

Schönberg, der Traditionelle - Konzepte von offenen und geschlossenen Werkformen bei Schönberg und Ives

Das hier wird kein wissenschaftlicher oder musiktheoretischer Vortrag. Man sollte auch keinen erwarten, wenn man Komponist*innen fragt über verstorbene Kolleg*innen zu reden. Eigentlich möchte ich gerne dem Vorurteil gerecht werden, dass Komponist*innen, wenn sie über andere reden sollen, eigentlich über sich selbst reden – aus der arroganten, aber – wie ich hoffe – gerechtfertigten Vermutung, dass sich daraus lohnende Perspektiven auf die verstorbenen Kolleg*innen ergeben. Bevor ich mich also dem eigentlichen Thema zuwende, will ich erst einmal über mich reden – und zwar über meine Reaktionen auf meine Zusage zu diesem Vortrag hier. Also zunächst: zwei Selbstbeobachtungen.

Zwei Selbstbeobachtungen

Erste Selbstbeobachtung: als Lucas mich gefragt hat, ob ich beim Schönberg Forum etwas beitragen wolle, war mein erster Impuls, ja klar, aber warum Schönberg, ich möchte über Ives reden. Schließlich ist jedes Schönberg Jahr auch ein Ives Jahr – und man sollte diesen amüsanten Move der Musikgeschichte, ausgerechnet diese Beiden Personen im gleichen Jahr geboren werden zu lassen, angemessen würdigen. Aber warum diese Reaktion?

Neben meiner kindischen Renitenz, die man notfalls gerne auch als Versuch, Erwartungen aufzubrechen erklären darf, kann ich zumindest mit einiger Sicherheit sagen, dass es keine Geschmackssache ist. Ives wie Schönberg sind mir ähnlich nah und ähnlich fern und von Beiden gibt es Vieles, das ich liebe und Dinge, die mich weniger interessieren und beide sind mir – in Maßen – sympathisch. Eher möchte ich eine gewisse Distanz zur eurozentrischen Perspektive behaupten (auch wenn Ives – wie sich zeigen wird – vielleicht in vieler Hinsicht der europäischen Romantik sogar nähersteht als Schönberg), aber dennoch regt sich in mir leise die Kritik, dass die Bedeutung von Ives mit der europäischen Brille doch zu wenig gewürdigt wird, zumindest im Vergleich zu Schönberg – weshalb Ives augenscheinlich auch kein mehrtägiges Symposium bekommen hat. So soll dieser Vortrag zunächst einmal dazu dienen, den anderen Jubilar nicht ganz zu vergessen.

Zweite Selbstbeobachtung: vermutlich steckt die bereits erwähnte kindische Renitenz auch dahinter, für den Vortrag dann einen so boshaften Titel wie Schönberg, der Traditionelle gewählt zu haben. Abgesehen von dem wenig fantasievollen Bezug zu Schönbergs Text „Brahms der Fortschrittliche“, ist dieser Titel erst einmal dreist. Man kann zwar argumentieren, dass Schönberg auch konservative Seiten hat, aber gerade im aktuellen politischen Klima, in dem sich das Konservative in einer solchen Krise befindet, dass es sich nur noch in seiner unangenehmsten Fratze als Reaktionäres oder Faschistoides zeigt, möchte man Schönberg sicher nicht in diese Nachbarschaft rücken.

Warum also dieses Framing? Wenn wir den Begriff des Traditionellen aus der ideologischen Ecke herausholen, dann könnten wir – sowohl in Bezug auf Ives als auch auf Schönberg – eine andere Frage ins Zentrum stellen: nicht die, welche Neuerungen und Innovationen mit dem Werk dieser beiden Komponisten verbunden sind, also gerade nicht deren Beiträge zum Fortschritt, sondern die Frage, welche Aspekte ihnen – bei allen revolutionären Pioniertaten – so unverzichtbar waren, dass sie sie in Ihrem Werk zu bewahren suchten.

