Interpretation der Form wäre also ebenso gerechtfertigt: Einem ersten Teil, in dem thematisches Material entwickelt wird, folgt ein zweiter, fast gleich langer Teil, in dem diese gefundenen Motive und Themen bestätigt werden. So wirkt die ständige Wiederholung gleicher Akkorde von T.14 bis T.19 ja auch tatsächlich stark affirmativ. Für eine solche Forminterpretation fehlt eine traditionelle Bezeichnung, und auch die Anwendung der Sonatenbegriffe „Exposition“ und „Durchführung“ wäre zweifelhaft.

Für Lied I hat die motivisch-thematische Analyse also Verwandtschaftsbeziehungen aufgedeckt, die einerseits die Genese kontrastierenden Materials erklären, andererseits aber auch traditionelle Formkonzepte in Frage stellen.

Als drittes Beispiel für die Behandlung motivischen Materials dient Lied IX („Streng ist uns das Glück und spröde“). Hier steht im Vordergrund des Interesses, wie Melodik und Rhythmik als motivische Bestandteile getrennt werden.

Schönbergs Schüler Erwin Stein schreibt 1924 in seinem Aufsatz *Neue Formprinzipien*: „Die Melodie entsteht meist nicht mehr wie früher durch melodische Variation rhythmischer, sondern durch rhythmische Variation melodischer Motive.“⁶⁹

Wie aus Abb.13 zu ersehen ist, wiederholt die Singstimme das im Klaviervorspiel vorgestellte Thema tongetreu, allerdings rhythmisch variiert. In T.7-8 ist diese rhythmische

69 zitiert nach Pfisterer, *Studien*, S.36.

Variation zunächst dem Sprachduktus zuzuschreiben, der rhythmisch regelmäßige Metrik verhindert. Die rhythmische Variation hat zur Folge, dass sich das Taktmetrum verschiebt: Durch die Betonung des ersten Wortes „Streng“ wird der 3/4-Takt auf einen latenten 4/4-Takt gedehnt. Die Variation in T.9-11 ist noch weitreichender: Hier wird die Diastematik aus T.3-4 wiederholt, allerdings überlagert mit der Rhythmik aus T.1-2 (wobei die rhythmische Gestalt des Wortes „kurzer“ eingeschoben ist)⁷⁰.

Bemerkenswert an der motivisch-thematischen Organisation von Lied IX ist auch die Behandlung des Themas im weiteren Formverlauf: Trotz der sehr geschlossenen Gestalt des Themas in der Klaviereinleitung (Dahlhaus spricht sogar von einer Periode mit Vorder- und Nachsatz⁷¹) werden nur zwei kleine Elemente daraus wirklich „thematisch“ verwendet, also mit den Formfunktionen Durchführung und Reprise verbunden: Der erste Akkord mit der melodischen fallenden Terz (T.1) und die Sechzehntelfigur mit dem auf eine kleine None gespreizten chromatischen Dreitonfeld (T.3). Ausgerechnet diese Figur, die in Zusammenhang mit dem Thema in T.3 als Ornament wahrgenommen wird, stellt sich als das zentrale Motiv des Liedes heraus. Dank teilweise komplizierter Durchführungstechniken (vgl. die Engführung einer Sequenz dieses Motivs mit seiner Augmentation in T.12) kommt die Klavierstimme mit extrem wenig Material aus.⁷²

Schließlich soll ein motivisch-thematischer Analyseansatz an Lied XIV („Sprich nicht immer von dem Laub“) erprobt werden. Lied XIV ist als eines der letzten Lieder erst im Februar 1909 entstanden⁷³. Ehrenforth gilt es als „das kühnste“ Lied im Zyklus, „der Webernschen Tonsprache direkt benachbart“; seiner Ansicht nach ist hier „das athematische Prinzip [...], zumindest im Klavier, ungewöhnlich weit vorangeschritten“⁷⁴. Die fast drei Oktaven umspannende Figur im ersten Takt (Abb.14) „kann“, so Ehrenforth, „nicht mehr als Motiv im herkömmlichen Sinne bezeichnet werden“⁷⁵. Die in dieser Figur enthaltenen Intervalle große Septime, kleine Septime, Tritonus, Quinte und kleine Sekunde werden „zum Ausgangspunkt der formalen Gestaltung“; neue Techniken der „Intervallkonstellation“, die auf Bewegungsrichtung und Reihenfolge keine Rücksicht mehr nehmen, finden dabei Anwendung.

70 vgl. Dahlhaus, „*Streng ist uns das Glück...*“

71 Ebenda, S.175.

72 Zur Forminterpretation von Lied IX vgl. Kapitel 2.3.

73 vgl. Theo Hirsbrunner, *Fünfzehn Gedichte aus Das Buch der Hängenden Gärten von Stefan George op.15*, in: Gerold W. Gruber (Hrsg), *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*, Laaber 2002, S.196.

74 Ehrenforth, *Ausdruck und Form*, S.86.

75 Ebenda.

XIV

Mäßig (♩ = 108)

p sehr gebunden

Sprich nicht im - mer von dem Laub, Win - - des -

pp

ohne Pedal

4 - raub; vom Zer-schel - - len rei - fer Quit - - ten, von den Trit - - - ten der Ver -

5

6 - nich - ter spät im Jahr. Von dem Zit-tern der Li - bel - len in Ge-wit - tern,

7 4 8 4

ppp

ohne Pedal

ppp r.H.

1.H.

9 rit. - 10 - 11 - molto rit.

und der Lich - - ter, de - ren Flim - mer wan - - del - bar.

sfppp

pppp

Abbildung 14: Lied XIV

Laut Ehrenforth ist das XIV. Lied also nicht mehr „thematisch oder motivisch gebunden“, „die Intention der Zwölftontechnik, die Töne nur noch intervallisch zu binden [...], ist hier schon überzeugend verwirklicht.“⁷⁶

Dieser These hat Brinkmann in seinem Aufsatz *Schönberg und George*⁷⁷ widersprochen und das Lied einer gründlichen motivisch-thematischen Analyse unterzogen. Die Gesangsmelodie gliedert sich für ihn in drei klar abgegrenzte Perioden, jeweils mit Vorder- und Nachsatz. In der ersten Periode von T.2 bis T.4 „blickt“ für Brinkmann sogar „ein Halbschluß-Ganzschluß-Verhältnis durch“⁷⁸, wenn man die Melodie auf die Rahmenoktave es bezieht.

Auch wenn über die Anwendung der Begriffe Halb- und Ganzschluss gestritten werden kann, ist es doch richtig, dass Lied XIV eindeutig motivisch-thematisch strukturiert ist. Als Beleg sollen hier stichpunktartig die wichtigsten motivischen Zusammenhänge genannt werden (vgl. Abb.14), teils aus Brinkmanns, teils aus eigenen Beobachtungen:

- Die erste Linie der Gesangsstimme (T.2) leitet sich direkt aus dem ersten Motiv im Klavier ab, wobei die beiden Takthälften vertauscht und der fallende Halbton unterquinttransponiert sind. Die diastematische Beziehung zwischen T.1/1 und T.2/2 ist entfernter: Der Tritonus a-es ist erhalten, aber seine Bewegungsrichtung umgekehrt; der fallende Halbton a-as ist dagegen eine Variation aus T.2/1.
- T.3 im Klavier ist eine Transposition von T.1, Rhythmik und Diastematik sind gegeneinander verschoben. Das noch liegende fis stellt den unhörbaren Zielton der aufsteigenden Linie (zwischen h und f) dar.
- T.4 im Klavier leitet sich ebenfalls aus T.1 ab, aber als entferntere Variante, die schon die Qualität eines neuen Motivs hat. Es illustriert den Text und wird im folgenden Takt sequenziert. Übriggeblieben aus T.1 ist der Rhythmus der ersten Takthälfte, der fallende Halbton in der zweiten Takthälfte und auch einige Intervalle der ersten Takthälfte (laut Ehrenforth achsensymmetrisch um cis gruppiert).
- Die Zweiunddreißigstelfigur mit dem fallenden Halbton wird in T.5 abgespalten und zur None gespreizt, sie illustriert nun riesenhafte „Tritte“.
- In T.6 erscheint das Anfangsmotiv wieder, zunächst in der Oberstimme rhythmisch getreu, aber diastematisch verändert (die Dreiklangsbrechung verweist auf T.4 und T.5), dann als Imitation in der Unterstimme diastematisch getreu (nur transponiert), aber rhythmisch verschoben.
- Das in T.7-9 sequenzierte Motiv bildet ebenfalls eine Variante der aufsteigenden Figur vom Anfang, verknüpft mit dem übermäßigen Dreiklang aus der Gesangsstimme in T.3. Auch die Sequenzabstände bilden den übermäßigen Dreiklang nach.

76 Ebenda, S.89.

77 Reinhold Brinkmann, *Schönberg und George. Interpretation eines Liedes*, Archiv für Musikwissenschaft 26/1 (1969), S.1-28.

78 Ebenda, S.11.

- Die letzten drei Takte haben Reprisenfunktion: T.10/1 in der Gesangsstimme bildet eine transponierte Wiederholung von T.2/2, T.10/2 den rhythmisch variierten Krebs von T.3/1, T.11/1 eine Transposition von T.3/2. Das Lied schließt mit einer Reprise des ersten Takts im Klavier, der fallende Halbton steht nun auf es wie in T.2 („Sprich nicht“).

Das Formkonzept, das sich aus diesen Feststellungen ergibt, ist aus anderen Liedern bereits bekannt: Die anfangs vorgestellte Thematik wird am Ende reprisenartig wiederholt, doch erst ganz am Schluss wörtlich. In der Mitte ist das Lied „lockerer gefügt“, unter anderem durch Sequenztechniken und illustrative Figuren. Auch in diesem Lied findet sich eine versteckte Vor-Reprise, und zwar genau am Text-Höhepunkt („Vernichter spät im Jahr“). Die Form kann also als dreiteilig bezeichnet werden. (Brinkmanns Forminterpretation weicht hiervon ab.)

In Lied XIV sind außerdem viele motivische Bestandteile der Klavierstimme auf Illustration des Textes zurückzuführen.⁷⁹ Illustrative Figuren sind auch in anderen Liedern zahlreich, auf ihre Darstellung wird im Rahmen dieser Arbeit aber verzichtet. Einen Höhepunkt erreichen Schönbergs illustrative Techniken in dem Monodram *Erwartung*.

Zwar hat sich die These, die Lieder op.15 enthielten „athematische“ Kompositionstechniken, nicht bestätigt. Da die Lieder in dieser Arbeit aber stellvertretend für die Werkgruppe der frühen Atonalität bei Schönberg stehen sollen, sind wir an dieser Stelle gezwungen, ein anderes Werk zur Untersuchung hinzuzuziehen. Denn von der Komposition des XIV. Liedes im Februar 1909 bis zur tatsächlichen Loslösung von thematischer Bindung ist es nicht weit: Am 7. August 1909 stellt Schönberg das dritte der drei Klavierstücke op.11 fertig, nur vier Tage später das fünfte der fünf Orchesterstücke op.16.

Schon im ersten Satz von op.11 hatte Brinkmann sogenannte „Auflösungszonen“ festgestellt, die er motivisch-thematisch nicht mit dem Rest des Satzes vereinbaren konnte⁸⁰. Diese kompositorische „Technik der Satzzone“⁸¹ wird im dritten Klavierstück „auf die Großform übertragen“: Die „Auflösungsfelder“ sind, so Brinkmann, nicht mehr „exterritorial“, sondern die „Satzzonen“ werden zum „kompositorischen Prinzip überhaupt“⁸².

Die Loslösung vom formbildenden Prinzip der Thematik stellt die letzte Konsequenz aus dem Verzicht auf Wiederholung dar, den Webern in der Maxime zusammenfasst: „Wir wollen nicht wiederholen, es soll immer etwas Neues kommen“⁸³. Schönberg selbst stellt die Befreiung von motivischer Bindung als eine Folge desselben Strebens nach Freiheit und Ausdruck dar, das auch die Abkehr von der Tonalität motivierte:

79 Brinkmann beschreibt die illustrativen Figuren in diesem Lied sehr detailliert in *Schönberg und George*.

80 Brinkmann, *Drei Klavierstücke op.11*, S.80 ff.

81 Ebenda, S.109.

82 Ebenda.

83 Anton v. Webern, *Der Weg zu Neuen Musik*. zitiert nach: Pfisterer, *Studien*, S.254.

„Intoxicated by the enthusiasm of having freed music from the shackles of tonality, I had thought to find further liberty of expression. In fact, I myself and my pupils Anton von Webern and Alban Berg, and even Alois Hába believed that now music could renounce motivic features and remain coherent and comprehensible nevertheless.“⁸⁴

Zur Beschreibung eines solchen Kompositionsverfahrens, das auf die formbildende Funktion von Motivik verzichtet, hat sich der Begriff „athematisch“ durchgesetzt. Auf die Problematik dieses Begriffs weist Delaere hin: „Je nachdem, ob hier die Wahrnehmungsprägnanz, die Wiederholungsintensität oder der Verarbeitungsgrad als Kriterium angelegt werden“, könne die Grenze zwischen „thematisch“ und „athematisch“ sehr unterschiedlich verlaufen⁸⁵.

So stellen die Schlusssätze von op.11 und op.16 sehr unterschiedliche Typen „athematischer“ Kompositionen dar: Das dritte Klavierstück op.11 enthält zwar wiederkehrende rhythmische Figuren, Intervalle und Akkorde, aber keine Gestalten, die als Motive wahrnehmbar wären. Demgegenüber besteht das fünfte der Orchesterstücke op.16 fast ausschließlich aus einprägsamen, äußerst gestischen Figuren, die Motive sein könnten – aber keines dieser scheinbaren Motive wird wiederholt. Für das fünfte Orchesterstück wäre daher, als Analogon zu Schönbergs Wortneuschöpfung „pantonal“, der Begriff „allthematisch“ anstelle von „athematisch“ zutreffend⁸⁶. Der Beiname „das obligate Rezitativ“ stützt diese Interpretation, denn hier scheint beispielhaft verwirklicht, was Schönberg als Ideal der „musikalischen Prosa“ definiert:

„Das sollte musikalische Prosa sein – eine direkte und unumwundene Darstellung von Gedanken ohne jegliches Flickwerk, ohne bloßes Beiwerk und leere Wiederholungen.“⁸⁷

Tatsächlich handelt es sich bei diesem „unendlichen Rezitativ“⁸⁸ um eine ununterbrochene entwickelnde Variation: Jedes Linienfragment ist mit Vorhergehendem verwandt. Der Eindruck der unendlichen Linie kommt auch durch die Überlappungstechnik der Instrumentation zustande, die Linien werden von Instrument zu Instrument weitergegeben. Eine exemplarische Aufschlüsselung der Verwandtschaft zwischen den einzelnen Linienfragmenten ist Abb.15 zu entnehmen. Es sei darauf hingewiesen, dass nur ein kleiner Teil der Verwandtschaften beispielhaft gezeigt werden kann.

84 Schönberg, *My Evolution*, S.524-525.

85 Delaere, *Funktionelle Atonalität*, S.40.

86 vgl. Perle zu Weberns op.11: „The term ‚athematic‘ is no more appropriate as a descriptive designation of these works than ‚all-thematic‘ would be.“ George Perle, *Serial Composition and Atonality. An Introduction to the Music of Schoenberg, Webern and Berg*, Berkeley 1963, S.23.

87 *Brahms, der Fortschrittliche*, in: *Gesammelte Schriften*, S.49. Zur „musikalischen Prosa“ vgl. auch Kapitel 2.2 „Metrik als Formelement“.

88 in Schönbergs Tagebuch vom 28. Januar 1912 zur Überlegung der Titel von op.16, die auf Wunsch des Verlags hinzugefügt wurden: „Das obligate (vielleicht besser das ‚ausgeführte‘ oder das ‚unendliche‘) Rezitativ [...]“. zitiert nach: Michael Mäckelmann, *Schönberg: Fünf Orchesterstücke op.16*, München 1987.

Dadurch, dass „alles mit allem verwandt ist“, entsteht eine große Geschlossenheit der Tonsprache. Rhythmik und Artikulation betonen die Taktart so stark, dass der typische Charakter des 3/8-Takts Assoziationen an die Wiener Tradition des Dreiertaktes aufkommen lässt⁸⁹. Die Verbindung von Rhythmik, Diastematik und Artikulation bringt traditionelle Figuren hervor, als hervorstechendstes Beispiel den abphrasierten fallenden Tonschritt. Die Artikulation wird als eigenständiger Parameter der entwickelnden Variation behandelt. Durch die Trennung der einzelnen Parameter entstehen mit der entwickelnden Variation immer neue Figuren. Ihre Ähnlichkeit kommt dadurch zustande, dass der Vorrat an rhythmischen Figuren sehr beschränkt ist, und auch diastematisch findet man nur wenig unterschiedliches Material: Wie die Abbildung zeigt, besteht es hauptsächlich aus chromatischen, oktagonischen oder gantönigen Skalenausschnitten, dem fallenden Halbton und einigen wenigen typischen Intervallsprüngen (vor allem Terzen und Quinten). Es scheint also, als würde eine Einheit der Tonsprache die Einheit der Tonart ersetzen.

Dennoch: zu mehr als dieser Feststellung der Verwandtschaft ist die motivisch-thematische Analyse hier nicht mehr in der Lage. Über die Formdisposition kann sie keine Aussage treffen. Dazu müssten andere Analysemethoden gewählt werden.

In den Analysebeispielen aus den George-Liedern dagegen hat die motivisch-thematische Analyse bisher ganz automatisch zu einer Formdeutung geführt. Das machen schon die analytischen Begriffe „Hauptthema“ bzw. „Hauptmotiv“ deutlich: Sie weisen Gestalten formale Funktionen zu. Assoziationen an traditionelle Formschemata sind dabei kaum zu vermeiden. Allein die Bezeichnung „Reprise“ für die Wiederkehr einer anfangs erschienenen thematischen Gestalt gegen Ende des Stückes beschwört den Gedanken an die Sonatenform herauf.

Dass aber die Aufgabe einer Forminterpretation nicht darin liegen kann, traditionelle Schemata zu erfüllen, muss kaum betont werden. Delaere empfiehlt, „traditionelle Konstruktionsprinzipien“ lediglich als „Interpretationsmodelle“ anzuwenden⁹⁰, und zitiert dazu Dahlhaus:

„Die Begriffe, die einer Analyse zugrunde gelegt werden, sprechen nicht das Wesen des Werkes aus, zu dessen Darstellung sie dienen, sondern sind ein Umweg zur Anschauung des Individuellen.“⁹¹

Für die Lieder Nr.X („Das schöne Beet“) und Nr.XIV („Sprich nicht immer von dem Laub“) haben die oben stehenden Analyseansätze eine dreiteilige Forminterpretation nahegelegt. Für die Dreiteiligkeit war hier entscheidend, dass ausdrücklich thematisches Material vom Anfang in einem (im Fall von Nr.X sogar deutlich abgesetzten) Schlussteil

89 vgl. dazu Kapitel 6 „Stilkritische Fragen“.

90 Delaere, *Funktionelle Atonalität*, S.29.

91 Carl Dahlhaus, *Über das Analysieren Neuer Musik*, zitiert nach: Delaere, *Funktionelle Atonalität*, S.29.

wiederkehrt, und dass der Grad der Verarbeitung in der Mitte des Stücks höher ist als in den Rahmenteil. Eine ähnliche Definition liegt Simms' „*developmental ternary form*“⁹² zugrunde, allerdings mit Betonung des Kontrasts im Mittelteil. (Der kontrastierende Mittelteil ist auch ausschlaggebendes Kriterium für Schönbergs eigenen Begriff der „kleinen dreiteiligen Form“ (a-b-a'), die er in seinem Lehrwerk *Die Grundlagen der Musikalischen Komposition*⁹³ in Bezug auf die Wiener Klassik verwendet.) Diese „*developmental ternary form*“ meint Simms in allen fünfzehn Liedern von op.15 zu finden. Schon in seinem Belegbeispiel, Lied VI („Jedem Werke bin ich fürder tot“), spricht jedoch die Kontrastarmut des Mittelteils – ganz abgesehen von dessen geringem Umfang (knapp drei Takte eines 18 Takte umfassenden Lieds) – dieser Forminterpretation entgegen. Für ein Lied wie Nr.IX („Streng ist uns das Glück und spröde“) scheint dann das Reprisenelement allein als Rechtfertigung für eine dreiteilige Interpretation nicht mehr brauchbar. Dieses Lied soll im Folgenden als Beispiel dafür dienen, wie eine Formanalyse aufgrund motivisch-thematischer Befunde sogar scheitern kann.⁹⁴

Ausgerechnet Lied IX (vgl. Abb.13) beginnt mit einem thematischen Gebilde, das beinahe alle Kriterien einer klassischen Periode erfüllt: Zwei metrisch sich entsprechende Zweitakter, rhythmisch-melodisch verwandt, doch verschieden, dynamisch kontrastierend, das zweite Glied melodisch schließend. Dahlhaus⁹⁵ sieht sogar harmonisch eine Analogie zum klassischen Halb- und Ganzschluss⁹⁶. Die formalen Erwartungen, die dieser Anfang weckt, werden jedoch nicht erfüllt. Im Verlauf des Liedes wird dieses Thema immer weiter aufgelöst: In einer ersten Wiederholung von T.7-12 rhythmisch variiert, schon im zweiten Wiederholungsansatz in T.13 aber so stark verdichtet, dass nur noch zwei thematische Elemente im Klavierpart übrigbleiben: Der erste Akkord und das Sechzehntelmotiv mit fallender None (Septe) aus T.3 (bzw. T.5), das durch Sequenzierung eine aufsteigende chromatische Tonleiter fallend über mehrere Oktaven abbildet. Die Singstimme „paraphrasiert“ das Thema (Dahlhaus), allerdings nur mit wenigen, schwer wahrnehmbaren Anklängen an den Vordersatz (fis-dis in T.13, d-fis in T.18, gis-g in T.19). Dem letzten, insgesamt fünften Auftreten des Anfangsakkords (T.21) tritt das „Kopfmotiv“, die fallende Kleinterz fis-dis, hinzu. Diese Stelle als Reprise zu interpretieren wäre jedoch sinnwidrig, weil ihr nichts hervorgegangen ist, was sich vom Thema abgrenzen ließe. Das einzige Moment motivisch-thematischer Arbeit stellen die unterschiedlichen Erscheinungsformen der oben beschriebenen chromatischen Gestalt dar, die als Sequenzierung aus dem abgespaltenen

92 Bryan R. Simms, *The Atonal Music of Arnold Schoenberg 1908 – 1923*, Oxford u.a. 2000, S.52-53.

93 Arnold Schönberg, *Fundamentals of Musical Composition*, London 1967. Zitiert nach Raff, *Gestaltete Freiheit*, S.98.

94 Eine Übersicht über Lied IX zeigt Abb.27.

95 Dahlhaus, „*Streng ist uns das Glück...*“, S.175.

96 Diese These soll in Kapitel 3.4 („Harmonisches Gefälle“) genauer diskutiert werden.

Sechzehntelmotiv entstanden ist. Diese Gestalt ist so „fest gefügt“, dass sie in allen Erscheinungsformen klar wiedererkannt wird: in T.11/12 in ihrer Originalgestalt mit Augmentationskanon, in T.14 in einer Form, die sich auf T.3 statt auf T.5 bezieht, in T.15/16 aufwärts statt abwärts sequenziert und von der augmentierten, vereinfachten Umkehrung begleitet, in T.20-21 wieder mit Augmentations- bzw. Diminutionskanon, aber mit aufsteigender Bewegungsrichtung endend, schließlich im letzten Takt rhythmisch verkürzt. Nur der Höhepunkt in T.19 enthält noch ein weiteres Durchführungsmoment, nämlich einen B-Dur-Septakkord, der sich sowohl als Transposition des Akkords aus T.4 als auch als variierte Transposition des Anfangsakkords in seiner Erscheinungsform aus T.21 ableiten lässt. Davon abgesehen besteht der Klavierpart nur aus tonhöhengetreuen Wiederholungen der genannten thematischen Elemente.

Dieser motivisch-thematischen Organisation eine dreiteilige Form nach dem Schema a-b-a' unterlegen zu wollen, wäre also verfehlt. Auch Dahlhaus' Vorschlag einer „modifizierten Barform“ nach dem Schema A¹ A² B wird von ihm selbst verworfen: „Ein Versuch, die Form des Liedes auf ein Schema zu reduzieren, wäre nutzlos. [...] Die Form erscheint, soweit sie analysierbar ist, als Inbegriff von Beziehungen, die sich einzeln zeigen, aber nicht durch einen Griff, der alles ineins faßt, zusammenraffen lassen.“⁹⁷

Eine alternative formale Deutung dieses Liedes jenseits motivisch-thematischer Befunde soll in Kapitel 2.3 versucht werden.

2.2 Metrik als Formelement

Dass der Verzicht auf akzentuierende Taktrhythmik als notwendige Folge aus dem Verzicht auf Tonalität hervorgeht, ist von verschiedenen Autoren behauptet worden⁹⁸. Auch wenn in der Wiener Schule eine Entwicklung weg von metrisch gebundener Taktrhythmik deutlich zu beobachten ist, ist diese These streitbar, denn Beispiele für atonale Kompositionen mit ausgeprägter Taktrhythmik sind zahlreich⁹⁹, selbst innerhalb der Wiener Schule¹⁰⁰. Eher ist anzunehmen, dass die Entscheidung zur Loslösung von akzentuierender Taktrhythmik bei Schönberg zwar demselben Befreiungsimpuls, demselben Ausdrucksbedürfnis entspringt wie die Loslösung von der Tonalität, von dieser aber ebenso unabhängig ist wie die Loslösung von thematischer Bindung.

Akzentuierende Taktrhythmik ist eine unabdingbare Voraussetzung für Taktmetrik, und Metrik das vordergründige Formungsprinzip der Wiener Klassik, das sich in zentralen Formbegriffen wie Satz und Periode niedergeschlagen hat. Im Gegensatz zur Taktrhythmik ist für die Metrik, das Verhältnis von Schwer und Leicht, tonale Harmonik eine Voraussetzung:

97 Dahlhaus, „*Streng ist uns das Glück...*“, S.180.

98 u.a. Pfisterer, *Studien*, S.254.

99 bei Weill, Bartók, Prokofjew

100 z.B. in Alban Bergs *Wozzeck*

so auch für das Verhältnis unterschiedlich gewichteter Schlussbildungen, durch die sich der Begriff der Periode definiert. Trotzdem werden Begriffe wie Vorder- und Nachsatz immer wieder auf Schönbergs Lieder op.15 angewendet¹⁰¹. Grund dafür ist die deutliche metrische Einteilung, die sich in vielen Fällen aufgrund der Rhythmik, Melodik und Artikulation ergibt. Inwieweit die Harmonik auf das Empfinden periodenähnlicher Strukturen Einfluss hat, soll in Kapitel 3.4 untersucht werden.

Die Durchbrechung des klassischen Periodenbaus manifestiert sich in Schönbergs Begriff der „musikalischen Prosa“¹⁰². Asymmetrische Phrasenbildungen von Haydn bis Brahms sind für Schönberg Vorläufer dieser „musikalischen Prosa“, deren Vorbild der natürliche Sprachduktus ist. Die Wahl von textgebundenen Gattungen zur Realisierung dieses Ideals scheint zwar auf den ersten Blick einleuchtend, stellt sich aber auf den zweiten Blick als paradox heraus, denn die Textvorlage ist im Fall der George-Vertonungen alles andere als Prosa: streng metrisch gebundene Lyrik. Der Weg von gebundener Metrik hin zu freier „musikalischer Prosa“ ist in den Liedern op.15 unterschiedlich weit beschritten, wie die folgenden Beispiele zeigen sollen.

Als deutliches Beispiel für traditionelle Metrik dient erneut das Klaviervorspiel aus Lied IX („Streng ist uns das Glück und spröde“) (Abb.13). Die drei gleich langen Taktgruppen mit ihren rhythmischen Entsprechungen und Dahlhaus‘ Interpretation der ersten vier Takte als Vordersatz und Nachsatz wurden in Kapitel 2.1 bereits beschrieben. Das Beispiel ist umso prägnanter, als diese klare Metrik sofort mit Einsatz der Singstimme zugunsten der „musikalischen Prosa“ aufgegeben wird¹⁰³. Ganz klassisch ist die Periodik im Klaviervorspiel indessen nicht: Der dritte Zweitakter stört den symmetrischen Aufbau, nicht nur wegen des synkopisch einsetzenden Begleitakkords, sondern vor allem, weil ihm kein viertes Phrasenglied folgt. Stattdessen leitet er zum Anfang zurück.

Eine ähnlich regelmäßige Metrik findet sich in Lied V („Saget mir, auf welchem Pfade“) (Abb.16). Die beiden ersten Takte des Klavierparts entsprechen sich rhythmisch und harmonisch. Sie bilden eine Zweitaktgruppe, der eine weitere Zweitaktgruppe folgt. Der periodenähnliche Aufbau von zwei plus zwei Takten tritt noch deutlicher in der Singstimme zutage. Die Einteilung in Zweitaktgruppen setzt sich im Klavier bis zur deutlich abgesetzten Reprise in T.13 fort. T.7-8 bilden sogar eine Wiederholung der Zweitaktgruppe von T.5-6, hier stimmt die metrische Einteilung des Klaviers allerdings schon nicht mehr mit der der Singstimme überein.

101 etwa von Dahlhaus und Brinkmann, vgl. Kapitel 2.1.

102 *Brahms, der Fortschrittliche*, in: *Gesammelte Schriften*, S.46. Vgl. auch Schönbergs Zitat zur „musikalischen Prosa“ in Kapitel 2.1 (S.34).

103 Dahlhaus, „*Streng ist uns das Glück...*“, S.177.

Etwas langsam (♩ ca 66) 2 Takte 2 Takte

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. It is divided into three systems. The first system (measures 1-3) is marked 'Etwas langsam (♩ ca 66)' and features two '2 Takte' (2-beat) groups. The vocal line starts with a piano (p) dynamic and includes slurs over measures 1-2 and 2-3. The piano accompaniment also has slurs. The second system (measures 4-6) begins with 'poco rit.' and includes dynamics 'p' and 'pp'. It features a 'mit zartem Ausdruck' (with delicate expression) instruction and a '2 Takte' group. The third system (measures 7-9) includes a '2 Takte' group and dynamics 'p' and 'pp'. The lyrics are: 'Sa - get mir, auf wel - chem Pfa - de heu - te sie vor - ü - ber schrei - te, daß ich aus der reich - sten La - de zar - te Sei - den - we - ben ho - le,'.

Sa - get mir, auf wel - chem Pfa - de heu - te sie vor - ü - ber

poco rit. - - - - - (warm) pp

schrei - te, daß ich aus der reich - sten La - de zar -

mit zartem Ausdruck 2 Takte

2 Takte

7 8 9

- - te Sei - den - we - ben ho - le,

p pp

Abbildung 16: Lied V, T.1-9, metrische Gliederung

Die Symmetrie zwischen den Taktgruppen wird dadurch verstärkt, dass die Diastematik den Eindruck von sich entsprechenden harmonischen Schlussbildungen weckt. Ob sich dieser Eindruck harmonisch belegen lässt, oder ob es sich um eine durch die Melodik erzeugte

Illusion, nämlich die Assoziierung einer Vorhaltswirkung, handelt, kann erst bei genauerer Untersuchung der Harmonik in Kapitel 3 beantwortet werden.

Als Beispiel für „musikalische Prosa“ in der Gesangsstimme dienten bereits die Takte 7-11 des Liedes IX (vgl. Abb.13). Die Dehnung der betonten Silben inhaltlich wichtiger Wörter („streng“, „spröde“, „kurzer“, „Kuß“) stört die Taktrhythmik und führt zu einer scheinbaren Folge von $4/4 + 2/4 + 3/4 + 2/4 + 3/4$ – oder besser, mit Dahlhaus, zu überhaupt keinem Taktartempfinden: „[...] man [kann] zweifeln, ob ein Takt, der nicht wiederkehrt, ein Takt ist.“¹⁰⁴

In Lied XIV („Spricht nicht immer“), in dem der vorgeschriebene 6/8-Takt überwiegend rhythmisch betont ist, wird das musikalische Taktempfinden kurzzeitig während der zentralen Textzeile „Von dem Zittern der Libellen in Gewittern“ aufgehoben (Abb.17): Hier überlagern sich die 6/8-Figuren der Klavierstimme – untereinander schon unsymmetrisch und mit Wechsel zwischen duolischer und triolischer Achtelunterteilung – mit den Quartolen in der Singstimme.

The image shows a musical score for three measures (6, 7, and 8) of a song. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "- nich - ter spät im Jahr. Von dem Zit-tern der Li - bel - len in Ge - wit - tern,". The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including triplets and a '4' measure. Performance instructions include 'ohne Pedal' and 'PPP r.H. 1.H.'.

Abbildung 17: Lied XIV, T.6-8

In der ersten Verszeile von Lied III („Als Neuling trat ich ein in dein Gehege“) (Abb.18) überlagert sich dem rhythmisch stark betonten 4/4-Takt der Klavierbegleitung kurzzeitig in der Gesangsstimme ein um ein Viertel verschobener 2/4-Takt.

Deutlich ausgeprägt ist das Vorbild „ausdrucksvollen Sprechens“¹⁰⁵ auch zu Beginn von Lied XIII („Du lehnst wider eine Silberweide“) (Abb.19). Über einem ausgehaltenen Klavierakkord rezitiert die Singstimme den Text in einem Sprachduktus, der das Heben und Senken der Stimme nachahmt: Die drei betonten Silben („lehnst, „Silberweide“, „Ufer“) stehen auf den drei untereinander abgestuften Spitzentönen g, f und es. Von diesen aus fällt die Linie stufenweise ab unter fast unmerklicher Beschleunigung der Notenwerte. Wenn überhaupt, führt der zeitliche Abstand zwischen den drei betonten Silben zur Wahrnehmung eines 2/4-Taktes, doch wahrscheinlich lässt die mangelnde rhythmische Profilierung (alle

104 Dahlhaus, „Streng ist uns das Glück...“, S.177.

105 „Bei einigermaßen ausdrucksvollem Sprechen bewegt sich die Stimme in wechselnden Tonhöhen [...]“ (Schönberg, *Analyse der 4 Orchesterlieder op.22*, in: *Gesammelte Schriften*, S.298.)

Mäßig (♩ ca 80)

Als Neu - ling trat ich ein in dein Ge - he - ge; kein

Abbildung 18: Lied III, T.1-2

übrigen Silben haben die gleiche Dauer, der Unterschied zwischen den Triolenachteln und den Sechzehnteln wird als Unschärfe wahrgenommen) noch gar kein Taktempfinden aufkommen.

Schließlich soll der Mittelteil von Lied II („Hain in diesen Paradiesen“) in der Singstimme (T.5-10, Abb.20) zeigen, wie das Zusammentreffen von wichtigen Silben mit den Taktanfängen absichtlich vermieden wird. Auch hier dienen triolische Aufteilung und synkopische Überbindungen als Mittel zur Nachahmung eines unregelmäßigen Sprachdukts.

Ansätze zu „musikalischer Prosa“ sind aber auch in der Klavierstimme zu finden: Die einstimmige Klavierlinie zu Beginn von Lied I (z.B. Abb.10) verschleiert das Taktmetrum durch Synkopen; das akzentuierte Achtel in T.2 und 3, das das Metrum „richtig rückt“, irritiert die Taktwahrnehmung. Erst der Einsatz der Singstimme in T.8 ermöglicht ein eindeutiges Taktempfinden: Nun entsprechen die Taktbetonungen den Versbetonungen, die Takteins enthält den längsten Notenwert, und zwischen Takt 9 und 10 bestehen rhythmische Entsprechungen. Die Singstimme ist also hier viel weniger „prosaisch“ als das Klavier.

Sehr langsam (♩ = 38)

Du leh - nest wi - der ei - ne Sil - ber - wei - de am U - fer;

Abbildung 19: Lied XIII, T.1-3

Exposition. Im Gegensatz zu dem artikulatorisch stark betonten 4/8-Takt ist der 3/8-Takt nicht wahrnehmbar, dagegen haben die in dieser Taktart notierten Themenfragmente aber eine starke rhythmische Profilierung. Rhythmische Gestalten gibt es in der Ostinato-Schicht nicht, ebensowenig wie metrische Gruppierungen: Abb.22 zeigt, dass die Artikulation, die das Taktmetrum stark betont, den diastematischen Gruppierungen sogar widerspricht. Schönberg experimentiert also gleichzeitig mit Rhythmik ohne Puls (auf der 3/8-Ebene) und mit Puls ohne Rhythmik (auf der 4/8-Ebene).¹¹⁰

The image shows a page of a musical score for an orchestra. It covers measures 15 and 16. Measure 15 is marked with a circled '15' and the instruction 'wieder rasch'. Measure 16 is marked with a circled '16' and 'I. Tempo sehr rasch'. The score includes parts for various instruments: Bkl. in B, Kbkl. in A, Flute I and II/III, Bassoon (Fag.), Contrabassoon (Kfag.), Horns I, II, III, IV and Trombones (Pos. I, II, III, IV u. Btba.), Trumpets (Hrf.), Violins (Vcello.), and Cellos/Double Basses (Kb.). The music is characterized by complex rhythmic patterns, including a 5/16 time signature in measure 16. Dynamic markings such as 'f', 'ff', 'fff', 'p', and 'pp' are used throughout. Performance instructions like 'mit Dämpfer', 'div. pizz.', 'die Hälfte', 'arco', and 'Flutterzunge' are also present.

Abbildung 23: op.16 Nr.1, Schluss

Als letztes Beispiel außerhalb der George-Lieder richten wir die Aufmerksamkeit auf die letzten vier Takte des ersten Orchesterstücks (Abb.23). Nachdem ab Ziffer 15 Fagotte und Harfe codaartig das fünftönige Motiv aus dem letzten Takt der Exposition wiederholt haben (wie dort im 3/8-Takt, aber einen 5/16-Takt suggerierend), setzt bei Ziffer 16 mit dem Tempowechsel das Ostinato in den Violoncelli und Kontrabässen wieder ein. Folgerichtig ist in diesen Stimmen ein Taktwechsel eingezeichnet: Das dreitönige Ostinato stand immer im 4/8-Takt und setzte sich dadurch von der thematischen Schicht ab. Im Gegensatz zum Beginn des Ostinatos bei Ziffer 4 (vgl. Abb.22) ist hier aber kein 4/8-Metrum mehr wahrnehmbar,

¹¹⁰ Eine ähnliche Technik begegnet auch im dritten Orchesterstück *Farben* (vgl. Kapitel 2.3).

weil dieses weder durch Artikulation noch durch rhythmische oder diastematische Profilierung deutlich gemacht wird. Rechnerisch gesehen ist der Taktwechsel unnötig, denn wegen des plötzlichen Tempowechsels wäre das rhythmische Ergebnis bei Notation im 3/8-Takt identisch. Warum also bemüht Schönberg die Ausführenden mit dieser Taktvorschrift, die mit Sicherheit Probenzeit kostet? – Die notationstechnische Konsequenz, nämlich die Abgrenzung der beiden verschiedenen Schichten, ist nur eine Antwort. Die andere liegt in Schönbergs generellem Misstrauen gegenüber der musikalischen Entscheidungskompetenz seiner Interpreten, von denen in diesem Fall die Realisierung eines gleichmäßigen Dreiton-Ostinatos ohne taktmetrische Betonung gefordert wird. Da garantiert die Notation des 4/8-Takts hauptsächlich eines: dass kein 3/8-Metrum hörbar wird.

