

**Zeitschrift:** Dissonanz  
**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein  
**Band:** - (1999)  
**Heft:** 59

**Artikel:** Musik als Geschichte, Geschichte als Musik : zu Arnold Schönbergs Klavierkonzert op. 42 (1942)  
**Autor:** Litwin, Stefan  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-927992>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 02.04.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# MUSIK ALS GESCHICHTE GESCHICHTE ALS MUSIK

VON STEFAN LITWIN

Zu Arnold Schönbergs Klavierkonzert op. 42 (1942)

*Denn obwohl der Künstler seiner Kindheit zeitlebens näher, um nicht zu sagen: treuer bleiben mag als der im Praktisch-Wirklichen spezialisierte Mann, so ist doch sein Weg aus unberührter Frühzeit bis zu den späten, ungeahnten Stadien seines Werdens unendlich weiter, abenteuerlicher, für den Betrachter erschütternder als der des bürgerlichen Menschen.*

Thomas Mann, «Doktor Faustus»<sup>1</sup>

Erfahrungsgemäss kommen im künstlerischen Rezeptionsvorgang die verschiedenen Ebenen eines Werkes dem Betrachter nur bedingt ins Bewusstsein, d.h. die im fokussierten Objekt enthaltenen Informationsschichten werden immer erst in Beziehung zur jeweils angewandten Anschauungsweise wirksam. Dieser Prozess erstreckt sich bei Musik sowohl auf das akustisch Wahrnehmbare als auch auf das in der Partitur Niedergeschriebene. Beides greift oft ineinander über, ist aber keineswegs stets deckungsgleich. Denn bleibt auch ein vorrangiges Ziel der Partitur die Aufführung, weil erst sie die musikalischen Zusammenhänge sinnlich fassbar macht, so enthält doch manche Komposition Gehaltsebenen jener Art, die sich beim besten Willen, selbst in einer imaginierten «idealen» Wiedergabe, klanglich nicht umsetzen lassen, und dies, obgleich sie Kernpunkte eines Werkes darstellen können, die zu einem tieferen Verständnis durchaus erforderlich wären. Solcherlei Informationsflächen birgt auch das 1942 in Los Angeles entstandene Klavierkonzert von Arnold Schönberg in sich. Die nachfolgende Studie versteht sich infolgedessen als Beitrag zur Rezeptionsgeschichte des Werkes und möchte Einblick in jene subkutanen Struktur- und Bedeutungsebenen geben, die die instrumentale Aufführung selbst nicht zu konkretisieren vermag, deren Rolle aber doch so gewichtig ist, dass ihre Kenntnis die Hörfahrung merklich verändern kann.

Die Suche nach autobiographischen Inhalten in musikalischen Werken, vornehmlich der Zweiten Wiener Schule, ist nicht neu, sondern hat im Laufe der letzten Dekaden einen geradezu beschleunigten Systematisierungsprozess erfahren, der nach anfänglich isolierter Entdeckung eines geheimen Programms in Alban Bergs *Lyrischer Suite* nun auch solche in Kammer- und Violinkonzert<sup>2</sup>, wie auch in Werken Arnold Schönbergs nachweisen konnte: diverse Matrizen zu den ersten drei Steichquartetten, den Orchesterstücken op. 16, der Suite op. 29 sowie dem Streichtrio op.45, um nur einige zu nennen.<sup>3</sup> Dass es auch im Klavierkonzert biographisches Material zu entschlüsseln gab,<sup>4</sup> schien schon deshalb nahezu liegen, weil Schönberg die einzelnen Formabschnitte und die dazu gehörenden thematischen Einfälle in der Erstskeizze mit einem Motto bezeichnete, das neben seiner poetisch-deskriptiven Funktion auch als eine Allegorie subjektiver Lebenserfahrung deutbar ist:

*Andante (T. 1–175): «Life was so easy»*

*Molto Allegro (T. 176–263): «Suddenly hatred broke out»*

*Adagio (T. 264–329): «A grave situation was created»*

*Giacoso (moderato) (T. 330–492): «But life goes on»*

Auf die Biographie Arnold Schönbergs übertragen, dürfte der Vierzeiler die wichtigsten Lebensstationen symbolisieren:<sup>5</sup>

