

„Moderne Musik“ . . .

Wer pfeift da auf wen?

*Über die Widersprüche in Sachen musikalischer
»Fortschritt«: Gedanken zu „neuer Musik“ von
Mahler bis Xenakis.*

Richard Gerstl und Schönberg. Franz Marc über Schönberg

Gustav Mahler finanziert Schönberg.

Skandale: „Ich zische auch bei ihren Symphonien“ . . .

„Musik zum Draufhauen“ gegen Klangschwelgerei (noch bei Webern!)

Schönberg und die „Vorherrschaft der deutschen Musik“

Musik von Propellern und Sirenen

In jüngster Zeit lassen sich die Veranstalter nicht lumpen, wenn es um die Ergründen der Vielfältigkeit dessen geht, was unter dem Begriff „moderne Musik“ rubriziert wurde - - und wird . . .

Ob in der Staatsoper oder im Arnold Schönberg Center, im Musikverein oder sogar auf dem Platz vor der Karlskirche, es erklingt viel Musik, die bis heute noch

als „neu“ empfunden wird, obwohl sie zum Teil schon 100 Jahre alt ist.

Auch Querverbindungen zur bildenden Kunst kann man bei solchen Gelegenheiten ziehen, gehörte doch der für die Erneuerung der Musik in jener Epoche so wegweisende Meister Schönberg auch als Maler zu den Progressiven: Wenn etwa in der Albertina einmal Arbeiten der Künstler des „Blauen Reiters“ zu sehen sind, dann lernt man dass diese Künstler einst Arnold Schönberg als einen der Ihren akzeptierten.

Richard Gerstl soll sogar angesichts von Schönberg'schen Entwürfen ausgerufen haben: „Jetzt habe ich von Ihnen gelernt, wie man malen muß!“ So hat es zumindest Schönberg selbst überliefert. Kann sein,

das ist die etwas übertriebene Darstellung durch das nicht eben an Minderwertigkeitskomplexen leidende Wiener Multitalent. Doch bleibt die Tatsache, daß Schönberg nicht nur als Komponist, sondern auch als kreativer Kopf so ganz im Allgemeinen eine Schlüsselfigur war. Das hat, apropos Blauer Reiter, schon 1909 Franz Marc in Anspielung auf die eben gegründete „Neue Künstlervereinigung“ nach einem Konzert-Erlebnis an August Macke geschrieben: „Schönberg scheint, wie die Vereinigung, von der unaufhaltsamen Auflösung der europäischen Kunst- und Harmoniegesetze überzeugt.“

Präziser lässt sich die für viele Beobachter bis heute irritierende Entwicklung der

Jahre nach 1900 nicht auf den Punkt bringen. Die unsichtbaren Fäden, die scheinbar unvereinbare Positionen miteinander verbanden, lassen sich erst aus der zeitlichen Distanz wirklich erkennen. Biographische Details untermauern sie in bemerkenswerter Folgerichtigkeit.

Schönbergs Sponsor Mahler. Mit Musik, wie er sie machte, das wusste Arnold Schönberg, ließ sich wenig Geld verdienen. Bildende Kunst schien lukrativer. Angesichts der offenkundigen Doppelbegabung konnten Verkaufsausstellungen einen Ausweg bieten. Im Kunstsalon Hugo Heller gingen eines Tages sogar wirklich vier Gemälde Schönbergs über den Ladentisch. Der

Käufer blieb anonym. Anton von Webern, Schönbergs Schüler, war Geheimnisträger und offenbarte seinem Lehrer eines Tages, wer der Gönner gewesen war: Gustav Mahler.

Der große Symphoniker und Hof–Operndirektor, der die Aktivitäten der „Wiener Schule“ nicht unkritisch, aber mit Wohlwollen betrachtete, hatte dem jüngeren Kollegen auf diese Weise finanziell unter die Arme gegriffen. Ideell hatte er selbst Unterstützung bitter nötig, denn seine Musik war zu Zeiten nicht viel besser angeschrieben als die der kühnen Neuerer.

Mahler war anwesend, als die Uraufführung von Schönbergs Zweitem Streichquartett einen Konzert–Skandal auslöste: Just mit diesem Werk

überschreitet der Komponist die Grenzen des Dur- und Moll-Raumes in die Welt freier Tonalität – und lässt, ungewöhnlich genug in einem Quartett, einen Sopran Stefan Georges Worte singen: „ich fühle luft von anderem planeten“.