Rückkehrend zu den Liedern op.15 und der Feststellung, dass das Ideal der „musikalischen Prosa“ hier nur teilweise verwirklicht ist, wäre die Frage zu stellen, inwieweit dagegen das Versmetrum der Textvorlage Einfluss auf die Gliederung hat. Da immer wieder behauptet worden ist, der Rückgriff auf textgebundene Gattungen sei eine Reaktion auf den Wegfall der Tonalität als formbildendes Prinzip¹¹¹, läge es nahe zu vermuten, dass die metrische Struktur der Gedichtvorlage als Formbehelf dienen könnte. Dieser These hat Ehrenforth vehement widersprochen und behauptet, der Text inspiriere den Duktus der „musikalischen Prosa“, nicht die Form¹¹². Zur Entscheidung dieser Frage soll abermals Lied X („Das schöne Beet“) als eines der traditionellsten Lieder herangezogen werden.

Eine Übersicht über die Vertonung der einzelnen Gedichtzeilen in der Singstimme wurde bereits in Abb.4 gegeben. Eine erneute Analyse in Hinblick auf die Versgliederung ergibt zunächst, dass sich alle Versumbrüche der Gedichtvorlage in der metrischen Gliederung der Singstimme abbilden, mit Ausnahme des Umbruchs zwischen den beiden letzten Versen. Eine Erklärung dafür findet sich darin, dass mit Ausnahme der beiden letzten Verse die Versgliederung des Gedichts mit der syntaktischen Gliederung des Texts übereinstimmt: Die ersten drei Verse sind durch Kommata von einander getrennte Hauptsätze, Vers 4 bis 6 sind durch die Konjunktion „und“ abgetrennte Zusätze zu Vers 3. Die letzten beiden Verse dagegen bilden einen zusammenhängenden Satz. Eher noch als die Versgliederung bildet die musikalische Metrik also die syntaktische Gliederung ab.

Innerhalb der fünfzehn äußerst streng geformten Gedichte mit komplizierten Reimschemata und teils unkonventionellen Versmaßen (am herausragendsten Nr.XIV) nimmt das zehnte Gedicht eher eine konventionelle Stellung ein: Das Reimschema erlaubt eine

111 Schönberg in *Komposition mit zwölf Tönen* (in: *Gesammelte Schriften*, S.74): „Früher hatte die Harmonie nicht nur als Quelle der Schönheit gedient, sondern, was wichtiger war, als Mittel zur Unterscheidung der Formmerkmale. [...] Daher schien es [ohne diese Harmonik] zunächst unmöglich, Stücke von komplizierterer Organisation oder großer Länge zu komponieren. Wenig später entdeckte ich, wie sich größere Formen konstruieren ließen, indem man einem Text oder Gedicht folgte [...]“

112 Ehrenforth, *Ausdruck und Form*, S.31 ff.

Gliederung in zwei gleichlange Teile (a-b-b-a / weibliche Endung, c-d-c-d / männliche Endung), alle Verse sind fünfhebiger und jambischer.

Der jambische Rhythmus bildet sich musikalisch in der Taktrhythmik ab. Je zwei Silben eines Verses werden durch längere Notenwerte und Positionierung auf der Takteins besonders betont, gegen Ende des Gedichts, wo die Verse auf mehr als zwei Takte gedehnt sind, auch mehr als zwei Silben. Die Auswahl dieser wichtigen Silben folgt jedoch nicht der Regelmäßigkeit des Versmaßes, sondern offenbar inhaltlichen Kriterien: Vers 4 weicht von dem bisher angewendeten Prinzip ab, nach dem jeweils die zweite und letzte Vershebung hervorgehoben wurde, und verlegt die Betonung auf „samtgefiedert“ und „geneigt“. Während die inhaltliche Bevorzugung von „samt“ vor „gefiedert“ einleuchtet, ist der Grund für die Betonung von „geneigt“ anstelle von „Farren“ nicht im Textinhalt, sondern in der metrischen Symmetrie und in der illustrativen Wirkung zu suchen, die durch die Dehnung des Wortes „geneigte“ entsteht.

Diastematisch wird zwar in der ersten Hälfte des Gedichts der Sprachduktus der weiblichen Versenden genau nachgeahmt, doch das Steigen und Fallen der Melodielinie entspricht ansonsten auffallend oft nicht dem Versmaß und der rhythmischen Betonung: Anstelle einer Hebung der Stimme auf dem Wort „Beet“ zu Beginn des ersten Verses, wie es dem Sprachduktus entspräche, findet sich hier in der Melodie ein Quintfall – ein genuin musikalisches Betonungsmittel. Auch die Melismen auf den männlichen Versendungen „rund“ (T.21) und „Mund“ (T.27) sind sprachuntypisch, besonders durch die unbequemen Aufwärtssprünge. Der große Septimsprung auf dem Wort „Mund“ ist ein musikalisches Ausdrucksmittel an der inhaltlich wichtigsten Stelle des Gedichts, die gleichzeitig mit dem musikalischen formalen Höhepunkt übereinstimmt. Die analoge Vertonung der Reimwörter „rund“ und „Mund“ ist trotzdem bemerkenswert, stellt sie doch ein Zugeständnis an die poetische Form dar, die von Syntax und Inhalt unabhängig ist. Eine ähnliche Analogie könnte auch zwischen den Reimwörtern „mild“ und „Gefild“ bestehen.

Die diastematische Gestaltung, so können wir festhalten, ist also primär von musikalischen Kriterien bestimmt und erst sekundär der Nachbildung eines Sprachduktus verpflichtet, der inhaltlich betonend deklamiert, nicht starr die Versmetrik abbildet. Worin diese musikalischen Kriterien genau bestehen, wurde in der motivisch-thematischen Analyse des Lieds in Kapitel 2.1 bereits dargelegt: Mit ihren wichtigen Tönen orientiert sich die Singstimme immer an der Melodik der Klavierstimme (vgl. erneut Abb.5), die, wie gezeigt wurde, das Thema und seine formale Ausarbeitung, mit Ehrenforths Worten die „Strukturachse“¹¹³ enthält. Formungsprinzip der Singstimme ist also eine Angleichung der musikalischen Struktur an die Sprache.

113 Ehrenforth, *Ausdruck und Form*, S.50.

Schönberg hat diese Technik in Bezug auf seine gut vier Jahre später entstandenen Orchesterlieder op.22 als „Umschreiben der Hauptnoten durch Nebennoten“ beschrieben, dem „ausdrucksvollen Sprechen“ nachempfunden:

„Bei einigermaßen ausdrucksvollem Sprechen bewegt sich die Stimme in wechselnden Tonhöhen. Aber in keinem Augenblick bleibt man, wie beim Singen, auf einem *bestimmten* Ton stehen. In dem Bestreben nun, aus dem natürlichen Tonfall der Worte, aus der Sprechmelodie, die Gesangsmelodie zu gewinnen, in diesem Bestreben liegt es nahe, daß man beim Singen den Hauptnoten auf solche Art ausweicht wie beim Sprechen den starren Tonhöhen. Wie man hier von ihnen weggleitet, so umschreibt man dort die Hauptnoten durch Nebennoten. Vielleicht ist es das auch, wodurch die Rezitative in den älteren Opern so lebendig wirkten, diese Vorhalte, die sogenannten Appogiatura. Wenn man diese Deutung annehmbar findet, so erklären sich viele der sonst schwer verständlichen Erscheinungen in meinen Werken aus diesem Zeitraum.“¹¹⁴

Obwohl dieses Zitat vor dem Hintergrund der raschen Entwicklung von Melodram und Sprechgesang in den Jahren 1909 bis 1913 gesehen werden muss, von denen die Lieder op.15 noch entfernt sind, ist es zur Beschreibung der Singstimmenbehandlung in op.15 doch erstaunlich zutreffend – natürlich in noch höherem Maße für Lieder, in denen der Sprachduktus stärker ausgeprägt ist, wie in den beschriebenen Beispielen aus Nr.II („Hain in diesen Paradiesen“) und Nr.XIII („Du lehnest wider eine Silberweide“).

Um auf die Frage zurückzukommen, ob die Metrik des Gedichts Einfluss auf die musikalische Form hat, soll schließlich die Form der Gedichtvorlage mit der musikalischen Form des Lieds verglichen werden. Die Zweiteilung des Gedichts, die durch das Reimschema entsteht, bildet sich in der musikalischen Form nicht ab; im Gegenteil sind die Takte 19 und 20 eng miteinander verknüpft. Der stark hervorgehobene musikalische Formeinschnitt in T.24 (Reprise) befindet sich dagegen zwischen Vers 6 und 7. Diese Trennung entspricht zwar nicht dem Reimschema des Gedichts, wohl aber der Syntax (dem Gedankenstrich vor den letzten beiden Versen), und damit – eigentlicher Grund für Syntax und musikalische Form – dem Inhalt. Die Metapher, die in diesem letzten Satz enthalten ist („von einem odem ist ihr feuchter mund wie süsse frucht vom himmlischen gefild“), ist die einzige, deren erotischer Sinngehalt unmittelbar zutage tritt. Die erotische Sinnbildlichkeit der vorangegangenen Metaphern des Gedichts erschließt sich daher wahrscheinlich erst rückwirkend von diesen beiden Verszeilen aus.

Wir kommen also zu dem Schluss, dass nicht die Versstruktur, sondern der Inhalt des Gedichts Einfluss auf die musikalische Form hat. Das Ideal ausdrucksvoller Textdeklamation formt darüber hinaus die musikalische Struktur der Singstimme. Strenge und regelmäßige Metrik, wie sie für die George-Gedichte typisch ist, bilden gerade nicht Schönbergs Formideal (vgl. Kapitel 1.3).

114 Schönberg, *Analyse der 4 Orchesterlieder op.22*, in: *Gesammelte Schriften*, S.298.

2.3 Formale Deutungen aufgrund nicht-diastematischer Parameter

Klassische Analysemethoden wie die Harmonielehre und die Untersuchung motivisch-thematischer Strukturen haben mit der reihentechnischen Herangehensweise (vgl. Kapitel 4) eines gemeinsam: Sie setzen voraus, dass der Tonwert¹¹⁵ in seiner strukturbildenden Rolle den übrigen musikalischen Parametern übergeordnet ist.

Dass der Parameter Rhythmus in Schönbergs frühen atonalen Werken stark aufgewertet ist, haben die verschiedenen Beispiele in Kapitel 2.1 und 2.2 bereits gezeigt.

Die Neuentdeckung bisher untergeordneter musikalischer Parameter beschränkt sich aber nicht auf den Rhythmus. In seinem Aufsatz *Komposition mit zwölf Tönen*¹¹⁶ beschreibt Schönberg rückblickend, welche Mittel in den ersten atonalen Werken „zur Unterscheidung der Formmerkmale“ herangezogen wurden, um die formbildende Funktion der tonalen Harmonik zu ersetzen:

„Die Unterschiede in der Länge und Form der Teile und der Wechsel im Charakter und in der Stimmung wurden in der Form und dem Umfang der Komposition, in ihrer Dynamik und ihrem Tempo, in der Figurierung und Akzentuierung, Instrumentierung und Orchestrierung widergespiegelt. Auf diese Weise wurden die Teile genauso deutlich differenziert wie früher durch die tonalen und strukturellen Funktionen der Harmonie.“¹¹⁷

Schönberg nennt hier die Parameter Dynamik, Tempo, Artikulation („Figurierung und Akzentuierung“) und Instrumentation. In der *Harmonielehre* findet sich außerdem ein Zitat zur Aufwertung des Parameters Oktavlage:

„Auch die Lage ist bindend; sowie ein Ton versetzt wird, wechselt die Bedeutung, hört die Logik und Brauchbarkeit auf, scheint der Zusammenhang zerrissen.“¹¹⁸

Im selben Absatz beschreibt Schönberg, dass neben der Oktavlage die Stimmenzahl eines Akkords entscheidend sei:

„Auffallend und zu Schlüssen berechtigt ist der Umstand, daß ich und diejenigen, die Ähnliches schreiben, genau unterscheiden, wann ein fünf- oder sechsstimmiger, wann ein noch mehrstimmiger Akkord kommen soll. Es wäre nicht möglich, ohne die Wirkung zu schädigen, bei einem achttimmigen Akkord einen Ton wegzulassen, bei einem fünfstimmigen einen hinzuzusetzen.“¹¹⁹

Dieser Grundsatz stellt einen grundlegenden Unterschied zur Dur-Moll-Tonalität dar.

115 Gemeint ist die Tonhöhe unter Voraussetzung der Oktavgleichheit, in der englischsprachigen Literatur *pitch class*.

116 in: *Gesammelte Schriften*, S.72-96.

117 Da sich Schönberg hier auf textgebundene Kompositionen bezieht, ist zu vermuten, dass vor allem *Erwartung*, *Pierrot Lunaire* und die *Orchesterlieder* op.22 gemeint sind.

118 *Harmonielehre*, S.502.

119 Ebenda.

Stimmzahl, Oktavlage und Instrumentation wirken zusammen in dem zentralen Begriff der „Klangfarbe“. Die elementare Bedeutung dieses Begriffs für Schönbergs Ästhetik ist am Titel des dritten Orchesterstücks, „Farben“, abzulesen, und in der berühmt gewordenen Formulierung seines Ideals der „Klangfarbenmelodie“ in der *Harmonielehre*:

„Jedenfalls aber wird unsere Aufmerksamkeit auf die Klangfarben immer reger, die Möglichkeit, sie zu beschreiben und zu ordnen, immer näher gerückt. [...] Die Klanghöhe ist nichts anderes als Klangfarbe, gemessen in einer anderen Richtung. Ist es nun möglich, aus Klangfarben, die sich der Höhe nach unterscheiden, Gebilde entstehen zu lassen, die wir Melodien nennen, Folgen, deren Zusammenhang eine gedankenähnliche Wirkung hervorruft, dann muß es auch möglich sein, aus den Klangfarben der anderen Dimension, aus dem, was wir schlechtweg Klangfarbe nennen, solche Folgen herzustellen, deren Beziehung untereinander mit einer Art Logik wirkt, ganz äquivalent jener Logik, die uns bei der Melodie der Klanghöhen genügt. Das scheint eine Zukunftspantastie und ist es wahrscheinlich auch. Aber eine, von der ich fest glaube, daß sie sich verwirklichen wird.“¹²⁰

Den unscharfen Begriff der „Klangfarbe“ hat Erpf in seinen *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik* 1927 zu differenzieren versucht:

„In der musikalischen ‚Klangfarbe‘ sind zwei Komponenten zu trennen: die eine, die von der *Instrumentation* herrührt [...], und die andere, die von der *Höhenlage* des Klangs im Tonraum abhängt. In der letzteren sind wieder zwei Elemente unterscheidbar: Ein C-dur-Klang hat seine bestimmte C-dur-Färbung, ob er im Tonraum unten oder oben liegt; daneben hat er noch seine bestimmte *Lagenfärbung*. [...] Unverkennbare Tatsache ist, daß der Farbunterschied zweier Tonarten, zweier Klänge unabhängig vom Lagenunterschied aufgefaßt wird, und daß die Komponisten ihn zu einem Mittel machen, das mit den anderen satztechnischen Mitteln in der neueren Musik zu ausgeprägter Verwendung gelangt. [...] Bei der Loslösung der Klänge von der funktionellen Unterlage wird der Farbwert neben der Klangschärfe zur hervortretenden Hauptqualität des Klangs.“¹²¹

Zusätzlich zur instrumentatorischen Klangfarbe und der Oktavlage definiert Erpf also mit dem „Farbwert“ absoluter Tonhöhen bzw. Tonarten einen dritten Klangfarben-Parameter, dessen Abgrenzung vom melodischen Tonhöhenverlauf und besonders dessen Anwendung auf nicht-tonale Musik jedoch schwierig ist.¹²²

Ein weiterer, der Klangfarbe verwandter und von ihr schwer abzugrenzender Parameter Erpfs ist die „Klangschärfe“. Sie definiert sich unter anderem durch den Gehalt an chromatischen Tonpaaren („Leittonpaaren“) und wird daher für die Beurteilung von Klängen in der harmonischen Analyse (vgl. Kapitel 3) eine Rolle spielen.

120 Ebenda, S.503.

121 Erpf, *Studien*, S.81 ff.

122 Kapitel 5 („Zusammenhangstiftende Prinzipien der Großform“) wird zeigen, dass in den Liedern op.15 tatsächlich wiederkehrende Elemente an absolute Tonhöhen gebunden sind, so dass der „Farbwert“ dieser Klänge (z.B. des wiederkehrenden E-Dur-Dreiklangs, vgl. Kapitel 3.4, Abb.58) wirklich ein entscheidender musikalischer Parameter ist.

„Die Klangscharfe hängt ebenfalls [wie die Klangfarbe] ab von der Höhenlage, von der Instrumentation, und schließlich von der Zahl der Leittonpaare, die [ein Akkord] enthält.“¹²³

Aus der Bedeutung der „Klangscharfe“ und ihrer Abhängigkeit vom Parameter Oktavlage geht hervor, dass der Umkehrungsbegriff für die „neuere Musik“ Schönbergs und seiner Schüler keine Gültigkeit mehr hat, dass also zwei Akkorde mit demselben Vorrat an absoluten Tonhöhen in unterschiedlicher Lage oder Oktavumkehrung nicht als Stellvertreter desselben Phänomens betrachtet werden dürfen. Diese Feststellung ist umso wichtiger, als sie in vielen analytischen Ansätzen, insbesondere in reihentechnischen Methoden (vgl. Kapitel 4), nicht berücksichtigt wird.

Schließlich soll noch hingewiesen werden auf einen neuen musikalischen Parameter, den Ehrenforth bei Schönberg entdeckt zu haben meint: den „Gestus“.¹²⁴ Unter der Überschrift „Dynamik und Gestus als Gestaltungsfaktoren“¹²⁵ beschreibt Ehrenforth, wie seit der Mannheimer Schule und Carl Philipp Emanuel Bach der Parameter der Dynamik sich immer stärker als eigenständiger Gestaltungsfaktor von Melos, Rhythmus und Harmonik loslöst, bis schließlich „im atonalen Werk Schönbergs die absolute Vorherrschaft der Dynamik“ eintritt: „Dynamik und Gestus bannen die drohende Gefahr des Chaos“, die der Wegfall des zusammenhangstiftenden Prinzips Tonalität verursacht hat¹²⁶. Was der Begriff „Gestus“ unabhängig von anderen musikalischen Parametern nun eigentlich umfasst, wird indessen nie ganz klar. Ehrenforth beschreibt, wie bei Wagner größtmöglicher Ausdruckswille dazu führt, dass in einem Zusammenwirken aller musikalischen Faktoren „die Musik die Plastik von Gesten erreichen“ kann. „Wie die Gebärde“, so wird Wagner bei Ehrenforth zitiert, „von ihrem Ursprunge, der sinnlichsten Tanzgebärde, bis zur geistigsten Mimik sich entwickelt, so wächst auch das Sprachvermögen des Orchesters“¹²⁷. Auf Schönbergs Melodik scheint das Adjektiv „gestisch“ in höchstem Maße zuzutreffen, ganz besonders unter Berücksichtigung seiner musikalischen Abstammung von Wagner, seines übersteigerten Ausdruckswillens und seines musikalischen Ideals der ausdrucksvollen Prosasprache. „Gestus“ als eigenständigen Parameter neben der Dynamik zu definieren, der anderen Parametern – Melodik, Harmonik und Rhythmik – sogar widersprechen soll, erscheint dagegen höchst problematisch. Losgelöst von diesen wäre „Gestus“ ein körperloses Phantom ohne die Möglichkeit, sich musikalisch abzubilden. In Wirklichkeit, so zeigen schließlich auch Ehrenforths Analysebeispiele, entstehen die musikalischen Gebärden aus einem Zusammenwirken von Melodik, Rhythmik,

123 Erpf, *Studien*, S.80. „Leittonpaare“ sind gleichzeitig erklingende Halbtonpaare, in denen jeder Ton in Bezug auf den anderen Leitton oder Zielton sein kann. Je nach Lage können sie eine kleine Sekunde, große Septime oder kleine Non bilden.

124 Ehrenforths Idee des „Gestus“ stammt vermutlich aus Dieter Schnebels Dissertation *Studien zur Dynamik Arnold Schönbergs* (Tübingen 1955).

125 Ehrenforth, *Ausdruck und Form*, S.108.

126 Ebenda, S.109.

127 Ebenda.

Dynamik und Artikulation. Losgelöst davon verhält sich einzig die Harmonik – und in dieser Feststellung besteht Ehrenforths eigentliches Anliegen. Damit verschieben wir eine weitere Diskussion dieser These in das Kapitel zur Harmonik (3).

Im Folgenden sollen einige Beispiele zeigen, wie nicht-diastematische Parameter zu Strukturträgern aufgewertet werden. Unter Vermeidung des Begriffs der Klangfarbe, die, wie gezeigt wurde, aus dem Zusammenwirken verschiedener vorgeordneter Parameter entsteht, seien diese hier zusammengefasst als Rhythmus, Tempo, Oktavlage, Instrumentation, Artikulation und Dynamik.

Wie im fünften der Orchesterstücke op.16 die Parameter Artikulation und Rhythmus isoliert von der Diastematik behandelt werden, hat Abb.15 bereits gezeigt. Auf die Formbildung des Satzes kann hier nicht näher eingegangen werden. Es sei nur darauf hingewiesen, dass in diesem Satz, ähnlich wie im dritten Klavierstück op.11, Formteile nicht durch motivisch-thematische Kriterien, sondern durch Dynamik, Tempo, Instrumentation und Satztechnik (dichter und weniger dicht gesetzte „Satzzonen“¹²⁸) voneinander abgegrenzt werden.

Das dritte der fünf Orchesterstücke, „Farben“, steht in direkter Verbindung zu Schönbergs Äußerungen zur „Klangfarbenmelodie“¹²⁹. Die Frage, ob das Stück bereits die Verwirklichung einer solchen Klangfarbenmelodie darstellt, oder ob Schönberg eine von späteren Generationen zu verwirklichende Utopie beschreibt (immerhin waren bei Erscheinen der *Harmonielehre* die Orchesterstücke op.16 längst fertiggestellt, wenn auch noch nicht mit Beinamen versehen und aufgeführt), ist in diesem Zusammenhang nicht ausschlaggebend. Entscheidend ist, dass im dritten Orchesterstück Material und Form ohne die Parameter Rhythmik und Melodik auskommen, und stattdessen Klangfarbe (Instrumentation), Harmonik und Tempo die formbestimmenden Parameter bilden.

Eine ansatzhafte Analyse von „Farben“ geht möglichst selbsterklärend aus den Abbildungen 24 – 26 hervor. Die folgenden Erläuterungen sollen helfen, auf der Grundlage dieser Abbildungen die formale Organisation des Satzes zu verstehen, die sich auf die genannten Parameter beschränkt.¹³⁰

Maegaard¹³¹ und Pfisterer¹³² haben gezeigt, dass der horizontale Stimmenverlauf und teilweise sogar die Instrumentation (in T.248-249) reihenmäßig organisiert sind. Abb.25 zeigt die kanonartige Einrichtung der streng fünfstimmigen Anlage und auch, dass eine Dreiton-

128 Begriff von Brinkmann in Bezug auf op.11, vgl. Brinkmann, *Drei Klavierstücke op.11*.

129 „Klangfarbenmelodien! Welche feinen Sinne, die hier unterscheiden, welcher hochentwickelte Geist, der an so subtilen Dingen Vergnügen finden mag! - Wer wagt hier Theorie zu fordern!“ (*Harmonielehre*, S.504.)

130 Die Dynamik wurde in dieser Darstellung vernachlässigt, sie spielt eine untergeordnete Rolle.

131 Maegaard, *Studien*,

132 Pfisterer, *Studien*, S.192 ff.

I

221 (1) 1.x

(gleiche Farbe)

① ② ③ ④ a ⑤ ⑥ a ①

11 T.

Puls setzt aus

II

232 (12) 2.x

① ② ③ ① b ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑥ ① b

13 T.

Puls setzt ein:

III

245 (25) 3.x

① ② ③ ① ② ③ a ④ 4.x 5.x 6.x ① a c

7 T.

Puls setzt aus Puls setzt aus

252 (32)

① ③ ② ④ verwandt mit ⑤ ⑥ ① a b b

44 T.

13 T.

kl. Sek.

Reprise:
Umkehrung des Stimmenverlaufs

The image displays three systems of musical notation for the piano piece 'Farben' (Op. 16 No. 3). Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The first system (measures 221-231) is marked 'I' and '1.x', with notes circled 1-6 and triangles 'a' above measures 5 and 7. The second system (measures 232-244) is marked 'II' and '2.x', with notes circled 1-6 and triangles 'b' above measures 12 and 14. The third system (measures 245-251) is marked 'III' and '3.x', with notes circled 1-6 and triangles 'a', 'b', and 'c' above measures 25, 27, and 29. A fourth system (measures 252-265) is marked '44 T.' and '13 T.', with notes circled 1-6 and triangles 'a', 'b', and 'b' above measures 32, 34, and 36. Annotations include 'Puls setzt aus' and 'Puls setzt ein' with rhythmic diagrams, 'verwand mit' and 'kl. Sek.' (klarinete Sekund), and 'Reprise: Umkehrung des Stimmenverlaufs' with a rhythmic diagram.

Abbildung 24: op.16 Nr.3 "Farben", Harmonik und Formübersicht

Abbildung 25: op.16 Nr.3 "Farben", Horizontaler Stimmenverlauf

Motiv a

Kl. II in B *pp*

Fag. III *pp*

Pos. III mit Dämpfer *pp*

Kb. 3 Solo-Kb. mit Dämpfer *pp*

①

Motiv b ③

Kl. Fl. I. II *pp*

Gr. Fl. I. II *pp*

Ob. I. III *ppp*

Engl. H. *p*

I. II in B *p*

Kl. *pp*

Hrfe. *p*

Celesta

Flag. I. II *p*

Viol. I *pizz. pp*

Viol. II *pizz. pp*

Violen. *get. pizz. pp*

Abbildung 26: op.16 Nr.3 "Farben", Motiv-Einwürfe

Zelle das einzige Ausgangsmaterial bildet. Der Tonhöhenverlauf entsteht durch Sequenzierung dieser Dreitonzeile. Vor dem Hintergrund des Titels „Farben“ und Schönbergs Idee der „Klangfarbenmusik“ wird aber deutlich, dass in dieser Musik die Vertikale der Horizontale mindestens gleich-, wenn nicht übergeordnet ist. So stellt auch beim Hören die Harmonik die weitaus übergeordnete Wahrnehmungskategorie dar, hinter der der melodische Verlauf der Einzelstimmen zurücktritt. Für diese harmonische Wahrnehmung sind mehrere kompositorische Gründe verantwortlich: Erstens wirkt der ständige Instrumentationswechsel der Wahrnehmung von melodischen Einzelstimmen entgegen. Zweitens entbehrt die Melodik – sofern sie überhaupt als solche bezeichnet werden kann – jeder rhythmischen Ausprägung, die sie als Gestalt wahrnehmbar machen könnte. Die Harmonik dagegen ist an den Puls gekoppelt, der durch die Instrumentation entsteht, metrisch regelmäßig und äußerst einprägsam.

Abb.24 zeigt, wie die Form des Stücks aus der Harmonik entsteht. Ein zentraler fünfstimmiger Akkord (1) (eine Verbindung von Quartakkord und großem Septakkord mit eingeschlossener Kleinterz, einer typischen Intervallkonstellation für Schönbergs frühe atonale Werke) wird auf- und abwärts transponiert. Durch die Asynchronität der Stimmen wird er dabei wie durch ein Prisma zu einer Akkordfolge von sechs Akkorden aufgefächert: Nach fünf abweichenden Akkorden erreicht die Folge wieder den Ausgangsklang. Dieser ist durch größere zeitliche Ausdehnung hervorgehoben und markiert Formeinschnitte. Aus der Abbildung des harmonischen Verlaufs geht die Form deutlich hervor: Nach dem ersten Durchlauf der Akkordfolge im ersten, expositionsartigen Teil wird diese im Mittelteil mehrfach transponiert, variiert und beschleunigt wiederholt bis zum Höhepunkt in T.248-251. Der dritte, reprisesartige Teil bezieht sich deutlich auf den ersten, die Folge der sechs Akkorde weicht aber von der ursprünglichen Akkordfolge ab, weil der Stimmenverlauf umgekehrt ist. Entsprechend erreicht die harmonische Folge nicht die einen Halbton tiefer, sondern die einen Halbton höher gelegene Transposition des Akkords. Durch parallele Rückungen wird am Schluss seine Ausgangslage wieder erreicht.

Noch viel deutlicher bildet sich diese Form in der Instrumentation, also im Klangfarbenverlauf ab, und im Verlauf des Pulses, der in diesem Stück nicht durch Melodik und nicht durch Rhythmik, sondern ganz allein durch die Klangfarbe entsteht. Wenn in Kapitel 2.2 behauptet wurde, das erste Orchesterstück sei ein Beispiel für „Rhythmus ohne Puls“, so verhält es sich hier genau umgekehrt. Das regelmäßige Pulsieren der Klangfarben aus dem ersten Teil (in halben Noten, während die Bassstimme doppelt so schnell pulsiert) wird im dritten Teil wieder aufgenommen, allerdings einerseits beruhigt (der Viertel-Puls der Bassstimme fehlt), andererseits weniger homogen: Während im ersten Teil zwei festgefügte, kontrastierende Klangfarben miteinander abwechseln – ein obertonarmer, hohler Klang mit hohem Rauschanteil (Flöten in tiefer Lage, Klarinette) auf der ersten, und ein nasaler, rauscharmer Klang (Englischhorn, Blechbläser mit Dämpfer) auf der zweiten Takthälfte –, ist

diese Bindung an feste Klangfarben im dritten Teil nicht mehr vorhanden. Der Mittelteil ist wiederum in zwei Teile geteilt: Der erste setzt den Puls aus der Exposition fort, allerdings differenziert und unter Belebung der Instrumentation; in der zweiten Hälfte des Mittelteils beschleunigt sich der Puls in zwei Anläufen, bis er in T.249, auf Sechzehntel gesteigert, kaum mehr wahrnehmbar ist, zumal hier immer mehr Mischklänge für die Einzelstimmen verwendet werden.

Puls und Instrumentation markieren auch die wichtigen Formeinschnitte: Der Puls setzt in T.231, T.245 und T.250 aus. T.231 markiert den Beginn des Durchführungsteils, T.245 den zweiten Durchführungsanlauf, der beschleunigend zum Höhepunkt führt, und T.250 die Reprise. Dieselben Stellen sind auch durch die Instrumentation hervorgehoben: Vier Solo-Celli übernehmen den Ziel-Akkord in T.231, mit Dämpfer und auf der tiefsten Saite. Zum ersten Mal wird damit ein Akkord homogen von einer einzigen Instrumentengruppe gespielt und nicht auf verschiedene Gruppen verteilt. Der transponierte Ausgangsakkord zu Beginn des zweiten Durchführungsteils (T.244/245) ist ebenfalls nur mit tiefen Streichern, diesmal als Flageolett instrumentiert. Und die gleiche Instrumentation begegnet uns wieder in T.250 beim Reprisesbeginn.

Formbildend ist schließlich auch der Parameter der Oktavlage. Über das Stück verstreut begegnen uns zwei verschiedene motivische Einwürfe, die sich wie störende Punkt-Ereignisse von der homogenen Fläche abheben (Abb.26). Diese Kleinst-Gestalten verdienen kaum die Bezeichnung „Motiv“, besitzen aber eine minimale rhythmische und intervallische Ausprägung und kehren als erkennbare Gestalten wieder. Außer durch diese motivische Eigenschaft heben sie sich von der restlichen Faktur vor allem durch ihre Oktavlage ab. Wie Abb.24 zeigt, bewegt sich die Akkordfolge der Klangfläche in einer sehr begrenzten Mittellage: Insgesamt hat sie einen Umfang von H bis d", also von nur gut zwei Oktaven – trotz der differenzierten Instrumentation, an der das gesamte Orchester vom Kontrabass bis zur großen Flöte beteiligt ist.¹³³ Nur der erwähnte zeichenhafte, abweichend instrumentierte Akkord am Ende der Exposition (T.231) ist in „falscher Lage“, nämlich eine Oktave zu tief gesetzt. Motiv „a“ setzt sich durch die tiefe Lage, Motiv „b“ durch die hohe Lage von der Klangfläche ab. Auch klangfarblich-instrumentatorisch sind beide charakteristisch von der Klangfläche unterschieden: Während bei Motiv „a“ dumpfe Klangfarben vorherrschen, ist „b“ hell und scharf instrumentiert. Kleine Flöte, Celesta und Harfe sind im Übrigen die einzigen Instrumente, die an der Klangfläche nicht beteiligt, sondern – wegen ihrer Perkussivität bzw. ihrer Lage – direkt mit dem Klangcharakter der Einwürfe verbunden sind.

133 Hier gilt also in besonderem Maße Schönbergs Aussage: „Auch die Lage ist bindend.“ (*Harmonielehre*, S.502). Mit Veränderung der Lage ändert sich das Tonereignis, es gilt nicht mehr das Gesetz der Oktavgleichheit.

Als zweites Beispiel kehren wir zurück zum IX. Lied aus op.15 („Streng ist uns das Glück und spröde“). Wie Kapitel 2.1 gezeigt hat, kann die motivisch-thematische Analyse hier, entgegen den Erwartungen, die die beispielhafte Periode im Klaviervorspiel weckte, keine befriedigende Forminterpretation leisten. Auch hier nämlich stützt sich die Formorganisation auf andere Parameter als Rhythmik und Melodik: Thematisch gliedernde Funktion hat ein isolierter Akkord (vgl. Abb. 27), und entscheidend für die formale Dramaturgie ist seine Oktavlage. Das 23taktige Lied wird durch den thematischen Akkord in fünf Teile zu $6 + 6 + 4 + 4 + 3$ Takte geteilt. Er erscheint zunächst zweimal in seiner mittleren Ausgangslage (p), beim dritten Mal eine Oktave tiefer (p) und beim vierten und fünften Mal eine Oktave höher als in der Originalgestalt (f). Der Höhepunkt des Stücks, an dem sowohl Klavier als auch Singstimme ihren höchsten Ton erreichen („vor neuen Gluten springt“) befindet sich im vierten Abschnitt (T.19), dessen Beginn (T.17) dramaturgisch stark hervorgehoben ist, einerseits durch das Crescendo, andererseits dadurch, dass vom Tiefton Kontra-E im dritten Abschnitt bis zum obersten Akkordton von T.17 innerhalb von zwei Takten ein extremer Lagenanstieg von fünf Oktaven stattfindet. Dem Tiefpunkt des Stücks, nämlich dem Anfangsakkord des dritten Abschnitts („auf gesengter, bleicher Öde“), kommt ebenfalls eine besondere Rolle zu: Sein Basston weicht von der Originalgestalt ab; er bildet dadurch einen nur viertönigen Akkord mit scheinbarem Grundton d , dessen Intervallreibung („Leittonpaar“ d - cis) aber, auch durch die tiefe Lage, umso stärker hervortritt. Die Bindung an den Text in beiden Fällen ist deutlich.

Dieser Analyseansatz lässt nun zwei verschiedene Forminterpretationen zu: Einerseits teilt der abweichende Akkord in tiefer Lage in T.13 das Lied in zwei fast gleich lange Abschnitte zu 12 und 11 Takten. Die Oktavlage der Akkorde deutet andererseits auf eine dreiteilige Interpretation mit $12 + 4 + 7$ Takten hin. Dieser Gliederung nach wird das Stück zum Ende hin deutlich kurzatmiger, was mit den Ergebnissen der motivisch-thematischen Analyse und mit dem Textinhalt übereinstimmt.

Dass ein zentraler Akkord die einende Funktion einer Tonart übernehmen kann, hat schon Erpf als eine Art des „Funktionsfreien Satztypus“ beschrieben:

„Die Technik des Klangzentrums hat als wesentliches Merkmal einen nach Intervallzusammenhang, Lage im Tonraum und Farbe bestimmten Klang, der im Zusammenhang nach kurzen Zwischenstrecken immer wieder auftritt. Dadurch gewinnt dieser Klang, der meist ein dissonanter Vierklang von besonderem Klangreiz ist, in einem gewissen primitiven Sinn den Charakter eines klanglichen Zentrums, von dem die Entwicklung ausgeht, und in das sie wieder zurückstrebt. Die Zwischenpartien heben sich kontrastierend ab, dem dominantischen Heraustreten aus der Tonika vergleichbar, so daß ein gewisser Wechsel Tonika-Nichttonika-Tonika zustande kommt, in dem dieses Gebilde noch in einer letzten Beziehung auf die Funktionsharmonik zurückweist.“¹³⁴

134 Erpf, *Studien*, S.122.

IX

Langsam (♩ ca 52)

1 2 3 4

5 6 poco rit. - - 7 Tempo 8

Streng ist uns das Glück und sprö - de,

9 10 11 12

was ver - mocht ein kur - - zer Kuß? Ei - nes

13 14

15 16 17

18 19 20

21 22 23 Rit. - -

U.E. 5338

12 13 14

Re - gen-trop - fens Guß auf ge-seng - ter, blei - cher Ö - de, die ihn un -

15 16 17

- ge - nos - sen schlingt, neu - e La - bung mis - sen muß und -

poco accel. - - - pesante

p espress. f

18 19 20

- vor neu - en Glu - ten springt.

poco accel. - - -

p etwas flüchtiger

21 22 23 Rit. - -

pesante - - -

f pp

U.E. 5338

Abbildung 27: Lied IX, Formgliederung durch thematischen Akkord

Als Beispiel führt Erpf einen Ausschnitt aus dem zweiten der fünf Orchesterstücke an. Das vorliegende Lied IX aus op.15 scheint mit dieser Definition Erpfs aber ebenso passend beschrieben. Ein weiterer, mit diesem eng verwandter „funktionsloser Satztypus“ bei Erpf ist der der „ostinaten Unterlage“¹³⁵. Eine „ostinate Unterlage“ als zusammenhangstiftendes, formbildendes Prinzip findet sich zum Beispiel im zweiten der Klavierstücke op.11 und im ersten der Orchesterstücke op.16 (s.o.), teilweise auch als Orgelpunkt. Auffällig ist, dass in beiden Fällen dieser Orgelpunkt auf dem Ton d als einem scheinbaren Grundton basiert¹³⁶.

Ein letztes Beispiel soll zeigen, wie Formeinschnitte durch das Zusammenwirken der verschiedenen musikalischen Parameter verdeutlicht oder aber durch deren Inkongruenz verschleiert werden können. In dieser Technik des Verwischens formaler Einschnitte kommt Schönbergs Vorbild Brahms zum Vorschein.

T.1 Mäßig (♩ ca 66)

Je - dem Wer - ke bin ich für - der tot.

ohne Pedal

T.10 ff (Reprise)

- bot, von al - len Din - gen ist nur die - ses Not, und Wei - nen,

breit

langsam

Abbildung 28: Lied VI, verschränkte Reprise

135 Ebenda.

136 Ein scheinbarer Grundton d tritt auch an verschiedenen Stellen von op.15 auf, wie am oben beschriebenen zentralen Punkt von Lied IX (T.13).

