

## „...Wiederholung bricht ihm die Spitze ab“ – (Un-)Wiederholbarkeit im musikalischen Expressionismus der Wiener Schule.

Vor hundert Jahren ging es im Schönberg-Kreis nicht darum, Tradition zu wiederholen, sondern mit ihr zu brechen.<sup>1</sup> Man wollte nie Dagewesenes schaffen und die Superlative dieses Traditionssbruchs überschlagen bereits in Schönbergs eigener Programmatik: Er erreicht in den George-Liedern „völlig neue Ausdrucks- und Formideale, [...] durchbricht alle Schranken einer vergangenen Ästhetik“<sup>2</sup>, haut „das Alte zum Teufel“<sup>3</sup> und befreit Musik „von aller Logik des Zusammenhangs“<sup>4</sup> – Sie kennen die berühmten Zitate, die in diesem „Best of“ vereinigt sind. Offensichtlichstes Zeichen des radikalen Traditionssbruchs um 1908 ist die Preisgabe der harmonischen Tonalität, die sich mit dem Bestreben verband, alle Funktionen traditioneller Komposition aufzugeben. Parallel zum Verzicht auf funktionsharmonische Beziehungen zerfallen das Taktsystem, eine im tonalen Gravitationsfeld gebundene Melodik, traditionelle Formtypen und selbst der Kern autonomer musikalischer Formbildung, die thematische Arbeit.<sup>5</sup> Das Konzept einer quasi versförmig-periodischen Musik weicht dem Ideal musikalischer Prosa, die sich als direkter Gedankenausdruck, ohne Füllstoff und Wiederholungen versteht.<sup>6</sup> Zur Beschreibung dieser kompositorischen Revolution etablierte sich der musikwissenschaftliche Topos des „Wiederholungsverbots“, gestützt durch fragmentierte Statements der Komponisten:

Hier ein Zitat Webers, wie es in der Literatur verwendet wird: „Als wir die Tonalität allmählich aufgaben, da kam die Idee auf: Wir wollen nicht wiederholen, es soll immer etwas

---

<sup>1</sup> Vgl. Böggemann, Markus: *Gesichte und Geschichte: Arnold Schönbergs musikalischer Expressionismus zwischen avantgardistischer Kunstprogrammatik und Historismusproblem*, Wien 2007, insb. S. 92-163

<sup>2</sup> Schönberg, Arnold: *Vorwort des Programms zur Uraufführung der George-Lieder Op. 15*, Wien 1910. Das vollständige Zitat lautet: „Mit den Liedern nach George ist es mir zum erstenmal gelungen, einem Ausdrucks- und Formideal nahezukommen, das mir seit Jahren vorschwebt. Es zu verwirklichen, gebrach es mir bis dahin an Kraft und Sicherheit. Nun ich aber diese Bahn endgültig betreten habe, bin ich mir bewußt, alle Schranken einer vergangenen Ästhetik durchbrochen zu haben; und wenn ich auch einem mir als sicher erscheinenden Ziel zustrebe, so fühle ich dennoch schon jetzt den Widerstand, den ich zu überwinden haben werde; fühle den Hitzegrad der Auflehnung und ahne, daß selbst solche, die mir bisher geglaubt haben, die Notwendigkeit dieser Entwicklung nicht werden einsehen wollen.“

<sup>3</sup> So der programmatische Titel, unter dem Markus Böggemann Schönbergs Poetik der Jahre 1910-1912 subsummiert. Böggemann, Markus: *Gesichte und Geschichte*, S. 117

<sup>4</sup> Schönberg, Arnold: Brief an Busoni, 13. oder 18. August 1909, in: Theurich, Jutta: „Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni 1903-1919 (1927)“, in BzMw 19 (1977), S. 163-211, S. 171

<sup>5</sup> Vgl. Stephan, Rudolf: „Expressionismus“, in: *MGG2*, Sachteil Band 3, Sp. 248

<sup>6</sup> Schönberg, Arnold: *Style and Idea*, New York 1950, S. 72

Neues kommen.“<sup>7</sup> Und hier der für gewöhnlich unterschlagene Folgesatz<sup>8</sup>: „Es ist selbstverständlich, daß das nicht geht, weil es die Fasslichkeit stört.“<sup>9</sup>

Anzumerken ist, dass dieses Zitat aus Webersn Vorträgen der 1930er Jahre stammt, deren Anliegen die Legitimierung der Zwölftontechnik als historisches Ziel ist. Insofern hat es für die Situation um 1910 keinen echten Erklärungswert. Hier stehen die oben zitierten Aussagen neben den Kompositionen, die in der Praxis verbürgen sollen, was Schönbergs expressionistische Kunstprogrammatik theoretisch einfordert.

Die frei atonalen Kompositionen der Wiener Schule bestätigen ein „Wiederholungsverbot“ allerdings nur sehr bedingt: Während Schönbergs drittes Klavierstück aus Op. 11 lange als tatsächlich athematisch galt, bedient sich das erste einer konventionellen Reprise und auch Anton Webersn erste atonale Instrumentalstücke, die fünf Sätze für Streichquartett op. 5 von 1909 erzeugen ihre Form wesentlich durch Wiederholungen: Im dritten Satz etwa schließen zwei rhythmisch feste Ostinatofelder einen Mittelteil ein. Die Wiederholung des „cis“ in den Rahmeneilen bildet dabei auch im nicht-funktionsharmonischen Rahmen einen Grundton aus. Die markierte Geste der ersten Violine wird im Mittelteil exzessiv imitatorisch wiederholt und bildet später die Basis des Ostinato im Schlussteil. Im Mittelteil wird zudem jene Geste exponiert, die als Unisono den Abschluss und Höhepunkt des Stücks darstellt. Eine Pointe liegt damit in der Verschränkung einer A B A‘ – Form auf der architektonischen Ebene mit einer motivischen Wiederholungsform, die die einfache Architektur der Teile nicht bestätigt.

