

Herwig Duschek, 18. 6. 2013

www.gralsmacht.com

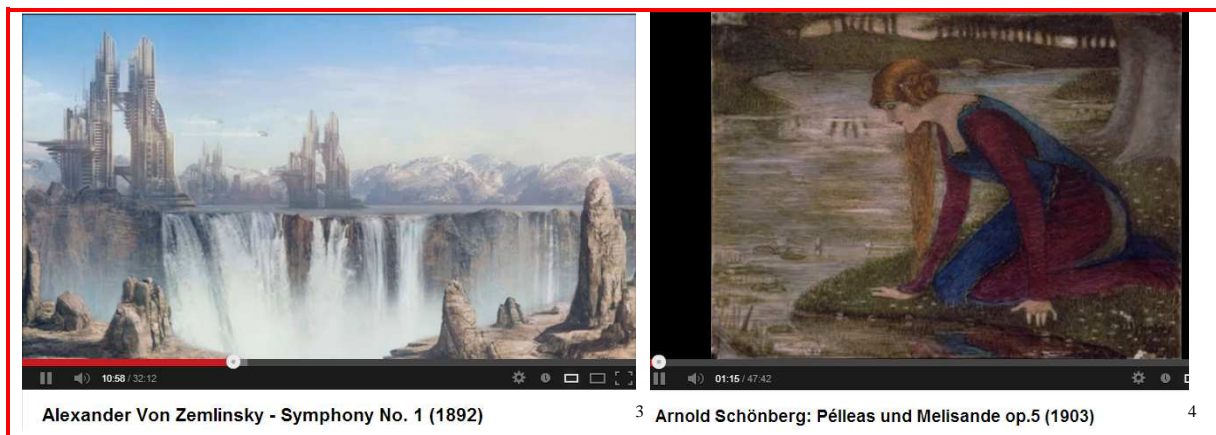
1210. Artikel zu den Zeitereignissen

Zur Geistesgeschichte der Musik (30)

(Ich schließe an Artikel 1209 an.)

Kurt Pahlen schreibt über Arnold Schönberg:¹

Arnold Schönberg (1874-1951) wuchs in seiner Vaterstadt Wien im Bann Wagners und Mahlers auf. Den einzigen Musikunterricht erhielt er vom fast gleichaltrigen Alexander von Zemlinsky (1871-1942) (s.u.), einem der genialen Meister seiner Zeit. Frühwerke Schönbergs atmen den Geist der ausgehenden Romantik². Das klangüppige, leidenschaftliche Streichsextett „Verklärte Nacht“ (1899), dem ein bedeutsames Jugendstilgedicht Richard Dehmels vorangestellt ist, atmet den Geist des „Tristan“. Die sinfonische Dichtung „Pelleas und Melisande“ (1903) (s.u.) nach Maeterlinck ist expressionistisch klangvoll. Zu einem Höhepunkt der Musik im beginnenden Jahrhundert wird der oratorienhafte Zyklus der „Gurrelieder“, der, 1911 vollendet, am 23. Februar 1913 unter der Leitung von Franz Schreker in Wien uraufgeführt wird: ein riesiges Werk auf schöne Worte des Dänen Jens Peter Jacobsen, eine ergreifende Totenklage.



Es ist die Zeit der überdimensionalen Werke auf allen Gebieten: der achten Sinfonie von Mahler (s.u.), der „Alpensinfonie“ von Richard Strauss, des „Poeme du feu“ (s.u.), des „Poeme de L'extase“ von Skrjabin. Doch es beginnt der Abschied von euphorischer Monumentalität. Schönberg verlangt für die „Gurrelieder“ noch drei vierstimmige Männerchöre, ein Instrumentalensemble von 25 Holz-, 25 Blechbläsern, zehnfach geteilte Geigen bei insgesamt 37 Streichergruppen. Das Publikum jubelt, aber der Komponist ist nicht glücklich; er steht nicht mehr zu diesem tonalen, spätromantischen Werk. Schon 1908 hat er