Eine auf allen Ebenen deutlich inszenierte Reprise findet sich in Lied X („Das schöne Beet“), wie in Kapitel 2.1 (vgl. Abb.3) gezeigt wurde. In Lied VI dagegen („Jedem Werke bin ich fürder tot“) überlappen sich die Formteile auf den verschiedenen Materialebenen, so dass kein deutlicher Repriseneinschnitt wahrnehmbar ist (vgl. Abb.28): In der Singstimme setzt die Reprise des Beginns diastematisch auf der ersten Zählzeit von Takt 11 ein, rhythmisch, dynamisch und artikulatorisch empfinden wir jedoch einen Einschnitt auftaktig zu Takt 11, also genau auf der Hälfte von Takt 10. Dies entspricht der rhythmischen Reprise des Beginns und stimmt auch mit dem Versmetrum überein. Diastematik und Rhythmik sind also gegeneinander verschoben. Ein noch deutlicherer Formeinschnitt findet sich dagegen in der Singstimme zu Beginn von T.12, abgesetzt durch eine Pause und durch Tempo, Dynamik und Text. In der Klavierstimme beginnt genau hier, terzparallel mit der Singstimme, die Reprise von T.3, auch diese aber gegenüber der Originalform taktrhythmisch verschoben und verschleiert, da sie sich mit der choralartigen Folge von vier Akkorden überlappt, die auf dem zweiten Viertel von T.11 beginnt. Deren Einsatz ist im Klavier durch Dynamik, Lage und Artikulation viel stärker abgesetzt als jene melodische Reprise. Eine thematische Reprise des Anfangs findet sich im Klavier, ganz abweichend von der Singstimme, in Form einer Coda sogar erst in T.16.

3 Ansätze zur harmonischen Analyse

Vor dem Versuch einer harmonischen Analyse von Schönbergs früher atonaler Musik ist die Frage zu stellen, ob hier von Harmonik im herkömmlichen Sinne überhaupt noch die Rede sein kann. „Denn anscheinend“, so Schönberg in der *Harmonielehre*, „und wahrscheinlich wird das immer deutlicher werden, wenden wir uns einer neuen Epoche des polyphonen Stils zu, und wie in den früheren Epochen werden die Zusammenklänge Ergebnis der Stimmführung sein: Rechtfertigung durchs Melodische allein!“¹³⁷

Daraus zu folgern, die Harmonik sei ein Zufallsprodukt, wäre allerdings verfehlt. In Schönbergs Vorstellung sind Horizontale und Vertikale nur unterschiedliche Erscheinungsformen derselben Gestalt. Dass die Harmonik ein ebenso starkes Mittel des musikalischen Ausdrucks ist wie die Melodik, beweist unabhängig von Schönbergs Äußerungen seine Musik. Der melodische Einfall sei aber, so Schönberg, oft die erste Erscheinungsform eines harmonischen Gedankens gewesen:

„[...] the accompanying harmony came to my mind in a quasi melodic manner from horizontal projections of tonal relations. A chord results similarly from projections in the vertical direction [...] The main difference between harmony and melodic line is that harmony requires faster analysis, because the tones appear simultaneously, while in a melodic line more time is granted to synthesis, because the tones appear successively, thus becoming more readily graspable by the intellect.“¹³⁸

Zur Veranschaulichung der Einheit von Horizontale und Vertikale werfen wir einen Blick auf drei Liedanfänge aus op.15 (Abb.29).

Die Untrennbarkeit von Harmonik und Melodik erschwert nun die harmonische Analyse eher, als dass sie sie erleichtert. Um die zu analysierende harmonische Satzebene herauszutrennen, müssen wir zunächst die Faktur des Satzes besser verstehen: Existiert so etwas wie eine Melodie- und eine Begleitebene? Welche Rolle spielt der Bass? Gibt es „harmoniefremde Töne“, die von dem zu betrachtenden Zusammenklang isoliert werden müssen?

All diese Fragestellungen müssen im Folgenden berücksichtigt werden, wenn verschiedene Methoden der harmonischen Analyse an konkreten Beispielen ausprobiert werden.

137 *Harmonielehre*, S.466.

138 *My Evolution*, S.523-524.

Lied I, T.7-10

Un-tern Schutz von dach-ten Blät-ter-grün-den, wo von Ster-nen fei-ne Flo-cken

Lied VI, Beginn

Mäßig (♩ ca 66)

Je - dem Wer - ke bin ich für - der tot.

ohne Pedal

Lied X, Beginn

Langsame ♩ (ca 48)

Lied IV, T.7-8

etwas drängend

in an - drer

espressivo

p

Abbildung 29: Beispiele aus op.15 für die Einheit von Vertikale und Horizontale

3.1 Harmonische Analyse nach tonalen Gesichtspunkten

Werkzeuge

Als Werkzeuge für die harmonische Analyse machen wir uns als erstes Schönbergs eigene Begriffe aus der *Harmonielehre* zunutze. Die *Harmonielehre* beginnt mit Grundlagen zu leitereigenen Dreiklängen (auf Basis der Stufentheorie) und endet mit Beobachtungen an aktuellen eigenen Werken und Werken der Zeitgenossen, die sich bereits im Bereich „aufgehobener Tonalität“ bewegen. Das Erscheinungsjahr des Werks, 1911, macht die Aussagen darin unmittelbar relevant für die von uns betrachtete Werkgruppe. Da in diesem Abschnitt zunächst untersucht werden soll, inwieweit das grundtonbezogene Harmoniedenken zur Analyse der Lieder op.15 geeignet ist, suchen wir uns aus der *Harmonielehre* die Begriffe heraus, die Schönberg auf spätromantische Musik anwendet, also auf eine Musik, die dem Tonalitätsbegriff noch standhält, ihn aber stark erweitert.

Schönberg nennt vier verschiedene „Funktionen“ der „Modulation“, eigentlich vier verschiedene Grade der Entfernung von einem tonikalen Zentrum¹³⁹:

1. die „erweiterte Kadenz“ (in der „die Tonalität schließlich siegt“)
2. das vorübergehende Erreichen einer neuen Tonart
3. die „schwebende Tonalität“:

„Der Grundton tritt von vornherein nicht eindeutig bestimmbar auf, sondern läßt die Rivalität anderer Grundtöne neben sich aufkommen. Die Tonalität wird sozusagen schwebend erhalten, der Sieg kann dann einem der Rivalen zufallen, muß aber nicht.“

4. die „aufgehobene Tonalität“:

„Die harmonische Disposition neigt von vornherein nicht dazu, die Vorherrschaft eines Grundtons aufkommen zu lassen. Es entstehen Gebilde, deren Gesetze nicht von einem Zentrum auszugehen scheinen, mindestens aber ist dieses Zentrum nicht der Grundton.“

Für eine tonale Analyse von Schönbergs Liedern op.15, wo wir uns „an den Grenzen der Tonart“¹⁴⁰ befinden, ist vor allem der Begriff der „schwebenden Tonalität“ von Bedeutung. Außerdem interessieren uns zwei von Schönberg beschriebene Akkordtypen: alterierte und „vagierende“ Akkorde.

Als Ausgangspunkt für Alterationen gelten alle Grundformen des Terzensystems, also Dreiklänge, Sept- und Nonenakkorde. Prinzipiell kann in Schönbergs Denken jeder Akkordton in jede Richtung alteriert werden, auch die gleichzeitige Alteration mehrerer Akkordtöne ist möglich. „In erster Linie“, so Schönberg, hat die Alterierung eines Tons „das Bedürfnis nach einem künstlichen Leitton zur Ursache“¹⁴¹, die jeweilige Stimme schreitet also

¹³⁹ *Harmonielehre*, S.179.

¹⁴⁰ Ebenda, S.278.

¹⁴¹ Ebenda, S.427.

in Richtung der Alteration fort. In Ausnahmefällen kann der alterierte Ton aber auch liegenbleiben oder sich sogar in die entgegengesetzte Richtung weiterbewegen. Schönberg legt Wert auf die Feststellung, dass die alterierten Akkorde „selbstständige Akkorde“¹⁴² sind, auch wenn sie stimmungstechnisch als Durchgangsakkorde betrachtet werden können.

„Vagierende Akkorde“¹⁴³ spielen in der Modulation und besonders in der „schwebenden Tonalität“ eine wichtige Rolle: Sie sind mehrdeutig¹⁴⁴, „in keiner [Tonart] eigentlich allein zu Hause [...] sondern [...] sozusagen überall heimatberechtigt und doch nirgendwo seßhaft“¹⁴⁵. Man kann sogar „fast alle Akkorde bis zu einem gewissen Grad als vagierend behandeln“¹⁴⁶, doch einige Akkorde sind vagierend „ihrer Natur nach“: der verminderte Septakkord und der übermäßige Dreiklang, außerdem der übermäßige Quintsext-, Terzquart-, Sekund- und Sextakkord und andere alterierte Akkorde. Schönbergs Theorie dieser Akkorde ist nicht eigentlich für Analysezwecke gedacht, sondern für den Kompositionsunterricht. Es werden deswegen auch Akkordverbindungen vorgeschlagen, für die es kein Literaturbeispiel gibt, und der Schüler wird ermutigt, eigene Auflösungsmöglichkeiten zu finden.

Schließlich sollten wir uns noch mit Schönbergs Satz zu „harmoniefremden Tönen“ auseinandersetzen: „Harmoniefremde Töne gibt es nicht, sondern nur dem System der Harmonie fremde.“¹⁴⁷

Es handelt sich wieder einmal um eine linguistische Spitzfindigkeit wie beim Begriff „Atonalität“: „Harmonie ist Zusammenklang“¹⁴⁸, Zusammenklang heißt Koinzidenz von Tönen, also kann es keine harmoniefremden Töne geben. Schließlich behandelt Schönberg in seinem Kapitel „‘Harmoniefremde‘ Töne“ aber dieselben Phänomene – Vorhalte, Durchgangs- und Wechselnoten – wie andere Lehrbücher auch. Was er mit dem Begriff „harmoniefremde Töne“ eigentlich ablehnt, ist jedes in sich geschlossene System der Musiktheorie, das bestimmte Töne als „dem System fremd“ klassifiziert und damit die kompositorische Freiheit einschränkt. Schließlich ist Schönberg in der *Harmonielehre* selbst gezwungen, den Begriff auch ohne Anführungszeichen zu verwenden¹⁴⁹.

142 Ebenda, S.424.

143 Ebenda, S.233.

144 i.A. durch enharmonische Verwechslung. Das Problem der enharmonischen Notation behandelt Schönberg, wie er selbst sagt, „mit Leichtfertigkeit“, da er in der Enharmonik „ein unlösbares Problem“ der Notenschrift sieht (*Harmonielehre*, S.456).

145 Ebenda, S.233.

146 Ebenda, S.234.

147 Ebenda, S.463.

148 Ebenda.

149 Ebenda, S.410 ff.

Weiteres Hilfsmittel bei der harmonischen Analyse soll natürlich auch die heute gebräuchliche Funktionstheorie in der Tradition Wilhelm Malers¹⁵⁰ sein. Ihre Begriffe werden als bekannt vorausgesetzt.

Als drittes Hilfsmittel greifen wir auf Begriffe aus Hermann Erpfs von ihm so bezeichnete „deskriptive Musiktheorie“ zurück¹⁵¹. Seine *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, sechzehn Jahre nach Schönbergs *Harmonielehre* entstanden, liefern aufschlussreiche Begriffe zur Beschreibung „der neueren“, also vielfach atonalen Musik (vgl. Kapitel 3.2, „Neue Akkordbezeichnungen“) mit zahlreichen Beispielen zeitgenössischer Komponisten, darunter auch viele Ausschnitte von Schönberg. Diese Erklärungsversuche und Begriffe entstehen vielfach aus Erweiterungen eines Harmonielehre-Systems, das auf Hugo Riemann aufbaut; im Einklang mit Schönbergs Geschichtsverständnis reihen sich die Phänomene aus Erpfs „Harmonie- und Klangtechnik“ also in eine bruchlose historische Entwicklung ein. Für die neueste Musik werden die Erklärungsversuche freilich nicht mehr aus der Funktionstheorie abgeleitet, und Erpf ist hier ähnlich vorsichtig wie Schönberg mit dem Formulieren von Gesetzen oder Regeln.

Wir beschäftigen uns in diesem Abschnitt mit dem auf der Riemannschen Funktionstheorie fußenden Begriffssystem Erpfs, das er für die Analyse von Wagner, Bruckner, Mahler und einiger Werke Hindemiths und Schönbergs (z.B. Ausschnitte aus dem Streichquartett op.10) verwendet.

Erpf erweitert und modifiziert das harmonische System Riemanns auf vielfältige Weise. Hier sollen nur einige wenige Begriffe erklärt werden, die für unsere Analyse interessant sind: „Doppeldominanten“ und „TD-Klänge“, „Klangschärfungen“ und verschiedene Arten von „Leittonklängen“.

Die Bedeutung von Erpfs „Doppeldominante“ unterscheidet sich von der, die uns aus der heute geläufigen Funktionstheorie bekannt ist: Da Erpf in dualistischer Tradition die Begriffe „Ober-“ und „Unterdominante“ anstelle von „Dominante“ und „Subdominante“ verwendet, stellt eine „Doppeldominante“ einen Akkord dar, der Klangkomponenten aus der Ober- und Unterdominante gleichzeitig enthält.¹⁵² Ein klassisches Beispiel wäre die Terzenschichtung über dem (Ober-)dominantgrundton, die uns als „Dominantseptnonakkord“ bekannt ist (vgl. Abb.30). Für Erpf handelt es sich um eine Doppeldominante, bei der die Quinte der Unterdominante fehlt (D_{\sharp}^{\dagger}). Ein solcher Mehrklang ist auch als Zusammentreffen von Dominante

150 Wilhelm Maler, *Beiträge zur durmolltonalen Harmonielehre*, München 1957.

151 Erpf, *Studien*.

152 In Erpfs harmonischem Denken sind nur Grundton, Terz und Quinte funktionelle Akkordtöne.

und Tonika möglich, er heißt dann TD-Klang (Abb.30). (Erläuterungen zu Erpfs Bezeichnungsweise finden sich in Fußnote ¹⁵³).

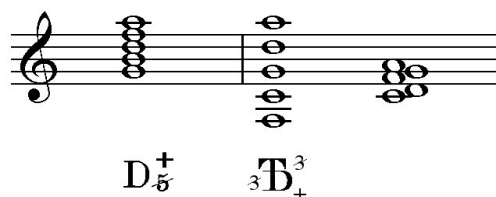


Abbildung 30: Doppeldominante und TD-Klang

„Klangschärfung“ ist ein Begriff für Alteration, aus anderen Theorien zur Genüge bekannt. Erpf warnt aber davor, „alles, was nicht unmittelbar als Stufendreiklang [...] zu erkennen ist, mit dem Sammelnamen Alteration zu bezeichnen“¹⁵⁴. Diesen Begriff verdienten nur solche Alterationen, die einen „hörbaren musikalischen Vorgang“ ausmachen, i. A. also solche mit leittöniger Wirkung. Darin unterscheidet sich Erpfs Alterationsbegriff von dem Schönbergs.

„Leittonklänge“ sind auch bei Riemann Dreiklänge, bei denen der Grundton durch seinen Leitton ersetzt wird (z.B. e-Moll in C-Dur; Zeichen F). „Doppel-“ oder „Mehrleittonklänge“ können nun auch mehrere Leitöne gleichzeitig enthalten, z.B. in c-Moll der Akkord c-es-fis-as (0F)¹⁵⁵ (bekannt als übermäßiger Quintsextakkord in der Stellung as-c-es-fis). Darüber hinaus können auch „freie Leittoneinstellungen“ zu einem bestimmten Zielklang eintreten, wie etwa in C-Dur die fünftönige freie Leittoneinstellung h-dis-f-des-fis. Diese verschiedenen Möglichkeiten der Leitton-Bezeichnung werden für die Analyse der Schönberg-Lieder ein wertvolles Werkzeug darstellen.

Die Aufnahme von Doppeldominant- und TD-Klängen in das System hat zur Folge, dass es keine harmoniefremden Töne mehr geben kann: Mit den sieben verschiedenen Dreiklangstönen aus Tonika, Ober- und Unterdominante kann jeder Skalenton als Akkordton dargestellt werden. Erpf sieht darin, ähnlich wie Schönberg, eine Anpassung der Theorie an lebendige Musik:

153 Prinzipiell notiert Erpf Akkordtöne der Tonika links und Akkordtöne der Dominanten rechts vom Funktionssymbol. Akkordtöne der Oberdominante werden hochgestellt, Akkordtöne der Unterdominante tiefgestellt notiert. Eine durchgestrichene Ziffer zeigt an, dass der betreffende Akkordton fehlt, die übrigen Akkordtöne aber vorhanden sind. Wie bei Riemann steht das Zeichen + für einen Dur- und das Zeichen ° für einen Mollakkord; Dreiklangstöne von Durakkorden werden mit arabischen, die von Mollakkorden mit römischen Zahlen gekennzeichnet. Als Grundton des Molldreiklangs gilt aber, im Unterschied zur dualistischen Theorie, der unterste Dreiklangston.

154 Erpf, *Studien*, S.57.

155 Man beachte, dass nach dualistischer Theorie in Moll die Quinte als Klangwurzel angesehen und hier daher der Ton g, nicht der Ton c durch seine Leitöne ersetzt wird. Für den Leitton von oben wird das Zeichen >, für den Leitton von unten das Zeichen < verwendet. Wird ein anderer Akkordton als die Klangwurzel durch seinen Leitton ersetzt, wird dieser in der Kurzschrift mit < oder > durchgestrichen (vgl. S.69).

„Wo die ‚harmoniefremden Töne‘ nicht ‚aufgelöst‘ werden, wo also die genaue Form des Funktionsträgers nachträglich nicht hergestellt wird, oder wo der funktionelle Sinn überhaupt mehrdeutig oder gestört erscheint, *dürfen diese Begriffe nicht mehr angewendet werden*. Dann handelt es sich um andere Gebilde, die zu ihrer Beschreibung entweder eines neuen Gesetzes der Mehrklangsbildung bedürfen oder auf einer bestimmten, umgrenzbaren Kombination bisher genannter Möglichkeiten beruhen.“¹⁵⁶

Die sogenannten „harmoniefremden Töne“ der klassischen Funktionstheorie stellen nichts anderes dar als die Bezifferung melodischer Vorgänge, nämlich von Vorhaltsbildungen und Durchgängen. Es ist also richtig, dass die Funktionstheorie – man könnte meinen inkonsequent – Techniken aus dem Generalbass übernommen hat, die ihrer eigentlichen Wesenheit widersprechen. Wir werden im folgenden Kapitel sehen, ob aber eine harmonische Analyse, die melodische Durchgangs- und Vorhaltsbildungen *nicht* berücksichtigt, wie die Begrifflichkeit Erpfs, zu schlüssigen Aussagen kommen kann – und darüberhinaus, ob ein Begriff wie TD-Klang, in dem sich die Polarität des harmonischen Systems aufhebt, funktionsharmonisch überhaupt noch eine Aussage hat.

Vor dem Einstieg in die harmonische Analyse muss notwendigerweise die Frage nach der enharmonischen Notation bei Schönberg geklärt werden. In der *Harmonielehre* merkt Schönberg zur enharmonischen Notation seiner Modulationsbeispiele an:

„Ich habe es in diesen letzten Beispielen mit der Orthographie geflissentlich meist so gehalten, wie die üblichen Vorschriften es verlangen. Ich wollte damit zeigen, wie wenig sie selbst ausreicht die Abstammung zu erklären, wie sehr sie aber die Lesbarkeit erschwert. Nur wo ich mich selbst schon gar nicht mehr ausgekannt hätte, habe ich enharmonisch verwechselt. Man wird mir's zugute halten müssen, daß ich diese Frage mit solcher Leichtfertigkeit behandle, denn ich bin stolz darauf. Ich bin stolz darauf, daß ich dem, was meist das Um und Auf der Akademiker bildet, nicht einen Augenblick ernsthaften Nachdenkens gewidmet habe, sondern unmittelbar von der Voraussetzungslosigkeit aus zur Erkenntnis übergegangen bin. Zur Erkenntnis, daß hier ein unlösbares Problem liegt, an dessen Vorhandensein die Unzulänglichkeit unserer Notenschrift schuld ist.“¹⁵⁷

Im Bereich „schwebender Tonalität“ und „vagierender Akkorde“ ist die Mehrdeutigkeit von Akkordtönen und damit die enharmonische Mehrdeutigkeit Voraussetzung. Es wird hier deswegen davon ausgegangen, dass auch innerhalb der dur-moll-tonalen Deutung die Notation prinzipiell enharmonisch austauschbar, also für die Interpretation nicht ausschlaggebend ist.¹⁵⁸

156 Erpf, *Studien*, S.45.

157 *Harmonielehre*, S.456.

158 Zur Bedeutung der Enharmonik an der Schwelle von „schwebender“ zu „aufgehobener Tonalität“ vgl. auch die These Pfgners zum siebenstufigen und zwölfstufigen System, die in Kapitel 3.2 diskutiert wird.

Anwendung

Das zehnte Lied aus op.15 („Das schöne Beet“) ist dasjenige, das noch am stärksten einer traditionellen Ästhetik verhaftet ist und in dem sich daher die deutlichsten Relikte dur-molltonaler Harmonik finden. Sollte ein tonaler Analyseansatz also auf die Lieder op.15 anwendbar sein, dann am ehesten noch in diesem Lied.

Die ersten fünf Takte des Klaviervorspiels etablieren zweifelsfrei D-Dur oder d-Moll als Tonika. Die musikalische Faktur enthält drei Satzebenen: Eine Melodie (sie wurde in der motivisch-thematischen Analyse in Kapitel 2.1 bereits beschrieben), die die D-Dur-Skala mit erhöhter vierter Stufe (Leitton zur Quinte) abschreitet, eine orgelpunktartige Mittelstimmen-Ebene, die hauptsächlich d-Moll, kurzzeitig auch D-Dur festhält, und eine Bassstimme, die, zur Oberstimme teils parallel, teils kanonartig, ebenfalls die D-Dur-Tonleiter abschreitet. Dur und Moll befinden sich also in ständiger Ambivalenz.

Schon diese oberflächliche Betrachtung der Satzebenen hat zwei grundsätzliche Folgen für die harmonische Analyse:

1. Die Linearität der Außenstimmen wird es notwendig machen, melodische Stimmenverläufe als „harmoniefremde Töne“ – Durchgänge und Vorhalte – zu kennzeichnen.
2. Der d-Moll-Orgelpunkt in den Mittelstimmen wird die gesamte Harmonik bis T.6 als „Tonika“ stempeln. Dem widersprechen jedoch die leittönigen – also dominantischen – Vorhaltswirkungen in den Außenstimmen.

Eine funktionsharmonische Deutung sähe aus wie in Abb.31 gezeigt. Sie sagt nicht mehr, als wir bei oberflächlicher Betrachtung bereits formuliert haben, und trifft mehr Aussage über Melodik als über Harmonik, wie das große Übergewicht „harmoniefremder Töne“ zeigt. Ein Problem ist auch, dass aus der Kurzschrift nicht hervorgeht, welche Alterationen auf

Langsame *d* (ca 48)

$$\begin{array}{cccccccc} T & 4 < & 5 & & t & & 2 & 3 < & 4 & 4 < & T & 4 < & 5 \\ \hline & 2 < & 3 & & 4 & 5 & 6 < & 7 < & & & & & \end{array}$$

Abbildung 31: Lied XT.1-3, Funktionsharmonische Deutung

wirklichen Leittonwirkungen beruhen und welche sich nur aus der Überlagerung der Molltonika mit der Duskala erklären.

Die Leittonwirkungen können mit Erpfs Methode viel treffender als harmonische und nicht melodische Phänomene bezeichnet werden (Abb.32)¹⁵⁹. Die leittönige Wirkung des ersten Akkords geht aus der Symbolschrift deutlich hervor: Seine Terz ist durch ihren Leitton ersetzt, und er enthält das „Leittonpaar“ (Leitton und Zielton gleichzeitig) gis-a. Leitton-Klänge sind auch die Akkorde über dem Basston cis (Takt 2/4 – 3/2). T.3/1 könnte, statt als TD-Klang (mit g als Unterdominant-Bestandteil), auch als Akkord mit zweitem Leitton betrachtet werden: g (enharmonisch fisis) als Leitton zum Leitton gis, auch wenn in Erpfs Definition des „zweiten Leittons“ die Töne, wie beim Leittonpaar, eigentlich gleichzeitig klingen. Mit demselben Recht wäre dann der Doppelterz-Akkord in T.2/4 (Schönberg: „Doppelterzen-Dreiklang“¹⁶⁰; Erpf: „Dur-Moll-Durchdringung“¹⁶¹) als ein Klang mit „drittem Leitton“ aufzufassen (eisis zu fisis), auch wenn Erpf hierfür keine Bezeichnung hat.

Langsame *d* (ca 48)

The musical score consists of three measures, numbered 1, 2, and 3. The piano part is written in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 1 starts with a piano dynamic marking 'f'. The notes in the piano part are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). Measure 2 continues with: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). Measure 3 continues with: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). Below the score, there are handwritten symbols representing harmonic analysis according to Erpf's method. These symbols are arranged in two rows. The first row contains: a symbol for a Leittonpaar (G4 and A4), a symbol for a TD-Klang (G4, B4, C5), a symbol for a Dur-Moll-Durchdringung (G4, B4, C5), and a symbol for a Zweiter Leitton (G4, A4, B4). The second row contains: 'oder' followed by a symbol for a Leittonpaar (G4 and A4), a symbol for a TD-Klang (G4, B4, C5), a symbol for a Dur-Moll-Durchdringung (G4, B4, C5), and a symbol for a Zweiter Leitton (G4, A4, B4). Labels are placed below the symbols: 'Leittonpaar' under the first symbol, 'TD-Klang oder Durchgang?' under the second, 'Dur-Moll-Durchdringung oder 3. Leitton?' under the third, and 'Zweiter Leitton' under the fourth.

Abbildung 32: Lied X T.1-3, Harmonische Analyse nach Erpf

159 Zu Erpfs Bezeichnungsweise vgl. Fußnote 153 und 155.

160 *Harmonielehre*, S.399.

161 Erpf, *Studien*, S.155.

Die Akkorde in T.2/1 und T.2/3 sind nach Erpf TD-Klänge. Sie stattdessen als Durchgangsakkorde aufzufassen, ist vermutlich naheliegender; dennoch hat die Erwähnung der Unterdominant-Komponente des Akkords über g (T.2/1) eine gewisse Berechtigung für ein traditionell geschultes Ohr, das dem Bass gern eine harmonisch bestimmende Rolle zuweist.¹⁶²

Entscheidend dafür, dass die Tonalität d schließlich doch nicht die Stabilität hat, die der Orgelpunkt glauben macht, ist zunächst die Mehrdeutigkeit bestimmter Akkorde. Schon der erste Akkord täuscht das Ohr: Die scheinbare Mollterz im Bass entpuppt sich durch die parallele Stimmführung mit der Melodie als Leitton zur Durterz. Der Akkord über cis (T.2/4 – T.3/2) ist ein „vagierender Akkord“, nämlich der übermäßige Dreiklang cis-f-a. Als vagierender Akkord gibt er sich erst bei seinem zweiten Auftreten in T.4-5 zu erkennen, wo von diesem Akkord aus die Tonart verlassen wird. In T.3 muss hinsichtlich seiner Struktur aber die funktionale Deutung, die in Abb.31 vorgenommen wurde, hinterfragt werden: Seinem Spannungsgehalt und der Auflösungswirkung in T.3/3 wird eher eine Interpretation als Dominante gerecht (vgl. Abb.33).

Langsame d (ca 48)

$\textcircled{D} \begin{matrix} 5 < \\ 3 \end{matrix} \quad \begin{matrix} 6 \\ 7 \\ 7 < \end{matrix}$

Abbildung 33: Lied X T.1-3, Alternative funktionsharmonische Deutung

Bei seinem zweiten Auftreten in T.5 (Abb.34) erhält der übermäßige Dreiklang über cis durch die veränderte Melodielinie auf der vierten Zählzeit enharmonisch verwechselt die Form eines Dominantseptakkords mit hochalterierter Quinte (gisis, enharmonisch a), der ursprüngliche Leitton cis mutiert also zum Grundton. Statt wirklich in eine andere Tonart (fis) zu modulieren, leitet dieser vagierende Akkord aber – viel weitreichender – das Ende der klaren harmonischen Beziehbarkeit ein, moduliert also in einen Bereich „keiner Tonart“.

162 Zur Rolle des Basses bei Schönberg vgl. Kapitel 3.2 („Intervallbezeichnung“).

D: $D^{9}_{5\leftarrow}$
 G: D^{9}_{3} S^{7}_{6} T^{9}_{6}
 (bzw. D^{7}_{5})
 Fis: $D^{9}_{5\leftarrow}$
 C: D^{9}_{5} $T^{7}_{6\leftarrow}$ T^{7}_{6}

G: D^{7}_{5}
 C: S^{4}_{3} $T^{4\leftarrow}_{3}$ $D^{6}_{5\leftarrow}$ S_{3}
 H: $(D)^{7}_{7}$ $\rightarrow [Tp]$ S^{m} T^{7}_{p} D^{7}_{7}
 gis: D^{9}_{7} t^{7} S^{5}_{6}

Abbildung 34: Lied XT.4-10, Funktionsharmonische Deutung

Das Spannungsverhältnis zwischen den beiden Akkorden in T.6 lässt sich nicht mehr eindeutig tonartlich benennen. Zwar ist eine Interpretation in G-Dur naheliegend (der erste Akkord in T. 6 wäre also als verkürzte Dominante oder, mit plagaler Wirkung, als Subdominantparallele zu verstehen), doch ist wegen der Figuration in der Mittelstimme für den zweiten Akkord auch c als Grundton denkbar. Zur Tonalität C passt auch die Interpretation, die der Sequenzansatz in T.9 für den Akkord über a (T.6/1 und T.7/1) suggeriert: Er wäre dann keine Dominante, sondern ein Moll-Septakkord mit Vorhalt zur Quinte. Interpretiert man den Basston cis in T.5 enharmonisch als tiefalterierte Quinte einer Dominante (nach C), erklärt sich auch die Trugschluss-Wirkung von T.6.

Für den Akkord cis-f-a-h waren bis hierher drei verschiedene Grundton-Interpretationen (a, cis, g), also drei verschiedene tonale Verankerungen möglich. Wir haben es also ganz eindeutig mit „schwebender Tonalität“ zu tun.

Noch dunkler wird die tonale Situation ab dem zweiten Ansatz des „Trugschluss-Akkords“ a-g-c-fis in T.7. Die Harmonik in T.7/3, T.9/1 und T.10/1 lässt an eine mögliche Tonika gis-Moll denken (vgl. Abb.34), aber die Fortführung der drei Akkorde widerspricht dieser Interpretation: Wegen ihrer tonal unerklärlichen leittonigen Fortschreitung, in T.8 zurück zu einer Variante des Trugschluss-Akkords, in T.9 zu einem F-Dur/Moll-Gebilde, wäre Erpfs Begriff der „freien Leitton-einstellung“ treffender. Der halbverminderte Septakkord in T.10 verwandelt sich durch die Bassfortschreitung aus einem gis-Moll-Kontext heraus in einen Dominantseptakkord nach H, entpuppt sich schließlich aber ebenfalls als „freie Leitton-einstellung“ zum anschließenden Anfangsakkord.

Der hilflose Versuch einer tonalen Deutung in Abb.34 zeigt, dass Schönbergs oben zitierte Hypothese aus der *Harmonielehre* hier tatsächlich verwirklicht ist: Nicht mehr nur die „von Natur aus“ mehrdeutigen Klänge wie der übermäßige Dreiklang, sondern alle Akkorde sind vagierend.

Ergebnis

Für die spätromantische harmonische Klangsprache aus Lied X haben alle hier angewendeten Analysewerkzeuge zu aussagekräftigen Ergebnissen geführt: Mithilfe der Funktionstheorie ließ sich die Mehrdeutigkeit der Harmonik (vgl. T.5) gut darstellen, Erpfs Leittonklänge lieferten ein Werkzeug für die harmonische Deutung horizontaler Phänomene. Schönbergs Begriff der schwebenden Tonalität schien für die harmonische Situation treffend.

Mit zunehmend schwebender bis nahezu aufgehobener Tonalität in den Takten 6-10 war die funktionelle Analyse zwar nicht mehr zu einer schlüssigen Erklärung der Akkorde innerhalb einer Tonart, aber immerhin zur Feststellung ihrer Mehrdeutigkeit in der Lage.

Eine ähnliche Harmonik – mit Satzzeiten eindeutiger Tonalität und solchen schwebender Tonalität – findet sich in op.15 allenfalls noch in Lied V („Saget mir, auf welchem Pfade“). Zwar gibt es auch in einigen anderen Liedern noch Bereiche mit deutlich ausgeprägter

Tonalität, teilweise zitathaft verbunden mit traditionellen Begleit-Topoi (z.B. in Lied III), doch löst sich diese tonale Bindung im Verlauf der Lieder ganz auf. Die immer wieder auftauchende These latenter Bezugstöne für einzelne Lieder¹⁶³ bezieht sich meist auf die lineare Organisation und nicht auf eine funktionelle Harmonik.

Der vermutlich ermüdende Nachweis, dass tonalitätsbasierte Mittel der harmonischen Analyse bei den meisten Liedern aus op.15 zu keinem Ziel führen, wird in dieser Arbeit ausgespart. Die Tendenz, die sich in den analytischen Befunden aus den Takten 6-10 in Lied X abzeichnete, werden wir aber in der fortgeschritteneren Harmonik anderer Liedern wiederfinden: Ein gehäuftes Auftreten von aus tonaler Harmonik bekannten Vorhalts- oder alterierten Akkorden, die sich nicht mehr nach tonalen Gesetzen fortbewegen, sowie Leittönigkeit als primäres Prinzip der Akkordfortschreitung.

3.2 Neue Akkordbezeichnungen

Sprechen über Musik hat eine bestimmte Nomenklatur zur Voraussetzung, und diese trägt stets das musiktheoretische Denken in sich, aus dem sie entstanden ist. Andersherum: Die verwendeten Begriffe prägen die Art, in der über Musik gedacht und geurteilt wird. In Kapitel 3.1 spiegelten die Begriffe, mit denen Akkorde benannt wurden, das System der Funktionsharmonik wider, und wir haben gesehen, wie diese Akkordbezeichnungen im Gebiet schwebender Tonalität zunehmend kompliziert wurden (vgl. Abb.34). Für Klänge außerhalb der dur-moll-tonalen Harmonik werden neue Namen gebraucht.

Solche Begriffsfindungen sind ohne das Setzen bestimmter theoretischer Prämissen, also unabhängig von einem theoretischen System, nicht möglich: Sei es die Voraussetzung von Oktavgleichheit, von Grundtonbezogenheit oder Bassbezogenheit, von Akkordumkehrbarkeit, von Siebenstufigkeit oder Zwölfstufigkeit. Wie wir sehen werden, führt eine harmonische Nomenklatur außerdem fast automatisch auch zu einer Klassifizierung und damit Bewertung von Klängen.

Traditionelle Begriffe in neuem Kontext

Die einfachste Möglichkeit, Klänge in nicht tonalen Zusammenhängen zu benennen, wäre, die aus tonaler Harmonik bekannten Bezeichnungen weiterzuverwenden.

Die ersten drei Akkorde aus Lied VI („Jedem Werke bin ich fürder tot“) (Abb.35) stehen in keinem erkennbaren Tonartbezug, aber jeder einzelne von ihnen könnte einem tonalen spätromantischen Werk entnommen sein: Der erste Akkord kann als Vorhaltsakkord zum verminderten Septakkord gehört werden (dis wäre Vorhalt zu cis), der zweite Akkord ist bekannt unter dem Namen „Doppelterz-“ oder „#9-Akkord“ (mit enharmonischer Verwechslung von f zu eis handelt es sich um einen Cis⁷-Akkord mit Vorhaltsnote e zur

163 Z.B. in Lied XIV („Sprich nicht immer“) der Ton d als „geheime Mitte“ zwischen den Bezugspunkten es und cis (vgl. Brinkmann, *Schönberg und George*, S.18).

Mäßig (♩ ca 66)

Je - dem Wer - ke bin ich für - der tot.

ohne Pedal

Dis⁸⁽⁻⁷⁾₃ Cis⁷ ^{10>(-9)} des^{4<(-5)}₃

Abbildung 35: Lied VI Beginn, Bezeichnung als Vorhaltsakkorde

kleinen None). Der dritte Akkord ist eine Transposition vom Anfangsakkord aus Nr.X, also ein alterierter Vorhaltsakkord: Unter enharmonischer Verwechslung des Basstons wäre g als hochalterierte Quarte Vorhalt zum des-Moll-Sextakkord.¹⁶⁴

Da die so bezeichneten Vorhaltsnoten nicht aufgelöst werden, ist unklar, ob die Akkorde so wie oben beschrieben gehört werden oder nicht.¹⁶⁵ Dass sie von Vorhaltsakkorden abstammen, ist dagegen unstrittig. Schönberg beschreibt in der *Harmonielehre*, wie, analog zur „Emanzipation der Dissonanz“, feststehende Formeln wie Vorhalte und Durchgänge sich von ihrem ursprünglichen Kontext lösen können:

„... [es] zeigt sich hier, wie die bekannte Wirkung gewisser ständiger, klischeeartiger Wendungen, deren befriedigende Auflösung vom Gedächtnis zugesichert und vom Gehör antizipiert wird, es möglich macht, daß außerhalb der zu engen Regeln sich die Notwendigkeit erfüllt. Das Klischee gestattet die Anbringung, weil man sich ans Klischee gewöhnt hat; die allmähliche Gewöhnung begünstigt die freiere Verwendung.“¹⁶⁶

An anderer Stelle in der *Harmonielehre* erklärt Schönberg, dass alle zwölf Töne der chromatischen Skala Zusammenklangsmöglichkeiten mit einem verminderten Septakkord bilden – man muss nur dessen Umdeutung bzw. Auflösung „rascher denken“:

164 Eine Vorhaltswirkung entsteht auch durch die Melodik der Singstimme, die über jedem Akkord eine schrittweise „Auflösung“ in einen Akkordton vollzieht.

165 Dass die Verbindung der drei Akkorde untereinander nicht tonalen Gesetzen gehorcht, sondern dem Gebot der Einheit von Horizontale und Vertikale, ist in Abb.29 bereits deutlich geworden.

166 *Harmonielehre*, S.400 f.

„...dieses ‚rascher denken‘ ist einer der hauptsächlichsten Antriebe zur Entwicklung. [...] Natürlich, das ist nichts für empfindliche Ohren, sondern nur für gute! Für solche, die rasch auffassen!“¹⁶⁷

Auf ähnliche Weise erklärt Schönberg einen elftönigen Akkord aus dem Monodram *Erwartung*: Dessen einzelne Gruppen seien „so gesetzt, daß man sie leicht auf frühere Formen zurückführen könnte“¹⁶⁸. Die „Rückführung auf frühere Formen“ kann, muss aber nicht beim Hören gedacht werden.