*Life was so easy: Leben in Wien*

*Suddenly hatred broke out: Antisemitismus,*

*Nationalsozialismus*

*A grave situation was created: Vertreibung, Exil, Krieg*

*But life goes on: Neue Existenz in Los Angeles als*

*Emigrant*

Die Tatsache, dass sich Schönberg letztlich doch gegen die Veröffentlichung des Mottos in der Partitur entschied, ist nicht als Zurücknahme der inhaltlichen Bezugsebene zu bewerten, sondern ist eher darauf zurückzuführen, dass er von der Öffentlichkeit nicht als Komponist trivialer Programm Musik missverstanden werden wollte. Schönberg mass der Umschreibung dennoch einige Bedeutung bei, denn er reichte sie in Briefen an mehrere Bezugspersonen weiter: an den ursprünglich für die Uraufführung des Konzerts vorgesehenen Pianisten Oskar Levant, an Eduard Steuermann, den tatsächlichen Pianisten der Uraufführung, sowie an den Musiktheoretiker H.H.Stuckenschmidt.

Ein weiteres Indiz für einen autobiographischen Hintergrund findet sich im kritischen Bericht zur Gesamtausgabe.<sup>6</sup> Schönberg notierte in das Manuskript der ersten Niederschrift offenbar nachfolgenden, auf ersten Blick recht enigmatischen Vermerk:

*13 times 9 117!!!*

*It cost two days to find out, what was wrong!*

*A great error in construction at measure 13 times 9 = 117.*

Eine Auslegung der Zahlen 13 und 9 erfordert in diesem Fall aber kaum einen ausgeprägten Sinn für kabbalistische Kombinationsmystik. Des Rätsels Lösung lautet schlicht: Arnold Schönberg wurde an einem 13. September geboren, nämlich am 13. 9. 1874. So erschliesst sich nach genauem Durchzählen ein bemerkenswertes Ordnungsprinzip der Partitur: Die Taktanzahl vieler grösserer musikalischer Phrasen ist entweder durch 13 oder 9 teilbar, ausserdem beginnen oder enden prägnante Formstücke jeweils auf Takten, deren Ziffer ein Vielfaches von 13 oder 9 darstellt, deren Quersumme 13 oder 9 ergibt oder deren Gestalt bildlich verwandt ist, wie zum Beispiel 313. Last not least wird neben den Zahlen 13 und 9 auch der 4 eine wichtige Funktion zugeteilt, denn sie ist sowohl Quersumme von 13, Resultat der Subtraktion 13 minus 9, als auch die Quer-

1. Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Frankfurt a.M. 1967, S. 36

2. siehe dazu die einschlägigen Abhandlungen von Constantin Floros

3. Walter B. Bailey, *Programmatic Elements in the Works of Schoenberg*, Michigan 1984

4. siehe auch Claudia Maurer Zencks Aufsatz «Arnold Schönbergs Klavierkonzert. Versuch, analytisch Exilforschung zu betreiben» in *Musik im Exil*, Frankfurt a.M. 1993, und Peter Petersen, «A grave situation was created». Schönbergs Klavierkonzert von 1942» in *Die Wiener Schule und das Hakenkreuz*, Studien zur Wertungsforschung Bd. 22, Graz 1990

5. Es sei an dieser Stelle auf das ausserordentliche, von Schönbergs Tochter Nuria Schönberg-Nono behutsam zusammengetragene Buch *Lebensgeschichte in Begegnungen. Arnold Schönberg 1874–1951*, Klagenfurt 1992, verwiesen, das auch der vorliegenden Untersuchung in biographischen Fragen als wichtige Grundlage diene.

6. Arnold Schönberg Gesamtausgabe, Abteilung IV: Orchesterwerke, Reihe B, Bd. 15, S. 89, Mainz 1988

7. Aus Platzgründen und weil es sich um eine allgemein zugängliche Partitur handelt, wird hier in vielen Fällen anstelle von Notenbeispielen auf die betreffenden Partiturstellen verwiesen. Der Leser wird ausserdem um Nachsicht gebeten, wenn zur Etablierung von Bezügen zwischen Musik und pro-

(Fortsetzung S. 14)

summe der Zahl 22, die wiederum Ergebnis der Addition von 13 plus 9 ist. Aber was könnte es mit dem Rest des Rätsels auf sich haben, mit dem T. 117 also, und dem ominösen Fehler, den zu erkennen Schönberg ganze zwei Tage kostete? Die (mögliche) Antwort bleibe dem Leser vorerst noch vorenthalten. Statt dessen sei nun ein Versuch unternommen, den Notentext unter Bezugnahme auf sein gesellschaftshistorisches Umfeld zu dechiffrieren:<sup>7</sup>

