

Article

Ansätze zu einem harmonischen System in späten tonalen
Kompositionen Schönbergs
Schmidt , Christian Martin
in: Die Musikforschung | Die Musikforschung - 29
7 Page(s) (425 - 431)



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.

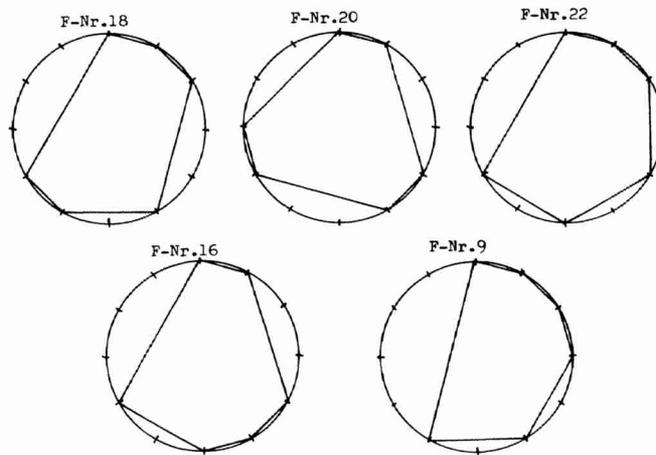
Kontakt / Contact

[DigiZeitschriften e.V.](#)

Papendiek 14

37073 Goettingen

Email: info@digizeitschriften.de



Ansätze zu einem harmonischen System in späten tonalen Kompositionen Schönbergs

von Christian Martin Schmidt, Berlin

Auch nach der Entwicklung der Methode, mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen zu komponieren, hat Schönberg die Tonalität nicht als überholt angesehen, und er hat weiterhin einen Teil seiner Arbeit an tonale Stücke gewendet. Das zeigen nicht nur die vollendeten tonalen Kompositionen, sondern auch zahlreiche Skizzen und Entwürfe. Dennoch läßt sich bei den vollendeten tonalen Kompositionen dieser Zeit eine bemerkenswerte Zurückhaltung Schönbergs konstatieren, sie als Werke vollen Gewichts und Anspruchs zu veröffentlichen. Symptom dafür ist sein Zögern, sie mit Opuszahlen zu versehen.

In der Zeit bis 1933, also vor Schönbergs Emigration, ist als tonale Komposition allein der sechste der *Sechs Männerchöre op. 35* (1929/30) unter einer Opuszahl erschienen; dies wohl durch seinen Konnex mit den zwölfköpfigen Schwesterkompositionen. Keine Opuszahl dagegen erhielten die Volksliedbearbeitungen für Peters' Volksliederbuch für die Jugend, die unmittelbar vor op. 35 im Januar 1929 entstanden waren; ebensowenig die Instrumentationen von Bachs Choralvorspielen *Schmücke dich, o liebe Seele* und *Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist* (1922) und die von Bachs Orgel-Präludium und -Fuge *Es-dur* für Orchester (1928) bzw. die Umarbei-

tungen des Cembalo-Konzerts *D*-dur von M. G. Monn als *Konzert für Violoncello und Orchester* (1932/33) und des Concerto grosso op. 6 Nr. 7 von Händel als *Konzert für Streichquartett und Orchester* (1933). Bei diesen Bearbeitungen dürfte für die Einstufung als Parerga der Grund vor allem darin zu suchen sein, daß sie eben keine Originalkompositionen waren; in der amerikanischen Zeit dann trifft das in gleichem Maße zu für die Orchesterbearbeitung von Brahms' Klavierquartett *g*-moll op. 25 (1937). Dieser Grund entfällt jedoch bei der *Suite im alten Stil für Streichorchester* (1934); hier schon scheinen Erwägungen hinsichtlich des Stiles, der verwendeten tonalen Sprache ausschlaggebend gewesen zu sein. Und vollends bei *Kol nidre* für Sprecher, Chor und Orchester (1938) ist es wohl ausschließlich auf die tonale Struktur zurückzuführen, daß er der Komposition – jedenfalls zunächst – keine Opuszahl gab. In diesem Fall jedoch änderte Schönberg seine Haltung; nachdem er im folgenden Jahr die *Zweite Kammer-symphonie* vollendet und sie als Hauptwerk – wenn nicht der gegenwärtigen, so doch einer vergangenen Periode – mit der Opuszahl 38 versehen hatte, war die Zurückhaltung gebrochen, tonale Kompositionen in die Folge der Hauptwerke einzureihen; er nannte *Kol nidre* nun – entgegen seinem chronologischen Ort – op. 39. Die *Variationen über ein Rezitativ für Orgel* op. 40 (1941) und die *Variationen g*-moll für *Blasorchester op. 43 A* bzw. ihre Bearbeitung für großes Orchester op. 43 B (1943) vervollständigen diese zentrale Gruppe des späten tonalen Komponierens von Schönberg.

