

## Article

Aus der musikalischen Vorgeschichte der Neue Sachlichkeit  
Schubert , Giselher  
in: Die Musikforschung | Die Musikforschung - 29  
18 Page(s) (137 - 154)



## Nutzungsbedingungen

DigiZeitschriften e.V. gewährt ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht kommerziellen Gebrauch bestimmt. Das Copyright bleibt bei den Herausgebern oder sonstigen Rechteinhabern. Als Nutzer sind Sie nicht dazu berechtigt, eine Lizenz zu übertragen, zu transferieren oder an Dritte weiter zu geben.

Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen:

Sie müssen auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten; und Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgend einer Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen; es sei denn, es liegt Ihnen eine schriftliche Genehmigung von DigiZeitschriften e.V. und vom Herausgeber oder sonstigen Rechteinhaber vor.

Mit dem Gebrauch von DigiZeitschriften e.V. und der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

## Terms of use

DigiZeitschriften e.V. grants the non-exclusive, non-transferable, personal and restricted right of using this document. This document is intended for the personal, non-commercial use. The copyright belongs to the publisher or to other copyright holders. You do not have the right to transfer a licence or to give it to a third party.

Use does not represent a transfer of the copyright of this document, and the following restrictions apply:

You must abide by all notices of copyright or other legal protection for all copies taken from this document; and You may not change this document in any way, nor may you duplicate, exhibit, display, distribute or use this document for public or commercial reasons unless you have the written permission of DigiZeitschriften e.V. and the publisher or other copyright holders.

By using DigiZeitschriften e.V. and this document you agree to the conditions of use.

## Kontakt / Contact

[DigiZeitschriften e.V.](http://DigiZeitschriften.e.V.)

Papendiek 14

37073 Goettingen

Email: [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

Für den daraus resultierenden Wandel des musikalischen Bewußtseins ist nichts bezeichnender als die von Adorno mitgeteilte Tatsache, Schönberg habe die kompositionstechnische Differenzierung zwischen Beethovens Symphonien und Kammermusik „hartnäckig bestritten und, unter Hinweis auf die Prävalenz der Sonate hier und dort, auf der unmittelbaren Identität beider Gattungen bestanden“. Dabei habe ihn der apologetische Wille geleitet, „der Brüche und Widersprüche im Werk der sakrosankten großen Meister, selbst stilistische, nicht dulden mochte“<sup>23</sup>. Demgegenüber hätten sozialgeschichtlich fundierte Untersuchungen, d. h. Analysen, die sich nicht reflexionslos am Prinzip der ästhetischen Autonomie orientieren, die Aufgabe, eine differenziertere Positionsbestimmung jener Werke im historischen Prozeß der bürgerlichen Musikkultur vorzunehmen, um deutlich zu machen, in welchem Maße deren unterschiedliche kompositorische Struktur von der sozialen Dichotomie in Öffentlichkeit und Privatheit geprägt ist.

## Aus der musikalischen Vorgeschichte der Neuen Sachlichkeit

von Giselher Schubert, Frankfurt a. M.

Der intendierte methodologische Primat einer „Phänomenologie“ der Musik in Paul Bekkers Schrift *Von den Naturreichen des Klanges*<sup>1</sup> stützt sich bereits auf jenen in den zwanziger Jahren vollzogenen Wandel in der „Musikauffassung“, den Bekker selbst deutlich erkannt hat: „Hierin nun liegt wohl der tiefe Gegensatz der heutigen [1925] Musikauffassung überhaupt zu der jüngst vergangenen: daß sie eine absolut und bewußt anti-metaphysische Musikauffassung ist, anti-metaphysisch in dem Sinne, daß sie die materielle Substanz der Kunst nicht zum Gegenstand metaphysischer Spekulationen macht“<sup>2</sup>. Bekkers Schrift ist also weniger in ihren (historisch äußerst fragwürdigen<sup>3</sup>) konkreten Aussagen, als vielmehr in ihrem abstrakten systematischen Gehalt ein musikgeschichtliches Dokument. Indem Bekker von der Musik als einem im „Erlebnis“ als isoliertes „Phänomen“ gegebenen Gegenstand ausgeht, des-

23 Th. W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt/M. 1962. 2/1968. S. 104.

1 Stuttgart 1925; Untertitel der Schrift: *Grundriss einer Phänomenologie der Musik*.

2 *Wesensformen der Musik* (1925), in: ders., *Organische und mechanische Musik*, Berlin 1928, S. 67.

3 Bekkers Schrift liegt die Prämisse des „Dualismus“ eines organischen, d. i. vokal-, polyphon-, und zeitstrukturierten sowie mechanischen, d. i. instrumental-, harmonisch-, und raumstrukturierten Naturreiches des Klanges zugrunde. Nach Bekker konstituiert die Raumempfindung eine intervallisch konzipierte Harmoniegestaltung; doch gilt solche intervallische Harmoniegestaltung eher für die Werke, die nach Bekker durch die Zeitempfindung konstituiert werden, für die der „klassischen Vokalpolyphonie“.

sen Wesen er „*intuitiv*“ erschließt<sup>4</sup>, revoziert er den von Nietzsche als Substituierung musikalischer Substanz durch musikalische Bedeutung beschriebenen Prozeß der „*Entsinnlichung der höheren Kunst*“<sup>5</sup>, die in ihrer bloßen Gegenständlichkeit eben nicht aufgeht. Die bezwingende sinnliche Gewalt spätromantischer Musik setzt nach der Einsicht Nietzsches in die paradoxe Unsinnlichkeit dieser notorisch sinnlichen Musik gerade jene „*abgestumpfte*“, nach dem „*es bedeutet*“ und nicht „*es ist*“ fragende Perzeption<sup>6</sup> des musikalischen Zusammenhangs voraus, die Adorno dann etwa an der glänzenden al-fresco-Instrumentation Wagners oder Strauss' als „*zerstreute*“, auch kompositorische Vagheit und Undeutlichkeit implizierende beschrieben hat: sie wende sich an Hörer, die gar nicht so genau aufmerken und vielleicht auch nicht so genau (musikalisch) verstehen<sup>7</sup>.

Schwindet also aus der Kunst der zwanziger Jahre ernüchert nach der Formel Horkheimers das „*Absolute*“<sup>8</sup>, das doch wohl zwiespältige „*Bedeutungsvolle*“, so entschuldigte dann Krenek das „*Weltlich-Werden*“ eines Teils seiner musikalischen Produktion aus jenen Jahren als „*Versuchung, praktische Resultate, in dieser Welt zu erzielen*“<sup>9</sup>. Doch hängt Kreneks Vorstellung einer den „*wohlverstandenen Bedürfnissen der Gemeinschaft*“ dienenden Musik nicht nur mit der „*höheren Kunst*“

4 Zu Bekkers Phänomenologie-Begriff, der sich freilich mit dem der entsprechenden philosophischen Schule dann doch nur schwer in Übereinstimmung bringen läßt, vgl. seinen Aufsatz: *Was ist Phänomenologie der Musik?* (1925), in: ders., *Organische und mechanische Musik*, S. 25 ff. Die heftigste (und dabei ihrerseits fragwürdige) musikologische Kritik an Bekkers „*Phänomenologie*“ formulierte Lotte Kallenbach-Greller, *Grundriss einer Musikphilosophie nebst kritischer Darstellung des Buches von Paul Bekker Von den Naturreichen des Klanges*, o. O. 1925 (Privatdruck).

5 *Menschliches, Allzumenschliches*, I. Band, Nr. 217: „*Je gedankenfähiger Auge und Ohr werden, um so mehr kommen sie an die Grenze, wo sie unsinnlich werden: die Freude wird ins Gehirn verlegt, die Sinnesorgane selbst werden stumpf und schwach, das Symbolische tritt immer mehr an Stelle des Seienden – und so gelangen wir auf diesem Wege so sicher zur Barbarei, wie auf irgendeinem anderen. Einstweilen heißt es noch: die Welt ist häßlicher als je, aber sie bedeutet eine schönere Welt als je gewesen. Aber je mehr der Ambraduft der Bedeutung sich zerstreut und verflüchtigt, um so seltener werden die, welche ihn noch wahrnehmen: und die übrigen bleiben endlich bei dem Häßlichen stehen und suchen es direkt zu genießen, was ihnen aber immer mißlingen muß.*“ (nach *Werke in drei Bänden*, Band I, hrsg. v. K. Schlechta, München 1966, S. 575). – Auf die „*Barbarei*“ in Schönbergschen Werken hat Adorno ausdrücklich hingewiesen: *Philosophie der Neuen Musik*, Frankfurt 2/1958, S. 44, Anm. 6; *Arnold Schönberg (1874-1951)*, in: ders., *Prismen*, =dtv CLIX, München 1963, S. 172.