Aus diesem Verständnis heraus erklärt sich auch Schönbergs Ablehnung „harmoniefremder Töne“: Vorhalts- und Durchgangsakkorde emanzipieren sich zu „selbstständigen Akkorden“¹⁶⁹, die eine neue, eigene Qualität besitzen. Doch:

„Die Erinnerung an diese ihre Entstehung [muß] nicht unbedingt mit in den Satz hineinkomponiert werden. Die Schnecke mag ihr Haus, die Komposition muß nicht einen Motivenbericht ewig mit sich herumführen, eine exakte juristische Begründung ihrer Daseinsberechtigung. Daß also sehr wohl ein solcher Akkord Stimmführungsereignis sein könnte, aber an der betreffenden Stelle nicht wegen dieser Berechtigung verwendet wird, sondern dort steht, weil er ein Akkord ist, wie die andern.“¹⁷⁰

Eine Benennung der Akkorde ihrer Herkunft nach würde also Schönbergs Anliegen eher zuwiderlaufen.

Quartensystem

Das dur-moll-tonale System beruht auf der Terzenschichtung. Abweichungen von der Terzenschichtung werden in Form von harmoniefremden Tönen oder von Alterationen beschrieben. Demgegenüber hat Schönberg die Möglichkeit eines Quartensystems vorgeschlagen, allerdings nicht etwa in der Absicht, das Terzensystem durch ein besseres zu ersetzen, sondern um der vermehrten Verwendung von Quartenakkorden in der neueren Musik Rechnung zu tragen, die im Terzensystem komplizierte, im Quartensystem aber einfache Gestalten, nämlich z.B. „Dreiklänge“ (d-g-c) wären¹⁷¹.

Tatsächlich sind die drei Akkorde am Anfang von Lied VI sämtlich als alterierte Quartenakkorde darstellbar (vgl. Abb.36). Diese Interpretation wird gestützt durch die enharmonische Notation der Akkorde: Wenn der Notation noch irgendein Gewicht zufällt, dann als Hinweis auf die Denkweise beim Kompositionsprozess.

167 Ebenda, S.441.

168 Ebenda, S.499.

169 Ebenda, S.382.

170 Ebenda, S.421.

171 Ebenda, S.477.

Mäßig (♩ ca 66)

Je - dem Wer - ke bin ich für - der tot.

ohne Pedal

Abbildung 36: Lied VI Beginn, Bezeichnung als alterierte Quartenakkorde

Das Quartensystem hat gegenüber dem Terzensystem den Vorteil, dass Quartenschichtung erst mit dem zwölften Ton wieder Oktaveinheit ergibt, so dass mit Auslassungen (z.B. d-g-f) tatsächlich alle Klänge darstellbar sind. Das Terzensystem ist außerdem wegen der Unterscheidung in große und kleine Terzen uneindeutig. Sinnvoll ist eine Bezeichnung als Quartenklang aber nur für Akkorde, die tatsächlich aus übereinander geschichteten Quartan aufgebaut sind; Schönberg sieht im Quartensystem daher nicht mehr als eine vorübergehende Ergänzung zum Terzensystem¹⁷².

Symmetrische Klänge

Auch Erpf hat Quartanakkorde in „funktionslosen Zusammenhängen“ beschrieben¹⁷³, für ihn ist ein Quartanakkord aber nur einer von verschiedenen Typen „symmetrischer Klänge“. Symmetrische Klänge unterscheiden sich von Klängen der funktionellen Harmonik dadurch, dass alle ihre Akkordtöne gleichwertig und untereinander austauschbar sind. Sie besitzen also keinen Grundton und fallen in Hindemiths „unbestimmbare“ Akkordgruppen V und VI (vgl. Kapitel 3.3).

Erpfs Begriff des „symmetrischen Klangs“ ist nicht zu verwechseln mit einem spiegelsymmetrischen Akkordaufbau, wie er z.B. dem Moll-Septakkord eigen ist. Symmetrische Akkorde müssen, wenn ihr Grundton unbestimmbar sein soll, notwendigerweise aus gleichen Intervallen aufgebaut sein: Ihr Prinzip ist eine symmetrische Oktavteilung. Alterationen, wie wir sie in Kapitel 3.2 („Quartensystem“) angenommen haben, gibt es daher nicht.

Für das „funktionslose Auftreten“ symmetrischer Klänge gibt es nach Erpf bestimmte Bedingungen: Sie müssen lückenlos, ohne Auslassung von Tönen, und mit Ausnahme des

172 Ebenda, S.477.

173 Erpf, *Studien*, S.74.

Quartenakkords auch fast immer vollständig, also mit all ihren Tönen auftreten. „Eine Abweichung von dieser Regel“, so Erpf, „legt eine funktionelle Deutung nahe.“¹⁷⁴

Folgende Formen symmetrischer Klänge sind also möglich:

- der Quarten- bzw. Quintenklang: Er erreicht erst mit dem zwölften Ton Oktavgleichheit und tritt darum als einziger symmetrischer Klang oft unvollständig auf. Da er in seiner vollständigen Form das chromatische Total umfasst, bilden die verschiedenen möglichen Quartenakkorde keine Transpositionen voneinander, sondern vielmehr unterschiedliche Auschnitte aus diesem Total.
- der Großterz- oder Kleinsextklang (übermäßiger Dreiklang)
- der Kleinterz- oder Großsextklang (verminderter Septakkord)
- der Ganztonklang (auch in Form kleiner Septimen): Er entstammt derselben Klangwelt wie der Großterzklänge (s.u.).
- theoretisch ein zwölftöniger Halbton-Cluster, auch in Form großer Septimen möglich. Dieser ist in der Erpf bekannten zeitgenössischen Literatur jedoch „bis heute nicht deutlich aufgetreten“¹⁷⁵, allenfalls andeutungsweise als Großsextklang.

Ganztonklang und Großterzklänge treten ursprünglich funktionell auf (als alterierte Dominanten), sie sind dann die ersten symmetrischen Klänge, die, bei Debussy, auch in funktionslosem Zusammenhang auftreten. Schönberg behandelt Ganztonleiter-Klänge, ohne diese als „symmetrische Klänge“ zu systematisieren, und betont dabei wie Erpf, dass diese als Folge der spätromantischen Alterationsharmonik, etwa Wagners, entstanden seien, nicht etwa „unter dem Einfluß der Exotik“:

„... so läßt sich, finde ich, auf einem weit weniger komplizierten Weg, als es der internationaler Seelenverwandtschaft ist, zeigen, wo die Ganztonskala ihren Ursprung hat.“¹⁷⁶

Es darf jedoch nicht der Eindruck entstehen, als ließe sich aus dem Prinzip der symmetrischen Akkorde ein Tonsystem bauen, das das der dur-moll-tonalen Harmonik ersetzen könnte. Erpf sieht 1927 das Zeitalter der symmetrischen Klänge bereits verstrichen:

„Die geringe Zahl der symmetrischen Klänge und der Mangel eines vielseitigen Verknüpfungsprinzips läßt die Möglichkeiten rasch erschöpfen. In der Tat sind sie aus der Literatur nach kurzem Auftreten wieder fast völlig verschwunden. Debussy hat die Möglichkeiten der Ganztonreihe, Schönberg in einem einzigen Werk (der Kammersymphonie op. 9) die der übrigen symmetrischen Klänge restlos entwickelt.“¹⁷⁷

In der frühen Atonalität – zwischen der Kammersymphonie op.9 und den Liedern op.15 liegen nur zwei Jahre – werden symmetrische Akkorde aber noch immer verwendet, und zwar weil sie sich fast automatisch in einer Klangsprache einstellen, die tonal assoziierte Akkorde

174 Ebenda.

175 Ebenda.

176 *Harmonielehre*, S.467.

177 Erpf, *Studien*, S.75.

vermeidet. Erpf hat gezeigt, dass alle Klänge, die kein Leittonpaar (d.h. keine kleine Sekunde oder große Septime) enthalten, entweder die Form eines funktionalen Klangs oder die eines symmetrischen Klangs haben *müssen*. Symmetrische Klänge sind also unverzichtbar in einer Tonsprache, die Klänge der Dur-Moll-Tonalität vermeidet und dennoch auf einen Vorrat von Klängen mit verschiedenem Dissonanzgrad (also auf Klänge mit und ohne Leittonpaar) zurückgreifen möchte. Dies belegt, was Schönberg und Erpf übereinstimmend vertreten: Dass die Verwendung symmetrischer Klänge nicht auf theoretischer Spekulation beruht, sondern einem Bedürfnis nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten entspringt.

In den Liedern op.15 finden wir an verschiedenen Stellen Ganzton- und Großterz-Elemente (vgl. Abb.37), reine Quarten-Akkorde jedoch eher selten (vgl. Abb.38), dagegen äußerst häufig Quartenaakkorde, die einen alterierten Ton enthalten, wie am Beginn von Lied VI (Abb.36). Alterierte Quartenaakkorde enthalten zwangsläufig ein „Leittonpaar“ in Form einer großen Septime, und die Intervallspannung der großen Septime scheint für die Klangsprache von op.15 überhaupt prägend zu sein. Kleinterzklänge kommen in op.15 gar nicht vor, weil der verminderte Septakkord aus tonalen Zusammenhängen bekannt und seine Wirkung verbraucht ist¹⁷⁸.

Lied I, T.16-17

Lied III, T.1

Lied VIII, T.1-2

Lied XI, T.4-5

Abbildung 37: Beispiele für Ganztonleiter-Elemente in op.15

178 „[Der verminderte Septakkord] war banal und seßhaft geworden [...] So sank er aus der höheren Sphäre der Kunstmusik in die tiefere der Unterhaltungsmusik [...] Er ist banal und weichlich geworden.“ (Harmonielehre, S.289.)

Abbildung 38: Beispiele für Quartenaakkorde in op.15

Dass reine symmetrische Klänge eher selten benutzt werden, dagegen aber kaum ein Akkord zu finden ist, der nicht mindestens ein, wenn nicht zwei Leittonpaare enthält, lässt vermuten, dass diese seltenen, vergleichsweise weichen Klänge mit Bedacht eingesetzt werden und bei der Analyse besondere Aufmerksamkeit verdienen.¹⁷⁹

Intervallbezifferung

Die neutralste Methode, einen Zusammenklang von Tönen zu benennen, ist eine Bezifferung seines Intervallaufbaus. Der Vorteil besteht darin, dass alle möglichen Zusammenklänge gleich gut ausgedrückt werden können. Schönberg hat in der *Harmonielehre* ein Bezeichnungssystem mit Bezug auf den Grundton vorgeschlagen:

„Übrigens wäre es nicht allzu schwer, alle denkbaren Zusammenklänge von zwei bis zu zwölf Tönen, auf einen Grundton bezogen, auszurechnen, sie untereinander zu verbinden und ihre Verwendungsfähigkeit in Beispielen darzustellen. Auch Namen fänden sich. Man könnte z.B. einen C-Dur-Dreiklang mit ‚fremdem‘ des als ‚kleinen 1/2-Durdreiklang‘, mit fremdem d als ‚großen 1/2-Durdreiklang‘, mit es als ‚Doppelterzen-Dreiklang‘, mit f als ‚kleinen-‘, mit fis als ‚großen 3/4-Dreiklang‘ bezeichnen usw.“¹⁸⁰

Diese Methode – deren Nutzen Schönberg allerdings sofort selbst in Frage stellt – ist noch auf das Terzensystem der Dur-Moll-Tonalität bezogen. Es wäre ebenso denkbar, jedes Intervall, ohne den Dreiklang als Normalfall, in Bezug auf den Basston zu bezeichnen: Der „Doppelterzakkord“ in T.1 von Lied VI (Abb.36) hieße dann z.B. 3+/7-/10- (oder 3-/3+/7-).

¹⁷⁹ vgl. Kapitel 3.3 „Klassifizierung und Bewertung von Klängen“.

¹⁸⁰ *Harmonielehre*, S.399.

Ein solches Bezeichnungssystem hat zwei große Nachteile: Erstens macht das Fehlen eines dur-moll-tonalen Zusammenhangs es notwendig, alle nicht reinen Intervalle als „groß“ oder „klein“ zu bezeichnen. Im tonalen Kontext war das nicht nötig, weil die Größe einer Leiterstufe eindeutig durch die Tonart bestimmt ist. Die Namen werden dadurch erheblich komplizierter (z.B. „Kleinterz-Quart-Großsext-Akkord“ für eine bestimmte Form des aus dem Generalbass bekannten Terzquartakkords). Grund für diese Verkomplizierung ist, dass das siebenstufige Intervallbezeichnungssystem, das wir gewohnt sind zu verwenden, nicht mehr geeignet ist für eine Musik, die nicht auf siebenstufigen Skalen aufbaut (dazu später mehr).

Der zweite Nachteil ist, dass eine bassbezogene Bezifferung von zwei Voraussetzungen ausgeht, deren Gültigkeit in Schönbergs atonaler Musik nicht mehr gesichert ist: Erstens die harmonietragende Rolle des Basses, und zweitens die Annahme, dass das Wesen eines Akkords unabhängig ist von seiner Lage (z.B. erhält ein Akkord g-a-b-es'-f' dieselbe Bezeichnung wie der Akkord G-f-b-es'-a'). Aus beidem ergibt sich ein weiteres Problem, das auch schon in der Generalbassbezifferung besteht: Die Intervallqualität eines Akkords geht aus seiner Bezeichnung nicht unmittelbar hervor (z.B. ist der Dissonanzgehalt des Quintsextakkords, nämlich die Sekund- bzw. Septimspannung zwischen den Oberstimmen, nicht an seiner Bezifferung abzulesen).

Eine Methode, die sich von diesen Problemen befreit, indem sie mit den überkommenen Denksystemen vollständig bricht, ist die *Set Theory* Allen Fortes¹⁸¹. Bevor wir uns mit Fortes Theorie näher auseinandersetzen, sollten wir zunächst reflektieren, was der Schritt vom siebenstufigen zum zwölfstufigen Tonsystem eigentlich bedeutet.

Hermann Pfrogner legt in seiner Abhandlung *Die Zwölfordnung der Töne* dar, dass das siebenstufige Tonsystem theoretisch unendlich viele, praktisch aber 35 verschiedene „diatonisch-chromatische Tonwerte“¹⁸² (von feses bis hisis) kennt. In der Atonalität dagegen existieren nur die zwölf „Tonorte“, die durch die gleichschwebend-temperierte Oktavteilung festgelegt sind. Für Pfrogner bedeutet der Schritt von der Siebenstufigkeit zur Zwölfstufigkeit darum im musikalischen Denken einen transzendentalen Schritt von der „Vielheit“ zur „Ganzheit“:

„In der Tonwelt wird ‚Ganzheit als Vielheit‘ verwirklicht, indem das Zwölfprinzip die vom Siebenprinzip getragene Unendlichkeit diatonisch-chromatischer Tonwerte – die nach der b- und #-Region hin unendlich fortschreitenden Quintengenerationen – mit Endlichkeit durchwirkt, so daß die unendliche Quintenspirale – unbeschadet dieser Unendlichkeit – sich auf endliche Weise zum Kreise schließt.“¹⁸³

181 Forte, *Structure*.

182 Hermann Pfrogner, *Die Zwölfordnung der Töne*, Wien 1953, S.25.

183 Ebenda, S.41.

Die Konsequenzen sind weitreichend: Nicht nur sind *his* und *c* nicht mehr enharmonisch verwandelbar, sondern bezeichnen denselben Tonort; es gibt auch keine alterierten Intervalle mehr, sondern nur noch zwölf verschiedene gleichwertige Intervalle.

Forte bezeichnet die zwölf absoluten Tonorte neutral mit den Nummern 0 bis 11, ebenso wie die Intervalle: Was früher eine große Terz war, heißt jetzt 4, aus übermäßiger Quarte oder verminderter Quinte wird 6, die Prime heißt 0 etc. Komplementärintervalle und Intervalle im Abstand einer Oktave werden als derselben Intervallklasse zugehörig betrachtet und erhalten denselben Namen, z.B. 2 für die große Sekunde, kleine Septime und große None. Es gibt somit nur sieben verschiedene Intervallklassen (0 bis 6).

Mit Zahlen von 1 bis 12 hatten auch Schönberg und Hauer in der Reihentechnik operiert. *Forte* wendet sein System nun auch auf nicht-reihengebundene Atonalität an.

Die Aufzählung der Tonwerte (*pitch classes*) eines Akkords (z.B. [7, 4, 10, 3] für den ersten Akkord aus Lied VI, *g-e-ais-dis*, Abb.39) stellt bisher noch keine wirkliche Akkordbenennung dar. Entscheidend ist, dass *Forte* alle möglichen drei- bis neunstimmigen Zusammenklänge zu 206 verschiedenen *pitch class sets* zusammenfasst, wobei davon ausgegangen wird, dass Transposition, Vertauschung der Akkordtöne (Akkordumkehrung) und Inversion das Wesen eines Akkords nicht verändern. Unter dieser Voraussetzung lässt sich jeder Akkord durch Transposition, Lagenänderung und Inversion auf eine Grundform, die sogenannte *prime form* bringen, in der die Intervalle ihrer Größe nach geordnet sind und der tiefste Ton 0 heißt. Der Akkord [3, 4, 7, 10] aus Lied VI erhält somit die *prime form* [0, 1, 4, 7] und entpuppt sich als *pc-set* 4-18, das achzehnte in *Fortes* Aufzählung aller möglichen viertönigen *sets*. *Pc-set* 4-18 ist also der Name für alle Akkorde, die sich auf diese *prime form* reduzieren lassen. Wer mit *Fortes* System vertraut ist, kann mit der Bezeichnung *pc-set* 4-18 die charakteristischen Eigenschaften des *sets* assoziieren, und zwar dessen Intervallgehalt:

Mäßig (♩ ca 66)

Je - dem Wer - ke bin ich für - der tot.

[3, 4, 7, 10]
pc-set 4-18

4-z15

4-18

4-18

Inversion, Transposition

Transposition um ic9 (gr.Sexte)

4-18

Prime Form:
[0, 1, 4, 7]

Abbildung 39: Lied VI Beginn, Bezeichnung nach *Forte*

Insgesamt in *set 4-18* enthalten (von jedem zu jedem Ton) sind die Intervallklassen 1, 4, 5, 6 und 3, letztere doppelt¹⁸⁴. Je nach Akkordlage des *sets* können diese Intervallklassen die Form unterschiedlicher Intervalle annehmen, z.B. beim ersten Akkord von Lied VI die große Sexte (3), übermäßige Sekunde (3), übermäßige Quinte (4), übermäßige Quarte (6), große Septime (1) und reine Quarte (5). Charakteristisch für *pc-set 4-18* ist, dass es keine Intervalle der Klasse 2 (große Sekunden oder kleine Septimen) enthält.

Fortes System der Akkordbezeichnung erfüllt strikt die Forderung nach Gleichwertigkeit aller Töne und Intervalle innerhalb eines zwölfstufigen atonalen Systems. Für die praktische Anwendung hat es den Nachteil, dass die abstrakten Bezeichnungen der *pc-sets* nicht am musikalischen Phänomen orientiert sind, sondern einer statistischen Auflistung entspringen und daher schwer zu behalten sind; die Nummerierung der *sets* stellt eine eigene, schwer zu erlernende Sprache dar. Darüberhinaus geht Fortes Theorie unhinterfragt von der These der Akkordumkehrbarkeit aus. Dass aber die kleine Sekunde und die große Septime offenbar für Schönberg nicht dieselbe Intervallqualität besitzen, hat sich schon bei der Untersuchung von Lied I („Unterm Schutz von dichten Blättergründen“) in Kapitel 2.1 angedeutet. Unter dem Gesichtspunkt der Klassifizierung und Bewertung von Klängen in Kapitel 3.3 soll dieser Frage weiter nachgegangen werden.

Neben den bis hierher vorgestellten Möglichkeiten der Akkordbezeichnung scheint mir eine weitere Möglichkeit sinnvoll, die aber kaum genutzt wird: So wie bei den symmetrischen Akkorden der Name „Quartenakkord“ den Intervallaufbau Ton für Ton, nicht im Verhältnis zum Bass bezeichnet, könnten auch alle anderen, nicht symmetrischen Akkorde ihrem Intervallaufbau nach von unten nach oben beschrieben werden. Ein „Terzquart-Akkord“ wäre also ein dreitöniger Akkord mit dem Umfang einer Sexte (z.B. c-e-a). Diese Begrifflichkeit ist voraussetzungsfrei, sie geht weder von einem bestimmten System des Akkordaufbaus noch von der Akkordumkehrbarkeit oder der übergeordneten Rolle irgendeiner Stimme aus. Es wäre ebenso möglich, diese Akkordbezeichnungen durch zwölfstufige Intervallnamen („4/6-Akkord“ statt „Großterz-Tritonus-Akkord“) zu bilden, doch weil sich zwölfstufige Intervallnamen nach einem Jahrhundert atonalen Komponierens und über dreißig Jahren *Set Theory* bis heute nicht im praktischen Sprachgebrauch durchgesetzt haben, scheint die Verwendung der alten siebenstufigen Intervallnamen praktikabler.

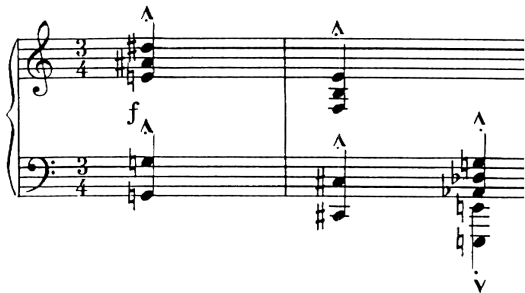
Ein großes Problem ist die Gefahr der Verwechslung mit der Generalbassbezeichnung. Streng genommen besteht diese Gefahr bereits bei den symmetrischen Akkorden (ein „Septakkord“ wäre ein aus lauter Septimen aufgebauter Akkord). Ein wenig klarer wird die Situation dadurch, dass die Notwendigkeit der Bezeichnung kleiner und großer Intervalle zu einem sichtbaren Unterschied zur Generalbassbezeichnung führt: Kleine und große Intervalle müssen durch die Zeichen + und –, verminderte und übermäßige Intervalle durch die her-

184 Das entspricht dem Intervallvektor [102111].

kömmlichen Alterationszeichen < und > kenntlich gemacht werden. In den folgenden Abschnitten zur Harmonik der Lieder op.15 wird die hier vorgeschlagene Bezeichnungweise öfter verwendet, in Ermangelung einer geeigneteren verständlichen Methode. Es sei hier also nochmals ausdrücklich darauf hingewiesen, dass keine bassbezogene Bezifferung, sondern eine Intervallschichtung Ton für Ton gemeint ist.

Der Vorteil dieser Bezeichnungsweise gegenüber anderen sei kurz anhand der ersten drei Akkorde aus Lied VI dargestellt (Abb.40): Weder in der Benennung als Vorhaltsakkorde im dur-moll-tonalen System, noch in einer bassbezogenen Bezifferung, noch in Fortes *pc-sets* kommt zum Ausdruck, was im Notentext auf den ersten Blick zu erkennen ist: Dass *alle drei* Akkorde sich in der Struktur ihrer drei Oberstimmen stark ähneln.¹⁸⁵ Der Quart-Tritonus- oder Tritonus-Quart-Aufbau in der rechten Hand findet sich nicht nur in diesem Lied, sondern im ganzen Zyklus auffallend oft in Verbindung mit unterschiedlichsten Bass-Grundierungen, so dass der Eindruck entsteht, dass der Bass keinen festen Bestandteil der Harmonik mehr bildet.

Hans Redlich sieht im Schwinden des Basses als Harmonieträger eine natürliche Folge der Atonalität, die mit dem Schwinden regelmäßiger Periodik einhergeht:



Intervallbezifferung	4 4< 6+	4 4< 3+	4< 4 3+
Vorhaltsakkorde	^{9>} Dis ⁸⁽⁻⁷⁾ 3	^{10>(-9)} Cis ⁷	^{4<(-5)} des ³
bassbezogene Bezifferung	6 5< 2<	7 4> 3	7> 4> 3
pc-sets (Forte)	4-18	4-z15	4-18

Abbildung 40: Lied VI, Beginn Klavierstimme

¹⁸⁵ Die Verwandtschaft zwischen dem ersten und dritten Akkord, nämlich eine Inversionsbeziehung, tritt allerdings in Fortes Bezeichnung deutlich zutage.

„Und in demselben Maße, in dem das Mittelalter sich [...] zum Dur-Moll-Begriff, zur Temperatur der Skala, zur Vorherrschaft des Basses [...] zur regelmäßigen Periode [...] fortentwickelte, mußte Schönberg als letzter Musiker der Tonalität, der Baßfunktion, der vier-, resp. achttaktigen Periode, den gerade umgekehrten Weg gehen, denn in dem Maße, in dem sich Schönberg von dem Tonalitätsbegriff fortentwickelt, verliert seine Musik [...] die Klammern der vier- und achttaktigen Periode und schwindet der Baß.“¹⁸⁶

Die Rolle des Basses in der Harmonik muss also in den folgenden analytischen Überlegungen ständig hinterfragt werden, und mit Akkordbegriffen, in welchen der Bass ausschlaggebend für die Klassifizierung ist, muss vorsichtig umgegangen werden.

3.3 Klassifizierung und Bewertung von Klängen

Spannungsgehalt und Wertigkeit von Intervallen

In der „Komposition mit zwölf Tönen“ wird, so Schönberg, die „Faßlichkeit“ der Dissonanz „als gleichwertig mit der Faßlichkeit der Konsonanz angesehen“¹⁸⁷. Die „Emanzipation der Dissonanz“ führt also zu einer *Gleichwertigkeit* der Intervalle, die aber nicht mit einer *Gleichartigkeit* verwechselt werden darf: An anderer Stelle bezeichnet Schönberg den Unterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz als einen „bloß graduellen“ (nicht prinzipiellen)¹⁸⁸.

Es ist also die Frage, ob der Intervallgehalt von Klängen für ihre Einschätzung bei der harmonischen Analyse Aufschluss geben kann – ob z.B. der Gehalt an kleinen Sekunden und großen Septimen (Erpfs „Leittonpaar“) einen Akkord charakteristisch von einem anderen unterscheidet.

Wie wir im Zusammenhang mit den symmetrischen Klängen gesehen haben, scheint der Intervallaufbau der Akkordik in op.15 keinesfalls dem Zufall überlassen, sondern differenziert für verschiedene Ausdrucksbereiche eingesetzt zu sein. Die überragende Dominanz von großen Septimen, kleinen Nonen und Tritoni in der Harmonik des ganzen Zyklus spricht dafür, dass diese Intervalle sich in Schönbergs ästhetischem Empfinden von anderen unterscheiden. Wie aber lässt sich dieser Unterschied systematisch fassen?

Roger Sessions ist der Ansicht, dass die Intervallecharakteristik in atonaler Musik sich nicht von der in tonaler Musik unterscheidet:

„The intervals, and their effects, remain precisely the same; two notes a fifth apart still produce the effect of the fifth, and, in whatever degree the context permits, will convey a sensation similar to that of a root and its fifth, or of a tonic and its dominant. A rising interval

186 Hans F. Redlich, *Schönbergs Tonalität*. in: *Pult und Taktstock* IV/1927. zitiert nach: Pfisterer, *Studien*, S.40.

187 *Komposition mit zwölf Tönen*, in: *Gesammelte Schriften*, S.74.

188 *Harmonielehre*, S.262.

of a semitone will produce somewhat the effect of a ‚leading tone‘, principal or secondary, and so on.“¹⁸⁹

Gerade was die tonale Wirkung anbetrifft, die laut Sessions bestimmten Intervallen innewohnt, ist seine Behauptung fatal in Hinblick auf die Frage, ob Atonalität überhaupt existiert. Doch interpretiert man diese tonale Wirkung nicht als per se den Intervallen innewohnend, sondern ihnen durch Hörgewohnheit anhaftend, befindet man sich in unerwarteter Nähe zu Schönberg: Zwar sind für Schönbergs idealen Hörer¹⁹⁰ dissonante Intervalle längst ebenso „faßlich“ wie konsonante, aber aus der Komposition geht deutlich hervor, dass Schönberg tonal interpretierendes Hören einkalkuliert, indem er versucht, es zu unterlaufen. Aus diesem Umstand erklärt sich die eindeutige Vermeidung von Quinten. Wo Quinten vorkommen, wie am Schluss von Lied X („Das schöne Beet“) als Quintfall im Bass (vgl. Abb.3), ist die tonale Bedeutung unmissverständlich, und diese Auffassung veranlasst uns dazu, solche Stellen als traditionell einzuschätzen. Noch unstrittiger ist die von Sessions beschriebene Leittonwirkung von Halbtonschritten.¹⁹¹ Diese melodische Wirkung, so offenbar sie beabsichtigt ist, bedeutet allerdings noch nicht, dass sich an solchen Stellen auch harmonisch eine Auflösungswirkung, entsprechend einer Dominant-Tonika-Beziehung, einstellt. Gerade um diese Frage beantworten zu können¹⁹², ist es aber nötig, ein System zu finden, nachdem sich ein eventuelles „Dissonanzgefälle“ zwischen Akkorden bestimmen lässt.

Sessions Ansicht, dass Intervalle in atonalem Kontext ihre tonale Wirkung behalten, hat George Perle widersprochen. Für Perle hat aber dennoch jedes Intervall, unabhängig vom kompositorischen Kontext, seinen eigenen Spannungsgehalt, und zwar in Abhängigkeit von seiner Größe:

„In isolation from any compositional context one can evaluate the ‚degrees of tension‘ of the intervals from the ‚minor second‘ to the tritone as varying inversely with the size of the interval, and of those from the tritone to the ‚major seventh‘ (merely the harmonic inversion of the former) as varying directly with the size of the interval.“¹⁹³

Die Abhängigkeit des Spannungsgehalts von der Intervallgröße stimmt mit der an der Obertonreihe orientierten Konsonanz-Dissonanz-Definition überein, weil das Teilungsverhältnis mit abnehmender Intervallgröße komplizierter wird. Nur der Spannungsgehalt des Tritonus steht in frappierendem Gegensatz zu seiner Rolle in tonaler Musik, da er nach Perles

189 Roger Sessions, *Harmonic Practice*, New York 1951, S.407. zitiert nach: Perle, *Serial Composition*, S.31.

190 den Hörer mit „guten Ohren, die rasch auffassen“ (vgl. *Harmonielehre*, S.441)

191 Vgl. dazu auch Erpf in Bezug auf den Anfang des vierten Satzes aus Schönbergs Streichquartett op.10: „Das funktionell orientierte Hören der späten Romantik vermutet bei Sekundschritten (in der Melodik) immer Leitton- bzw. Vorhaltsverhältnisse, bei größeren (Terz- usw. Schritten) *Brechungen* von Akkorden. Reine Intervallik ist in diesem historischen Stadium nicht vorstellbar.“ (Erpf, *Studien*, S.150.)

192 Vgl. dazu Kapitel 3.4 („Harmonisches Gefälle“).

193 Perle, *Serial Composition*, S.32.

Definition von allen das spannungsärmste Intervall ist (!). Dass sich das Verhältnis von Spannungsgehalt und Größe in der Mitte der Oktave umkehrt, entspricht Perles reihen-technischer Denkweise, in der Komplementärintervalle austauschbar sind¹⁹⁴, so dass kleine Sekunde und große Septime denselben Spannungsgehalt besitzen. Diese Schlussfolgerungen stehen in offenbarem Widerspruch zu den bisherigen analytischen Befunden aus op.15¹⁹⁵.

Auch Paul Hindemith liefert 1937 in seiner *Unterweisung im Tonsatz* eine Methode zur Bestimmung des Spannungsgehalts von Intervallen: Die sogenannte „Reihe 2“, eine Ordnung der Intervalle nach ihrem „harmonischen und melodischen Wert“ (Abb.41).¹⁹⁶ Hindemiths System beruht auf einem tonalen Denken; so stimmt denn auch die Ordnung der „Reihe 2“, obwohl pseudo-naturwissenschaftlich abgeleitet, mit den traditionellen Gesetzmäßigkeiten der Tonalität überein. Unabhängig davon ist die „Reihe 2“ für uns interessant, weil in der graduellen Auffassung der Dissonanz, die sich darin abbildet, eine Übereinstimmung mit Schönbergs Denken liegt.

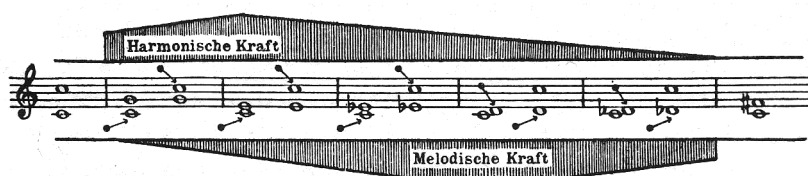


Abbildung 41: Reihe 2. Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, S.110.

Hindemith gewinnt die „Reihe 2“ aus dem Grad der „Trübung“ eines Intervalls durch seinen quadratischen und kubischen Kombinationston¹⁹⁷. Gleichzeitig weist er mit Hilfe dieser beiden Kombinationstöne jedem Intervall einen Grundton zu. Verschiedene Willkürlichkeiten in der Herleitung der „Reihe 2“¹⁹⁸ deuten darauf hin, dass es Hindemith hauptsächlich darauf ankam, die Gültigkeit einer im Voraus festgelegten Wertigkeitsreihe, die mit der Tradition und der eigenen Kompositionsästhetik übereinstimmt, naturwissenschaftlich zu belegen.¹⁹⁹

Vergleichen wir Hindemiths „Reihe 2“ mit Perles Auffassung, stellen wir trotz der abweichenden Zielsetzung auffällige Überschneidungen fest. Abgesehen vom Tritonus stimmt

194 vgl. Fortes Intervallbezeichnungen

195 Wie in Kapitel 2.1 angedeutet, kommen in den ersten drei Liedern des Zyklus fast keine Tritoni vor, danach aber sehr gehäuft; dagegen ist Lied I das einzige, das harmonisch verwendete kleine Sekunden enthält.

196 Paul Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz* Bd.1 (*Theoretischer Teil*), Mainz 1937, ²1940, S.111.

197 bei Hindemith „Kombinationston erster und zweiter Ordnung“

198 z.B. bei der Grundtonbestimmung der kleinen Terz

199 In diesem Ansatz unterscheidet sich Hindemiths Kunstverständnis grundlegend von dem Schönbergs, der seine *Harmonielehre* ausdrücklich als „Handwerkslehre“ (S.462) verstanden wissen will und künstlerische Ästhetik nicht als naturgegeben, sondern einem ständigen Wandel unterworfen sieht. Auch Schönberg ist aber schließlich Kind seiner Zeit, indem für ihn künstlerischem Schaffen stets Nachahmung der „Natur“, nämlich der Obertonreihe zugrunde liegt.

Hindemiths „Intervall-Wert“²⁰⁰ offenbar umgekehrt proportional mit Perles „Spannungsgehalt“ überein: Das „beste“ Intervall, die Quinte²⁰¹, ist am spannungsärmsten, das „schlechteste“, die große Septime, dagegen am spannungsreichsten. (Wir ahnen bereits, dass eine spannungsreiche Musik wie die Schönbergs vermutlich überwiegend aus harmonisch „schlechten“ Klängen besteht.²⁰²) Hindemith differenziert in Hinblick auf „harmonische“ und „melodische Kraft“ allerdings zwischen den Komplementärintervallen:

„Die von links angreifende harmonische Kraft ist den melodisch starken Sekunden gegenüber fast machtlos, an die Septimen jedoch wagt sie sich...“²⁰³

Der Tritonus nimmt bei Hindemith eine Sonderstellung ein, da er nicht umkehrbar ist und daher keinen eindeutig bestimmbaren Grundton besitzt. Dieser Umstand verweist ihn an das Ende der Werteskala, während er für Perle das Intervall mit dem geringsten Spannungsgehalt ist, also noch entspannter sein sollte als die Quinte.

Hindemiths Wertigkeitsreihe – und, abgesehen vom Tritonus, auch Perles Ordnung nach Spannungsgehalt – stimmt schließlich, und das ist bei Hindemith intendiert, genau mit den tradierten Dissonanzregeln überein: Zieht man in der „Reihe 2“ eine Trennlinie zwischen der großen Sexte und der großen Sekunde, so erhält man die prinzipielle Unterscheidung zwischen konsonanten und dissonanten Intervallen. Bis hierher kommen die unterschiedlichen Bewertungsansätze also, mit Ausnahme des Tritonus, zu übereinstimmenden Ergebnissen.

Schließlich sollten wir versuchen, Schönbergs eigene Auffassung von der „graduellen Natur der Dissonanzen“²⁰⁴ etwas genauer zu rekonstruieren. In seinen Äußerungen zum Verhältnis von Harmonielehre und Naturtonreihe bleibt Schönberg stets vage und allgemein, ohne ins physikalische Detail zu gehen:

„... und obwohl ich von vornherein nur ein System der Darstellung, nicht eines der Natur angestrebt habe, fand ich doch *einen*, wenigstens einen, die einheitliche Betrachtung der ältern Harmonie gestattenden Gesichtspunkt, der auch in die Zukunft blicken läßt, den Grundsatz: die Dissonanzen sind die als Obertöne fernerliegenden Konsonanzen.“

200 „Die Quinte ist das wertvollste, die große Septime das schwächste Zusammenklangsintervall außer dem Tritonus.“ (Hindemith, *Unterweisung*, S.120.)

201 Bei welchem Intervall genau das Maximum der „harmonischen Kraft“ liegt, geht aus Hindemiths Darstellung der „Reihe 2“ (Abb.41) nicht eindeutig hervor. Auch seine Erklärung ist nicht eindeutig: „Das stärkste und eindeutige harmonische Intervall ist nächst der alleinstehenden Oktave die Quinte, das schönste jedoch die große Terz wegen ihrer in den Kombinationstönen begründeten Akkordwirkung.“ (*Unterweisung*, S.111.) Wir sehen, dass sich Hindemith hier wieder einmal zwischen tradierter Ästhetik und naturwissenschaftlicher Begründung verstrickt; es bleibt uns nichts anderes übrig, als die „Reihe 2“ linear von links nach rechts bzw. von rechts nach links zu lesen.

202 Folgerichtig findet Hindemith in seiner Analyse von Schönbergs Klavierstück op.33a (*Unterweisung*, S. 254-256) hauptsächlich Akkorde der Gruppe IV (vgl. Kapitel 3.4).

203 Hindemith, *Unterweisung*, S.112.

204 *Harmonielehre*, S.488.

