

Epilog: Skizzen zu einer Sinfonie

Schon einige Monate vor der Beendigung des “Dramas mit Musik” *Die glückliche Hand* im November 1913 beginnt Schönberg mit der Idee zu spielen, eine umfangreiche Sinfonie zu schreiben. In einem Brief vom 28. Dezember 1912 an Richard Dehmel dankt er dem befreundeten Dichter für die Zusendung eines “Oratorium natale” betitelten Textes: “Das werde ich unbedingt, wenn auch in anderer Weise als Sie annehmen, komponieren. Und zwar denke ich es mir als Mittelsatz, vielleicht als Schlusssatz einer Symphonie. Ich habe bereits Ideen dafür... .”¹ Es soll ein großangelegtes Werk werden: eine Sinfonie “für Soli, gemischten Chor und Orchester”. Gustav Mahlers ebenfalls fünfsätziges *Zweite Sinfonie* mit ihrer identischen Besetzung dient Schönberg offensichtlich als Vorbild.²

Der Plan für diese Sinfonie durchläuft mindestens drei Stadien, wobei die beiden Anfangssätze in der Idee unverändert bleiben: Der eröffnende Instrumentalsatz trägt die Inhaltsbeschreibung “Lebenswende (Rückschau, Blick in die Zukunft; düster, trotzig, verhalten)” und den Zusatz “Alle Motive, die später Bedeutung haben sollen, kommen vor”; Satz II ist geplant als ein Scherzo mit zwei Trios, gefolgt von einer Reprise des Ganzen mit Gesang zu Gedichten von Dehmel. Im ersten Entwurf sieht Schönberg für die verbleibenden Sätze ein Allegretto “Der bürgerliche Gott” auf weitere Gedichte von Dehmel, ein Zwischenspiel mit der Überschrift “Unbefriedigt. Der bürgerliche Gott genügt nicht”) auf Gedichte von Rabindranath Tagore und einen Psalm nach Bibelworten vor. In einem

¹ Joachim Birke: “Richard Dehmel und Arnold Schönberg”. In: *Die Musikforschung* XI/3 (1958): 284.

² Mahlers Sinfonie basiert neben Liedern aus *Des Knaben Wunderhorn* auf zwei Gedichten, die den Rahmensätzen ihr Programm und dem Werkganzen seinen Beinamen “Auferstehungssinfonie” geben: Der erste Satz sollte ursprünglich “Totenfeier” betitelt werden, der fünfte “Auferstehung”. Unveröffentlichte Skizzen zu Schönbergs Sinfonie und zu dem später teilweise aus ihrem Material entwickelten, aber ebenfalls unvollendet gebliebenen Oratorium *Die Jakobsleiter* zeigen, dass Schönberg zeitweilig bewusst an eine Hommage an Mahlers Kompositionsästhetik dachte, indem er wie der bewunderte Mentor in den sinfonischen Sätzen einzelne eigene Lieder zitieren wollte. Vgl. dazu Jennifer Robin Shaw, “Schoenberg’s Choral Symphony, *Die Jakobsleiter*, and Other Wartime Fragments.” Dissertation, State University of New York at Stony Brook, 2002, S. 377-388.

zweiten Stadium soll auf das Allegretto “Der bürgerliche Gott” ein vierter Satz auf einen eigenen Text folgen, dem Schönberg den Titel “Totentanz der Prinzipien” gibt. Der Finalsatz ist jetzt inhaltlich genauer definiert: Unter dem Titel “Der Glaube des ‘Desillusionierten’” fasst Schönberg zusammen, was er mit der Vertonung von Versen aus den Büchern Jesaja und Jeremia auszudrücken gedenkt: “Es gelingt die Vereinigung nüchtern[en], skeptischen Realitätsbewusstseins mit dem Glauben; im Einfachsten steckt das Mystische.” Doch schon als Schönberg im Dezember 2014 beginnt, den Text zum geplanten “Totentanz der Prinzipien” zu schreiben, markiert er diese dramatische Skizze abweichend vom erwähnten Plan mit dem Verweis “III. Satz”. Später scheint der Komponist den Gedanken an eine Vertonung originaler Bibelverse aufgegeben zu haben, denn neue Textentwürfe, die bald den fortan bleibenden Titel “Die Jakobsleiter” tragen, werden der Sinfonie als “IV. Satz” zugeordnet.

Nach mehr als 20 Seiten musikalischer Skizzen bricht Schönberg die Arbeit an der Sinfonie ab. Der einzige Satz, der mit einiger Sicherheit in wesentlichen Details rekonstruiert werden kann, ist das Scherzo, von dem 103 Takte vorliegen – teilweise nur als Hauptstimme, streckenweise aber auch mehrstimmig ausgearbeitet. Im Gegensatz zu der lokalen Atonalität, die in etlichen der unmittelbar vorangehenden Werke zu beobachten ist, arbeitet Schönberg in diesen Skizzen mit einem zwölfkönnigen Thema, das den Satz eröffnet und damit an prominenter Stelle erklingt, keine Wiederaufnahme eines schon erklingenden Tones enthält und als Ganzes sowohl transponiert als auch in Umkehrung und Krebsgang zitiert wird – Prozesse, die ab 1922 seine Kompositionen mit Zwölftonreihen bestimmen werden. Der Unterschied zwischen einem Zwölfthema und einer Zwölftonreihe sollte jedoch in Erinnerung bleiben: Ein “Thema” bleibt in Variationen, Transpositionen, Umkehrungen etc. hinsichtlich Kontur und Rhythmus stets erkennbar. Serielle Musik dagegen kennt keine solchen Bedingungen: hier gilt nur noch die Folge von Tonklassen.