6 Diese Auffassung ist ohne ihr Sozialprestige undenkbar, das in eine Definition des „*Kunstschönen*“ der Brüder Goncourt Eingang gefunden hat: „*Man hat oft versucht, das Kunstschöne zu definieren. Was ist es? Schön ist, was unerzogenen Augen abscheulich vorkommt. Schön ist, was deine Maitresse und deine Dienerin aus Instinkt scheusslich finden.*“ (*Ideen und Impressionen*, Leipzig 1904, Nr. 90, S. 63).

7 Th. W. Adorno, *Schwierigkeiten in der Auffassung neuer Musik* (1966), in: ders., *Impromptus*, = edition suhrkamp CCLXVII, Frankfurt 1968, S. 116.

8 *Die Zukunft der Ehe* (1966), in: ders., *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*, hrsg. v. A. Schmidt, = FAT 4031, Frankfurt 1974, S. 300.

9 *Selbstdarstellung*, Zürich 1948, S. 7; vgl. auch S. 18: „*Im Lichte meiner neuen Einstellung sollte Musik sich den wohlverstandenen Bedürfnissen der Gemeinschaft, für die sie geschrieben war, anpassen, sie sollte nützlich, unterhaltend, praktisch sein.*“

durch deren im „Formgesetz“ „verschwindende“ Funktion der Unterhaltung<sup>10</sup> zusammen. Wird einerseits im Primat anti-metaphysischer „materieller Substanz“ nicht nur die musikalische „Bedeutung“, der emphatische Anspruch der die Werke kontrapunktierenden Musikreflexion, sondern überhaupt ein emphatisches Formdenken neutralisiert, so kann andererseits der ästhetische Gehalt in den Werken, die solcher Sachlichkeit unmittelbarer materieller Präsenz folgen, in dem Sinne ungewiß bleiben, daß nicht auszumachen ist, ob im musikalischen Material, das, zumeist schmucklos präsentiert, von der Folie der musikalisch luxurierenden Programmmusik als ein „Überpersönliches“ sich abhebt, nicht schon die unmittelbare, sich selbst genügende Wirkung als eine zweite Metaphysik vorausgesetzt wird. Zudem bleibt die stets „bedeutende“ Programmmusik in diesen Werken, wenn auch als „negiert“, ästhetisch unmittelbar präsent.

Andererseits geht auch in die Schönbergschen Werke, deren ästhetische Position in den zwanziger Jahren allgemein als obsolet galt<sup>11</sup>, musikalische Sachlichkeit als Inbegriff „stimmiger Konstruktion“<sup>12</sup> ein, in der sich das musikalische Phänomen auf die Elemente seines gleichsam entsinnlichten Strukturzusammenhangs reduziert<sup>13</sup>. Doch hat sich dieser Strukturzusammenhang etwa in einigen Sätzen aus Schönbergs op. 19 wiederum in ein elementares musikalisches Phänomen zurückgezogen. Demnach ist in einigen Instrumentalwerken aus der zweiten Wiener Schule solcher Prozeß der „Entsinnlichung“ soweit durchgeführt, daß der musikalische Bedeutungszusammenhang gleichsam auf das Substrat eines „reinen“ Klanges oder Tones reduziert ist, der als solcher hervortreten kann und dessen „Bedeutung“ nicht mehr unmittelbar einsichtig ist. „Die Stücke wird nur verstehen, wer dem Glauben angehört“ – schreibt Schönberg 1924 im Vorwort zu Weberns *Sechs Bagatellen für Streichquartett* op. 9, 1913 –, „daß sich durch Töne etwas nur durch Töne Sagensbares ausdrücken läßt. Einer Kritik halten sie sowenig stand wie dieser und wie jener Glaube.“

Infolge dieses komplexen Verhältnisses von Sachlichkeit und Bedeutung, der in „Metaphysik“ umschlagenden „anti-metaphysischen“ „materiellen Substanz“ und des auf den bloßen Ton oder gar die Pause reduzierten „bedeutungsvollen“ kompositorischen Zusammenhangs ist es durchaus sinnvoll, im Begriff der Sachlichkeit die verschiedenen, sonst kaum kommensurablen musikalischen Schulen in den zwanziger Jahren in ihrer Verschiedenheit zusammenzufassen. Der Begriff des Sachlichen bezieht sich dabei demnach weniger auf die Attribute des „ingenieurhaften“ oder „maschinenmäßigen“ oder des „Machens“, als vielmehr auf die Formgestalt: hebt er einerseits als Substanzbegriff die „anti-metaphysische“ unmittelbare Prä-

10 Th. W. Adorno, *Funktionalismus heute* (1965), in: ders., *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, = edition suhrkamp CCI, Frankfurt 1967, S. 107.

11 Als „abseitig“ charakterisierte Mersmann 1928 die „Kunst Arnold Schönbergs“ im Vergleich zu jener vorherrschenden, die er in Deutschland durch Krenek und Hindemith repräsentiert sah. (*Die Moderne Musik*, = Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. v. E. Bücken, Potsdam 1928, S. 196.)

12 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 52.

13 Vgl. Adorno, *Prismen*, S. 152.

senz des „reinen“, d. i. oft zugleich auch elementaren musikalischen Materials hervor, so kann er andererseits als Funktionsbegriff den kompositorischen Zusammenhang meinen, der jedes musikalische Detail bedeutungsvoll durchdringt.

Andererseits ist der dergestalt durch den Begriff der Sachlichkeit eingegrenzte Sachverhalt in den zwanziger Jahren zwar charakteristisch musikalisch erfüllt, aber nicht erschöpft. Deshalb soll mit den folgenden Bemerkungen dieser Sachverhalt gerade in seiner Genese pointiert werden: an Schönbergs op. 16, 3 soll die „Subjektivierung“, an den etwa gleichzeitigen Instrumentalwerken Rudi Stephans die „Ästhetisierung“ des musikalisch Sachlichen herausgearbeitet werden; weiter wird skizzenhaft auf die maßgebliche Kritik Adornos an der (neuen) Sachlichkeit eingegangen.

## I

Gerade die orchestralen Paradigmata einer „*Musik als absoluter Ausdruck*“<sup>14</sup>, des musikalischen Expressionismus<sup>15</sup>, Schönbergs *Fünf Orchesterstücke* op. 16 (1909), lassen sich problemgeschichtlich<sup>16</sup> analysieren; danach initiieren oder repräsentieren sie „Lösungen“ von sowohl konkret historisch, als auch abstrakt spekulativ ausgewiesenen kompositorischen Problemen<sup>17</sup>. In op. 16, 3, dem berühmtesten Satz des Werkes, gründet z. B. die kompositorische Problemstellung einerseits konkret historisch in der systemhaft verselbständigten spätromantischen Instrumentationskunst, die als das ästhetisch und kompositorisch Primäre die Substanz und Funktion der anderen Dimensionen des musikalischen Satzes prägt: so kann sich die Harmoniegestaltung nach der Beobachtung von Kurth einem übergreifenden Kolorit anpassen<sup>18</sup>; die primär durch die verschiedenen instrumentatorischen Verdopplungs-

14 Vgl. R. Brinkmann, *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg*, = BzAfMw VII, Wiesbaden 1969, S. 36.

15 Diese vorsätzliche Stilcategory soll ausdrücken, daß die Beschränkung auf die Komplexion des Gebildes unzulänglich bleibt.

