

## Schönbergs Weg zur Neuen Musik im Labyrinth der Literatur

ELMAR BUDDÉ

Wer sich mit dem Verhältnis von Musik und Literatur beschäftigt, wird nicht umhinkommen, einen Blick in die Geschichte zu werfen. Musik und Literatur: Das bedeutet zugleich Musik und Sprache. Und hier beginnen bereits die eigentlichen Probleme, die schließlich im kompositorischen Schaffen Schönbergs ihren Niederschlag finden. Blicken wir also zurück, um, wie es Friedrich Schlegel einmal formulierte, besser nach vorn schauen zu können.

Spätestens seit der Mitte des 18. Jahrhunderts wird vor dem Hintergrund der Aufklärung das Verhältnis von Musik und Text bzw. Musik und Sprache, das bis dahin relativ ungetrübt war, zu einem grundlegenden, man möchte fast sagen, existentiellen Problem für beide Disziplinen. Dabei war natürlich die Musik die eigentliche Urheberin dieses Problems. Die Instrumentalmusik hatte sich zwar in bestimmten Gattungen zunehmend verselbstständigt, den ausschließlichen Schwerpunkt der Musik bildeten indessen immer noch die Textkompositionen, denn ausschließlich durch den Sinngehalt der Worte erfuhr die Musik ihren Sinn. Dem widersprach die Musik der Aufklärung; diese wollte selbst eine Sprache sein, die der gesprochenen Sprache nicht mehr bedurfte, eine Sprache, die nicht nur Empfindungen und Gefühle ausdrücken konnte, sondern die schließlich sogar beanspruchte, Gedanken zu formulieren. Noch bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein wurde dieser Anspruch jedoch vehement bekämpft. Eine Musik ohne Text galt als leer. Berühmt ist jene abträgliche Bemerkung von Fontenelle über die Instrumentalmusik: „Sonate, que me veux-tu?“ Doch als Sprache der Töne oder als Tonsprache, so die zeitgenössischen Definitionen von Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, ist es schließlich die Musik selbst, die diese und ähnlich abwertende Formulierungen ad absurdum führte. In dem Maße, wie die Musik sich in ihrem Gefüge als Sprache strukturierte, entdeckte sie die Sprache der Literatur auf ganz neue Weise. Ohne die musiksprachliche Komplexität der Instrumental-

musik sind, um nur ein Beispiel zu nennen, die Liederzyklen von Schubert nicht denkbar. Umgekehrt entdeckt auch die Literatur, spätestens seit Beginn des 19. Jahrhunderts, die Musik auf ganz neue Weise als Ausdrucksform. Der junge Novalis spricht sogar von der Sehnsucht der Sprache nach der Musik.

Insgesamt ist die Geschichte der Musik des 19. Jahrhunderts wesentlich durch eine ständige Auseinandersetzung mit der Literatur (in Lied, Oper, Programm etc.) gekennzeichnet, eine Auseinandersetzung, die durch ein komplexes Wechselspiel von Widerspruch und Übereinstimmung, von Ablehnung und Harmonie etc. bestimmt ist. In dieser Auseinandersetzung bildet die Literatur so etwas wie einen Bedeutungshintergrund, den die Musik mit allen ihren Mitteln und Möglichkeiten entweder ausleuchtet oder aber negiert. In diesem Wechselprozess entdeckt die Musik ständig neue Ausdrucksformen.

Es ist also nicht verwunderlich, dass der junge Schönberg, als ihm bewusst wurde, dass die Musik sein Lebensziel sein würde, sich zunächst fast ausschließlich auf Textkompositionen, d. h. auf die Komposition von Liedern konzentrierte. Aus der Zeit vor 1900 gibt es etwa 38 Liedkompositionen. Nur zwölf von ihnen wurden später als op. 1, op. 2 und op. 3 veröffentlicht. Die Konzentration auf Liedkompositionen ist indessen keine Besonderheit Schönbergs. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts führte für viele junge KomponistInnen der Weg in die Musik über die Liedkomposition. Dass diesen Weg auch viele Dilettanten zu gehen versuchten und auch gehen konnten, sei nur am Rande vermerkt. Ein Gedicht konnte der wortlosen Klangwelt der Musik gleichsam einen verbalen und damit zugleich einen formalen Sinn geben. Sicherlich vermochten auch dem jungen Schönberg die Gedichte zunächst jene Sicherheit der Gestaltung zu geben, die die Komposition vor dem formalen Chaos bewahrte. Das mag auch für viele der Schönbergschen Zeitgenossen gelten; doch Schönberg wusste schon früh, dass ein Gedicht ausschließlich die Voraussetzung, nicht aber der Garant für das komplexe musikalische Gefüge von Ausdruck und Form sein kann. Denn die Musik selbst musste, und davon war Schönberg überzeugt, in der Fülle ihrer Ausdrucksmöglichkeiten ihre Form kompositorisch-gestaltend selbst finden. Man kann diesen Prozess der Verselbstständigung der Musik ex-

