

Rudolf Steiner: „Und wenn dann der Mensch im Sinne des Paulinischen Wortes «Nicht ich, sondern der Christus in mir» ein lebendiges Verhältnis zu dem Christus und dem Mysterium von Golgatha gewinnt, dann führt ihn der Christus dadurch, daß er ihm über das Rätsel des Todes hinweghilft, hinein in ein erneuertes Leben im Geiste, und man lernt den neuen Geist kennen, der jetzt wiederum der Menschheit klarmachen soll, daß es über die physische Welt hinaus eine sie regelnde, ordnende, sie durchpulsende geistige Welt gibt. Man lernt, als von Christus ausgehend, die Sendung des heilenden, von Christus selbst geheiligten Geistes kennen, man lernt als die Grundlage einer neuen Religionserkenntnis das Mysterium des Heiligen Geistes kennen.“

GA 215, 12. 9. 1922, S. 123, Ausgabe 1980

Herwig Duschek, 21. 6. 2013

www.gralsmacht.com

1213. Artikel zu den Zeitereignissen

Zur Geistesgeschichte der Musik (33)

(Ich schließe an Artikel 1212 an.)

Ernest Ansermet schreibt weiter über Arnold Schönberg:¹ „... Betrachten wir nun einmal näher, was sich aus der Lehre von der (Zwölfton-)Reihe für die Sprache der Musik ergibt, was ihre Sprache ausmacht und was die serielle Musik dem Zuhörer bringt:

1. Indem Schönberg seine Reihe als eine Folge von Tönen aufstellt, die keine andere Beziehung zueinander haben als die von einem Ton zum nächsten, setzt er sich über das Gesetz des Hörbewußtseins hinweg, wonach die Töne in ihrer Aufeinanderfolge in der Ausdehnung eines Motivs oder einer Phrase auf die *anfängliche* Tonstellung bezogen werden.



¹ Arnold Schönberg: Erwartung (1909)

² Mahler-Des Knaben Wunderhorn Urlicht Alice Coote ³

Was für ein Unterschied: Schönbergs *Erwartung* und Mahlers *Urlicht*!

Das heißt, daß ein Hörbewußtsein die Reihe *nicht so auffassen kann*, wie Schönberg das wollte, und daß daher die *Reihe nicht* das *Motiv* eines Musikwerks werden kann, wie er sagt,

¹ in: *Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein*, S. 526-559, Piper-Schott, 1991

² http://www.youtube.com/watch?v=sB-kSgA7Cjo&list=PL6aJylZAf66gKxKKQQvivyjayMjl-a_EzW

³ <http://www.youtube.com/watch?v=FWNdviC7mJw>

es sei denn, sie hätte einen tonalen Sinn und würde als *Melodie*, als eventuelles *Thema* der schöpferischen Tätigkeit, ins Spiel gebracht, was uns zu den Bedingungen der tonalen Musik zurückführt. Die *Reihe* als solche stellt keineswegs, wie ihr Erfinder behauptet, die *Einheit* des Werkes sicher – welche Einheit denn? Die organische Einheit seiner Strukturen oder die *Sinneinheit* des Werkes? Die erstere kann nur durch das tonale Gesetz gewährleistet werden, die letztere nur durch die transzendente Bedeutung der »Form« – und die serielle Lehre läßt die Frage der Form völlig offen.

2. In der tonalen Musik kann jeder Ton zwei bis drei tonale Bedeutungen haben – *gis-as; f-eis-geses*. In der Musik Schönbergs hat jeder Ton nur eine, nämlich jene (wechselnde), die ihm innerhalb des temperierten Systems zukommt. Hieraus folgt zunächst, daß eine »Imitation«, wie sie die Zwölftöner zu entwerfen vorgeben, in vielen Fällen eine falsche Imitation ist, d.h. eine, die es dem Hörbewußtsein nicht möglich macht, zwischen den beiden Strukturen eine auf dem *Identitätsprinzip* beruhende Beziehung herzustellen, die die Grundlage für die relationelle Aktivität bilden könnte ...