16 Ein nachdrückliches Bewußtsein von kompositorischen Problemen läßt sich bei Schönberg bereits für op. 5 nachweisen; er schreibt in einem Brief an Zemlinsky: „*Ich erinnere mich genau, daß mir hier zum erstmal (beim Komponieren) die Idee gekommen ist, daß die vielen Sequenzen der vorhergehenden Teile mäßig kunstvoll sind, und daß ich hier . . . zum erstmal mit Gefühl und Bewußtsein unregelmäßigere und sogar schon verschlungene Formgebung versucht und, wie ich sehe, erreicht habe.*“ (Briefe, hrsg. von E. Stein, Mainz 1958, S. 53). Während der Komposition von op. 8 Nr. 4 schrieb Schönberg: „*Ich habe mir diesmal die Aufgabe gestellt, mit allen Stimmführungskünsten auch die Instrumentationskünste zu vereinigen*“ (nach R. Stephan, *Schönbergs Entwurf über „Das Komponieren mit selbständigen Stimmen*“, in: AfMw XXIX, 1972, S. 245).

17 Vgl. u. a. zu op. 16, 1: Th. W. Adorno, *Zur Vorgeschichte der Reihenkomposition*, in: ders., *Klangfiguren. Musikalische Schriften I*, Frankfurt 1959, S. 111 ff. und S. 115; op. 16, 3: C. Dahlhaus, *Schönbergs Orchesterstück op. 16, 3 und der Begriff „Klangfarbenmelodie“* und J. Maegaard, *Arnold Schönberg: op. 16, 3*, in: Kgr.-Ber. Bonn 1970, S. 372 f. bzw. S. 499 ff.; op. 16, 4: Brinkmann, S. 117; op. 16, 5: C. Dahlhaus, „*Das obligate Rezitativ*“, in: NZfM/Melos I, 1975, S. 193 ff. – Dagegen ist op. 16, 2, der (relativ) konventionellste Satz des Werkes, bislang nicht extensiv analysiert worden.

18 „*Die Bedeutung der Instrumentation . . . greift auch tief in die harmonische Technik. Sie ist hierbei nicht damit erschöpft, daß die Klangverschmelzung überall durch die instru-*

techniken geprägten Stimmführungen können in „Orchesterpolyphonie“ resultieren<sup>19</sup>; die dynamische Gestaltung kann wesentlich durch die Technik des „*instrumentalen Restes*“<sup>20</sup> geprägt und die rhythmische Gestaltung von Mittelstimmen durch den Primat eines homogenen Orchestertuttis gleichsam amorph gehalten sein. Weiter ist weder eine farbliche Identität von Stimmlagen<sup>21</sup> angestrebt, noch sind die Instrumente funktional in ihrem Einsatz starr an die Satzglieder<sup>22</sup> gebunden.

Andererseits aber ist die Idee, den musikalischen Zusammenhang nun ganz durch eine spezifische Anordnung von Klangfarben zu konstituieren, spekulativ ausgewiesen und ohne direktes musikalisches Vorbild; denn die von Schönberg selbst benannten Ansätze solcher Gestaltung<sup>23</sup> vor op. 16, 3 – die „*Gruftszene*“ aus *Pelleas und Melisande* op. 5 (1902/03) und die Einleitung im letzten Satz des 2. Streichquartetts op. 10 (1907/08) – gründen gerade als funktionale Glieder in einem übergreifenden, musikalisch primären Prozeß, durch den sie bestimmt und programmatisch „neutralisiert“ werden. Die „*Gruftszene*“ aus *Pelleas und Melisande* erfährt durch die äußerst prägnante instrumentale Abtönung die ausdrucksvolle Konkretion der dramatischen Vorlage und repräsentiert jene „*precisely formulated units*“<sup>24</sup>, zu der sich im Durchführungsteil die thematisch-motivische Arbeit formal charaktermäßig verfestigt. Ebenso ist die Einleitung im letzten Satz aus dem 2. Streichquartett mit dem kompositorischen Primat der „Klangfarbenmelodie“ nicht nur programmatisch Allegorie der „*Entrückung*“, sondern trifft zugleich äußerst prägnant den „Tonfall“ von „Einleitung“.

Werden also diese Ansätze einer „Klangfarbenmelodie“, auf die Schönberg hinweist, durch einen übergreifenden formalen Zusammenhang, in den sie prozeßhaft eingegliedert sind, funktional ausgewiesen, so ist in op. 16, 3 die „Klangfarbenmelodie“ dann selbst der musikalisch primäre Prozeß, der die Funktion und Gestalt der anderen musikalischen Glieder bestimmt.

In der spätromantischen Instrumentationskunst werden z. B. formale Einschnitte häufig durch einen kleinformaten Instrumentenwechsel indiziert, der den zumeist deutlich ausgeprägten instrumentatorischen Zusammenhang des ganzen Abschnitts

---

*mentale, manche Härten mildernde Farbenverschmelzung gefördert wird; für manche Ton- und Akkordkombinationen sind sogar die Instrumentalfarben geradezu als die schöpferisch leitenden Ideen zu werten“ (Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“, Bern 1920, S. 397 f.).*

19 Zu nennen wären besonders die sukzessive und die partielle Verdopplung von (Mittel-) Stimmen, die deren melodische Identität zerstören kann.

20 Vgl. Adorno, *Klangfiguren*, S. 142 ff.

21 „*Es erfolgt eine völlige Loslösung von der zugrundeliegenden Vierstimmigkeit zu beliebiger, wechselnder Stimmenzahl. Schließlich tritt eine fortschreitende Relativierung der Lagen im Tonraum ein, so daß die Mittellage . . . seinen (!) Vorrang als Orientierungsraum verliert.*“ (H. Erpf, *Vom Wesen der neuen Musik*, = Ces-Bücherei XXIX, Stuttgart 1949, S. 57.)

22 Vgl. St. Kunze in: *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, = Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts XXIII, hrsg. von C. Dahlhaus, Regensburg 1970, S. 181 f. (Diskussionsbeitrag).

23 Vgl. J. Rufer, *Noch einmal Schönbergs Opus 16*, in: *Melos XXXVI*, 1969, S. 367.

24 So Schönberg in seiner Analyse von op. 5; veröffentlicht als Schallplattentext zu CBS SBRG 72267.

aufflöst und dissoziiert. So sind z. B. in *Pelleas und Melisande* die mit den berühmten Quartenakkorden den Hauptsatz schließenden Takte angelegt<sup>25</sup>:

Pointiert also in op. 5 diese Instrumentation den formalen Prozeß, so tritt in op. 16, 3 dagegen dieser kleininformale Instrumentenwechsel zu Beginn (und am Ende) des Satzes als das ästhetisch und formal Primäre deutlich hervor, schon weil Schönberg die anderen Dimensionen des Tonsatzes zunächst unverändert beläßt; ein musikalisches Geschehen läßt sich also einzig am kleinformaten Instrumentenwechsel ablesen<sup>26</sup>:

Der Prozeß der „Entsinnlichung der höheren Kunst“, so wie ihn Nietzsche im Primat musikalischer „Bedeutung“ beschrieben hat, manifestiert sich in Schönbergs op. 16, 3 demnach im Funktionswechsel der Instrumentation, der sich an ihrem Verhältnis zu den anderen Elementen des musikalischen Satzes ablesen läßt: was diese zunächst an unmittelbarer musikalischer Substanz verlieren, gewinnen sie an Bedeutung für einen formalen Prozeß, den die Instrumentation initiiert.

Andererseits aber ist dieser abgeschlossener Prozeß deutlich apperzipierbare musikalische Zusammenhang merkwürdig unbestimmbar. Dem zitierten Beginn von op. 16, 3 haftet zweifellos noch die traditionelle formale Funktion solcher Instrumentierung, die Markierung des Anfangs oder Abschlusses formaler Abschnitte, die mehr oder weniger (auch instrumentatorisch) prägnant gehalten sind, an. Doch

<sup>25</sup> Vgl. A. v. Webern, *Schönbergs Musik*, in: Arnold Schönberg, München 1912, S. 29.