Rudolf Stephan schlägt vor, den Traditionsbruch in drei Stufen zu gliedern: Auf der ersten Stufe fällt die funktionsharmonische Tonalität. Auf der zweiten die Taktrhythmik und die konventionelle Großform, auf der dritten schließlich wird die thematische Arbeit aufgegeben.<sup>10</sup> Vor diesem Hintergrund lassen sich die Beispiele als „nicht mehr und noch nicht“ lesen: op. 11,1 ist nicht mehr tonal, aber noch nicht athematisch. Webersn Satz ist schon radikal kurz, aber noch nicht wiederholungslos. Blickt man auf Webersn wesentlich wiederholungsärmere Miniaturen des Jahres 1911, die sechs Bagatellen für Streichquartett, so hat diese Evolutionstheorie eine gewisse Suggestivkraft. Die vierte Bagatelle zum Beispiel zeigt keine direkten motivischen Wiederholungen. Dennoch ist evident, dass Wiederholung

<sup>7</sup> Webern, Anton: *Der Weg zur Neuen Musik. Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen. 2x8 Vorträge*, herausgegeben von Willi Reich, Wien 1960, S. 60

<sup>8</sup> Vgl. Raff, Christian: *Gestaltete Freiheit. Studien zur Analyse der frei atonalen Kompositionen A. Schönbergs – auf der Grundlage seiner Begriffe*, Hofheim 2006, S. 113

<sup>9</sup> Webern, Anton: *Der Weg zur Neuen Musik*, S. 60

<sup>10</sup> Stephan, Rudolf: „Expressionismus“, in: MGG2, Sachteil Band 3, Sp. 247f.

eine zentrale Rolle im Stück spielt. Etwa siebzig Prozent der Komposition sind Tonrepetitionen und Ostinati und nicht umsonst gab Webern dem Stück den inoffiziellen Untertitel „Wiederholungen“.

Blendet man weitere spätere Kompositionen ein, etwa Schönbergs Ostinato-Stück op. 19,2 von 1911, oder Webers Trakl-Lieder so relativiert sich das Fortschreiten zur Wiederholungslosigkeit. Zwar hat sich die Rolle der Wiederholung verändert: Sie hat sich polarisiert nach extrem wiederholungsarmen Stücken und solche wie den gezeigten, die Wiederholung nicht nur verwenden, sondern quasi mit dem Verfahren identisch sind. Ein fortschreitender Wiederholungsverzicht lässt sich insgesamt jedoch nicht erkennen.

Woher aber kommt der Topos des Wiederholungsverbots, wenn ihn die Befunde nur bedingt stützen? Vorab ist klar, dass es sich um Divergenzen zwischen der Praxis und dem Diskurs über Musik handelt. Für letzteren ist wohl seit den 60ern niemand prägender als Theodor W. Adorno. Albrecht Dümlings These von der „Öffentlichen Einsamkeit der Neuen Musik“<sup>11</sup> geht ebenso auf ihn zurück<sup>12</sup>, wie Reinholt Brinkmanns Arbeit über Schönbergs Klavierstücke Op. 11.<sup>13</sup>

Brinkmann interpretiert die drei Stücke als ein Fortschreiten der Atonalität in Richtung des athenatischen Komponierens, das er im dritten Stück verwirklicht sieht. Damit folgt er ganz Adorno: „Die Klavierstücke Op. 11 wollen aufs Athematische hinaus, das letzte ist es wirklich.“<sup>14</sup> Neben dieser Teleologie übernimmt Brinkmann auch die einzelnen Kategorien seiner Interpretation aus Schriften Adornos. Das erste der drei Klavierstücke versteht er als einen thematisch gearbeiteten Satz, in dem sich immer wieder das Neue in Form von athenatischen Einsprengseln der Auflösungszonen Bahn bricht. Die Auflösungszonen definiert er als radikale, unvermittelte Kontraste.<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> Dümling, Albrecht: *Die fremden Klänge der hängenden Gärten*, München 1981

<sup>12</sup> Adorno, Theodor W.: *Philosophie der Neuen Musik* (Gesammelte Schriften Band 12), Frankfurt a.M. 1975, S. 47

<sup>13</sup> Brinkmann, Reinholt: *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke Op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band 7), Wiesbaden 1969

<sup>14</sup> Adorno, Theodor W.: „Quasi uns fantasia“, in: *Musikalische Schriften I-III*, herausgegeben von Rolf Tiedemann, (Gesammelte Schriften Band 16), Frankfurt a.M. 1978, S. 501

<sup>15</sup> Vgl. Brinkmann, Reinholt: *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke Op. 11*, S. 60f.

Beide Kategorien, Auflösungszone und unvermittelter Kontrast, stammen von Adorno, die erste aus der Mahler-Monographie<sup>16</sup>, die zweite aus der Expressionismus-Definition in der Theorie der Neuen Musik:

„Die bestimmte Negation der traditionellen Mittel der Musik ergibt Selektionsprinzipien, die, paradox genug, den Expressionismus wiederum zum Stil machen. Hierher gehören implizite Verbote wie das der Konsonanz und der konsonierenden Intervallfolgen in der Melodie; des homogenen Klangs; der rhythmisch gleichförmigen Entwicklung; der Sequenz; der ›thematischen Arbeit‹ im herkömmlichen Sinn; der formalen Symmetrie; im Prinzip überhaupt aller Wiederholung. Es resultiert daraus eine »Kompositionsweise aus Extremen«. Die Forderung der Unmittelbarkeit setzt sich in die Kompositionstechnik selber um: unvermittelt und ungeschlichtet werden Extreme der Dynamik, der Setzweise, der Agogik, des Ausdrucks nebeneinander gesetzt und die musikalische Kontinuität polarisiert. Das organisierende Formprinzip ist der Kontrast; das Medium aber des musikalischen Expressionismus die freie Atonalität.“<sup>17</sup>

Vor diesem Hintergrund zeigt Brinkmann, dass der ganze Satz durchzogen ist von Verarbeitungen der Anfangsmotive, mit Ausnahme der Auflösungszonen. Diese verhalten sich zum Rest des Satzes, laut Brinkmann, athemeatisch und bilden somit den unvermittelten Kontrast. Das Stück wird damit als Symbol einer unbändigen Neuartigkeit ausgewiesen, die sich nur noch mit aller Gewalt kontrollieren lässt.<sup>18</sup> Brinkmann zieht den Vergleich zu Beethovens Reprisen, worin natürlich erneut Adorno anklingt.