Dahinter steckt die Vermutung, dass jeder Fortschritt auch eine Rückseite hat, nämlich den Wunsch die Essenz von etwas (in unserem Fall der Musik) zu bewahren und dass dieses Bewahren unter bestimmten Umständen nur durch den konsequenten Fortschritt möglich ist. Die seltsam passive Aktivität Schönbergs im Hinblick auf seine eigenen Neuerungen passt dazu, wenn er bekanntermaßen auf die Frage, ob er der berühmte Komponist Schönberg sei, geantwortet haben soll, dass einer es eben haben sein müssen...

Die in dieser Aussage anklingende, verhaltene Trauer über das neu-machen-müssen stellt genau diese Doppelseitigkeit aus und ich möchte gerne die These wagen, dass das neu-machen-müssen Schönbergs und auch Ives dem Zweck gedient hat, bestimmte Aspekte, bestimmte Werte dessen, was Musik war und bleiben sollte, zu bewahren und zu schützen. Schönberg wie Ives haben ihre Neuerungen nicht – oder zumindest nicht nur – aus dem Bedürfnis heraus entwickelt, die bisherige Musik zu überwinden, sondern sie waren sich bewusst, dass Musik – in dem Sinne der ihnen am Wichtigsten war – nur durch eine radikale Veränderung erhalten werden kann (und es ist an dieser Stelle gar nicht nötig zwischen den Zeilen zu lesen, um zu erkennen, dass die heutige Welt als Ganzes vor einer ähnlichen Herausforderung steht: das, was für uns die Welt ausmacht, nämlich ein weitgehend zivilisiertes Zusammenleben auf einem ökologisch intakten Planeten, kann nur erhalten werden, wenn wir uns als Gesellschaft radikal verändern: Traditionalismus und Fortschritt sind an bestimmten historischen Punkten geradezu verzweifelt auf Kooperation angewiesen, weil die Tradition sonst zur Fratze wird).

Werkbegriff, Reflexion und Romantik

Der Werkbegriff steht vielleicht mehr noch als das Genie im Zentrum einer Musikauffassung, in welcher Musik als verkörperter Geist gedacht werden kann. Die Werkform (im aller allgemeinsten Sinne) ist die Form (Verkörperung), in der Musik über eine bloß funktionale Definition hinaus ein Beitrag zum philosophischen Denken sein kann: in der und durch die Werkform denkt sie, das heißt: nur in der Form wird ihre immanente Eigenlogik deutlich und kommunizierbar.

„Gebildet ist ein Werk, wenn es überall scharf begrenzt, innerhalb der Grenzen aber grenzenlos und unerschöpflich ist, wenn es sich selbst ganz treu, und doch über sich selbst erhaben ist.“ (Friedrich Schlegel: Athenäumsfragmente, Fragment Nr. 297). Der Werk- bzw. Formbegriff, den Schlegel hier vorschlägt hat zwei Seiten: auf der einen schließt er sich gegen andere Werke ab, bildet eine Einzigartigkeit, eine Singularität,

eine Form, die nur so und nicht anders sein kann; auf der anderen Seite öffnet er sich, bildet ein Medium an das andere Werke anschließen können. Wie diese beiden Aspekte zusammenhängen, wird im Hinblick auf Schönberg und Ives noch genauer zu betrachten sein, was aber bei Schlegels Bemerkung zunächst auffällt, ist die Formulierung, dass das Werk „gebildet“ sein müsse. Die darin angedeutete Aktivität setzt eine Art von Autorschaft voraus, eine Instanz, die bildet und Entscheidungen trifft, die aber über sich hinaus auf etwas Allgemeines verweisen. Im Denken Schlegels wird dieses über-sich-hinaus-gehen durchaus sehr offen verstanden, als eine Form der Reaktion und Interaktion mit dem Kunstwerk.

In diesem Sinne wäre ein Gedicht, das auf Musik reagiert Teil der Musik und umgekehrt – und wir sehen hier natürlich eine Verbindung zu Ives, der seine „Essays before a sonata“ als gleichrangig mit dem musikalischen Gehalt der Concord Sonate verstanden hat; ob Schönberg im Gegensatz dazu seine Harmonielehre auch als nur eine andere Form von Musik betrachtete haben würde, darf bezweifelt werden – aber ich möchte nicht vorgreifen.

