





Liszt, Schönberg und die große Form Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit

von Carl Dahlhaus, Berlin

1

Wenn einfache Tatsachen beredt sind, mag es erlaubt sein, die Rhetorik des Anfangs dadurch zu ersetzen, daß man sie ohne Umstände beim Namen nennt. Franz Liszts *h-moll-Sonate*, zwischen 1851 und 1853 entstanden und 1854 gedruckt, ist, obwohl sie aus einem einzigen Satz besteht, nicht weniger als 770 Takte lang. Die beiden Hauptmotive aber, mit denen fast das gesamte Werk bestritten wird, umfassen, abgesehen von Sequenzierungen, drei und zwei Takte. Sekundäre musikalische Gedanken von geringerer formaler Bedeutung sind die Einleitungsphrase („Lento assai“), das Seitenthema („Grandioso“) und die Melodie des langsamen Satzes („Andante sostenuto“). Vier der fünf Motive – das zweite Hauptmotiv bildet eine Ausnahme – sind durch einen gemeinsamen Rhythmus, dessen Merkmal die Punktierung der zweiten Note ist, aufeinander bezogen: „Lento assai“ , „Allegro energico“ , „Grandioso“ , „Andante sostenuto“ .

Die motivische Einheit, die den inneren Zusammenhang der Form verbürgen soll, ist demnach in ein Extrem getrieben, über das hinaus, angesichts der Länge des Werkes, eine Steigerung kaum möglich erscheint. Einen Widerpart zur thematischen Konzentration aber bildet, als Mittel, um Monotonie zu vermeiden, die Methode der „Thementransformation“ – eigentlich handelt es sich um eine Motivtransformation –, die zuerst von Alfred Heuß in einer Studie über die *Bergsymphonie*, die Symphonische Dichtung *Ce qu' on entend sur la montagne*, beschrieben worden ist¹. Von der thematisch-motivischen Arbeit und der entwickelnden Variation läßt sich die Thementransformation – falls man sie nicht als Spezifikation einer der beiden Techniken auffassen will – dadurch abgrenzen, daß man die Beziehung zwischen Diastematik und Rhythmus, die für sie charakteristisch ist, hervorhebt: Bei einer Thementransformation bleibt die diastematische Substanz, oder zumindest der melodische Umriß, in der Regel erhalten, während die rhythmische Gestalt modifiziert wird, und zwar manchmal so tiefgreifend, daß es schwer fällt, bei unmittelbarer, nicht durch Lektüre des Notentextes gestützter Wahrnehmung die Herkunft eines Motivs zu erkennen.

Resultiert demnach aus der Thementransformation eine Charaktervariation – aber nicht im Umfang eines Variationensatzes, der Teil eines Zyklus ist, sondern in dem eines bloßen Motivs –, so müssen die Veränderungen, um nicht willkürlich und richtungslos zu erscheinen, in formalen Funktionen begründet sein, die sie erfüllen und durch die sie sich legitimieren. Die Idee, daß sich musikalische Gedanken ausschließlich aus sich heraus, ohne die Stütze einer Form, entwickeln oder miteinander verketteten, ist, obwohl Arnold Schönberg sie, wenigstens einen Augenblick lang, für realisierbar hielt, eine Utopie. „Ich möchte“, schrieb Schönberg in der Abhandlung *Brahms, der Fortschrittliche*, „Gedanken mit Gedanken verbinden. Was auch die Funktion oder Bedeutung eines Gedankens aufs Ganze gesehen sein mag, ganz gleich, ob seine Funktion einlei-

¹ A. Heuß, *Eine motivisch-thematische Studie über Liszt's sinfonische Dichtung „Ce qu' on entend sur la montagne“*, in: *ZIMG* 13 (1911/12), S. 10–21.

tend, befestigend, variierend, vorbereitend, durchführend, abweichend, entwickelnd, abschließend, unterteilend, untergeordnet oder grundlegend ist, es muß ein Gedanke sein, der diesen Platz in jedem Fall einnehmen muß, auch wenn er nicht diesem Zweck, dieser Bedeutung oder dieser Funktion dienen sollte. Und dieser Gedanke muß von der Konstruktion und vom thematischen Inhalt her so aussehen, als ob er nicht dazu da sei, eine strukturelle Aufgabe zu erfüllen“². Der Platz, den eine bestimmte Ausprägung eines musikalischen Gedankens in einer Reihe von Veränderungen einnimmt, ist jedoch niemals unabhängig von der formalen Funktion, die an der Stelle, an der er steht, erfüllt werden muß. Eine musikalische Logik, die ohne Rückhalt an einem formalen Grundriß wirksam werden kann, ist kaum vorstellbar. Die entwickelnde Variation – oder die Transformation – eines Motivs kann in jedem Augenblick eines Formprozesses verschiedene Richtungen einschlagen, und wenn divergierende Möglichkeiten offen sind, liegt es nahe, sich an Formvorstellungen – die allerdings nicht konventionell zu sein brauchen – zu orientieren, um die Wahl einer bestimmten Möglichkeit und die Ausschließung aller anderen zu begründen.

Liszts Absicht, ein Werk, das sich über Hunderte von Taktten erstreckt, aus zwei Hauptmotiven abzuleiten, die sich zu einem in sich kontrastierenden Thema ergänzen, war ohne einen über das gewohnte Maß hinausgehenden Reichtum an formalen Funktionen, einen Reichtum, wie er in dem überlieferten Arsenal formaler Schemata nirgends zur Verfügung stand, nicht realisierbar. Die thematischen Charaktere, die aus dem Transformationsprozeß hervorgingen, brauchten zu ihrer ästhetischen Rechtfertigung eine große Anzahl verschiedener und dennoch zwingend aufeinander bezogener formaler Positionen, aus deren Zusammenhang die große Form resultieren sollte, die Liszt als Ergebnis der in Transformationen begründeten ‚Geschichte des Themas‘ vor Augen stand. Und es scheint, als sei das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit oder der Einsätzigkeit in der Mehrsätzigkeit, das Liszt in den Instrumentalwerken der Weimarer Zeit in immer wieder anderen Ausprägungen realisierte, als Lösung des Problems gemeint gewesen, zwischen rudimentärer Thematik und ausgedehnter Form zu vermitteln, und zwar dadurch, daß die Thematik einem Transformationsprozeß unterworfen wurde, der sich auf einen verwickelten formalen Grundriß bezog. Die Thementransformation, die Alfred Heuß entdeckte, und die Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit, die von William S. Newman „double-function-form“ genannt wurde³, sind zwei Seiten derselben Formkonzeption.

