

Herwig Duschek, 20. 6. 2013

[www.gralsmacht.com](http://www.gralsmacht.com)

1212. Artikel zu den Zeitereignissen

# Zur Geistesgeschichte der Musik (32)

(Ich schließe an Artikel 1211 an.)

Zu dem Hinweis von Kurt Pahlen über Ernest Ansermet in Artikel 1211 (S. 3). – Ansermet schreibt also über Arnold Schönberg:<sup>1</sup>

„... Er hat die Gabe der Melodie; urteilt man aber nach seinen Frühwerken, mangelt es ihm an Originalität. Und es ist in dieser Hinsicht charakteristisch, daß seine Musik erst von dem Augenblick an eine Wendung zum Persönlichen genommen hat, als er mit seinen atonalen Versuchen begann. Im Gegensatz dazu ist er offensichtlich von einem tiefen Bedürfnis nach Ausdruck, und zwar künstlerischem Ausdruck, beseelt; denn er hat sich ebenso in der Malerei (und zwar gerade in der »expressionistischen« Malerei) wie in der Musik versucht. Seine Ästhetik wird ihm von seinem Ausdrucksbedürfnis diktiert – er ist also das genaue Gegenteil von Strawinsky.



Arnold Schoenberg, String Quartet No. 1 in d minor, op. 7<sup>2</sup>



Schweizer Dirigent Ernest Ansermet (1883-1969)

Er fühlt sich als Träger einer »Botschaft«, die er übermitteln will, spricht als Prophet und zielt von Anbeginn auf große Werke: die Gurre-Lieder<sup>3</sup>, ein Oratorium, die Oper Moses und Aaron<sup>4</sup>, die ihn viele Jahre seines Lebens beschäftigt hat. Es ist typisch, daß das Ausdrucksbedürfnis mangels der Fähigkeit, sich in einer kleinen Form zu manifestieren (und alle großen Komponisten haben auch einfache Melodien geschrieben, doch kennt man keine solche von Schönberg), stets zu dialektischen Entwicklungsmöglichkeiten Zuflucht nimmt... Und da ist denn auch das Quartett opus 7 (s.o.), das kein Ende nimmt, die vier traditionellen

<sup>1</sup> in: *Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein*, S. 526-559, Piper-Schott, 1991. (Der kursive Text sind Ansermets Betonungen)

<sup>2</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=kpTXZDVe5Wg>

<sup>3</sup> Siehe Artikel 1209 (S. 5)

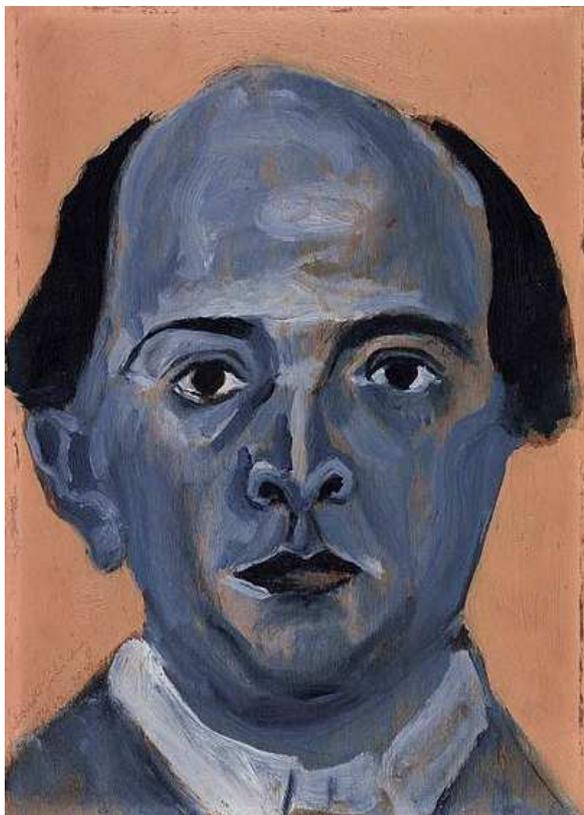
<sup>4</sup> Siehe Artikel 1211 (S. 2)

Sätze in einen einzigen Satz zusammenwirft und sich vor allem durch die Tatsache auszeichnet, daß Schönberg darin *durchwegs zu viele Dinge auf einmal aussagen will*.