Nehmen wir Schönberg beim Wort, ergibt sich folgende Reihenfolge „fernerliegender Konsonanzen“ (Abb.42):

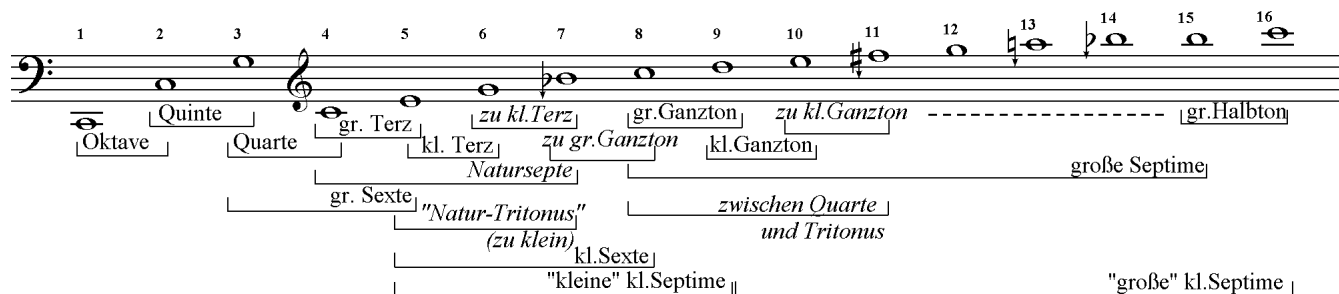


Abbildung 42: Reihenfolge der Intervalle nach ihrer Entfernung in der Naturtonreihe

Entscheidend ist, ob man die Teiltöne, die nicht im zwölfstufigen System Platz haben, mit in die Überlegungen einbezieht oder nicht. Die meisten Musiktheorien, die musikalische Gesetzmäßigkeiten aus der Naturtonreihe herleiten, beschränken sich auf das Szenario (die ersten sechs Teiltöne), so auch Hindemith²⁰⁵. Will man ausschließlich aus der Naturtonreihe alle Intervalle des zwölfstufigen Systems herleiten, ist man jedoch gezwungen, allein schon für die kleine Sexte bis zum achten, für den Halbton schließlich bis zum sechzehnten Teilton fortzuschreiten. Unter Auslassung der Intervalle, die durch den siebenten und elften Teilton entstehen (in Abb.42 kursiv gedruckt), entsteht eine Intervallreihe, die sich nicht wesentlich von Hindemiths „Reihe 2“ unterscheidet (lediglich große und kleine Sexte sind vertauscht). Behandelt man jedoch alle Teiltöne gleich, wie es konsequent wäre, wenn die „Natur“ Vorbild sein soll, erhält man schon mit dem siebten Teilton ein Intervall, das mit dem Teilungsverhältnis 5:7 um 17 Cent kleiner ist als der temperierte Tritonus ($1 : \sqrt{2}$)²⁰⁶. Die Natursepte 4:7 ist dagegen mit 969 Cent so wesentlich kleiner als die temperierte kleine Septime, dass sie kaum als deren „natürliches Vorbild“ angesehen werden kann.

Dass Schönberg solcherart Überlegungen angestellt hat, ist unwahrscheinlich. Schönberg war kein Liebhaber physikalistischer Spekulationen, und sein Verweis auf die Obertonreihe als Rechtfertigung für „entferntere Konsonanzen“ ist eher ein philosophisches als ein mathematisches Argument. Im Übrigen liegt ein evidenten Widerspruch in dem Versuch, ein musikalisches System, das sich auf die temperierte Stimmung stützt, in Verbindung mit der Naturtonreihe zu bringen.

Die konkrete Überprüfung von Schönbergs Argument ist trotzdem interessant: Nicht nur, weil sie ausgerechnet den umstrittenen Tritonus in ein anderes Licht rückt, sondern auch weil

205 Hindemith liest die Intervalle der chromatischen Tonleiter allerdings nicht an der Naturtonreihe ab, sondern leitet sie komplizierter durch ein mehrstufiges Verfahren als Teiltöne anderer Spektren her („Reihe 1“). Er gelangt z.B. von C nach H durch den Umweg über E ($5:4 \times 3:4 = 15:16$).

206 Es muss allerdings darauf hingewiesen werden, dass der Tritonus, als genuin alteriertes Intervall, natürlich nie zufriedenstellend aus der Obertonreihe hergeleitet werden kann.

sie deutlich macht, wie groß der „graduelle Unterschied“ zwischen dem Halbton bzw. der großen Septime und allen übrigen Intervallen ist. Während die große Sekunde, wie die Abbildung zeigt, den „prinzipiell konsonanten“ Intervallen direkt benachbart ist²⁰⁷, sind die kleine Sekunde und große Septime tatsächlich, mit Schönbergs Worten, als sehr viel „fernerliegend“ zu bezeichnen.

Bei der Beurteilung von Intervallen muss außerdem berücksichtigt werden, dass Komplementärintervalle für Schönberg nicht unbedingt gleichwertig sind, sondern dass größere Intervalle eine mildere Wirkung haben als kleinere:

„Im allgemeinen wird bei der Verwendung von sechs- und mehrtönigen Akkorden die Neigung sich zeigen, die Dissonanzen durch weite Auseinanderlegung der einzelnen Akkordtöne zu mildern. Daß das eine Milderung ist, ist selbstverständlich. Denn das Bild dessen, was die Dissonanzen sind: entfernter liegende Obertöne, wird in glücklicher Weise nachgeahmt.“²⁰⁸

Unter Berücksichtigung dieser Abhängigkeit des Dissonanzgrades von der Lage ließe sich also folgende Auflistung der Intervalle in der Reihenfolge ihres Spannungsgehalts vornehmen, wie sie vielleicht Schönbergs Vorstellung von „ferner- und näherliegenden Konsonanzen“ entsprochen hätte:

Oktave – Quinte – Quarte – große Sexte – große Terz – kleine Terz (oder erst kleine Sexte?) – (Tritonus??) – kleine Sexte (oder hier kleine Terz?) – große None – kleine Septime – große Sekunde - - - - - kleine None – große Septime – kleine Sekunde.

Nach wie vor unklar ist die Rolle des Tritonus. Nach Betrachtung der Obertonreihe (Abb.42) wäre zu überlegen, ob Perle vielleicht doch nicht ganz unrecht hat mit seiner These, der Tritonus habe einen vergleichsweise geringen Spannungsgehalt, wiewohl dieser kaum geringer sein dürfte als der der Quinte. Dazu passt auch Schönbergs oben zitierte Bemerkung zu der „banalen“ Wirkung des verminderten Septakkords²⁰⁹. Grund für die häufige Verwendung des Tritonus könnte einfach die Vermeidung von Quarte und Quinte sein. Die auffällige Vermeidung des Tritonus in den Liedern I bis III ist dadurch aber trotzdem nicht zu erklären.

Alan Lessem²¹⁰ weist bestimmten Intervallen bzw. Intervallkonstellationen sogar konkrete semantische Bedeutungen zu. Seiner Ansicht nach existiert in den Liedern op.15 ein System

207 Der neunte Teilton ist unter bestimmten Umständen noch aus dem Obertonspektrum heraushörbar.

208 *Harmonielehre*, S.499.

209 vgl. Anmerkung 176: „[Der verminderte Septakkord] war banal und selbsthaft geworden [...] So sank er aus der höheren Sphäre der Kunstmusik in die tiefere der Unterhaltungsmusik [...] Er ist banal und weichlich geworden.“ (*Harmonielehre*, S.289.)

210 Lessem, *Music and Text*.

musikalischer Symbole²¹¹, bestehend aus vier verschiedenen Intervallzellen (genannt *a*, *b*, *c* und *d*), denen jeweils ein bestimmter expressiver Gehalt zugeordnet ist und die wie Wörter benutzt werden. Intervallzelle *a*, eine große Terz oder reine Quarte, die eine kleine oder große Terz umschließt, steht nach Lessem für „poignant anticipations of love“; *b*, bestehend aus Halb- oder Ganztonschritten, für „frustrated yearnings“; *c*, die reine Quarte oder Quinte oder der Tritonus, für „a sense of emptiness and desolation“; und *d*, die Verbindung von zwei großen Terzen, für „feelings of uncertainty and confusion“²¹². Allein schon die Katalogisierung von Schönbergs differenzierter Ausdruckspalette in vier diskrete Emotionsbereiche wird dessen expressionistischem Kunstverständnis nicht gerecht; darüberhinaus übersieht Lessem, dass ein subtiles Zusammenwirken verschiedenster musikalischer Parameter, nicht einfach nur der Tonhöhenverlauf den Ausdrucksgehalt von Schönbergs musikalischer Sprache ausmacht. Ein emotionaler Bedeutungsgehalt von Intervallen ist in den George-Liedern nur insofern vorhanden, als mit großen Intervallsprüngen ein großer Ausdrucksgehalt verbunden ist – vielleicht in der Tradition barocker Rhetorik, in erster Linie aber ganz einfach als Resultat der stimmlichen Ausführung. Selbst die über Jahrhunderte tradierte Semantik chromatischer Melodieführung ist nur noch in Einzelfällen nachzuweisen (z.B. in Lied I, T.12 bei dem Wort „Leiden“), weil der fallende Halbton am Phrasenende als Nachbildung des natürlichen Sprachdukus allgegenwärtig ist²¹³.

Akkordbestimmung nach Maegaard

Die vielfältigen Komponenten von Schönbergs Harmonik, die bisher dargelegt wurden – Akkorde aus dem Bereich der schwebenden Tonalität, Alterierungen, Quartenakkorde und andere symmetrische (Maegaard: „äquidistante“²¹⁴) Akkorde, Bildungen aus der Ganztonleiter – hat Jan Maegaard²¹⁵ versucht, in einem einheitlichen harmonischen System zusammenzufassen, das einerseits verschiedene Akkordtypen klassifiziert und andererseits die Verbindung von Akkorden beschreiben kann. Die Kriterien der Akkordbezeichnung orientieren sich dabei

211 „a workable system of musical symbols“ (ebenda, S.41.)

212 Ebenda.

213 Eine semantische Zuschreibung musikalischer Phänomene wäre höchstens in Bezug auf verschiedene harmonische Klangtypen denkbar, worauf die Analyse von Lied I hingedeutet hat (vgl. Kapitel 2.1): Hier fiel auf, dass pentatonische Klänge und simultan klingende kleine Sekunden ausschließlich in Lied I vorkommen, so dass die Pentatonik als Klanglichkeit der Unschuld und die kleine Sekunde wenigstens *nicht* als Klanglichkeit des Leidens interpretiert wurden.

214 Die Bezeichnungen „äquidistant“ (Maegaard) und „symmetrisch“ (Erpf) werden im Folgenden synonym gebraucht.

215 Maegaard, *Studien*.

an der Wahrnehmung: „Der primäre Sinn des Systems ist, die Akkorde durch wahrnehm- und vorstellbare Zusammenklangskriterien zu charakterisieren.“²¹⁶

Maegaard benennt sieben „gehörsmäßig unterschiedliche“ Akkordgruppen, die durch eine Kurzschrift bezeichnet werden:

1. Ihrem Ursprung nach tonale Klänge (**Tn**), die eine Terzenschichtung aufweisen: Die genaue Form der Terzenschichtung kann bei Bedarf durch die Buchstaben T (große Terz) und t (kleine Terz) beschrieben werden (z.B. Durdreiklang: Tt).
2. Kleinterzklänge (**t**): verminderter Dreiklang und verminderter Septakkord (äquidistant).
3. Ganztonklänge (**G**): Klänge, deren Töne auf eine Ganztonleiter zurückzuführen sind. Hierunter fallen als äquidistante Klänge der sechstönige Ganztonakkord und der übermäßige Dreiklang.
4. Klänge, die als Quartenschichtung beschreibbar sind (**Qu**), auch mit Auslassung von Tönen und mit alterierten Quarten (**aQu**).
5. Dreitönige Klänge im Rahmenintervall einer Septime, die eine Terz enthalten: Je nach Intervallaufbau **TS**, **tS**, **ts** oder **Ts**.
6. Aus großen Septimen oder kleinen Sekunden zusammengesetzte Klänge (**S**), d.h. Halbtonhäufungen.
7. „Multitone Klänge“ (**M**): Akkorde mit vielen Tönen, deren Klang nicht einen der sechs oben beschriebenen Akkordtypen deutlich hervortreten lässt.

Dem Akkordsymbol wird stets die Anzahl der Akkordtöne hinzugefügt (z.B. Tn3 für einen Dreiklang); durch das Zeichen ÷ kann die Auslassung eines Tons in der Intervallschichtung ausgedrückt werden (Tn3÷1 für einen Septakkord ohne Quinte).

Diese Akkordtypen sind nicht als stets eindeutig verwendbare Etiketten, sondern als Charakterisierungshilfen zu verstehen. Zwischen ihnen existieren verschiedene Überschneidungen (z.B. kann der Akkord c-e-b sowohl als Tn3÷1 als auch als Ts bezeichnet werden).

Maegaard unterscheidet zwischen einfachen und komplexen Klängen, je nachdem, in wie vielen verschiedenen Formen ein Klangtyp auftreten kann und wie verschieden die Teilkomponenten sein können, aus denen er besteht. Ein einfacher Klang ist z.B. Tn4, ein viertöniger Akkord in Terzschichtung: Die verschiedenen dreitönigen Teilkomponenten, die er enthält, sind alle ebenfalls Akkorde vom Typ Tn, nämlich Tn3 oder Tn3÷1. In der Kurzschrift ausgedrückt heißt das Klanggebilde somit Tn4(Tn3,Tn3÷1): Ein viertöniger Klang aus Terzenschichtung, der zwei tonale Dreiklänge und zwei tonale Septakkorde (Terzenschichtungen mit Auslassung) enthält. Diese Aussage ist überflüssig, da sie für jeden Akkord vom Typ Tn4 zutrifft.

216 Ebenda, S.18.

Die Notation der Teilkomponenten wird aber notwendig, wenn es sich nicht mehr um „reine“, sondern um sogenannte „getrübte“ Klänge handelt, also Akkorde mit einem zusätzlichen, im namengebenden Klangtyp nicht enthaltenen Ton. Ein solcher Akkord heißt z.B. Qu4+1. Um zu zeigen, wie der trübende Ton (+1) den Klang des Quartenaakkords genau beeinflusst, ist es notwendig, seine Teilkomponenten zu nennen, die nun nicht mehr, wie beim reinen Quartenaakkord, alle dem Typ Qu angehören. Der erste Akkord aus Lied VI etwa (Abb.43) kann als alterierter Quartenaakkord mit dem zusätzlichen Basston g aufgefasst werden, also aQu+1. Die Teilkomponenten, die durch diesen trübenden Ton erzeugt werden, sind ein Durdreiklang (Tn3), ein verminderter Dreiklang (t3) und ein Terz-Sept-Klang (tS). Die vollständige Bezeichnung lautet also aQu+1(Tn3/t3/tS)²¹⁷. („Komplex“ wird ein Klang auch durch Weglassen eines Tons in der Intervallschichtung, wie z.B. Tn4÷1. Auch dieser Klang enthält, je nachdem, welcher Ton fehlt, neue, nicht Tn zugehörige Klangkomponenten.)

Abb.43 zeigt, dass die Maegaardsche Kurzschrift sehr gut geeignet ist, um die Verwandtschaft der ersten drei Akkorde aus Lied VI auszudrücken: Alle drei Akkorde können als getrübte alterierte Quartenaakkorde aufgefasst werden (wie wir gesehen haben, ist der „trübende Ton“ stets der Basston)²¹⁸. Der dritte Akkord, der eine Inversion des ersten darstellt, enthält dieselbe Bezeichnung wie dieser. Beim zweiten Akkord steht der „trübende Ton“ in einem abweichenden Intervallverhältnis zur Grundkomponente aQu, er hat daher gegenüber

Mäßig (♩ ca 66)

Je - dem Wer - ke bin ich für - der tot.

ohne Pedal

aQu+1(Tn3/t3/tS)

aQu+1(G3/tS/ts)

aQu+1(Tn3/t3/tS)

Abbildung 43: Lied VI Beginn, Akkordbezeichnungen nach Maegaard

217 vgl. Maegaard, *Studien*, S.152.

218 Kapitel 3.2 hat gezeigt, dass die enharmonische Notation der ersten drei Akkorde aus Lied VI nahelegt, auch die Basstöne als alterierte Töne eines Quartenaakkords aufzufassen. Diese Auffassung entfällt in dem zwölfstufigen System, von dem Maegaard, Forte und Hindemith ausgehen, weil es in der Zwölfstufigkeit keine mehrdeutigen Intervalle, also keine verminderten Quartan, sondern nur große Terzen gibt. „Alterierte Quartenaakkorde“ können also nur übermäßige, keine verminderten Quartan enthalten.

dem ersten und dritten Akkord einen abweichenden Charakter: statt tonaler Dreiklangsähnlichkeiten (Tn) besitzt er eine gantztönige Komponente (G3).

Im Vergleich mit der traditionellen Akkordbezeichnung (vgl. Kapitel 3.2) scheint aber Maegaards Deutung des zweiten Akkords den Wahrnehmungseindruck eher zu verfälschen: Die Töne cis, f und h, die Maegaard als gantztönige Klangkomponente (als Ausschnitt einer Ganztonleiter) interpretiert, können, wenn f als eis gelesen wird, ebenso als tonale Komponente, nämlich als $Tn_{3\div 1}$ (Dur-Septakkord ohne Quinte) verstanden werden. Was Maegaard als Klangkomponente „tS“ bezeichnet (cis, h und e), wäre dementsprechend $Tn_{4\div 1}$ mit Mollterz. Beides ergänzt sich zum Doppelterzakkord ($Tn_{5\div 1} \ominus$), was zeigt, dass dieser Akkord von den dreien die stärksten tonalen Klangkomponenten besitzt.²¹⁹

Maegaards Unterteilung in einfache und komplexe, in reine und getrübe Klänge ermöglicht ihm nun, die Klanglichkeit einzelner Lieder aus op.15 miteinander zu vergleichen. Er kann etwa feststellen, dass der tonale Eindruck der Lieder III und X sich in ihrem Gehalt an reinen Akkorden abzeichnet, der in Lied III genau 86,14 und in Lied X genau 87,41 Prozent beträgt²²⁰. In Lied X macht darüberhinaus der Anteil an reinen und getrüben Tn-Klängen fast sechzig Prozent aus. Aufgrund dieser Typisierung in einfache und komplexe reine sowie nicht reine Klänge unternimmt Maegaard sogar einen Vergleich der Klanglichkeit aller Lieder, aus dem sich eine Dramaturgie des Zyklus ergibt (vgl. Abb.44). Die entstehende Kurve sollte, auch wenn sie sich mit Äußerungen anderer Autoren zur Gesamtdramaturgie im Wesentlichen deckt (vgl. Kapitel 5.1), mit Vorsicht beurteilt werden: Erstens sind der Hoch- und der Tiefpunkt in der Kurve nicht-reiner Klänge (Lied VII und Lied XIV) systematisch bedingt, denn Lied VII enthält nur dreitönige Klänge, Lied XIV dagegen nur horizontale Elemente, keine simultanen Akkorde, so dass eine Interpretation der Harmonik strittig bleibt. Zweitens ist generell die Frage zu stellen, ob Maegaards Einteilung in reine und nicht reine Klänge tatsächlich der Wahrnehmung entspricht: Der Grad der „Reinheit“ misst sich an den Akkordtypen, die das System kennt, und diese sollten nicht unhinterfragt zur ästhetischen Grundlage genommen werden. Beispielsweise wird ein alterierter Quartenakkord als ebenso „reiner“ Klang beurteilt wie ein nicht alterierter Quartenakkord, und „S4“ ist ebenso rein wie „Tn3“. Ob Maegaards System für die Beurteilung von Klangverbindungen trotzdem aussagekräftig ist, wird Kapitel 3.4 („Harmonisches Gefälle“) zeigen.

²¹⁹ Diese Uneindeutigkeit von Maegaards Bezeichnungsweise stellt eher einen Vorteil als einen Nachteil dar, denn sie erlaubt je nach musikalischer Situation andere Entscheidungen entsprechend des Klangeindrucks. Ein wirklicher Nachteil ist indessen die Länge und Unhandlichkeit der Bezeichnungen, die aus dem Bestreben nach möglichst genauer Beschreibung des Klangeindrucks erwächst. Schon im Schriftbild ist ein Ausdruck wie „aQu+1(Tn3/t3/tS)“ unpraktisch lang (vgl. Abb.43); im mündlichen Sprachgebrauch scheint er, auch durch die Klein- und Großbuchstaben, kaum benutzbar.

²²⁰ Maegaard, *Studien*, S.156. Es sei angemerkt, dass die Genauigkeit dieser Angaben in Widerspruch zu der generellen Mehrdeutigkeit von Maegaards System steht.

	Rein		Nicht rein	Rein		Nicht rein
	einfach	komplex		einfach	komplex	
I	<u>50,39</u>	23,26	26,35			
II	<u>47,50</u>	39,38	13,12			
III	<u>46,13</u>	23,94	29,93			
IV	<u>43,85</u>	41,54	14,61			
V	39,61	<u>53,77</u>	6,62			
VI	<u>54,84</u>	16,13	29,03			
VII	<u>100,00</u>	0,00	0,00			
(VIII)	(21,43)	(21,43)	(57,14)			
IX	25,53	19,15	<u>55,32</u>			
X	39,41	<u>48,00</u>	12,59			
XI	<u>61,37</u>	21,75	16,88			
XII	31,16	<u>42,75</u>	26,09			
XIII	10,99	7,33	<u>81,68</u>			
(XIV)	(0,00)	(0,00)	(100,00)			
XV	26,04	21,99	<u>51,97</u>			

Abbildung 44: Anteil in Prozent an einfachen und komplexen sowie an reinen und nicht reinen Klänge in op.15. (in: Maegaard, Studien, S.170.)

Akkordbestimmung nach Hindemith

Hindemith teilt die Akkorde je nach ihrem Intervallaufbau in sechs unterschiedliche Gruppen ein (vgl. Abb.45). Ihr „Wert“ lässt sich von links nach rechts und von oben nach unten ablesen: Prinzipiell sind Klänge ohne Tritonus (Gruppe A) „von höherem Wert“ als Klänge mit Tritonus²²¹ (Gruppe B), gleichzeitig mindern aber Sekunden und Septimen den Klangwert (Gruppe III und IV). Außerdem spielt der Akkordgrundton eine Rolle, der sich durch ein einfaches Prinzip bestimmen lässt: Der Grundton des „wertvollsten“ im Akkord enthaltenen Intervalls (vgl. Reihe 2) ist Akkordgrundton. Stimmen Akkordgrundton und Basston nicht überein, verliert der Klang an Wert, verbleibt aber in derselben Gruppe (z.B. Grunddreiklang I¹ und Sextakkord I²).

Klänge der Gruppe V und VI sind den übrigen Klängen im „Wert“ noch weiter untergeordnet, weil sich ihr Grundton nicht bestimmen lässt: Sie sind äquidistant. Äquidistante Klänge stellen für die Grundtonbestimmung ein Problem dar, weil die Regel dazu – Akkordgrundton ist der Grundton des besten Intervalls, bei mehreren gleich guten

221 Hindemith, *Unterweisung*, S.132.

Tabelle zur Akkordbestimmung

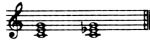
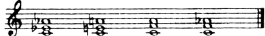

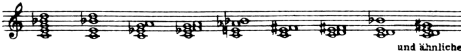

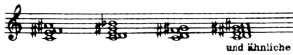






A Klänge ohne Tritonus	B Klänge mit Tritonus
<p>I Ohne Sekunden und Septimen</p> <p>1. Grundton und Baßton sind derselbe</p>  <p>2. Grundton liegt höher im Akkord</p> 	<p>II Ohne kleine Sekunden und große Septimen. Tritonus untergeordnet</p> <p>a Nur mit kleiner Septime (ohne große Sekunde) Grundton und Baßton sind derselbe</p>  <p>b Mit großer Sekunde und kleiner Septime</p> <p>1. Grundton und Baßton sind derselbe</p>  <p>2. Grundton liegt höher im Akkord</p>  <p>3. Mit mehreren Tritoni</p> 
<p>III Mit Sekunden und Septimen</p> <p>1. Grundton und Baßton sind derselbe</p>  <p>und ähnliche</p> <p>2. Grundton liegt höher im Akkord</p>  <p>und ähnliche</p>	<p>IV Mit kleinen Sekunden und großen Septimen. Ein Tritonus oder mehrere untergeordnet</p> <p>1. Grundton und Baßton sind derselbe</p>  <p>und ähnliche</p> <p>2. Grundton liegt höher im Akkord</p>  <p>und ähnliche</p>
<p>V Unbestimmbar</p> 	<p>VI Unbestimmbar. Tritonus übergeordnet</p> 

Abbildung 45: Tabelle zur Akkordbestimmung. Hindemith, Unterweisung, Beilage.

Intervallen der Grundton des tiefer gelegenen Intervalls – hier für unterschiedliche Akkordumkehrungen zu unterschiedlichen Ergebnissen führt.²²²

²²² Hindemiths eigentliche Inkonsequenz liegt darin, dass er zwar den Quartakkord, nicht aber den Quintakkord in die Gruppe V der „unbestimmbaren Klänge“ einordnet. Der Quintakkord gehört, in Übereinstimmung mit der eigenen kompositorischen Ästhetik, in Hindemiths System zur Gruppe III (vgl. Abb.45). Diese Unstimmigkeit hat zur Folge, dass ein Quartakkord durch Akkordumkehrung seine Wertigkeit und seinen Grundton verändert, während das für andere Akkorde nicht der Fall ist. Das Problem liegt darin, dass die Regel, bei mehreren gleichen „besten“ Intervallen sei das tiefstgelegene ausschlaggebend für die Grundtonbestimmung, bei der Quarte zu Widersprüchen führt (bei Quinten-

Pitch-Class Sets

Allen Fortes Systematisierung von Zusammenklängen in *pitch-class sets* wurde in Kapitel 3.2 (S.80) bereits erläutert. Abb.39 hat gezeigt, wie die Inversionsbeziehung zwischen Akkord 1 und 3 aus Lied VI in der identischen *pc-set*-Bezeichnung dieser beiden Akkorde zum Ausdruck kommt, während Akkord 2, bei dem nur der Basston abweicht, mit *pc-set* 4z-15 eine völlig andere Bezeichnung erhält. Dafür kann anhand von *pc-set* 4z-15 eine ganz andere Verwandtschaftsbeziehung aufgezeigt werden: Im Gegensatz zu den meisten anderen *pc-sets* hat der „Doppelterzakkord“ 4z-15 (0, 1, 4, 6) die besondere Eigenschaft, dass er seinen spezifischen Intervallgehalt, den sogenannten Intervallvektor, mit einem anderen Set, nämlich mit 4z-29 (0, 1, 3, 7), teilt. Dieser gemeinsame Intervallvektor ist überdies ein ganz besonderer, nämlich der Intervallvektor [111111] – das bedeutet, dass jede Intervallklasse genau einmal im *pc-set* enthalten ist. Für die Aufgabe, einen Akkord zu finden, der jede Intervallklasse genau einmal enthält, existieren also zwei unabhängige Lösungen, die in Abb.46 dargestellt sind. Eine solche Beziehung zwischen zwei Sets, die nicht durch Transposition oder Inversion miteinander verwandt sind, aber trotzdem denselben Intervallvektor haben, nennt Forte *z-relation*²²³.



Abbildung 46: Z-verwandte *pc-sets*.

Auf der Suche nach Set 4-z29, das zum zweiten Akkord von Nr.VI in Z-Beziehung steht, werden wir im ganzen Zyklus nur an einer einzigen Stelle fündig, und zwar in T.8 von Lied X (vgl. Abb.47). Eine intendierte motivische Verbindung zwischen diesen beiden Akkorden besteht sicher nicht. Ihre Gegenüberstellung zeigt lediglich, dass sie sich in dieser „typisch Schönbergschen“ Akkordlage tatsächlich ähneln. Z-verwandte Akkorde erhalten auch in Hindemiths System die gleiche Bezeichnung: Die Sets 4z-15 und 4z-29 gehören beide der Gruppe IV² an.

Die verschiedenen Akkordklassifizierungen Hindemiths, Maegaards und Fortes unterscheiden sich hauptsächlich hinsichtlich der analytischen Schlussfolgerungen, die sie zulassen. Hindemiths abgestuftes Wertigkeitssystem dient als Grundlage für die Beurteilung

schichtungen ist der tiefste Ton eindeutig definierter Grundton, doch in ihrer Umkehrung als Quartenaakkord fällt das Ergebnis der Grundtonbestimmung anders aus). Als Ausweg stellt Hindemith folgende Regel auf: „Alle aus drei oder mehr übereinanderliegenden Quartan bestehenden Akkorde werden also nach der Hauptregel behandelt, wonach der Grundton der untersten Quarte Akkordgrundton ist.“ (*Unterweisung*, S.128.) Folge ist die merkwürdige Tatsache, dass ein vierstimmiger Quartenaakkord „wertvoller“ ist als ein dreistimmiger, und dass der Akkord a-d-g-c einen anderen Grundton (nämlich d) hat als der Akkord c-g-d-a (Grundton c).

223 Forte, *Structure*, S.21.

Lied I, Beginn
Mäßig (♩ ca 66)

Je - dem Wer - ke bin ich

ohne Pedal

4-Z15

Lied X, T.7-8

4-Z29

Abbildung 47: Z-verwandte Akkord in Lied I und Lied X

von Spannungsverläufen (vgl. Kapitel 3.4 „Gesetzmäßigkeiten der Klangverbindung“). Auch Maegaards Bezeichnung klanglicher Eigenschaften und seine Unterteilung in reine und getrübe Klänge machen eine Analyse in Hinblick auf klangliche Wirkungen und Abstufungen möglich. Solche Schlüsse sind aus der Klassifizierung in *pc-sets* dagegen nicht zu ziehen. Es wird daher unmöglich sein, mithilfe der *Set Theory* Gesetzmäßigkeiten für die Verbindung von Akkorden zu finden, die im Wesen der Zusammenklänge selbst und nicht in horizontalen Stimmverläufen verborgen liegen.

3.4 Gesetzmäßigkeiten der Klangverbindung

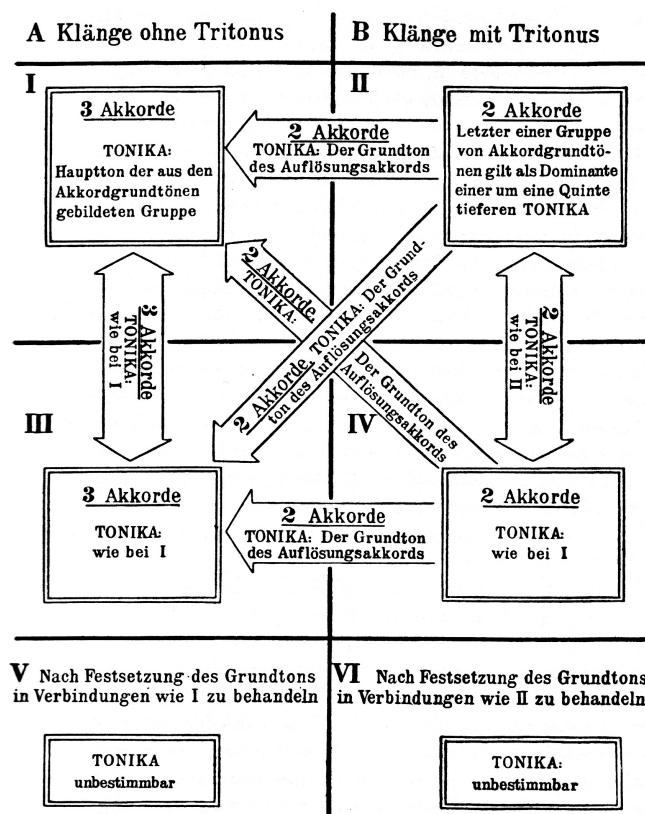
Die verschiedenen Möglichkeiten der Klassifizierung und Bewertung von Akkorden, die wir in Kapitel 3.3 kennengelernt haben, werden uns nun helfen, harmonische Fortschreitungen aufgrund ihres Spannungsverlaufs zu beurteilen. Diese vertikalen, genuin harmonischen Akkordeigenschaften stellen aber nur einen von drei möglichen Erklärungsansätzen für harmonische Verläufe dar: Ebenso wichtig sind eventuelle horizontale Gesetzmäßigkeiten, also die Stimmführung, und als dritte mögliche Wurzel harmonischer Bewegung sollten tonale Gesetzmäßigkeiten in Erwägung gezogen werden. Gemeint ist damit nicht die funktionelle Erklärung jedes Akkordtons in Bezug auf eine Tonika, wie sie in Kapitel 3.1 versucht wurde, sondern eine zunächst neutrale Grundtonfortschreitung von Akkord zu Akkord.

Grundtonfortschreitung

Obwohl die George-Lieder op.15 als atonal gelten, soll Hindemiths Methode der Grundtonbestimmung an ihnen ausprobiert werden, um zu sehen, ob sie noch zu aussagekräftigen Ergebnissen führt. Hindemith selbst hat Schönbergs zwölfhöriges Klavierstück op.33a seiner Analysemethode unterzogen²²⁴. Als Beispiel soll wieder der Anfang von Lied X („Das schöne Beet“) dienen, der in Kapitel 3.1 schon funktionsharmonisch analysiert wurde.

Das Bestimmen von Akkordgrundtönen und ihrer Verbindung ist zunächst unabhängig von einer bestimmten Tonika oder Tonart. Die Grundtonfortschreitung kann aber als Grundlage für die Bestimmung der tonalen Zentren einer Harmoniefolge dienen, sie heißt dann „Stufengang“²²⁵. Für die Etablierung eines tonalen Zentrums (d.h. einer vorübergehenden

Wieviel Akkorde sind zur Herstellung eines tonalen Zentrums nötig?
Wie ist dessen Tonika zu bestimmen?



Die Einteilung dieser Tabelle entspricht der Haupttabelle am Schlusse des Buches. Doppelt umrahmt: Verbindungen innerhalb einer Untergruppe. Pfeile: Verbindungen zwischen 2 Untergruppen.

Abbildung 48: Tonikabestimmung aus der Verbindung von Akkorden. in: Hindemith, *Unterweisung*, S.167.

224 Hindemith, *Unterweisung*, S.254 ff.

225 Ebenda, S.173.

Tonika) ist außerdem die Verbindung der verschiedenen Akkordgruppen I bis VI entscheidend; die Regeln dazu gehen aus der Tabelle in Abb.48 hervor²²⁶.

Neben den Akkordgrundtönen, deren Bestimmung in Kapitel 3.3 erläutert wurde, spielen die sogenannten „Führungstöne“ eine wichtige Rolle. Führungstöne sind nur in Akkorden der Klasse B enthalten (die, wie Abb. 48 zeigt, eine Art dominante Rolle spielen); als Führungston gilt stets derjenige Ton des im Akkord enthaltenen Tritonus, der zum Akkordgrundton im besten Verhältnis steht (gemessen an Reihe 2). Der Führungston schreitet entweder zum Grundton des Folgeakkords oder zu einem anderen Führungston weiter. Von Interesse ist nun der horizontale Verlauf dieser Grund- und Führungstöne; er wird anhand von Reihe 1 (Grundtöne) und Reihe 2 (Führungstöne) beurteilt.²²⁷

Eine harmonische Analyse der ersten zehn Takte von Lied X nach Hindemiths Methode ist Abb.49 zu entnehmen.²²⁸ Die Ergebnisse lassen sich folgendermaßen zusammenfassen:

- Die tonale Deutung überschneidet sich in weiten Teilen mit den Ergebnissen der funktionalen Analyse aus Kapitel 3.1 (vgl. Abb.34): Auch dort kamen außer der Tonika d die Stationen fis, c und h vor. Der kleinschrittige Wechsel von Spannungsakkorden und tonikaler Auflösung ab T.5 entspricht sogar stärker dem Höreindruck als das Bestreben der Funktionsanalyse, möglichst weite Strecken auf ein bestimmtes tonales Zentrum zu beziehen (vgl. Abb.34). Mit Hindemiths Methode ist es jedoch nicht möglich, etwaige Mehrdeutigkeiten auszudrücken; Schönbergs „schwebender Tonalität“ wird also nicht Rechnung getragen.²²⁹
- Der intervallische Verlauf der Grundtonfortschreitung teilt die ersten zehn Takte deutlich in zwei unterschiedliche Bereiche ein: Von T.1-4 bewegen sich die Grundtöne ausschließlich in nach Reihe 1 „guten“ Intervallschritten (vgl. Abb.50). Dieser

226 Ebenda, S.167.

227 Hindemith weist ausdrücklich darauf hin, dass die Bestimmung der „Wertigkeit“ einer Klangverbindung kein ästhetisches Werturteil bedeutet, sondern lediglich ein Hilfsmittel für kompositorische Entscheidungen darstellt: „Wie in allen bisherigen, auf der Wertabstufung der Intervalle beruhenden Entscheidungen werden auch durch die Berechnung der Führungstöne keineswegs irgendwelche Akkordverbindungen als unbrauchbar gebrandmarkt; durch die Feststellung, daß diejenigen Verbindungen von Tritonusakkorden, deren Führungston einen guten Schritt zum Grundton des Auflösungsakkordes tut, den Vorzug vor solchen mit schlechteren Schritten haben (wobei das Urteil über „gut“ und „schlecht“ sich immer wieder auf die Intervallwerte der Reihe 2 stützt), wird der Tonsetzer jedoch auch bei diesen oft recht unbequemen Akkorden in die Lage versetzt, den für seine Zwecke geeigneten Klang mit unfehlbarer Sicherheit an die richtige Stelle zu bringen.“ (*Unterweisung*, S.156.)

228 Auf eine Darstellung der „übergeordneten Zweistimmigkeit“, die Hindemith ebenfalls in die Analyse mit einbezieht, wurde verzichtet; sie ist hier an den Außenstimmen klar abzulesen.

229 Vagierende Akkorde kann es in Hindemiths System schon deshalb nicht geben, da es keine Alterationen kennt. Hier verbirgt sich ein grundlegender Widerspruch: Hindemiths System ist tonal und akribisch auf reinen Intervallverhältnissen aufgebaut, dabei aber zwölfstufig und kennt keine Enharmonik.

Langsame ♩ (ca 48)

Harm. Gefälle
Führungstöne
Grundtöne

Tonalität

1 2 3

4 5 6

7 8 9 rit. - - 10 - -

d

cis fis c

e f h

Abbildung 49: Lied X T.1-10, Harmonische Analyse nach Hindemith

Chromatische Verbindung

Horizontale Prinzipien der Akkordverbindung sind zunächst Prinzipien der Stimmführung. In Bezug auf vagierende Akkorde beschreibt Schönberg in der *Harmonielehre*, wie in einer zunehmend weniger auf Fundamentalschritte rückführbaren (wir würden sagen: spätromantischen) Harmonik „die Kontrolle durch das Melodische“ zum Prinzip erhoben wird:

„Das heißt, im allgemeinen werden diejenigen Verbindungen von einfachen Akkorden mit vagierenden oder vagierenden untereinander die besten sein, bei denen der zweite womöglich nur Töne enthält, die im ersten entweder auch vorkommen, oder als chromatische Erhöhungen und Erniedrigungen der Töne des ersten zu erkennen sind.“²³¹

Dieses Verbindungsprinzip – Chromatik oder Ligatur – scheint in der viel weiter fortgeschrittenen Harmonik unverändert zu gelten, die im hinteren Teil der *Harmonielehre* beschrieben wird, im Bereich komplexer mehrtöniger Klänge „an den Grenzen der Tonart“²³² und jenseits davon. Das zeigen etwa Schönbergs Beispiele zu verschiedenen Auflösungs-möglichkeiten des Ganztonakkords und zur Verbindung von Quartenaakkorden mit Ganztonakkorden (Abb.51).

The image contains three musical examples labeled a) through k).
 - The first example (a-e) shows five measures of piano accompaniment. Each measure contains a complex chord with multiple notes in both the treble and bass staves. The chords are connected by chromatic voice leading.
 - The second example (f-k) shows five measures of piano accompaniment. The chords are more complex, with some notes tied across measures, illustrating chromatic connections.
 - The third example (a-b) shows two measures of piano accompaniment. Measure a) has a chord with a moving bass line, and measure b) shows a chromatic connection between the two chords.

Abbildung 51: Auflösungs-möglichkeiten von Ganzton- und Quartenaakkorden.
in: Schönberg, *Harmonielehre*, S.475 u. S.485.

231 *Harmonielehre*, S.312.