Friedrich Wilhelm Nietzsche bezeichnete Richard Wagner, trotz der Monumentalität der Musikdramen, einmal als musikalischen „Miniaturisten“. Und dasselbe kann man, ohne daß der Ausdruck geringschätzig gemeint wäre, von Johannes Brahms sagen, der aus einer melodischen Substanz von wenigen Tönen durch thematisch-motivische Arbeit musikalische Formen entwickelte, die sich ins Unendliche zu verzweigen scheinen. Wenn also Liszt, gestützt auf die Methode der Thementransformation und das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit, aus unscheinbaren Voraussetzungen Formen von ungewohnten, über das klassische Maß weit hinausgehenden Dimensionen ableitete, so löste er, mit anderen Mitteln, dasselbe Problem wie Wagner und Brahms. In der Ähnlichkeit der Probleme aber, denen gleichzeitig lebende Komponisten gegenüberstehen, zeigt sich, so verschieden die Lösungen sein mögen, zu denen sie finden, die innere Einheit einer Epoche. Und es ist keine Übertreibung, wenn man in der Paradoxie, daß musikali-

² A. Schönberg, *Brahms, der Fortschrittliche*, in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von I. Vojtěch, Frankfurt am Main 1976 (= *Gesammelte Schriften* 1), S. 43.

³ W. S. Newman, *The Sonata since Beethoven*, Chapel Hill 1969, S. 376.

sche ‚Miniaturisten‘ zur Monumentalität der Symphonie und des Musikdramas tendierten, die Signatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sieht.

2

Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit, das Liszt – angeregt durch Franz Schuberts *Wanderer-Fantasie*, die er für Klavier und Orchester bearbeitete – der *h-moll-Sonate* zugrundelegte, ist in den letzten Jahren, nachdem es seit seiner Entdeckung durch Eugen Schmitz 1904 einige Jahrzehnte lang unangefochten geblieben war⁴, in ein Zwielicht von Kontroversen und Zweifeln geraten⁵. Bei dem Versuch, die Teile des Sonatensatzes – Exposition, Durchführung, Reprise und Coda – in der einen oder anderen Weise mit den Sätzen des Sonatenzyklus zu identifizieren, verwickelte man sich in Unstimmigkeiten, so daß schließlich, wie es schien, nichts anderes übrig blieb, als das Prinzip des doppelten Formsinns zu leugnen, wodurch man allerdings in Widerspruch zu der Tatsache geriet, daß die „double-function-form“ um 1900 – in einer Zeit, aus der man die Wirkungen Liszts nicht wegdenken kann – geradezu ein Topos der Formbildung war. Daß Newman den langsamen Satz (T. 331–459) und das Fugato (T. 460–522), das er als Scherzo interpretierte, zu einem Komplex zusammenfaßte, der insgesamt als ‚Durchführung im Großen‘ gelten sollte⁶, war zweifellos gewaltsam; denn es läßt sich kaum leugnen, daß spätestens in Takt 205 mit dem Einsatz des Hauptthemas in einem C-dur, das wie ein auskomponierter neapolitanischer Akkord wirkt, und der Sequenzierung nach H-dur eine Durchführung beginnt und daß man andererseits das Fugato, das in eine Wiederkehr von Takt 25 der Exposition mündet (T. 523), als vergrößertes Analogon zum Anfang der Exposition auffassen kann. (Daß die Tonart b-moll einer Interpretation als Reprise entgegensteht, ist allerdings nicht zu leugnen.) Andererseits leuchtet es nicht ein, wenn Rey M. Longyear in einer Kritik an Newmans Schema die Durchführung bereits in Takt 179 beginnen läßt⁷. Die Zäsur, die Longyear setzen möchte, fällt mitten in eine Wiederholung der Takte 153–164 in den Takten 171–182. Zwar beginnt in Takt 183 ein Sequenzierungs- und Abspaltungsprozeß mit Durchführungscharakter; aber es handelt sich, wie später gezeigt werden soll, um eine ‚Durchführung im Kleinen‘, die lediglich einen Übergang zur ‚Durchführung im Großen‘ (T. 205) und nicht deren Beginn bildet.

Um die Schwierigkeiten zu lösen, muß man sie, nach einem Vorschlag Walter Benjamins, häufen. Die These vom doppelten Formsinn, der in der *h-moll-Sonate* realisiert werde, läßt sich erst plausibel machen, wenn man sie zu der Behauptung zuspitzt, daß es sich in Wahrheit um einen dreifachen Formsinn handelt. Mit anderen Worten: Man muß drei Größenordnungen unterscheiden, in denen, wenn auch nicht systematisch, die Formen des Sonatenzyklus, des Sonatensatzes und des Sonatensatzteils ausgeprägt werden. Lückenlose Konsequenz zu erwarten, wäre verfehlt; denn die Bedeutung der Formidee, die Liszt verwirklichte, lag weniger in ihr selbst als in der Funktion, die sie bei der Begründung der Transformationen des Doppelthemas erfüllen sollte.

Daß der Hauptsatz (T. 8–31) das verkleinerte Abbild eines Sonatensatzes darstellt – mit Exposition eines Doppelthemas (T. 8–17), Durchführung in der Gestalt eines Sequenzierungs- und

⁴ E. Schmitz, *Liszts H-Moll-Sonate*, in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 31 (1904), S. 451.

⁵ D. Kämper, *Die Klaviersonate nach Beethoven*, Darmstadt 1987, S. 145ff.

⁶ W. S. Newman, a. a. O.

⁷ R. M. Longyear, *Liszt's B minor Sonata*, in: *MR* 34 (1973), S. 206ff.

Abspaltungsprozesses (T. 18–24) und Reprise (T. 25–31) –, ist unverkennbar. Aber es fiel offenbar schwer, sich das darin liegende Prinzip: die Idee eines dreifachen Formsinns, bewußt zu machen.