emplarisch an den Schlüssen der Schönbergschen Liedkompositionen ablesen: Fast alle Lieder finden am Ende der gesungenen Texte eine Fortsetzung in der Klavierbegleitung; als ob die Musik noch etwas zu sagen hat, was dem Text zu sagen nicht möglich ist. Den Anstoß zur Komposition gibt zwar das Gedicht bzw. der Text, doch die Komposition lässt das Gedicht hinter sich, sie geht gewissermaßen als eine Art Klangstrom über das Gedicht hinaus. Nachspiele hat es in den Liedkompositionen seit Schumann immer wieder gegeben, ebenso erweiterte Schlussfiguren; gleichwohl sind Schönbergs Schlüsse auffallend, denn man hat den Eindruck, als ob sie den Schlussklang, der immer noch als tonaler Klang den Schluss der meisten Lieder markiert, hinauszögern wollten.

Von den 22 Opera, die Schönberg bis ca. 1913 herausgegeben hat, sind 15 Textvertonungen, sieben Instrumentalmusik. Die Opusfolge entspricht bekanntlich nur bedingt der Chronologie. Sie hat mit Sicherheit mit der Möglichkeit der Drucklegung zu tun; dennoch ist eine gewisse programmatische Tendenz nicht von der Hand zu weisen. Die Lieder verweisen nämlich durchweg auf Instrumentalkompositionen. Anton Webern hat bereits in der Schönberg-Festschrift von 1912 jene vielzitierten Worte formuliert, dass Schönbergs Lieder „oft gleichsam Studien zu den Revolutionen der grossen Werke“ seien.<sup>1</sup> Über diese lapidare Äußerung wird noch zu sprechen sein; vor allem wird natürlich zu fragen sein, was Webern unter Studien versteht. Bleiben wir zunächst bei Schönberg. Richard Dehmel, dessen Gedicht *Verklärte Nacht* dem Schönbergschen Sextett op. 4 von 1899 zugrunde liegt, war ein von Schönberg bevorzugter Dichter. Zwischen Dichter und Komponist gab es ohne Zweifel eine gewisse Affinität; zu einer persönlichen Bekanntschaft ist es wohl erst 1912 gekommen. Dehmel hatte sich in einem Brief vom 12.12.1912 für das „wundervolle Sextett“ bedankt. Schönberg antwortete unmittelbar am 13.12.:

Ich kann Ihnen nicht sagen, wie es mich freut, endlich zu Ihnen in persönliche Beziehung gekommen zu sein. Denn Ihre Gedichte haben auf meine

---

<sup>1</sup> Anton von Webern, *Schönbergs Musik*, in: *Arnold Schönberg*, München 1912, S. 22–48, hier S. 35.

musikalische Entwicklung entscheidenden Einfluß ausgeübt. Durch sie war ich zum erstenmal genötigt, einen neuen Ton in der Lyrik zu suchen. Das heißt, ich fand ihn ungesucht, indem ich musikalisch widerspiegelte, was Ihre Verse in mir aufwühlten. Leute, die meine Musik kennen, werden Ihnen das bestätigen können, daß in meinen ersten Versuchen, Ihre Lieder zu komponieren, mehr von dem steckt, was sich in Zukunft bei mir entwickelt hat, als in manchen viel späteren Kompositionen.<sup>2</sup>

Schönberg betont, dass er in Dehmels Gedichten einen neuen Ton gefunden habe. Die Gedichte wühlten in ihm etwas auf, was er musikalisch widerspiegelt habe. Damit sagt er aber auch unmissverständlich, dass er die Gedichte nicht vertont habe, sondern dass er ausschließlich die Ausdruckswerte, die die Gedichte bei ihm auslösten, als musikalische Ausdruckswerte kompositorisch dingfest gemacht habe.

