

Herwig Duschek, 22. 6. 2013

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

1214. Artikel zu den Zeitereignissen

# Zur Geistesgeschichte der Musik (34)

(Ich schließe an Artikel 1213 an.)

Ernest Ansermet schreibt weiter über Arnold Schönberg:<sup>1</sup>

„Das tonale Gesetz ist in Wahrheit ein Gesetz des musikalischen Bewußtseins; es ist sein inneres Gesetz, kraft dessen es durch das Tonsystem von außen her erwiesen hat, woher die Musik gekommen ist, und zu dem der abendländische Musiker steht, indem er tonale Musik schreibt, selbst wenn er dabei die vor ihm erforschten tonalen Wege verläßt. Das Gesetz der Reihe ist ein äußeres Gesetz, dessen Grundlage eine materielle Gegebenheit ist: die zwölf Töne der Reihe, die sich in jeder einzelnen Reih unter einem neuen Beziehungsaspekt zeigen.

Der serielle Musiker<sup>2</sup> befindet sich somit hinsichtlich seiner Freiheit in der gleichen Lage wie der Mensch schlechthin nach den Grundsätzen des Marxismus. Der Marxist ist der materialistischen Dialektik, der Zwölftonkomponist der seriellen Dialektik unterworfen, und die eine wie die andere Dialektik hat ihre Grundlage in der gegenständlichen Welt, nicht in der Transzendenz der Welt: In beiden Fällen ist das »Transzendente« materialisiert. Schönberg wie Marx<sup>3</sup> konnten die Lage des Menschen nicht anders als unter dem Gesichtswinkel eines passiven Verhältnisses zur Transzendenz sehen; verglichen aber mit der alten jüdischen Vorstellung von der Transzendenz hat ihre Fähigkeit zur Transzendenz die Tiefendimension eingebüßt; sie geht nicht über die Tatsachen und die Dialektik um die Tatsachen in der Welt hinaus.

Somit gibt es in ihrer Dialektik keine transzendente Grundlage mehr, es sei denn bei Marx die wirtschaftlichen Beziehungen zwischen den Menschen und bei Schönberg die Beziehungen zwischen den Tönen mit bestimmter Tonhöhe. Und aus diesem Grunde bewirkt Schönberg auch die gleiche »Revolution« wie Marx: Ihrer beider »Welt« wird von der Totalität der auf eine Stufe gestellten Einheiten, die sie bilden, beherrscht. Keine Tonika, keine Hierarchie unter den Tönen mehr, keine von innen erzeugte »Form«, sondern nur noch eine von außen, von der kommunistischen Parteileitung gerade verordnete oder durch die jeweilige »Reihe« bestimmte Existenz. In beiden Fällen ist alle Subjektivität zu einem bloß noch vegetativen Dasein verurteilt – ähnlich dem des musikalischen Bewußtseins der Chinesen innerhalb der pentatonischen Skala ...

(In der Zwölfton-„Musik“) ... geht ein bestimmter menschlicher Charakter der Musik verloren. Andererseits hält die Verpflichtung des Zwölftonkomponisten, ständig neue strukturelle Fakten zu erzeugen, den Zuhörer in Erwartung einer Lösung, die niemals eintritt,

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

<sup>2</sup> Zwölfton-„Musiker“

<sup>3</sup> Siehe Artikel 224 (S. 3-5), 771 (S. 1), 1108 (S. 3) und 1208 (S. 5). Vgl. Artikel 1209 (S. 1/2)

und folglich in einer ununterbrochenen Spannung. Nun besteht aber unser seelisches Dasein in einer Folge von Spannungen und Entspannungen, wie sie gerade durch die tonalen Kadenz hervorerufen werden, und so betrachtet, ist ein Dasein in der Dodekaphonie ein unmenschliches Dasein.

Durch alle diese Eigenschaften ist die serielle Musik in die Enge einer Alternative getrieben worden: Entweder ist sie infolge ihrer Gekünsteltheit, ihrer Unnatur und Unverständlichkeit unerträglich, oder aber sie ist infolge ihres Mangels an Zielstrebigkeit und – wenn sie nicht unruhig und ohne hervorstechende Ereignisse abläuft – wegen ihres Stagnierens tödlich langweilig. Und das ist wohl der Grund» weshalb sie trotz der ungeheuren Propaganda, die für sie gemacht wird» das »breite« Publikum und die Mehrheit der Musiker nicht für sich gewinnen konnte.