232 Ebenda, S.287.

Doch wie die Emanzipation der Dissonanz in der Harmonik auf die Verselbstständigung von „Klischees“²³³ zurückzuführen war, so dient die Stimmführung hier nur als historisches Erklärungsprinzip für die chromatische Verbindung von Akkorden und muss sich nicht stimmführungstechnisch, d.h. in derselben Stimme abbilden. Chromatische Verbindungen und Ligaturen müssen also nicht mehr direkt, sondern können auch oktavversetzt sein:

„Später, wenn ihm die Funktion dieser Erscheinungen vertraut ist, wird der Schüler auch von der ausdrücklichen Wiedergabe der Entstehung in der Stimmführung absehen dürfen.“²³⁴

Ergebnis ist ein Prinzip der Akkordverbindung, das teilweise schon auf die Ergänzung zum chromatischen Total zielt:

„[...] Für solche Akkordfolgen²³⁵ scheint die chromatische Skala verantwortlich gemacht werden zu können. Die Akkordfolge scheint geregelt zu sein durch die Tendenz, im zweiten Akkord Töne zu bringen, die im ersten gefehlt haben, welches meist die einen Halbton höheren oder tieferen sind. Aber die Stimmen stellen sich dennoch selten als kleine Sekundenschritte dar.“²³⁶

Schon 1911 formuliert Schönberg hier also ein Kernprinzip der Reihentechnik, doch dieses Prinzip stellt sich als natürliche Entwicklung aus der spätromantischen Harmonik dar: Was im tonalen Kontext zum Extrem gesteigerte Leittonigkeit war, wird, wo das Ziel der Leittonigkeit nicht mehr feststellbar ist, zur zwölftönigen Ergänzung.

Wo wir uns nicht mehr in tonalen Zusammenhängen bewegen, müsste für den Begriff „Chromatik“ dringend ein Ersatz gefunden werden: „Chromatik“ impliziert Siebenstufigkeit, Alteration leitereigener Stufen und eine Unterscheidung zwischen chromatischen und diatonischen Halbtönen. Ein Ersatzbegriff ist allerdings nicht leicht zu finden: „Halbtonverbindung“ anstelle von „chromatischer Verbindung“ schließt große Septimen und kleine Nonen aus, obwohl mit „chromatischer Verbindung“ doch alle Verbindungen der Intervallklasse 1 gemeint sind. Die Bezeichnung „chromatisch“ für den Schritt von c nach des (unabhängig von der Oktavlage) ist also offenbar alternativlos.

Maegaard benutzt den Begriff der „chromatischen Nachbarschaft“²³⁷. Auch er betont, dass gemeinsame und chromatisch benachbarte Töne ein entscheidendes Kriterium zur Bewertung von Akkordverbindungen darstellen. Zur Darstellung dieser Beziehungen wird sein System deswegen durch vier einfache Symbole ergänzt, die Identitäten oder chromatische Nachbarschaften im Tonvorrat zweier miteinander verbundener Akkorde bezeichnen: Direkte Identität wird durch einen Bindebogen zum Ausdruck gebracht, direkte Nachbarschaft durch einen Gedankenstrich. Bei indirekter Identität bzw. Nachbarschaft, d.h. bei Oktavversetzung,

233 Vgl. S.74.

234 Ebenda S.312.

235 Gemeint sind die zuvor angeführten Beispiele von Webern, Schreker und Berg sowie aus *Erwartung* op.17.

236 Ebenda, S.502.

237 Maegaard, *Studien*, S.19.

werden diese Symbole durchgestrichen. Maegaard weist darauf hin, dass chromatische Nachbarschaftsbeziehungen zwischen Akkorden nicht überbewertet werden dürfen, da „eine Fortschreitung, die weder einen gemeinsamen Ton noch einen Halbtonschritt enthält, unter tonalen Dreiklängen gar nicht vorkommen kann.“²³⁸ Entscheidend ist, ob der überwiegende Anteil der Akkordtöne oder sogar sämtliche Akkordtöne in Identitäts- oder Nachbarschaftsbeziehungen stehen. Auf diese Art können zwei Akkorde in enger Beziehung zueinander stehen, die nach tonalen Gesichtspunkten nur sehr entfernt miteinander verwandt sind.²³⁹

Abb.52 zeigt die letzten vier Takte aus der Klaviereinleitung zu Lied X, über die oben gesagt wurde, dass hier die Tonalität nur noch „schwebend“ vorhanden und die Grundtonfortschreitung von labilen Intervallschritten geprägt ist. Verbindungsstriche zwischen Tönen zeigen Ligaturen an, Pfeile chromatische Verbindungen. Gestrichelte Linien oder Pfeile bedeuten, dass die Verbindung nicht direkt, sondern oktavversetzt ist. Unterhalb sind die Akkordverbindungen mit Maegaards Symbolschrift bezeichnet. Wo Töne in mehrfacher Beziehung zum Nachbarakkord stehen, wurde in der Symbolschrift nur eine der Beziehungen verzeichnet, so dass nie mehr als eine Verbindung pro Akkordton aufgeführt ist.

Abbildung 52: Lied X T.7-11, Chromatische Verbindungen

Da der Satz durchgehend vierstimmig ist, zeigt die Symbolschrift eindeutig, dass mit Ausnahme von zwei Stellen alle Töne in direktem oder indirektem Nachbarschafts- oder Identitätsverhältnis zum vorhergehenden Akkord stehen. Die Nachbarschafts-, d.h. leittonigen Verbindungen überwiegen vor den Ligaturverbindungen. Die Verbindung der beiden tritonischen Akkorde in der rechten Hand in T.7 ist ein Beispiel für oktavversetzte Chromatik: Der Tritonus c-fis leitet in kleinen Nonen zum Tritonus cis-g.

Ein eindrucksvolles Beispiel für chromatische Akkordverbindung ist außerdem die Harmoniefolge auf dem Höhepunkt von Lied VI („Jedem Werke bin ich fürder tot“) (Abb.53). Der kunstvoll verschränkte Repriseneinsatz an dieser Stelle wurde bereits in Kapitel 2.3 beschrieben. Wie die Symbolschrift zeigt, stehen die Akkorde in einem starken chromatischen Verhältnis zueinander. Die eigentümliche Auflösung nach E-Dur legt nahe, den sechsstimmigen alterierten Quartenakkord in T.12 im Sinne Erpfs als „freie Leittoneinstellung“ zu

238 Ebenda, S.20.

239 Darauf hat das Verhältnis von Grundtonfortschreitung und Führungstonfortschreitung (vgl. Kapitel 3.4) bereits hingewiesen.

interpretieren: Jeder Dreiklangston erhält einen Leitton von oben und von unten. Am Beginn von Takt 11 finden wir ein weiteres Beispiel für „indirekte Nachbarschaft“, also oktavversetzte chromatische Akkordverbindung.

Abbildung 53: Lied VI T.10-12, Chromatische Verbindung

Das Beispiel zeigt außerdem, wie eng spätromantische Leittonigkeit und Zwölftönigkeit zusammenhängen: Die vier Akkorde der zentralen Harmoniefolge in T.11-12 ergänzen sich, zusammen mit den Tönen der in T.12 beginnenden Basslinie, zum chromatischen Total, ebenso wie der gesamte Toninhalt von Takt 11. Dieser harmonische Befund unterstützt die Forminterpretation aus Kapitel 2.3 (vgl. S.60): Am Punkt der Reprise verdichtet sich der Tonsatz.

Harmonisches Gefälle

Die Methoden Maegaards und Hindemiths zur Klangbeurteilung und die Überlegungen zum Spannungsgehalt von Intervallen befähigen uns nun dazu, den Spannungsverlauf einer harmonischen Folge, mit Hindemiths Worten das „harmonische Gefälle“²⁴⁰ zu ermitteln. Langfristig soll damit auch die Frage beantwortet werden, ob es eine feste Verbindung zwischen harmonischen und melodischen sowie zwischen harmonischen und metrischen Erscheinungen gibt oder nicht; insbesondere, ob den häufigen melodischen Vorhalts-Floskeln (den typisch rhythmisierten fallenden Halbtonschritten) eine harmonische Auflösung entspricht oder nicht.²⁴¹

Abb.54 zeigt den Versuch, für die Anfangstakte des harmonisch relativ traditionellen Lieds V den harmonischen Spannungsverlauf zu ermitteln. Dazu wurden die Klänge nach drei verschiedenen Methoden bestimmt: Nach der Methode Hindemiths (unten), nach der Methode

240 Hindemith, *Unterweisung*, S.144.

241 Ehrenforth (*Ausdruck und Form*, S.108 ff.) kommt in Bezug auf op.15 zu der Ansicht, dass die Harmonik von den übrigen Gestaltungsfaktoren, insbesondere von der „Gestik“, abgekoppelt ist.

Etwas langsam (♩ ca 66)

	1	2	3	4	5	6	
Intervallgehalt	scharfe Dissonanzen (ic1)	1	0	1	0	1	1
	Tritoni (ic6)	1	2	1	1	0	0
Maegaard	$aQu+1$ ($t3/ts/Ss$)	G4	$aQu+1$ ($Tn3/tS/t3$)	G4	Tn4 ($GTT/TS/ts$)	$4(2Tn3/2tS)$	
	getrübt komplex	rein einfach	getrübt komplex	rein einfach	rein komplex	getrübt komplex	
Hindemith	2.Z. IV ²	1.Z. II ¹	2.Z. IV ²	1.Z. II ²	2.Z. III ¹	2.Z. III ²	
	Grundtöne c	des	e	fis	h	ais	

Abbildung 54: Lied V Beginn, harmonischer Spannungsverlauf

Maegaards (Mitte) und nach ihrem Gehalt an scharfen Dissonanzen (oben), d.h. Intervallen der Klasse 1, da aus den Überlegungen in Kapitel 3.3 hervorging, dass kleine Sekunden, große Septimen und kleine Nonen im Sinne Schönbergs die weitaus „am fernsten liegenden Konsonanzen“ in der Obertonreihe darstellen.

An den verschiedenen Spannungskurven sehen wir, dass alle Methoden zu ähnlichen Ergebnissen führen. Da sich Hindemiths Klassifizierung auf die Intervallzusammensetzung der Klänge stützt, ist die Unterscheidung nach schärferen und weniger scharfen Dissonanzen, wie sie in der obersten Zeile abgebildet ist, in seinen Akkordgruppen im wesentlichen enthalten: Klänge der Gruppe IV enthalten Intervalle der Klasse 1, Klänge der Gruppen I und II nicht. Lediglich Gruppe III ist uneindeutig, hier wird zwischen großen und kleinen Septimen, also der Intervallklasse 1 und 2, nicht unterschieden (vgl. Hindemiths Akkordtabelle in Abb.45). Da in diesem Beispiel die Akkorde der Gruppe III große Septimen enthalten, bildet sich die Spannungskurve, die durch die scharfen Dissonanzen gebildet wird (oberste Zeile), exakt in Hindemiths „harmonischem Gefälle“ ab (unterste Zeile).

Der Tritonusgehalt der Klänge ist offenbar für den Spannungsverlauf nicht ausschlaggebend: Die Kurve, die sich aus dem Tritonusgehalt ergibt, verläuft im Verhältnis zu der Kurve, die sich aus dem Gehalt an scharfen Dissonanzen ergibt, überwiegend entgegengesetzt (oberste Zeile) und bildet sich auch in der Kurve des harmonischen Gefälles nach Hindemith (unterste Zeile) nicht ab. Dies spricht dafür, dass der Tritonus – zumindest harmonisch – tatsächlich einen minderen Dissonanzgehalt besitzt, wie Perle (vgl. Kapitel 3.3) vermutet. Es würde also in diesem Fall ausreichen, auf Hindemiths Unterscheidung in Klasse A und B (mit und ohne Tritonus, vgl. Abb.45) zu verzichten und nur zwei Akkordgruppen, nämlich die in der ersten (Gruppe I und II) und die in der zweiten Zeile seiner Akkordtabelle (Gruppe III und IV) zu unterscheiden. Diese Deutung ist in der Abbildung durch „1.Z.“ und „2.Z.“ eingezeichnet; sie verändert das Ergebnis nicht wesentlich.

Das Dissonanzgefälle zwischen den Akkorden 1 und 2 und den Akkorden 3 und 4, das durch alle ermittelten Spannungskurven zum Ausdruck kommt, stimmt mit der metrischen und melodischen Faktur der ersten beiden Takte überein: Die fallenden Tonschritte in der Melodik suggerieren eine Vorhaltssituation, die regelmäßige Metrik eine Verbindung von schwerer und leichter Taktzeit mit Dissonanz und Auflösung. Die Harmonik ist hier also in traditioneller Weise mit Metrik und Melodik gekoppelt.

Die Sequenzbeziehung zwischen den ersten beiden Takten kommt besonders differenziert in Maegaards Bezeichnungen zum Ausdruck: Akkord 1 ist eng mit Akkord 3 verwandt, ebenso wie Akkord 2 mit Akkord 4.

Merkwürdig erscheint der Anstieg der Spannungskurve bei Akkord 5, wie er sich übereinstimmend durch alle Methoden ergibt, denn er widerspricht dem Höreindruck: Da man in T.2 h-Moll als Tonika wahrnimmt, interpretiert man den fallenden Halbtonschritt c-h als Vorhaltsauflösung und damit als Entspannung, obwohl der „Auflösungsakkord“ im Gegensatz zum vorhergehenden die große Septime h-ais enthält, einen nicht aufgelösten Vorhalt zum Grundton aus der entgegengesetzten Richtung. Die Funktionstheorie würde an dieser Stelle den wahrgenommenen Spannungsverlauf besser zum Ausdruck bringen (vgl. Abb.55). Eine Spannungszunahme bei Akkord 5 entspricht andererseits dem eingezeichneten Crescendo.

Etwas langsam (♩ ca 66)

Sa - get mir, auf wel - chem Pfa - de heu - te sie vor - ü - ber

bzw. D^6 t
5>

Abbildung 55: Lied V T.2, funktionsharmonische Deutung

Abb. 56 zeigt den Beginn von Lied IX. Wir erinnern uns, dass Dahlhaus in diesen vier Takten eine Analogie zur klassischen Periode mit Vorder- und Nachsatz festgestellt hat (vgl. S.37), sogar mit der Assoziation an einen Halb- und Ganzschluss. Den Nachweis für diese These kann nun die Ermittlung der harmonischen Spannungskurve liefern. Tatsächlich können die beiden Phrasenenden in T.2 und T.4 als harmonische Schlussbildungen bezeichnet werden²⁴², da sich in der Spannungskurve jeweils ein Abfall zeigt. Dieser ist in T.2, beim „Vordersatz“, allerdings nur gering: Er zeichnet sich nur im Verlauf der scharfen Dissonanzen und in der Stimmenanzahl (oberste Zeile) ab; sowohl Akkord 2 als auch Akkord 3 sind alterierte Quartenakkorde. Die „Kadenz“ des Nachsatzes ist in der Spannungskurve dagegen deutlich abzulesen: Von Akkord 4 bis Akkord 6 nimmt der Gehalt an scharfen Dissonanzen stetig ab und die Maegaardschen Akkordbezeichnungen werden einfacher; dem fallenden Halbtonschritt in der Melodie in T.4 entspricht ein deutliches harmonisches Gefälle zwischen den Akkorden 5 und 6 (unterste Zeile). Entscheidend für die Analogie zur klassischen Periode ist die harmonische Beziehung zwischen T.2 und T.4: Sie rechtfertigt sich laut Dahlhaus im Verhältnis von alteriertem Quartenakkord (Akkord 3, T.2) und reinem Quartenakkord (Akkord 6, T.4), einem Dominant-Tonika-ähnlichen Spannungsverhältnis, analog zum Halb- und Ganzschluss der klassischen Periode²⁴³. Die in der untersten Zeile verzeichnete Hindemithsche Grundtonfortschreitung untermauert die Ganzschluss-Analogie des „Nachsatzes“ sogar durch einen Quintfall.

242 Dahlhaus spricht sogar von „Kadenz“ (ebenda, S.176).

243 Ebenda, S.175/176.

Langsam (♩ ca 52)

The musical score is in 3/4 time, marked 'Langsam' with a tempo of approximately 52 beats per minute. It consists of six measures. The first measure starts with a piano (p) dynamic. The fourth measure has a forte (f) dynamic. The fifth measure ends with a ritardando (rit.) marking. The score includes a vocal line and a piano accompaniment with various chords and melodic lines.

	1	2	3	4	5	6
ic 1 (scharfe Diss.)	2	3	1	2	1	0
ic 6 (Tritoni)	1	2	1	1	1	0
Stimmzahl	5	5	4	5	4	4
ic 1						
Maegaard	aQu4+1 (TS+t3/G3/ts /Ss) getrübt komplex	aQu4+1 (aQu+Tn3/t3 /G3/tS/ts/Ss) getrübt komplex	aQu3+1 (t3/ts/Ss) getrübt komplex	Qu4+1 (G3/aQu/TS/ tS/S3) getrübt komplex	aQu4 (G3/Qu3/TS) rein komplex	Qu4 rein einfach
Hindemith	.IV ² g	IV ² cis	IV ² g	IV ² fis	IV ² h	III ² h

Abbildung 56: Lied IX Beginn, harmonischer Spannungsverlauf

Von der Schlusswirkung in T.4 abgesehen ist allerdings in diesem Beispiel weder Maegaards noch Hindemiths Symbolschrift besonders aussagekräftig. Für die ersten drei Takte erfahren wir mit Maegaards Methode, dass die gesamte Harmonik aus getrühten alterierten Quartenakkorden mit komplexer Zusammensetzung besteht; Hindemiths Methode klärt uns lediglich darüber auf, dass alle Akkorde der Gruppe IV angehören.

Differenzierungen gibt es nicht. Dabei ließe sich eine weitere Vordersatz-Nachsatz-Analogie zwischen T.1 und T.3 ausmachen: Sowohl Akkord 1 als auch Akkord 4 sind, wie die Maegaardsche Analyse zeigt, alterierte Quartenakkorde, wobei der hinzugefügte Ton, wie in vielen anderen Beispielen (z.B. die Anfänge von Lied V und Lied VI), im Bass liegt. Trotzdem wirkt der Akkord in T.3 wesentlich entspannter als der erste Akkord in T.1, was in keiner der drei harmonischen Analysen zum Ausdruck kommt. Grund ist die Lage des Quartenakkords in der rechten Hand: Akkord 1 ist in Quarten, Akkord 4 jedoch in Quinten geschichtet.²⁴⁴ Leider wird die Lage der Akkorde in keiner der vorgestellten Analysemethoden berücksichtigt, dabei ist sie, wie wir schon in Kapitel 2.3 gesehen haben, bei Schönberg von großer Bedeutung. Die Lage von Akkord 4 hat noch eine weitere klangliche Folge: Die scharfe Dissonanz der kleinen None liegt offen in den Außenstimmen. Zu der entspannteren Akkordschichtung in Quinten bildet dieses Außenstimmenverhältnis also ein Gegengewicht. Ein derart differenziertes Spannungsverhältnis zwischen den metrisch aufeinander bezogenen Akkorden lässt sich kaum mehr durch eine Spannungskurve ausdrücken.

Der Grund dafür, dass sowohl Hindemiths als auch Maegaards Methode in diesem Beispiel viel weniger differenzierungsfähig sind als im vorhergehenden Beispiel aus Lied V (Abb.54), liegt hauptsächlich darin, dass das vorliegende Beispiel vielstimmiger ist. Im Gegensatz zur Vierstimmigkeit (Lied V) ist es bei fünfstimmigen Akkorden viel wahrscheinlicher, Akkorde der Gruppe IV bzw. komplexe, getrübe Akkorde zu erhalten. In der Sechsstimmigkeit sind andere Akkordbildungen als solche aus Gruppe IV (mit Ausnahme des Ganztonakkords) schon gar nicht mehr möglich. Maegaard geht bei vielstimmigeren Akkorden dazu über, diese nur noch mit M („multitone Klänge“) und dann zusätzlich mit ihren Teilkomponenten zu beschreiben, sobald der Akkordtyp, der als Grundbezeichnung gewählt wurde (z.B. aQu+1), im Klang nicht mehr als wesensgebend zu erkennen ist. (Im vorliegenden Beispiel deckt sich die Akkordtypbezeichnung noch mit der Klanglichkeit). Es ist also eine Tendenz festzustellen, dass harmonische Bezeichnungssysteme mit zunehmender Akkordtonzahl versagen.²⁴⁵ Relativ aussagekräftig ist dagegen die Bezeichnung des Intervallgehalts (Abb.56, oberste Zeile), wobei hier der Tritonusgehalt mit dem Gehalt an scharfen Dissonanzen parallelgeht. Die Spannungskurve, die sich daraus ergibt, entspricht dem Höreindruck – und entspricht außerdem der Stimmenzahl der Akkorde. Die Stimmenzahl ist also offenbar ein weiteres Kriterium für den harmonischen Spannungsverlauf.

Abb.57 zeigt die zentrale Akkordfolge beim Repriseneinsatz von Lied VI, die schon als Beispiel für chromatische Klangverbindungen diente. Die Klanglichkeit hier ist wieder völlig verschieden von den beiden vorangegangenen Beispielen, was aus der Maegaardschen

244 In Kapitel 3.3 wurde gezeigt, dass für Schönberg größere Intervalle einen geringeren Spannungsgrad haben als kleinere. Wir haben außerdem gesehen, dass Hindemith Quintenakkorde völlig anders behandelt als Quartenakkorde.

245 Das gilt auch für tonale Harmoniesysteme, da Akkorde mit zunehmender Stimmenzahl uneindeutig werden (vgl. Erpfs TD-Klänge).

	1	2	3	4
dissonantestes Intervall	2x kl.7	kl.7	gr.7	kl.3
Maegaard	Qu4÷1	Qu3÷1	Qu5+1 (G4/t3/aQu/TS/Ss)	Tn3
	rein einfach	rein einfach	getrübt komplex	rein einfach
Hindemith	III²	III²	IV²	I²
	c	h	c	e

Abbildung 57: Lied VI T.10-12, harmonischer Spannungsverlauf

Symbolschrift hervorgeht: War der Beginn von Lied V (Abb.54) geprägt vom Wechsel sehr verschiedener Klänge, während am Anfang von Lied IX (Abb.56) fast nur getrübt alterierte Quartenaakkorde vorkamen, so herrschen hier reine Quartenaakkorde vor, fast ohne scharfe Dissonanzen.

Die drei verschiedenen Spannungskurven zeigen übereinstimmend eine Zweiergruppierung der vier Akkorde in ein kleines (Akkord 1 und 2) und ein großes Gefälle (Akkord 3 und 4). Diese Gliederung geht aus dem Notenbild nicht unmittelbar hervor. Der Spannungsunterschied zwischen Akkord 1 und 2 ist winzig; direkt sichtbar ist er nur im Intervallgehalt (oberste Zeile) und in der Stimmenzahl, die sich auch in Maegaards

Lied VI, T.10-12 (Höhepunkt / Reprise)

breit langsamer

von al - len Din - gen ist nur die - ses Not, und Wei - nen,

Lied IV, T.18 (Höhepunkt / Reprise)

drängend

vor dem ich oh - ne

Lied XIV, T.6 (Höhepunkt)

- nich - ter spät im Jahr.

Lied X, T.26-28 (Höhepunkt)

26 27 rit. - 28

feuch - - - ter Mund - - - wie sü - ße Frucht vom

Abbildung 58: E-Dur-Dreiklänge in verschiedenen Liedern

Symbolschrift ausdrückt.²⁴⁶ Zwischen Akkord 3 und Akkord 4 besteht dagegen ein sehr großer Spannungsunterschied. Noch mehr als im vorangegangenen Beispiel wird deutlich, wie stark das harmonische Gefälle (notwendigerweise) durch die Stimmenzahl zustande kommt.

In diesem Beispiel ist außerdem der Textbezug der Harmonik offenkundig: Der steile Gipfel der harmonischen Spannungskurve befindet sich genau auf dem Wort „Not“; die ausdrucksstarke Auflösung in den Durdreiklang fällt dagegen mit dem Wort „Weinen“ zusammen. Diese merkwürdige Wort-Ton-Beziehung lässt daran zweifeln, ob dem Durdreiklang im harmonischen Gefüge noch eine emotionale Bedeutung der Entspannung zukommt, oder ob er nicht eher Ausdruck einer Verzweiflung ist – als äußerstes Mittel in einer Klangwelt, die auf dieses Mittel ansonsten völlig verzichtet. Im Kontext der äußerst spannungsvollen, dissonanzreichen Harmonik des Umfelds wirkt der Dreiklang unvermittelt ausdrucksleer und erzielt dadurch einen umso größeren Effekt der Fremdheit und Bedeutungsschwere.

Dass dem Dreiklang, und zwar unmissverständlich als E-Dur-Dreiklang, im Zyklus eine besondere Symbolkraft, vielleicht sogar eine konkrete semantische Bedeutung innewohnt, legt die Tatsache nahe, dass er auch in anderen Liedern an bedeutungsvoller Stelle vorkommt (Abb.58): Auf dem Höhepunkt (gleichzeitig Repriseneinsatz) von Lied IV („vor dem ich ohne Laß gekniet“), auf dem Höhepunkt von Lied X („...feuchter Mund wie süße Frucht...“) und auf dem Höhepunkt von Lied XIV („Vernichter“).²⁴⁷

Wir kommen nun zu der Frage zurück, ob dem floskelhaften fallenden Halbtonschritt in der Melodik noch ein harmonisches Spannungsverhältnis entspricht. Die drei untersuchten Beispiele haben alle diese These bestätigt. Eine Untersuchung sämtlicher abphrasierender Halbtonschritte im ganzen Zyklus, deren Darstellung hier ausgespart wird, zeigt, dass die drei Beispiele als Stellvertreter dienen können für den überwiegenden Anteil solcher

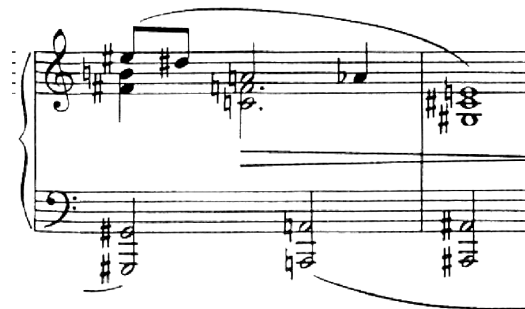
$Tn6 \div 1$ z.B. $G4+S+S$
 bzw. $aQu6$ oder $Tn4+Tu2$

Abbildung 59: Lied VIII, Ende

246 Der kleine Abfall in der nach Hindemiths Methode gezeichneten Spannungskurve (unterste Zeile) trotz gleicher Akkordbezeichnung beruht auf Hindemiths eigener Praxis und seinem Hinweis, dass auch innerhalb der Akkordgruppen Wertabstufungen bestehen (*Unterweisung*, S.132).

247 Zu wiederkehrenden Elementen im ganzen Zyklus vgl. Kapitel 5 „Zusammenhangstiftende Prinzipien der Großform“.

Vorhaltsituationen. Es gibt allerdings auch Gegenbeispiele. Abb.59 zeigt den Schluss von Lied VIII. Die Auflösung in den Schlussakkord, die die Melodie suggeriert, erweist sich als scheinbar: Ein aus lauter Terzen geschichteter Klang (er lässt sich auch als alterierter Quartakkord ausdrücken) löst sich in einen jedenfalls nicht konsonanteren (beide Akkorde enthalten zwei Intervalle der Klasse 1), eher komplexeren Akkord, der sich z.B. als viertöniger Ganztonakkord mit zwei zusätzlichen Kleinsekundreibungen darstellen lässt. In Abb.60 sehen wir einen schon bekannten Ausschnitt aus Lied X: Hier löst sich ein reiner Durdreiklang in einen getrüben viertönigen Akkord mit großer Septime auf.



4 Reihentechnische Analyseansätze

Ebenso wie ein analytischer Ansatz das traditionelle Moment einer Komposition herausstellen kann, indem er sich Mitteln bedient, die ihr musikgeschichtlich vorausgehen (vgl. Kapitel 3.1 und Kapitel 6), kann ein Ansatz auch die zukunftsweisenden Momente der Komposition aufzeigen mit ihr musikgeschichtlich nachfolgenden Analysemitteln. Im Fall von Schönbergs früher Atonalität ist der Blick aus der Zukunft der der Dodekaphonie. Sowohl den Arbeiten von Perle (*Serial Composition and Atonality*, 1962) als auch Maegaard (*Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg*, 1972) ist daran gelegen, Vorformen reihentechnischen Denkens in den frühen atonalen Werken Schönbergs zu finden. Fortes Studie zu den George Liedern (*Concepts of Linearity in Schoenberg's Atonal Music*, 1992) geht grundsätzlich davon aus, dass zur Aufschlüsselung der Strukturen nicht-tonaler Musik reihentechnische Überlegungen²⁴⁸ am geeignetsten sind.

4.1 Intervallzellen (Perle)

Dass für den Bereich der „freien Atonalität“ keine allgemeingültigen Gesetzmäßigkeiten formulierbar sind, geht für Perle per definitionem aus dem Begriff hervor.²⁴⁹ Dennoch meint er, einige Prinzipien atonalen Komponierens feststellen zu können, die in jedem Werk individuell gehandhabt werden:

Als einheitliches Strukturelement dient, so Perle, oft eine intervallische Kleinstzelle, die durch Permutation, freie Kombination ihrer Transpositionen oder Verbindung mit anderen Elementen zu größeren Einheiten erweitert werden kann. Er beschreibt diese Intervallzelle als „a kind of microcosmic set, of fixed intervallic content, stable either as a chord or as a melodic figure or as a combination of both“²⁵⁰. Die Reihenfolge der Töne innerhalb des *Sets* kann festgelegt sein oder auch nicht. Es kann sowohl in Originalgestalt („prime“) als auch in Umkehrung vorkommen, bei festgelegter Reihenfolge auch als Krebs. Bei der Verbindung oder Überlappung mehrerer Zellen oder verschiedener Formen einer Zelle können einzelne Töne als „Angelpunkte“ („pivotal elements“²⁵¹) dienen.

Als eines von vielen Beispielen führt Perle den Beginn von Schönbergs erstem Klavierstück op.11 an (vgl. Abb.61). Die Abbildung zeigt, dass dem zweitaktigen Motiv eine einzige Dreitonzelle zugrunde liegt. Dadurch sind auch hier Vertikale und Horizontale stark miteinander verbunden.

248 Forte nimmt an, die Komposition beruhe auf reihentechnischen Operationen (Transposition, Permutation, Inversion etc.) an strukturbildenden Tongruppen.

249 Perle, *Serial Composition*, S.9.

250 Ebenda.

251 Ebenda, S.10.

Schoenberg, Op. 11, No. 1

Abbildung 61: op.11 Nr.1 Beginn, Dreitonzele.
in: Perle, Studies, S.11.

Anhand des Anfangs von Lied I versuchen wir, Perles Methode auf die Lieder op.15 zu übertragen (Abb.62). Hier finden wir nicht drei- sondern viertönige Zellen: Die erste Phrase des Klavierthemas (T.1) ist aus einer Viertonzelle im Umfang einer großen Terz gebaut, bestehend aus einem Ganzton und zwei Halbtönen. Auch dem Beginn der Gesangslinie liegt eine strukturelle Viertonzelle zu Grunde, allerdings eine neue²⁵², in der zwei Ganztöne einen Halbton umschließen.

T.1
(Beginn Klavier)

Transposition, Permutation

pp

Angelpunkt

Zelle 1

T.8
(Beginn Gesang)

ppp

pp

Un-tern Schutz von dich-ten Blät-ter-grün-den, wo von Ster-nen fei-ne Flo-cken

Inversion

Zelle 2

Abbildung 62: Lied I, Viertonzellen

²⁵² Im Zusammenhang mit der motivischen Analyse (Kapitel 2.1) wurde bereits festgestellt, dass die Gesangsstimme neues motivisches Material bringt.

Diese Viertonzellen können als vormotivische Einheiten bezeichnet werden, die sich in Gestalt von Motiven und Themen gleichsam verstofflichen. Die Tonreihenfolge der Zellen spielt dabei offenbar keine Rolle. Für die strukturbildende Rolle dieser Viertonzellen spricht auch die Art und Weise, wie die erste Zelle in Lied I in der versteckten Reprise der Gesangsstimme behandelt wird (Abb.12).

Besonders die erste Zelle finden wir auch in anderen Liedern als Keim motivischer Gestalten wieder (vgl. Abb.65 in Kapitel 4.2). Ein ähnliches Kompositionsprinzip, nämlich mit einer Dreitonzeile als Ausgangsmaterial, war außerdem im dritten Orchesterstück op.16, „Farben“, zu beobachten (vgl. Abb.25). Eine Analyseverfahren auf der Basis von vormotivischen Kleinstzellen scheint also für Schönbergs frühe Atonalität geeignet.

4.2 Reihenableitungen (Maegaard)

Maegaard geht davon aus, dass der gesamte Liederzyklus auf einer einzigen Grundreihe aufbaut²⁵³, nämlich der achtzehntönigen Linie, mit der das Klavier das erste Lied eröffnet (vgl. z.B. Abb.6). Alle Hauptmotive der einzelnen Lieder leiten sich als Permutationen und/oder Transpositionen von Ausschnitten aus dieser Reihe ab. Genau Aufschluss darüber gibt Abb.63. Durch dieselben Operationen entstehen in den einzelnen Liedern wiederum Ableitungen aus den Hauptmotiven, so dass sich auf diese Weise in Grundzügen das gesamte melodische Geschehen erklären lässt.

Tatsächlich zeigt Maegaards Motivtabelle (Abb.63) einige wichtige Verwandtschaften zwischen den Hauptmotiven verschiedener Lieder auf (vgl. auch Kapitel 5.2). Insgesamt aber überwiegen die Kritikpunkte:

Zunächst scheint die Reihe, sollte sie als strukturelle Grundlage für reihentechnische Ableitungen gedacht sein, viele Nachteile zu besitzen. Sie ist in sich selbst bereits mehrfach variativ aus einer kleineren Einheit entwickelt und enthält dadurch viele Redundanzen. Obwohl sie daher relativ lang ist, enthält sie aber nur zehn verschiedene Töne und nur fünf verschiedene Intervallklassen (der Tritonus fehlt). Transposition und Permutation sind also unbedingt notwendig, um alle Erscheinungen herleiten zu können.

Durch die Verbindung von Transposition und Permutation sind aber nun fast alle denkbaren melodischen Gestalten aus der Reihe ableitbar, so dass Verwandtschaftsbeziehungen beliebig werden. Einige von Maegaards Motivableitungen scheinen denn auch rein strukturelle, nicht wahrnehmbare Hypothesen zu sein, wie z.B. die Ableitung des motivischen Septakkords aus Lied II (vgl. Abb.64). Eine Ähnlichkeit zwischen dem Septakkord aus Lied II und dem ersten Viertonfeld aus Lied I aufgrund des latenten Grundtons d beider Motive wäre viel naheliegender.²⁵⁴

253 Maegaard, *Studien*, S.128 ff.

254 Es finden sich noch weitere Verwandtschaften aufgrund absoluter Tonhöhen, dazu Kapitel 5.

Lied I, Beginn (Reihe)

Lied II, Beginn

Abbildung 64: Ableitung des Anfangsakkords von Lied II aus der Reihe

Ein ähnlicher Fall ist die klar wahrnehmbare Verwandtschaft zwischen den Liedanfängen von Nr.I und Nr.V (vgl. Abb.65: hier finden wir die Viertongruppe aus Kapitel 4.1 wieder), die Maegaard aber nicht bemerkt, weil ein streng reihenmäßiges Denken melodische Einschübe nicht kennt²⁵⁵. Stattdessen muss Maegaard für den Beweis der Verwandtschaft von Hauptmotiv 6 zur Reihe drei verschiedene Transpositions-Ableitungen für drei Teilstücke des Motivs heranziehen.

Lied I, Beginn

Lied V, Beginn

Lied I, Beginn

Lied V, Beginn

Abbildung 65: Ableitung des Kopfmotivs von Lied V aus dem Beginn von Lied I: nach Maegaard aus der Grundreihe (oben) und aus der Viertonzelle mit melodischem Einschub (unten).

Insgesamt funktionieren Maegaards Motivableitungen aus der Reihe dort gut, wo die Motive aus Tonschritten und Terzen bestehen; sie zeigen dann aber vielmehr, dass der Intervallgehalt der Reihe, ein hoher Anteil an Schritten und Terzen, charakteristisch für weite Teile des ganzen Zyklus ist. Sie funktionieren naturgemäß besonders schlecht bei Quartenaakkorden, wie in Motiv 25 und 26 (vgl. Abb.63), weil die Reihe nur eine einzige Quarte enthält.

255 Das eigentliche Problem liegt auch hier in der Schwierigkeit, in atonaler Musik wichtiges von weniger wichtigem Material zu unterscheiden, wie es auch Perle formuliert hat: „A central problem, that of defining ‚thematic‘ material and differentiating it from secondary and transitional material without the benefit of the articulative procedures of tonality [...]“ (Perle, *Serial Composition*, S.9). In diesem Fall könnte ein stilkritischer Ansatz helfen, der den offenkundigen Anklang an latente Zweistimmigkeit als Grundlage für eine Gewichtung einzelner Töne nimmt (vgl. Kapitel 6).

4.3 Motivische Tetrachorde (Forte)

Auch Forte beschäftigt sich mit reihentechnischen Kompositionsverfahren in op.15, allerdings nicht, wie Maegaard, ausgehend von einer Grundreihe, sondern von einer Anzahl an Viertonzellen, wie wir sie in Kapitel 4.1 gefunden haben.²⁵⁶ Diese Viertonzellen nennt Forte „motivische Tetrachorde“²⁵⁷. Er findet derer in op.15 nicht weniger als einundzwanzig, wobei er ähnlich wie Maegaard davon ausgeht, dass alle motivischen Tetrachorde im ersten Lied vorgestellt und von dort aus auf die restlichen Lieder übertragen werden. Die Tetrachorde bilden nicht unbedingt zusammenhängende Zellen, sondern können auch als tieferliegende Struktur einem größeren melodisch-harmonischen Abschnitt zugrunde liegen²⁵⁸. Daher müssen sie teilweise durch komplizierte Verfahren (sog. „heuristics“²⁵⁹) ermittelt werden.

Die zweite grundlegende These Fortes besagt, dass sowohl diese motivischen Tetrachorde als auch andere strukturelle Elemente Träger autobiographischer Symbole sein können. Diese Symbole verweisen laut Forte auf Schönbergs Ehekrise in den Jahren 1907-1908 (Schönbergs Frau Mathilde begann 1907 ein Verhältnis mit dem befreundeten Maler Richard Gerstl, der sich 1908 das Leben nahm²⁶⁰). Sie sind sich aus den Tonbuchstaben der Namen „Arnold Schönberg“, „Mathilde“ und „Richard Gerstl“ gebildet: Entweder als Initialen (a-es = „Arnold Schönberg“) oder als in Tonbuchstaben lesbare Namensbestandteile (a, d, es, c, h, b, e, g = „Arnold Schönberg“; c, h, d, ges = „Richard Gerstl“) oder sogar als Schnittmengen aus den Tonbuchstaben mehrerer Namen (h, a, g, d, c, es: sowohl in „Arnold Schönberg“ als auch in „Richard Gerstl“ enthalten). Beispiele dafür werden weiter unten genannt.