Daher kommt es, daß zahlreiche interne Strukturen, die Schönberg sicher nur geschrieben hat, weil er sie für bedeutungsvoll und notwendig hält, dem Zuhörer entgehen. Nun ist aber prinzipiell festzustellen, daß man in der Musik der großen Meister alles hört – selbstverständlich in einem nur globalen, nicht analytischen Erfassen, das jedoch der Bedeutungsfülle ermangelte, wenn nur ein einziges Element fehlte. Diese Anhäufung musikalischer Fakten, wie sie bei Schönberg gang und gäbe ist, sollte bei seinen Schülern zum Kriterium des Bedeutungswertes und des Wertes der Musik schlechthin werden (...).

Wenn dieses Kriterium das richtige wäre, müßte man Schubert einen recht dürftigen Komponisten nennen. Diese Anhäufung musikalischer »Fakten«, von denen viele nicht »über die Rampe gehen«, ist das sichere Anzeichen, daß Schönberg seine Musik in reflexiver Haltung und durch Gedankenarbeit komponiert ... Das Denken (gewinnt) »über« die Musik die Oberhand über das spontane Musikempfinden und tritt selbständig in Tätigkeit – wie bei den »Intellektuellen«. Und da sie von der theoretischen Vorstellung genährt wird, die sich der Musiker von seiner Musik gemacht hat, erscheint ihm alles gut und schön, was mit seiner Theorie übereinstimmt ...

Schönberg ist ein verstockter Rechthaber und Polemiker; seine *Harmonielehre* ist in Wahrheit eine *Kritik* an der akademischen Unterweisung, und in seiner schöpferischen Arbeit ist er ebenso sehr »Professor« wie Künstler: Schon sehr früh will jedes seiner Werke eine »Demonstration« sein. Obgleich er trotzdem »seine« Theorie noch nicht gefunden hat und seinen Weg nur tastend in dem sucht, was er später dann *die freie Atonalität* nannte, behält doch seine Musik wenigstens stellenweise einen Sinn für den Zuhörer ...



(Arnold Schönberg malte auch – hier: *Blau Selbstporträt*, 1910)

Immerhin kann man sich fragen, wodurch sich Schönberg gedrängt fühlt, nach affektiven Bedeutungen zu suchen, die trotz allem so schwer erfäßbar sind. Auf diese Frage kann sein

Pierrot lunaire<sup>5</sup> eine Antwort geben. Es ist das zwar ein lyrisches Werk, aber die Singstimme singt nicht; sie läßt eine gesungene Sprache erklingen, d.h. ein über einer melodischen Kontur moduliertes Sprechen, dessen Tonhöhe durch diese Kontur annähernd bestimmt wird, ohne daß sie klar in Erscheinung träte. Wenn die Stimme wirklich singt, verflüchtigt sich sogleich die ganze *Stimmung* des Werkes.

Das könnte ein Anzeichen mangelnder melodischer Einfälle sein; da es aber gewollt ist, ist es vielmehr ein Anzeichen für das Streben, das Unausdrückbare auszudrücken, Realismus und Rationalität des determinierten tonalen Ausdrucks zu meiden, um die Irrationalität der Gemütsbewegungen dieses Pierrot lunaire<sup>6</sup> ausdrücken zu können. Was Schönberg zur Atonalität geführt hat, ist daher nicht so sehr ein Suchen nach dem Neuen als eine besondere Veranlagung seines affektiven Wesens, das ihm selber obskur zu sein scheint, und dennoch auch sein Unvermögen, in der klaren Sprache der tonalen Musik den letzten Ausdruck dessen zu finden, was er ausdrücken wollte.