<sup>26</sup> Vgl. ebenda, S. 44.

geht die Instrumentation hier weder in dieser Funktion auf, noch ist der eingetretene Funktionswechsel der Instrumentation sogleich zu identifizieren: initiiert diese Instrumentation ein formales Geschehen, so ist dieses Geschehen selbst auf keinen eindeutigen Begriff zu bringen. Einerseits wirkt dieser Prozeß in seiner tendenziellen formalen Eindimensionalität elementar, gleichsam naturhaft und andererseits in der ästhetischen Kalkulation des abstrakt spekulativen kompositorischen Problems höchst sublim und subjektiv<sup>27</sup>. Deshalb bleibt der ästhetische Gehalt dieses Satzes in einem höchst bedeutenden Sinne ungewiß, wohl auch – obwohl unterm Primat eines musikalisch großformalen Zusammenhangs nichts Ornamentales, Funktionsloses, Willkürliches als ein solches geduldet wird – funktionslos; denn von einem substantiellen Funktionszusammenhang wäre sinnvoll nur bei einer Wechselwirkung zwischen musikalischem Detail und großformalem Zusammenhang, der sich zur „Gestalt“ verfestigt, zu sprechen. In op. 16, 3 kann jedoch einerseits nur ein musikalischer Prozeß, aber keine „gegenständliche“ musikalische „Architektur“ benannt werden, und andererseits wird das musikalische Detail im Primat dieses Prozesses als ein solches nivelliert, wobei beide Vorgänge, die Nivellierung der „gegenständlichen“ musikalischen „Architektur“ sowie des musikalisch substantiellen Details unmittelbar zusammenzuhängen scheinen.

Die Reversoite dieser Musik „*als absoluter Ausdruck*“ ist demnach die Anonymität des Ausgedrückten<sup>28</sup>. Enthüllt Schönbergs „Expressionismus“ problemgeschichtlich, in der Konstituierung des musikalischen Zusammenhangs durch die Instrumentation, seine Sachlichkeit, so fixiert in solchem „*Expressionismus als Sachlichkeit*“<sup>29</sup> „*die Musik*“ weniger „*das Ausgedrückte, ihren subjektiven Gehalt scharf, eindeutig*“<sup>30</sup>, als daß vielmehr die Idee des musikalischen Zusammenhangs in ihrer radikalen Sachlichkeit subjektiviert wird.

Diese Tendenz einer emphatischen Subjektivierung einer musikalischen Logik schlechthin<sup>31</sup> inhäriert schließlich dem Schönbergschen Selbstverständnis seiner „expressionistischen“ Musik. Er hebt das Telos „*der Werke der Großen*“, die „*Sphäre der Zwecklosigkeit*“<sup>32</sup>, von der „*zweckmäßigen Materialbearbeitung*“, von einem „*die Eigentümlichkeiten des Materials sinnvoll berücksichtigenden Anordnungsverhältnis*“<sup>33</sup> ab: „*Ist die höhere Sphäre der Zwecklosigkeit das Gebiet, in der sich der Künstler orientiert, so bildet die Zweckmäßigkeit die einzige verlässliche Grundlage für die Kunsthandwerkslehre. Diese lebt davon und dadurch, daß sie als Zweck zu erkennen versucht, was in jenem höchste Freiheit war*“<sup>34</sup>. Der „*Zwecklosigkeit*“ der Werke korreliert also nicht einfach ihre mögliche hermetische, rationale, funktionale Materialdisposition, die nur sich selbst genügt; vielmehr schränkt sie diese

27 Vgl. dazu die verschiedenen Titel des Satzes: Rufer, *Noch einmal Schönbergs Opus 16*, S. 366 f.

28 Vgl. Brinkmann, S. 36.

29 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 51 ff.

30 Ebenda, S. 52.

31 „Medium“ musikalischer Logik ist für Schönberg bekanntlich das, was im 19. Jahrhundert das musikalisch Besondere repräsentiert: die Thematik und ihre Verarbeitung.

32 A. Schönberg, *Franz Liszts Werk und Wesen* (1911), in: *Melos* XXXVI, 1969, S. 203.

33 A. Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 3/1922, S. 38 f., Anm.; vgl. auch ebenda, S. 492.

34 Ebenda, S. 154.

gerade als „verlässliche Grundlage für die Handwerkslehre“ ein: „Und man erinnert sich hoffentlich, was ich von dem Verhältnis unserer Handwerksübungen zum Kunstwerk denke: daß sie kaum etwas miteinander gemein haben“<sup>35</sup>. Demnach tangiert die „Sphäre der Zwecklosigkeit“ die Zweckrationalität immanent musikalischer Verfahrensweisen in ihrer Geltung; immerhin skizziert Schönberg für die Einleitung zur geplanten Kontrapunktlehre: „Zweck der Kunst. Nachweis der absoluten Zwecklosigkeit der Kunst in Hinsicht auf das, was sonst unter Zweck verstanden wird. Einziger Zweck der Kunst (der aber unbewußt wirkt) Ausdruck der Persönlichkeit, dann weiter Ausdruck der Menschheit“<sup>36</sup>.

Zweckmäßiges musikalisches Gestalten im Sinne Schönbergs (der expressionistischen Phase) entspricht also einzig dem künstlerischen Ausdruck der Persönlichkeit und weiter der Menschheit, deren Gesetze freilich die Natur des genialen Menschen antizipierend aufgestellt hat<sup>37</sup>. Umgekehrt ist es die Persönlichkeit, das Formgefühl<sup>38</sup>, das die musikalische Zweckrationalität ausweist, die dadurch sogleich partikular wird. Alle Mittel, Zusammenhänge zu bilden, enthüllen sich, konfrontiert mit einer Norm künstlerischer Zweckmäßigkeit, ihrerseits als zufällig, beschränkt<sup>39</sup> als Spezialfälle musikalischen Zusammenhangs überhaupt.

## II

Den Vorgang der Versachlichung einer Musik als emphatischer Ausdruckskunst, den Schönberg durch die Einschränkung der Geltung dieser pointiert zweckrationalen kompositorischen Verfahrensweisen im übergreifenden Primat musikalischer Subjektivierung „aufhebt“, signalisieren schon die Titel<sup>40</sup> der drei Instrumentalwerke Rudi Stephans (1887-1915): *Musik für sieben Saiten-Instrumente* (1911), *Musik für Orchester* (1912)<sup>41</sup> und *Musik für Geige und Orchester* (1913), die dennoch

35 Ebenda, S. 446.

36 Nach J. Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel 1959, S. 123.

37 Schönberg, *Harmonielehre*, S. 393.

38 Vgl. Schönberg, *Harmonielehre*, S. 342: „... aber nicht die Theorie macht auf die fehlerhaften Stellen aufmerksam, sondern das Formgefühl; und die Verbesserung wird auch nicht theoretisch gefunden, sondern manchmal vielleicht durch vieles Hin- und Herprobieren, aber meistens durch einen glücklichen Einfall: intuitiv, durch das Formgefühl, durch die Phantasie.“

39 Vgl. Adorno, *Ohne Leitbild*, S. 165.

40 Bereits 1908 notierte Stephan auf einer Skizze zu einem später unterdrückten op. 1 für Orchester: „Keinen poetischen Titel, nicht die Benennung Tondichtung und garnichts.“ (nach A. Machner, *Rudi Stephans Werk. Eine Beschreibung als Studie zur Stilwende in der Musik um 1900*, Diss. Breslau 1943, S. 98; vgl. auch K. Holl, *Rudi Stephan. Studien zur Entwicklungsgeschichte der Musik am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts*, Saarbrücken 1920, S. 18, Anm.) – Vier einsätzig Symphonien mit der Bezeichnung *Musik Nr.* . . . schrieb im 19. Jahrhundert bereits Josef Huber (1837-1886); es ist nahezu ausgeschlossen, daß Stephan diese Werke gekannt hat.

41 Sowohl die *Musik für sieben Saiten-Instrumente* als auch die *Musik für Orchester* weisen äußerst komplizierte und verwickelte Entstehungsgeschichten auf (vgl. Machner, S. 94 ff.), die nach dem Verlust des Stephanschen Nachlasses im Stadtarchiv Worms während des 2. Weltkrieges (A. McCredie, *The Munich School and Rudi Stephan (1887-1915). Some forgotten Sources and Byways of musical Jugendstil and Expressionism*, in: *Music Review* XXIX, 1968,

merkwürdig ambivalent bleiben: hebt Stephan mit diesen Titeln, die ein Versprechen abgeben, provozierend von der Programmmusik ab, so indizieren die Titel vor der Folie der Programmmusik dennoch ein Programm: das einer nur sich selbst meinenden Musik; Programm der Musik ist „Musik“, ein Spezialfall von Programmmusik. Diese Ambivalenz prägt die kompositorische Pointierung nahezu aller Dimensionen des Tonsatzes.