Es ergibt sich ferner, daß der *Sinn* des Wahrgenommenen bereits für das Hörbewußtsein – bevor noch das musikalische Bewußtsein in Tätigkeit tritt – nicht immer klar ist: Sobald das Hörbewußtsein mit Strukturen konfrontiert wird, zwischen denen es keine tonalen Beziehungen wahrnehmen kann (z.B. eine Melodie und einen oder mehrere Akkorde als Begleitung), weiß es nicht mehr, was es hört, es sei denn, die betreffenden Strukturen bildeten eine polytonale Gesamtstruktur,⁴ was in der seriellen Musik nicht immer der Fall ist.

3. Aus der Musik (– nach Schönberg –) die Modulation⁵ verbannen, ist rasch gesagt; aber das Hörbewußtsein moduliert; und daraus ergibt sich, daß das musikalische Selbstbewußtsein nicht mehr weiß, wohin es geht, wenn die Modulation ausbleibt. Es erfährt den Weg sodann nur durch die melodische Linie, aber die Aufeinanderfolge der Harmonien verleiht seinem *Mitgehen* auf dieser Linie keinen Sinn. Jeglicher Antrieb ist abhanden gekommen:

Das auditive Selbstbewußtsein ist nur noch ein Dasein, das sich im Tempo der Musik verläuft und ihre Effekte über sich ergehen läßt⁶ – ihre Ausbrüche und Beruhigungen, ihre rhythmischen Stöße und ihren äußerlichen, den Stärkegraden des Klanges entsprechenden Dynamismus. Da die Modulation die eigentliche Mittlerin des formalen Aufbaus ist, erscheint die Sinneinheit, die die *Form* der gesamten melodischen Entwicklung verleiht, nicht mehr gesichert; die Musik hört einfach plötzlich auf.

4. Welche Notwendigkeit sollte es in der Musik geben, in jeden mehr oder minder großen Abschnitt die ganze Chromatik hineinzustopfen? Als ob das eine Bereicherung ihrer Bedeutungsfülle mit sich brächte! Als ob die Musik nicht erst recht bedeutungserfüllt wäre, wenn sie eine exklusive Auswahl ganz bestimmter Tonpositionen trifft! In der Zeit vor Schönberg lag diese Tendenz in der deutschen Musik wegen des Ausschöpfens der Chromatik in der Luft. *Debussy* aber hat die Musik von dieser Erscheinung befreit, indem er die Chromatik bestimmten melodischen Momenten vorbehielt, in denen sie eine Funktion zu erfüllen hatte, nämlich das Hin- und Hergleiten innerhalb eines Intervallbereichs oder die einem chromatischen Halbton innewohnende Spannungsintensität zu bekunden.

⁴ Polytonalität: Verwendung mehrerer Tonarten.

⁵ In der Musiktheorie bezeichnet das Wort Modulation den vorbereiteten Übergang von einer Tonart zu einer anderen. [http://de.wikipedia.org/wiki/Modulation_\(Musik\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Modulation_(Musik))

⁶ Wie heute (u.a.) Techno, Metal.

Die Zuhilfenahme der Chromatik als Ganzes war – das ist richtig – eines der möglichen Mittel, die einem in der heptatonischen⁷ *Dur-Moll-Tonalität* verankerten Musiker zur Verfügung standen, um sich von den traditionellen Formeln frei machen zu können, doch ist dies kein Grund, ein Kompositionsprinzip daraus zu machen, noch viel weniger einen Wertmesser. Es ist auch falsch, wenn behauptet wird, die häufige Wiederkehr ein und desselben Tones müsse ihm den Sinn einer Tonika verleihen; in Wahrheit verleiht sie ihm nur den Sinn einer besonders bedeutungsvollen Tonposition.