### «DAS LEBEN WAR SO LEICHT»

Das Klavierkonzert beginnt auftaktig mit *es-b*, was den Anfangsbuchstaben der Silben des Namens *Schön-berg* entspricht. Auch stellt lediglich das Klavier (noch ohne Orchesterbegleitung) das Hauptthema vor und damit zugleich die dem Konzert zugrundeliegende Zwölftonreihe. In einem erweiterten Kontext liesse sich vom Klavier als vom Repräsentanten des Ichs, vom Orchester als vom Repräsentanten des gesellschaftlichen Umkreises sprechen. Das Hauptthema ist ausserdem in Gestalt eines Walzers gebaut, wodurch die Bezugsebene zu Wien hergestellt wird. Leitmotivisch könnte man den Kopfteil des Themas der fallenden Geste halber sogar als *Nostalgie- oder Heimatmotiv* bezeichnen (Notenbeispiel 1).

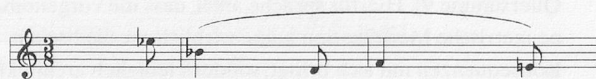
Allmählich treten im Verlauf der ersten 39taktigen Phrase (13x3), in welcher auch verschiedene Permutationen der Grundreihe erklingen, die Orchesterinstrumente hinzu, zuerst vereinzelt kammermusikalisch, später chorisch orchestral. Das Ich in Gestalt des Klaviers wird hier als einsamer Prophet vorgestellt, der sukzessive einen Kreis von Anhängern um sich bildet.<sup>8</sup> In T. 47 erscheint das Walzerthema wieder als 39taktige Phrase, diesmal im Orchester, was die breitere Wiener Gesellschaft, aber auch den engeren Kreis symbolisieren dürfte, der sich um Schönberg gebildet hat. Das Klavier übernimmt dabei eine kommentierende und vorantreibende Rolle. Erstmals erscheint dabei eine Figur, die mit ihrer zuckenden Gestik die Funktion eines *Angstmotivs* innehaben könnte (Notenbeispiel 2).

Während man sich in Wien noch des «leichten Lebens» erfreut (Walzerthema in den ersten Geigen) breitet sich unterschwellig Angst aus. Der Walzer gaukelt eine heile Welt vor, in der man sich noch sicher wähnt. Diese Deutung wird durch Schönbergs frühe reale Erfahrung mit dem Antisemitismus während eines Badeurlaubs 1921 in Mattsee bei Salzburg bekräftigt. Der Komponist wurde von der dortigen Verwaltung aufgefordert, durch Dokumente nachzuweisen, dass er Arier sei, da infolge Gemeindebeschlusses es Juden nicht mehr gestattet war, sich in der Gemeinde aufzuhalten. Obschon Schönberg damals – durch Konversion der protestantischen Glaubensgemeinschaft zugehörig – dies leicht hätte bezeugen können, verliess er unter Protest unverzüglich den Ort; ein einschneidendes Erlebnis, das eine verstärkte Auseinandersetzung Schönbergs mit Fragen des Judentums und Antisemitismus zur Folge hatte.

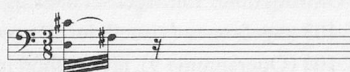
Nach Ende des Taktes 85 (Quersumme 13) setzt ein neuer Abschnitt ein, in welchem erstmalig ein punktierter Rhythmus auftritt, der von Schönbergs eigener Hand in der Erstskeizze mit «Hatred» bezeichnet ist (Notenbeispiel 3). Dem hier unternommenen Interpretationsversuch darf er also eindeutig als *Hassmotiv* dienen. Zunächst wird das Hassmotiv in T.86ff. mit einer Kette von Angstmotiven verschränkt und bildet damit originellerweise einen selbständigen, beiden Gefühlsebenen entgegengesetzten Charakter (Notenbeispiel 4). Die geradezu humorvolle Geste, mit der dieses Kombinationsmotiv hier auftritt, entspricht vielleicht einer Haltung des Nicht-ernst-nehmens, dem Bagatellisieren der Gefahr. Die sich in direktem Anschluss vehement entfalten-



Notenbeispiel 1:  
*Heimatmotiv*



Notenbeispiel 2:  
*Angstmotiv*



Notenbeispiel 3:  
*Hassrhythmus*



Notenbeispiel 4:  
*Kombination aus  
Hass- und Angst-  
motiv*



de Dramatik, in welcher Hass- und Angstmotive förmlich auseinandergespalten werden, lässt aber den wahren Charakter des Themenmaterials schnell evident werden.