Brinkmanns Interpretation wirkt wie die Suche nach dem Athematischen, nicht wie dessen Nachweis, da sie sich ohne weiteres umkehren lässt: Die als athemeatisch deklarierte Auflösungszone kehrt nämlich an mehreren Stellen im Satz wieder (Takt 12, Takt 28, Takt 39, T. 49). Zwar ist sie nicht jedes Mal völlig gleich, doch bleibt sie scharf genug konturiert um stets als Wiederkehr des ersten derartigen Abschnitts erkennbar zu sein. Die Wiederholung und Wiederholbarkeit der angeblich athemeatischen Auflösungszone macht sie damit selbst thematisch. Durch die Rekurrenz bildet sich eine feste Gestalt aus, die als thematischer Bestandteil der Komposition wohl besser zu verstehen ist, als im Sinne einer exterritorialen Zone des Athematischen, bzw. Amotivischen. Brinkmanns Deutung ist dabei

<sup>16</sup> Adorno, Theodor W.: „Mahler. Eine musikalische Physiognomik“, in: *Die musikalischen Monographien*, herausgegeben von Rolf Tiedemann, (Gesammelte Schriften Band 13), Frankfurt a.M. 1976, S. 245

<sup>17</sup> Adorno, Theodor W.: „Theorie der Neuen Musik“, in: *Musikalische Schriften V*, herausgegeben von Rolf Tiedemann, (Gesammelte Schriften Band 18), Frankfurt a.M. 1984, S. 61

<sup>18</sup> Brinkmann, Reinhold: *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke Op. 11*, S. 91ff.

nicht Resultat einer unsauberer Analyse. Vielmehr ist sie Folge einer apriorischen Deutung, die auf die Schriften Adornos zurückgeht.

In der Philosophie der Neuen Musik konkretisiert Adorno die Gründe für das postulierte Wiederholungsverbot: Der Abschnitt „Schönberg und der Fortschritt“ erläutert zunächst die Erschütterung des Werkbegriffs durch die fortschrittlichsten Kompositionen, wie Schönbergs *Erwartung* und kontrastiert diesen Bergs *Wozzeck*, der als ein Meisterwerk der traditionellen Musik in die Kritik gerät. Grund für diese Kritik ist die Rolle der Wiederholung in Bergs Oper.

„Jenes aufgescheuchte Zweiunddreißigstelmotiv, das so sehr an die Erwartung mahnt, wird zum Leitmotiv, wiederholbar und wiederholt. Je blanker es damit in den Verlauf sich schickt, umso williger verzichtet es darauf, buchstäblich genommen zu werden: es sedimentiert sich als Ausdrucksträger, die Wiederholung bricht ihm die Spitze ab.“<sup>19</sup>

Adorno kritisiert am *Wozzeck*, dass dort ausbliebe, was die „Erwartung“ charakterisiert, nämlich ein Fortbestehen des individuellen, realen Leidens, das den Scheincharakter autonomer Kunstwerke sprengt. „Die dramatische Musik [...] bot von Monteverdi bis Verdi den *Ausdruck* als stilisiert-vermittelten, den Schein der Passionen.“<sup>20</sup> Eben diesen Schein bricht Schönberg auf, indem er nicht „formelhaft sedimentierte Elemente“<sup>21</sup> so einsetzt, „als ob sie die unverbrüchliche Notwendigkeit dieses einen Falles wären.“<sup>22</sup> Nur indem aller Ausdruck restlos individuell ist (und damit nicht die Versöhnung von Allgemeinem und Besonderem vorgibt) kann, so Adorno, folgender Funktionswechsel des Ausdrucks zustande kommen:

„Es sind nicht Leidenschaften mehr fingiert, sondern im Medium der Musik unverstellt leibhafte Regungen des Unbewußten, Schocks, Traumata registriert. [...] Schönbergs formale Innovationen waren der Änderung des Ausdrucksgehalts verschwistert. Sie dienen dem Durchbruch von dessen Wirklichkeit.“<sup>23</sup>

Bergs Umgang mit Wiederholung macht genau diese Innovationen rückgängig, indem das zunächst ganz Individuelle und Einzigartige durch Wiederholung zum Stil und damit zum formalen Baustein eines Werks im traditionellen Sinne wird. Wenn die Wahrheit der Neuen

<sup>19</sup> Adorno, Theodor W.: *Philosophie der Neuen Musik*, S. 38

<sup>20</sup> Adorno, Theodor W.: *Philosophie der Neuen Musik*, S. 44

<sup>21</sup> Adorno, Theodor W.: *Philosophie der Neuen Musik*, S. 45

<sup>22</sup> Adorno, Theodor W.: *Philosophie der Neuen Musik*, S. 45

<sup>23</sup> Adorno, Theodor W.: *Philosophie der Neuen Musik*, S. 44

Musik im Aufbrechen des Scheincharakters des bürgerlichen Kunstwerks liegt, so ist es letztlich Wiederholung, die dieser Wahrheit absoluter Individualität abschwört, indem Sie das zunächst Einzigartige und Besondere in ein Allgemeines verwandelt, das wiederholbarer Ausdrucksträger ist, statt Abdruck eines realen Leidens.

Aus dem Postulat, dass alle Musik des mittleren Schönberg von Wiederholungen frei sei, spricht bei Adorno und späteren Musikwissenschaftlern der Wunsch, über die Einzigartigkeit eines jeden musikalischen Elements die Wahrheit der jeweiligen Komposition verbürgen zu können. Überspitzt formuliert lautet das Fazit „durch Wiederholung wird Musik falsch“. Damit formuliert Adorno ein quasi ethisch fundiertes „Wiederholungsverbot“, in einer Art, wie Schönberg selbst es in seinen Schriften und Kompositionen nie tat.

Blenden wir daher Schönbergs eigene Position zur Wiederholung ein:

„Es ist schwer denkbar, dass ein Musikstück sinnvoll ist, ohne dass seine motivische und thematische Gedankendarstellung es ist“<sup>24</sup>, schrieb Schönberg in *Probleme der Harmonie*. Früher schon, 1917, bemerkte er, dass das wichtigste Merkmal eines Motivs seine Wiederholung sei: „An den Wiederholungen erkennt man das Vorhandensein eines Motivs.“<sup>25</sup> Damit reiht sich Schönberg zunächst in die Tradition der Formenlehren des 19. Jahrhunderts ein und definiert Wiederholung als Voraussetzung motivischer Arbeit.

In noch grundlegenderem Sinne gilt Schönberg Wiederholung als *das* Mittel zur Erzeugung musikalischen Zusammenhangs:

„In der Musik geben die Wiederholungen bestimmter kleinster Teile (Motive, Gestalten, Phrasen) vor allem die Möglichkeit, diese kleinen Teile als Zusammengehöriges zu erkennen. Merken beruht auf Erkennen und Wiedererkennen.“<sup>26</sup>

Wiederholung dient also im Wesentlichen der Verständlichkeit von Musik.