5. Die schöpferische Arbeit auf eine systematische Anwendung der »Imitation« reduzieren bedeutet eine beträchtliche Schmälerung der Möglichkeiten der Erfindung; und man weiß sehr wohl, daß die Erschaffung einer fortlaufenden Melodie aus einem ganz anderen Prinzip hervorgeht – nämlich der ständigen »Veränderung« des Tonweges. Es ist daher kaum verwunderlich, daß die Zwölftonmusik noch keine einzige schöne, fortlaufende Melodie hervorgebracht hat; sie besteht immer nur aus nebeneinandergestellten Einzelteilen.

6. Zu glauben schließlich, man könne das gleiche Gesetz auf die Organisation der Töne in der Gleichzeitigkeit wie in der Aufeinanderfolge anwenden, ist der größte Fehler, den Schönberg gemacht hat. Um sich hierüber Rechenschaft zu geben, genügt die Frage, ob der Satz *Moritur te salutant*⁸, den ein Regisseur von einem Sprechchor sprechen läßt, noch *verständlich* bliebe, wenn jeder der Sprecher *eine Silbe* dieses Satzes zu sprechen hätte und alle Sprecher gleichzeitig – auf ein Zeichen des Regisseurs – jeweils die ihnen zugeteilte Silbe sprechen müßten. Die Gesetze des Hörbewußtseins sind nicht diejenigen des Sehbewußtseins, und Schönbergs Anspielungen auf (u.a.) ... das Taschenmesser, die Uhr und die Flasche⁹ (s.o.) sind haltloses Gerede.



Die Unverständlichkeit des tonalen Sinnes der aus der Reihe hervorgehenden harmonischen Strukturen sowie ihrer Beziehung zur Melodie haben für den Zuhörer schwere Folgen. Auf diese Unverständlichkeit ist es letztlich zurückzuführen, daß die expressiven Bedeutungen,

⁷ In der Heptatonik (griech. „Siebentönigkeit“) werden Tonleitern innerhalb einer Oktave als Skalen aus sieben Tönen (mit sechs dazwischenliegenden Intervallen) gebildet. Alle in der abendländischen tonalen Musik verwendeten diatonischen Tonleitern wie die Dur- und Molltonleiter sind heptatonisch.

⁸ Dt: „Die Todgeweihten grüßen Dich“

⁹ Siehe Artikel 1212 (S. 5)

¹⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=A-fyWc6Mpd8>

¹¹ <http://www.youtube.com/watch?v=nO8aOn5wpl0>

¹² Außer die *Gurrelieder* (usw.)

die Schönberg in seine melodischen Strukturen hineinlegen wollte – und man darf dabei nicht vergessen, daß er die melodischen und die harmonischen Strukturen getrennt entwirft –, nicht mitteilbar sind.

Der *affektive Zustand*, der – wie wir gesehen haben – durch die tonale Harmonie selbst noch im Falle der Dissonanzen vollkommen klar und bestimmt bekundet wird, hört somit auf, im »Erlebnis« des Zuhörers klar und bestimmt zu sein, und wird unklar und verworren; und wenn die gleichzeitig auftretenden Töne nicht die von der Melodie unterstellte Harmonie bilden, wenn sie ein Akkordbild am melodischen Horizont aufscheinen lassen, z.B. einen Akkord oder eine Akkordfolge, die in der Diskantlage des Klaviers angeschlagen werden, ist es der affektive Sinn dieser Akkorde, der unklar wird: Sie sind weiter nichts mehr als in der Zeit aufgetretene *Zeichen* – leere Gesten, die keine andere Bedeutung mehr haben als jene, die der Rhythmus ihnen verleiht.

Mit einem Wort: Die Zwölftontheorie (...) hat alles zerstört, was aus der Musik eine klare Sprache macht. Die sich aus ihr ergebende Sprache könnte nur in dem Ausmaß wieder eine klare Sprache werden, in welchem der Musiker instinktmäßig und unter der Hand in sie wiedereinführte, was die Theorie ausgeschaltet hat: das tonale Empfinden ...“

(Fortsetzung folgt.)