Diese Beziehung zwischen geschlossen und offen sein ist im romantischen Formverständnis jedenfalls das Charakteristische eines Kunstwerks: „Die romantische Theorie des Kunstwerks ist die Theorie seiner Form. Die begrenzende Natur der Form haben die Frühromantiker mit der Begrenztheit jeder endlichen Reflexion identifiziert und durch diese einzige Erwägung den Begriff des Kunstwerks ihrer Anschauungswelt determiniert.“ (Walter Benjamin: „Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik“; daraus „Das Kunstwerk“). Das Kunstwerk, bzw. die Form des Kunstwerks begrenzt also, aber genau diese Grenze öffnet einen dialektischen Raum, indem sie auf ein Außen hinweist, das dann zu dem Raum wird, in dem die anderen Kunstwerke existieren. Wenn man also über die Form von Kunstwerken nachdenkt, ihre Grenzen, verweist dieses Denken auch auf den Raum jenseits der Formgrenzen, den Raum der Reflexion und Verbindung.

Durch diesen dialektischen Move verweist dann ein Kunstwerk auf das nächste: die Grenzen – die häufig auch Unzulänglichkeiten sind, also die Entscheidungen, die im Schaffensprozess aus der Unendlichkeit der Möglichkeiten im einen Werk ausgeschlossen wurden – verlangen nach weiteren Kunstwerken. Wie Benjamin das zusammenfasst: „Die Unendlichkeit der Reflexion ist für Schlegel und Novalis in erster Linie nicht eine Unendlichkeit des Fortgangs, sondern eine Unendlichkeit des Zusammenhanges.“ In diesem Sinne wird die Reflexion selbst aktiv, hierzu nochmal Benjamin: „Das Subjekt der Reflexion ist im Grunde das Kunstgebilde selbst, und das Experiment besteht nicht in der Reflexion über ein Gebilde, welche dieses nicht, wie es im Sinn der romantischen Kunstkritik liegt, wesentlich alterieren könnte, sondern in der Entfaltung der Reflexion, d.h. für den Romantiker: des Geistes, in einem Gebilde.“ (Walter Benjamin: „Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik“; daraus „Die Erkenntnis in dem Reflexionsmedium der Kunst ist die Aufgabe der Kunstkritik“). Anders gesagt, ein Kunstwerk ist also auch Teil der Reflexionen, die es auslöst und die notwendig über die Grenzen dieses jeweils einzelnen Kunstwerks hinausgehen.

Die Grenze des Werkganzen und damit seine Machart – also seine Form – sind damit die Ausgangspunkte dafür, wie das Werk über sich hinausweist – und es lässt sich hier auch eine Verbindung zum Konzept von Medium und Form bei Luhmann feststellen, in welchem das Kunstwerk als Entscheidungskette betrachtet wird, die jeweils immer aufs Neue ein Innen und Außen eines Werks festlegt, da jede Entscheidung innerhalb einer Werkform ja auch eine Entscheidung gegen alles andere ist und durch diese kontingenten Entscheidungswege ergibt sich eine Form, die analysierbar ist, weil sie eine Autorenschaft impliziert (wir denken an die Formulierung bei Schlegel, dass das Kunstwerk „gebildet“ sein müsse). Das Entscheidende ist, dass bei dieser Operation die Unendlichkeit der Möglichkeiten im Horizont des Verstehens präsent bleibt: „Der Beginn der Arbeit an einem Kunstwerk besteht in einem Schritt, der vom unmarked space in einen marked space führt und damit die Grenze schafft, indem er sie kreuzt.“ (Niklas Luhmann, Kunst der Gesellschaft, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, S. 189) Die Verbindung zu Luhmann zeigt, dass der romantische Werkbegriff über seine Epoche hinaus weiter anschluss- und diskursfähig bleibt und in der Doppelseitigkeit des Abgeschlossenen und Offenen seine Bestimmung findet.