Zu fragen ist: Was versteht Schönberg unter Widerspiegelung? Mit Sicherheit ist es die Musik, die aufgrund ihrer strukturellen Materialität und ihrer semantischen Vielfalt derartige Spiegelungen ermöglicht; die Musik kann sich das Gedicht gleichsam anverwandeln. Durch eine solche Anverwandlung eröffnen sich der Musik selbst wiederum völlig neue Perspektiven; das Gedicht wird gewissermaßen vergessen. Exemplarisch für eine solche Widerspiegelung bzw. Anverwandlung dürfte gerade das Sextett op. 4 *Verklärte Nacht* sein. Sehr viel später, nämlich im Jahr 1950, hat sich Schönberg in einer Programm-Anmerkung zur *Verklärten Nacht* eindeutig geäußert. Schönberg sagt zwar, dass das Sextett Programmmusik sei, weil die Komposition das Gedicht Dehmels schildere und zum Ausdruck bringe; gleichwohl unterscheide sich seine Komposition von der im ausgehenden 19. Jahrhundert üblichen Programmmusik, denn sie sei weder illustrativ noch habe sie eine Handlung. Das Sextett beschränke sich darauf, „die Natur zu zeichnen und menschliche Gefühle auszudrücken“, so Schönberg. Weiter schreibt er:

Es scheint, daß meine Komposition aufgrund dieser Haltung Qualitäten gewonnen hat, die auch befriedigen, wenn man nicht weiß, was sie schildert,

---

<sup>2</sup> Arnold Schönberg, *Briefe*, hrsg. von Erwin Stein, Mainz 1958, S. 30.

oder, mit anderen Worten, sie bietet die Möglichkeit, als ‚reine‘ Musik geschätzt zu werden. Daher vermag sie einen vielleicht das Gedicht vergessen zu lassen, das mancher heutzutage als ziemlich abstoßend bezeichnen könnte.<sup>3</sup>

Pointierter kann man es kaum ausdrücken. Das Gedicht hat die Komposition zwar veranlasst, doch die Komposition bedarf nicht des Gedichts, sie lässt das Gedicht vergessen. Die Kriterien, die das Sinngefüge einer Komposition konstituieren, sind für Schönberg ausschließlich musikalischer Art. Ironischerweise fügt Schönberg noch hinzu, dass um 1950 das Gedicht Dehmels eigentlich schon vergessen sei, ja, dass es vielleicht sogar als abstoßend empfunden werde. Entscheidend ist also, wie Schönberg ausdrücklich betont, dass das Sextett als „reine Musik“ verstanden werden kann, und man darf hinzufügen: auch verstanden werden muss.

Doch Schönbergs Äußerungen sind aus dem Jahre 1950. In der Zeit nach der Jahrhundertwende, also der Zeit nach der *Verklärten Nacht*, sind es vor allem die beiden Streichquartette und die erste Kammersymphonie, die als Instrumentalwerke herausragen. Entscheidender Auslöser für die Komposition dieser Instrumentalwerke dürfte Schönbergs Absicht gewesen sein, neue Ausdrucksformen auch und gerade in den klassischen instrumentalen Gattungen zu finden. Sehr viel später hat Schönberg gesagt, dass er im Ersten Streichquartett (1904/05) versucht habe, sich von jeder programmatischen Vorgabe abzuwenden, um eine Komposition ganz aus den Möglichkeiten von Harmonik, Motivik, Form etc. zu schaffen.<sup>4</sup> Gleichwohl wird die Literatur im Zweiten Streichquartett mit einbezogen. Der dritte und vierte Satz des Quartetts beruhen je auf einem Gedicht aus der Sammlung *Der siebente Ring* von Stefan George. Beide Gedichte von Stefan George haben für die Komposition durchaus programmatischen Charakter, ohne indessen Programm zu sein. Über den Beginn des vierten Satzes, der auf dem Gedicht *Entrückung* beruht, schreibt Adorno die emphatischen Sätze: „Die instrumentale Einleitung dieser ‚Entrückung‘ tönt wahrhaft, als wäre Musik aller Fesseln ledig geworden und dränge

<sup>3</sup> Arnold Schönberg, *Programm-Anmerkungen zu ‚Verklärte Nacht‘*, in: ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt a.M. 1976, S. 453.

<sup>4</sup> Arnold Schönberg, *Bemerkungen zu den vier Streichquartetten*, in: ders., *Stil und Gedanke*, S. 410.