Im Zentrum der Untersuchung reihentechnischer Verfahren steht bei Forte die Frage, wie die Grundgestalt der motivischen Tetrachorde aus dem ersten Lied sich auf ihre weiteren Erscheinungsformen an anderen Stellen abbildet. Verfahren dazu sind Transposition, Inversion und Permutation der Tetrachorde. Die Permutation steht für Forte besonders im Interesse: Sämtliche mögliche Permutationen von vier Elementen (24) werden akribisch aufgelistet und in fünf verschiedene Klassen eingeteilt²⁶¹. Forte kann schließlich konstatieren, dass Schönberg die Permutationen PRM₇ (Klasse B), PRM₁₅ und PRM₁₈ (Klasse D) bevorzugt.²⁶²

256 Allen Forte, *Concepts of Linearity in Schoenberg's Atonal Music. A Study of the Opus 15 Song Cycle*, in: *Journal of Music Theory* 36/2 (1992), S.285-382.

257 Ebenda, S.286. Der Begriff „Tetrachord“ bezeichnet nicht wie in der griechischen Musiktheorie eine Viertongruppe im Umfang einer Quarte, sondern jede Gruppe aus vier Tönen.

258 Diese Denkweise erinnert an Heinrich Schenkers Linienzüge.

259 Forte, *Concepts of Linearity*, S.286.

260 Vgl. Alexander L. Ringer, *Arnold Schönberg. Das Leben im Werk*, Stuttgart u.a. 2002, S.23 ff.

261 Klasse A: keine Permutation, alle Elemente bleiben am Platz. Klasse B: alle Elemente rotieren. Klasse C: zwei Elemente rotieren, zwei bleiben. Klasse D: drei Elemente rotieren, eines bleibt. Klasse E: Elementenpaare bleiben erhalten. (vgl. Forte, *Concepts of Linearity*, S.295-298).

262 Ebenda, S.377.

Zunächst soll Abb.66 zeigen, durch welche Verfahren Forte motivische Tetrachorde im Notentext ermittelt. Es handelt sich bei dem Beispiel um den Beginn von Lied V, der schon Analysegegenstand in Kapitel 2.2, 3.4 und 4.2 war. Fortes Anliegen ist hier die Ermittlung linearer Tetrachorde, um festzustellen, ob die linearen Strukturen den harmonischen entsprechen oder nicht (da die Harmonik hier homophon und vierstimmig ist, lässt sie sich leicht in Tetrachorden ausdrücken).

	Basic 4-13: 4 2 5 11	Basic 4-19: 6 2 1 10
a: PRM ₂₂ (T ₃ I): 9 7 0 6	e: PRM ₁₇ (T ₀ I): 11 6 10 2	
Basic 4-25: 8 6 2 0	Basic 4-17: 2 5 1 10	
b: PRM ₉ (T ₅): 1 7 11 5	f: PRM ₂₂ (T ₀): 5 2 10 1	
Basic 4-18: 8 5 2 9	Basic 4-18: 8 5 2 9	
c: PRM ₈ (T ₀ I): 8 5 11 4	h: PRM ₈ (T ₃ I): 2 11 5 10	
Basic 4-24: 6 2 0 10	Basic 4-z15: 5 9 3 8	
d: PRM ₅ (T ₀): 0 6 10 2	i: PRM ₁ (T ₂): 7 11 5 10	
Basic 4-19: 6 2 5 10	Basic 4-12: 0 3 4 6	
e: PRM ₂₃ (T ₄ I): 11 6 10 2	j: PRM ₇ (T ₅): 8 11 5 9	

Abbildung 66: Lied V Beginn, Tetrachordbestimmung. in: Forte, *Concepts of Linearity*, S.353.

Die Tabelle unterhalb des Notenbeispiels beschreibt die Vertikale: Sie benennt die Tetrachorde, die den zehn verschiedenen Akkorden des Beispiels (a – i) entsprechen, sowie ihr Verhältnis zum motivischen Ausgangs-Tetrachord („Basic“), das sich als Transposition (T mit Transpositionsintervall), evtl. Inversion (I) und Permutation (PRM) ausdrückt. Akkord a [9, 7, 0, 6] ist z.B. im Verhältnis zur Erscheinungsform des „basic tetrachord“ 4-13 aus Lied I [4, 2, 5, 11] um eine kleine Terz (bzw. große Sexte) transponiert, umgekehrt und nach PRM₂₂ permutiert.

Die Balken im Notenbeispiel markieren nun die horizontalen, d.h. „linearen“ Tetrachorde (nummeriert von 1 bis 12). Sie werden durch folgende unterschiedliche Verfahren ermittelt:

- Nr.7, Nr.5a: der Reihenfolge nach, d.h. ein zusammenhängendes Tetrachord folgt unverbunden dem nächsten („disjunct heuristic“)

- Nr.1, Nr.2: ihrer melodischen Kontur nach, d.h. aufsteigende u. absteigende Linien werden zusammengefasst („contour heuristic“)
- Nr.3: jeder zweite Ton zählt zum Tetrachord („leapfrog heuristic“)
- Nr.8: die Grenztöne zusammenhängender Tetrachorde bilden ein neues Tetrachord („boundary heuristic“)

Forte wendet noch zahlreiche weitere Ermittlungsverfahren für Tetrachorde an, die hier aufzuzählen nicht weiterführt. Der Vergleich der auf diese Weise ermittelten linearen Tetrachorde mit den vertikalen Akkorden führt Forte zu dem Schluss, dass Horizontale und Vertikale an dieser Stelle nicht auf eine engere Weise miteinander verbunden sind²⁶³.

Als Beispiel für autobiographische Symbole betrachten wir zunächst den Schlussakkord von Lied V (Abb.67). Es handelt sich um das Tetrachord 4-19 (übrigens ebenso wie beim vorhergehenden Akkord). Von unten nach oben gelesen ergeben die Töne (g – es – h – d) vier Buchstaben, die sowohl im Namen „Arnold Schönberg“ als auch in „Richard Gerstl“ vorkommen, wobei der letzte, d.h. oberste Ton, d, in beiden Vornamen an letzter Stelle steht.



Abbildung 67: Lied V, Schlussakkord

Alleinstehende Töne, die nicht einem Tetrachord zugeordnet werden können, deutet Forte besonders gern autobiographisch. Ein alleinstehendes „es“ deutet z.B. stets auf „Schönberg“. Vergleichen wir den Beginn von Lied V mit dem „Basic Tetrachord“ am Beginn von Lied I (s.o., Abb.65), so stellen wir fest, dass der erste Ton, fis, das einzige nicht permutierte Element der Viertongruppe bildet – ein Hinweis auf „Richard Gerstl“ (fis = ges). Abb.68 zeigt, wie in T.27 von Lied XV die beiden Töne a und dis von zwei Erscheinungen des Tetrachords 4-20 eingeschlossen sind – Schönbergs Initialien A.S.

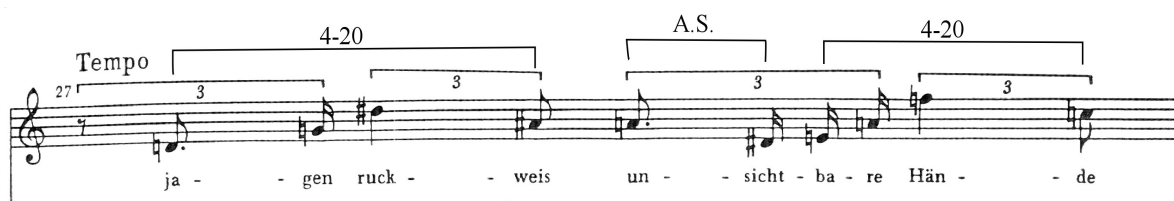


Abbildung 68: Lied XV, T.27

263 Ebenda, S.369. Wir könnten Forte widersprechen, da uns Maegaards Methode gezeigt hat, dass der zweite Akkord ein Ganztonakkord ist. Die Melodie schreitet an dieser Stelle dieselbe Ganztonleiter ab und ergänzt den Ganztonakkord sogar noch um einen Ton (dis). Fortes Methode ist zu solchen Schlüssen nicht in der Lage, weil sie keine Skalenverwandtschaften kennt: Zwei Ausschnitte aus derselben Ganztonskala stellen zwei völlig voneinander verschiedene Tetrachorde dar (s.u.).

Die Kritikpunkte an Fortes Ansatz könnten Buchseiten füllen. Zu allererst ist der bizarren autobiographischen Deutung durch ein einfaches Argument der Wind aus den Segeln zu nehmen: Wie in Kapitel 3.2 bereits gesagt, kann die enharmonische Notation im zwölfstufigen System nur noch in einer Hinsicht interpretiert werden, und zwar als Hinweis auf die Denkweise beim Kompositionsprozess. Gerade beim Ausdeuten von Tonbuchstaben sollte die enharmonische Notation also berücksichtigt werden, denn falls Schönberg tatsächlich seine Initialien „A.S.“ oder den Tonbuchstaben „Ges“ als kryptographische Symbole in die Komposition eingewoben haben sollte, ist nicht einzusehen, warum er stattdessen enharmonisch „a – dis“ und „fis“ schreibt. Aufschlussreich ist außerdem die Überlegung, dass der Name „Arnold Schönberg“ insgesamt acht verschiedene Tonbuchstaben enthält und dass der Ton „f“ damit von allen als Buchstaben deutbaren Tönen der einzige ist, der auf Biegen und Brechen nicht als kryptographisches Symbol herhalten kann. Umso erstaunlicher, dass gerade der Ton f im Werk trotzdem als Teil der symbolhaft wiederkehrenden Tongruppe as-f verwendet wird²⁶⁴, wie auch Forte bemerkt, ohne sich einen Reim darauf machen zu können²⁶⁵.

Der Hauptkritikpunkt an Fortes Analyseverfahren ist aber deren Unmusikalität. Analytische Vorgehensweisen und Regeln („parsing rules“²⁶⁶) werden in einer mathematisch exakten Ausdruckweise akribisch formuliert²⁶⁷, so dass nicht mehr viel Arbeit nötig sein dürfte, um auf dieser Basis ein Computerprogramm zu schreiben, das musikalische Analysen selbstständig durchführt. Als Folge werden musikalisch auf den ersten Blick einleuchtende, einfache Tatsachen oft sehr umständlich formuliert²⁶⁸. – Musikalische Zusammenhänge der motivischen Oberfläche zu beschreiben ist allerdings auch gar nicht Fortes Anliegen; ihm geht es um tieferliegende, verborgene Strukturen. Diese strukturelle Herangehensweise, die einen planvollen, intellektuellen Kompositionsprozess voraussetzt, widerspricht in hohem Maße Schönbergs expressionistischer Ästhetik und seinem Kunstverständnis, nach dem der Künstler unbewusst agiert und „Ausdruck“ an erster Stelle steht. Andererseits hätte das Aufdecken der hochkomplizierten inneren Zusammenhänge, wie sie Forte vornimmt, Schönbergs Selbstverständnis vielleicht geschmeichelt, wenn er in der *Harmonielehre* schreibt, der Künstler handle „nach dem Willen irgendeiner Macht in ihm, deren Gesetze er nicht kennt“²⁶⁹.

264 Vgl. dazu Kapitel 5.2.

265 „[...] The note pair a¹ – f¹, which is so prominent here [...] and [...] as well, recurs often in the songs of the Opus 15 cycle, but I am unable to account for its special significance.“ (Forte, *Concepts of Linearity*, S.326.)

266 Forte, *Concepts of Linearity*, z.B. S.309.

267 Vgl. z.B. Fortes Algorithmus zur Reduzierung von Tonwiederholungen („algorithm for the reduction of duplicates“), ebenda, S.299 ff.

268 Vgl. z.B. ebenda, S.336, Beispiel 24.

269 *Harmonielehre*, S.297.

Der zweite große Kritikpunkt beruht auf Fortes ausschließlicher Fixierung auf den Parameter der Tonhöhe, und das gerade in Bezug auf eine Musik, die, wie wir gesehen haben, Rhythmik, Lage und Klangfarbe zu gleichberechtigten Parametern erhebt. Die Vernachlässigung der Lage führt teilweise zu bizarren Erklärungen für die Registrierung von Akkorden (Voicing), nämlich deren Deutung als bestimmte Permutationen des „basic tetrachord“, unter Ignoranz der Möglichkeit, dass der Komponist Akkord-Voicings aufgrund klanglicher Kriterien gewählt haben könnte.

Außerdem folgen aus Fortes Überlegungen keine Rückschlüsse über die Form. Seine Methode produziert eine unübersehbare Fülle an analytischen Befunden (vgl. Abb.66), deren Relevanz nicht beurteilt werden kann, auch nicht dort, wo Forte mehrere Lesarten („multiplex readings“²⁷⁰) vorstellt.

Es muss darüberhinaus gefragt werden, ob nicht Variation einen höheren Grad der Verwandtschaft darstellt als Permutation, insbesondere dort, wo Permutation mit Transposition verbunden ist. Für Variation gibt es im reihentechnischen Denken kaum Ausdrucksmöglichkeiten: Wird ein Ton verändert, erhält das Tetrachord einen anderen Namen. Die Verwandtschaft zwischen der ersten und zweiten Phrase in Lied I (Abb.69) kann deswegen, obwohl unmittelbar wahrnehmbar, mit Fortes Methode nicht entdeckt werden.



Abbildung 69: Lied I, Beginn

Ein Grund für dieses Versagen liegt auch in der Fixierung auf Viertongruppen. Viele Strukturen, die auf dreitönigen Verbindungen beruhen, entgehen so der Wahrnehmung – z.B. die oft von der Bassstimme unabhängige Struktur der rechten Hand, wie Abb.40 zeigt (Kapitel 3.2).

Dass Viertongruppen prinzipiell ein Strukturelement darstellen, ist sicher richtig und ging auch aus Kapitel 4.1 hervor. Doch diese bilden eher ein vormotivisches Material und noch nicht die musikalische Struktur an sich.²⁷¹ Fortes Betrachtungsweise erhebt diese vormotivischen Strukturen zur Hauptsache, ohne zu fragen, was musikalisch daraus entsteht, und scheitert damit an dem von Perle formulierten Problem, Motivisches von Nicht-Motivischem zu unterscheiden (vgl. Anmerkung 255). Das zeigt sich allein darin, dass Forte

²⁷⁰ Forte, *Concepts of Linearity*, S.286.

²⁷¹ Sie können vielleicht als eine Art Tonvorrat betrachtet werden, ähnlich wie früher verschiedene Tonarten, und als Skalenausschnitte beschrieben werden, da die motivbildenden Viertonzellen meist aus Tonschritten bestehen (vgl. Abb.62). Man könnte unterschiedliche Viertonfelder z.B. als oktatonische, chromatische, diatonische oder ganztönige Zellen bezeichnen.

in Lied I einundzwanzig „motivische Tetrachorde“ ausfindig macht, wobei insgesamt nur 29 mögliche Tetrachorde theoretisch existieren. Wie schon bei der autobiographischen Deutung der Tonbuchstaben überwiegt das Besondere im Verhältnis so stark über das Allgemeine, dass die Besonderheit hinfällig wird. (Als Beispiel: Wo acht von neun Tönen bedeutungsvoll sind, sind wahrscheinlich alle neun bedeutungslos.)

Schließlich kranken Fortes Überlegungen an derselben Voraussetzung wie Maegaards: Nämlich dass das erste Lied für das Material des ganzen Zyklus als Schlüssel diene und a priori als eine Art Exposition entworfen sei. Fortes Untersuchungen zielen ja fast ausschließlich auf die Art der Ableitung von Strukturen aus den „basic tetrachords“. Es ist aber nicht nachweisbar, dass Lied I überhaupt als erstes komponiert wurde. Nur neun der fünfzehn Lieder sind datiert²⁷²; Lied I gehört zu den Liedern, über die nur bekannt ist, dass sie zwischen März 1908 und März 1909 entstanden. Im März 1908 datiert sind die Lieder III, IV und V, allerdings entspricht ihre Entstehungsreihenfolge nicht ihrer Reihenfolge im Zyklus.²⁷³ Hiller behauptet außerdem, dass die Planung als Zyklus nicht von vornherein gedacht war²⁷⁴ – dieses Argument benimmt alle Spekulationen über eine Schlüsselstellung von Lied I ihrer Grundlage.

Selbst unabhängig von diesen historischen Überlegungen ist nicht einzusehen, warum in Lied II bis XV keine neuen Motive vorkommen können – und in Kapitel 5.2 werden wir sehen, dass eine Fülle motivischer Beziehungen zwischen den Liedern II bis XV besteht, die bei Fixierung auf das erste Lied verloren gehen.

272 Angaben nach: Theo Hirsbrunner, *Fünfzehn Gedichte aus Das Buch der Hängenden Gärten von Stefan George op.15*, in: Gerold W. Gruber (Hrsg), *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*, Laaber 2002, S.196.

273 Auch Simms glaubt, dass die ersten beiden Lieder später als die datierten Lieder III und IV entstanden: „...the sudden stylistic shift at the beginning of the third song makes it all the more plausible that Nos. 1 and 2 were added to the cycle considerably later than No.3 and 4.“ (Bryan R. Simms, *The atonal music of Arnold Schoenberg, 1908-1923*, Oxford 2000, S.50.)

274 Hiller, *Entrückung, Traum und Tod*, S.80.

5 Zusammenhangstiftende Prinzipien der Großform

In Kapitel 2 wurden verschiedene Mittel der Formbildung in einzelnen Liedern gezeigt. Nun soll danach gefragt werden, inwieweit sich die fünfzehn Lieder zu einer einheitlichen Großform zusammenschließen, welchen dramaturgischen Verlauf sie bilden und ob und durch welche Mittel innere Zusammenhänge zwischen ihnen bestehen.

5.1 Gesamtdramaturgie

Die fünfzehn Gedichte, die Schönberg aus Georges *Buch der Hängenden Gärten* ausgewählt hat, bilden einen zusammenhängenden poetischen Handlungsfaden mit einem sehr ausgeprägten Spannungsverlauf. Die ersten beiden Gedichte belassen das lyrische Ich zunächst im Hintergrund und sprechen durch die Naturbeschreibungen des Gartens von einem Zustand der Unschuld, aber auch der staunenden Erwartung, durchsetzt von unheilvollen Vorahnungen („sachte stimmen ihre leiden künden“). Im dritten Gedicht treten das lyrische Ich und die von ihm angesprochene Angebetete in den Vordergrund, erwachendes, aber noch unschuldsvolles Verlangen löst den Naturzustand ab. Schon im nächsten Lied gesellen sich dem Liebesverlangen das Verbot („in andrer herren prächtiges gebiet“) und gleichzeitig die Möglichkeit der Erfüllung („der blick ... mich fragend suchte oder zeichen gäbe“) hinzu. Beides steigert das Verlangen im Verlauf der folgenden Gedichte in einen fieberhaften Zustand hinein, dessen Höhepunkt im achten Gedicht erreicht ist. Im neunten Gedicht ist zum ersten Mal von einer Erfüllung die Rede („ein kurzer kuss“), doch stachelt sie das Verlangen nur weiter an und steigert die Frustration. Das zehnte Gedicht unterbricht kurz den Handlungsfaden zugunsten einer metaphorischen Gartenbeschreibung, die erotische Phantasiebilder, gleichzeitig aber auch Verbot und Bedrohung („umzäunt mit purpurn-schwarzem dorne“) zum Ausdruck bringt. In den folgenden Gedichten steigern sich trotz zunehmender Liebeserfüllung Frustration und drohende Ahnungen. Die zerstörte Liebe wird im vierzehnten Gedicht in einer zu den ersten beiden Gedichten entgegengesetzten, herbstlichen Naturbeschreibung metaphorisch angedeutet, bevor die Trennung der Liebenden im letzten Gedicht wahr wird.

Ein rationaler Grund für das Scheitern der Liebe wird nicht deutlich; die Unmöglichkeit dauerhafter Liebeserfüllung, und auch die drohende Gewalt („unser warmes blut zu schlürfen“), scheinen dem erotischen Verlangen von vornherein innezuwohnen, worauf auch die Andeutungen im ersten Gedicht hinweisen. Diese Art von irrationaler Zwangsläufigkeit bezeichnet Hiller als „Traumlogik“²⁷⁵.

275 Hiller, *Entrückung, Traum und Tod*, S.83.

Adorno²⁷⁶ und mit Bezug auf diesen Hiller²⁷⁷ beschreiben die musikalische Dramaturgie von Schönbergs Vertonung ähnlich. Adorno sieht das achte Lied als Klimax und Peripetie, von dort aus sinke die Kurve aber nicht einfach bis zum Ende ab, sondern die Musik neige sich „immer tiefer nach innen“ und steigere ihre Intensität²⁷⁸. Nach der Zäsur zwischen den beiden Zyklusteilen (zwischen Lied VIII und IX) stelle Lied IX ein „Atem Schöpfen“²⁷⁹ dar. Lied XI bezeichnet Adorno als „Adagio“, Lied XV sei dagegen „komplex entwickelt wie ein großer Instrumentalsatz, vom Gewicht eines Finales“²⁸⁰.

Simms²⁸¹ fasst die Lieder des Zyklus zu Gruppen, häufig auch Paaren zusammen: Die Lieder I und II bilden eine einleitende, Lieder III und IV eine zweite, im Tonfall kontrastierende Gruppe und Lied V bis VIII eine dritte, in der sich ein „crescendo of emotions“²⁸² vollzieht. Diesen Spannungszuwachs durchbricht Lied IX als Beginn des zweiten Bogens. Lied X steht ebenfalls für sich mit seiner spätromantischen Tonsprache (Simms: „post-Tristanesque language of Eros“²⁸³), diese wird wiederum von der entgegengesetzten Tonsprache von Lied XI durchbrochen. Die Lieder XII und XIII bilden eine weitere Gruppe durch ihren unlyrischen, rezitativischen Gesangsduktus. Lied XIV sieht Simms als Gegenpol zu Lied VIII, nicht als energetischen Hoch-, sondern als Tiefpunkt. Lied XV schließt als Finale ab.

Die Frage ist, mit welchen musikalischen Mitteln ein solcher dramaturgischer Spannungsbogen umgesetzt werden kann, wo ein planvoller Tonartenverlauf, wie er sich in Zyklen der Liedtradition im 19. Jahrhundert, etwa bei Schubert, findet, als Gestaltungsmittel wegfällt. Hiller²⁸⁴ beruft sich bei seiner Beschreibung der Gesamtdramaturgie hauptsächlich auf Dynamik und Tempo. Abb.70 soll konkret überprüfen, welcher Spannungsbogen sich aufgrund der Dynamik- und Tempovorschriften in den einzelnen Liedern ergibt. Die obere Kurve zeigt den Verlauf der Tempovorschriften, die untere Kurve den Dynamikumfang (minimale und maximale Dynamikvorschrift) der Lieder.²⁸⁵ Die Abbildung lässt folgende Beobachtungen zu:

276 Adorno, *Zu den Georgeliedern*, in: *Schriften V*, S.411-417.

277 Hiller, *Entrückung, Traum und Tod*, S.82 ff.

278 Adorno, *Arnold Schönberg: Fünfzehn Gedichte aus „Das Buch der Hängenden Gärten“ von Stefan George op.15. Anton Webern: Fünf Lieder nach Gedichten von Stefan George, op.14.* in: *Schriften V*, S.418-421.

279 Adorno, *Zu den Georgeliedern*, in: *Schriften V*, S.415.

280 Ebenda.

281 Bryan R. Simms, *The atonal music of Arnold Schoenberg, 1908-1923*, Oxford 2000, S.49-52.

282 Ebenda, S.50.

283 Ebenda, S.51.

284 Hiller, *Entrückung, Traum und Tod*, S.82 ff.

285 Eine eindeutige Abstufung der Tempi ist allerdings schwierig, weil die Taktarten sich unterscheiden: Bei dem in Halben ausgeführten Lied X ($\downarrow = 48$) ist die Dauer eines Taktes objektiv kürzer als bei dem in Vierteln ausgeführten Lied III ($\downarrow = 80$), es wirkt aber trotzdem langsamer.

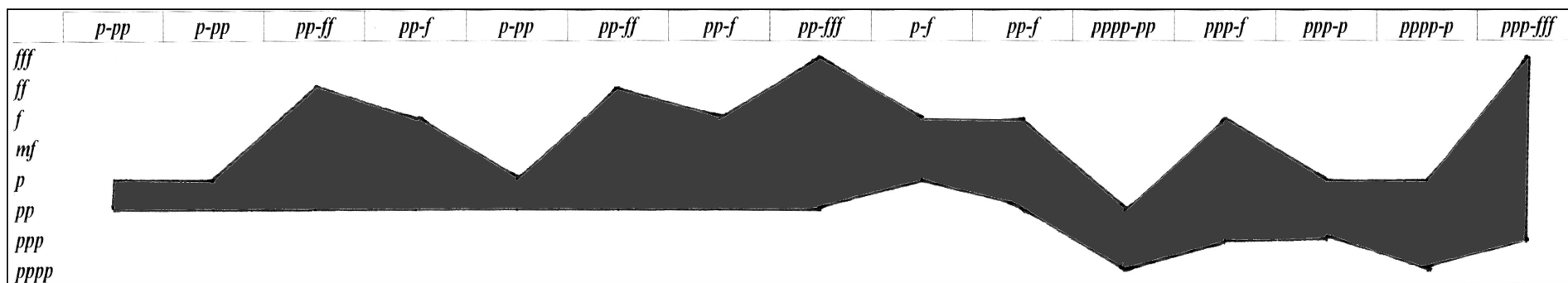
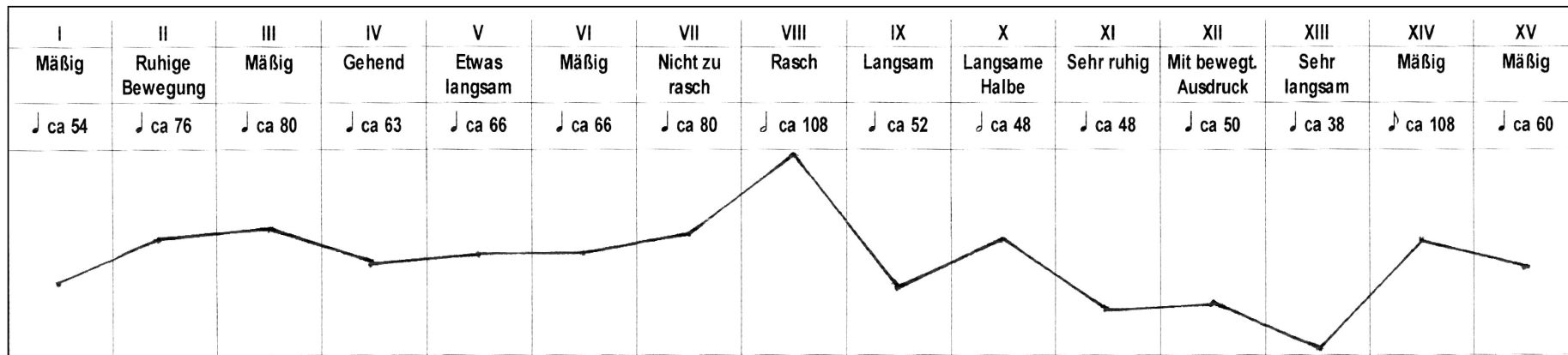


Abbildung 70: Verlauf von Tempo und Dynamik in op.15

Die Steigerung innerhalb der ersten acht Lieder, die aus der textlichen Dramaturgie hervorging, vollzieht sich offenbar in zwei Anläufen: Mit einem vorläufigen Tempo- und Dynamikhöhepunkt in Lied III (wir erinnern uns, dass hier zum ersten Mal lyrisches Ich und Angebetete in Erscheinung treten) und einem zweiten Steigerungsbogen von Lied V an bis hin zur Klimax in Lied VIII, das als einziges im ganzen Zyklus wirklich als „schnell“ bezeichnet werden kann und an Dynamikumfang (*pp* bis *fff*) nur noch vom Finale, Lied XV, übertroffen wird. Im zweiten Teil stimmen die Tempo- und die Dynamikkurve nicht mehr überein. Die beiden Tempo-Maxima bei Lied X und Lied XIV sind mit Vorsicht zu beurteilen, da ihre Taktarten schwer mit den übrigen vergleichbar sind. Aus der Kurve geht eher hervor, dass der zweite Teil im Tempo gegenüber dem ersten wesentlich zurückgenommen ist und das letzte Lied etwa wieder dasselbe Tempo erreicht wie das erste. Die Zurücknahme des zweiten Teils zeigt sich auch in der Dynamikkurve: In den letzten fünf Liedern ist dreifaches, teilweise sogar vierfaches *piano* gefordert. Der von Adorno und Simms beschriebene plötzliche Einbruch nach Lied VIII drückt sich dagegen eher in einer eingeschränkten als in einer niedrigen Dynamik aus: Zu der plötzlich glutlosen Sprache („streng und spröde“) passt eine Dynamik ohne mehrfache Vorzeichnungen, nur im Bereich zwischen *p* und *f*. Ausdrucksvoll ist nicht eine hohe, sondern eine extrem von der Mittellinie abweichende Dynamikvorschrift – dementsprechend kommt die Vorzeichnung *mf* im ganzen Werk äußerst selten vor. Der plötzliche dynamische Tiefpunkt in Lied XI verrät daher eine gesteigerte Intensität. Den größten dynamischen Umfang erreicht schließlich Lied XV, vom dreifachen *piano* bis zum dreifachen *forte*.

Es liegt nun nahe, diese beiden Kurven mit der Kurve zu vergleichen, die Maegaard für den harmonischen Verlauf des gesamten Zyklus ermittelt hat (Abb.44). Bei der Interpretation von Maegaards Kurve gehen wir davon aus, dass ein geringerer Anteil an seiner Definition nach reinen Klängen zu einer größeren Spannung führt. Tatsächlich stimmen die Maxima bei Lied III, Lied VIII und Lied XIV in etwa mit den bisherigen Ergebnissen überein, allerdings muss bedacht werden, dass die Werte ausgerechnet von Lied VII, VIII und XIV in Maegaards Tabelle mit Vorsicht zu beurteilen sind, da Maegaard Lied VIII für nicht harmonisch analysierbar hält, während Lied VII (dreistimmig) und Lied XIV (nicht akkordisch) nicht in das System passen und daher zu verfälschten Werten führen.

Eine solche Gegenüberstellung wäre nun, um die musikalische Dramaturgie umfassend und fundiert zu beurteilen, auf der Basis auch der übrigen analytischen Fragestellungen nötig, die bisher dargestellt wurden: In einer ähnlichen Kurve könnten die Setzweise, die motivische Dichte, die regelmäßige oder unregelmäßige Metrik, die Form und auch die Längenverhältnisse der Lieder miteinander verglichen werden.

Es steht aber noch eine andere Frage aus: Wegen der Grenzstellung der Lieder op.15 hat sich die Frage nach tonalen Elementen bisher als berechtigt erwiesen. Es wäre darum zu untersuchen, ob es wirklich keine Art von tonalem Verlauf zwischen den Liedern gibt, der

sich in einem Verhältnis eventuell vorhandener Grundtöne ausdrücken könnte. Immerhin haben verschiedene Autoren bestimmte Lieder auf Grund- oder Zentraltöne zurückgeführt, sogar das zukunftsweisende Lied XIV.²⁸⁶ Eindeutige tonale Reminiszenzen sind in Lied II, X und XV enthalten. Will man diese auf eine Grundtonart zurückführen, wäre dies in allen drei Fällen d. Außerdem suggerieren die ersten Takte von Lied III deutlich eine c-Tonalität, während der mehrfache Quintfall am Schluss von Lied V wie eine Kadenz nach g wirkt. Eine Art von Tonartenverlauf ist daraus allerdings nicht abzulesen. Der einzige Schluss, den diese Beobachtungen zulassen, wäre eine auffallende Häufung von Hinweisen auf den Grundton d. (Darauf deuten auch die Viertonzelle zu Beginn von Lied I, der letzte Basston von Lied XV sowie Brinkmanns Vermutung über Lied XIV, vgl. Anmerkung 286). Die latente Tonalität d wäre in diesem Fall ein zusammenhangstiftendes Element des ganzen Werks. Auch in anderen, zeitlich benachbarten Werken Schönbergs weisen aber tonale Anspielungen sehr häufig auf eine Tonika „d“ hin – so im zweiten Klavierstück op.11 und im ersten Orchesterstück op.16. Es handelt sich in op.15 also auf keinen Fall um eine charakteristische „Tonart“, eher benutzt vielleicht Schönberg den Grundton d als ein Symbol für Tonalität überhaupt. Dass absolute Tonhöhen für Schönberg offenbar mit bestimmten Bedeutungen verbunden sind, wird auch das folgende Kapitel zeigen.

5.2 Wiederkehrende Elemente

Einen Erklärungsversuch für innere Zusammenhänge im ganzen Werk stellt Maegaards Ableitung der Hauptmotive aus einer Grundreihe dar, einen anderen Fortes Versuch, den gesamten Zyklus auf eine Anzahl motivischer Tetrachorde zurückzuführen. Beide Ansätze sind in Kapitel 4 schon zur Genüge besprochen worden.

Meiner Ansicht nach finden sich aber ganz andere, sehr offensichtliche und klar wahrnehmbare Zusammenhänge zwischen den einzelnen Liedern, die von keinem der zu Rate gezogenen Autoren erwähnt worden sind²⁸⁷. Es handelt sich hierbei nicht um Ableitungen aus einer in Lied I vorgestellten Grundgestalt und auch nicht um direkte Verwandtschaften der einzelnen Hauptmotive, sondern um im Laufe des Zyklus wiederkehrende, meist an absolute Tonhöhen gebundene Kleinstelemente. Diese Kleinstelemente sind oft nicht einmal mit einer bestimmten rhythmischen Ausprägung verbunden, also kaum als Motive zu bezeichnen, und nicht unbedingt in den formal-thematischen Zusammenhang des einzelnen Liedes, z.B. als

286 Laut Adorno ist Lied XIV „Modell fürs gesamte oeuvre Weberns“ (Adorno, *Arnold Schönberg und Anton Webern: Georgelieder*, in: *Schriften V*, S.420). Brinkmann dagegen vermutet hier d als Bezugston, als „geheime Mitte“ zwischen den Gerüsttönen cis und es. (Brinkmann, *Schönberg und George*, S.18.)

287 Adorno behauptet sogar, das Zitat des Hauptmotivs von Lied XV am Ende von Lied XI (T.19-20) sei „der einzige offen thematische Zusammenhang zwischen den Liedern. Sonst fügen sie sich zusammen nach dem Prinzip des Kontrasts, jedes ein eigener, von jedem anderen aufs bestimmteste mit allen kompositorischen Mitteln abgehobener Charakter.“ (Adorno, *Zu den Georgeliedern*, in: *Schriften V*, S.414.)

Hauptmotiv, integriert. Dass sie trotzdem so stark hervortreten, liegt daran, dass sie meistens zeichnerhaft an formal oder textlich bedeutsamen Stellen erscheinen.

Einige dieser wiederkehrenden Elemente sollen hier dargestellt werden – teils nur übersichtshalber als Notenbeispiele und mit dem Hinweis, dass sicher noch viel mehr davon zu finden wären.

Das offensichtlichste wiederkehrende Element ist die fallende Terz gis-eis (oder as-f), die stets sehr betont, teilweise thematisch und an formal bedeutenden Stellen erscheint.²⁸⁸ Abb.71 zeigt den Fortgang dieses Tonpaars durch den Zyklus. Die kleine Terz gis-eis entsteht ursprünglich als motivisches Element in Lied I, und zwar als eine Art Fazit oder Ergebnis²⁸⁹. Zum ersten Mal kommt sie aber bereits im ersten Teil des Lieds in der Gesangsstimme vor, und zwar mit dem Text „Leiden künden“.

In Lied VI erscheint sie, ohne erkennbaren Zusammenhang mit dem eigentlichen thematischen Material, zum ersten Mal in T.7, tritt aber erst durch die eindringliche, sich bis zum *ff* steigernde mehrfache Wiederholung (ähnlich wie in Lied I) ins Bewusstsein, die zu dem extrem verdichteten Höhepunkt bei Reprisen eintritt führt (vgl. S.60 und S.110 - S.113). Hier trifft das as-f-Element zudem mit mehreren anderen zitathaften, in anderen Liedern wiederkehrenden Elementen zusammen (s.u.). Mit der Reprise des zweiten Hauptmotivs in T.12 erscheint die kleine Terz as-f auch im Gesang, aber als Krebs, mit dem Text „und Weinen“; gleichzeitig erreicht die zentrale Akkordfolge im Klavier den reinen E-Dur-Akkord, der schon in Kapitel 3.4 als zeichnerhaftes, wiederkehrendes Element beschrieben wurde (vgl. Abb.58).

In Lied IX tritt die fallende Terz as-f ebenfalls am Höhepunkt auf, nämlich als Auftakt zu dem hier in höchster Lage stehenden Zentralakkord (T.16/17). Sie ist durch Akzente und durch die Vorschrift „pesante“ hervorgehoben, der Text in der Gesangsstimme lautet „neue Labung missen muß“.

Schließlich ist die fallende Terz gis-eis auch Teil des ausgedehnten Themas im Final-Lied XV. Die eindringliche Wiederholung ist auch hier Bestandteil. Bei ihrem ersten Auftreten in der Gesangsstimme (T.19) ist sie verbunden mit dem Text „...daß sie für immer geht“.

288 Das Tonpaar as-f ist auch Forte aufgefallen, ohne dass er damit etwas anfangen konnte, weil der Ton f kein autobiographischer Tonbuchstabe ist (vgl. Kapitel 4.3).

289 In Kapitel 2.1 wurde gezeigt, wie die fallende Terz gis-eis als Variation aus dem fallenden Halbton gis-g (Anfangsmotiv) entsteht.

Ein zweites auffälliges wiederkehrendes Element ist die Tritonus-Quart- bzw. Quart-Tritonus-Akkordstruktur in der rechten Hand. Wir haben in Kapitel 3 gesehen, dass die Abkopplung der Bassstimme von der Oberstimmen-Akkordik für Schönberg typisch ist und dass die Verbindung von Tritonus und Quarte einen beliebten Bestandteil seiner Harmonik bildet: Sie lässt sich als alterierter Quartakkord bezeichnen, und das Rahmenintervall bildet ein Leittonpaar. Beides zeigt, dass die Tritonus-Quart-Struktur offenbar zum Vermeiden tonaler Klanglichkeit gut geeignet ist, so dass ihr häufiges Erscheinen in den Liedern op.15 nicht weiter verwundern sollte²⁹⁰. Auffällig ist aber erstens, dass die Stellen, an denen diese Akkordstruktur auftritt, nicht zufällig scheinen, und zweitens, dass sie sehr bevorzugt mit den absoluten Tonhöhen f-h-e auftritt (der einzigen Möglichkeit, einen Tritonus-Quart-Akkord auf weißen Tasten zu spielen).

Die Abbildungen 72 und 73 listen die Erscheinungen des Tritonus-Quart-Klangs im ganzen Zyklus auf. Erscheinungen auf den absoluten Tonhöhen f-h-e sind rechteckig umrahmt. Es sei hier nur auf die besonderen Auffälligkeiten hingewiesen, die sich aus dieser Übersicht ergeben:

Obwohl er insgesamt so häufig verwendet wird, spielt der Akkord in den ersten vier Liedern fast gar keine Rolle. In Lied I und II kommt er jeweils nur ein einziges Mal vor, dort aber so auffällig, dass man nicht an einen Zufall glauben mag: Lied I ist, wie beschrieben wurde, von einer oft pentatonischen, alterationsarmen Harmonik geprägt, die es von der allgemeinen Klangsprache unterscheidet und wahrscheinlich den unschuldsvollen Naturzustand nachzeichnet. Hier bildet der Quart-Tritonus-Klang ausgerechnet den Schlussakkord, der dadurch zeichenhaft auf Kommendes zu verweisen scheint. In Lied II tritt der Akkord dagegen direkt vor Repriseneintritt, durch Akzente hervorgehoben und auf den absoluten Tonhöhen f-h-e auf.