Die Überleitung (T. 32–104) ist nicht nur technisch, sondern auch durch den Umfang, den sie erreicht – sie erstreckt sich über nicht weniger als 73 Takte –, eine Durchführung. Man erwartet also eine Reprise. Dennoch wäre es prekär, den Sachverhalt, daß innerhalb des Seitensatzes sowohl das erste (T. 120) als auch das zweite Motiv (T. 141) des Hauptsatzes wiederkehrt, als Reprise zu deuten: als Konsequenz aus dem Durchführungscharakter der Überleitung. Für das Formgefühl ist es vielmehr entscheidend, daß die Durchführung zu einem Ziel führt, das als Ergebnis empfunden werden kann: zu dem triumphalen, sich im Fortissimo präsentierenden „Grandioso“, das als Seitenthema fungiert. Die langsame Einleitung (T. 1–7), deren Motiv am Schluß der Überleitung aufgegriffen wird (T. 82–104), ist in ihrer erweiterten Fassung doppeldeutig: Einerseits erscheint der Septimensprung mit Auflösung in die Sexte (T. 2, vgl. auch T. 84) als Voraussetzung des ersten Hauptmotivs (T. 9) in der Umkehrung; andererseits zeichnet sich in den Takten 90–104 in der latenten, durch die Melodie der linken Hand überlagerten Oberstimme der rechten Hand ($a-b-d'-e'-g'-a'$) der Umriß der Melodie des Seitenthemas ab.

Ist der Hauptsatz eine Sonatenform im Kleinen und die Überleitung eine Durchführung, so erscheint der Seitensatz, der einen analogen Umfang erreicht (T. 105–204), als mehrteiliger Komplex, den man, obwohl er keines der überlieferten Schemata ausprägt, als in sich konsequente Form begreifen kann. Der Exposition des eigentlichen Seitenthemas in einem langsameren Zeitmaß folgt ein Rückgriff auf die beiden Motive des Hauptthemas, die zunächst, gleichsam zur Erinnerung, in ihrer ursprünglichen Gestalt zitiert (T. 120 und T. 141) und dann in eine kantable Fassung transformiert (T. 125 und T. 153) werden, sich also dem Charakter eines Seitensatzes angleichen. Die Transformierung, die eine Station in der Geschichte des Doppelthemas darstellt, wird durch die formale Funktion ästhetisch begründet.

Bildet die Assimilierung der Hauptmotive an die Kantabilität, die von der Stellung im Formganzen gefordert wird, die eine Seite des Entwicklungsprozesses, der den Seitensatz von innen heraus zusammenhält, so besteht die andere in den Konsequenzen, die aus dem internen Kontrast des Doppelthemas gezogen werden. In der Fortsetzung der kantablen Fassung des zweiten Motivs (T. 161) ist eine vage Andeutung des ersten Motivs enthalten, die später (T. 179) präzisiert wird. Und daraus, daß das erste Motiv in der syntaktischen Funktion einer Fortspinnung des zweiten erscheint, entwickelt sich ein Sequenzierungs- und Abspaltungsprozeß, der als Durchführung im Kleinen, wie erwähnt, einen Übergang zur Durchführung im Großen bildet, die in Takt 205 beginnt.

Die Teile, aus denen sich die Exposition (T. 1–204) zusammensetzt, können aufgrund der Merkmale, die der musikalische Sachverhalt von sich aus zu erkennen gibt, ohne interpretatorische Gewalttätigkeit doppelt charakterisiert werden: als Hauptsatz in Sonatenform, als Überleitung mit dem Umfang und der Struktur einer Durchführung und als Seitensatz, dessen interne Mehrteiligkeit eine zwingende Logik der Aufeinanderfolge erkennen läßt. In dem doppelten Formsinn aber, den die Teile der Exposition ausprägen, sind Kriterien aus drei formalen Größenordnungen enthalten: Das Hauptthema ist ein Expositionsabschnitt und ein Satz, die Überleitung ein Expositionsabschnitt und ein Satzteil, das Seitenthema wiederum ein Expositionsabschnitt und ein Satz. Die Exposition im Ganzen ist in dem Maße, in dem man das Hauptthema als Allegro in Sonatenform und das Seitenthema als langsamen Satz auffassen kann, als Zyklus interpre-

tierbar. Und die Auslegung läßt sich, wenn man eine gewisse Beimischung von Spekulation nicht scheut, dadurch ergänzen, daß man den zweiten Abschnitt der Durchführung, der von Takt 239 bis Takt 276 reicht, als Scherzando interpretiert, das in eine Stretta übergeht, so daß es kaum eine Übertreibung ist, von einem Finale zu sprechen, das zugleich eine Schlußgruppe darstellt, von einem Formteil also, der in der Größenordnung der Exposition ebenso eine Funktion erfüllt wie in der des Satzzyklus. Das Scherzando steht in *D*-dur, die Stretta in *h*-moll, und in der melodischen Substanz handelt es sich, nicht anders als im Seitensatz, um Transformationen des ersten und des zweiten Hauptmotivs, die der wieder einmal anderen formalen Stellung angepaßt sind. Sowohl nach tonalen als auch nach thematischen Kriterien spricht also nichts dagegen, einen Einschub des Schlußteils der Exposition in die Durchführung anzunehmen: eines Schlußteils, der zugleich ein Finale in dem Sonatenzyklus ist, als dessen verkleinertes Abbild die Exposition erscheint. (Daß die Stretta T. 255 als – in die Durchführung interpolierter – Expositionsteil gemeint ist, zeigt sich auch daran, daß sie in der Reprise T. 660 als unmittelbare Fortsetzung des Seitensatzes wiederkehrt.)

Interpretiert man den Transformationsprozeß, durch den die beiden Motive des Doppelthemas, nachdem sie als Hauptsatz exponiert worden sind, zunächst in der Charaktermaske eines kantablen Seitensatzes und dann in der einer virtuoson Schlußgruppe erscheinen, als Themengeschichte, in der gleichsam die ‚innere Handlung‘ der Sonate besteht, so liegt es nahe, nicht die Differenz, sondern den Zusammenhang zwischen Exposition und Durchführung zu betonen. Und nach der Interpolation der Schlußgruppe wird denn auch die Durchführung mit einem Themenkomplex fortgesetzt (T. 277), der mit der Aufeinanderfolge von Einleitung, Hauptthema und Seitenthema ein modifiziertes Abbild der Exposition auf engerem Raum darstellt. (Das Rezitativ in den Takten 301 und 306 soll, wie es scheint, als entfernte Variante des ersten Hauptmotivs verstanden werden.)