über ungeheure Abgründe hinweg zu jenem anderen Planeten, den das Gedicht beschwört.“<sup>5</sup> Sicherlich entsprachen die beiden George-Gedichte den musikalischen Zielsetzungen Schönbergs. Der Gedanke des Neuen war nicht nur für ihn, sondern auch für seinen Schülerkreis von eminenter Bedeutung. In Schönbergs *Harmonielehre* von 1911 heißt es:

Das Neue und Ungewohnte eines neuen Zusammenklangs schreibt der wirkliche Tondichter nur aus solchen Ursachen: er muß Neues, Unerhörtes ausdrücken, das ihn bewegt. Für die Nachkommen, die daran weiterarbeiten, stellt es sich bloß als neuer Klang, als technisches Mittel dar; aber es ist weit mehr als das: ein neuer Klang ist ein unwillkürlich gefundenes Symbol, das den neuen Menschen ankündigt, der sich da ausspricht.<sup>6</sup>

Später spricht Schönberg vom triebhaften Schaffen des Künstlers, vom Diktat des Unbewussten.<sup>7</sup> Er schränkt dies jedoch ein, wenn er sagt, dass er beim Komponieren allein aufgrund des Formgefühls entscheide. Das Formgefühl ist für Schönberg die unerbittliche Logik der harmonischen und der formalen Konstruktion der gesamten Komposition. Im Formgefühl, das ein Komponist lernend erwerben muss, liegt für Schönberg der Schatz von altem Wissen verborgen.

Als Komponist wusste Schönberg, dass ekstatische Ausbrüche, also jene „luft von anderen planeten“, musikalisch gestaltet werden müssen, um die Unmittelbarkeit des Neuen und Unerhörten klangliche Wirklichkeit werden zu lassen. Ende der 1940er Jahre hat Schönberg ganz sachlich darauf verwiesen, dass das Gedicht *Litanei* von Stefan George als Thema mit Variationen komponiert sei und die *Entrückung* auf einer Sonatenform basiere.<sup>8</sup> Die Form der beiden beruht für ihn auf der vollkommenen Verschmelzung von Musik und Gedicht; die Voraussetzungen für diese Verschmelzungen findet Schönberg in den traditionellen Formen der musikalischen Sprache.

---

<sup>5</sup> Theodor W. Adorno, *Arnold Schönberg. 1874–1951*, in: ders., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1963, S. 152–180, hier S. 160.

<sup>6</sup> Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, 3. vermehrte und verbesserte Auflage, Wien 1922, S. 479.

<sup>7</sup> Ders., *Bemerkungen zu den vier Streichquartetten*, in: ders., *Stil und Gedanke*, S. 419.

<sup>8</sup> Ebd.

Die George-Lieder op. 15, die sich zeitlich an das Zweite Streichquartett anschließen, gelten als Schönbergs erstes Opus in freier Atonalität. Im Vorwort zum Programmheft der Uraufführung der Lieder im Jahre 1910 schreibt Schönberg:

Mit den Liedern nach George ist es mir zum erstenmal gelungen, einem Ausdrucks- und Form-Ideal nahezukommen, das mir seit Jahren vorschwebt. Es zu verwirklichen, gebracht es mir bis dahin an Kraft und Sicherheit. Nun ich aber diese Bahn endgültig betreten habe, bin ich mir bewusst, alle Schranken einer vergangenen Aesthetik durchbrochen zu haben: und wenn ich auch einem mir als sicher erscheinenden Ziele zustrebe, so fühle ich dennoch schon jetzt den Widerstand, den ich zu überwinden haben werde; fühle den Hitzegrad der Auflehnung, den selbst die geringsten Temperamente aufbringen werden, und ahne, dass selbst solche, die mir bisher geglaubt haben, die Notwendigkeit dieser Entwicklung nicht werden einsehen wollen.<sup>9</sup>

Auf der einen Seite betont Schönberg, dass er mit seiner Musik „alle Schranken einer vergangenen Aesthetik“ durchbrochen habe (d. h., er hat sie zerstört und beseitigt), auf der anderen Seite spricht er von einem „Form-Ideal“, das ihm seit Jahren vorschwebt, und schließlich von der Notwendigkeit dieses Schrittes, der aus der Musik selbst hervorgeht. Die schier grenzenlose Freiheit führt den Komponisten also in notwendiger Konsequenz in eine gestaltete Form und nicht in ein chaotisches Zufallsgebilde.