Schönbergs Wiederholungsbegriff ist dabei extrem weit, wie Andreas Jacob auf Basis von Schönbergs Schriften aus dem Jahre 1917 mitteilt:

„Grundsätzlich wird dabei zwischen „genauer“ und „ungenauer“ Wiederholung des Motivs unterschieden, wobei jedoch nicht nur veränderte Ausgangstonstufe, sondern auch mehr oder

---

<sup>24</sup> Schönberg, Arnold: „Probleme der Harmonie“, in: *Stile herrschen, Gedanken siegen*. Ausgewählte Schriften, herausgegeben vom Anna Maria Morazzoni, Mainz 2007, S. 144

<sup>25</sup> Zitiert nach Jacob, Andreas: *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*, Band 1, Hildesheim 2005, S. 254

<sup>26</sup> Zitiert nach Jacob, Andreas, *Grundbegriffe der Musik Arnold Schönbergs*, S. 280f.

minder stark veränderte Intervallstruktur sowie abgewandelter Rhythmus in die erste Kategorie fallen. Als ‚ungenaue‘ Wiederholungen haben dann zum einen freie Imitation von Intervall wie Rhythmus zu gelten, die als ‚zufällige‘ Strukturen beschrieben werden, zum anderen die zielgerichtet unternommenen ‚formalen‘ und schließlich die ‚entwickelnden‘ Variationen“<sup>27</sup>

Die zentrale Bedeutung, die Schönberg der Wiederholung zusisst, steht in scharfem Kontrast zu seiner Bewertung des Phänomens, die besonders in der atonalen Phase durchweg negativ ist. Als Charakteristikum seiner Musik gibt Schönberg auch in den 1920ern noch an, „daß ich in der Hauptsache alles nur einmal sage, also nichts, oder nur wenig wiederhole.“<sup>28</sup> Der Grund für diese Bescheidung im Wiederholen lässt sich in Schönbergs Vorstellung der historischen Entwicklung von Musik erkennen. Er geht davon aus, dass Wiederholung die älteste und primitivste Form musikalischer Äußerung sei. Die Primitivität des Verfahrens wird dadurch spürbar, dass - so Schönberg – Wiederholung ohne Variation für die „höhere Kunstmusik“ gänzlich unfruchtbar sei, da ihr die Unruhe erzeugende Spannung kontrastierender Elemente fehle.<sup>29</sup>

Fassen wir Schönbergs Position zusammen: Einerseits erkennt er Wiederholung als zentrale Notwendigkeit und als *das* Prinzip musikalischer Gestaltung schlechthin, da alle Kategorien der Formgebung, auch Kontrast und Variation, durchdrungen sind von sich Wiederholendem. Nicht nur im Sinne einer historischen Metapher steht für Schönberg Wiederholung am Anfang aller Musik. Andererseits ist Wiederholung, so notwendig sie ist, doch zu verschleiern, denn sie macht das musikalische Gebilde statisch und sozusagen primitiv. In Schönbergs eigenen Worten:

„[...] was in den höheren Formen, zu den sie [die Musik] sich entwickelt hat, als vereinheitlichend funktioniert, was die Beziehbarkeit aller Teile aufeinander verbürgt, das Motiv, kann sein Vorhanden sein nur durch Wiederholung manifestieren. Die Kunstvollen Formen verschleiern allerdings diese Tatsache aufs mannigfältigste [...]“<sup>30</sup>.

Als einziges Schlupfloch einer wiederholungsfreien Musik bleibt der gänzliche Verzicht auf Motiv und Thema, den Schönberg 1909 zumindest theoretisch erwog:

---

<sup>27</sup> Jacob, Andreas, *Grundbegriffe der Musik Arnold Schönbergs*, S. 283

<sup>28</sup> Schönberg, Arnold: „Zur Kompositionslehre“, in: *Stile herrschen, Gedanken siegen*, S. 159

<sup>29</sup> Dies führt auf Schönbergs Metapher „zentrifugal – zentripetal“. Vgl. Jacob, Andreas, *Grundbegriffe der Musik Arnold Schönbergs*, S. 294ff.

<sup>30</sup> Schönberg, Arnold: „Zur Kompositionslehre“, in: *Stile herrschen, Gedanken siegen*, S. 159

Das dritte Stück aus Op. 11 galt Webern, Adorno und Brinkmann als Realisierung dieses Vorhabens und war lange als Paradigma athematischen Komponierens.<sup>31</sup> In jüngerer Zeit wurde dies sowohl in der deutschen Musikwissenschaft als auch in der amerikanischen Music-Theory bezweifelt.<sup>32</sup> Die Entscheidung der Frage hängt von zwei Faktoren ab: Erstens vom Wiederholungsbegriff, den man auf das Stück anwendet, zweitens vom jeweils zugrundegelegten historiographischen Konzept.

Diesen schillernden Befund möchte ich jetzt anhand von drei Lesungen des Stücks vorstellen: Reinhold Brinkmanns Analyse bildet quasi bis heute die Referenz: Ausgehend von Adorno versteht er die Komposition als Folge 18 kontrastierender Satzonen, die nicht motivisch verbunden sind, sondern allein durch den unvermittelten Kontrast organisiert. Brinkmann erwägt sogar die Vertauschbarkeit der Zonen miteinander.<sup>33</sup> Wo bewusst konstruierte Zusammenhangslosigkeit an den Grenzen des traditionellen Werkes röhrt, ist dieser Gedanke nicht absurd.

Christian Raff dagegen hat jüngst versucht zu zeigen, dass der Satz nicht athematisch sei, sondern aus dem motivischen Material des Anfangs zusammenhängend konstruiert.<sup>34</sup> Zunächst revidiert er die Gliederung Reinhold Brinkmanns. Raff geht dabei von einer wohlproportionierte Dreiteiligkeit aus<sup>35</sup>, welche die Kontrastwirkung und Dynamik des Stücks auffängt. Der erste Teil wird als Exposition aus einem Haupt- und einem Nebengedanken mit Schlussgruppe verstanden. Der zweite Teil ab Takt 19 gilt Raff als Wiederaufnahme der Exposition, abgesetzt durch eine Kontrastzone. Mit Takt 27 beginnt eine kurze nachgestellte Durchführung mit Coda.<sup>36</sup>

Begeben wir uns hinein nun hinein in Raffs Analyse: In Takt 7, wo Brinkmann die vierte Satzzone beginnen lässt, nimmt Raff den „Nebengedanken“, quasi ein Seitenthema an. Hauptstimme ist dabei die Oberstimme: Die Tonfolge e-dis-d ist deren Substanz. Raff hält sie für abgeleitet aus der Mittelstimmengeste in Takt 1 und 3. In Takt eins wird der Halbton b-a gebracht, in Takt 3 die Versetzung der Geste zu a-gis. Dieser chromatische Ausschnitt b-a-gis

<sup>31</sup> Webern, Anton: „Schönbergs Musik“, in: Arnold Schönberg, München 1912, S. 41. Adorno, siehe Anm. 14.