Die wollte mancher in Wien anno 1908 nicht atmen – und protestierte. Und zwar während der Aufführung, sodaß die Musiker des Rosé-Quartetts und die Hofopern-Sängerin Marie Gutheil-Schoder mehrmals aus dem Takt zu kommen drohten. „Sie haben nicht zu zischen“, herrschte Gustav Mahler damals einen der Randalierer an. „Ich zische auch bei Ihren Symphonien“, kam es schnoddrig zurück. Mahler galt dem Publikum damals – wie übrigens auch Richard Strauss mit seinen Tondichtungen

und Opern vom Format der „Salome“ und der „Elektra“ – als Avantgardist, als „Moderner“ jedenfalls.

Mahler, der »Moderne«. Wenn die Staatsoper am 18. Mai mit einer Aufführung seiner letzten vollendeten Symphonie, der Neunten, des 100. Todestages gedenkt, dann kann man während der philharmonischen Darbietung vielleicht auch versuchen, zwischen den todessüchtigen Dur–Gesängen dieses Werks die vielen kargen, bis an den Rand der klanglichen Skelettierung zurückgenommenen Passagen auszumachen. Da spricht Mahler, der Meister der ins Riesenhafte geblähten, spätromantischen Großform, doch auch als Neuerer im Sinne jener

Innovationstendenzen zu uns, die Schönberg und seine Schüler zum selben Zeitpunkt propagierten: Zur Klangwelt der Orchesterstücke op. 16 Schönbergs – sie kamen im selben Jahr wie die posthum aus der Taufe gehobene Neunte Mahler, 1912, zur Uraufführung – ist es nur ein kleiner Schritt. Die wenig später entstandenen Orchesterstücke op. 6 von Alban Berg paraphrasieren – im neuen, „atonalen“ (viel besser gesagt: frei-tonalen) Umfeld – Wesensmerkmale der Musik Mahlers; bis zur Hereinnahme von symbolträchtigen Instrumental-Versatzstücken wie dem „großen Hammer“, den Mahler in seiner Sechsten verwendet hatte.

Musik zum »Draufhauen«, das war in jener Zeit in ganz anderem Kontext die

Devise von Künstlern, die sich als „Bürgerschreck“ gegen den etablierten Kulturbetrieb und eine satte Konsumentenschaft wandten, die von Innovation nichts wissen wollte. „Überlege nicht lange, ob du die Taste mit dem vierten oder sechsten Finger anschlagen sollst. Betrachte das Klavier als eine interessante Art Schlagzeug und handle dementsprechend.“ Diesen Ratschlag gibt der junge Paul Hindemith, Deutschlands oberster Auführer, 1922 den Spielern seiner „Klaviersuite“ mit auf den Weg.

Da speist sich das musikalische Bewusstsein – ebenfalls parallel mit Kunst–Bewegungen vom Schlage der „Neuen Sachlichkeit“ – aus ganz anderen Quellen. Konnte man von Mahler

über Schönberg bis Berg noch eine Übersteigerung der musikalischen Romantik ausmachen – „schwelgt in Klängen, dann tut ihr recht, Dirigenten“, rät sogar Anton von Webern den Interpreten seiner späten, scheinbar „rationalistischen“ Zwölftonkompositionen –, dann gehen Komponisten wie Hindemith (in Deutschland), Béla Bartók (in Ungarn) oder der Russe Igor Strawinsky (im westlichen Exil) bewusst antiromantische Wege, jeder für sich, aber alle gegen den Gefühlsüberschwang, den man vor allem an der Musik eines Komponisten festzumachen meinte: Richard Wagner. Anti-deutsche Klänge. Anti-Wagner, das hieß für viele auch: Anti-deutsch, erst recht, als 1914 die erste der beiden

gigantischen Kriegskatastrophen über die Welt hereinbrach. Wie – für uns Heutige im Rückblick unfassbar – die gedanklichen Gewichtsverteilungen damals aussahen, erhellt am besten jener Satz, den Schönberg sprach, nachdem er seine „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ postuliert hatte: Sie werde, so der Komponist wörtlich, „der deutschen Musik die Vorherrschaft für die nächsten 100 Jahre sichern“.

Es ist ein Hohn der Geschichte, wenn Alban Bergs Schüler und Schönbergs großer Apologet, Theodor W. Adorno, nach 1945 als wahrer Sprach–Berserker gegen alles in diesem Schönberg'schen Sinne Nicht–Deutsche zu Felde zog.

Über Jahrzehnte galt in der offiziellen Neuen Musik nichts, was sich nicht der Doktrin der Schönberg–Nachfolge unterordnete.