Für die Musiker, die sie spielen müssen, ist sie eine Qual<sup>5</sup>, weil sie sie zu Zählmaschinen erniedrigt, die Töne von sich geben müssen. Bei der Wiedergabe der tonalen Musik hat nicht nur das, was sie zu spielen haben, einen Sinn an sich, sondern der Musiker kann sich auch selbst über den Sinn Rechenschaft geben, den seine Stimme im Ensemble besitzt, und folglich auch über ihre Bedeutungsfunktion innerhalb des musikalischen Ablaufs. In der seriellen Musik ist er völlig allein und muß einen Part ausführen, der im allgemeinen für ihn keinerlei »musikalischen« Sinn hat ...

Schönbergs Musik bringt Neuerungen, gewiß – aber sie beraubt zugleich das Musikerlebnis der Erkennbarkeit seines Sinns und der Transzendenz seiner Bedeutungen, die doch erst seinen Wert ausmachen; deshalb kann man Schönberg – auch wenn man ihm eine Art von Genialität im Irren zubilligt – nicht in die Reihen der Genies eingliedern, die in der Rangordnung des Musikschaffens Geschichte gemacht haben; denn er hat ihren Lauf eher aufgehalten oder doch zumindest aus der Richtung gebracht ...“ (Ende Zitat von E. Ansermet)

An dieser Stelle fahre ich nun mit dem Kurt-Pahlen-Text über Alban Berg fort:<sup>6</sup>

<sup>4</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=GTaO61OLJxo>

<sup>5</sup> Vgl. meine Aussage in Artikel 1213 (S. 3)

<sup>6</sup> Ich schließen an Artikel 1211 (S. 4)

*Alban Berg*, durch eine frühe Erbschaft dem Zwang eines ungeliebten Broterwerbs enthoben, reifte mehr in intensiven Studien als durch viele Kompositionen seinen großen Werken entgegen. 1914 sah er das geniale Drama „*Woyzeck*“ des mit 24 Jahren verstorbenen *Georg Büchner*<sup>7</sup>, das seine brennende Aktualität, die Erniedrigung des Menschen durch den Menschen, die Sklaverei der Armen, in fast hundert Jahren nicht verloren hatte. Sofort ging Berg an die textliche Bearbeitung, faßte die vierundzwanzig Szenen des Originals in fünfzehn zusammen, die er auf drei Akte verteilte.

Die Oper „*Wozzeck*“ (diese Form wählte der Komponist) wurde zu einem der stärksten Musikdramen des Expressionismus (? , s.o., s.u.) und zum ersten Musikdrama der Atonalität. Jede „schöne“ Melodie im alten Sinn wäre in diesem düsteren und brutalen Schauspiel fehl am Platz gewesen; die kreatürliche Angst, die seelische und körperliche Not des geschundenen, geprügelten, ausgenützten, betrogenen Soldaten hätte in romantischen Harmonien falsch geklungen (?<sup>8</sup>), die Darstellung der Niedrigkeit, Eitelkeit, Börsartigkeit und Grausamkeit der Stärkeren, die Malerei eines grauen, drückenden Kleinstadtmilieus, in das kein Schimmer von Hoffnung fällt, wäre einer anderen Musik als der hier von Berg gefundenen unzugänglich geblieben.



**Woyzeck (1979) Trailer**

Man kann sich ja die Frage stellen: welches Stück wird Georg Büchners Drama mehr gerecht: Alban Bergs *Wozzeck* (s.o.) oder z.B. der Werner-Herzog-Film *Woyzeck*<sup>9?10</sup>

*Inmitten des Meeres harter, naturalistischer Klänge überraschen in dieser Partitur immer wieder Angaben barocker Formen (wie Passacaglia, Invention, Sonate, Variation, Suite u.a.), von denen der Hörer nichts zu vernehmen in der Lage ist: Hier handelt es sich nur um einen formalen Rahmen, mit dem der Komponist dramaturgisch seine Szenen zu umklammern sucht. Daß die Uraufführung in der Berliner Staatsoper unter Erich Kleiber am 14. Dezember 1925 tiefgehende Erregungen hervorrief, ist verständlich; doch der starke Erfolg sprang unmittelbar auf viele Bühnen der Welt über.*

<sup>7</sup> Georg Büchner ist am 17. 10. 1813 geboren. Er starb 23-jährig am 19. 2. 1837 in Zürich, nachdem er am 2. 2. 1837 (Qs = 23) erkrankt war (offiziell: Typhus). [http://de.wikipedia.org/wiki/Georg\\_B%C3%BCchner](http://de.wikipedia.org/wiki/Georg_B%C3%BCchner)

<sup>8</sup> Dies bezweifle ich vehement. Die klassische tonale Musik, wie sie auch Werner Herzog in seinem Film *Woyzeck* verwendet, unterstreicht das Menschlich-Tragische. Diese Klänge geben dem Drama den gehaltenen Rahmen und ermöglichen das Mitleid, wohingegen Alban Bergs unmenschliche, kalte „Musik“ gerade die Gefühlsebene ausschaltet. Das Drama um Franz Woyzeck wird durch Alban Berg in einen abstrakten leeren trostlosen „Raum“ katapultiert, das keinen Gedanken an Versöhnung, Frieden, Freundschaft und (karmischen) Ausgleich zuläßt.