Danach hat er nur noch eine tonale Komposition vollendet: die *Drei Volkslieder* op. 49 für gemischten Chor a cappella. Bei ihnen ist die Divergenz zwischen Opuszahl und Entstehungszeit noch größer als bei *Kol nidre*. 1948 geschrieben, wurden sie zunächst wie die früheren Volksliedbearbeitungen ohne Opuszahl veröffentlicht. 1949 entstand die *Phantasie für Violine mit Klavierbegleitung op. 47*, danach fand Schönberg seine 1933 geschriebenen Lieder nach Texten von J. Haringer wieder auf und gab ihnen die Opuszahl 48. Erst als mit *Dreimal tausend Jahre* (1949) ein – allerdings zwölftöniges – Werk für dieselbe Besetzung beendet war, entschloß sich Schönberg zu einer Opuszahl auch für die Volkslieder, und zwar faßte er beide Kompositionen unter der Zahl 49 zusammen: die *Volkslieder* wurden op. 49A, *Dreimal tausend Jahre* op. 49B. Diese Zählung hat er jedoch kurz darauf wieder revidiert; *Dreimal tausend Jahre* wurde mit zwei anderen zwölftönigen Chorwerken (*Psalm 130* und *Moderner Psalm*) in op. 50 zusammengefaßt, op. 49 verblieb für die *Volkslieder* allein.

Für die Jahre 1938 bis 1943 lassen die kompositorischen Resultate auf eine besonders intensive Beschäftigung Schönbergs mit tonalem Komponieren schließen. Dabei fällt auf, daß die drei originär dieser Zeit entstammenden Kompositionen allesamt eine gegebene thematische Melodie verarbeiten: op. 39 führt in Strophen die Melodie aus, die Schönberg aus verschiedenen Quellen des *Kol nidre* zusammengestellt hatte, op. 40 und op. 43 sind Variationen über eigene Themen. Dies scheint eine direkte Beziehung anzudeuten zu Kompositionen in der Zwölftontechnik, deren Tonsatz durch das abstrakte Modell der Reihe determiniert ist. Tatsächlich jedoch ist dieses Bild schief. Denn Schönbergs Zwölftonkompositionen sind keineswegs Variationen über die Reihe. Bei der Entwicklung der Zwölftontechnik ging es Schönberg nicht um die Gewinnung eines Modells, das den Stücken – vergleich-

bar einem Thema von Variationen – vorgeordnet wäre; Ziel war es vielmehr, die Beziehungen, die von Themen als konkreten Modellen der Komposition ausgingen, durch ein die gesamte Struktur regelndes System abzusichern, ein System zugleich, das ein ausbalanciertes Verhältnis zwischen Horizontale und Vertikale garantieren sollte. Wohl gibt bei Schönberg die Reihe das Material für ein ganzes Stück, konkret jedoch sind Themen Gegenstand der Verarbeitung. Zur Hauptsache des Tonsatzes werden also mit den Themen bestimmte Verfestigungen der Reihe, die gewissermaßen als Filter geschaltet sind zwischen den abstrakten Vorwurf der Reihe und die einzelnen Gestalten der Komposition.