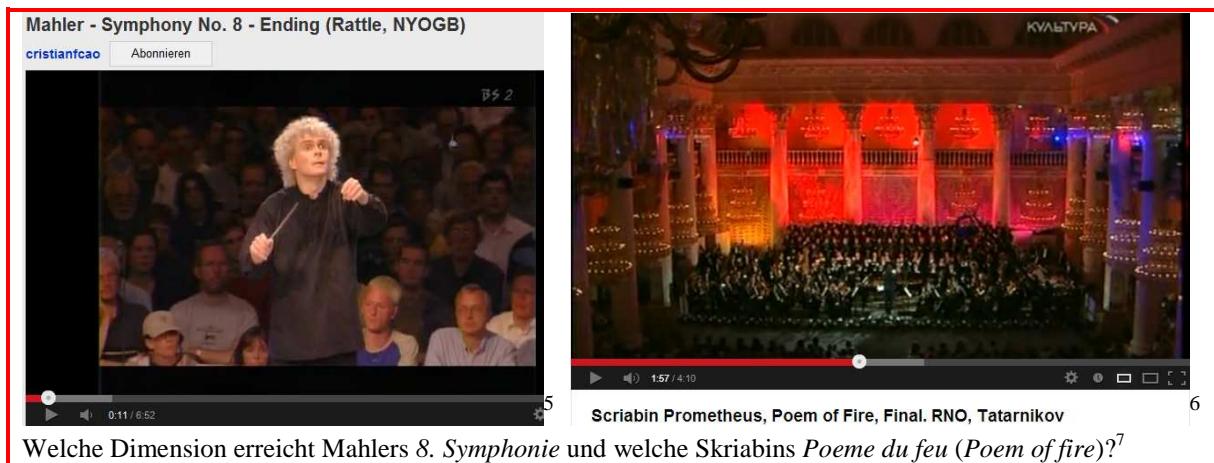
¹ Die großen Epochen der abendländischen Musik, S. 598-608, Südwest 1991.

² Z.B. Die Gurrelieder (siehe Artikel 1209, S. 5)

³ <http://www.youtube.com/watch?v=S7sdII7w6Pg>

⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=-2SvMeyeOgQ>

die „Grenze“ überschritten, die ihn von der überall ausbrechenden Atonalität trennt, hat mit dem „Buch der hängenden Gärten“ (Lieder von Stefan George) (s.u.) jenes Neuland betreten, das zur Aufgabe seines Lebens werden wird. 1910 schreibt er, es sei ihm „zum ersten Mal 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 haben⁸; und wenn ich auch einem mir sicher erscheinenden Ziel nachstrebe, so fühle ich dennoch schon jetzt den Widerstand, den ich zu überwinden haben werde.“

Die Ahnung trog nicht. Bald werden keine Werke aus dem Schönberg-Kreis mehr aufgeführt werden können, ohne daß sich die Gemüter der Anwesenden bis zur Siedehitze erregen. Zwei Bühnenwerke, „Erwartung“ (1909-1924) und „Die glückliche Hand“ (1908-1913), zeigen Schönberg als Expressionisten, verwandt mit Oskar Kokoschka, dem er auch als angehender Maler nahesteht. Besonders radikal gibt er sich im Liederzyklus „Pierrot lunaire“ (1912)⁹, in dem eine rhythmisierte und genau auf Tonhöhen festgelegte Sprechgesangsstimme mit fünf Begleitinstrumenten Texte von Ernest Giraud (verdeutsch von Otto Erich Hartleben) vorträgt.

Das hatte mit den „Melodramen“ nichts zu tun, die um jene Zeit in Mode waren und auch von ersten Meistern gepflegt wurden (Richard Strauss` „Enoch Arden“, Max von Schillings „Hexenlied“). Man könnte Schönbergs Absicht am ehesten negativ ausdrücken: der Romantik weiter das Wasser abzugraben, ihr eine neue Kunst entgegenzusetzen. Darius Milhaud und andere avantgardistische Zeitgenossen hielten diese Ausdrucksformen für „einen grundlegenden Irrtum“ Schönbergs. Ein berühmter Maler, Wassily Kandinsky, aber glaubt zu erkennen: „Diese Musik fühlt uns in ein neues Reich, in dem die musikalischen Erlebnisse nicht mehr akustischer, sondern rein seelischer Art sind.“¹⁰