Wie ist das zu verstehen? Die strukturelle Strenge der Verse Georges kann es wohl nicht sein, die dieses Formideal, von dem Schönberg spricht, ausgelöst haben. Die metrisch-rhythmischen Folien der Verse Georges, die durchweg einen deklamatorisch gehobenen Sprachton evozieren, hat Schönberg vielmehr unbeachtet gelassen; in seinen Kompositionen verwandelt er die Verse in eine deklamierende Prosa; damit zerstört er die Struktur der Verse. Die aufscheinende widersprüchliche Problematik hat Schönberg in seinem 1911 für den *Blauen Reiter* verfassten Aufsatz *Das Verhältnis zum Text* selbst beantwortet. Dort schreibt er:

---

<sup>9</sup> Zitiert nach: Webern, *Schönbergs Musik*, S. 40.

Ich war vor ein paar Jahren tief beschämt, als ich entdeckte, daß ich bei einigen mir wohlbekanntesten Schubert-Liedern gar keine Ahnung davon hatte, was in dem zugrunde liegenden Gedicht eigentlich vorgehe. Als ich aber dann die Gedichte gelesen hatte, stellte sich für mich heraus, daß ich dadurch für das Verständnis dieser Lieder gar nichts gewonnen hatte [...].<sup>10</sup>

Schönbergs Reaktion auf Schuberts Lieder ist die eines Musikers, der in der Tradition der musikalischen Sprache steht, wie sie sich seit dem 18. Jahrhundert ausgebildet hatte. Schönberg ‚versteht‘ nämlich die Fülle der semantischen Konnotationen der musikalischen Sprache (z. B. Figuren, Syntax, Tonartcharakter etc.), und deshalb kann er die Schubert-Lieder auch ohne genaue Kenntnis der Gedichte ‚verstehen‘. Erst vor dem Hintergrund der musikalischen Sprache werden diese und weitere Ausführungen Schönbergs unmittelbar verständlich.

Noch entscheidender als dieses Erlebnis war mir die Tatsache, daß ich viele meiner Lieder, berauscht von dem Anfangsklang der ersten Textworte, ohne mich auch nur im geringsten um den weiteren Verlauf der poetischen Vorgänge zu kümmern, ja ohne diese im Taumel des Komponierens auch nur im geringsten zu erfassen, zu Ende geschrieben und erst nach Tagen darauf kam, nachzusehen, was denn eigentlich der poetische Inhalt meines Liedes sei.<sup>11</sup>

Später heißt es dann:

Wenn man einen Vers von einem Gedicht, einen Takt von einem Tonstück hört, ist man imstande, das Ganze zu erfassen. [...] So hatte ich die Schubert-Lieder samt der Dichtung bloß aus der Musik, Stefan Georges Gedichte bloß aus dem Klang heraus vollständig vernommen. Mit einer Vollkommenheit, die durch Analyse und Synthese kaum erreicht, jedenfalls nicht übertroffen worden wäre.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Arnold Schönberg, *Das Verhältnis zum Text*, in: ders., *Stil und Gedanke*, S. 4f.

<sup>11</sup> Ebd., S. 5.

<sup>12</sup> Ebd.

Diese Sätze haben in der Schönberg-Literatur viel Widerspruch gefunden. Dabei vergisst man zumeist, dass Schönberg in diesen Sätzen nicht als Theoretiker, sondern als Musiker und Komponist spricht. Für ihn ist der Ton bzw. der Klang, den ein Gedicht in ihm auslöst, immer die Summe von kompositorischen Kombinationsmöglichkeiten, die dem Gedicht in der rezeptiven Phantasie des Komponisten eine unverwechselbare Klanggestalt geben. Dass Musik eine Sprache ist, das stand für Schönberg sein Leben lang unverbrüchlich fest, und zwar eine Sprache im Sinne ihrer traditionellen Bestimmung. Und nur deshalb kann die Musik selbst in Extremsituationen einen Ton finden, der mehr ist als ein bloßer Aufschrei, denn dieser ‚Ton‘ wird komponiert, und als ‚komponierter‘ Ton zwingt er das Gedicht in seine Klangwelt. Dass Schönberg dabei die Grenzen der Tonalität überschritt, war für ihn nur konsequent. Ähnlich wie die frühen Liedvertonungen auf nachfolgende Instrumentalwerke verweisen, die in ihrer Spezifik die literarischen Impulse der Lieder kompositorisch weiterdenken, sind es im Anschluss an die George-Lieder die *Klavierstücke* op. 11, die in der Aufeinanderfolge ihrer drei Sätze den Weg von der Tonalität zur Atonalität exemplarisch aufzeigen.

