

Herwig Duschek, 17. 6. 2013

www.gralsmacht.com

1209. Artikel zu den Zeitereignissen

Zur Geistesgeschichte der Musik (29)

(Zum „DDR-Aufstand“ vom 17. Juni 1953: <http://www.grenztruppen-der-ddr.de/BuT/Juni/Tatsachenbericht.pdf>)

Kurt Pahlen schreibt weiter über Atonalität, Dodekaphonie, (und) die „Wiener Schule“:¹

Wenn die Romantik sehr selten ein kleines Lied oder Klavierstück mit einer Dissonanz enden ließ, so empfand man dies als eine bewußt gesuchte Besonderheit des Ausdrucks, als eine unbeantwortete Frage, vielleicht an einen geliebten Menschen, vielleicht an das Schicksal. Innerhalb der Werke mochten die Dissonanzen sich häufen, mehr oder weniger einfach aufgelöst werden, aber am Ende mußten sie stets einer Konsonanz Platz machen; sie allein war es, die Beruhigung und Befriedigung vermittelte. Als das Mittelalter begann, sehr vorsichtig zuerst, gegen einen Cantus firmus eine Gegenstimme zu führen, verstand es sich als selbstverständlich, daß diese zuletzt auf den Schlußton der Grundmelodie einbiegen mußte.



Arnold Schönberg (1874-1951, s.u.)

Joseph Hauer (1883-1959, s.u)

*Das tonale Gebäude konnte nicht durch Häufung von Dissonanzen in Frage gestellt werden, solange am Ende jedes Werkes die Harmonie wiederhergestellt wurde. Die Angriffe gegen die Tonalität führten also erst dann zu deren „Abschaffung“, als versucht wurde, Konsonanz und Dissonanz völlig gleichartig zu behandeln und damit jedes harmonischen Sinnes zu berauben. Man hat versucht, die Auflösung der Tonalität mit der Abschaffung des herrschenden sozialen Systems zu vergleichen*². So wie die Oberschicht zu jeder Zeit Privilegien gegenüber den

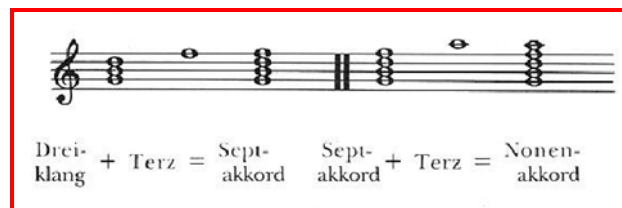
¹ Die großen Epochen der abendländischen Musik, S. 598-608, Südwest 1991.

² 1917: Logen-lancierte bolschewistische Revolution in Rußland (siehe Artikel 224, S. 3-5)

unteren Ständen besaß, so konnten gewisse Vorrechte der Konsonanz gegenüber der Dissonanz als „Ungerechtigkeit“ erscheinen.

War der Ruf nach der Gleichberechtigung aller Töne und Intervalle wirklich der Forderung nach der Gleichmachung aller Sozialpartner in der menschlichen Gesellschaft gleichzusetzen? Fühlten sich die Kämpfer um Atonalität als Fahnenträger einer Art neuer musikalischer Freiheit? Eine Bejahung liegt nahe, denn der Jubel nach Erreichung ihrer Ziele wird dem von Revolutionären gleichen, welche die letzte Bastion ihrer Unterdrücker erobert haben. Doch eine zuerst leise, dann immer unüberhörbarere Frage wird bald auftauchen: Läßt sich die Tonalität überhaupt auflösen? Oder ist sie ein Grundgesetz (wie etwa die Schwerkraft), mit der die Menschheit zu leben hat? Die Musiktheoretiker, die Komponisten von „Kunstmusik“, ließen sich auf das gewaltige Wagnis ein. Keine der anderen Sparten der Musik zog mit. Die so entstandene oder sich verschärfende Spaltung der Musik wurde damit zum unlösbaren Problem des modernen Menschen.