Auf der Ebene der konkreten Verarbeitung jedoch, des Verhältnisses zwischen Themen und motivischen Gestalten, sind die tonalen Kompositionen der Spätzeit auf einer Stufe mit den Zwölftonkompositionen zu vergleichen; und in dieser Hinsicht ist auch kaum ein Unterschied zwischen ihnen festzustellen. Das demonstriert besonders deutlich der Vergleich mit Variationen in Zwölftontechnik, etwa denen für Orchester op. 31. Wie dort werden vor allem in op. 40 und op. 43 die Themen variiert, werden die einzelnen Variationen, denen im allgemeinen ein Durchlauf des Themas als Gerüst zugrunde liegt, durch ein Motiv der Variation charakterisiert, werden zentrale, überwiegend von den Themen abgeleitete Motive in einem Finale durchführungsartig verarbeitet. So ist die motivisch-thematische Ebene in Zwölftonkompositionen und in tonalen der Spätzeit kaum unterschiedlich ausgeprägt, auch wenn bei letzteren die Absicherung der Beziehungen auf dieser Ebene durch die von der Reihe determinierten Struktur entfällt.

Was in den tonalen Kompositionen im Vergleich zu den zwölftönigen hinsichtlich der Kompositionstechnik jedoch zunächst unbesetzt bleibt, ist die Organisation der Vertikale, die Harmonik. Und so hat Schönberg diesem Bereich in der kompositorischen Arbeit besondere Aufmerksamkeit geschenkt mit dem Ziel, eine Gleichgewichtigkeit in der Organisation zwischen Horizontale und Vertikale zu erreichen, die eine zentrale Idee seines musikalischen Denkens war. Da die Mittel, die die herkömmliche Tonalität an die Hand gab, weitgehend verbraucht waren, versuchte er ein neues harmonisches System zu entwickeln.

Das zeigen vor allem die Skizzen zu den Orgelvariationen; zu kaum einer anderen Komposition Schönbergs liegen relativ zu ihrer Ausdehnung so viele Skizzen vor. Diese Skizzen sind in der Edition der Schönberg-Gesamtausgabe zugänglich, auf die im folgenden Bezug genommen wird¹.

Etliche der Skizzen betreffen unmittelbar die Harmonik; Gegenstand der kompositorischen Arbeit ist in ihnen zunächst der Akkordaufbau, dann die Fortschreitung der Akkorde.

Der Akkordaufbau beruht hier nicht auf der Terzenschichtung wie in der herkömmlichen Tonalität, sondern auf der Übereinanderschichtung reiner Quartan. Zwei Skizzen zielen systematisch auf die Erstellung eines Repertoires von sechstönigen Akkorden. In der einen (pag. 25: S 127) notiert Schönberg – gewissermaßen als Gedächtnisstütze – einen zwölftönigen Turm aus reinen Quartan; dieser Quar-

¹ Arnold Schönberg, *Sämtliche Werke*, Reihe B, Band 5, hrsg. von Chr. M. Schmidt, Mainz 1973, pag. 24-70.

tenturm umfaßt also alle zwölf Tonqualitäten der chromatischen Skala. Beginnend mit Kontra-C werden die Töne aufsteigend mit 1 bis 12 numeriert.

Diese Numerierung dient zur Orientierung in der anderen Skizze (pag. 25: S 125), in der sieben sechstönige Akkorde hintereinander stehen. In jedem dieser Akkorde bleiben die ersten fünf Tonqualitäten des Quartenturms unverändert erhalten, Kern jedes dieser Akkorde ist also der fünftönige Quartklang *c/f/b/es/as*. Zu diesem fünftönigen Kern tritt als sechster je einer der Töne 6 bis 12 des Quartenturms hinzu, wobei die dort gegebene Reihenfolge beibehalten wird.

Systematisch wird hier ein Akkordrepertoire aufgebaut, das maßgebend ist für die Akkordbildung in den Orgelvariationen. Schönberg schließt zwar die Mittel der herkömmlichen Tonalität nicht gänzlich aus, benutzt also in dieser Komposition auch aus Terzen aufgebaute Akkorde; darüber hinaus aber entwickelt er ganz rational einen zweiten Akkordtyp, der ebenso wichtig ist in den die Orgelvariationen umgebenden tonalen Kompositionen. Und Schönberg stellt zudem eine Fortschreitungsregel auf.

In der herkömmlichen Tonalität beruht die Akkordfortschreitung im Prinzip auf der Quintfortschreitung der Grundtöne. Schönberg dagegen regelt an Stelle dessen die Fortschreitung aller Akkordtöne. Maßgebend dafür wird als Folge der weitestgehenden Chromatisierung des Tonsatzes der Halbton. Das heißt: Die Fortschreitung von einem Akkord zum nächsten erfolgt durch Halbtonfortschreitung im Prinzip aller Akkordtöne.