Eine entscheidende Rolle in Schönbergs Entwicklung spielen die Klavierstücke op. 19 (1911), (s.u.) die nur wenige Takte, wenige Sekunden lang sind. Der scharfe Analytiker erkennt, daß hier ein Denkprozeß (?) stattgefunden hat, daß diese Kompositionen nicht mehr dem Gefühl, sondern dem Verstand entspringen (!), vielleicht auch, daß der Komponist hier auf der Suche

⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=uYM54vhLYTU>

⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=j2Osl-FU1xc>

⁷ Diese und weitere Fragen werden an einer anderen Stelle bearbeitet.

⁸ Vgl. Frage in Artikel 1208 (S. 4)

⁹ Siehe Artikel 1209 (S. 5)

¹⁰ Vgl. die Aussage über Kandinsky in Artikel 1209 (S. 5)

nach einer „Neuordnung“ der Töne ist. „Nur noch Klangfetzen, die zu uns herüberwehen, ein Thema ist nicht mehr zu erkennen, weshalb es auch keine motivische Arbeit mehr gibt“, urteilt F. Herzfeld: „Es sind sozusagen einzellige Lebewesen.“ Schönberg gibt auch weiter Rätsel auf.



In der 1911 veröffentlichten (und Mahler in dessen letzten Lebensjahr gewidmeten) „Harmonielehre“ ist von Auflösung der Tonalität, von einer neuen Kompositionsmethode keine Rede. Es geht recht traditionell zu, nur die Worte über die Schönheit lassen aufhorchen: „Es gibt sie erst vom Moment an, in dem die Unproduktiven sie zu vermissen beginnen. Früher existiert sie nicht, denn der Künstler hat sie nicht nötig. Ihm genügt die Wahrheit...“

Schönberg gehört keineswegs zu den Bahnbrechern der Atonalität, und es dauerte verhältnismäßig lang, bis er sich ihr anschloß. Dafür legt ein Scherzwort Zeugnis ab, das er bei der militärischen Musterung zur Antwort gab, als er gefragt wurde, ob er zufällig „jener Musiker Schönberg“ sei: „Einer hat es ja sein müssen, und so habe ich mich dafür hergegeben ...“ In diesen Worten steckt neben dem Scherz auch das hohe Sendungsbewußtsein, das ihn stets erfüllte. Er glaubte täglich stärker daran, zur „Neuordnung“ der Musik berufen zu sein.

Ungefähr um die gleiche Zeit gab es eine ganze Reihe von Musikern, die den gleichen Fragen nachgingen. Neben dem bereits genannten Joseph Matthias Hauer steht, längst vergessen, der interessante Russe Jef(Jefim) Gojyscheff (1897-1970), der bereits 1914 eine komplette Zwölftonreihe bewußt zur Grundlage eines Streichquartetts machte. Und als Vorläufer der neuen Kompositionsmethode „mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ (wie Schönberg seine Theorie definieren wird) kann sicher auch der zeitweise vielgenannte Edgar Varese (1885-1965) gelten, der auf klanglichem wie auf strukturellem Gebiet interessant experimentierte.

Im Grund versuchten alle dasselbe, nämlich die Atonalität, die Aufhebung der viele Jahrhunderte alten Gesetze der Zusammenhänge zwischen Tönen, Tonleitern, Harmonien aus der Uferlosigkeit, in die sie geraten war, herauszuholen. Die „freie Tonalität“, die völlige Ungebundenheit in der Zusammensetzung von Klängen hatte in die völlige Verwirrung geführt. Man darf allerdings nicht sagen, sie habe nicht auch Meisterwerke (?) hervorgebracht.

Strawinskys „Sacre du printemps“ ist ein solches (?¹³), zehn weitere ließen sich finden (?). Aber das beweist nichts. Ein Genie kann mit jeder oder ohne Technik etwas Großes schaffen.