Im Lichte seiner seit 1909 entstandenen Werke ist der Entwurf dieses Zwölfthemas ein konsequenter Schritt in Schönbergs Entwicklung: Etliche Kompositionen dieser Jahre, insbesondere die *Fünf Orchesterstücke* opus 16 sowie *Pierrot lunaire* und *Die glückliche Hand*, enthalten komplexe kontrapunktische Prozesse sowie einzelne lokale Halbtonsättigungen. Experimente mit palindromischen Strukturen und die Entwicklung thematischer Komponenten, die die zwölf Tonhöhenklassen ohne jegliche Wiederaufnahme durchlaufen, sind eine logische Folge der Bemühungen um neue Strukturen oder ‘Gesetze’, auf deren Grundlage sich auch ausge dehntere musikalische Formen bilden lassen.

Diese werden – anders als in Schönbergs späterer serieller Musik – nie durch ihre komplementären Intervalle oder ihr enharmonisches Pendant ersetzt. Geschick (gleich, ob dies bewusst geschah oder sich ungeplant ergab) ist, dass die beiden fallenden Septen nicht nur im Tritonusabstand aufeinander folgen, so dass eine zugleich vertikal und horizontal gespiegelte Viertongruppe entsteht, sondern dass die Ecktöne dieser Viertongruppe zudem hinsichtlich ihrer Tonklasse symmetrisch zum Ausgangston *d* liegen: *e* einen Ganzton darüber, *c* einen Ganzton darunter. Aufgrund dieser inneren wie äußeren Symmetrie ergibt es sich, dass auch die drei untransponierten Transformationen des Themas – Umkehrung, Krebsgang und Krebsumkehrung – dieselbe Viertongruppe enthalten.⁵

Schönberg nutzt diese Besonderheit unter anderem, um im Anschluss an die zweifache Transposition die Viertongruppe zu isolieren und aus den verbleibenden acht Tonklassen eine sekundäre melodische Komponente zu formen. Im Anschluss an die zweifache Transposition des Satzanfanges bildet er mit dem derart verkürzten und minimal modifizierten Thema⁶ einen vierstimmigen Kanon, dem er die ausgeklammerte symmetrische Viertongruppe als eine Art Kontrapunkt gegenüberstellt:

Sinfoniefragment, Scherzo: Kanon des achttönigen Teilthemas

die Viertongruppe
als Gegenstimme

⁵Originale Tonfolge *d-g-es-a-gis-e-f-h-c-ges-des-b*, Umkehrung *d-a-cis-g-as-c-h-f-e-b-es-ges*, Krebsgang *b-des-ges-c-h-f-e-gis-a-es-g-d*, Krebsumkehrung *ges-es-b-e-f-h-c-as-g-cis-a-d*.

⁶Dabei ist die Reihenfolge der im Thema auf die Viertongruppe folgenden Töne zugunsten eines melodisch glatten Abstiegs verändert, indem der 10. Thematon den Schluss bildet.

Wie Jennifer Shaw detailliert aufzeigt, entwickelt Schönberg den Kanon aus diesem achttönigen Nebenthema bis T. 39, um dann aus denselben acht Tönen (d.h. wieder unter Ausschluss der zweifach symmetrischen Viertongruppe) ein Überleitungsmotiv zu bilden. Wie Haupt- und Seitenthema des Kanons beginnt auch das Überleitungsmotiv auf *d*, so dass auch im thematischen Material dieses Werkes ein rudimentärer Eindruck von tonaler Verankerung entsteht – wie so oft auf Schönbergs Lieblingsgrundton *d*.

Es folgt ein Kontrastabschnitt (T. 44-70: *Feurig – Etwas breiter*), der in eine neuerliche Überleitung mündet (T. 71-80: *Etwas langsamer*).⁷ In dieser erinnert eine Solotrompete an das Hauptthema. Weitere Skizzenblätter, die Walter Bailey im Detail diskutiert, zeigen das Hauptthema in Kombination mit seiner Umkehrung und den Krebsgang in Kombination mit der Krebsumkehrung, ohne jedoch die geplante Platzierung dieser Transformationen innerhalb des Sinfoniesatzes erkennen zu lassen.⁸

Diese ersten Versuche mit zwölftönigem Material stellen den Endpunkt der frühen Entwicklung Schönbergs dar. In einer kurzen Schaffensperiode während des Krieges, als er den Plan der Sinfonie bereits aufgegeben hat und den als *Die Jakobsleiter* angekündigten Satz zu einem Oratorium auszuarbeiten beginnt, erweitert er seine Vorstellung möglicher Verfahren in der Arbeit mit zwölf Tönen. Er lässt dieses Werk mit einem sechstönigen Ostinato beginnen, das nach und nach durch die übrigen sechs Töne vertikal ergänzt wird. Auch dieses Werk bleibt jedoch unvollendet.

Nach der Unterbrechung seiner kompositorischen Arbeit durch den Weltkrieg und die belasteten Folgejahre wird Schönberg ab 1922 auf dieser Basis sein bekanntes System serieller Tonhöhenorganisation formen.

Sinfoniefragment, Scherzo:
Das zwölftönige Hauptthema
und seine Ableitungen

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1 2 3 4 5 11 12 10

1 10 3 2 12 11 5 4

*symmetrische Viertongruppe

⁷Vgl. dazu Shaw, *op. cit.*, S. 130-134.

⁸Walter B. Bailey, *Programmatic Elements in the Works of Schoenberg* (Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1984), S. 104-105.