Dem Publikum war zu diesem Zeitpunkt schon längst egal, was zeitgenössische Komponisten taten, was von Vordenkern wie Adorno erlaubt oder verboten wurde. Und anders als in der bildenden Kunst, wo über die Jahre hin die für jedermann erkennbar aggressivsten Signale der Nichtanpassung – etwa „Schüttbilder“ – zu Symbolen der Angepasstheit, zur Staatskunst mutierten, blieb die Neue Musik im Ghetto. Traum vom Ende der Systeme. Dabei hatten sich jenseits der via Adornismus zur Leitkunst avancierten „Wiener Schule“ zwischen den Kriegen manche Töne Gehör

verschafft, die späteren Komponisten–
Generationen völlig andere Wege öffnen
konnten – und können. Es ist bezeichnend,
wenn ein deutscher Komponist, Wolfgang
Rihm, Ende der Siebzigerjahre von
einem „utopischen Zustand“
spricht, „systemlos komponieren zu
können“. Der Traum von der Freiheit, sich
künstlerisch jenseits von allen Dogmen
und Vorschriften äußern zu dürfen, galt
damals noch als Utopie, weil ein guter Teil
der jüngeren Musikgeschichte bewusst
ausgeblendet wurde – wie vor 1945 durch
diktatorische Regime, so danach durch
selbstgewählte ästhetische Reglements.
Adorno, der gern die Freiheit auf den
Lippen führte, predigte die Unfreiheit.
Es sollte so scheinen, als wäre jenseits
der „deutschen Musik“ im oben

beschriebenen Sinne nichts vorgefallen. Schriften wie die „Philosophie der Neuen Musik“ wischten wortgewaltig, doch in Wahrheit mit einer Handbewegung alles vom Tisch, was Strawinsky, Bartók, Hindemith, was Prokofieff oder Schostakowitsch, vor allem aber die Franzosen, Debussy und Ravel, Satie und später Milhaud oder Poulenc geleistet hatten.

Der französischen Musik gelang im 20. Jahrhundert in Europa, was der amerikanischen ganz selbstverständlich zu sein schien: Die Versöhnung zwischen den hierzulande offenbar unvereinbaren Elementen des Unterhaltenden und des Bitter–Ernstes. Daß man seine „Melodien auf der Straße pfeift“, wünschte sich Arnold Schönberg – und er hat vielleicht

wirklich daran geglaubt, daß dieser Wunsch in Erfüllung gehen könnte. Gepfiffen wird bis heute Musik von George Gershwin, die in ihrer Faktur freilich nicht minder „modern“, nicht minder zeitgemäß ist, nur ganz anders als alles, was der – übrigens befreundete – Schönberg hervorgebracht hat.

Musik von Propellern und Sirenen. Die Harmonisierung von Klang und Bild, die Hinführung eines Konzerts zur „Performance“ betrieben Komponisten vom Schlage George Antheils, der 1926 in Paris mechanische Klaviere, Flugzeugpropeller, Sirenen, Xylophone und elektrische Klingeln zu seinem „Ballet mécanique“ vereinte,

worüber man in Frankreich schmunzelte, in Amerika in Rage geriet – doch schon ein Vierteljahrhundert später von einer kulturhistorischen Tat schwärmte.

Wohin das führte, demonstrierten einst die Wiener Festwochen (als sie noch Musikprogramme anboten) mit einer Aufführung der „Oresteia“ von Yannis Xenakis auf dem Karlsplatz. Mit der Material–Disziplin zwölftöniger Streichquartette (die ein Xenakis ebenfalls beherrschte und geradezu exzessiv anzuwenden verstand) hat all das so wenig mehr zu tun wie die frechen, mit Mitteln des Jazz gespickten Adaptionen klassischer Formen durch Xenakis' Lehrer Darius Milhaud. Komponisten wie er entwickelten Strawinskys libertinistischen Umgang mit ererbten Formen weiter,

orientierten sich überdies an allem, was – vor allem in Frankreich – gegen die deutsche symphonische Tradition ins Feld geführt worden war: Noch Pierre Boulez, unverdächtig, Schönberg nicht studiert zu haben, spricht bewundernd von der zeugenden Kraft der Musik Debussys!

URAUFFÜHRUNG

1908

Arnold Schönberg: Streichquartett II – mit einer Vertonung von Georges „ich fühle luft von anderem planeten“

1912

Gustav Mahler: Neunte Symphonie (posthum)
Arnold Schönberg: Orchesterstücke op. 16

1926

George Antheil: Ballet mécanique (geplante Synchronisation mit einem Film von Fernand Léger und Dudley Murphy misslingt)

1927

Darius Milhaud/Jean Cocteau: Der arme Matrose ("Le pauvre matelot")

1957

George Antheil: Venus in Africa (Denver/Colorado)

1966

Yannis Xenakis: Oresteia (im Baseball-Stadion von Ypsilanti/ Michigan)