<sup>32</sup> Maegaard, Jan: *Studien zur Entstehung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg*, 2 Bände, Kopenhagen 1972, S. 296ff. Raff, Christian: *Gestaltete Freiheit*, S. 233ff. Neidhöfer, Christoph: „Atonalität und Transformational Analysis. Zu einigen verborgenen (und nicht so verborgenen) Strukturen in Schönbergs Klavierstück Op. 11,3“, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 2008/2009, S. 53-73

<sup>33</sup> Brinkmann, Reinhold: *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke Op. 11*, S. 126f.

<sup>34</sup> Raff, Christian: *Gestaltete Freiheit*, S. 233ff.

<sup>35</sup> Raff, Christian: *Gestaltete Freiheit*, S. 235

<sup>36</sup> Ebd.

bildet den Nebengedanken, allerdings in Tritonustransposition (e-dis-d) als Reminiszenz der traditionellen Quintbeziehungen zwischen Hauptsatz und Seitensatz. Untransponiert erscheint die Folge gis-a-b in Takt 10. Ebenfalls auf den originalen Tonstufen prägen gis-a- b und die Transposition c-h-b die Substanz der Takte 12 und 13 in der Oberstimme.<sup>37</sup>

Diese rekurrenten Konstellationen legen mehr Zusammenhang nahe, als die Unlogik-Theorie Brinkmanns erwarten ließe. Prüfen wir also die Zusammenhänge am crucial Point von Raffs Analyse, bei der sogenannten Wiederaufnahme des Hauptthemas in Takt 18,19.<sup>38</sup>

In erster Linie sieht Raff das Hauptmotiv über die Oberstimme des ersten Taktes definiert, die aufstrebende Geste e-a-c mit Sprung abwärts zum gis, die als e-cis mit Sprung zum as wiederholt wird. Diese verbindet sich mit den abwärts gehenden Oktavparallelen im Bass. Die Wiederaufnahme in Takt 18/19 bestätigt Aspekte dieses Anfangs. Sie wird eingeleitet von Oktavparallelen abwärts im Bass und wiederholt das Material des ersten Taktes. Die Oberstimme e-a kehrt sich dabei um zu a-e. Die große Terz, a-cis in der rechten Hand sieht Raff als eine Reminiszenz der Terz c-e des Anfangs, ebenso wie der übermäßige Klang es-g-h-d in der linken Hand auf den entsprechenden Klang in Takt 2 verweist.<sup>39</sup>

Mit ziemlicher Offensichtlichkeit kehren hier Merkmalskonstellationen des Anfangs wieder, wenn auch nicht als direkte Wiederholungen. Zu Beginn von Raffs letztem Teil in Takt 27 werden sie erneut bestätigt. Mit den Einblicken in Raffs Analyse ist also klar geworden, dass sich das Stück unter dem Aspekt der Wiederholungslosigkeit nicht vollständig begreifen lässt. Es gibt zahlreiche rekurrente Elemente, die es erlauben, das Stück als motivisch definierte Form zu beschreiben. Auch Brinkmann ist das nicht entgangen. In den einzelnen Satzzenen weißt er dichte Strukturen von Wiederholung und Variation nach und empfindet Takt 27 zögernd als quasi Reprise, jedenfalls als dem Anfang ähnlich.<sup>40</sup> In seiner historischen Verortung des Stücks folgte Brinkmann jedoch Adorno, und fokussierte auf das vermeintlich Athematische. Die Verfahren von Wiederholung und Variation erklärt er als lokal beschränkt und den unvermittelten Kontrast zum Formprinzip.

Mit Op. 11 ist der kompositorische Befund tatsächlich so schillernd geworden, dass er beides zulässt: Wer Schönbergs Überzeugung teilt, dass Wiederholungen von motivischen Elementen stets Zusammenhang verbürgen, wird die zahlreichen Rekurrenzen gegen eine

<sup>37</sup> Vgl. Raff, Christian: *Gestaltete Freiheit*, S. 248ff.

<sup>38</sup> Vgl. Raff, Christian: *Gestaltete Freiheit*, S. 254ff.

<sup>39</sup> Vgl. Raff, Christian: *Gestaltete Freiheit*, S. 236-239 und S. 254-257

<sup>40</sup> Brinkmann, Reinhold: *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke Op. 11*, S. 127

athematische Interpretation stark machen und versuchen, die Elemente dazwischen als Variationen zu beschreiben, wie Raff es tut.

Diesen Weg beschreitet auch Christoph Neidhöfer mit seiner Transformational-Analysis, die ein Beziehungsnetzwerk der Motive erstellt.<sup>41</sup> Es sind jedoch, wie der Autor selbst anmerkt, verborgene Beziehungen. Daher stellt sich die Frage, ob der Nachweis eventuell zufälliger Beziehungen für eine historische Verortung des Stücks schwerer wiegt, als Schönbergs selbst formulierte Forderung von Zusammenhanglosigkeit.

Markus Böggemann ist es gelungen, die widerstrebenden Befunde zu synthetisieren: Für Ihn gehören die motivischen und gestischen Wiederholungen in den Bereich der dysfunktionalen Chiffren. Sie sind Zeichen und Reste alter Formprinzipien, die sich einem Satz eingeschrieben haben, in dem sie keine strukturelle Funktion mehr erfüllen.<sup>42</sup> Sie sind Spuren vergangener Kohärenz, die der Dynamik des Satzes nicht standhält und wirkungslos bleibt. Das Fehlen durchgängig evidenter Beziehungen blockiert Böggemann zufolge den hermeneutischen Zirkel des Hörers und erzielt die Unverständlichlichkeit, um die es Schönberg ging.<sup>43</sup> Diese doppelte Lesung trägt sowohl den Rekurrenzen Rechnung, die Böggemann als Radikalisierung von Tradition beschreibt, als auch dem Rahmen in dem sie erscheinen. Wie Schönberg annimmt suggeriert Wiederholung weiterhin Zusammenhang, in diesem Stück aber mit der Pointe, dass die Zusammenhänge nicht mehr durchgängig funktionieren, sondern als rätselhafte Reste von Tradition stehen bleiben.