Das „Andante sostenuto“ (T. 331–459) als Teil der Durchführung aufzufassen, wie es Newman vorschlug, ist ein interpretatorischer Gewaltstreich, den man allerdings, auch wenn er sich nicht rechtfertigen läßt, immerhin begreifen kann. Denn wenn man von der Vorstellung ausgeht, daß es der Sinn der „double-function-form“ sei, die Teile des Sonatensatzes und die Sätze des Sonatenzyklus einander gleichzusetzen, so bleibt nichts anderes übrig, als einen langsamen Satz, der zwischen einer Exposition als erstem Satz und einer Reprise als Finale steht, in den Begriff der Durchführung zu pressen. Die Formidee, die der *h*-moll-Sonate zugrunde liegt, wird aber erst verständlich, wenn man sich bewußt macht, daß Kategorien, die verschiedenen formalen Ordnungen angehören, sowohl nebeneinander gestellt als auch miteinander verschmolzen werden können. Der Anfang des Satzes ist zugleich und in eins Hauptthema und Sonatenform. Der langsame Satz aber steht neben der Durchführung als zweite Ausprägung einer formalen Funktion, die er mit der Durchführung teilt: der Funktion eines kontrastierenden Mittelteils (der sich, ohne daß dadurch seine Bedeutung aufgehoben würde, verdoppeln läßt). Andererseits soll nicht gelehnet werden, daß der langsame Satz einzelne Momente einer Durchführung enthält. Die Andante-Melodie als Hauptthema – das im Wesentlichen neu ist, obwohl der melodische Gestus der Takte 340 und 342 an Takt 2 der Einleitung erinnert – und die kantable Variante des zweiten Hauptmotivs als Seitenthema bilden zusammen einen Rahmen, der einen Mittelteil mit Durchführungscharakter (T. 363–394) umgibt: Das Grandioso-Thema erscheint auf verschiedenen Stufen, und die zweite Taktgruppe des Themas – deren erster Takt den Rhythmus des Anfangs um eine Zählzeit verschiebt – wird abgespalten und für sich sequenziert; mit den Abspaltungen aber kombi-

niert Liszt eine Variante des ersten Hauptmotivs. Die These, daß der Durchführungsteil innerhalb des langsamen Satzes genüge, um das „Andante sostenuto“ in die Durchführung im Großen zu integrieren, wäre allerdings eine Übertreibung. Immerhin läßt sich nicht leugnen, daß auch im langsamen Satz die Geschichte des Doppelthemas, das der Sonate insgesamt zugrunde liegt, eine Fortsetzung findet.

Die Fugentechnik, in der sich das Hauptthema – mit beiden Motiven – zu Beginn der Reprise präsentiert (T. 460), ist ein Mittel, um die Wiederkehr der Exposition als selbständigen Satz, als Finale, erscheinen zu lassen. Andererseits ist es unverkennbar, daß das Fugato, obwohl es nicht weniger als 63 Takte umfaßt, ein Analogon zu den 24 Takten der Exposition des Hauptsatzes darstellt. Der Hauptsatz ist, wie erwähnt, eine Sonatenform im Kleinen; und deren Grundriß wird im Fugato insofern reproduziert, als sich die Fugentechnik nach der Exposition des Themas in drei Stimmen in einen Abspaltungs- und Sequenzierungsprozeß auflöst, der nichts anderes als eine Durchführung im Sinne der Sonatenform ist. Der Takt aber, in dem die Reprise erreicht ist (T. 523), ein Takt, der mit dem Repriseneinsatz in der Sonatenform ein miniature des Hauptthemas (T. 25) identisch ist, markiert den Punkt, an dem das Fugato-Finale in eine einfache Reproduktion des ersten Teils der Sonate übergeht. Das Finale beruht also, im Unterschied zu dem Nebeneinander von Durchführung und langsamem Satz, auf der Identifikation eines Teils der Sonatenform mit einem Satz des Sonatenzyklus: In dem Maße, in dem das Fugato einerseits einen besonderen Satzcharakter ausprägt, andererseits aber den Grundriß der Exposition des Hauptthemas reproduziert, ist der Schlußteil der Sonate zugleich und in eins Reprise und Finale.

3

Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit war um 1900 eine Formidee, die nicht mehr, wie in den Anfängen ihrer Entwicklung, paradox wirkte, andererseits aber noch nicht zur Trivialität abgeschliffen war. In einer Analyse seines *d-moll-Quartetts* op. 7, die Arnold Schönberg 1949 aus der Entfernung eines halben Jahrhunderts schrieb, bemerkte er: „In Anpassung an den Glauben der Zeit sollte diese große Form alle vier Charaktere des Sonatentyps in einem einzigen ununterbrochenen Satz enthalten“⁸. Außer im *Ersten Streichquartett* verwendete Schönberg die „double-function-form“ – in verschiedenen Ausprägungen – auch in der Symphonischen Dichtung *Pelleas und Melisande* op. 5 sowie in der *Ersten Kammerinfonie* op. 9.

Von einem Einfluß Liszts ist nirgends die Rede. Und in einem Aufsatz, den Schönberg 1911 zur Zentenarfeier von Liszts Geburtstag schrieb, polemisierte er gegen das, was er als Liszts „Formalismus“ empfand.

„Liszts Form aber ist Erweiterung, Kombinierung, Verschweißung, eine mathematisch-mechanische Weiterentwicklung der alten Formbestandteile. Die Mathematik und die Mechanik können keine Lebewesen erzeugen. Von einem richtigen Gefühl angeregt, hat ein richtig funktionierender Verstand diese Form angefertigt. Ein richtig funktionierender Verstand jedoch tut fast immer das Gegenteil von dem, was einem richtigen Gefühl angemessen ist. Ein richtiges Gefühl darf sich nicht abhalten lassen, immer wieder von neuem ins dunkle Reich des Unbewußten hinabzusteigen, um Inhalt und Form als Einheit heraufzubringen. Liszt ersetzte eine alte Form durch eine neue. Was er damit tat, ist gewiß ein ärgerer Formalismus als der jener Meister, die in den alten Formen gelebt hatten“⁹.

⁸ A. Schönberg, *Bemerkungen zu den vier Streichquartetten*, in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, a. a. O., S. 410.

⁹ A. Schönberg, *Franz Liszts Werk und Wesen*, in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, a. a. O., S. 171.

Schönbergs Polemik, die Liszt die konstruktive Energie, mit der er in den Weimarer Jahren seinen Hang zum Improvisatorischen auszugleichen versuchte, zum Vorwurf macht, sollte allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, daß einige Formideen, denen Schönberg um 1900 nachging, von Liszt angeregt waren und daß umgekehrt von den Konsequenzen, die Schönberg aus Lisztschen Voraussetzungen zog, Licht zurückfällt auf Momente, die in der *h-moll-Sonate* noch halb unentwickelt blieben.