So nur ist es erklärlich, daß er nach dem Übergang zur Dodekaphonie seine eigene Musik noch ertragen konnte; denn er war ja schließlich Musiker, und seine Zwölftonmusik, die für ein normales musikalisches Bewußtsein unverständlich ist – dieses ist ja gemäß seiner Hörveranlagung tonal –, mußte seinem eigenen musikalischen Sinn Gewalt antun. Ohne Zweifel aber fand er darin, untermischt in Komplexen von Strukturen, deren Verlauf sein *Denken* festgelegt hatte, Spiegelungen dessen wieder, was er hatte bekunden wollen; und hierin wird der Zwiespalt offenkundig, der sich in ihm zwischen Kopf und Herz auf tat, wenn er komponierte ...



(Arnold Schönberg, *Bund*, 1910)

Da es ... das Denken<sup>7</sup> ist, das regiert, gerät er in die Konfusion »abstrakt-konkret« - in dieses Jüdisch-»Verquere«<sup>8</sup>, das auch den »Intellektuellen« eigen ist. (Hieraus erklärt sich auch die Tatsache, daß so viele westliche »Intellektuelle« seine Doktrin gutheißen konnten.)

<sup>5</sup> Siehe Artikel 1209 (S. 5)

<sup>6</sup> Gleichnamiger französischen Gedichtzyklus von Albert Giraud aus dem Jahr 1884 in der freien deutschen Übertragung von Otto Erich Hartleben. [http://de.wikipedia.org/wiki/Pierrot\\_Lunaire](http://de.wikipedia.org/wiki/Pierrot_Lunaire)

<sup>7</sup> Besser: die Vorstellung

<sup>8</sup> Es stellen sich die Fragen: gibt es das Phänomen Jüdisch-»Verquere« und wenn ja, wo taucht es auf und hat es möglicherweise mit dem talmud-zionistischen Anspruch des „auserwählten Volkes“ zu tun? Selbstverständlich kann dieses Phänomen nur innerhalb einer Gruppierung im Judentum gesehen werden. (Diese und weitere Fragen werden an einer anderen Stelle bearbeitet).

Das auf Tonstrukturen gerichtete *Denken* ist in Wahrheit ein Betrachten dieser Strukturen »im Abstrakten«, während sie aus einem konkreten Phänomen reiner Reflexion entstanden sind.

Wenn Schönberg so über seine atonalen Versuche nachdachte, dachte er im Abstrakten, war aber dabei im Glauben, sich in der konkreten musikalischen Erfahrung zu bewegen (...); und sobald er seine Tonstrukturen gedanklich fixiert hatte, schrieb er diese abstrakte Vision der Dinge nieder, die sodann die Gegebenheit für unser konkretes Erleben bilden sollte.

So erklärt sich auch, daß er uns einer Musik »unterziehen« wollte, die nur in Verbindung mit den Erklärungen, die er selbst darüber gab, einen Sinn haben konnte und für den Zuhörer jeglichen Sinnes entbehrte<sup>9</sup>. Diese Gefahr lauert allen Musikern auf, die mit dem Kopf arbeiten, hat aber bei Schönberg nur deshalb so schwere Folgen nach sich gezogen, weil bei ihm jenes vollständige Zerwürfnis zwischen Herz und Hirn – d.h. zwischen seinem musikalischen Denken und dem Sinn der Musik, der rein affektiv ist – immer dann bestand, *wenn er theoretisierte*.

Auch ist er nicht durch eine theoretische Spekulation auf die *Reihe* gekommen, wohl aber hat er sie durch eine theoretische Spekulation gerechtfertigt und zum *System* erhoben, dem er hinfort die Musik unterworfen hat.

Damit die fortschreitende Verirrung, in die Schönberg durch seine geistige Arbeit geführt worden ist, klar in Erscheinung trete, brauchen wir nur seinen eigenen Bericht zu zitieren, den er in seinem Buch *Style and Idea* über seine Gedankengänge selbst gegeben hat (wir heben einige besonders extravagante Behauptungen [kursiv] hervor):



(Arnold Schönberg, *Weibliches Porträt*, 1910)

(Schönberg:) » ... *Die Einheit des musikalischen Raums erfordert ein absolutes und einheitliches Erfassen (perception)*. In diesem Raum gibt es ... kein absolutes Abwärts, kein Rechts und Links, kein Vorwärts und Rückwärts. Jede musikalische Konstellation ist daher vor allem als Wechselbeziehung von Klängen, von flimmernden Schwingungen zu verstehen, die an verschiedenen Stellen und zu verschiedenen Zeiten auftreten. Für die imaginative und

<sup>9</sup> Vgl. die Werke moderner „Künstler“

schöpferische Fähigkeit (des Musikers) sind Beziehungen in der materiellen Sphäre von Richtungen und Ebenen genauso unabhängig, wie materielle Gegenstände es in ihrer Sphäre für unsere Auffassungsgabe sind.