Wahrscheinlich war Richard Wagner der erste Komponist, der dissonante Akkorde nicht mehr auflöste, vor allem in seinem Werk „Tristan und Isolde“³. Seit damals, also gegen Ende des 19. Jahrhunderts, beginnen die Dissonanzen steigende Bedeutung zu erlangen. Ihre Schärfe wächst, ihre Häufigkeit, aber vor allem ihr Sinn. Ist es, weil immer mehr unlösbare Probleme im Leben der Zeit auftauchen, im Verhältnis des Menschen zu Gott, zu den Mitmenschen und zu sich selbst? Technisch bietet die Bildung von Dissonanzen ja keinerlei Schwierigkeit; sie ist in jeder Harmonielehre vorgesehen. Wer auf zwei übereinanderliegende Terzen eine weitere errichtet, stößt in das Reich der Dissonanz vor.



Mit der dritten Terz wird ein „Septakkord“ errichtet, mit dem jeder Klassiker gearbeitet hat und dessen „Auflösung“ eine der einfachsten Aufgaben der Harmonielehre darstellt. Wagner – das heißt die späte Romantik – kommt mit Hilfe einer vierten Terz zum „Nonenakkord“ der ein wenig erdentrückter klingt und so des Impressionismus liebes Kind wird, den aber „aufzulösen“ ein wenig umständlicher ist. Doch der Impressionismus will ja kaum noch „auflösen“, ihm ist der Klang wichtiger als alles. An den Grundregeln der Harmonie rütteln, bewußt oder unbewußt, die meisten Komponisten am Ende des Jahrhunderts. Besonders Meister, die in ihrer Musik „Ungeheures“ darstellen wollen, Metaphysisches, Unirdisches (Skrjabin, Mahler), suchen nach neuen musikalischen Ausdruckswelten.

Es ist verständlich, daß sie so simple Fragen wie „Konsonanz“ und „Dissonanz“ nur sehr am Rande interessieren. Sie tun den Schritt in die Atonalität noch nicht – Mahlers „Lied von der Erde“ endet in einem unaufgelösten Vorhalt (s.u.) –, doch die nächste Generation kennt keine Hemmungen mehr, die letzte Stufe in das Reich der Atonalität wird im Sturm genommen. Bartóks „Allegro barbaro“ und Strawinskys „Sacre du printemps“ leiten euphorisch die neue Ära ein. Zwei Meisterwerke (? , s.u.) stehen am Beginn der Atonalität. Daß beide den Hörer in Urzustände der Menschheit führen (?), fiel (und fällt) wohl niemandem auf. Doch es kann bedeuten, daß die Atonalität sich erst später, gewissermaßen in den Lauf des Alltags eingliedert, wird beweisen müssen.

³ Vgl. Artikel 1196 (S. 4/5) und 1202 (S. 2)

Doch dann überstürzen sich die Ereignisse, in der Musik geradeso wie auf allen anderen Gebieten. Die letzten Dämme brechen, die letzten tonalen Zusammenhänge werden zerrissen. Noch sprechen manche Musiker von „freier Tonalität“. Diese hätte nur eine starke Lockerung der tonalen Beziehungen bedeutet. Doch die neue Bewegung ließ sich nicht mehr bremsen: Sie raste in das Chaos eines in keiner Weise mehr gezügelten oder gebundenen Zustands. Alles war erlaubt, was vorher verboten war. Die „Atonalität“ war voll ausgebrochen, der Name, im Sinn von frei von jeder Tonalität, setzte sich durch. Die Parallelität zum politischen Geschehen (s.o.) sowie zu den Vorgängen in den anderen Künsten⁴ liegt auf der Hand.



Mahler Das Lied von der Erde (Full)

5

Der ... *unaufgelösten Vorhalt* am Ende (s.o.) ist wie eine „offene Frage“, die am Schluß stehen darf, zumal die Musik leise verklingt.

Bartok - Allegro Barbaro

Richard An

Abonnieren



0:13 / 2:30



03:18 / 10:00

Joffrey Ballet 1989 Rite of Spring (1 of 3)

7

Sind Bartóks *Allegro Barbaro* und Strawinskys *Sacre du printemps* – so interessant sie auch unter einem gewissen Aspekt sein können – wirkliche Meisterwerke und z.B. mit Mahlers *Lied von der Erde* überhaupt zu vergleichen?⁸ Was drückt sich in *Sacre du printemps* aus? Folgendes Ballett ist dazu noch eine „Steigerung“: www.youtube.com Balletto Maurice Bejart SACRE DU PRINTEMPS Stravinsky 1970⁹