Dazu liegen drei Skizzen vor. In allen dreien bilden jeweils zwei Akkorde einen harmonischen Zusammenhang. Der erste Akkord gehört immer dem Typus jenes Repertoires an – auch wenn er weniger Töne umfaßt –, der zweite ist stets ein Dur- oder Molldreiklang. Die Töne der beiden Akkorde sind je einen Halbton voneinander entfernt.

In S 33 (pag. 25) nimmt Schönberg den Quartklang *e'/a'/d''* zum Ausgangspunkt der Skizzierung und kombiniert ihn mit zwei bzw. drei Tönen in tieferer Lage zu einem Akkord, der je in Halbtonschritten aller Töne zum Molldreiklang über *es*, *as*, *b* und zum Durdreiklang über *des* fortschreitet – das heißt zu allen Dreiklängen, die bei der gegebenen Fortschreitungsregel von jenem dreitönigen Quartklang aus erreicht werden können.

In ähnlicher Weise sind in S 156 und S 157 (pag. 26) sieben bzw. sechs Akkordwechsel notiert; hier sind die Zieldreiklänge fixiert: in S 156 der Molldreiklang, in S 157 der Durdreiklang über *es*. Auch hier bleibt das Prinzip der Halbtonfortschreitung aller Akkordtöne erhalten, lediglich an zwei Stellen in S 156 treten abweichende Ganztonfortschreitungen auf.

Diese Skizzen lassen nun auch den theoretischen Ansatzpunkt für jenes Akkordrepertoire erkennen. Will man unter Voraussetzung der angegebenen Fortschreitungsregel in einen Dur- bzw. Molldreiklang fortschreiten, so kann der Ausgangsklang maximal sechs verschiedene Tonqualitäten umfassen – das erklärt die Sechstönigkeit der Akkorde des Repertoires. Überdies stimmt ihre Struktur damit zusammen; der sechstönige Ausgangsklang vor einem Durdreiklang ist der sechste des Repertoires (vgl. pag. 25: S 125), der vor einem Molldreiklang der zweite.

Solche Akkordverbindungen wie die in S 156 und S 157 notierten werden nicht erst in den Orgelvariationen verwendet, wo sie einen breiten Raum einnehmen. Schon frühere tonale Entwürfe deuten in diese Richtung, und in der einzigen Passage der *Zweiten Kammersymphonie*, deren Tonsatz mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit aus der späten Zeit stammt, in der Coda des I. Satzes ab T. 145 nämlich, sind sie beherrschend.

Nun ist ein harmonisches System nicht allein durch die Regelung von Akkordaufbau und -fortschreitung konstituiert. Wesentlich ist als drittes Moment die Bestimmung der unterschiedlichen Gewichte der Akkorde, ihrer Funktion im harmonischen Fortgang, ihres Verhältnisses zueinander. Wie diese Bestimmung in den späten tonalen Stücken Schönbergs getroffen ist, zeigen die Akkordwechsel in S 156 und S 157 modellhaft: Die aus Quartan aufgebauten Akkorde fungieren als Spannungsklänge, die Dreiklänge als Lösung.

Schönberg verwendet die Spannungsklänge jedoch nicht nur in konkretem Zusammenhang mit Dur- und Molldreiklängen, sondern auch losgelöst von ihnen. Das ist besonders deutlich am Ende der Cadenza der Orgelvariationen, die nach den zehn Variationen des Themas überleitet zum anfangs fugierten Finale; ihr Ende ist somit ein wichtiger formaler Ort des ganzen Stückes.

Eine weitere Skizze (pag. 26-27: S 169) schafft die direkte Verbindung zwischen den zuletzt behandelten Entwürfen und den Akkordbrechungen am Ende der Cadenza. Ein Unterschied zwischen S 156 und S 157 auf der einen und S 169 auf der anderen Seite besteht zunächst darin, daß in letzterer die Lösungsklänge jeweils *d*-moll-Dreiklänge sind. Überdies entsprechen die Spannungsklänge nicht alle denen jenes Repertoires; in einigen ist je ein Ton um einen Halbton verschoben. Und auch die Fortschreitungsregel wird nicht strikt eingehalten; in einigen Akkordverbindungen finden sich auch Ganzton- bzw. Terz-Schritte. Dennoch wird die halbtönige Fortschreitung als Regel dadurch bestätigt, daß die Abweichungen davon als Ausnahmen mit einem Markierungskreuz versehen sind. Zudem stellt Schönberg in einer Notiz, die innerhalb von S 169 steht (pag. 26: S 170), alle Tonqualitäten zusammen, von denen aus die Töne des Molldreiklanges über *d* durch einen Ganztonschritt erreicht werden. Auch hier findet sich das Markierungskreuz.