*So wie unser Geist beispielsweise stets ein Messer, eine Flasche oder eine Uhr – gleichgültig in welcher Lage sich diese Gegenstände jeweils befinden – erkennen und in seiner Vorstellung in jeder möglichen Lage reproduzieren können wird<sup>10</sup>, genauso kann der Geist eines Komponisten im Unterbewußtsein mit einer Reihe von Tönen operieren, und zwar ungeachtet ihrer Richtung und ungeachtet der Art, wie ein Spiegel ihre gegenseitigen Beziehungen zeigen würde, die eine quantitative Gegebenheit bleiben.«*

(Ansermet:) Daß die Musikwissenschaftler und Kritiker, die die Zwölftonmusik ernst nehmen, die Ungeheuerlichkeit dieses Irrglaubensbekenntnisses und dieses ganzen Textes<sup>11</sup> nicht erkannt haben – es sei denn, sie hätten das alles überhaupt nicht gelesen – oder in ihrem Sinn für die Musik durch den Inhalt nicht schockiert waren, ist ein Zeichen der Urteilslosigkeit, die heute in der musikalischen Welt herrscht. Die Sache ist ganz einfach: Der Denker Schönberg – wo nicht der Musiker – hat den Sinn für die Musik total verloren; und weil bei ihm der Denker dominiert, muß der den Musiker in die Irre leiten: Nach der Untersuchung, die wir zu diesem Phänomen angestellt haben, kann hieran nicht der Schatten eines Zweifels bestehen.

Der *subjektive* Raum als Blickfeld des musikalischen Bewußtseins ist verschwunden und mit ihm das musikalische Bewußtsein selbst, das nur noch ein Hörbewußtsein, und zwar ein realisierendes Hörbewußtsein, ist: Der Einbildungsakt ist ausgeschaltet. Schönberg stellt uns einem leeren Raum gegenüber, solange nicht *wirkliche* Töne darin erklingen; und da dieser Raum in seinen Augen kein Rechts und Links, kein Vorwärts und kein Rückwärts kennt und die Richtungs- und Zeitgebundenheit darin nur durch die Aufeinanderfolge von Tönen und ihren Rhythmus in Erscheinung tritt, ist er eine reine Abstraktion wie Einsteins Raum-Zeit<sup>12</sup> ...

(Er) vernichtete ... die einzig mögliche Grundlage des Sinns, den die musikalischen Bilder für uns haben; d.h. der Sinn, den er (Schönberg) ihnen (im Abstrakten) gibt oder die sie für ihn haben, ist *a priori nicht mitteilbar*. Gleichzeitig hat er aus den musikalischen Erfahrungen, die uns seine Musik erschließen soll, die Schönheit verbannt; denn wir kennen das Erlebnis der Schönheit nur aus einem Akt der Imagination angesichts eines Kunstwerks oder der Natur. Die Schönheit ist der Natur nicht einfach aufgeprägt; sie kann nur durch das in einem Akt der Imagination begnadete individuelle Bewußtsein entdeckt werden.“

(Fortsetzung folgt.)

<sup>10</sup> Selbstverständlich kann man sich eine Messer oder eine Uhr z.B. an einem Duschkopf hängend vorstellen, doch wird man sich sogleich nach dem Sinn bzw. Sinnzusammenhang fragen.

<sup>11</sup> Der ganze von Ansermet zitierte Text geht über mehrere Seiten.

<sup>12</sup> Zu Albert Einstein: siehe Artikel 28 (S. 2), 232 (S. 3), 233 (S. 1/2), 528 (S. 3) und 1107 (S. 4/5).