⁴ Dadaismus

⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=kQZ51udFtrg>

⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=sYds-YrY3mw>

⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=jF1OQkHyBEQ>

⁸ Diese und weitere Fragen werden an einer anderen Stelle bearbeitet

Aber auch in der Musik reichte es nur zu einem vorübergehenden, ja zu einem Pyrrhussieg. Die Besten wendeten sich noch rechtzeitig ab, als sie seine Folgen überschauten. Viele Besonnene waren längst abgefallen, da sie verhängnisvolle Folgen voraussahen, so der radikalen Neuerungen durchaus aufgeschlossene Richard Strauss, der nach den gezielten und meisterhaft beherrschten Dissonanzhäufungen in „Salome“ und „Elektra“ zurückkehrte in die Tonalität. Die Fülle der „neuen Musik“ zwischen 1910 und 1930 ist unvorstellbar groß.

Die Zeit scheint außer Rand und Band gekommen, alle Einfälle werden in die Tat umgesetzt. Hektisch und ohne Kontrolle läuft alles ab, viel Wertvolles wird unter Schund begraben, Eintagserfolge sind die Regel, der Radikalismus triumphiert auf allen Gebieten. Da die Künste auf einmal ohne Regel dastehen und es bei den meisten Jungen verpönt ist, denen „von früher“ zu folgen, gibt es keine Richtlinien mehr, alles gilt als erlaubt, was Erfolg verspricht. Nie war es so leicht zu dichten, zu malen, zu komponieren, es mußte nur „neu“ (modern) sein.

Das tiefe Mißtrauen, das sich allem gegenüber ausbreitete, was mit der Generation der Väter zu tun hatte – sie war es ja gewesen, die alles in die Katastrophe, den Zusammenbruch geführt hatte (?¹⁰) –, wandelte sich in blindes Vertrauen, wo es um Neues ging. Viele Begabungen wurden in den Strudel gerissen. Doch einige tauchten aus ihm wieder empor, konnten ihren Weg auf verschiedenen Pfaden fortsetzen. Die Stärksten einer aus am Chaos vorbeigegangenen Generation werden uns noch beschäftigen:

Zemlinsky, Schreker, Schönberg, Korngold, Berg, Webern, Krenek, Wellesz, Janacek, Martinu, Milhaud, Honegger, Poulenc, Weill, Eisler, Dallapiccola, Frank Martin, Schoeck, Prokofjew, Schostakowitsch ... zwanzig Namen unter zweihundert, zweitausend vielleicht, die durch den Hexenkessel mußten oder hart seinen Rand gestreift hatten.

Während nach außen immer noch das hektische Klima der „ungezügelter Freiheit“, der Atonalität herrschte, während sich ihm gegenüber bereits eine scharfe Reaktion aufzubauen begonnen hatte, zerbrachen sich viele verantwortungsbewußte Musiker den Kopf, einen Ausweg zu finden, der dem Zusammenbruch einen Sinn geben konnte, ohne daß man in das Alte zurückfiel. Wenn die früheren Gesetze zertrümmert lagen, so mußten eben neue geschaffen werden. Der gesetzlose Zustand mußte aufhören.

Unter den zahlreichen theoretischen Versuchen, die überall angestellt wurden, lenkte sich starkes Interesse auf das Experiment einer radikalen Neuordnung, wie sie, völlig unabhängig voneinander, von zwei österreichischen Musikern vorgestellt wurde: von dem eigenbrötlerisch veranlagten, sektiererischen und an Persönlichkeit schwachen Joseph Matthias Hauer¹¹ (1883-1959 [s.o.]) und dem expansiven, mit starkem Charisma ausgestatteten, durch glänzende Jugendwerke¹² ausgewiesenen Arnold Schönberg (1874-1951 [s.o.]).


⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=XedawBHB-uc>

¹⁰ Erster Weltkrieg (Hintergründe): siehe Artikel 218-220, 224, 750 (S. 4/5)