In dieser 18taktigen Episode (2x9), die wohl nicht zufällig in T. 103 mündet (optisch der Zahl 13 verwandt, Quersumme 4), entfaltet sich das Angstmotiv, verselbständigt sich und beginnt das Walzerthema in den Hintergrund zu drängen. Dieses tritt nämlich wieder in T. 90 (10x9) in Celli und Bässen auf, wird aber bereits auf 13 Takte verkürzt und melodisch invertiert. Im Anschluss an T. 103 verändert sich zudem das Metrum: Nicht im Walzerpuls, sondern in einer stampfenden Achtelbewegung, eine rhythmische Variante des Hassmotivs einsetzend, fährt die Musik jetzt fort. Im historischen Kontext entspräche das Vorwalten von Hass und Angst sowie die Zerstörung der ›heilen Welt‹ und ihres Lebenspulses der Phase des allorts aufkeimenden Nationalsozialismus. Das Aufbrechen des Walzers durch den stampfenden Rhythmus evoziert zudem das Bild der gegen Ende der Weimarer Republik immer häufiger werdenden Nazimärsche. Hier nun scheint es angebracht, auf die Bedeutung des geheimnisumwölbten Takts 117 einzugehen und über den Fehler zu spekulieren, der Schönberg im Anfangsstadium der Komposition unterlaufen sein könnte. Schönberg mag die Taktzahlen anfänglich so fehlerkalkuliert haben, dass das Hassmotiv erstmals in T. 118 aufgetreten wäre. Da die Symbolzahl seines Geburtsdatums für das autobiographische Programm aber entscheidend war, änderte er möglicherweise das Metrum in T. 104 von 3/8 auf 4/8, um beim Erscheinen des Hassmotivs erst bei T. 117 angelangt zu sein (117 = 13x9, Quersumme 9). Hierfür spräche auch, dass die vorgenommene metrische Modifikation keine wirklich musikalischen Konsequenzen mit sich bringt, sondern lediglich architektonische. Das Material steht in Engführung, und der innere Puls fließt ohnehin in Achteln (vgl. auch T. 123–131, wo Schönberg keinen Taktwechsel vorgibt, der Puls aber ebenfalls in Achteln geht). Obwohl ohne Taktwechsel die Engführung ebenfalls in T. 103 angefangen (visuell der 13 verwandt), aber erst im T. 108 (Quersumme 9), nicht schon in T. 107 geendet hätte, zog es Schönberg wahrscheinlich vor, mit der Einfügung des Vierermetrums den seinem potenzierten Geburtsdatum entsprechenden T. 117 zum entscheidenden Wendepunkt zu machen: Das Hassmotiv tritt hier erstmals in der von Schönberg mit «Hatred» bezeichneten Gestalt auf (Notenbeispiel 3).

In T. 133 (visuell mit 13 verwandt) erfolgt der vierte und letzte Einsatz des Walzers. Das Thema ist diesmal 18 Takte lang und wird fast gänzlich von kontrapunktierenden Hass- und Angstmotiven überwuchert.

In T. 153 (17x9, Quersumme 9) erschallt ein gewaltiger Aufschrei des Angstmotivs im ganzen Orchester: Hat die Gesellschaft die wahre Gefahr des Nationalsozialismus erkannt? T. 158 beginnt ein musikalisch-formales Auflösungs-feld: die Zerstörung der Heimat und funktional gesehen die Überleitung zum nächsten Satz, genau 18 Takte lang (2x9) und mit T. 175 (Quersumme 13) endgültig das Wiener Kapitel beendend. Das Hassmotiv erlangt übrigens in T. 160 (4x40) eine derartig virulente Wirkung, dass es sogar das Grundtempo angreift; da geht schon fast unter, dass direkt davor und danach mehrmalig das B-A-C-H-Motiv zitiert wird.<sup>9</sup>