Für unser Verständnis von Wiederholung und Nicht-Wiederholung stellt dieses Stück in jedem Fall eine Herausforderung dar. Denn über Wiederholung im Sinne der Identität aller Merkmale bis auf den zeitlichen Ort sprechen wir quasi nie. Die Verwendung von Schönbergs weitem Wiederholungsbegriff erlaubt jedoch, diejenigen Rekurrenzen zu thematisieren, die sich großräumigen wörtlichen Wiederholungen verweigern. Stücke wie Op. 11,3 als wiederholungslos zu betrachten brächte uns um die Möglichkeit die expressionistische Atonalität gerade in der Spannung von Tradition und Traditionssbruch verständlich macht.

Dieses Spannungsverhältnis begegnet uns unter ganz verschiedenen Gesichtspunkten: Martin Zenck hat Webers Op. 3,1 in Erlangen absolut plausibel unter dem Aspekt des Zurücktretens von Wiederholungen gegenüber der Tradition des Klavierlieds interpretiert. Betrachtet man das Lied dagegen unter dem Gesichtspunkt der Beziehungen von Musik und Vers, so

<sup>41</sup> Neidhöfer, Christoph: „Atonalität und Transformational Analysis“, insb. S. 69-73

<sup>42</sup> Böggemann, Markus: *Gesichte und Geschichte*, S. 182

<sup>43</sup> Böggemann, Markus: *Gesichte und Geschichte*, S. 164. Vgl. auch S. 147ff.

erscheint es reich an Wiederholungen: Webern hat gleich gereimte Verse melodisch und rhythmisch gleich vertont, wenn auch stets transponiert. Dem Lied eignet somit der Doppelstatus eines Zurücktretens der traditionellen primär musikalisch motivierten Wiederholungen zugunsten einer engen Anlehnung an die Wiederholungsstruktur der Verse.

Das führt zum letzten Punkt: Verstexte sind Wiederholungsformen *par excellence*. Das Vorkommen wiederkehrender Sprachrhythmen konstituiert das Metrum, die Rekurrenz von Silbenklängen produziert den Reim und die Parallelität gleicher Verse bestimmt die Strophenform des Gedichts. Eine Musik, deren Ideal musikalische Prosa ist, tritt, sobald sie mit Verstexten konfrontiert wird, in das Spannungsverhältnis zwischen ihrer idealerweise asymmetrischen Musikstruktur und der symmetrischen Textstruktur, die sie in sich aufnehmen muss. Dieses Spannungsverhältnis hat Elmar Budde in seiner Arbeit über Webers Lieder Op. 3 genau erkannt.<sup>44</sup> Doch damit steht er relativ allein. Der bei weitem geläufigste Ansatz zur Beschreibung des Verhältnisses von Musik und Text in den atonalen Liedern der Wiener Schule klammert nämlich die formalen Dimensionen der Texte aus. Die Form der Texte scheint im Gegensatz zu Georges Bildwelt bei der Darstellung der Neuartigkeit der Vertonungen eher als Hindernis empfunden worden zu sein, nicht aber wurde sie auf ihre Relevanz für die ganze Komposition geprüft.<sup>45</sup> Mit dem Schlagwort der „Prosa-Auflösung der Verse“ wird die Struktur der Verstexte als irrelevant ausgeblendet. Den Hintergrund dieses apriorischen Zugangs bildet natürlich die Spannung von Vers und musikalischer Prosa, deren Kern in der Rolle der Wiederholung in atonaler Musik liegt. Denn wo Wiederholung verboten ist, gibt es für Verstexte keine Existenzmöglichkeit.

Reinhold Brinkmann hat mit seinem Aufsatz *Schönberg und George* erstmals versucht, die Relevanz der Dichtung für die Komposition anhand von Schönbergs Op. 15,14 zu zeigen.<sup>46</sup> Er revidierte damit die Ansicht Karl Heinrich Ehrenforths, dass der Text für die Komposition keine wesentliche Rolle spielt und betrachtet Georges Dichtung als stabilisierendes Moment der Komposition im Vergleich mit Op. 11. Obwohl Brinkmann den Text als Formfaktor in völlig neuartiger Weise ernst nimmt, unterläuft ihm dabei ein offensichtlicher Fehler, dessen Voraussetzungen interessanter sind als das Missverständnis an sich: Brinkmann fokussiert seine Besprechung der rhythmischen Umsetzung des Verstexts auf Unregelmäßigkeiten in der Phrasenstruktur:

<sup>44</sup> Vgl. Budde, Elmar: Anton Webers Lieder op. 3. Untersuchungen zur frühen Atonalität bei Webern, (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band 9), Wiesbaden 1971, insb. S. 17-40)

<sup>45</sup> Zuletzt Hiller, Egbert: *Entrückung, Traum, Tod*, Wien 2003

<sup>46</sup> Brinkmann, Reinhold: „Schönberg und George. Interpretation eines Liedes“, in: *AfMW* 26 (1969), S. 1-28

„Statt gleicher Länge ist hier ständiger Wechsel: [...] Wichtiger noch in bezug [sic] auf die sprachliche Ordnung: der Wegfall von Hebungen, zumal der ersten Hebung einer Zeile [...]. daraus resultieren unregelmäßige Akzentabstände, es entsteht Prosa.“<sup>47</sup>

Die historiographischen Kriterien „Musikalische Prosa“ und „Prosaauflösung der Verse“ haben Brinkmanns Perspektive derart bestimmt, dass er den eigentlichen Kern von Schönbergs Umsetzung der Verse Georges verfehlt. Dieses Missverständnis besteht bis heute. Markus Böggemann sprach jüngst von der Prosa-Auflösung der Verse, und der gleiche Christian Raff, der versucht hat den Topos der Athematik in Opus 11 zu revidieren, sieht eine Zerstörung des Verses im besprochenen Lied.<sup>48</sup>

Schauen wir zuerst auf den Text: Das Gedicht besteht aus vierzehn zweihebigen Versen und ist durch den Punkt nach Vers acht in zwei große syntaktische Einheiten unterteilt. Trotzdem ist die gesamte Syntax auf das einzige Verb bezogen, nämlich die Aufforderung „sprich nicht“ ganz zu Anfang. Eine derart komplexe Syntax scheint der lyrischen Sprache vorbehalten. Die ständige Verbalellipse würde Prosasätze fragmentieren oder Ergänzungen verlangen. Genaugenommen läge Prosa-Auflösung der Verse nur vor, wenn man den Vers tatsächlich in Prosa umschreibt. Das Gedicht bleibt aufgrund seiner spezifischen Syntax in jeder Vertonung, die es nicht umschreibt, versförmige Lyrik. Aber das nur in Klammer.