¹¹ Rudolf Steiner sagte über Joseph Hauer u.a.: *Ich mußte mich gerade, wenn ich versuchte, das Musikalische in Eurythmie überzuführen, nach manchem fragen, was bei Hauer auftritt, und mußte mir sagen: Eigentlich ist es bei ihm so, daß man nicht aus seinem atonalen Melos übergehen könnte zu der eurythmischen Gebärde. Man kommt nicht zu der eurythmischen Gebärde. Ich mußte mich fragen: Warum ist das so? Warum kommt man da nicht zu der eurythmischen Gebärde, während er doch mit solch innerer Innigkeit die Bewegung des Melos fühlt und mit einer solchen Klarheit sieht, worauf es eigentlich ankommt im Musikalischen? Es gibt bei Hauer eine sehr einfache Erklärung. Hauer haßt diejenige Zivilisation, mit der das Europäertum anfängt und die die übrige Menschheit ungeheuer bewundert; er haßt das Griechentum. Er ist ein Mensch, der das Griechentum bis zum Exzeß haßt. Nun, es ist interessant, auch einmal solch einen Menschen kennenzulernen, der das Griechentum haßt, der es ehrlich und wahrhaftig haßt. Leute, die das Griechentum unehrlich verehren, die gibt es ja ohnehin*

Als sie ihre einander ähnlichen Bestrebungen bemerkten, trafen sie einander, aber die Einigungsversuche scheiterten. Die in der Folge sich durchsetzende und zu einem wichtigen Faktor im Musikleben werdende „Kompositionsmethode mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ trägt nur noch die Handschrift Schönbergs. Sie hat „Schule gemacht“ (im wahrsten Sinn des Wortes), allerdings auch die Musikwelt gespalten wie wenige Bewegungen zuvor.

Die Zwölftonmethode, wie sie genannt wird, griechisch „Dodekaphonie“, legt der Komposition, die durch Atonalität jeder Kontrolle entglitten war, neue Fesseln an, die strengsten, die sie je tragen sollte. Die neue Melodiebildung wird einer eisernen Regel unterworfen, die auch für das vertikale Gerüst jedes Werkes – das früher „Harmonie“ genannt worden war – Gültigkeit besitzt: Die einstige Melodie wird durch die „Reihe“ ersetzt, in der sämtliche in unserer Musik existierenden zwölf Töne (die der chromatischen Skala) vorkommen müssen, ohne Auslassung und ohne Verdoppelung.



Arnold Schönberg: Gurre-Lieder - Seht die Sonne (Ausschnitt) 13



Pierrot Lunaire by Arnold Schoenberg 7-13 14

Man vergleiche die beiden Schönberg-Werke *Gurrelieder* (1911) und *Pierrot Lunaire* (1912) ... Mich erinnert das an den Bruch zwischen Kandinskys frühen und den späteren abstrakten Werken.

Was hier wie harmloses Konstruktionsprinzip aussieht, ist in Wahrheit ein strenges System, das nicht mehr von der Phantasie gesteuert wird, vom „Einfall“, von der „Inspiration“, sondern vom Verstand. Nicht einmal das kontrapunktische Zeitalter hatte derartige Einschränkungen der kompositorischen Freiheit gekannt. Der Widerstand erwachte schnell, der Zusammenprall von Anhängern und Gegnern wurde heftig und unerbittlich. Hier ging es um mehr als einige Verbote wie bei den liberalen Regeln der Klassik und Romantik. Ein Wortführer der Gegner (Alois Melichar) schrieb ein wohlbegründetes Buch: „Musik in der Zwangsjacke“.

(Fortsetzung folgt.)

genug, womit ich nicht gesagt haben will, daß es nicht auch solche gibt, die es ehrlich verehren. Aber Sophokles und Aischylos verehren, das ist heute eine Selbstverständlichkeit. Auf Sophokles und Aischylos als Verderber der Kunst zu schimpfen, das ist eine interessante Erscheinung, an der man doch nicht vorübergehen sollte. Und zwar schimpft er aus dem Grunde, weil nach seiner Ansicht die Griechen alles, was Kunst ist, auf das Theater gebracht haben, alles, was hörbar ist, in das Sichtbare hineingegossen haben. Nun, schließlich ist das wahr. Es handelt sich nur darum, ob einer auch das Sichtbare lieben kann. Will man zur Eurythmie kommen, so muß man natürlich das Sichtbare lieben können. Wenn man das Sichtbare nicht liebt, ehrlich nicht liebt, und beim Hörbaren, beim Melos stehenbleiben will, dann wird einem niemals das gefallen können, daß das Griechentum alles herüber zum Begreifbaren und Sichtbaren gebracht hat. GA 278, 23. 2. 1924, S. 71-73, Ausgabe 2001

¹² Z. B. Die Gurrelieder (s.u.)

¹³ <http://www.youtube.com/watch?v=4ojUWEjlc14>

¹⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=17TA9CNFKBw>