¹¹ <http://www.youtube.com/watch?v=k927RW4RgOY>

¹² <http://www.youtube.com/watch?v=cXU8ByUbrwM>

Aber ohne Regeln, und seien es die primitivsten, kann nichts von Dauer bestehen. Alle denkenden Musiker suchten nach einem Ausweg aus der Atonalität, nach neuen Gesetzen, die einer „neuen Welt“ angepaßt werden könnten. Denn am Heraufkommen einer „neuen Welt“ zweifelte zu jener Zeit niemand.

Die letzten Jahrhunderte hatten mit Motiven, Themen, Melodien gearbeitet. Was könnte man, wenn dies alles veraltet wäre (?), an ihre Stelle setzen? Schönbergs Theorie ging vom Einfachsten aus, von der „chromatischen Tonleiter“, also der Folge aller zwölf existierenden Halbtöne, die in ihrer Gesamtheit das alte Tonmaterial der abendländischen Musik bilden. Im Ausgangspunkt ist Schönberg also viel weniger revolutionär als etwa Hába¹⁴ oder Carrillo¹⁵, die durch Spaltung der Halbtöne neues Klangmaterial schaffen wollten. Dann aber entwirft er (Schönberg) Regeln, die seine und die Musik seiner Anhänger, soweit sie sich zur „Dodekaphonie“, zum „Zwölfton“ bekennen, auf einen äußerst gefährlichen Weg führen.

Er dekretiert, die zwölf Töne hätten die Grundlage jedes Tonwerks zu bilden: Alle zwölf müßten es sein, in beliebiger Reihenfolge, aber ohne Auslassung und ohne Verdoppelung. Das mag noch recht gemäßigt klingen, aber bei näherer Erklärung wird sofort klar, wie recht Alois Melichar hatte, der diese Kunst „Musik in der Zwangsjacke“ nannte. Jeder musikalische Mensch besitzt Dutzende oder Hunderte von Melodien im Gedächtnis. Sie sind so gegliedert, daß ihr Behalten leicht ist. Die Beziehung ihrer Töne zueinander ist „melodisch“, „logisch“. Keines der Motive, aus denen sie gebildet, zusammengesetzt sind, umfaßt alle zwölf existierenden Töne, nur der allerseltenste Zufall könnte es einmal so fügen.

Schönberg aber will aus diesem höchst unwahrscheinlichen Zufall ein Gesetz machen. Der Komponist in seinem Sinn muß, bevor er ein Werk beginnt, die „Reihe“ aufstellen, die dessen Grundlage bilden soll. Er kann melodisch beginnen, dem Ohr ein paar leicht zu verfolgende Töne vorsetzen; vielleicht kommt, er bei diesem Vorgehen auf sechs Töne, auf sieben, vielleicht gar auf acht. Auf jeden Fall muß er nun, um die „Reihe“ zu komplettieren, vier, fünf oder sechs Töne hinzufügen, denn die Reihe muß ja alle zwölf bestehenden Töne enthalten.

Die „Hörbarkeit“ dieser Reihe aber, die wichtige Grundbedingung, sie im Kopf behalten zu können, sinkt. Aus jedem Musikstück der Vergangenheit konnte der Hörer wenigstens kleine Bruchstücke im Gehör nach Hause tragen. In einem Zwölftonwerk ist das praktisch ausgeschlossen. In jedem Musikstück der Vergangenheit „arbeitete“ der Komponist mit dem Thema, dem Motiv, der Melodie. Der Hörer empfand Freude, wenn er dieser Entwicklung folgen konnte. Die Zwölftonreihe macht dies unmöglich.

Denn wenn man die „Reihe“ an sich schon nicht klar hören oder gar behalten kann, wie soll dies erst mit den Varianten möglich sein, deren der Komponist sich bedienen kann: der „Umkehrung“ (die „Reihe“ von hinten nach vorne), den „Spiegel“ (in der „Reihe“ verwandeln sich Anstiege und Abstiege und umgekehrt, so als unterlege man ihrem Notenbild einen „Spiegel“), die „Umkehrung des Spiegels“. Das Ergebnis ist Musik, die niemand beim Hören „verstehen“, ja auch nur gehörmäßig in sich aufnehmen kann.