<sup>9</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=KqRgtRUKNX4>

<sup>10</sup> Diese und weitere Fragen werden an einer anderen Stelle bearbeitet.

Das „Dritte Reich“ verfemte auch Bergs Werke, wie alle atonalen Kompositionen, als „entartet“. Seine Wende zu Schönbergs Dodekaphonie konnte den Abgrund zwischen ihm und den Machthabern im Nachbarland (dessen Einkünfte aus Tantiemen und Notenverkäufen für Bergs wirtschaftliche Lage wichtig waren) keinesfalls verkleinern. Der letzte Schritt, die wohl unvermeidliche Emigration, blieb ihm seines frühen Todes wegen erspart.

Berg wurde nie ein so konsequenter Zwölftöner, wie sein Lehrer Schönberg und sein Freund Webern es waren. Das wird im Violinkonzert besonders deutlich. Berg unterbricht die Arbeit an seiner zweiten Oper „Lulu“ (die ganz im Zwölftongeist gehalten ist) und schreibt dieses Konzert als Requiem für die sehr jung verstorbene Manon Gropius, die Tochter Alma Mahlers aus deren zweiter Ehe mit dem Bauhaus-Architekten Walter Gropius<sup>11</sup>: „Dem Andenken eines Engels“.



Im Lager der orthodoxen Dodekaphoniker erregte schon das erste Thema dieses Werkes Widerstand: Es umfaßt zwar die von Schönberg vorgeschriebenen zwölf verschiedenen Töne, erweckt aber einen tonalen Eindruck, da es aus Aufeinanderfolge „normaler“ Dreiklänge aufgefaßt werden kann und sich so dem Hörer einprägt. Das Werk wurde Bergs eigenes Requiem. Am Weihnachtsabend, dem 24. Dezember 1935, starb der gerade Fünfzigjährige an einer Blutvergiftung. Er hinterließ die nahezu vollendete Wedekind-Oper „Lulu“, die am 2. Juni 1937 in Zürich erstmals über die Bühne ging.

Nach der kriegsbedingten Unterbrechung bürgerte es sich ein, bei ihren Aufführungen die fehlenden Takte auf verschiedene Weise zu überbrücken: durch gesprochenes Wort, durch eine Filmsequenz, durch Lichtbilder usw., bis 42 Jahre später, am 24. Februar 1979, Paris eine „vervollständigte“ Fassung gab, Werk des österreichischen Komponisten Friedrich Cerha, der, in minutiöser Arbeit und völlig mit Bergs Stil vertraut, die Lücke geradezu authentisch füllen konnte.

Berg hat weder „Lulu“ noch das Violinkonzert mehr gehört (das in Barcelona am 19. April 1937 durch den nordamerikanischen Geiger Louis Krasner erstmals gespielt wurde), gerade noch seine „Lyrische Suite“ (für Streichquartett, eventuell Streichorchester) trug seinen Namen in einige wenige aufgeschlossene Städte, die nicht unter dem täglich härter werdenden

<sup>11</sup> Siehe Artikel 405 (S. 1, Anm. 2) und 1152 (S. 6).

<sup>12</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=Gst0tPJbuSM>

*politischen Druck der Epoche standen. Die Verquickung von Politik und Kunst nahm ein unerträgliches Ausmaß an. Berg muß es bei der Komposition gerade des Violinkonzerts schmerzlich empfunden haben. Nicht zufällig hat er darin, neben einem ihm besonders lieben Kärntner Volkslied, den Bach-Choral „Es ist genug“ verwoben ...*

*Berg ist ein bedeutender Musiker, nicht weil, sondern obwohl er sich zur Dodekaphonie bekannte. Er lockerte sie, wenn sie den Flug seiner Phantasie zu hemmen drohte. Vielleicht schwor er ihr nicht offen ab, wie es später Hans Werner Henze<sup>13</sup> tun wird, weil ihn langjährige, verehrungsvolle Kameradschaft mit Schönberg davor zurückhält.*

(Fortsetzung folgt.)

---

<sup>13</sup> Siehe Artikel 1164 (S. 4)