Die Gliederung des Texts hat Brinkmann ebenso herausgearbeitet, wie den spezifischen Klang, des auf i und a gestimmten Gedichts.<sup>49</sup> Zu ergänzen ist, dass a den männlichen Kadenzen und i den weiblichen Kadenzen zugeordnet ist und dass die letzteren zum größten Teil durch den Klangwechsel i – e definiert sind. Dieser Klangcharakter gehört zu den Konstanten des Gedichts. Das Betonungsprofil der Verse ist dagegen nicht immer gleich. Die Verse eins, drei, acht und vierzehn tragen den Hauptakzent auf der ersten Hebung, die übrigen zehn betonen die zweite Hebung am stärksten.

Grundlage der Vertonung Schönbergs ist ein Deklamationsmodell, das sich aus der Gestalt des weiblichen Verses mit Betonung der zweiten Hebung, dem Normvers, ableitet und den Textvortrag über weite Strecken bestimmt. Es sieht folgendermaßen aus: Die erste Hebung nebst Senkung wird zum doppelten Sechzehntel-Auftakt zusammengezogen. Die zweite Hebung dagegen ist durch Längung betont und hat den Wert einer Viertel, in der Regel vorgetragen als punktierte Achtel mit nachfolgender Sechzehntel für die weibliche Endung.

<sup>47</sup> Brinkmann, Reinhold: „Schönberg und George“, S. 12f.

<sup>48</sup> Raff, Christian: *Gestaltete Freiheit*, S. 211f.

<sup>49</sup> Brinkmann, Reinhold: „Schönberg und George“, S. 10

Diesem Modell folgen die Verse 4, 5, 6, 7 und 13 in nicht oder kaum variiert Form. Sie entsprechen dem „Normvers“. Variiert erscheint das Modell als Augmentation in Vers 12.

Die Verse eins, zwei und drei sind ebenfalls auf das Modell zurückzuführen. Der erste setzt die zweite Hebung gemäß dem Modell um, längt dagegen die erste Hebung um der Betonung zu entsprechen. Vers zwei ist sozusagen die männliche Variante des Modells und Vers drei ist die männliche und auf der ersten Silbe betonte Form. Vers acht ist mit der Folge ‚lang – kurz – lang‘ als Variante von Vers 1 zu betrachten, gleiches gilt auch für den letzten Vers, der allerdings im Interesse des offenen Endes auf einer unbetonten Zählzeit schließt.

Lediglich die Verse neun bis elf sind nicht beziehbar auf das Deklamationsmodell. Sie sind von rascherer und flüssigerer Bewegung geprägt, wodurch ein deklamatorischer Kontrast, gleichsam eine A – B – A‘ Form, entsteht.

Brinkmann erkennt dieses Deklamationsmodell nicht. Er geht davon aus, dass Schönberg vor allem an den Prosa-Akzenten der Sprache orientiert vertont habe.<sup>50</sup> Um diese Überlegung zu stützen konstruiert Brinkmann eine „gleichmäßige, den Versbau spiegelnde Fassung“ der ersten Zeile, von der er die tatsächliche Vertonung absetzt.<sup>51</sup> Eine derartige Simplifizierung der Verhältnisse von Vers und Rhythmus wäre in keinem avancierteren Lied des 19. Jahrhunderts denkbar. Der unregelmäßige Abstand zweier Hebungen würde dort als sinngemäße Deklamation beschrieben, nicht als Prosa-Auflösung. Brinkmanns Beispiel zeigt lediglich die Macht des Vorurteils der Prosa-Auflösung. Nicht die musikalische Realität, sondern den langen Schatten, den der Begriff der musikalischen Prosa auf die Bewertung der Kompositionen wirft. Das offensichtliche Problem an Brinkmanns Analyse, welches das Missverständnis begünstigt, ist die starke Fixierung auf die erste Zeile. Denn diese weicht tatsächlich vom Deklamationsmodell ab, nachdem ihre Hauptbetonung nicht wie auf der zweiten, sondern auf der ersten Hebung liegt. Wie virtuos Schönberg hier zwischen Deklamationsmodell und konkreten Vers vermittelt, haben wir gesehen.

Wenn man nun das Deklamationsmodell noch einmal, jetzt mit Blick auf die Melodik betrachtet, fällt auf, dass Schönberg eine weitere Konstante des Verses in eine musikalische Konstante verwandelt hat. Wie bereits erwähnt fallen die weiblichen Kadzenzen mit dem Vokalprofil i – e zusammen. Schönberg setzt dies immer durch einen Halbtorschritt abwärts um, nur in dem leicht variierten Vers elf steht ein Ganzton.

---

<sup>50</sup> Brinkmann, Reinhold: „Schönberg und George“, S. 10

<sup>51</sup> Brinkmann, Reinhold: „Schönberg und George“, S. 13

Das Deklamationsmodell des Liedes ist also nicht nur vom Betonungsprofil der Verse rhythmisch bestimmt, sondern auch über die Klanglichkeit der Vokale melodisch definiert. Formale Aspekte des Verses werden so zu essentiellen Bestimmungsmomenten von Schönbergs Vertonung. Gerade die Konstanten des Verses werden als Grundlage einer stabilen musikalischen Gestaltung herausgearbeitet und genutzt. Weder wird der Vers also in Prosa aufgelöst, noch zeigt Schönberg die geringste Scheu vor Wiederholungen, die mit dem motivischen Halbton, dem Deklamationsmodell und den Wiederholungsfiguren der Begleitung das ganze Lied durchziehen.