Der zweite Einwand ist ebenso schwer oder noch schwerwiegender: Es handelt sich hier nicht um Musik, die aus einem Einfall, einer Eingebung geboren werden kann. Komplizierte Berechnungen werden notwendig, um ein Musikwerk ins Leben zu rufen. Wer dies mit dem

¹³ Siehe meine Frage in Artikel 1209 (S. 3)

¹⁴ Alois Hába: Tschechischer Komponist und Musiktheoretiker (1893-1973)

¹⁵ Julián Carrillo: Mexikanischer Komponist und Violinist (1875-1965).

Beispiel Bachs rechtfertigen will, zeigt nur, daß er Bach nie verstanden hat, denn dessen Motive und Themen können im Gehör haften, infolgedessen können auch deren Verarbeitungen – Umkehrung, Spiegel usw. – es tun. Bachs Musik, so „mathematisch“ sie manchem Hörer erscheinen mag, entstammt nicht dem Verstand – der sie allerdings lenkt und gestaltet –, sondern dem Gefühl. Sie kommt aus dem Einfall, den alle Schöpfernaturen aller Zeiten stets hoch gepriesen, als Grundlage ihrer Kunst erkannt haben.

Nur die Dodekaphoniker, die Zwölftöner nicht. Einer ihrer wichtigsten Vertreter rief bei einem Wiener Vortrag in den zwanziger Jahren wörtlich aus: „Wir haben uns von der Diktatur des Einfalls befreit!“¹⁶ Daß diese Aussage die Anerkennung einer Kunst ohne Inspiration bedeutet, ist klar. Die Dodekaphonie entsprang dem Kopf, nicht dem Gefühl; infolgedessen konnte sie sich auch wieder nur an den Kopf des Hörers wenden, nicht an sein Gefühl. Man spricht von „Papiermusik“ ...



Die Zwölfton- und die aus ihr ein wenig später entwickelte serielle Musik boten vielerlei Anlaß, als „Papiermusik“ bezeichnet zu werden. Sie bietet dem Theoretiker den Anreiz, auf dem Papier seine Technik zu erweisen, eine perfekte Konstruktion zu liefern, die das Bild hohen Könnens zeigt. Musik aber ist eine Sache des Gehörs und des Gefühls: Beide werden durch die Dodekaphonie nicht angesprochen. Schönbergs kunstvolle Theorie konnte die atonale Musik nicht aus der – zugegeben: verlockenden – Sackgasse herausführen, in die sie während der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts immer tiefer geriet.

Daß eine nicht unbedeutende Zahl von Musikern der ganzen Welt in den Bann des Zwölftons geriet¹⁹, hat verschiedene Gründe, wobei wir die einfachste – daß jeder Mensch, musikverständlich oder nicht, instand gesetzt wird, mit dieser Methode zu „komponieren“ – nicht als die wichtigste ansehen wollen, obwohl die Gefahr einer „Bluff-Musik“ hier so groß war wie kaum je in der Geschichte dieser Kunst. Die Versuchung der Unredlichkeit lag übrigens um die gleiche Zeit auch in der Malerei nahe, deren Regeln (im Dadaismus²⁰) ebenfalls pulverisiert, außer Kraft gesetzt worden waren. (Fortsetzung folgt.)

¹⁶ Wahrscheinlich handelt es sich um Ernst Krenek (s.o.), denn Ernest Ansermet schreibt: ... »Wir haben uns von der Diktatur des Einfalls befreit«, hat Ernst Krenek wiederholt geäußert. (in: *Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein*, S. 539, Piper-Schott, 1991)

¹⁷ http://www.youtube.com/watch?v=3cwH9V_Ff0E

¹⁸ Siehe Artikel 1185 (S. 5-7) bis 1191

¹⁹ Manche – wie der estnische Komponist Arvo Pärt (*1935) – konnten sich daraus befreien.

²⁰ Siehe Artikel 1152 und meine Schrift *Die Anti-Kunst – Beuys und die Moderne*, II. Kapitel.