Die Beziehung von S 169 zum Ende der Cadenza besteht nun nicht allein darin, daß im Gegensatz zu S 156 und S 157 die Spannungsklänge zusätzlich auch als Akkordbrechungen notiert sind, sondern vor allem darin, daß einige von ihnen direkt in die Komposition übernommen werden: Die fünf Akkordbrechungen am Ende der Cadenza (die fünfte ist der ersten gleich) entsprechen dem ersten, fünften, sechsten und vorletzten Spannungsklang der Skizze². Übernommen werden jedoch nur die Akkordbrechungen der Spannungsklänge, die lösenden *d*-moll-Dreiklänge fehlen. Für die Lösung steht nach Ende der Cadenza allein das *d'*, mit dem das Fugenthema beginnt.

Der musikalische Sinn dieser Passage geht direkt aus der harmonischen Funktion der aneinander gereihten Spannungsklänge hervor: Sie läßt als ein gewissermaßen

2 Allerdings wurde in der Erstniederschrift bei der vorletzten Akkordbrechung ein Ton um einen Halbton versetzt; vgl. dazu pag. 51: S 123.

dominantisches Spannungsfeld, als Doppelpunkt, die Tonika *d*-moll erwarten, drängt auf die Tonika. Ihre Wirkung wird sowohl durch die Häufung der Spannungsklänge verstärkt als auch dadurch, daß die Akkordblöcke, die den Brechungen vorangehen, ebenfalls auf *d*-moll zielen. Dies zwar nicht durch ihren Akkordaufbau, wohl aber durch die Zielstrebigkeit der halbtönigen Fortschreitung, der sie unterworfen sind: In der oberen Schicht schiebt sich dreimal ein Quartsextakkord von *e*-moll nach *es*-moll, in der unteren Schicht ein Sextakkord von *c*-moll nach *cis*-moll; beide Schichten zielen auf die nächste chromatische Stufe, auf die Lösung in *d*-moll, die aber noch verschwiegen wird.

Hier ist eine weitere Übertragung eines Momentes jener grundlegenden Akkordverbindungen aus S 156 und S 157 zu beobachten. Wird bei der Häufung der Akkordbrechungen am Schluß der Cadenza davon abstrahiert, daß die Spannungsklänge ihre harmonische Funktion aus der konkreten Verbindung mit Dur- bzw. Molldreiklängen gewinnen, wird somit die Spannungswirkung ihnen – freilich im gedanklichen Zusammenhang des Stückes – an sich übertragen, so wird nun die halbtönige Fortschreitung von dieser Verbindung abgelöst. Schönberg, der in diesem Punkt an historische Vorbilder – etwa an Bruckner – anknüpfen kann, nutzt die auf eine Lösung drängende Kraft der halbtönigen Fortschreitung, indem er ihr als mehrstufige chromatische Verschiebung gleichartig gebildeter Klänge oder als Netz chromatischer Linien kadenzierende Wirkung abgewinnt. Das ist nicht nur am Ende der Cadenza zu sehen, sondern noch weit deutlicher am Ende der III., der V., der VII. und der VIII. Variation.

Schönberg selbst hat darauf hingewiesen, daß die Harmonik der 1941 entstandenen Orgelvariationen als Fortführung dessen anzusehen ist, was angelegt wurde in der Harmonik der 1905/06 komponierten *Kammersymphonie op. 9*: „Die Harmonik der Orgel-Variationen füllt die Lücke zwischen meiner Kammersymphonie und der ‚dissonanten‘ Musik aus. Viele ungenützte Möglichkeiten sind darin zu finden“³. Handgreiflich klar aber ist das erst geworden, seit die angesprochenen Skizzen bekannt sind. Denn auch in der *Kammersymphonie* spielen Quartenaakkorde eine besondere Rolle.