### «PLÖTZLICH BRACH HASS AUS»

Dieser Formabschnitt entspricht im historischen Parallelbild der staatlich organisierten Verfolgung der Juden und politischen Gegner im Anschluss an die Machtübernahme der Nazis sowie der Phase der militärischen Aufrüstung. Die

erste Grosseinheit des Satzes beginnt in T. 176 (44x4) und endet nach 39 Takteten (3x13). Hassmotive und Angstmotive wechseln einander ab. Die Abfolge von Hassmotiven (in den Kontrabässen) und Angstmotiven (im Klavier) könnte Verfolgung bzw. Flucht bedeuten. Auch tritt in diesem Abschnitt, und zwar in T. 184f. (Quersumme 13), zum erstem Mal ein Motiv auf, das durch seine quasi militärische Gleichförmigkeit und die Instrumentierung (Blech, Holzbläser, Xylophon und Streicher *col legno battuto*) in dem etablierten Kontext die Rolle eines Kampf- oder Schlachtmotivs einnimmt. (Schon Mahler verwendet Xylophon und Streicher *col legno*, um Bilder von Tod und Knochengespinn zu evozieren.)

Der zweite Teil (*poco tranquillo*) ist 49 Takte lang (Quersumme 13). Während das Klavier anfänglich Hassmotive (mit verlängerter zweiter Note) spielt, wird im Orchester eine neue Figur eingeführt (Notenbeispiel 5). Sicher sind die ersten drei Töne dieser Figur nicht zufällig mit einer prägnanten Stelle aus Schönbergs Oper *Moses und Aron* identisch. Dort singt Aron nämlich auf die gleiche Tongruppe die Silben der Wörter *unsichtbar*, *unvorstellbar* und *Einziger*<sup>10</sup> (Notenbeispiel 6).

Diese Intervallfolge wird ihrer Anspielung an die Dreifaltigkeit wegen in der Oper als *Gottesmotiv* (oder Judentumsmotiv) eingesetzt und hat im Klavierkonzert im übertragenen Sinne vermutlich eine ähnliche Bedeutung.<sup>11</sup> Das Gottesmotiv erscheint in diesem Abschnitt mehrfach, zuletzt in T. 234 (18x13, 26x9). Biographisch entspräche dies etwa der Zeit, in welcher der bereits aus Berlin emigrierte Schönberg in einer Pariser Synagoge zum mosaischen Glauben zurückkehrte, einer Zeremonie, der auch der Maler Marc Chagall beiwohnte. Darüber hinaus ist das Gottesmotiv mit der B-A-C-H-Formel eng verwandt. Lässt man nämlich deren zweiten Ton aus, so erhält man die mit der Krebsform des Gottesmotivs identische Figur B-C-H, und lässt man statt dessen ihren dritten Ton aus, so erhält man ebenfalls das Gottesmotiv, diesmal in seiner Umkehrung, nämlich als B-A-H.<sup>12</sup> Schönbergs Emigration und seine Rückkehr zur jüdischen Religionsgemeinschaft betreffend hat dieses Zitat sogar weitere Signifikanz: In der selben Opernszene, in welcher Aron bereits die Worte *Einziger* und *unsichtbar* sang, spricht nämlich Moses kurz darauf folgenden Satz aus: «In der Wüste wird euch die Reinheit des Denkens nähren, erhalten und entwickeln.» (Die Posaunen untermalen mit jener Dreitonfigur.) Die Vertreibung in die Wüste wird also erleichtert durch den Glauben an Gott. Auch unter diesem Aspekt ist Schönbergs Rückkehr zum Judentum im Jahre 1933 zu verstehen. Ausserdem wird man im Kontext der dodekaphonen Textur des Klavierkonzerts einer weiteren Bedeutung des Gottesmotivs gewahr: Nach Verabschiedung der Nürnberger Gesetze waren Juden in Deutschland nicht nur unerwünscht, sondern wurden zu Todfeinden des Reichs erklärt. Eine Möglichkeit, sich dennoch in die Gesellschaft zu integrieren, sich irgendwie mit den Nazis zu arrangieren, gab es für sie nicht. In dieser Phase des Nationalsozialismus wurden Juden systematisch ausgesondert und isoliert. Dem trägt Schönbergs Kompositionsweise insofern Rechnung, als das Zitat des Gottesmotivs gar nicht auf den Intervallverhältnissen der Grundreihe beruht, sondern auf reihenfremden Tönen und so ein echter Fremdkörper (als Repräsentant des Judentums) im Gesamtgefüge (im Dritten Reich) ist. Dies steht in krassem Gegensatz zu der sonst üblichen Verfahrensweise Schönbergs, wie zum Beispiel in der *Ode to Napoleon Buonaparte* op. 41, wo die Intervallverhältnisse aller Zitate jeweils mit jenen der Grundreihe kongruent sind.