Die von Stephan gewählte Besetzung in der *Musik für sieben Saiten-Instrumente*<sup>42</sup> hat weniger als eine charakteristisch erweiterte Kammermusikbesetzung, als vielmehr als eine reduzierte Orchesterbesetzung zu gelten<sup>43</sup>. Die adäquate instrumentale Realisierung des Hauptthemas aus dem ersten Satz

setzt z. B. die differenzierte Einheit eines homogenen Orchestertuttis voraus<sup>44</sup>; denn die beiden Motive (a und b), die in den einleitenden Takten getrennt exponiert werden,

S. 203) kaum restlos aufzuklären sein dürften. Zugrunde gelegt werden hier die posthume Ausgaben der Werke durch K. Holl (heute Edition Schott 3463 bzw. 3462), wobei Holl die *Musik für sieben Saiten-Instrumente* leicht retuschiert hat.

42 Streichquintett (mit Kontrabaß), Harfe und Klavier. – McCredie (S. 209) nennt das Werk fälschlicherweise *Musik für sieben Streichinstrumente*.

43 Die Streicher können auch chorisch besetzt werden.

44 Die Thematik stammt denn auch (Machner, S. 106) aus dem in Anm. 40 erwähnten op. 1 für Orchester.

T. 6 Br.

b  
Vc.

Klav.

müssen gerade in ihrer thematischen Integration, wenn diese überhaupt Sinn haben soll, zugleich auch als solche festgehalten werden.

Weiter werden die einleitenden Takte formal auch durch die Instrumentation geprägt: in der variierten Wiederholung des ersten Teils der Einleitung ab Takt 18 hebt sich primär die veränderte instrumentale Gestaltung – ihre Veränderung im Sinne des gleichsam noch unbestimmten Ausdrucks – ab. Veränderung des musikalischen Ausdrucks durch wechselnde Instrumentation ist aber ein Verfahren, das eher Orchestersätze prägt<sup>45</sup>.

Durch diese formalen Verfahrensweisen gewinnt die Instrumentation eine sowohl gegenüber dem spätromantischen als auch „konstruktiven“ Instrumentieren ungewöhnliche Präsenz: nivelliert die Differenzierung im spätromantischen Orchester tendenziell das satztechnische Detail<sup>46</sup>, so eine integrale Satztechnik jede substantielle Veränderung in der Instrumentierung<sup>47</sup>. Die Stephansche Instrumentierung dagegen zeichnet sich dadurch aus, daß die in ihrer Differenzierung verselbständigte Instrumentierung stets formale und satztechnische Konsequenzen impliziert und den musikalischen Ausdruckscharakter prägen kann<sup>48</sup>, ohne doch schon als das ästhetisch Primäre konzipiert zu sein. Verweist die spätromantische Instrumentationskunst zumeist auf ein Heteronomes – sie ist überhaupt mit der Entwicklung der Programmmusik verbunden –, so die Stephansche auf Innermusikalisches.

Großformal äußert sich das Programm einer nur sich selbst meinenden Musik in der *Musik für sieben Saiten-Instrumente* greifbar in der inneren Neutralisierung der formalen Dynamik der Sonatensatzform, die zweifellos abstrakt schematisch

45 In der Fragment gebliebenen Neufassung dieses Werkes für Streichquartett mit Klavier wollte Stephan denn auch die Form komprimieren (Holl, S. 20 f.). Dagegen wird durch die für die chorische Besetzung von G. E. Lessing vorgenommene Kürzung die formale Disposition weitgehend verunklärt.

46 „Die romantische Instrumentation hatte die Vielfalt der harmonisch-melodischen Brechungen stets wieder in der Einfalt eines ungebrochenen Klanges zu sammeln versucht. . .“ (Adorno, *Klangfiguren*, S. 140).

47 „Je nackter die Konstruktion sich darstellt, um so weniger bedarf sie der koloristischen Hilfe“ (Adorno, *Prismen*, S. 172).

48 Vgl. dazu die instruktiven Instrumentationsanalysen des C-dur-Klanges, die Machner (S. 60 ff.) durchführt (s. auch dazu E. Prout, *Lehrbuch der Instrumentation*, Leipzig 41924, S. 106 ff.: zwölf Beispiele aus den Werken der „größten Meister“, „wie der C dur-Akkord instrumentiert werden kann“).

dem ersten Satz noch zugrunde liegt. Wohl werden die einzelnen Formglieder durch den in Sonatensätzen üblichen funktionalen „Tonfall“ geprägt, doch signalisieren diese Funktionen kaum einen übergeordneten, emphatischen Zusammenhang, den sie bestimmen und durch den sie bestimmt werden. Vielmehr arbeitet Stephan diese Formglieder primär für sich selbst aus: so gewinnt gegenüber der ins thematische Detail zurückgenommenen Dynamik und der „synthetischen“ thematischen Einheit (s. o.) die thematisch-motivische Arbeit und besonders die Themenmetamorphose<sup>49</sup> eine nur sich selbst meinende Präsenz, in der die wie selbstverständlich vorausgesetzte Panthematik – kaum ein Takt ist ohne eines der Hauptthemen – ausdrucksmäßig identifiziert wird.

Diese Schwächung eines emphatischen großformalen Zusammenhangs durch die kompositorische Pointierung des formalen Details wird wesentlich von der harmonischen Technik mitgetragen: Stephan bedenkt besonders die Akkordeigenschaften, die – negativ ausgedrückt – ihre eindeutigen funktionalen Eigenschaften lähmen. Die Analysen Claus Neumanns<sup>50</sup> zusammenfassend, umschreiben Stephans Harmonik allgemein die folgenden „klangtechnischen Eigenschaften“<sup>51</sup>: Schichtung des Terzenbaus bis zu Tredezimklängen; Bevorzugung des großen Septakkordes; Quint- und Quartstrukturierung von Harmonien; intensive Alteration von Akkorden, die oft auf das Ganztonsystem anspielen (die Ganztonleiter wird zumeist nur melodisch angewendet); chromatische Mehrklänge; mediantische und tritonale Dreiklangskombinationen. Diesen klangtechnischen Eigenschaften korreliert der noch in Stephans Werken allerdings als weitgehend „negiert“ präsenzte Hintergrund der harmonischen Tonalität: die dominantischen Beziehungen werden zu Restbeständen oder verlieren ihren tonal-harmonischen Sinn; die „kadenzelle Tonalität“ verflüchtigt sich in die einzelne Klangverbindung; die Tonalität wird in der breiten Formgebung schwebend behandelt; die Schlußtonalität geht nicht mehr eindeutig aus der betreffenden Anfangstonalität des Hauptthemas hervor; Schlußklänge – zumeist der reine C-dur-Dreiklang – spielen die Rolle von „Elementarklängen“: sie sind mehr ein klangliches als ein tonales Ereignis; die melodisch führende Stimme weicht häufig von der Tonalität des harmonischen Unterbaus oder der kontrapunktierenden Stimmen ab<sup>52</sup>. Der gesteigerten Klanglichkeit entspricht bei Stephan die gesteigerte „lineare“ Selbständigkeit einzelner oder aller Stimmen<sup>53</sup>: das tonale Bild wird außerordentlich durch unregelmäßige chromatische Abweichungen der Kontrapunkte zersetzt; die kadenzelle Tonalität wird auf „linear-polyphonem Weg“ verlassen; die Klangtechnik kann im Dienste der Linienführung stehen, welche die „Vertikaltonalität“ tendenziell verschleiert. Neumann selbst faßt zusammen: „Diese gesamten Erscheinungen akkordischer und melodischer Verschleierung des tonartlichen Zusammenhangs in Verbindung mit der klanglich-tonartsfarbig gesteigerten Flächenwirkung der oft sehr breiten und vorübergehend tonisch wirkenden Klangsäulen weisen darauf hin, daß sowohl die klanglichen (vertikalen) als auch linearen (horizontalen) Vorgänge eine gewisse Eigenbetonung erfahren, wobei sie allerdings noch in das Mit- und Ineinander tonal-harmonischer Grenzvorgänge verwoben sind“<sup>54</sup>.