Die Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit oder die Einsätzigkeit in der Mehrsätzigkeit kann verschieden akzentuiert werden, und die Differenz der Gesichtspunkte ist keineswegs gleichgültig. Schönberg hob in seinen drei Analysen des *d-moll-Quartetts* – zwei abstrakt-formalen¹⁰ und einer programmatischen¹¹ – die Mehrsätzigkeit hervor, indem er die vier Teile, aus denen das Werk besteht, mit der Exposition (T. 1), dem Scherzo (T. 399), dem langsamen Satz (T. 952) und dem Rondo (T. 1122) beginnen ließ. (In der programmatischen Skizze, die der Komposition vorausging, so daß nicht feststeht, in welchem Maße sie die endgültige Form spiegelt, sind die Teile III und IV zusammengefaßt.) Anton Webern dagegen ging in einem Aufsatz, den er 1912 für einen Sammelband der Schüler und Freunde schrieb, von der Sonatenform aus. „Im Grunde ist die Form dieses Quartetts die eines einzigen großen Sonatensatzes. Zwischen der ersten Durchführung und der Reprise sind das Scherzo und die große Durchführung eingeschoben, und die Reprise ist durch das zwischen Hauptthema und Seitensatz stehende Adagio ausgedehnt. Das Rondo-Finale könnte man in diesem Falle als eine weitausgebaute Coda auffassen“¹². Die Teile, die Webern unterscheidet – und seine Analyse ist triftiger als die ‚authentische‘ von Schönberg selbst –, umfassen also die Takte 1–300, 301–908, 909–1121 und 1122–1320. Daß Webern einerseits von einer Interpolation des Scherzos in die Durchführung und des langsamen Satzes in die Reprise spricht, andererseits aber dazu neigt, das Rondo-Finale insgesamt als Coda zu interpretieren, obwohl die eigentliche Coda (T. 1274–1320) ebenso neben dem Rondo steht, wie das Scherzo in die Durchführung und das Adagio in die Reprise eingefügt sind, ist ein wenig verwirrend: Die Prinzipien der Doppeldeutigkeit und der Ineinanderschachtelung, die beide in der „double-function-form“ eine Rolle spielen, aber auseinandergehalten werden müßten, werden miteinander vertauscht. (Das *Quid pro quo* ist, wie sich später zeigen wird, nicht unmotiviert, kann jedoch, wenn es nicht irritierend wirken soll, nicht ohne Rechtfertigung bleiben.)

Das Prinzip des dreifachen Formsinns, das dem Quartett zugrunde liegt, bleibt in Schönbergs Analysen unerwähnt. Es liegt nahe, den Grund des Mangels darin zu sehen, daß die Analysen, die Schönberg für Programmhefte schrieb, skizzenhaft sind, weil sie populär sein sollten. Doch ist es andererseits nicht ausgeschlossen, daß Schönberg den Vorwurf des ‚Formalismus‘ fürchtete, den er selbst gegen Liszt erhob: gegen den Komponisten, von dem die Anregung zu der im *d-moll-Quartett* realisierten Formidee stammte.

Die Formkategorien, mit denen Schönberg gleichzeitig oder nebeneinander operiert, gehören verschiedenen Ordnungen an: der des Satzteils, des Satzes oder des Satzzyklus. Die Ordnungen aber erscheinen – und darin besteht der Grundgedanke, den Schönberg von Liszt übernahm –

¹⁰ A. Schönberg, *Streichquartett op. 7*, in: Schönberg, Berg, Webern. *Die Streichquartette*, hrsg. von U. v. Rauchhaupt, Hamburg 1971, S. 11ff; A. Schönberg, *Bemerkungen zu den vier Streichquartetten*, a. a. O., S. 410ff.

¹¹ Chr. M. Schmidt, Schönbergs „*Very definite – but private*“ Programm zum *Streichquartett opus 7*, in: *Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*, Wien 1986, S. 233f.

¹² A. Webern, *Schönbergs Musik*, in: *Arnold Schönberg*, München 1912, S. 30f.

in wechselnden Dimensionen: Der Zyklus ist nicht immer ein übergeordnetes, sondern kann auch ein untergeordnetes Schema sein. Außerdem muß – was eine gewisse Zumutung an die Hörer einschließt – zwischen einer greifbar realisierten und einer bloß abstrakten, aus dem Nebeneinander von Teilen gleicher Größenordnung resultierenden formalen Bedeutung unterschieden werden: Die Exposition (T. 1–300) ist einerseits Teil des Sonatensatzes, den das Werk im Ganzen darstellt; andererseits besteht sie aus vier Abschnitten – Hauptsatz, Überleitung, Seitensatz und Schlußgruppe –, die man zugleich als Sätze eines Zyklus – Allegro in Sonatenform, Fuge in langsamem Zeitmaß, Variationensatz mit Scherzocharakter und fugiertes Finale – interpretieren kann (T. 1–96, 97–153, 153–234, 234–300). Die Exposition, sowohl Satzteil als auch Zyklus, ist jedoch kein Satz, der als solcher eine bestimmte Form ausprägt; die mittlere Ordnung fällt gewissermaßen aus. Dennoch legt der Sachverhalt, daß die Exposition als Formteil gleicher Größenordnung neben dem Scherzo, dem langsamen Satz und dem Rondo steht, es nahe, von einem Allegro als erstem Satz des Zyklus zu sprechen, den das Werk im Ganzen bildet. Ein abstraktes Moment, die analoge Größenordnung, genügt, um der Exposition die Bedeutung eines Satzes zu geben, ohne daß sich eine Form bestimmen ließe, die sie als Satz ausprägt. Man kann also von einem dreifachen Formsinn sprechen, der in ihr enthalten ist.