Unmittelbar nach den *Klavierstücken* op. 11 und den *Fünf Orchesterstücken* op. 16 komponiert Schönberg innerhalb von drei Wochen das Monodram *Erwartung*. Der zugrunde liegende Text ist kein literarischer Text, sondern ein Psychogramm, das die Ärztin Marie Pappenheim zusammen mit Schönberg erstellt hatte. Die *Erwartung* ist eine der extremsten Kompositionen Schönbergs, und zwar in doppelter Hinsicht: Einmal ist es das extreme Ausdruckspotenzial, das der Komposition innewohnt, zum anderen die unglaubliche kompositorische Rationalität, mit der die *Erwartung* musikalisch gestaltet ist. Die rationale Strenge der Komposition findet sich also zusammen mit der Unmittelbarkeit des Ausdrucks. Das gilt zwar auch für die George-Lieder, doch in der *Erwartung* sind die Extreme um ein Vielfaches gesteigert. Schönberg hat die *Erwartung*, die er auch als „Kurzoper“ bezeichnet hat, mit folgenden Worten charakterisiert: „In der ‚Erwartung‘ ist es die Absicht, das, was sich in einer Sekunde seelischer höchster Erregung abspielt, sozusagen

mit der Zeitlupe auf eine halbe Stunde ausgedehnt, darzustellen.“<sup>13</sup> Hier spricht der Musiker und Komponist. Die Musik kann den Augenblick seelischer Erregung kompositorisch mit einer solchen Ereignisdichte gestalten, dass eine Sekunde sich zu einer halben Stunde wandelt – und doch immer eine Sekunde bleibt. Mit Blick auf seine Lieder hat Schönberg betont, dass er sie zumeist vom „Anfangsklang der ersten Textworte“ her komponiert habe, ohne sich um den Inhalt der Gedichte zu kümmern. Die Sprache der Musik war es, die ihm das ermöglichte. In seinem Monodram *Erwartung* ist dieses autonome Prinzip der Musik gleichsam auf die Spitze getrieben. Es gibt keinen „Anfangsklang der ersten Textworte“, der die Komposition bestimmt; es ist genau umgekehrt, die Musik selbst bringt mit ihren extremen Ausdrucksmöglichkeiten die Textworte recht eigentlich erst hervor. Der Text ist als Psychogramm nur die verbale Außenseite eines musikalischen Psychogramms. Die Musik sucht nicht den Text, aber der Text braucht die Musik. Schönberg musste wohl erst den Weg durch die Literatur gehen, um an jenen Punkt zu gelangen, an dem die Musik der Dichtung nicht mehr bedurfte, um sich zu artikulieren. Indem die Musik die Grenzen der Tonalität sprengt, wird sie sich ihrer Autonomie bewusst. Der Weg in die Atonalität bedeutet also zugleich einen Weg in eine autonome Musiksprache, die sich in den um 1908/09 entstandenen Kompositionen zunehmend artikuliert. Den Weg hat die Literatur vorgezeichnet; der Weg, den Schönberg ging, war ein Weg ins Zentrum der Musik. Im Labyrinth der Literatur findet die Musik den Weg zurück in ihre eigene Sprache. Es ist nur scheinbar paradox, wenn man feststellen muss, dass es gerade die ins Extreme gesteigerte Expressivität war, die dem Komponisten die Dimensionen einer autonomen Musiksprache eröffnete. Schönberg hat damit, zumindest für sich und seine Schüler, jenen Anspruch eingelöst, den die Musik seit der Aufklärung im 18. Jahrhundert stellte, nämlich eine Sprache zu sein; und diesen Anspruch, der durch nichts zu erschüttern war, hat Schönberg ein Leben lang kompositorisch und theoretisch einzulösen versucht.

---

<sup>13</sup> Zitiert nach: *Arnold Schönberg. Gedenkausstellung 1974*, hrsg. von Ernst Hilmar, Wien 1974, S. 203.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: *Arnold Schönberg. 1874–1951*, in: ders., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1963, S. 152–180.
- Hilmar, Ernst (Hrsg.): *Arnold Schönberg. Gedenkausstellung 1974*, Wien 1974.
- Schönberg, Arnold: *Briefe*, hrsg. von Erwin Stein, Mainz 1958.
- Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*, 3. vermehrte und verbesserte Auflage, Wien 1922.
- Schönberg, Arnold: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M. 1976.
- Webern, Anton von: *Schönbergs Musik*, in: *Arnold Schönberg*, München 1912, S. 22–48.