Um dem Argument zu begegnen, dass sich dieses Interesse an der Wiederholungsform Vers mit der Unsicherheit im atonalen Idiom verbinde und damit ein Charakteristikum der Anfangsjahre sei, das sich mit der Zeit verliert, möchte ich zuletzt eine Komposition Anton Webers von 1924 ansprechen. Dem ersten der Canons Op. 16 liegt ein biblischer Prosatext zugrunde, wohlgemerkt ein Prosatext! Bei der Vertonung fallen die rhythmischen Wiederholungen der ersten achttönigen Phrase in Takt 6-8 und 11-13 auf. Liest man nun den Text der erste Phrase für sich, so entsteht der Eindruck, dass es sich um Vers handle, nämlich um einen paroxytonischen Achtsilbler, wie er in Hymnenstrophen aus trochäischen Septenaren häufig ist. Auch der Text, der der rhythmischen Wiederholung unterlegt ist, alterniert trochäisch: mortem mortem autem crucis, und hat gleiche Länge. Das gilt für den Text der Schlussphrase. Webern hat also diejenigen Elemente des Prosatextes, die sprachliche Wiederholungen (Trochäischen Dektus über acht Silben) aufweisen durch rhythmische Wiederholungen parallelisiert. Er liest die Prosa also wo immer es geht, mit der Regelmäßigkeit eines Verstexts. Alle Möglichkeiten wiederkehrender Sprachmuster greift Webern – entgegen der Prosa-Syntax auf und verbindet sie mit rhythmischen Wiederholungen. Deutlicher könnte das Interesse des Komponisten, der in dieser Zeit Hymnenstrophen und Volkstexte vertont, nicht zum Ausdruck kommen, in seinen atonalen Kompositionen die metrische Stabilität klar definierter Verse als zusätzliche Klangschicht zu integrieren.

Fassen wir zusammen: „Wiederholungsverbot“ und „Prosaauflösung“ sind Phänomene der Rezeptionsgeschichte freier Atonalität, nicht des Phänomens selber. Das ändert nichts an der neuen Rolle der Wiederholung in dieser Musik, die einer genauen Untersuchung bedarf. Die Voraussetzung dafür ist natürlich die Bereitschaft, Wiederholungen, Ähnlichkeiten, Verse und Modelle ernst zu nehmen. Die klassischen Topoi verstellen diesen Zugang. Und auch Versuche, die radikal neuen Bestrebungen mit Schönbergs weitem Wiederholungsbegriff

glattzubügeln erweisen sich als weniger fruchtbar verglichen mit der Bereitschaft sich auf die Ambivalenzen unserer Begriffe und der Gegenstände selbst einzulassen.

Unerlässlich ist dabei der interdisziplinäre Dialog. Einmal innerhalb der Musikwissenschaft, die Ergebnisse der Musiktheorie historiographisch fruchtbar machen muss, statt sie mit Textbelegen abzudrängen. Außerdem mit Blick auf die Wiederholungsform Vers als Gespräch zwischen Musikwissenschaft, Verslinguistik und Literaturgeschichte. Schönbergs ambivalente Skepsis hat drastische Entsprechungen im Wiederholungsekel eines Arno Holz und die differenzierte Beschäftigung der Linguistik mit Rekurrenz und Äquivalenz könnte für die Musikforschung Modelle bereitstellen, die helfen Facetten unseres Wiederholungsbegriffs zu definieren. Gerade mit Blick auf die changierenden Befunde der freien Atonalität hat sich die Reflexion verschiedener Wiederholungsbegriffe auch als historiographisch relevant erwiesen.

## Literatur:

Adorno, Theodor W.: *Philosophie der Neuen Musik* (Gesammelte Schriften Band 12), Frankfurt a.M. 1975

Adorno, Theodor W.: „Mahler. Eine musikalische Physiognomik“, in: *Die musikalischen Monographien*, herausgegeben von Rolf Tiedemann, (Gesammelte Schriften Band 13), Frankfurt a.M. 1976

Adorno, Theodor W.: „Quasi uns fantasia“, in: *Musikalische Schriften I-III*, herausgegeben von Rolf Tiedemann, (Gesammelte Schriften Band 16), Frankfurt a.M. 1978

Adorno, Theodor W.: „Theorie der Neuen Musik“, in: *Musikalische Schriften V*, herausgegeben von Rolf Tiedemann, (Gesammelte Schriften Band 18), Frankfurt a.M. 1984

Böggemann, Markus: *Gesichte und Geschichte: Arnold Schönbergs musikalischer Expressionismus zwischen avantgardistischer Kunstprogrammatik und Historismusproblem*, Wien 2007

Brinkmann, Reinholt: *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke Op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band 7), Wiesbaden 1969

Brinkmann, Reinholt: „Schönberg und George. Interpretation eines Liedes“, in: *AfMW* 26 (1969), S. 1-28

Budde, Elmar: *Anton Webers Lieder op. 3. Untersuchungen zur frühen Atonalität bei Webern* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band 9), Wiesbaden 1971

Dümling, Albrecht: *Die fremden Klänge der hängenden Gärten*, München 1981

Jacob, Andreas: *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*, Hildesheim 2005

Maegaard, Jan: *Studien zur Entstehung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg*, 2 Bände, Kopenhagen 1972

Neidhöfer, Christoph: „Atonalität und Transformational Analysis. Zu einigen verborgenen (und nicht so verborgenen) Strukturen in Schönbergs Klavierstück Op. 11,3“, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 2008/2009, S. 53-73

Raff, Christian: *Gestaltete Freiheit. Studien zur Analyse der frei atonalen Kompositionen A. Schönbergs – auf der Grundlage seiner Begriffe*, Hofheim 2006

Schönberg, Arnold: *Vorwort des Programms zur Uraufführung der George-Lieder Op. 15*, Wien 1910

Schönberg, Arnold: Brief an Busoni, 13. oder 18. August 1909, in: Theurich, Jutta: „Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni 1903-1919 (1927)“, in BzMw 19 (1977), S. 163-211

Schönberg, Arnold: „Probleme der Harmonie“, in: „*Stile herrschen, Gedanken siegen*“. *Ausgewählte Schriften*, herausgegeben vom Anna Maria Morazzoni, Mainz 2007

Schönberg, Arnold: *Style and Idea*, New York 1950

Stephan, Rudolf: „Expressionismus“, in: *MGG2*, Sachteil Band 3, 243-253

Webern, Anton: „Schönbergs Musik“, in: *Arnold Schönberg*, München 1912

Webern, Anton: *Der Weg zur Neuen Musik. Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen. 2x8 Vorträge*, herausgegeben von Willi Reich, Wien 1960