Das Hauptthema (T. 1–29) besteht aus drei musikalischen Gedanken, deren zweiter im Baß (T. 14–15) die ersten fünf Töne des Themenanfangs in anderer rhythmischer Fassung reproduziert und deren dritter, nach Schönbergs eigener Analyse, eine Variante des ersten ist. Wesentlicher als die motivischen Beziehungen – an denen das Werk insgesamt so reich ist, daß eine detaillierte Darstellung ins Uferlose geraten würde – ist jedoch die Tatsache, daß die Fortsetzung des Hauptthemas in Takt 30 es nahelegt, die drei Gedanken, aus denen der Anfang besteht, als Hauptthema (*d*-moll), Seitenthema (*b*-moll) und Schlußgruppe (*e*-moll) einer Sonatenform im Kleinen zu interpretieren. Denn die Takte 30–64 tragen – mit dem Stimmtausch zwischen Hauptthema und Baß (T. 30), der Verselbständigung des Baßmotivs (T. 44) und der Kombination von Haupt- und Seitenthema (T. 54) unverkennbar die Züge einer Durchführung, und nach den Exkursen in entlegene Tonarten erscheint die Wiederkehr der Grundtonart (T. 65), obwohl sie thematisch auf den Hauptgedanken beschränkt bleibt, als Reprise. (Die Potenzierung formaler Prinzipien – die in anderer Weise von Alfred Lorenz in seinen Wagner-Analysen praktiziert wurde – mag ungewöhnlich erscheinen, unterscheidet sich wahrnehmungspsychologisch aber nur geringfügig von der Potenzierung syntaktischer oder tonaler Strukturen.)

Die Fuge in langsamem Zeitmaß (T. 97–153) ist von Schönberg, trotz ihrer Länge und ihrer thematischen Prägnanz und Selbständigkeit, als „Überleitung“ bezeichnet worden. Der hervorstechende Eindruck aber ist der einer in sich geschlossenen Form. Es handelt sich um eine Doppelfuge, deren erstes Thema durch eine Diminution seiner selbst fortgesetzt wird, so daß man es als konsequent empfindet, wenn auch das zweite Thema später (T. 118) in diminuerter Gestalt erscheint. Der Anfang des ersten Themas wird am Schluß des Hauptsatzes vorausgenommen, und umgekehrt antizipiert der Schluß den Anfang des Seitenthemas (T. 153).

Der Seitensatz (T. 153–234), der bei flüchtigem Hören amorph erscheint, wird in seiner Struktur verständlich, wenn man ihn als Variationenzyklus interpretiert. Das Thema (T. 153–166) umfaßt drei Motive, deren drittes als Kontrapunkt zu einer Wiederholung der ersten beiden exponiert wird. In den Variationen benutzt Schönberg wechselndes Material in verschiedenen Graden der Modifizierung. Die erste beruht auf einer rhythmischen Variante des zweiten Motivs, die zweite auf dem ersten Motiv in kontrapunktischen Verwicklungen mit einer Umkehrung und ei-

ner Diminution des zweiten; die dritte nähert sich der Originalgestalt des Themas; die vierte versetzt die ersten beiden Motive, das zweite auch in Umkehrung, in ein rasches Tempo; die fünfte besteht aus einer expressiven Variante des ersten Motivs und vermittelt andererseits durch eine Gegenstimme den Übergang zum Fugato. Daß man angesichts des Seitensatzes von Durchführungstechnik oder entwickelnder Variation sprechen kann, ist selbstverständlich; die thematisch-motivische Arbeit erstreckt sich jedoch fast gleichmäßig über das ganze Werk, und entscheidend ist nicht, sie zu konstatieren, sondern die spezifischen Strukturierungsprinzipien zu erkennen, denen sie in den verschiedenen Teilen unterworfen ist.

Dem Fugato (T. 234–300), das als Schlußgruppe und zugleich – in einer anderen formalen Ordnung – als Finale zu verstehen ist, liegen drei Themen zugrunde: der rhythmisch modifizierte Kontrapunkt zum Hauptthema (T. 1–2), das zweite Thema der von Schönberg als „Überleitung“ rubrizierten Doppelfuge und das erste Motiv des Seitenthemas. Das Fugato bildet einerseits technisch einen Übergang zur Durchführung, und außerdem wird die Zäsur durch einen punktierten Rhythmus, der den Teilen gemeinsam ist, überbrückt. Andererseits ist das Thema, das aus der ersten Fuge stammt, insofern grundlegend für den Formprozeß im Ganzen, als später aus ihm das Scherzothema hervorgeht (T. 399) und außerdem dem Scherzo eine dritte Fuge folgt (T. 706), die noch einmal dasselbe Thema verarbeitet. Man kann also, wenn man das Fugato innerhalb des Rondos, des vierten Satzes, hinzunimmt (T. 1181), von einem Ritornell sprechen, dessen variierte Wiederkehr ein Rondo im Großen bildet und innerhalb der Gesamtform als Verklammerung wirkt.

In die Durchführung, die von Takt 301 bis Takt 908 reicht, ist ein Scherzo eingefügt, ohne daß man sagen kann, das Scherzo sei in die Durchführung integriert oder die Durchführung erscheine in der Form eines Scherzos. (Es fehlt im Scherzo nicht an Durchführungsmomenten; sie einer Interpretation des Satzes zugrunde zu legen, wäre jedoch eine Übertreibung, weil solche Momente das ganze Werk durchziehen.) Durchführung und Scherzo stehen vielmehr als Teil eines Sonatensatzes und als Satz eines Sonatenzyklus nebeneinander. Der Versuch, einen inneren Zusammenhang herzustellen, ist allerdings bei einem Komponisten, der Unvermitteltes und Beziehungsloses nicht ertrug, nahezu selbstverständlich: Zwischen dem Scherzo und der zweiten Durchführung, die Webern als „große Durchführung“ bezeichnete, nimmt das Scherzothema die Form eines Fugato an (T. 706–784), das insofern eine Überbrückung bildet, als es thematisch mit dem Vorausgegangenen und satztechnisch mit dem Folgenden zusammenhängt. Außerdem kann man die Tatsache, daß die zweite Durchführung im $\frac{3}{4}$ -Takt des Scherzos steht und am Schluß das Hauptthema des ganzen Werkes mit Engführungen des Scherzothemas kontrapunktisch verknüpft, als abschließende Vermittlung zwischen Formteilen verstehen, die zunächst, als erste Durchführung und Scherzo, unverbunden nebeneinanderstanden.