Auf dieser Wiedergewinnung einer gegenüber den repräsentativen Formen der musikalischen Spätromantik, deren Emphase Stephan gleichwohl etwa im Duktus einiger Themen zwar konzentriert, aber nicht formal erfüllt, an und für sich wirken-

49 Vgl. z. B. die Gestalten des Hauptthemas Takt 73 ff. (241 ff., Violinen); 91 ff. (1. Violine); 108 ff. (Kontrabaß, Klavier); 324 ff. (Violinen); 331 ff. (1. Violine [pizz.], Klavier). – McCredie (S. 211) charakterisiert denn auch die Form des Satzes als „kaleidoscopisch“.

50 *Die Harmonik der Münchner Schule um 1900*, München 1939, S. 56 ff. und S. 79 ff.

51 Ebenda, S. 58.

52 Ebenda, S. 56 ff.

53 Ebenda, S. 58 ff.

54 Ebenda, S. 86.

den „perspektivlosen“, „utopielosen“ (Adorno) Form gründet sogleich die „Einleitung“<sup>55</sup> des von Stephan „Nachspiel“ genannten zweiten Satzes der *Musik für sieben Saiten-Instrumente*. Sie besteht nur aus einer chromatisch gleichmäßig absteigenden Quartensfolge über einer liegenden Harmonie:

T.1 1.Vl.

The musical score consists of two systems. The first system is for T.1 1.Vl. and features a chromatically descending quartens sequence in the upper voice (violin) over a sustained harmonic accompaniment in the lower voice (strings). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The second system continues the same musical material.

Denn diese Quartensstrukturieren keinesfalls den ganzen Satz wie etwa in Schönbergs *1. Kammer-symphonie* op. 9 (1906), die Stephan zweifellos gekannt hat<sup>56</sup>, sondern er setzt sie gleichsam „nackt“ ein: er vertraut auf die immanente Wirkung eines „reinen“, unverarbeiteten musikalischen Materials, das in diesem Zusammenhang in seiner nüchternen Ausdruckslosigkeit seinen höchst angespannten Ausdruck gewinnt. Jedenfalls umhüllt Stephan diese schmucklosen Quartens weder mit einer „Aura des Wesenhaften“<sup>57</sup> an sich, noch preßt er aus ihnen ein „Formgesetz“ heraus.

Diese Sachlichkeit, die unmittelbare, intentionslose Präsenz musikalischer Substanz, ist nicht mehr der „Expressionismus in seinem Anderssein“<sup>58</sup>. Die das „Formgesetz“ der *1. Kammer-symphonie* op. 9 von Schönberg konstituierenden Quartens

55 Vgl. Stephans eigene Analyse in: *Die Musik* XI, 1911/12, S. 225 f.; auch in Machner, S. 1 f. (Anhang).

56 Vgl. Holl, S. 17: „Insbesondere erkannte Stephan in Schönberg den in gleicher Richtung marschierenden, starr vorwärtsblickenden Weggenossen; manche eigentümlichen Neuerungen, die fast gleichzeitig, doch in völliger Unabhängigkeit von einander in Schönbergs und Stephans Tonsprache auftreten – wie z. B. die sogenannten ‚Quartenakkorde‘ – bestätigten Stephan bei späterer Bekanntschaft mit den betreffenden Schönbergschen Werken überraschend eindringlich die entwicklungsgeschichtliche Notwendigkeit seines unter dem Zwang des Dämons geschaffenen Eigenstiles.“ Allerdings verschweigt Holl, daß Schönbergs Verfahrensweisen doch wohl nichts mit denen Stephans zu tun haben.

57 Adorno, *Ohne Leitbild*, S. 109.

58 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 52.

werden, indem sie das Mittel abgeben, mit dem Schönberg die Einheit in einem die vier Satzcharaktere der Symphonie zusammenfassenden ausgedehnten und zugleich komprimierten Sonatensatz stiftet, als Spezialfall eines musikalischen Zusammenhangs ausgewiesen. Die Stephansche Quartenföge dagegen wird aus dem musikalischen Zusammenhang isoliert und hervorgehoben und doch wohl um ihrer selbst willen, gewissermaßen undifferenziert und ungestaltet eingesetzt. Teilt die zitierte Stephansche Quartenföge mit dem Beginn von Schönbergs op. 16, 3 wiederum eine gewisse Einschränkung der musikalischen Mittel, so gleicht Schönberg diese Einschränkung nach dem Ausgleichsprinzip durch den Primat der Instrumentation aus, während Stephan in dieser Einschränkung die Quartenföge kompositorisch substantiell pointiert. Wird also der von der „Klangfarbenmelodie“ geprägte kompositorische Zusammenhang in seiner funktionalen Sachlichkeit bei Schönberg im musikalischen Subjektivierungsprozeß „aufgehoben“ – nur in diesem Werk konstituiert die „Klangfarbenmelodie“ den musikalischen Zusammenhang – so wird bei Stephan die – wohlverstandene – „Bedeutungslosigkeit“ der Quarten in ihrer substantiellen Sachlichkeit gleichsam ästhetisiert; denn „diese Wörtlichkeit (*realismus*) führt ins *Metaphysische*“<sup>59</sup>. Diese Ästhetisierung des musikalisch Sachlichen in seiner intentionlosen Präsenz ist aber nichts anderes als das Programm der nur sich selbst meinenden Musik.

In der *Musik für Orchester*<sup>60</sup> vergegenständlicht sich die Ästhetisierung des Sachlichen – die „Wörtlichkeit“ der musikalischen Mittel – wiederum vorab in den formalen Verfahrensweisen. Indem die in der *Musik für sieben Saiten-Instrumente* beobachtete momentane ausdrucksvolle Identifizierung einer Panthematik wohl unter dem Einfluß des die kleinste Differenz ermöglichenden großen Orchesters<sup>61</sup> die musikalische Architektur<sup>62</sup> beherrscht, ist eine in der *Musik für sieben Saiten-Instrumente* immerhin noch abstrakt schematisch vorgegebene emphatische Großform garnicht mehr angestrebt. Vielmehr wird die Großform durch die bestimmte, die formalen Gewichte abwägende Wiederholung von in allen Dimensionen des Tonsatzes äußerst prägnant und übersichtlich gehaltenen und zumeist „steigernd“ angelegten Abschnitten erreicht. Diese großformale Gestaltung – Stephan charakterisiert lax genug: „Schluß in gesund bejahendem Sinn“<sup>63</sup> – ist vor allem negativ dadurch zu beschreiben, daß ausgearbeitete „vermittelnde“ Formpassagen wie Überleitungen, Rückführungen, Liquidationen etc., durch die Formteile bedeutungsvoll

59 So Webern über Strawinsky (nach H. H. Stuckenschmidt, *Schönberg*, Zürich 1974, S. 237).

60 Stephans eigene Analyse beschränkt sich auf die Angabe einiger wichtiger Themen (in: *Die Musik XII*, 1912/13, S. 299f.; auch in Machner, S. 3 f. Anhang).

61 Stephan skizziert Formverläufe sogar instrumentationstechnisch: „*Xylophontrillersolo beginnt . . . Baß, Cello, Bratschen tiefe Akkorde, Flötenläufe, Triangeltriller, Streicher pizzicato Kadenz, Fagott mit Pizzicatobegleitung; Oboe geschickt dazu unterbrechend, einzelne Paukenschläge dazwischen. Flöte: Flatterzunge auf col legno der Streicher. . .*“ (nach Holl, S. 15).

62 Selbst McCredies (S. 213) grobe Formanalyse: „. . . *the work seems to be in a tripartite form as follows: Introduction – Development and Fugue – Conclusion*“ ist unstimmg: die von ihm herausgestellten Teile sind gerade nicht in ihrem formalen Gewicht kommensurabel. (Die Formanalyse Machners, S. 70 f. ist ganz und gar abwegig.)

63 Nach Holl, S. 21.

aufeinander bezogen werden können, nahezu vollständig fehlen<sup>64</sup>; und die wenigen „einleitend“ oder „überleitend“ ausgearbeiteten, „gestisch“ gleichsam geronnenen Takte sind so angelegt, daß sie, für sich den „Charakter“ oder „Ton“ von „Einleitung“ oder „Überleitung“ aufweisend, gerade nicht substantiell zwischen Formteilen vermitteln. Kann dabei einerseits die Formfunktion von einem gewissen funktionalen Tonfall deutlich ausprägenden Takten durch ihre Stellung im formalen Ablauf ungewiß (nicht mehrdeutig) werden, so können sie andererseits den formalen Ablauf selbst im Ungewissen lassen.