Das Barbarische des Dritten Reichs wird im übrigen auch durch die besondere Harmonik der repetierten Quart- und

grammatischem Inhalt hier und da am Notentext entlangformulierte Beschreibungen nötig sind. Auch der Verfasser hält sonst nicht viel von solchen Scheinanalysen, die ja nichts weiter tun, als das auf musikalischer Ebene kunstvoll Ausgedrückte in Worten inadäquat wiederzugeben.

8. In einem Gespräch des Berliner Rundfunks mit Heinrich Strobel aus dem Jahre 1929 äusserte Schönberg: «Herr Strobel, unterschätzen Sie nicht die Grösse des Kreises, der sich um mich bildet. Er wird wachsen durch die Wissbegierde einer idealistischen Jugend, die sich mehr durch das Geheimnisvolle angezogen fühlt, als durchs Alltägliche.» (zit. nach *Lebensgeschichte in Begegnungen...*, a.a.O., Abb. 890)

9. Claudia Maurer Zenck bringt in ihrem Aufsatz (siehe Anm. 4) die Funktion des B-A-C-H-Motivs mit einer Bemerkung in Zusammenhang, die Schönberg in einem Vortrag über die Orchestervariationen op. 31 gemacht hatte: «Bach, den jeder gerne anruft, als Schutzpatron für eine kühne Aufgabe» (S. 383).

10. Moses und Aron, 2. Szene, T. 178/179

11. In der Oper entspricht das Motiv den Tönen 4-5-6 sowie 7-8-9 der Zwölftonreihe.

12. Dieser Sachverhalt bestätigt Claudia Maurer Zencks Sichtweise bezüglich der spezifischen Funktion des B-A-C-H-Motivs.

Quintakkorde ab T. 223 illustriert. Diese für das Konzert untypische Klangwelt evoziert mit dem Crescendo/Accelerando geradewegs ein Bild militärischer Eskalation. Es folgt eine Kaskade von Angstmotiven im Klavier (T. 231) und die Anrufung Gottes in T. 232 (4x58; Quersumme von 58 ist 13).

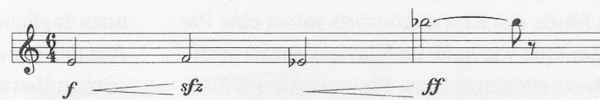
In diesem Zusammenhang ist auch der T. 243 (27x9, Quersumme 9) von Bedeutung. Als neues Motiv treten dort Quartensignale auf, die zugleich von Schlägen der Schlagzeuggruppe und der tiefen Streicher (col legno battuto) konterkariert werden. Auch hier erfordert eine gedankliche Verbindung zu Militärmusik keine Anstrengung. Unter dem Gesichtspunkt formaler Disposition als einer Analogie des gesellschaftshistorischen Ablaufs könnte so der Ausbruch des II. Weltkrieges dargestellt sein.

### «ES ENTSTAND EINE ERNSTE LAGE»

Der schwermütige Charakter des Adagios mit dem Einsatz eines neuen Themas (im Fagott) in T. 265 (Quersumme 13) lässt keinen Zweifel über den Ernst der Lage. In den Bratschen erklingen ab T. 264 (66x4) zunächst zwei Varianten des B-A-C-H-Motivs. Der Beginn des Adagios besteht aus 13 Takten Orchestermusik und anschliessend 9 Takten Orchester mit Klavier. Die darauffolgende Solokadenz in



Notenbeispiel 5



Notenbeispiel 6:  
Gottesmotiv  
(Moses und  
Aron)



Notenbeispiel 7:  
Victory- bzw.  
Morserhythmus



T. 286 (22x13) blickt reflektierend zurück auf das bisher eingesetzte Material: auf das Nostalgemotiv, das Angstmotiv, das Hassmotiv und die Quartenketten. Auffallend ist die Tatsache, dass mit dieser Kadenz das Klavier zum erstenmal in diesem Konzert in ausgedehnter Weise allein auftritt und so die Isolation des Ichs als Folge der Exilsituation darzustellen scheint. Das Orchester tritt erst wieder T. 297 (33x9) hinzu. Im folgenden symphonischen Zwischenspiel, in welchem das Subjekt sozusagen in Sprachlosigkeit versinkt, taucht eine rhythmische Zelle auf, die im weiteren Verlauf zunehmend an leitmotivischer Bedeutung gewinnt. Sie erscheint unter-schwellig zwar schon in T. 281 (Pauke, Celli, Bässe), lenkt aber erst in T. 311 (bildlich mit 13 verwandt) durch eine verfremdete Klangfarbe in den Streichern (col legno) die Aufmerksamkeit des Hörers auf sich (Notenbeispiel 7).