Die erste Durchführung (T. 301–398) spiegelt den Verlauf der Exposition in zusammengedrängter und modifizierter Form, stellt also, in Anlehnung an Vorbilder bei Brahms, eine Variation im Großen dar. Das Scherzo (T. 399–705) ist ein Reflex der traditionellen Form, allerdings ohne die einfachen Wiederholungen, die Schönberg, für den der Begriff des Komponierens fast mit dem der entwickelnden Variation zusammenfiel, als unerträglich empfunden hätte. Einerseits verknüpft Schönberg sämtliche Themen, vom Haupt- und Seitenthema des Hauptteils (T. 299 und 449) über das Trio (T. 532) bis zur modifizierten Reprise (T. 576), dadurch miteinander, daß er ihnen ein gemeinsames rhythmisches Muster, den Hemiolenrhythmus $\downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow$, zugrunde legt. Andererseits weicht die Reprise nach dem Trio vom Hauptteil, als dessen – sei es

auch modifizierte – Wiederkehr sie gelten soll, so entschieden ab, daß es zunächst zweifelhaft erscheint, ob es sich überhaupt um eine Reprise handelt. Bei einer genaueren Analyse aber zeigt sich, daß nicht nur der Rhythmus der Themen übereinstimmt, sondern außerdem die Töne 1–4 der ursprünglichen Gestalt als die Töne 2–5 der Variante, und zwar in der Umkehrung, wiederkehren. Die diastematische und die rhythmische Assoziation sind also gegeneinander verschoben. Man könnte einwenden, daß erstens der Zusammenhang ästhetisch kaum noch real sei und daß zweitens die formale Funktion der ‚Reprise‘ vor allem darin bestehe, durch Anspielungen auf frühere Themen – den Kontrapunkt des Hauptthemas, die Fortsetzung des Hauptthemas, das Seitenthema und dessen Kontrapunkt – das Scherzo in die Durchführung, in die es formal eingefügt ist, auch strukturell hineinzuziehen. Man braucht sich jedoch den Gegenargumenten nicht zu verschließen und kann dennoch darauf beharren, daß in Schönbergs Vorstellung dem Teil, den er selbst in seinen Analysen als „Trio“ bezeichnete, eine – transformierte – ‚Reprise‘ folgte.

Der Zusammenhang zwischen Reprise und langsamem Satz ist ähnlich zwiespältig wie der zwischen Durchführung und Scherzo. Wiederum ist ein Satz des Sonatenzyklus in einen Teil der Sonatenform eingefügt: Der langsame Satz (T. 952–1067) steht zwischen der Reprise des Hauptthemas einerseits (T. 909–951), der Überleitung (T. 1068–1081) und des Seitenthemas (T. 1082–1121) andererseits. Sind demnach Satz und Satzteil ineinandergeschachtelt – und nicht, im Sinne der „double-function-form“, miteinander identifiziert –, so bestehen dennoch thematische und strukturelle Zusammenhänge, die unverkennbar sind. Das Haupt- und das Seitenthema des langsamen Satzes (T. 952 und T. 1003) werden zunächst getrennt voneinander exponiert und dann in einer Art Durchführung kontrapunktisch miteinander verknüpft (T. 1031). Daneben aber spielt das Seitenthema der Sonatenform im Großen (T. 153) eine Rolle, der man kaum anders als dadurch, daß man von einem dritten Thema des langsamen Satzes spricht, gerecht werden kann. Das interpolierte Seitenthema aber ist der musikalische Gedanke, dessen Reprise durch die Einfügung eines langsamen Satzes verzögert wird. Anders gewendet: Der langsame Satz enthält als hervorstechendes Moment die Antizipation einer Wiederkehr, die er einstweilen verhindert. So wenig man also behaupten kann, daß Reprise und langsamer Satz zusammenfallen, so unleugbar ist es andererseits, daß sie nicht nur nebeneinanderstehen, sondern von innen heraus aufeinander bezogen sind.

Das Rondo-Finale, der vierte Teil des Zyklus (T. 1122–1273), ist mit einer Coda verbunden (T. 1274–1320), die durch Transformation des Hauptthemas nach *D*-dur, durch ein ruhiges Zeitmaß und durch ein *Espressivo*, das Schönberg ausdrücklich fordert, als Apotheose wirkt. Aber auch das Rondo ist nicht allein ein Finale des Sonatenzyklus, sondern außerdem ein Schlußteil der Sonatenform, also, wie Webern erkannte, ‚eine Art Coda‘ vor der ‚eigentlichen Coda‘. Besteht das Problem einer Coda seit Beethoven generell darin, die Durchführung gewissermaßen zu ‚überbieten‘ und dennoch eine Schlußwirkung zu erzielen, so löst Schönberg die Schwierigkeit dadurch, daß einerseits die Ritornellstruktur des Rondos einen Eindruck von Geschlossenheit vermittelt, andererseits aber in den Episoden die Themenkombinatorik ein Extrem erreicht, das über die Technik der Durchführungsteile noch hinausgeht. Musikalische Gedanken, zwischen denen ursprünglich nicht der geringste Zusammenhang bestand, wie das Hauptthema des ganzen Werkes und das Seitenthema des langsamen Satzes oder das Seitenthema der Gesamtform und das Scherzothema, werden überraschend in kontrapunktische Beziehungen zueinander gebracht. Das Rondo steht nicht für sich: Das Ritornell ist eine Transformation des Hauptthemas aus dem langsamen Satz, und man kann, wenn man ein gewisses Maß an Spekulation nicht scheut, von ei-

ner verspäteten, nachgeholt Reprise des Hauptthemas – als Ergänzung zur Reprise des Seitenthemas am Ende des langsamen Satzes (T. 1048) – sprechen. Vor allem ist die Struktur der Episoden, in denen frühere Themen rekapituliert und anders gruppiert werden, nicht im Schema des Rondos, sondern in der Gesamtform des Quartetts begründet.

4

Bezeichnet man, um der sprachlichen Präzisierung willen, die Differenz zwischen Satzteil, Satz und Satzzyklus als Unterschied der ‚Ordnungen‘, dagegen die Differenz zwischen über- und untergeordneten Formen oder Formteilen als Unterschied der ‚Dimensionen‘, so sind die Prinzipien, die Liszt in der *h-moll-Sonate* und Schönberg – in Anlehnung an Liszt – im *d-moll-Quartett* realisierten, insofern irritierend, als ‚Ordnung‘ und ‚Dimension‘, die in der Regel zusammenfallen, in der ‚großen Form‘ der beiden Ausnahmewerke, von denen das eine 770 und das andere 1320 Takte umfaßt, nicht selten auseinandertreten. Die Norm, daß der Satzteil dem Satz und der Satz dem Satzzyklus untergeordnet ist und einen geringeren Raum einnimmt, ist aufgehoben. Der eingeschliffene Begriff der „double-function-form“ aber genügt nicht, um die Mehrdimensionalität, wie sie Liszt und Schönberg vor Augen stand, zu beschreiben. Denn er besagt lediglich, daß ein Formteil, der ein und derselben Dimension angehört, verschiedene Ordnungen repräsentiert: Ein Abschnitt ist zugleich und in eins Durchführung und langsamer Satz oder Reprise und Finale. Liszt und Schönberg gingen jedoch über das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit insofern hinaus, als sie einerseits mit der Gleichzeitigkeit verschiedener Ordnungen in mehreren Dimensionen – statt in einer einzigen – operierten und andererseits die Hierarchie der Ordnungen manchmal ins Gegenteil verkehrten: Ein Sonatensatz im Kleinen kann Hauptthema, also Teil einer Exposition und die Exposition wiederum Teil eines Sonatensatzes im Großen sein; oder eine Exposition erscheint in der Form eines Sonatenzyklus und ist andererseits erster Satz eines Sonatenzyklus höherer Dimension.