Die „einleitende“ Passage:

geht Takt 35-37 deutlich in dieser formalen Funktion auf: sie schließt an die verklingende Einleitung nach einer Pause wie ein Generalauftakt an. Takt 88-90 dagegen wirkt dieselbe „einleitende“ Passage eher intermittierend: sie schließt unmittelbar an den im Forte abreißenden Teil an, den sie Takt 35-37 einleitet und der hier (nicht ganz vollständig) wiederholt wird.

64 So werden denn auch die Themen weniger „entwickelnden“, als vielmehr „abwickelnden“ (so die Formulierung Schönbergs, nach Rufer, *Von der Musik zur Theorie. Der Weg Arnold Schönbergs*, in: *Zeitschrift für Musiktheorie* II, 1971, S. 3) Techniken unterworfen, die vor allem aus der Kunst des Kontrapunkts stammen: Diminutionen, Augmentationen, Umkehrungen, Engführungen, weiter rhythmische sowie instrumentatorische Veränderungen (vgl. Mc Credie, S. 212; Machner, S. 47).

Die Takte:

tragen deutlich überleitenden Charakter. Fangen sie aber Takt 139 gleichsam ein Takt 138 noch crescendierendes Orchestertutti überleitend auf, so schließen sie Takt 305 an einen teilweise solistisch aufgegliederten, dünnen, im Pianissimo verklingenden Orchestersatz an.

Demnach werden hier Über- und Einleitungstakte gerade nicht in einen individuellen, dynamischen, übergreifenden Formzusammenhang hineingezogen, sondern vielmehr in ihrer formalen Funktion verselbständigt: sie funktionieren wie durch eine in ihnen verfestigte Eigenschaft, deren Formelhaftigkeit zitierte Musik imaginieren läßt. Doch können sich solche Formglieder in ihrem funktionalen Tonfall nur im Kontext einer unmittelbar in ihrer Erscheinung aufgehenden Musik sowie von musikhistorisch noch präsenten, aber gleichwohl „zerfallenen“ harmonischen, melodischen, rhythmischen, dynamischen und instrumentatorischen Formeln verselbständigen.

Eine ähnliche Eigenschaft zeigt die als auskomponierte Steigerung angelegte Passage Takt 141-152 bzw. Takt 307-318: entlädt sie sich Takt 153 im katastrophenhaften dreifachen Forte des Orchestertuttis, so Takt 321 im frenetischen, „gesund bejahenden“ Jubel des Marsches. Indem „Katastrophe“ und „Marsch“ aus derselben Steigerung hervorgehen, eignet dem Formzusammenhang, der gerade hier dynamische Züge trägt, etwas Unspezifisches: wirkt das nach der Steigerung Erscheinende gerade in seiner Finalität, als Resultat, fiktiv, so gewinnt es eine nur sich selbst meinende Präsenz.

Solche Verfahrensweise verhält sich zugleich auch polemisch gegenüber dem anspruchsvollen Schein eines „organischen“ Kunstwerks, vielleicht sogar gegenüber einer als Zwang empfundenen musikalischen Logik schlechthin. Stephans Konzeption einer nur sich selbst meinenden Musik scheint bedeuten zu wollen, daß auch ein musikalischer Funktionszusammenhang, der die blinde Autonomie immanent musikalischer Verfahrensweisen garantiert, nichts Erstes und Ursprüngliches abgibt, als welcher er in der Schönbergerschule stets erscheint. In ihrer programmatischen Selbstbezüglichkeit signalisiert Musik – als von Menschen Verfertigtes und „diesen nicht gänzlich entrückt“ (Adorno) –, daß in und mit ihr alles immer auch anders sein könnte<sup>65</sup>. Die „traumlose“ (Adorno) Präsenz eines jeden Details um

65 Den Gedanken, daß ein großes Kunstwerk in allen seinen Momenten auch anders sein könnte, hat Nietzsche vertreten; der Einwand Adornos: „Diese Bestimmung des Kunstwerks durch seine Freiheit setzt voraus, daß Konventionen verpflichtend gelten“ (*Philosophie der neuen Musik*, S. 44) verfährt nicht: die nachdrücklich durch ihre Freiheit konstituierten

seiner selbst willen wird, um Adornos Diktion aufzugreifen, von keiner Totale besiegt: das wäre ihr höchster Traum.

### III

Auf den Verlust des „Utopischen“ in der Kunst der zwanziger Jahre hat Karl Mannheim bereits 1929 hingewiesen: „Dieser Prozeß der völligen Destruktion aller spirituellen Elemente, des Utopischen und des Ideologischen zugleich, findet seine Parallele in unseren neuesten Lebensformen und in den diesen entsprechenden Richtungen der Kunst. Muß denn das Verschwinden des Humanitären aus der Kunst, die in Erotik und Baukunst durchbrechende ‚Sachlichkeit‘, das Hervorbrechen der Triebstrukturen im Sport nicht als Symptom gewertet werden für den immer weiteren Rückzug des Utopischen und Ideologischen aus dem Bewußtsein der in die Gegenwart hineinwachsenden Schichten? Muß nicht die – der Tendenz nach zumindest erstrebte – allmähliche Reduktion des Politischen auf Ökonomie, . . . das bewußte Beiseiteschieben eines jeden ‚Kulturideals‘ als ein Verschwinden des Utopischen in jedweder Gestalt auch aus dem politischen Aktionszentrum gedeutet werden? Es drängt hier eine Bewußtseinshaltung zur Weltgestaltung, für die sich alle Ideen blamiert, alle Utopien zersetzt haben“<sup>66</sup>. Der für die Kunst der zwanziger Jahre charakteristische Begriff der Sachlichkeit zielt demnach über den Bereich der Kunst hinaus auf eine Gleichzeitigkeit kultureller und ökonomischer Prozesse, die entweder als Fortschritt oder als Degeneration des musikalischen Komponierens selbst beschrieben wurde: was Verächter als Eingrenzung der Welt ästhetischer Werte, als Übergreifen der „Technik“ auf das musikalische Kunstwerk kritisierten, rühmten Apologeten umgekehrt als Erweiterung, als Musikalisierung der Umwelt<sup>67</sup>. Gerade die nur sich selbst genügenden Werke der musikalischen Sachlichkeit wurden also in ihrer Autonomie weniger ästhetisch, als vielmehr moralisch-sittlich „gewürdigt“, und die „Stabilisierung“ auch der als chaotisch empfundenen musikalischen Wertewelt haben so verschiedene Kritiker wie z. B. Bekker<sup>68</sup>, Blessinger<sup>69</sup> und Adolf Weißmann<sup>70</sup> als eine des sozialen Systems prognostiziert, die dann auch prompt er-

---

Werke John Cages kennen keine Konvention. Bei Stephan zersetzen gerade die konventionellen Mittel die Konvention. – Dieser Sachverhalt äußert sich bei Stephan auch schaffenspsychologisch: „Jahrelang ringt er mit denselben Gedanken; manche Themen der Jenenser ‚Musik für Orchester‘ und der ‚Ersten Menschen‘ haben eine ganze Geschichte. Sie gehen von einem Werk ins andere über, wechseln Tonart, Takt, Rhythmus . . . bis sie endlich in einem späteren Werk ihrer Eigenkraft entsprechend präzise gestalten ihren endgültigen Platz finden“ (Holl, S. 15).

<sup>66</sup> *Ideologie und Utopie*, Frankfurt 4/1965, S. 220.

<sup>67</sup> Der zeitgenössischen Ästhetik wird es denn auch zum Problem, den „Lokomotivpffiff“ oder den „Vogelruf“ von „Musik“ zu unterscheiden. Bekkers Antwort auf dieses Problem lautet: „Das [sic] Bereich der Musik als Kunst ist daher ein Teilgebiet innerhalb des Gesamtbereiches der Klangempfindungen. Als kunsthafte Musik gilt nur die nach ästhetischer Gesetzmäßigkeit stilisierte Klangempfindung“ (*Von den Naturreichen des Klanges*, S. 9).

<sup>68</sup> *Das deutsche Musikleben*, Berlin 1916 (spätere Auflagen gekürzt).