Diese Schläge der Streicher in der Folge kurz-kurz-kurzlang entsprechen im Morsealphabet dem Buchstaben «V». Während des II. Weltkrieges wurde die zufällige rhythmische Übereinstimmung mit dem Hauptmotiv des 1. Satzes von Beethovens V. Symphonie von den Alliierten dazu benutzt, das deutschnationale Beethovenbild umzudeuten und die auch ins Dritte Reich übertragenen Nachrichtenmeldungen des BBC jeweils provokativ mit dem Beethovensignal als Symbol eines zukünftigen Sieges («V» für *victory*) der freien Welt anzukündigen. Wer mit einer der auffälligeren Zitatstellen aus Schönbergs *Ode To Napoleon Buonaparte* op.41 vertraut ist, nämlich mit der kontrapunktischen Kombination des Hauptmotivs aus der V. Symphonie und der Marseillaise als Illustration der Worte «Earthquake voice of Victory», wird im besagten Motiv des Klavierkonzerts sofort eine Parallele sehen. In der Ode wie auch im Klavierkonzert setzt Schönberg also Beethovenmotiv bzw. Morserhythmus als *Victorymotiv* ein.

Der unvermittelt gewaltsame Einbruch von Hassmotiven und Angstfiguren in T. 313 (Symmetriebild von 13) sowie der zeitliche Moment ihres Auftretens im Satz lässt annehmen, dass Schönberg hier den japanischen Angriff auf Pearl Harbor und den damit verbundenen Eintritt der USA in den Weltkrieg darstellt. Am Ende des Takts 317 erklingt zudem in Posaunen und Tuba eine Augmentation des Victorymotivs, in den tiefen Streichern (col legno battuto) in T. 318 der Rhythmus des Kampfmotivs aus dem zweiten Satz. Hier wird die Beziehung zwischen beiden Gestalten evident: Victorymotiv und Kampfmotiv bestehen beide aus vier Schlägen, wobei nur die Länge bzw. Kürze des letzten sie voneinander unterscheidet.<sup>13</sup>

Auch führt nun das letzte Teilstück dieses Satzes, das in T. 319 (Quersumme 13) einsetzt, wieder unmerklich das Soloinstrument mit zuckenden Angstmotiven ein. Es folgen heftige Quartsignale, die das Geschehen in T. 325 (25x13) offen abbrechen lassen. Da 1942, als Schönberg am Klavierkonzert und an der Ode arbeitete, die Achsenmächte noch an allen Fronten Erfolge erzielten, die USA nun ebenfalls in den Krieg eingetreten waren, aber einstweilen wenig Aussicht auf einen rettenden Durchbruch der Alliierten bestand, könnte mit dem offenen Schluss, der Quartenharmonik und dem heftigen Blechgedonner der Sieg der Barbaren gemeint sein. Aus solcher Sicht entspräche dieser dritte und vergleichsweise breit ausgedehnte Formteil tatsächlich der immens ernstesten Lage: der Gefahr einer globalen faschistischen Herrschaft.

Die aus solcher Angstvision resultierende Verunsicherung und Orientierungslosigkeit wird musikalisch durch eine eher ziellos dahinstolpernde Überleitung des Klaviers repliziert, die über eine Aneinanderreihung von Tremoli (Diminutionen des Angstmotivs) allmählich zu einer Abwandlung des Hassmotivs führt. Letzteres erscheint an dieser Stelle in Ge-

stalt einer spielerischen Floskel, wie überhaupt die ganze Kadenz der ernstesten Lage zum Trotz leicht und lustig wirkt.

### «ABER DAS LEBEN GEHT WEITER»

Die Betonung liegt entschieden auf *aber*, denn der vierte Formteil des Klavierkonzerts verbindet den Rückblick auf die Wiener Vergangenheit mit einer klaren musikalischen Gegendarstellung zur Realität des Jahres 1942: Es erscheint die Zukunftsvision eines Sieges der Alliierten und im erweiterten Sinne die Hoffnung auf Erlösung. Dementsprechend ist das Hauptthema des Finalsatzes (Notenbeispiel 8) als Umkehrung des Wiener Heimatmotivs (Notenbeispiel 1) gebildet und wird damit funktional als *Zukunftsmotiv* eingesetzt.