Ich möchte die Skizzierung des Werkbegriff hier abbrechen. Zweifellos wäre mehr zu sagen, in jedem Fall sind die Grundzüge dieser Bestimmungen, die Dialektik des Innen und Außen, die Forderung nach einem sinnhaften Ganzen, das dennoch über sich hinausweist, sowohl für Schönberg als auch für Ives als Ausgangspunkt zu sehen.

Tonalität, Sprache, Zusammenhang und Form

Geschlossenheit, die eine Öffnung ermöglicht, das wäre also – kurz gesagt – die Essenz eines Formbegriffs, der ein Kunstwerk als Reflexionsmedium ermöglicht. Aber wie kann das funktionieren? Es ist wichtig zu bedenken, dass die zitierten Überlegungen zur Werkform bei Schlegel weitestgehend aus der Literatur stammen. Bei aller Offenheit seiner Begriffe und den potenziellen Unendlichkeiten der Zusammenhänge sollte man nicht übersehen, dass literarische Werke nicht unverbunden sind: es gibt ein Medium, das die Verbindungen ermöglicht: eine geteilte Sprache. Die Sprache bildet die Totalität innerhalb derer literarische Kunstwerke über ihre Grenze hinaus kommunizieren können (oder übersetzt werden können – Schlegel hat sich auch mit diesem Thema befasst (siehe seine Shakespeare Übersetzungen), das heißt, er hat vermutlich auch bei unterschiedlichen Sprachen das gemeinsame Reflexionspotential der Sprache als solcher – auch der Sprachen untereinander – trotz oder wegen möglicher Missverständnisse vorausgesetzt). Doch wie ist das mit der Musik, gibt es hier ein Grundmedium, das unabhängig von der Werkform intakt bleibt und wie verhält sich das konkret mit der Musik von Schönberg und Ives?

Hier kommen wir zum zentralen Aspekt der Innovationen dieser beiden Komponisten, die den Werkbegriff problematisch werden lassen. Sucht man nämlich das Äquivalent zur geteilten Sprache im Medium der Musik ist wohl für das gesamte 19. Jahrhundert die Tonalität das einzige in Frage kommende Element. Tonalität

erlaubt nämlich, dass jedes Werk eine individuelle Ausgestaltung seiner eigenen in sich geschlossenen Form entwickelt, die aber zugleich Teil hat an einem großen Ganzen. Tonalität und die damit einhergehenden Dynamik von Spannung und Entspannung ermöglicht so etwas wie einen geteilten Hintergrund aller Hörenden. Die Geschlossenheit mittels tonaler Zusammenhänge, ist gleichzeitig konkret und individuell sowie übergreifend und allgemein. Die Kadenz bildet sozusagen die Grenze, die auf das Ganze verweist: sie entspricht in der Art wie sie ein singuläres musikalisches Kunstwerk abschließt der Art, in der jedes mögliche musikalische Kunstwerk begrenzt ist. Nicht umsonst bindet auch z.B. auch Helmut Lachenmann den Begriff des Strukturklangs – der bei ihm für das Werk als Ganzes steht – zurück an den des Kadenzklangs – die kleinste in sich geschlossene Einheit eines musikalischen Objekts nämlich den in jedem Klang inhärenten Spannungsverlauf (Helmut Lachenmann: „Klangtypen in der neuen Musik“ in: „Musik als existentielle Erfahrung“).

Gibt es dann also in einer Musik ohne Tonalität einen romantischen Werkbegriff? Auch wenn die eben zitierte Idee Lachenmanns darauf hindeutet, dass seit einiger Zeit Konzepte jenseits einer an die Tonalität gebundenen Musik diskutiert werden, die eine solche Verbindlichkeit ermöglichen könnten, so muss dies zumindest anfangs des 20. Jahrhunderts in Frage gestellt werden. Ein Werk, das nicht mehr an der geteilten Sprache der Tonalität Anteil hat, kann nicht ohne weiteres an den Verbindungen zu allen anderen musikalischen Werken teilhaben.

Was zu bewahren wäre...