<sup>69</sup> *Die musikalischen Probleme der Gegenwart und ihre Lösung*, Stuttgart 1919.

<sup>70</sup> *Die Entgötterung der Musik*, Stuttgart 1928.

folgte. Deshalb bezeichnet Sachlichkeit, wie Lethen zurecht pointiert, in den zwanziger Jahren „entweder die bedingungslose Unterwerfung unter die ‚herrschende‘ Tendenz der Industrialisierung oder gerade den Abscheu vor dieser Tendenz“<sup>71</sup>.

Demgegenüber können die hier herangezogenen Werke durch das prekäre Verhältnis von funktional bzw. substantiell zu beschreibender musikalischer Sachlichkeit und musikalischer Bedeutung in einer Vorgeschichte der Sachlichkeit nur ästhetisch fixiert werden. Ihr in den Kategorien der „Subjektivierung“<sup>72</sup> und „Ästhetisierung“ angetippter gesellschaftlicher Gehalt verhält sich gegenüber den konkreten gesellschaftlichen Prozessen derart allgemein, daß er nichts Spezifisches besagt. Ist also ihre „Stellung zur Gesellschaft“ im musikalischen Formgesetz „aufgehoben“, so hängen sie damit eher mit den repräsentativen Werken musikalischer Spätromantik zusammen. Doch was diese in der Utopie festschreiben – Paradigmata sind bekanntlich die Symphonien Mahlers –, ist in jenen Werken in der Art ihrer Sachlichkeit in die Realität gewendet, die ihr freilich nicht erreichbar ist.

Dieser Sachverhalt bildet dann das Zentrum von Adornos Kritik an der neuen Sachlichkeit, in dem, wie er (überraschenderweise) gesteht, Schönberg und Stravinsky, bei aller qualitativen Differenz, „im Gleichen“ zusammenschießen. Danach drohe alle neue Sachlichkeit insgeheim dem zu verfallen, was sie „am grimmigsten“ befehlen würde: dem Ornament. „Indem der Schein am Kunstwerk abstirbt, so wie es im Kampf gegen das Ornament sich indiziert, beginnt der Standort des Kunstwerks überhaupt unhaltbar zu werden. Alles, was keine Funktion hat am Kunstwerk – und damit alles, was das Gesetz seines bloßen Daseins übersteigt – wird ihm entzogen. Seine Funktion ist selber gerade, das bloße Dasein zu übersteigen. So wird summum ius zur summa iniuria: das vollendet funktionale Kunstwerk zum vollendet funktionslosen. Da es Realität ja doch nicht sein kann, hebt die Eliminierung aller Scheincharaktere an ihm den Scheincharakter seiner Existenz

71 *Neue Sachlichkeit 1924-1932. Studien zur Literatur des „Weißen Sozialismus“*, Stuttgart 1970, S. 13.

72 Auf die Möglichkeit, Schönbergs Programm der Subjektivierung ideologiekritisch anzugehen, wies R. Brinkmann hin: „Schönbergs Antwort auf die Situation des künstlerischen Individuums in den durch zunehmende Industrialisierung und Rationalisierung geprägten realen gesellschaftlichen Verhältnissen des Jahrhundertbeginns war Subjektivität; in der künstlerischen Produktion bewirkte das die Dominanz von Lyrik . . . Das lyrische Subjekt will die als zerfallen erfahrene Realität allein im Bereich des Bewußtseins überwinden, der ‚neue Mensch‘, von dem Schönberg spricht, soll erwachsen aus extremer Versenkung ins Ich; und der ‚neue Klang‘, der als ‚Widerhall‘ der inneren Welt, der eigentlichen, erscheint, kündigt diesen Menschen an. Hier könnte Ideologiekritik ansetzen. Sie hätte vor allem zu erweisen, warum jenes Dogma von der Unmittelbarkeit des Ausdrucks so forciert wird, während doch jede Analyse der Werke erweist, mit welchem Maß an Reflexivität und Rationalität die spontan scheinende Produktion verfährt. Lyrische Subjektivität begreift bei Schönberg jene Techniken ein, aus deren Negation sie ihre Legitimation ableitete. Dieser Widerspruch . . . [könnte] gesellschaftlich erklärt werden“ (*Schönbergs Lieder*, in: Arnold Schönberg, = Publikation des Archivs der Akademie der Künste, Kat. Nr. 449, Berlin 1974, S. 47 f.). Indessen scheinen Reflexivität und Rationalität versus Subjektivität und spontan scheinende Produktion für Schönberg auf logisch kaum kommensurablen Ebenen zu liegen: nicht aus der Negation von Reflexivität und Rationalität leitet Schönberg die Legitimität lyrischer Subjektivität ab, als daß vielmehr im Primat der Subjektivität die Reflexivität und Rationalität selbst partikular und subjektiv werden.

*nur um so greller hervor. . . Die Auflösung der Scheincharaktere am Kunstwerk wird von dessen eigener Konsistenz gefordert. Aber der Auflösungsprozeß, den der Sinn des Ganzen befiehlt, macht das Ganze sinnlos. Das integrale Kunstwerk ist das absolut widersinnige. Die übliche Auffassung [!] betrachtet Schönberg und Strawinsky als einander extrem entgegengesetzt . . . Aber man vermag es recht wohl sich vorzustellen, daß einmal die entfremdeten, zusammenmontierten, tonalen Akkorde Strawinskys und die Folge der Zwölftonklänge, deren Verbindungsdrähte gleichsam auf Geheiß des Systems durchgeschnitten sind, gar nicht so verschieden klingen werden, wie sie heute sich ausnehmen. Sie bezeichnen vielmehr verschiedene Stufen der Konsequenz im Gleichen“<sup>73</sup>.*

Ist in den Werken aus der Vorgeschichte der neuen Sachlichkeit ein utopischer Gehalt in die Realität gewendet worden, so haben die Komponisten, die Realität in der Sachlichkeit in der Gleichzeitigkeit erfahren haben, wieder versucht, musikalisch „Bedeutung“ zu gewinnen. Alle diese Komponisten haben aus der sich drohenden „Konsequenz im Gleichen“ die gleiche Konsequenz gezogen: sie antworteten auf die anvisierte „Lossage vom Material“<sup>74</sup> mit jenen von Adorno aufgrund der ontologischen Prämissen<sup>75</sup> seiner ästhetischen Theorie dann fassungslos verhöhnten „Hauptwerken“ seit Ende der zwanziger Jahre. Denn in seinem in der „Vergeistigung“<sup>76</sup> gewonnenen „Erkenntnischarakter“<sup>77</sup> beruft sich das Kunstwerk, um im Sprachgebrauch der Schule zu bleiben, auf das „Andere“, den „absoluten Gegenort“, den es nun in seiner vollendeten Immaterialität souverän unterdrückt: in seiner sinnlichen Erscheinung verweigert es, was es als seine Voraussetzung verspricht. Zweifellos wollten diese Komponisten das „Andere“ dagegen auch in die Erscheinung heben: was sie dabei an unmittelbarer Nähe zu „dieser Welt“ dann verloren, gewannen sie an einer Aura von Bedeutung, die in ihren frühen Werken längst schon zerfallen schien.

---

<sup>73</sup> *Philosophie der neuen Musik*, S. 70.

<sup>74</sup> Ebenda, S. 112 ff.

<sup>75</sup> Vgl. dazu Fr. Tomberg, *Utopie und Negation. Zum ontologischen Hintergrund der Kunsttheorie Theodor W. Adornos*, in: ders., *Politische Ästhetik*, = Sammlung Luchterhand CIV, Darmstadt 1973, S. 23-41, besonders S. 35 ff.

<sup>76</sup> Zu Adornos Kritik an Schönbergs Programm der „Vergeistigung“ vgl. *Ohne Leitbild*, S. 164: „Der Geist, den Kandinsky und sicherlich recht ähnlich der Schönberg der expressionistischen Phase als unvershandelt, unmetaphorisch wahren verfochten hatten – auch bei Schönberg ging es nicht ohne Theosophie ab, die den Geist gleichsam ins Dasein zitiert –, wird unverbindlich und eben deshalb um seiner selbst willen verherrlicht: ‚Du mußt an den Geist glauben!‘“.

<sup>77</sup> *Philosophie der neuen Musik*, S. 118 ff.