‚Dimension‘ ist, ebenso wie ‚Ordnung‘, eine qualitative Kategorie, obwohl sich quantitative Assoziationen nicht vermeiden lassen; und zu erwarten, daß die ‚Dimension‘ eines Formteils in einer festen Relation zu dessen Ausdehnung steht, wird manchmal enttäuscht. Im langsamen Satz des *d-moll-Quartetts* ist das Hauptthema eine Sonatenform im Kleinen mit 17 Takten Exposition, 28 Takten Durchführung und drei Takten Reprise. (Der erste und der zweite Gedanke erscheinen in der Reprise simultan; von der kontrapunktischen Kombinatorik der Durchführung aber unterscheidet sich die Reprise durch die Wiederkehr der Grundtonart.) Das Seitenthema des langsamen Satzes umfaßt, nach drei Takten Überleitung, 28 Takte, die Durchführung 17 Takte. Die Durchführung der übergeordneten Sonatenform bildet also in ihrer äußeren Ausdehnung eine Entsprechung zur Durchführung der untergeordneten Sonatenform, ohne daß dadurch der Unterschied der ‚Dimensionen‘, der, wie gesagt, ein qualitatives Moment einschließt, aufgehoben würde.

Das prekäre Verhältnis zwischen Dimension und Ausdehnung hängt mit der Funktion zusammen, die das Prinzip der Mehrdimensionalität in Schönbergs Quartett erfüllt. Webern ging, als er das Werk analysierte, nicht ohne Grund von der zentralen Bedeutung der Durchführung aus: „Im ersten Streichquartett verschmilzt Schönberg die einzelnen Satzformen des klassischen Quartetts zu einem einzigen großen Satze, dessen Mitte eine große Durchführung einnimmt“¹³. Mit dem

¹³ A. Webern, a. a. O., S. 30.

Maß von Übertreibung, das die wahre Bedeutung eines Sachverhalts überhaupt erst zutage treten läßt, kann man behaupten, daß das Quartett eine einzige immense Durchführung sei, in der Schönberg aus dem Prinzip der entwickelnden Variation extreme Konsequenzen zog. Selbst scheinbar sekundäre Stimmen, wie der Kontrapunkt zum Hauptthema und der zum Seitenthema, werden als Themen behandelt und einem Gestaltwandel unterworfen, den man als ‚Geschichte eines Themas‘, als Entwicklung, deren Stationen in wechselnden formalen Rollen bestehen, beschreiben kann. Das Problem, das Schönberg lösen mußte, bestand also primär darin, eine Durchführung, die sich über 1320 Takte erstreckte, so zu gliedern, daß sich Teile mit deutlich unterschiedenen Funktionen voneinander abhoben. Dazu brauchte er eine Vielzahl von Formen und Formteilen in wechselnden Ordnungen und Dimensionen. Und die Ambiguität, die daraus resultierte, war kein Mangel, sondern ein technisch grundlegendes und außerdem ästhetisch avanciertes Moment, ohne das die Realisierung der Idee einer nahezu grenzenlosen und dennoch artikulierten Durchführung nicht möglich gewesen wäre. Dadurch etwa, daß ein musikalischer Gedanke zunächst eines der Themen in einem langsamen Satz ist, der zugleich eine Überleitung darstellt, dann als Hauptthema eines Scherzosatzes fungiert und sich schließlich als melodische Substanz eines Ritornells mit Fugatostruktur erweist, das der Verklammerung der Gesamtform dient, wird einerseits das Prinzip universaler Durchführung durch sämtliche Teilformen hindurch beharrlich festgehalten und andererseits die Transformation des Gedankens durch die wechselnden formalen Funktionen begründet, die er im Verlauf seiner Geschichte erfüllt. Die Methode der entwickelnden Variation, die das Lisztsche Transformationsverfahren einschließt, und das Prinzip der Mehrdimensionalität, durch das Schönberg einen Ansatz, den er bei Liszt fand, zu Ende führte, erweisen sich als zwei Seiten derselben Formidee.

Polyphonie mit zwölf Tönen Johann Nepomuk Davids 2. Violinkonzert

von Gerd Sievers, Wiesbaden

Als Johann Nepomuk David – nach einem ersten, tastenden Versuch mit einem zwölfstimmigen Thema in seinem *Violin-Konzert Nr. 1* (Werk 45) im Jahre 1952 – mit seinem *Violin-Konzert Nr. 2* (Werk 50) von 1957 den endgültigen Schritt zur Zwölfklangschnik getan zu haben schien, dürfte dies zunächst allgemein Verwunderung ausgelöst haben. Denn es konnte zu jener Zeit nur wenigen, den mit dem Schaffen des Komponisten eng Vertrauten, gegenwärtig gewesen sein, daß David schon viel früher – in den Jahren 1921/22, als er in Wien Musik studierte und dort auch mit dem Kreis derer um Schönberg in Kontakt gekommen war – neben traditionsverpflichteten Kompositionen auch zwölfstimmige geschrieben hatte.

Wenn David später – nach zunächst zurückgewonnener, gewissermaßen neu erobertener Tonalität – in einem langen Entwicklungsprozeß von zuerst strenger Tonalität allmählich über eine zunehmend freier gehandhabte schließlich zu einer Art Panchromatik und von dieser dann eben auch zur Zwölfklangschnik gelangte, so war dies im Grunde gar so abwegig, wie es im ersten Augenblick geschienen haben mag, doch wohl nicht gewesen, dies um so weniger, als die melodische