Von Lied V bis Lied XII ist der Tritonus-Quart-Klang, mit Ausnahme von Lied VIII, überall Teil der Thematik; d.h. er erscheint gleich zu Anfang und tritt als Folge der motivisch-thematischen Arbeit im Verlauf des Stücks meist noch häufiger, auch in anderen Transpositionen, auf. In den beiden vorletzten Liedern kommt er zwar gelegentlich vor, aber nicht direkt thematisch. Von den acht Liedern, in denen der Akkord thematisch ist, hat er nur in drei Liedern nicht die Form f-h-e: In Lied VII und Lied IX steht er in anderen, nicht weiter spezifischen Transpositionen; in Lied X stimmen seine absoluten Tonhöhen (a-d-gis) aber genau mit seinem Erscheinen als Schlussakkord von Lied I überein, und er erscheint in der Form f-h-e auf dem Höhepunkt des Liedes („wie süße Frucht von himmlischem Gefild“). In Lied XV schließlich, wo Quarte und Tritonus als Akkordbrechung das Thema abschließen

290 Gleiches gilt für den sehr häufig eingesetzten Kleinterz-Kleinsext-Klang, der ebenfalls das Rahmenintervall einer großen Septime bildet. Für diesen ließ sich aber kein erkennbarer zeichenhafter Gebrauch und keine feste Tonhöhenerscheinung feststellen.

Nr.I Schlussakkord
(einzigster 4/4-<-Akkord im ganzen Lied)

Nr.II T.7
(direkt vor Reprise)
(einzigste Stelle im Lied)

Nr.III T.3/4 (begleitend)
(einzigste Stellen)

T.8
= Nr.X T.9

T.22 Ende Gesangsstimme / Beginn Coda (Reprise)

Nr.IV T.7
(einzigste Stelle)
"in andrer Herren prächtiges Gebiet"

Nr.V Beginn (thematisch)
(sehr oft)
↑
as im Bass

Nr.VI Beginn
(am Ende als Akkordbrechung)

T.8
f (T.9 Imitation Bass) → Höhepunkt

T.10 Variation

Nr.VII Beginn u. Ende (thematisch)
viele verschiedene 4/4-<-Akkorde

T.11 (Reprise)

Nr.VIII T.3-4
fff

T.6
danach gar nicht mehr

Nr.IX 1.Akkord etc. (thematisch) T.4
(sehr oft)

Nr.X 1.Akkord etc. (thematisch) T.6 etc.
T.9 etc. / T.16
(und versch. andere Transpositionen)

T.28 (kurz vor Schluss)
"... wie süße Frucht..."

Nr.XI T.2 etc. (thematisch) (sehr oft)
T.13
T.14-15
daß wie schwa - che Roh - re, bei - de stumm zu beben wir begannen

Abbildung 72: Tritonus-Quart-Akkorde (Fortsetzung auf S.135)

Nr.XII Beginn (thematisch) T.3 (thematisch, auch transponiert) Nr.XIII T.8 f. T.9 ff.

f

pp

etc.

1.12 (kurz vor Schluss)

Nr.XIV T.4 (wenig ausgeprägt) T.7-8

vom Zer-schel - len

Nr.XV T.6: Ende Thema Exposition T.12 (Var.) T.20 T.33: Ende Gesangsstimme (= Neuharmonisierung Thema in Reprise) T.37: Schluss letztes Mal Thema vorletzter Akkord

etc... viel verarbeitet

Abbildung 73: Tritonus-Quart-Akkorde, Fortsetzung.

(T.16), nehmen diese erst beim letzten Themeneintritt (in der Reprise) die Form f-h-e an (T.37).

Weiterhin ist auffällig, dass der Akkord f-h-e oft mit dem schon als zeichenhaft beschriebenen E-Dur-Akkord in Verbindung steht, mit dem er zwei Töne teilt: Entweder simultan, d.h. durch ein hinzutretendes gis (Nr.V, Nr.XI, Nr.XIII), oder direkt mit dem E-Dur-Akkord oder dem Ton gis benachbart (Nr.VI Höhepunkt, Nr.X Höhepunkt, Nr.XII).²⁹¹

Als drittes Beispiel betrachten wir in Abb.74 eine Sammlung auffälliger Halbtonschritte überwiegend der gleichen Tonhöhe an formal wichtigen Stellen (meist Höhepunkte oder Liedanfänge). Dieser Halbtonschritt ist oft steigend, schwer-leicht rhythmisiert und wiederholt. Es wurden aber auch Beispiele mit aufgenommen, die nicht allen Kriterien entsprechen: Eine genaue Abgrenzung der wiederkehrenden Figur ist hier schwierig. Die Figur scheint außerdem im Verlauf des Zyklus eine Entwicklung durchzumachen. Sie tritt auf mit den absoluten Tonhöhen dis-e und e-f, schließlich auch f-fis. Zum ersten Mal erscheint sie sehr auffällig an dem formalen Einschnitt zwischen T.13 und 14 in Lied III, artikulatorisch hervorgehoben durch Schweller und die Vorschrift „pesante“. Auf derselben Tonhöhe (e-f) bildet sie die Höhepunktfigur von Lied V („Rose pflücke und Viole“), wo sie wegen der kanonischen Anlage viermal erscheint, beim letzten Mal sogar bis fis gesteigert. Weiterhin

²⁹¹ In diesem Fall wäre genau genommen auch die Terz f-as als wiederkehrendes Element enthalten.

Reprise
etwas drängend

(Nr.I) 

ka - men Ker - - - - zen

Nr.III 

T.6 

T.13 

Höhepunkt

Nr.V 

10 11 12 rit.

Ro - se pflü - cke und Vi - o - le,

p espressivo

Nr.VI 

T.1 

f

Je - dem Wer - ke bin ich für der tot.

(Höhepunkt, kurz vor Reprise)

(Nr.VI) 

f

Dienst und Lohn, Ge wä - rung und Ver - bot,

Höhepunkt

Nr.VII 

9 10

daß mein La - ger Trä - - - - - nen schwem - men,

Nr.VIII 

15 16 17

Küh - lung spren - ge mir, dem Fie - ber - hei - ßen,

(Nr.X) 

Höhepunkt rit. -

27 28

Mund wie sü - ße

Nr.XI 

T.8 (Einsatz Gesang) 

pp

T.16 

fpp

Nr.XII 

Beginn 

f

un - - ge - stal - ten Schat - - - - ten,

Nr.XIII 

T.4 

3 3

Nr.XIV 

Beginn Gesang 

p

Ende 

Sprich nicht im - mer

Nr.XV 

Themenende 

Exp. 

pp

letztes Themenende 

pp

Abbildung 74: Halbtonschritte dis-e, e-f, f-fis

begegnet sie in der Form e-f als Höhepunkt von Lied VII (Melisma auf „Tränen“) und in Krebsform auch als Höhepunkt von Lied X („feuchter Mund“).

Einen Halbton tiefer, als dis-e, findet sich die Figur als thematischer Beginn von Lied VI, in mehrfacher atemloser Wiederholung als Höhepunkt von Lied VIII („Kühlung spreng mir, dem Fieberheißen“), als Höhepunkt von Lied XII („der ungestalten Schatten“) und am Ende des Themas von Lied XV (hier in direkter Verbindung mit dem f-h-e-Akkord). Am Höhepunkt von Lied VIII steigert sich die Figur zum zweiten Mal (nach Lied V) hinauf bis fis (ges). Fis wird dann signalhaft vor dem Gesangseinsatz in Lied XI auch gantzönig erreicht, diese Figur greift gleich der Anfang des folgenden Lieds auf.

Die verschiedenen Transpositionen dieser Halbtonfigur als Spannungskurve zu lesen, ist schwierig, da nicht entschieden werden kann, welche Formen noch als Erscheinungen derselben Figur gelten können und welche nicht. Dass sie aufeinander Bezug nehmen, dürfte aber unstrittig sein, und ein aufmerksamer Hörer oder Interpret wird sie als Zitate wahrnehmen. Die zeichenhaft artikulierte Ganztonfigur vor dem Gesangseinsatz in Lied XI etwa wirkt mit Erinnerung an die drängenden e-f-Figuren in Lied III, V und VII und deren Übersteigerung in Lied VIII abgeklärt, es wird deutlich, dass sich seit Lied VIII die Leidenschaft in wissende Resignation gewandelt hat.

Die drei bis hierher vorgestellten wiederholten Figuren teilen eine wichtige Eigenschaft: Sie scheinen außer an ihre absolute Tonhöhe auch an ihre Lage gebunden zu sein. Außerdem zeigt ein Vergleich zwischen den in Abb.71 – 74 zitierten Notenbeispielen, dass an formal oder dramaturgisch wichtigen Stellen oft mehrere wiederholte Elemente gehäuft auftreten (z.B. von T.10-12 in Lied VI).

Die Abbildungen 75 bis 76 geben weitere Beispiele für Zitate zwischen den Liedern, ohne dass diese hier näher kommentiert werden sollen. Einige verbinden nur zwei, andere mehrere Lieder miteinander. Es ließen sich noch viele weitere Zitate dieser Art aufzeigen, allerdings würde der Versuch, diese Phänomene vollständig aufzulisten, in Beliebigkeit enden.

Wie ist nun die Existenz dieser wiederholten Elemente in den Liedern op.15 zu deuten? Zwei verschiedene Erklärungsversuche sind denkbar.

Entweder besitzen diese Elemente tatsächlich einen außermusikalischen Symbolgehalt. Sie hätten dann eine Art leitmotivische Funktion, was mit dem Gedanken an Schönbergs Verehrung für Wagner nicht abwegig ist. Dafür spricht der bewusste Einsatz des „leitmotivischen“ Tritonus-Quart-Akkords im Vergleich mit der poetischen Dramaturgie: Sein Fehlen zu Beginn, seine Häufung in der Mitte und sein Zurücktreten gegen Ende des Zyklus, vor allem aber seine orakelhafte Erscheinung als Schlussakkord von Lied I lassen an eine Interpretation als Symbol für Liebe Sehnsucht und erotisches Verlangen denken. Ein Vergleich der Textauschnitte, denen die Terz gis-eis zugeordnet ist, weist diese in einen semantischen Bereich von Leid und Frustration („Leiden künden“, „Weinen“, „neue Labung missen muss“,

Stärker variierte Zitate

Nr. IX T. 11/12 etc. Nr. X T. 18

Nr. XIV T. 5 Nr. XV T. 22

Nr. II T. 9-10 Nr. V T. 12 Nr. VI T. 12 Nr. X T. 24

Zitate permutierter Tongruppen

Nr. X Hauptmotiv T. 21 Nr. XII T. 1 Nr. IX T. 14 T. 19

...rund... Ö- de... Glu ten

Nr. I Beginn Nr. IX Beginn

Abbildung 76: Beispiele für Zitate innerhalb der Lieder op.15 – Fortsetzung.

Die zweite Deutungsmöglichkeit wäre, dass wiederkehrende Elemente, ohne semantische Ebene, einfach den Zusammenhang in einer großen Form herstellen. Sie bilden ein einheitliches Materialreservoir, eine bestimmte Tonsprache, anstelle einer Tonart. Schönbergs Behauptung, er lasse sich beim Komponieren nur durch sein „Formgefühl“²⁹², nicht durch bewusste Reflexion leiten, deutet darauf hin, dass die Zitate zwischen den Liedern ganz unbewusst entstanden sind, aus einem Schaffensprozess heraus, der im Einzelnen das Ganze, die „Einheit“²⁹³ im Blick behält.

292 *Harmonielehre*, S.499.

293 „[...] und es steht somit in klassischen Werken, neben der Einheit der tonalen Beziehungen als mindestens ebenso wirksam [...]: *die Einheit der Gestalten, die Einheit des Gedankens*. Es ist hiermit bewiesen, daß keineswegs die Tonalität allein die Einheit eines Stückes hervorbringt.“ (*Probleme der Harmonie*, in: *Gesammelte Schriften*, S.228.)

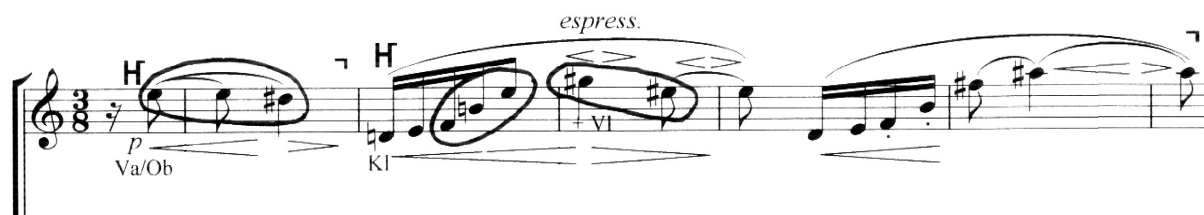


Abbildung 77: op.16 Nr.5 "Das obligate Rezitativ", T.1-5

Für diese These spricht ein verblüffender Fund aus den Orchesterstücken op.16. Abb.77 zeigt den Beginn der Hauptstimme des fünften Orchesterstücks op.16 („Das obligate Rezitativ“). Auf engstem Raum finden wir gleich innerhalb der ersten drei Takte die drei wichtigsten wiederkehrenden Figuren aus op.15 vereint, und zwar mit ihren originalen absoluten Tonhöhen: den Halbtonschritt e-dis, den Akkord f-h-e und die fallende Terz gis-eis. Eine symbolhafte Bedeutung ist hier ausgeschlossen, denn wir betrachten zwei völlig unzusammenhängende Werke. Handelt es sich um einen Zufall, oder macht dieser Fund die Relevanz der in op.15 aufgedeckten Zusammenhänge zunichte?

Vermutlich liegt die Wahrheit in der Mitte. Die Lieder op.15 entstanden von März 1908 bis März 1909, die fünf Orchesterstücke im Sommer 1909. Die George-Lieder dürften Schönberg bei der Komposition der fünf Orchesterstücke also noch sehr präsent gewesen sein. Gerade für das „obligate Rezitativ“, das die „musikalische Prosa“ und die Sprachgebärde zum obersten Prinzip erhebt, mag das „ausdrucksvolle Sprechen“ der Lieder eine Inspirationsquelle geboten haben, die sich in einer unbewussten Verwendung derselben Tonsprache und deren Vokabeln niedergeschlagen hat. Diese Vokabeln waren für den Absoluthörer Schönberg offenbar mit absoluten Tonhöhen untrennbar verbunden.

6 Stilkritische Fragen

Die frei atonalen Werke Schönbergs und seiner Schüler werden allgemein mit dem Stilbegriff „Expressionismus“ belegt. Kennzeichnend für den musikalischen Expressionismus ist nach Adorno eine „Unmittelbarkeit des Ausdrucks“²⁹⁴, realisiert durch die Negation traditioneller Mittel (Konsonanz, formale Symmetrie, Wiederholung, thematische Arbeit etc.) und die Eliminierung von formelhaft Erstarrtem²⁹⁵. Das Primat des Ausdrucks führt, so Adorno, zu einer „Kompositionsweise aus Extremen“²⁹⁶: Extremen der Dynamik, Agogik und Satzweise sowie dem Formprinzip des Kontrasts.

In *Die Musik des 20. Jahrhunderts* von Hermann Danuser deutet bereits die Kapitelüberschrift *Expressionismus und frühe Atonalität*²⁹⁷ auf die Gleichsetzung dieser beiden Begriffe hin. Schönbergs Aussage, er sei in den George-Liedern einem neuen „Ausdrucks- und Formideal“ nahegekommen²⁹⁸, versteht Danuser denn auch als ein Programm der expressionistischen Ästhetik.²⁹⁹

Will Hofmann leitet eine Definition des musikalischen Expressionismus³⁰⁰ überwiegend aus Schönbergs frühen atonalen Werken ab, u.a. aus den George-Lieder op.15, zitiert aber auch Werke von Skrjabin, Krenek, Strawinsky, Bartók, Prokofjew, Hindemith und anderen. Die Entwicklung des musikalischen Expressionismus gipfele in seiner Spätphase in einer „Abstraktion“, beispielhaft verwirklicht in *Pierrot Lunaire*. Bedenkt man, dass dieses Werk 1912 entstand, also nur drei Jahre nach Schönbergs Formulierung des „Ausdrucks- und Formideals“ und damit der ersten als expressionistisch zu bezeichnenden Komposition op.15, wird deutlich, dass das Wesen dieser so rasch sich wandelnden und zu den verschiedensten Erscheinungsformen fähigen Musik sich einer stilistischen Eingrenzung offenbar widersetzt.

294 Adorno, *Theorie der Neuen Musik*, in: *Schriften V*, S.60 ff.

295 Diese Eliminierung des Formelhaften liegt auch vielen von Schönbergs Erklärungsversuchen fortgeschrittener Harmonik in der *Harmonielehre* zugrunde. Sie ist außerdem Grund für die extreme Reduktion, die sich u.a. in der Kürze der Stücke und der Instrumentationsweise äußert.

296 Ebenda, S.61.

297 Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft VII*, Laaber 1984, S.35 ff.

298 Vgl. S.9.

299 Ehrenforth, der genau dieses Zitat zum Ausgangspunkt seiner Arbeit wählt (*Ausdruck und Form*), ist der Meinung, dass den George-Liedern gerade keine expressionistische Ästhetik zugrunde liege, da der „Ausdruck“ das strukturierende Prinzip „Form“ nicht überwiege, sondern sich beide die Waage hielten. (Ehrenforth, *Ausdruck und Form*, S.127-129.)

300 Will Hofmann / Karl H. Wörner / Walter Mannzen, Artikel *Expressionismus*, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart III*, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel u.a. 1954, Sp.1658-1673.

Dass die Übertragung eines Epochenbegriffs wie dem des Expressionismus aus anderen Kunstbereichen auf die Musik nicht immer leicht ist, zeigt auch der Widerspruch in Schönbergs und Weberns Wahl ihrer Textvorlagen: Die textgebundenen Werke aus der frühen atonalen Phase greifen gerade nicht auf expressionistische, sondern auf symbolistische Lyrik zurück (George, Giraud). Als wirklich expressionistisch ist nur Marie Pappenheims Textvorlage zum Monodram *Erwartung* zu bezeichnen.

Mit „stilkritischer Analyse“ ist jedoch etwas anderes gemeint als die Zuordnung musikalischer Merkmale unter einen Stilbegriff. Während die meisten der gezeigten Analyseansätze aus einer rückblickenden Perspektive an die Werke herantreten, z.B. aus dem Wissen heraus, dass Schönberg später die Reihentechnik entwickelte, oder in dem Bestreben, der Musik neue, nur für sie geltende Regeln anzugleichen, müsste ein stilkritischer Ansatz zunächst von der musikhistorischen Situation ausgehen, aus der diese Musik entwachsen ist. Als Beurteilungsmaßstab müssten der historische Kontext und das kulturelle Erbe des Komponisten mit in die Überlegungen einbezogen werden. Analytische Befunde werden dann unter Umständen anders bewertet als aus einer rein strukturellen, ahistorischen Sichtweise heraus. Für eine solche stilkritische Analyse sollen hier nur Denkanstöße gegeben werden – eine gründliche Durchführung müsste in einem anderen Kontext erfolgen.

Schönbergs kulturelles Erbe ist in seiner musikalischen Bildung zu suchen. Dass er sich in der Nachfolge seiner Vorbilder sieht, geht aus Schönbergs vielfältigen Schriften hervor und aus seiner fortwährenden detaillierten Auseinandersetzung mit den Werken Bachs, Haydns, Mozarts, Beethovens, Wagners, Brahms' und Mahlers, die auch die Grundlage seines Kompositionsunterrichts bildete. Neben dieser persönlichen Prägung muss eine stilkritische Analyse außerdem die allgemeine musikhistorische Situation in Betracht ziehen, vor der sich eine Komposition absetzt. Diese bestimmt die Art des Hörens, mit der der Komponist bewusst oder unbewusst zu rechnen hat. Ein Beispiel dafür wäre die Harmonik in den Liedern op.15: Der Spannungsgehalt der ersten drei Akkorde aus Lied VI etwa (vgl. Abb.35) ist nur wahrnehmbar mit Assoziation der Wirkung, die diese Akkorde im Kontext einer spätromantischen Alterations- und Vorhaltsharmonik besaßen. Diese musikhistorisch bedingte Wirkung ist also vom Komponisten bei der Suche nach extremen Ausdrucksmitteln intendiert.

Ein weiteres Beispiel ist der Klaviersatz in den George-Liedern. Die Provokation und die Ausdruckskraft, die gerade in der Zurücknahme von technischen Mitteln, in der Einfachheit und Ausdünnung des Satzes liegen, kann nur verstanden werden vor dem Hintergrund der spätromantischen Klaviertradition, der extrem virtuosen und orchestralen Klavierwerke Liszts, Rachmaninows, Skrjabin und Busonis.³⁰¹

301 Vgl. Busonis Bearbeitung von Schönbergs zweitem Klavierstück op.11 (KiV B97).

Das Erbe der Wiener Klassik zeigt sich vor allem in Schönbergs Formdenken, das an dem strukturell-funktionalen Blick seiner Analysen abzulesen ist (vgl. Kapitel 2.1). Hier liegt auch ein Ursprung seines Bestrebens nach motivisch-thematischer Integration; seine extrem entwickelte Technik, aus einer vormotivischen Kleinst-Zelle das Material eines Stücks restlos zu entwickeln, stammt allerdings von Brahms ab. In Kapitel 4.1 haben wir gesehen, dass die Reihentechnik einfach als konsequente Weiterentwicklung dieses Verfahrens betrachtet werden kann.

Für die Patenschaft von Wagners Harmonik finden sich ganz konkrete Belege: Abb.78 zeigt die dritte Erscheinungsform von Motiv „b“ am Beginn des ersten Klavierstücks op.11 (T.7) im Vergleich mit dem sogenannten „Schicksalskunde-Motiv“ aus Wagners *Walküre*. Dass diese oder ähnliche harmonische Wendungen Wagners hier Teil von Schönbergs musikalischem Unterbewusstsein waren, ist sehr wahrscheinlich.

Schönberg, op.11 Nr.1, T.7



Wagner, Walküre



Abbildung 78: Schönberg, op.11 und Wagner, Schicksalskunde-Motiv

Besonders fruchtbar für eine stilkritische Betrachtung ist das fünfte Orchesterstück op.16. In dem regelmäßigen 3/8-Takt finden sich zahlreiche Anspielungen an ein Idiom der Wiener Unterhaltungsmusik, hauptsächlich in Form typischer rhythmisch-artikulatorischer Figuren, aber auch in Verbindung mit der Melodik, deren genaue Intervallik allerdings das Vorbild verfremdet. (Man vergleiche in Abb.79 die gekennzeichneten Stellen des Particells mit Ausschnitten aus Johann Strauss' Walzerfolge *Das Leben ein Tanz*. Diese sollen nur beispielhaft für ein bestimmtes Idiom stehen, zahlreiche weitere Beispiele ließen sich finden.)

Die Frage ist nun, wie diese Parallele zu deuten ist. Mit Sicherheit handelt es sich nicht um eine bewusste Parodie. Die „Wiener Sprache“ unterstützt eher den getragenen Konversationston zu Beginn des „obligaten Rezitativs“, ganz im Sinne einer Unterhaltung von fünf Personen. Die traditionelle Tonsprache stellt außerdem einen Anker dar, der erlaubt, dass auf anderer, nämlich formaler Ebene die Tradition vollkommen verlassen werden kann, ohne dass die „Fasslichkeit“ gefährdet ist: Obwohl es keine Themen und keine motivischen Wiederholungen mehr gibt, erscheint beim Hören doch alles irgendwie bekannt.

Schönberg op.16 Nr.5, T.1-9

J.Strauss d.Ä., "Das Leben ein Tanz"

5.

T.84-91

**


Abbildung 79: Schönberg, op.16 Nr.5 und Johann Strauss d. Ä., Das Leben ein Tanz

Schließlich soll anhand von Lied V aus Schönbergs op.15 gezeigt werden, zu welchen Fehlinterpretationen eine rein strukturelle Analyse gelangen kann, die stilkritische Aspekte vernachlässigt. In Abb.65 haben wir gesehen, wie Maegaard durch ein kompliziertes Verfahren die ersten sieben Melodietöne dieses Liedes aus der Reihe zu Beginn von Lied I abzuleiten versucht, ohne zu bemerken, dass die Viertonzelle des Kopfmotivs aus Lied I hier untransponiert erscheint. Diese Viertonzelle kann man nur erkennen, wenn man die beiden

fallenden Tonschritte unter den Worten „Saget mir“ und „Pfade“ als zusammengehörig begrift – was in der Tradition latenter Zweistimmigkeit offen auf der Hand liegt. Als eines von vielen möglichen Vergleichsbeispielen dient in Abb.80 das Soggetto aus Bachs D-Dur-Sinfonia (BWV 789).

A.Schönberg, op.15 Nr.5

V Etwas langsam (♩ ca 66)



J.S.Bach, Sinfonia BWV 789




Abbildung 80: Latente Zweistimmigkeit bei Schönberg und J. S. Bach

Unter dem Blickwinkel der stilkritischen Analyse muss auch die besonders von Pfisterer³⁰² vertretene Behauptung hinterfragt werden, die typischen Stilmerkmale von Schönbergs früher atonaler Musik – motivisch-intervallische Integration, Aufwertung der Parameter Rhythmik, Oktavlage, Dynamik, Tempo, Klangfarbe, zunehmender Wegfall des Taktmetrums und schließlich die dissonante Harmonik – seien eine zwangsläufige Folge aus der Abwendung von der Tonalität. Viel wahrscheinlicher ist, dass die Stilmerkmale von Schönbergs Musik seiner ganz persönlichen musikalischen Ästhetik entspringen, die wiederum Ergebnis seines musikalischen Erbes ist, und dass eine frühe atonale Musik ganz andere Züge tragen würde, wenn eine andere Komponistenpersönlichkeit als Schönberg diese Pionierrolle mit vergleichbarer Konsequenz und pädagogischer Wirkung eingenommen hätte – man denke an Skrjabin, Hauer oder Weill.

Die Atonalität ist also eher umgekehrt eine Folge von Schönbergs musikalischer Ästhetik und seines Ausdruckswillens – und damit eine Folge seines musikhistorischen Umfelds. So hatten Kapitel 3.4 und Kapitel 4.1 gezeigt, dass die Zwölftönigkeit als natürliche Weiterentwicklung aus der romantischen Harmonik betrachtet werden kann und die Reihentechnik als Überspitzung eines ebenfalls im 19. Jahrhundert wurzelnden motivisch-intervallischen Integrationsdenkens.

302 Pfisterer, *Studien*, S.252 ff. Vgl. auch Kapitel 1.4.

7 Ergebnisse

Von den analytischen Methoden, die an den George-Liedern op.15 ausprobiert worden sind, hat jede bestimmte Eigenschaften der Komposition aufgedeckt. Es waren aber nicht alle Ansätze gleich erfolgreich, und nicht in allen Liedern führten die gleichen Methoden zu den besten Ergebnissen. Der Blick auf die anschließenden Opera 11 und 16 ließ eine Tendenz vermuten, welche Analysemethoden sich mit Weiterentwicklung der Atonalität bewähren und welche an Relevanz verlieren.

Die Analyse der motivisch-thematischen Strukturen hat sich für die Lieder op.15 als zentral erwiesen. Besonders die Schönbergschen und Ratzschen Begriffe – von der „entwickelnden Variation“ bis hin zur „fest“ oder „locker gefügten Struktur“ – waren wichtige Hilfsmittel. Selbst traditionelle Formbegriffe wie „Exposition“, „Durchführung“ und „Reprise“ und sogar „Vorder- und Nachsatz“ ließen sich teilweise anwenden. Doch die Entwicklung innerhalb der Lieder und die angrenzenden Werke haben gezeigt, dass die extreme motivisch-thematische Durchdringung den Endpunkt thematischen Komponierens markiert und dass ein solcher Analyseansatz schon im fünften Orchesterstück op.16 gar nicht mehr anwendbar ist. Die Begriffe der entwickelnden Variation und der locker und fest gefügten Satzzone behalten aber auch für nicht thematische Kompositionen ihre Bedeutung.

Bei der Untersuchung metrischer Verhältnisse war der Begriff der „musikalischen Prosa“ wichtig. Die Emanzipation der Rhythmik führt dazu, dass die Analyse Rhythmus und Diastematik voneinander getrennt betrachten muss. Außerdem war die Gleichberechtigung der Parameter Oktavlage und Klangfarbe für die Analyse ausschlaggebend: Teilweise war nur unter besonderer Berücksichtigung eines dieser Parameter eine sinnvolle Forminterpretation möglich.

Natürlich muss auch die Textvorlage in eine Analyse mit eingebunden werden. Es hat sich gezeigt, dass nicht die Form, sondern der Inhalt der Textvorlage sich in der Komposition auswirkt: als Inspirationsquelle für neue Ausdrucksmittel, auf Form und Tonfall sowie auf illustrative Figuren.

Die Untersuchung der Harmonik war das schwierigste Vorhaben der Analyse. Zwar sind, wie der Umfang von Kapitel 3 zeigt, methodische Ansätze zur harmonischen Analyse zahlreich vorhanden, doch die Ergebnisse im Vergleich dazu enttäuschend. Die Analyse nach tonalen Gesichtspunkten – mit den Begriffen Schönbergs, Erpfs und Wilhelm Malers – hat zwar gezeigt, dass tonale Relikte in den Liedern op.15 noch vorhanden sind, konnte aber keine umfassende Erklärung für harmonische Verläufe mehr liefern. Sie hat bewiesen, dass eine Tonika als zentraler harmonischer Bezugspunkt in keinem der Lieder eine formbildende Rolle spielt. Die verschiedenen Versuche, aufgrund neuer Begrifflichkeiten Klänge in Schönbergs Harmonik zu beschreiben, konnten zwar einzelne Phänomene, wie z.B. äquidistante

Klänge, charakterisieren. Eine praktikable Bezeichnungsweise, die alle verschiedenen Klangtypen gleichberechtigt und wertungsfrei umfasst, wurde jedoch nicht gefunden. Die unterschiedlichen Methoden zur Bewertung von Klängen haben sich dagegen als brauchbar erwiesen, denn alle Ansätze zur Ermittlung eines harmonischen Spannungsverlaufs kamen in etwa zum gleichen Ergebnis. Selbst Hindemiths Methode, die auf einem tonalen Denken fußt, hat zu sinnvollen Aussagen geführt. Musikalisch am stimmigsten war allerdings die Analyse eines harmonischen Spannungsverlauf aufgrund des Gehalts an scharfen Dissonanzen.

Trotz der erfolgreichen Überprüfung verschiedener Hypothesen zur Klangverbindung, wie dem Prinzip der chromatischen Ergänzung, konnten aber keine Gesetzmäßigkeiten gefunden werden, die die harmonische Organisation eines Stücks auch nur annähernd so umfassend erklären wie zuvor die Harmonielehre. Die Untersuchungen haben belegt, dass die Harmonik zwar kein Zufallsprodukt ist, dass also harmonische Klangcharaktere planvoll eingesetzt werden, dass aber lineare Strukturen als Organisationsprinzip dominieren. Das Prinzip der Einheit von Horizontale und Vertikale und die Stimmführung müssen also bei der Analyse besonders berücksichtigt werden.

Die analytischen Ansätze, die nach reihentechnischen Kompositionsverfahren suchten, konnten tiefliegende Strukturen des Tonsatzes aufdecken und das stark begrenzte Material der Komposition offenlegen. Besonders das Aufzeigen struktureller Drei- oder Viertongruppen hat sich als erfolgreiche Analysemethode erwiesen. Allerdings hat der Versuch, sämtliche Lieder reihentechnisch aus einer im ersten Lied exponierten Grundgestalt abzuleiten (sei dies eine Grundreihe oder eine Anzahl von Tetrachorden), zu keinem sinnvollen Ergebnis geführt.

Dafür hat die Suche nach dem Zusammenhang zwischen den Liedern ergeben, dass die Analyse auf wiederkehrende absolute Tonhöhen besonders zu achten hat. Ob diese Selbstzitate semantisch zu deuten sind, konnte aber nicht beantwortet werden.

Schließlich wurde gezeigt, dass stilkritische Fragen, die den musikhistorischen Kontext einer Komposition berücksichtigen, für die Bewertung analytischer Befunde von entscheidender Bedeutung sind. Ohne eine solche Bewertung kann Analyse zu einer Anhäufung sinnleerer Feststellungen verkommen.

Die vielleicht wichtigste Erkenntnis aus den analytischen Versuchen dieser Arbeit besteht darin, dass für die frühe atonale Musik Arnold Schönbergs kein generell gültiger Katalog an Analysemethoden aufstellbar ist. Ein extrem rascher Wandel der Ästhetik und der Kompositionstechnik, sogar innerhalb einzelner Werke, ist kennzeichnend für diesen Zeitraum. Die Analyse ist daher gezwungen, stets verschiedene Methoden an einem Werk zu prüfen, ihre Ergebnisse zu bewerten und Ansätze gegebenenfalls zu verwerfen.

Es darf außerdem nie vergessen werden, analytische Ergebnisse mit dem Höreindruck zu vergleichen. Widersprechen sich beide, ist das ein Grund, die Analysemethode zu überprüfen. Das bedeutet jedoch nicht, dass analytische Befunde, die nicht wahrnehmbar sind, unbedingt verworfen werden müssen. Die verschiedenen Ansätze in dieser Arbeit haben gezeigt, dass Schönbergs frühe atonale Musik auf verschiedenen tiefen Strukturebenen analysierbar ist. So bilden die vormotivischen Intervallzellen, die in Kapitel 4.1 gezeigt wurden, einen der Wahrnehmung verborgenen strukturellen Untergrund. Die Wahrnehmung stützt sich auf die motivisch-thematische Oberfläche, in der diese Zellen Gestalt annehmen. Eine Analyse kann sich auf eine dieser beiden Ebenen konzentrieren, sollte aber die andere dabei nicht aus dem Blick verlieren.

Literatur

- Theodor W. Adorno, *Musikalische Schriften V. Gesammelte Schriften* Bd.18, Frankfurt a.M. 1984.
- Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a.M. 1976.
- Walter B. Bailey (Hrsg.), *The Arnold Schönberg Companion*, Westport 1998.
- Markus Böggemann, *Gesichte und Geschichte. Arnold Schönbergs musikalischer Expressionismus zwischen avantgardistischer Kunstprogrammatisierung und Historismusproblem* (= Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, Bd.7), Wien 2007.
- Reinhold Brinkmann, *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op.11. Studien zur frühen Atonalität bei Arnold Schönberg* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd.7), Wiesbaden 1969.
- Reinhold Brinkmann, *Schönberg und George. Interpretation eines Liedes*, Archiv für Musikwissenschaft 26/1 (1969), S.1-28.
- Carl Dahlhaus, *Schönbergs Lied „Streng ist uns das Glück und spröde“*, in: *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz 1978, S.172-180.
- Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd.7), Laaber 1984.
- Marc Delaere, *Funktionelle Atonalität. Analytische Strategien für die frei-atonale Musik der Wiener Schule* (= Veröffentlichungen zur Musikforschung, Bd.14), Wilhelmshaven 1993.
- Albrecht Dümling, *Die fremden Klänge der hängenden Gärten. Die öffentliche Einsamkeit der Neuen Musik am Beispiel von Arnold Schönberg und Stefan George*, München 1981.
- Karl Heinrich Ehrenforth, *Ausdruck und Form. Schönbergs Durchbruch zur Atonalität in den George-Liedern op. 15*, Bonn 1963.
- Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Wiesbaden 1927, Nachdruck 1969.
- Allen Forte, *Concepts of Linearity in Schoenberg's Atonal Music. A Study of the Opus 15 Song Cycle*, in: *Journal of Music Theory* 36/2 (1992), S.285-382.
- Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*, New Haven 1973.
- Gerold W. Gruber (Hrsg.), *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke* Bd.1, Laaber 2002.

- Lukas Haselböck, *Zwölftonmusik und Tonalität. Zur Vieldeutigkeit dodekaphoner Harmonik*, Laaber 2005.
- Egbert Hiller, *Entrückung, Traum und Tod. Zum Verhältnis von Text und Atonalität im Vokalschaffen von Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern*, Wien 2002.
- Paul Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz* Bd.1 (*Theoretischer Teil*), Mainz 1937, ²1940.
- Will Hofmann / Karl H. Wörner / Walter Mannzen, Artikel *Expressionismus*, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart* Bd.3, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel u.a. 1954, Sp.1658-1673.
- Harthmut Kinzler, Artikel *Atonalität*, in: Hans H. Eggebrecht (Hrsg.), *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1995.
- René Leibowitz, *Schoenberg and His School*, New York 1949, Nachdruck 1975.
- Alan P. Lessem, *Music an Text in the Works of Arnold Schoenberg. The Critical Years, 1908-1922*, Ann Arbor 1979.
- Michael Mäckelmann, *Schönberg. Fünf Orchesterstücke op.16* (= Meisterwerke der Musik. Werkmonographien der Musikgeschichte, Heft 45), München 1987.
- Jan Maegaard, *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg*, Kopenhagen 1972.
- Wilhelm Maler, *Beiträge zur durmolltonalen Harmonielehre*, München 1957.
- Edwin von der Nüll, *Moderne Harmonik*, in: *Handbücher der Musikerziehung*, Leipzig 1932.
- George Perle, *Serial Composition and Atonality. An Introduction to the Music of Schoenberg, Webern and Berg*, Berkeley 1963.
- Manfred Pfisterer, *Studien zur Kompositionstechnik in den frühen atonalen Werken von Arnold Schönberg* (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd.5), Stuttgart 1978.
- Hermann Pfrogner, *Die Zwölfordnung der Töne*, Wien 1953.
- Christian Raff, *Gestaltete Freiheit. Studien zur Analyse der frei atonalen Kompositionen A. Schönbergs – auf der Grundlage seiner Begriffe* (= Reihe *sinefonia*, Bd.5), Hofheim 2006.
- Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Wien ³1973.
- Alexander L. Ringer, *Arnold Schönberg. Das Leben im Werk*, Stuttgart u.a. 2002.

Dieter Schnebel, *Studien zur Dynamik Arnold Schönbergs*, Diss. phil. Tübingen 1955.

Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1911, ⁷1966.

Arnold Schönberg, *Die formbildende Tendenzen der Harmonie*, Mainz 1957.

Arnold Schönberg, *My Evolution*, in: *The Musical Quarterly* 38/4 (1952), S.517-527.

Bryan R. Simms, *The atonal music of Arnold Schoenberg 1908-1923*, New York u.a. 2000.

Hans Heinz Stuckenschmidt, *Arnold Schönberg*, Zürich und Freiburg i.Br. 1951.

Ivan Vojtěch (Hrsg.), *Arnold Schönberg, Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (= Gesammelte Schriften 1), Frankfurt a.M. 1976.

Anton von Webern, *Schönbergs Musik*, in: *Arnold Schönberg*, Sammelband München 1912.

Egon Wellesz, *Arnold Schönberg*, Neuausgabe von Carl Dahlhaus (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd.101), Wilhelmshaven 1985.

Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich diese Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die im Literaturverzeichnis angegebenen Quellen verwendet habe. Sämtliche Zitate habe ich als solche kenntlich gemacht.

Hamburg, den 1. März 2011