Die Engführung von Zukunfts- und Heimatmotiven ab T. 342 (38x9, Quersumme 9), also das gemeinsame, aber zeitlich verschobene Auftreten beider und die mit ihr eingeleitete Verarbeitung aller übrigen Motivstrukturen des Konzerts kann als Sinnbild der jüdischen Vorstellung, dass erst in einer vom Messias erlösten Welt die Rückkehr in das verheissene Land möglich sein wird, gesehen werden. Schönbergs Musik treibt dieser Hoffnung vehement entgegen und beginnt aus der Geschichte die Schlüsse für die Zukunft zu ziehen.

Damit wäre auch eine zentrale Verfahrensweise des Klavierkonzerts berührt, denn von diesem Punkt im Finalrondo an werden sämtliche Motive aus den vorhergehenden Sätzen zu einer neuen Gesamtgestalt verwoben. Ihre ursprünglichen Bedeutungen werden ins Gegenteil verkehrt. Aus den Vordersätzen schält sich allmählich eine Klangstruktur heraus, die wenig Zweifel über das vom Komponisten erdachte Gegenbild offenlässt. In einem marseillaiseartigen Geschwindmarsch (T. 349ff.) beispielsweise, der einen Durchbruch der Alliierten zu beschwören scheint, werden Hass- und Kampfrhythmus ineinander verschränkt und das viertönige Kampfmotiv zu einer Triolenfigur weiterentwickelt, in welche die intervallische Kontur des Angstmotivs eingeht (Notenbeispiel 9). Dieser bei weitem komplexeste Formteil des Konzerts setzt unentwegt verschiedene Bruchstücke aus den Vordersätzen hart aneinander. Im T. 404 (symmetrische Anordnung der Zahl 4) erscheint das Adagiothema mitsamt Kontrapunkt in den Streichern; im T. 414 (46x9, Quersumme 9) wird die dramatische Engführungsepisode aus Zukunfts- und Heimatmotiven im Klavierpart ebenfalls durch einen Rückgriff auf das Adagiothema unterbrochen.

Höhepunkt der Komposition ist aber fraglos die Umfunktionierung des Walzerthemas mit den Tönen *es-b* (Notenbeispiel 1) zum Marsch im nicht zufällig gewählten T. 444 (Notenbeispiel 10). Die Erscheinung des Alten im Neuen ist Teil des dialektischen Gesamtkonzepts des Klavierkonzerts, das die musikalischen Kernelemente zuerst auseinander-spaltet, sie verarbeitet und verändert, um sie dann wieder neu zusammenschweißen. Nach Ende des Marsches in T. 463 (Quersumme 13) leitet noch ein kurzer Einwurf des Klaviers zur Coda über, die mit dem zahlensymbolisch wohl bedeutendsten T. 468 beginnt, weil er zugleich in Quersumme 9 ergibt sowie das Resultat von 36x13, 52x9 und 4x117 ist. Formal ist die Coda in 13 plus 9 Takte aufgeteilt. In ihr vollzieht sich eine weitere Integration der Teilelemente, und der in den Engführungsstellen von Heimat- und Zukunftsmotiv entfachte Traum auf eine Rückkehr ins gelobte Land wird in T. 490 (Quersumme 13) schliesslich vom Subjekt konkret zu Ende gedacht: Erstmals fallen hier Heimat- und Zukunftsmotiv zeitlich genau aufeinander und werden zur Spiegelgestalt verlotet (Notenbeispiel 11). Dass das Orchester (die

13. Bemerkenswert ist, dass auch das B-A-C-H-Motiv bei seinem ersten Auftreten in T. 158–164 den Rhythmus kurz-kurz-kurz-lang aufweist.

Welt) dieser Vorstellung grobe Blechsignale entgegenwirft und die militärische Fanfaren auch noch mit dem But-Life-Goes-On-Motiv offen abreißen lässt, ist nicht etwa eine Illustration der Trompeten von Jericho, sondern prononciert vielmehr die isolierte Stellung des Judentums inmitten eines der entsetzlichsten Kriege der Menschheitsgeschichte und verleiht dabei musikalisch einer jahrtausendealten Utopie erneut Ausdruck.



Notenbeispiel 8:  
Zukunftsmotiv



Notenbeispiel 9:  
Geschwind-  
marsch-Thema



Notenbeispiel 10:  
Walzerthema als  
Marsch



Notenbeispiel 11:  
Spiegelgestalt