Kommen wir zu unserer Ausgangsfrage zurück: was ist es, was Ives oder Schönberg nicht bereit sind aufzugeben? Wir können diese Frage nun präzisieren: wenn es stimmt, dass die Aufgabe der Tonalität – zumindest zu diesem historischen Zeitpunkt – die Kommunikationsmöglichkeit zwischen Werken fragwürdig werden lässt, dann ist die Frage, welche Seite der dialektischen Form von den beiden Komponisten als das Wesentliche gesetzt wird. Meine These lautet, dass Ives und Schönberg sich hier genau gegensätzlich verhalten: für Ives ist der transzendente Inhalt wesentlich, der allerdings nur durch die Aufgabe der geschlossenen Werkform erhalten werden kann, während Schönberg die geschlossene Werkform erhalten will, und somit den Gedanken des Ganzen im künstlerischen Inhalt aufgibt.

In Abwesenheit einer tonalen Sprache wird die Werkform problematisch: sie kann nicht mehr auf allgemeine Regeln zurückgreifen, die ihre Grenzen und Möglichkeiten definieren, das heißt, die Grenzen und Möglichkeiten der geschlossenen Werkform müssen sich innerhalb der Werke selbst sowohl erklären als auch erfüllen: Werke müssen ihre eigene Sprache transparent miterfinden, weil die Sprache nicht mehr vorausgesetzt werden kann. Die „Methode der Komposition von zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ (wie die Zwölftontechnik richtig heißt), stellt den Versuch Schönbergs dar, trotz Allem die Schlüssigkeit der Werkeinheit ermöglichen zu können. Besonders interessiert mich hier das Wörtchen „nur“, dieses

impliziert, dass jede Reihe eine spezifische Form ist – und zwar **nur** eine für sich stehende, eine auf sich selbst bezogene.

Jede Kadenz verweist, zumindest als Verlauf, auf jede andere, aber das gilt für Zwölftonreihen nicht, die jedes Mal **nur** auf sich selbst bezogen sind (und ich würde in der Tat argumentieren, dass etwa die Reihe aus Bergs Violinkonzert ein gänzlich anderes Verständnis von Werkstruktur kommuniziert als die Reihe des Konzerts op. 24 von Webern). Durch diese Eigenschaft bilden sie gleichzeitig Form und Medium, bzw. Form und Medium verweisen gegenseitig aufeinander, sind Erklärungen füreinander, ganz in sich geschlossen, aber nicht mehr in Kommunikation mit anderen Werken. Diese Tendenz zeigt sich bei Schönberg zum ersten Mal (übrigens oft gerade im Scheitern der Bezugsversuche in einige Werken Schönbergs auf ein Allgemeines hin: so ist z.B. das Bläserquintett ist eben gerade keine Sonate mehr, trotz Transposition der Grundreihe um eine Quinte nach oben beim zweiten Thema!).

Zu Ende gedacht heißt das: die Werkform als geschlossenes Ganzes ist nun also nur noch dann zu realisieren, wenn das Werk seine eigene Sprachbildungen in die eigene Form integriert. Eine solche, jeweils nur für jedes Werk gefundene Sprache kann zwar Grenzen definieren, sich aber nicht mehr ohne weiteres auf andere Werke hin öffnen, da diese über eine andere nur ihnen je immanente Sprache kommunizieren. Die Unendlichkeit des Zusammenhangs zerbricht in diesem Fall, weil das, was sich außerhalb der Werkgrenze befindet für das Innerhalb nicht mehr zugänglich ist.