Der Vergleich mit der *Kammersymphonie* läßt ein allgemeineres Moment hervortreten. Sowohl in op. 9 als auch in op. 40 ist den Quartenaakkorden das charakteristische Merkmal der Spannung gemeinsam. In der *Kammersymphonie* tritt diese Spannung gegen ein noch relativ intaktes tonales System und dehnt es bis an die Grenzen. Thematisch ist hier das Verhältnis der Quartenaakkorde als sprengendes Element zu diesem tonalen System. So genügt es, zumeist nur die einfache Quartenschichtung zu verwenden; so ist es auch nicht erforderlich, die Fortschreitung systematisch zu regeln. Dagegen 35 Jahre später in den Orgelvariationen: Das herkömmliche tonale System ist so weit verbraucht, daß Schönberg sich bemüht, daneben ein eigenes harmonisches System unter Wahrung der abstrakten Hierarchie jener Tonalität zu etablieren. Und er reguliert alles neu, was spezifisch für die harmonische Tonalität war: Akkordaufbau, Akkordfortschreitung, Gewichtsverhältnisse der Akkorde. Das Moment der Spannung in den Quartenaakkorden wird zum

3 A. Schoenberg, *Briefe*, hrsg. von E. Stein, Mainz 1958, pag. 260.

Agens des musikalischen Fortgangs und bekommt dominantische Funktion; und die halbtönige Fortschreitung, die zur Regel der Akkordverbindung zwischen den Quartakkorden und Dreiklängen erhoben wird, ist Ausgangspunkt für die Entwicklung von Kadenzzusammenhängen, die auf der chromatischen Fortschreitung beruhen.

Auch hier also ist Schönbergs Tendenz zu erkennen, ein übergreifendes Verfahren zu entwickeln, an das er sich für mehrere Kompositionen halten konnte. Hatte er in der Zwölftontechnik ein Verfahren auf Grundlage der motivisch-thematischen Arbeit, des Kontrapunkts erstellt, so baute hier sein konstruktiver Intellekt an einem harmonischen System. Man kann kaum leugnen, daß es unausgeschöpfte Tendenzen des Materials um 1906 ausführt; ob seine Tragkraft jedoch für einen größeren Kreis von Kompositionen ausgereicht hätte, ist zweifelhaft.

Schönberg und sein Schüler Hanns Eisler Ein dokumentarischer Abriß *

von Albrecht Dümling, Berlin

I

Aus den Berichten der Jugendfreunde Joseph Traunek und Jascha Horenstein¹, aber auch aus Gesprächen, die Nathan Notowicz mit den Brüdern Eisler führte, wissen wir, daß Hanns Eisler ebenso wie sein Lehrer auf Grund der materiell unsicheren Lage des Elternhauses zunächst keinen geregelten Musikunterricht erhielt, sondern wie Schönberg zu autodidaktischen Studien gezwungen war. Die notgedrungene Selbständigkeit bei der Wissensaneignung erstreckte sich bei beiden nicht allein auf den musikalischen Bereich, sondern umfaßte auch die Allgemeinbildung, da für beide der Schulbesuch zu einem vorzeitigen Abbruch kam; sei es aus familiären Gründen wie bei Schönberg, oder aus äußeren, wie dem Beginn der Militärdienstzeit 1916 für Eisler. Beide bildeten sich, weil die reguläre staatliche Erziehung abbrach, irregulär und selbständig weiter, unabhängig von einem fixierten Bildungskanon. Beide begannen in politischen Arbeitszirkeln kritisch über die gesellschaftliche Realität, damals noch die k. u. k. Monarchie Österreich-Ungarn, zu reflektieren, standen „im Zeichen der Erkenntnis der sozialen Verhältnisse“². Beide wurden so zu

* Der Beitrag versteht sich als eine Ergänzung zur Studie *Eisler und Schönberg* des Verfassers, die im Eisler-Sonderheft der Zeitschrift *Das Argument* (AS 5), Berlin (West) 1975, S. 57-85, erschien.

¹ Vgl. *Sinn und Form-Sonderheft „Eisler“*, Berlin (DDR) 1964.

² Vgl. A. Dümling, „Im Zeichen der Erkenntnis der sozialen Verhältnisse“. *Der junge Schönberg und die Arbeitersängerbewegung*, in: *Zeitschrift für Musiktheorie* 6 (1975), S. 11-21.