Hier setzt die Aufgabe der Werkform bei Ives an. Er geht den umgekehrten Weg und löst die Werkform auf: seine Arbeiten lassen sich in Schichten auseinandernehmen, zitieren andere Werke von Ives und anderen, sind in unendlich vielen Fassungen verfügbar, so dass es die „richtige“ nicht mehr gibt, sind teils unterschiedliche Versionen des gleichen oder beinhalten Teile, die in keiner Weise mehr zusammenpassen. Berücksichtigt man zudem, dass Ives auch die „Essays before a sonata“ als Kompositionen betrachtet – also die Grenze zwischen literarischem und nicht-literarischem Text und Musik aufhebt – dann wird deutlich, dass Ives die Musik auf ein Alles, einen unendlichen Zusammenhang hin öffnen will. Alles und nichts wird Musik (wie paradigmatisch am Anfang des Thoreau Essays formuliert: „Thoreau was a great musician [...] because he did not have to go to Boston to hear “the Symphony”. The rhythm of his prose, were there nothing else, would determine his value as a composer [...] the enthusiasm of Nature, the emotion of her rhythms and the harmony of her solitude.“) – John Cage sollte diese Konzepte später – allzu oft in etwas plakativer Weise wie ich finde – zu Ende führen – gerade, wenn es um die Unendlichkeit geht, ist das Zu-Ende-führen eventuell nicht immer die beste Idee...

Somit führt etwa auch die Frage, wie viele Stücke Ives geschrieben hat in die falsche Richtung: man könnte einerseits behaupten: unendlich viele, zählt man alle Versionen als eigene Stücke – oder andererseits: nur eines und das ist auch noch unvollendet, da Ives aus der Totalität des Ganzen immer nur unvollständige

Ausschnitte herausnimmt, die er dann in eine aufführbare Form bringt, die aber ausschnitthaft bleiben und immer auf das abwesende Ganze verweisen – ja sie verweisen eben mehr auf das, was sie nicht sind, als auf das, was sie sind. In diesem Sinne sind alle seine Stücke unanswered questions.

Zweifellos: an der Unendlichkeit Alles klingenden, der Stille und aller sonstigen Dinge haben alle Komponist*innen (und auch sonst jeder) teil, aber dieser Verweis auf das Alles hat notwendig keine Form, was hingegen geformt sein will, erfindet und erklärt seine eigenen Regeln, bildet dann aber nur eine in sich abgeschlossene Einheit und kommuniziert nicht mehr dem Außen. So steht am Beginn der Moderne ihr Kernwiderspruch und man muss der Musikgeschichte wirklich gratulieren (man hätte es ihr nicht zugetraut), sich mit dem gemeinsamen Geburtsjahr von Ives und Schönberg solch einen pointierten Scherz erlaubt und damit ein unlösbares Problem hinterlassen zu haben: nämlich, dass der Inhalt dessen, was romantische Musik war, nur durch die Aufgabe ihrer Form gerettet werden kann, die Form hingegen nur durch Aufgabe Ihres Inhalts. Und es ist nur logisch, dass solche Widersprüche sich nicht wie die des 19. Jh. in nur einer Figur – Beethoven – artikulieren, sondern dass es dafür jetzt gleich zwei braucht.

Allgemeiner gesagt: die Vielfalt der Welt an der wir alle teilhaben und die Geschlossenheit der Einheiten, die wir sind bzw. die wir uns je erschaffen, passen nicht mehr länger zusammen. In sich schlüssige, konsistente – werkförmige – Entitäten (ob künstlerisch, gesellschaftlich, etc.) können nicht mehr nach außen kommunizieren, nur innerhalb, während jeder Versuch der Kommunikation über solche Entitäten hinaus zur Inkonsistenz und Unabgeschlossenheit verdammt ist. Das könnte die Lehre sein, die man aus dem musikgeschichtlichen Scherz des Ives – Schönbergjahres ziehen könnte... sie gilt auch für diese Überlegungen: meine Behauptungen sind vielleicht in sich konsistent, wenn Sie der Argumentation folgen wollen, aber im Hinblick auf das reale Gesamtphänomen Schönberg oder das Gesamtphänomen Ives liege ich vermutlich gründlich daneben. Aber das ist wohl auch nicht so schlimm, weil, wie anfangs gesagt, in dem Vortrag ging es ja – glücklicherweise – sowieso eigentlich nur um mich (und wenn Ihnen das jetzt etwas egozentrisch vorkommt, dann sehen Sie mir das nach. Ich hatte mich nur gefragt: was hätte Schönberg an meiner Stelle gemacht?).

Vielen Dank fürs Zuhören!